



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Ateliér arteterapie

Bakalářská práce

Mýtus v antickém dramatu a jeho symbolické přesahy

(Mýtus, rituál, drama a Freud)

Vypracovala: BcA. Ing. Radka Josková
Vedoucí práce: PaedDr. Milan Kyzour

České Budějovice 2014

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Datum

Podpis studenta

Poděkování

Děkuji především svému vedoucímu bakalářské práce, PaedDr. Milanovi Kyzourovi, za trpělivost při mém hledání tématu, pomoc při jeho formulování a rovněž za cenné rady a připomínky během práce. Děkuji svým přátelům Ing. Janu Andreskovi, PhD. a Janu Jílkovi za inspirativní zdroje literatury, MgA. Ivu Kristiánovi Kubákovi za pomoc při finálním grafické úpravě a Mgr. art. Evě Kyselové za shlédnutí kapitol o divadle.

Anotace

Radka Josková: Mýtus v antickém dramatu a jeho symbolické přesahy. Praha 2013. Bakalářská práce."

Ateliér arteterapie, Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, České Budějovice

Vedoucí práce: PaedDr. Milan Kyzour

Klíčová slova

Mýtus / rituál / antické Řecko / tragédie / Oidipús/ Élektra / kontext / psychoanalýza / symbolizace / arteterapie / vina a trest

Studentka se zabývá antickým mýtem v jeho klasické dramatické podobě, posuny mezi původním mýtem a jeho dramatickým zpracováním. Zkoumá symbolický moment situací v mýtu. Příspěvek o souvislostech života a díla Sigmunda Freuda je zároveň pokusem o porozumění struktury myšlení na pomezí vědy a umění. V závěru se soustředí na obsah pojmů vina - trest – odpuštění.

Abstract

Radka Josková: Myth in the Ancient Drama and Its Symbolic Projections. Prague 2013. Bachelor work.

Atelier of Arttherapy, Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, České Budějovice

Supervisor: PaedDr. Milan Kyzour

Keywords

Myth / Ritual / Ancient Greece / Tragedy / Oidipús / Élektra / Context / Psychoanalysis / Symbolisation / Arttherapy / Guilt and Punishment

The student examines the antique myth in its classical dramatic form, the shifts and differences between the original form and the dramatic form of the myth. The student also examines the symbolic element of the situations in the myth. Contribution about a context of life and work of Sigmund Freud is an attempt to understand the structure of thinking on the borderline between science and art. In conclusion the student focuses on the terms guilt - punishment - forgiveness.



J. M. W. Turner, *Zlatá ratolest*, 1834, The Turner Collection, Tate Gallery

*... Jsouť velké lesy tam v cestě,
Kókytos tekoucí zvolna, je obtéká obloukem chmurným.
Jestli však ve hrudi své máš takovou horoucí touhu,
dvakrát přeplouti Styx, chtít dvakrát podsvětí spatřit,
temné, a šílenou práci tě láká na sebevzíti –
poslyš, co nutno je dřív: jest ukryta na stromě stinném
haluz, jež hustý stonek a veškero listí má zlaté,
podsvětí Júnóně svatá – jest lesem rozsáhlým kryta
vůkol, a kotliny temné svým stínem zcela ji halí.
Není však nikomu dáno, aby vstoupil do temnot zemských,
lečžeby utrhl snět, jež zlatým třpytí se listím:
Sličná Persefoneia tu haluz si určila darem.
Jestli kdo utrhne jednu, tu ihned vyroste jiná,
zlatá, a dostane listí, jež kovem stejným se leskne.
Proto ji vysoko hledej a vyhlížež!*

(Vergilius, Aeneis, překlad Otmar Vaňorný)

1. Úvod.....	9
1.1. Před začátkem.....	9
1.2. Proč tak základní téma... cesta ke kořenům.....	10
1.3. Shrnutí práce.....	11
2. Mýtus a rituál.....	12
2.1. Pojem rituál.....	12
2.1.1. Liminarita.....	13
2.1.2. Svět bez rituálů.....	14
2.2. Pojem mýtus.....	16
2.3. Funkce mýtu a rituálu.....	16
2.4. Mytické myšlení - vztažené k termínům psychologie.....	17
2.5. Magické myšlení.....	18
2.6. Mýtus, pohádka a sen.....	18
3. Psychologický pohled na rituál a mýtus.....	20
3.1. Jungův archetyp, Freudova prahorda a Frommův jazyk symbolů.....	20
3.2. Oidipický komplex.....	21
3.2.1. Předobrazy oidipického komplexu.....	23
3.2.2. Oidipický komplex v dospělosti.....	26
4. Kontext historicko-vědní.....	27
4. 1. Historie výzkumu mýtů.....	29
4.1.1. Freudovo myšlení.....	29
4.1.2. Totem a Ratolest.....	31
4.2. Antický svět.....	33
5. Řecký mýtus a jeho vztah k řeckému klasickému dramatu.....	35
6. Mýtus - drama - sen a jejich struktura.....	38
7. Oidipús.....	40
7. 1. Když se řekne jméno Oidipús.....	40
7.2. Ze slovníkových hesel.....	41
7.3. Základní mytický příběh o Oidipovi.....	43

7. 4. Dramatické zpracování mýtu - Sofokles: Král Oidipús.....	44
7. 5. Doplnění příběhu z jiných dramát a jiných částí mýtu.....	49
7.6. Komentář k původnímu mýtu (7.3.) a k Sofoklovu dramatu (7.4.).....	50
8. Původní mytický příběh jako sen.....	54
8.1. Symbolické přesahy mýtu.....	54
8.2. Dva sny.....	57
9. Élektra.....	58
9.1. Základní synopse příběhu podle Sofoklova dramatu Élektra.....	58
9. 2. Psychoanalytické poznámky.....	59
10. Vina - trest - oběť - očištění - odpuštění.....	60
10.1. Antické: Hybris - hamartia - katharsis.....	60
10.2. Vina u Freuda.....	61
10. 3. Židovsko-křesťanské odpuštění.....	62
11. Závěr.....	64
11. 1. Vykopávky doslovné ... a město v kopci.....	64
11.2. Kam jsme došli - ohlédnutí na cestě.....	65
11.3. Po konci.....	65
12. Prameny a literatura a vyobrazení.....	67
12. 1. Prameny.....	67
12. 2. Literatura.....	68

1. ÚVOD

1.1. PŘED ZAČÁTKEM...

Hledání styčných bodů, průniků či přesahů je mé celoživotní téma a prostor, který mě tam, kde v životě zrovna jsem, zajímá - je pomezí různých oborů. Tak jsem se svého času pohybovala na rozhraní lesnických věd a vědecké ilustrace. Dnes je to pomezí divadla a terapie, resp. arteterapie¹. Arteterapie zvané „rožnovská“, interpretačně-analytické metody, která se mimo jiné odkazuje na Freudovy studie o nevědomí a předvědomí a jeho Výklad snů.

Sepsání této práce jsem vzala jako možnost uspořádat své myšlenky a zaujmout konkrétnější (neboť vyslovený) postoj ke dvěma oborům, které mě nadmíru zajímají, a prozkoumat jejich styčné plochy. Jedním z možných cílů divadla dodnes je zúčastnit se rituálu, být zasvěcen, ztotožnit se a prožít katarzi - očistění. Cílem arteterapie je shlédnout do hlubin (své) duše, nechat na světlo vystoupit (svá) neuvědomovaná, lépe řečeno “z myslí zapuzovaná” traumatizující témata (u rožnovské metody formou obrazu), poznat je, v kontextu své reality si je připustit, resp. jinými slovy: odpustit i přijmout odpuštění. Posleze na stejném pracovat se svými klienty.

Původně jsem si myslela, že se dostanu do více praktické roviny. Chtěla jsem srovnat a dát do souvislostí přístupy divadelní praxe s metodickými požadavky arteterapie, požadavky na osobní angažmá tvůrců a diváků ale i terapeutů a jejich klientů, formulovat možné průsečíky. Hledala jsem nejprve (poněkud povrchně, prvoplánově) souvislosti mezi výtvarnými metodickými požadavky na iluzivní ztvárnění artefaktu v terapii a prostorově výtvarnými a dramatickými požadavky kladenými na tvůrce divadelní inscenace. (Stále si myslím, že je to zajímavé téma a že možnost aplikace rožnovské arteterapie, čili její využitelnost při osobnostním i profesním rozvoji adeptů divadla v prostředí umělecké školy - DAMU² za další výzkum stojí). Svým obsahem by se tak ale má práce odklonila od před dvěma lety pregnantně formulovaného zadání. Byla by sama sobě nástavbou, prvním patrem domu bez základů, bez sklepa. Díky důslednosti a usměrnění vedoucího bakalářské práce PaedDr. Milana Kyzoura jsem se mohla od svých představ vrátit k zadání, poctivě vzít každou jeho část a začít pracovat.

1.2. PROČ TAK ZÁKLADNÍ TÉMA... CESTA KE KOŘENŮM...

"Studentka se bude zabývat antickým mýtem v jeho klasické dramatické podobě (antická dramata: Aischylos, Sofokles, Euripides). Pokusí se zmapovat posuny mezi původním mýtem a jeho zpracováním pro účely řeckého divadla. V rámci BP bude zkoumat

¹ ... tak, jak se učí v Ateliéru arteterapie na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích. Rožnovská arteterapie má ustanovený soubor základních výtvarných zadání, vycházejících z pohádek, mýtů a biblických příběhů. Je konstituován tak, aby se při jejich zpracování člověk dotkl všech svých “lidských” témat: ať vztahových - vůči původní rodině (matka, otec, bratr, sestra) či vůči partnerovi, partnerce - nebo osobních: náhled na sebe sama, sebepojetí, vnímání svého osobního příběhu a postavení ve světě (což je vlastně ve své podstatě také vztahové téma).

² Viz příspěvek autorky na Arteterapeutické konferenci 2012, Ateliér arteterapie PF JU, České Budějovice : Ing. Radka Josková: “Arteterapie na DAMU? Elektra a budoucí profesionální divadelníci.”

symbolický moment protagonistů a scén antického dramatu. Chce se soustředit na obsah pojmů vina - trest - odpuštění. Považuje je jako klíčové pro duševní život člověka i dnes."

Uvědomila jsem si, že se mé zadání jen zdánlivě vyčleňuje z praktické roviny rožnovské arteterapie. Dostáváme se totiž k jejím teoretickým zdrojům, mapujeme a prozkoumáváme význam občas jen zběžně chápaných pojmů a odkazů. Po výše zmíněných výtvarných souvislostech přišla tedy na řadu oblast společných zdrojů a témat arteterapie a divadla. Antika? S pousmáním je možné podotknout: co v našem (evropském) kulturním prostoru nemá jako svůj zdroj antiku? Budeme konkrétnější a z tak obecného leccos zahrnujícího pojmu antika, vybereme užší téma: mýtus a rituál. Obojí se potkává u zrodu klasického řeckého dramatu a obojí se zabývá moderní psychoterapie³.

Otvírá se tedy před námi rozsáhlý *diskurz* ve filozofickém významu toho slova⁴. Jsou tu skryta dvě úskalí každého našeho pokusu podívat se zpět historií ke kořenům toho, co nás zajímá: rozeznat je, porozumět jim v kontextu jejich doby a posléze zasadit výklad do kontextů svých. I při snaze o objektivitu a serióznost nelze pominout své osobní zkušenosti a postoje.

1.3. SHRNUTÍ PRÁCE

Úvodní kapitoly nahlédnou na základní pojmy této práce - *mýtus, rituál, drama* - z hlediska možných definic⁵ a zařadí je do možných vzájemných vztahů. Zopakují historické souvislosti vzniku antického dramatu a pokusí se obdobně vložit do kontextu své doby Freudovu práci týkající se této problematiky: zejména esej *Totem a tabu*.

Kvůli zjednodušení a s ohledem na známé propojení Freudova díla s antikou bude v ohnisku našeho zájmu mýtus o Oidipovi a jeho zásadní klasické dramatické zpracování, Sofoklův *Oidipús vladař*. Z týchž důvodů si připomeneme i příběh Élektry. Dle zadání se podíváme na dramatický text z pohledu klasické psychoanalýzy.

V závěru práce se dotkneme pojetí viny a nakládání s ní. Pokusím se popsat, jak s vinou zacházel antický člověk, jak ji vnímal Sigmund Freud a jak s ní nakládá křesťanství⁶.

2. MÝTUS A RITUÁL

2.1. POJEM RITUÁL

Slovo *rituál* se dnes běžně používá v posunutém významu, ač ve smyslu, kterým částečně

³ Také obě hlavní osobnosti, k nimž se odvolává „rožnovská arteterapie“, Sigmund Freud i Carl Gustav Jung, se mýtem i rituálem zabývali, ač každý z jiných východisek a s jinými závěry.

⁴ Viz „teorie diskurzu“ Michela Foucaulta a Heideggerův „pokyn k bytí“, který určuje náš pohled na skutečnost. Jde o způsob chápání a porozumění skutečnosti v určité epoše a oboru, jenž je pozadím každé naší úvahy či promluvy.

⁵ divadelních, antropologických, psychologických

⁶ Ovšem křesťanské pojetí viny, trestu a odpuštění samo o sobě, nadto s přihlédnutím k judaistickým zdrojům a k názoru psychoanalýzy na společenskou a kulturní funkci náboženství, (popř. ještě téma protestantismu v rámci církve) - to vše je námět na další obsáhlou práci.

přítakáme tomu, proč a jak se rituál podstupoval původně. Půvabně a snadno pochopitelně je definován v knížce *Hrátky s myslí*⁷: Rituál může být pro nás cigareta u kávy, u okna či v posteli. Kouření stejně jako káva je pro nás od dětství spojeno s dospělostí či s něčím zakázaným, nedostupným, ale zároveň patřícím k důvěrným věcem domova⁸. (Např. vůně kávy linoucí se pod dveřmi v měkce a útulně nasvícené ložnici. Kdo ji pro mě připravuje?) Reklama o tom dobře ví a soustředí se na tyto naše "kódy"⁹.

Rituál vytváří rámec, soustředí pozornost a mění kontext. Rituál zároveň umožňuje prožívat něco, co bychom jinak běžně neprožívali, jsou to situace mimo strukturu společnosti. I ty nemnohé rituály - obřady, které nám zbyly a jimž se dnes čím dále častěji pokoušíme vzepřít, mají stále své specifické (psychologické a sociální) funkce: pohřební obřady slouží k průchodu a ovládnutí emocí, narozeniny a výročí sňatku nam pomáhají strukturovat čas, pravidla etikety posilují sociální (hierarchické) vazby. Jako vždy, tak i dnes užívají techniky opakování, obsahují mystické prvky: zpěv, zvláštní barvy, pohyby, efekty.¹⁰

Od populárně sdělného popisu rituálu nyní přejdeme k serióznímu. Na základních typech rituálů se shodnou všichni antropologové: Dva z nich jsou spjaty s cyklickými systémy společenských vztahů: jsou to *rituály přechodu* (rites de passage) a *rituály kalendářní*¹¹. *Rituály zvýšení a převrácení statusu* umožňují novou perspektivu pro chápání společenské struktury.

Arnold van Gennep¹² rozpoznal strukturální podobnost rituálů *vzestupu, iniciace,*

7 Cohen, 2012 - v souvislosti s rituálem používá pojem kód (viz poznámky 8. a 9.)

8 nejčastější asociací (kódem) na kávu je vůně, domov. Děti kávu nepijí, nechutná jim, ale pamatují si vůni.

9 I kód pro cigarety je obdobný: „zakáz, součást dospělého, nebezpečného a hrdinského světa“... - v tomto smyslu varování na krabičce působí opak: zákaz zvyšuje lákavost, stejně jako v dětství. Jiný příklad: kód pro auto je: „podívej se na mě“ (maska auta má antropomorfní vzhled: dvě přední světla a mřížku - svou povahu, identitu). Nabízí se otázka, proč majitelé vlastní auto - třeba s náhonem na všechna čtyři kola - za účelem městských nákupů? Odpověď nebývá moc logická.

10

11 Tamtéž, str. 160, 188

12 **A. van Gennep**, otec formální procesuální analýzy, autor dvou souborů posloupných termínů užívaných ve vztahu k rituálu: odloučení, pomezí a přijetí (u strukturálních aspektů přechodu) a předliminární, liminární, postliminární (kdy jde o čas a prostor a chování a symbolika jsou na okamžik zproštěny norem a hodnot. (tamtéž, str. 159)

uzdravení, začlenění a přechodu a Victor Turner¹³ to dosvědčil¹⁴.

2.1.1. LIMINARITA

V souvislosti s rituálem je potřeba zmínit pojem *liminární, liminální, liminarita, tj. prahový* (lat. *Limen - práh*). Je to přechodový stav (ne ve smyslu postavení, pozice), ale „přerod“ odněkud někam. Ten, kdo jím prochází, vymyká se v tu chvíli společenské hierarchii, pravidlům, je „mimo čas“. Liminaritu obsahuje i totemová hostina. Co je zakázané, v rámci rituálu je dovoleno, ba žádoucí. Liminarita je často přirovnávána ke smrti, k pobytu v lůně, k temnotě, bisexualitě či bezpohlavnosti, k divočině. Součástí liminárního chování je mlčení, pokoření, ponížení, zdrženlivost.

Obdobou, kterou známe z našeho kulturního prostředí (ale i v jiných velkých náboženských systémech - obecně ve společnostech s vysokou dělbu práce, kdy někteří jedinci či skupiny přebírají „zástupně“ funkci rituálu coby instituce) jsou novicové v řádech, a de facto kláštery jako takové.¹⁵

Následující teze umožní ještě jasněji pochopit situaci společnosti a přechodového rituálu.

Existují dva modely lidských vztahů: podle prvního je společnost strukturovaným, diferencovaným a většinou hierarchickým systémem politicko-právně-hospodářských pozic, které rozdělují lidi podle „více“ a méně“. Druhý model se vynořuje zjevně v liminárním období, představuje společnost jako nestrukturovaný a relativně nediferencovaný *comitatus, communitas* - společenství jedinců, kteří jsou si rovni, kteří se společně podřizují obecné autoritě starších z hlediska rituálu. (Turner, 2004, str. 99)

V životě každého člověka se střídají prožitky struktury a *communitas*, stavy a přechody.

Communitas se týká bytí právě tady a teď, zatímco struktura prostřednictvím jazyka, zákonů o obyčejů pramení v minulosti a sahá do budoucnosti.¹⁶

Liminaritu životních krizí můžeme přirovnat možná až příliš odvážně k tragédii, protože obě znamenají ponížení, odhalení a bolest. Obdobně můžeme *liminaritu převrácení statusu* připodobnit komedii, protože i zde se vyskytuje posměšné napodobování lidí, kteří na svých rolích příliš lpí, a postavení (nikoli zničení) platných struktur na hlavu. Z pohledu psychopatie zase vidíme, že obě liminární situace obsahují soubor

13 Turner, Victor, *Průběh rituálu*, Computer press, Brno 2004. (1920 - 1983), anglický antropolog, studoval poezii a klasickou literaturu, později antropologii (výzkum v Zambii -čtyři roky žil v kmene Ndembua- ho vedl k celoživotnímu studiu rituálu), byl profesorem antropologie, sociálních studií a posléze religionistiky. Zajímal se o experimentální divadlo a performance jako moderní formu liminality. Byl autorem zde uváděných termínů. Na rozdíl od strukturalistů ho zajímal společný prožitek, dramatické ztvárnění určitého aspektu krize, která vyvolala odloučení v rituálu. Turner vysvětluje, že právě *dramatické ztvárnění rozvratných pohnutek je základem samotné kultury*.(tamtéž str. 9)

14 a ukázal na příkladu kmene Ndembua, že funkcí tohoto systému rituálů je vyjadřovat průběh života

15 A v rámci církve samotné sem spadají i liturgické církevní úkony a obřady jako třeba mše svatá, svaté přijímání či křest.

16 Tamtéž, str. 111

masochistických postojů „noviců“ i sadistickou složku „mazáků“.¹⁷

2.1.2. SVĚT BEZ RITUÁLŮ

Řituály dokážou zbavit člověka pocitů osamělosti a znovu ho zapojit do komunity ¹⁸

Jak už bylo řečeno, žijeme ve světě, který na původní živé rituály dávno zapomněl a ty, které do své struktury zařadil v jejich institucionalizované podobě (např. výše zmíněné kláštery, oslavy), má tendenci zavrhnout. Základní lidskou nouzi, osamělost a její důsledek, *melancholii*, jíž mimo jiné zmírňují a ošetřují i ty nejmenší „zbytky“ rituálů, ale řešil kupodivu již ve své době Hippokrates¹⁹. Středověk dnešní deprese pojmenoval latinsky *accide*. Důvody vzniku této diagnózy se pokoušel popsat moralista Bunyan: jsou to příliš velký důraz na soukromé požitky a neúcta vůči Bohu a povinnostem - jako lék navrhol více práce. V 18. století se v Anglii považovaly za její příčinu depresivní anglické počasí v kombinaci se sedavým způsobem života a urbanizací. Rozpadem složitých společenských struktur kolektivního života (poutí, bohoslužeb, slavností, svátků, rytmu spjatého s přírodním cyklem), s nástupem industriálního kapitalismu a postupným ubýváním příležitostí ke společnému jednání se zabývá od počátku 19. století *sociologie* (jako nový obor humanistické vědy, ovoce osvícenství a francouzské revoluce). Je pravděpodobné, že vysoký výskyt neuróz v dnešní společnosti je důsledkem právě tohoto úpadku a ztráty smyslu pro rituál a rozpadu vnímání mýtu jako účinné duchovní pomoci. Síla rituálu se ale objevuje i dnes - např. ve velmi deformované podobě, v toxikomanii: společné hulení, příprava dávky tvrdé drogy - to není jen činnost, to je rituál.

Svět se z pohledu, který nám poskytla tato kapitola, jeví býti v *přechodu*, ale my, kteří se považujeme za rozumné a logicky myslící lidi, jsme jakoby ztratili cestu i důvěru k rituálu, který by nás provedl. Náš postoj k sobě i světu je tím nutně ambivalentní. Nad společností se budeme dále zamýšlet ve 4. kapitole v souvislosti s rozvojem společenských a prohlubujících se změn v pojetí přírodních i společenských věd a vědecké práce obecně.

¹⁷ Ač jsou zde použity termíny známé z praxe základní vojenské služby, odpovídají obecným rituálním rolím „zasvěcovaných“ a „zasvětitelů“

¹⁸ Durkheim, francouzský sociolog: Sebevražda, 1897, in Cohen, 2012.

¹⁹ (460 - 370 př. n. l.)

2.2. POJEM MÝTUS

Pokud sáhne jako laikové po první dostupné a známé knize, dvoudílných Gravesových Řeckých mýtech, dozvíme se hned v úvodu, že „skutečný mýtus lze definovat jako rituální mim²⁰ prováděný při veřejných slavnostech, zhuštěný ovšem do zkratkovitého vyprávění “ (Graves, 2004, str. 8).

Mýtus pomáhá tedy i teď vyznat se člověku v životě, zaujmout odstup. Jde o symbolický model, soustavu myšlenek a svébytný systém představ „o světě, jakousi archaickou formu světónázoru odrážející civilizační prazáklad. “²¹ Během historie se jeho témata neustále vracejí či jsou trvale přítomny a působí se stejnou emocionální intenzitou napříč kulturami a společenskými systémy.

2.3. FUNKCE MÝTU A RITUÁLU

Účelem *přechodových rituálů* bylo provést lidi přes obtížný práh transformace, která vyžaduje změny zažitých modelů života. Vyznačují se formálními a obvykle dost krutými ceremoniemi, během nichž jsou z mysli radikálně odstraňovány postoje náklonnosti a modely příslušející právě ukončované životní fázi.²² Všechny přechodové rituály se mají dotknout nejen toho, kdo jimi prochází, ale i jeho blízkých. Důležité je připomenout, že po nich následuje návrat do normálního života.²³ Viz příklady rituálů uvedení chlapců do světa dospělých mužů v další kapitole.

Rituály převrácení statusu ve svých symbolických vzorcích a modelech chování zviditelňují neměnné společenské kategorie formou paradoxu a absurdity. Z poznávacího hlediska nic tak dobře nezvýrazňuje pravidelnost. Výstřední, či dočasně povolené - jinak zakázané chování nacházíme v totemových obřadech, v lidových zvycích, či v současnosti např. ve školách, na dětských táborech, kdy si děti vymění role s dospělými a

20 Mim - (Pavis, 2003 a wikipedie) z řeckého *mimos*, napodobení. Jeden ze dvou výrazových prostředků vyprávění - přímé napodobení, (druhý způsob je slovní popis), v tomto smyslu „rituální předvádění “, přeneseně pak herec, který používá ke ztvárnění role pouze gesta a mimiku.

21 Stehlíková, 1991, str. 30

22 Potom následuje mezidobí odpočinku a dále rituály, které uvádějí člověka do forem a pocitů příslušejících jeho novému stavu.

23 Který mívá, co se týče prožívání, podobu „nového narození “. Rozkol v duši se neřeší lpěním na starém, ani obsedantním konstruováním budoucího. Nad smrtí může zvítězit jen zrození.

vyučují, nebo řídí táborovou činnost. Umožňuje zážitek jiné role, jde o emocionálně uspokojivou situaci.²⁴

2.4. MYTICKÉ MYŠLENÍ - VZTAŽENÉ K TERMÍNŮM PSYCHOLOGIE

Mytické myšlení ve své původní nepsychologické formě tvoří archaickou formu světonázoru a je často nazýváno jako pre-logické, (ne nelogické). Hranice mezi individuem a světem ještě není pociťována. Nabízí se paralela s ontogenetickým vývojem, viz počáteční jednota matky a dítěte (v děloze a záhy po narození) a s psychoanalytickým popisem určitého postoje člověka (dítěte, neurotika) jenž do světa vysílá své psychické intenzity, a proto je svět v tomto smyslu obrazem člověka, který tyto intenzity vysílá, a nikoli světem objektivním - viz dále, myšlení magické. Mytické myšlení nezkoumá vlastnosti a souvislosti objektů a jevů, nehodnotí jejich podobnost a nepodobnost, spíše je pojímá jako řady kontrastních a protikladných spojitostí a totožností. Pojímá do sebe, třídí a organizuje tímto způsobem vše, čím je člověk obklopen, i to, co přesahuje možnost přímého empirického poznání. Z těchto vlastností mytického myšlení vyplývá jeho schopnost představit svět smysluplně jako celek, v jeho jednotě, nerozčleněně.

Historicky odpovídá době přechodu od matriarchální formy společnosti k patriarchálnímu uspořádání.

²⁴ (která má zdroj v tíhnutí k incestní slasti)

2.5. MAGICKÉ MYŠLENÍ

Navazuje na mytické a zdůrazňuje svou ústřední pozici sebe „jako-boha“ (nebo bohy postoupenou moc k tomu určených jedinců), jejichž jednání ovládá svět. Magické myšlení jako psychologický termín ontogeneticky souvisí s „názorným vývojovým obdobím“, (podle J. Piageta předoperační, egocentrické vývojové stádium: od 2 do 7 let) – Dítě při znázorňování preferuje zkušenost emocionální před smyslovou, odžívá si svou hysterickou komponentu, dovoluje si v té době to, co dospělosti nepřisluší, totiž touhu, aby se mu vnější svět přizpůsobil. Magie spočívá v tom, že stačí má myšlenka (resp. výtvarné vyjádření v obraze) a mohu ovlivnit svět. V práci PhDr. Kyzoura nacházíme tezi, že mytologické myšlení kontrastů a logických rozporů potřebujeme mít ve své výbavě.²⁵ Je nástrojem návratů z vnitřní nereality do vnější reality: „*Potřebujeme se zbavit iluzí, které nám brání žít v tomto světě, ale iluze zároveň potřebujeme, abychom v tomto světě dobře přežili.*“

Obdobně se vyjádřil i Sigmund Freud: *„Nášet život zůstává přece první povinností všech žijících. Iluze ztrácejí jakoukoli hodnotu, jestliže nám v tom překáží.“*

2.6. MÝTUS, POHÁDKA A SEN

Poučné je **srovnání mýtu s pohádkou**, které nám nabízí Bettelheim (2000, str. 36 a dále) v úvodní kapitole knihy *Za tajemstvím pohádek*: Pohádka i mýtus používají symbolického jazyka, antropologové předpokládají, že mýty i pohádky byly obdobně odvozeny od iniciačních ritů přechodu nebo jsou jejich symbolickým vyjádřením.²⁶ Pohádky se soustřeďují na proces změny a dávají naději a důvěru v budoucnost. Dítě se pohádkovou formou dostává k představám, v nichž jsou symbolizovány jeho (v zásadě univerzální) touhy, jejichž splnění naráží na překážky kladené svědomím a morálkou (vyřazení soupeřů, zničení nepřátel, vybití vzteku v potrestání zlých bytostí). Pohádky se vyprávějí jednoduše a obyčejně, i když i ony jsou plné kouzel. Děti intuitivně chápou, že ač jsou pohádkové příběhy *neskutečné*, nejsou *nepravdivé*. S hrdiny pohádky se můžeme ztotožnit (jsou často obyčejní, slabí, hloupí), zažít *pocit téhož*.

Kdežto v mýtech vystupují vzdálení bájní hrdinové a to, co se jim tak explicitně děje, je posunuto do mytických časů. Sdělují nám, že „toto je naprosto ojedinelý, velkolepý případ“ a týkat se může jen „vyjimečného hrdiny“, ne nás obyčejných lidí. Rezonuje to s něčím neuvědomovaným v nás a být ta souvislost zjevnější a přímočarejší, víc by nás to zúžkostnilo než pomohlo.

Nejvíce se tyto dva útvary liší koncem: Mýtus končí tragicky, pohádka šťastně. Mýtus je pesimistický, pohádka pozitivní. Mýty ukazují konflikt Nadjá s pudy (nedokážeme nikdy dostat jeho – božským – požadavkům) a provinění. Pohádka ukazuje cestu růstu (i když cestou utrpení a zkoušek). Ač obě zobrazuje stejné oidipské konflikty, pohádka povzbuzuje dítě, že jimi může zdárně projít, kdežto mýtus rozehrává ničivé vazby naplno,

²⁵ Viz kap. 4 o kontextech

²⁶ (např. smrt starého, znovu-zrození nového, vyššího, integrace odštěpených částí osobnosti, atd.)

a zobrazuje totální zkázu jako důsledek vin.²⁷

Víme i o podobnosti neskutečných událostí v mýtech, pohádkách **se sny** dospělých: ale sny plní přání skrytě, nemáme je pod kontrolou, nenabízejí řešení, jsou individuální (mají význam pro snícího).

Četba mýtu či jeho shlédnutí v divadle, filmu atd. pro dospělého člověka funguje stejně, jako pohádky pro dítě. Dítě si je odehraje na pohádkových obrazech a není tak sužováno úzkostí. Vnitřní konflikt je externalizován, a dítě svůj konflikt zažívá jako konflikt vnější. Takto popsané přijímání - „konzumace“ pohádek a mýtů je obrazem procesu a vhodná forma prevence neurózy. Je to obrazná či symbolická připomínka toho, čeho jsme se v dětství i později museli zbavit, abychom předešli svým bolestem a konfliktům se společností. Ono odehrávání pak působí vnějšně, emočním odžíváním (spolu s hrdiny), je obdobou antické katarze.²⁸

²⁷ Bettelheim, 2000, str. 194

²⁸ Viz také Kapitola O vině

3. PSYCHOLOGICKÝ POHLED NA RITUÁL A MÝTUS

Sigmund Freud ve svých spisech zdůrazňuje přechody a obtíže první poloviny lidského životního cyklu - dětství a dospívání. C. G. Jung kladl důraz na krize druhé části života, kdy se „běžné symboly naší touhy a obav mění ve své protiklady, neboť výzvou se stává nikoliv život, ale smrt. “ Oba se symbolicky dotýkají téhož: cesty z hrobu lůna do lůna hrobu.²⁹

3.1. JUNGŮV ARCHETYP, FREUDOVA PRAHORDA A FROMMŮV JAZYK SYMBOLŮ

Zdrojem pro ustanovení archetypů byly pro Junga mýty, pohádky, ságy z různých oblastí.

Archetyp nemusí být výlučně spojen s konkrétní literární nebo mytologickou postavou, může se jednat i o archetypální situaci, která má vlastní klíč k rozuzlení nebo se naopak vyznačuje svou osudovou bezvýchodností (archetyp oidipický). Archetyp se jako vzorec jednání, vztahovosti, části reality nemění, mění se však jeho ztvárnění. Jung archetypy dává do souvislosti s vrozenými instikty. Představují archaickou vrstvu vývoje lidského vědomí. V ní existují společné vzorce chápání skutečnosti, které vypovídají o psychickém fungování obrazivosti u všech příslušníků lidského druhu, tzv. kolektivní nevědomí. Při formulaci archetypů vycházel i ze snů a artefaktů svých vlastních i schizofrenních pacientů.

Traduje se, že Freud svou útlou knížku „*Totem a tabu*“ (1913) sepsal v odpověď na Jungův „vynález“ archetypu (1909), po jejich profesním i lidském rozchodu v roce 1912. Jeho příspěvek o prahordě, zabití otce, totemové hostině uspořádané provinilými syny na jeho počest, je pokus o konstrukci obecného pramýtu. Už jsme zmínili, že období totemové hostiny (rituál očištění, vykoupení, přijetí nového života) nacházíme v původních kulturách, kam se po světě podíváme. Je v židovství, je i v křesťanství.

Velmi plasticky se pokouší popsat rozdíl mezi jejich pojetími Jan Stern³⁰. Když protlačíte těsto mlýnkem, vznikají vám tvary dané vnitřním uspořádáním mlýnku. Archetyp je těsto, které vidíme vytvarované, ale nevíme, jak se to stalo. Freudova konstrukce „vlastního mýtu“ je pokus o to strojek rozložit a podívat se, jak uvnitř funguje.

Erich Fromm³¹ uvažuje obdobně, a to společné pojmenovává jako univerzální *jazyk*

²⁹ Campbell, 2000, str. 28

³⁰ Jan Stern: Totem, incest a odkouzlení (psychoanalytické eseje), Malvern, Praha, 2007

³¹ **Erich Fromm** (1900-1980). Americký filosof a psycholog německého původu. Významný představitel západního marxismu, jeden ze zakladatelů neopsychoanalýzy. Vystudoval univerzitu v Heidelbergu (1922). Z nacistického Německa v roce 1933 emigroval do Spojených států, kde přednášel na několika univerzitách. Filosofickým základem jeho úvah je výklad ontologických kategorií vlastnění a bytí v průmyslovém světě. Jeho sociální filosofie je pokusem o humanistickou etiku chápanou jako protiklad autoritativní etiky i pouze subjektivní etiky. Zemřel ve Švýcarsku.

*symbolů.*³² Ten je ve skutečnosti jediným jazykem vyvinutým celým lidstvem, jazykem, který lidstvo zapomnělo, když vynalezlo konvenční jazyky. Symbolický jazyk mýtů a snů nacházíme ve všech kulturách, v tzv. primitivních i v rozvinutých (jako u Egyptanů a Řeků). Symboly používané v těchto různých kulturách se navzájem nápadně podobají, protože se odvozují ze smyslového vnímání a stejných emociálních zkušeností.“

3.2. OIDIPSKÝ KOMPLEX³³

*Nač bát se člověku, když náhoda
jen vládne, bezpečné pak předtuchy
ni o jediné věci nelze mít!
Žít maně, jak se dá, toť nejlepší -
Ach, nic se neboj sňatku s matkou svou:
již mnohý ve snách s matkou obcoval.*

³² Symbol univerzální má vnitřní obsah sdělný všem lidem, a to nejenom v protikladu k nahodilému symbolu, který je svou povahou osobní, nýbrž i v protikladu k symbolu konvenčnímu, který se omezuje na skupinu lidí, kteří uznávají tutéž konvenci. (Fromm, 1999)

³³ O termínu *oidipický komplex* se zmínil prvně v dopise příteli Fliessovi v roce 1897, ve svých soukromých poznámkách o pacientech jej používá od roku 1898, poprvé veřejně je uveden ve Výkladu snů (1900).

*Však člověk nesmí na věc takovou
dát nic: tak se mu žije nejsnáze. “*

(Jokasté přemlouvá Oidipa, ať dále nepátrá po vrahovi krále Láia)

K zásadnímu objevu v kontextu Freudova díla, a sice k tomu, že základem vzniku neuróz v dospělosti jsou nevyřešené psychické konflikty z dětství, se v této práci budeme vracet z mnoha stránek a úhlů pohledu. Mýtus o Oidipovi je symbolem neurózy, snahou o externalizaci neurotického konfliktu (tzn. aby se stal něčím vnějším, něčím mimo mne).

Protože nechci, aby následující výrok zapadl kdesi v dalších kapitolách, uvedu zde definici řecké tragédie historičky zabývající se antickým dramatem, prof. PhDr. Evy Stehlíkové (2005):

Tragédie řeší poměr jedince k osudu, incestuální poměr mezi sourozenci či dětmi a rodiči nebo krizi hrdinovy identity. “³⁴

Oidipús pomohl svým způsobem Freudovi formulovat působení nevědomí³⁵: „Po představení Krále Oidipa v Hofburgtheatru Josef Breuer řekl, že královna Jokasté nevěděla *ve své vědomé mysli*, že se provdala za svého vlastního syna. Jokasté v *nevědomé* mysli věděla, kdo je Oidipús.“³⁶ Freudovi to potvrdila drobná a přehlednutelná situace z konce hry. Jokasté se oběsila v paláci ještě dříve, než se Oidipús konečně a naplno od přímého svědka, starého pastýře, dozvěděl celou pravdu o svém původu. Nemohla mít jiný důvod než ten, že sama to už dávno „věděla“, vždyť od hledání pravdy viníka prokletí Théb, Oidipa, vícekrát zrazovala. Přijmout tuto myšlenku, by znamenalo tvrdit, že se Jokasté oběsila z *nevědomých důvodů*. Což je protimluv. Vezmeme-li ale v potaz, že uvedená historka³⁷ spadá do období, kdy sám Freud s pojmem nevědomí ještě nepracoval, můžeme tedy říct – Jokasté *nechtěla vědět, že ví*.³⁸ A usuzovat z toho, že jde o myšlenky vědomě zapuzované, které topograficky přináleží nevědomí deskriptivnímu, tj. *předvědomí*, do oblasti (popíraného) tušení.

3.2.1. PŘEDOBRAZY OIDIPSKÉHO KOMPLEXU

³⁴ Sr. charakteristiku „rožnovské arteterapie.“

³⁵ Samotný pojem nevědomí existoval už před Freudem

³⁶ Stone, 2010, str. 302

³⁷ Když už se tu zabýváme osobními divadelními zážitky S. Freuda a jeho přátel, připomeňme si ještě i tuto věc, která s naším tématem souvisí: životopisci se často zmiňují o Freudově psacím stole, intimní tvůrčí zóně : byl obklopen sbírkou antických a egyptských sošek.

³⁸ Je víceméně jasné, že matka s *mateřským instinktem* vždy pozná své dítě, obzvlášť, když o ně přišla.

Ohňové mýty o jaguárech³⁹

T. Turner ve své komplexní a oceňované analýze mýtů o původu domácího ohně vyvozuje, že „se týkají přesunu chlapce z nukleární rodiny do domu mužů“.⁴⁰ Jaguáří ohně zde nepředstavují pouze status otce a matky, ale také změny v chlapcově vztahu k rodičům, změny, které zahrnují možnost bolestného společenského i psychického konfliktu. Jaguáří samec je tedy v mýtu nejprve vskutku horzivý a ke konci laskavý, ale vždy ambivalentní samice končí jako nenávidná a na radu jaguára ji chlapec zabije. Oba jaguáři jsou mnohoznačné symboly. Jaguáří samec představuje současně bolest i radost otcovství, konkrétně ale i obecně. U Kajapů existuje role „náhradního“ otce, který bere chlapce kolem sedmého roku z domova, aby ho připravil na život v širším mužském morálním společenství (sic!)⁴¹ Zdá se, že symbolicky se tato situace vztahuje ke „smrti“ nebo odříznutí od důležitého vztahu matka - syn, což odpovídá onomu mytickému vyprávění. Netýká se konkrétních jedinců, ale společenských rolí.

Masky, divoká zvířata a Halloween

S kajapskými mýty a oidipským komplexem ještě souvisí jeden aspekt, který objasnila Anna Freudová (in Turner, 2004): proč se děti ve hře často ztotožňují s divokými zvířaty a s piráty a různými děsivými nestvůrami a proč z velkých zvířat (psů a koní) mají malé děti iracionální strach. To, co je v dětské fantazii „převlečeno“ za zvíře, je ve skutečnosti agresivní a trestající moc rodičů (Freud, 1991, str. 78, 88), především otce. Freudová (in Turner, 2004, str. 165) tvrdí, že jedním z nejúčinnějších mechanismů, které ego proti těmto nevědomým strachům užívá, je ztotožnění se s děsivým objektem.⁴² (Maskování a hra pomáhá k překonání strachu z kastrujícího otce.) Pro hlubinné psychology ztotožnění znamená nahrazení. Jedním z předpokladů ztotožnění syna s otcem je nejprve otcovo zabití, posléze prožívání viny za tento skutek, reparace (otce) a ztotožnění se s jeho pravidly. Získání moci od silné bytosti znamená oslabit ji. Tím

³⁹ The fire of jaguar, Terence Turner analyzoval primitivní kajapské mýty z Amazonie, které popisuje Lévi-Strauss (in Turner, 2004)

⁴⁰ Rovněž Sigmund Freud, *Totem a tabu*, 1991, str. 16: Chlapci v Melanézii od určitého věku bydleli v „klubovém domě“, ne s matkami a sestrami

⁴¹ Odkaz na hranici sedmi let významnou ve vývojové psychologii, odkaz na pohádkové příběhy, kdy matky kojily bohatýry sedm let.

⁴² Podstata svátku Halloween: obecné děti, maskované za strašidelné děsivé bytosti provádějí zlomyslné kousky stejně jako v rituálech převrácení statusu (viz rovněž i totemová hostina)

zvětšuje dojem své síly. V tom všem je něco zrádcovského, člověk nevědomě touží „zabít to, co miluje“.⁴³

Velký otec Had

Základním prvkem iniciace u Austrálců, při němž je pubertální chlapec oddělen od matky a uveden do společnosti a tajných tradic mužů, je obřízka⁴⁴: Když mají být chlapani z kmene Murnginů obřezáni, řeknou jim jejich otcové a staří muži: „Velký otec Had ucítil tvou předkožku a chce ji.“ Chlapani tomu doslova uvěří a nesmírně se vyděsí. Hledají úkryt u matky nebo babičky, neboť vědí, že v mužském prostoru už řve velký had. Ženy nad chlapcem obřadně bědují, má to zabránit velkému hadu, aby je pozřel.⁴⁵ Chlapani jsou uvedeni do prostoru mužů a zasvěcováni a vyučováni rituálům a mýtům. Součástí obřadu je pití krve starších mužů, jako symbol sycení. (Nesytí jen matka.)

Héfaistos

Obdobný model, jaký provází Oidipovo zrození - zavržení - záchranu, nalézáme i v jedné verzi mýtu o kováři Héfaistovi: Héře a Diovi se narodil slaboučký chlapec Hefaistos, zahanbená Héra ho hodila ze skály, chlapce ujaly se mořské bohyně. V devíti letech ho ale Héra objevila (mezitím se chlapec stal kovářem) a vzala zpět na Olymp, obklopila bohatstvím, zařídila mu honosnou kovárnu a sňatek s Afroditou. Ale protože se Hefaistos zastal matky, kterou Zeus potrestal za vzpouru proti němu, ten ho vzal a opět jím mrštil z Olympu. Tentokrát si Hefaistos zlomil obě nohy a málem, ač nesmrtelný, přišel o život. „Kulhavá chůze boha - kováře je tradice, již najdeme v západní Africe i ve Skandinávii. Je možné, že kováře často záměrně zchromili, aby neutekl k nepřátelskému kmeni“⁴⁶. Probodení paty náhradníka krále a „kulhavé křepelčí tance“ byly součástí jarních rituálních obřadů a orgiastických oslav nového roku. Mimochodem, po zápase s Božím andělem kulhal i starozákonní Jákob, a Pésach, židovské Velikonoce, znamená doslova „překročení“ (anděl smrti překročil, minul izraelské příbytky v Egyptě), ale i „kulhání“.

Chór v řecké tragédii

V antické tragédii hraje velmi specifickou roli *chór*. Je to skupina herců, dodnes v inscenační praxi oblečená do obdobného oděvu: může to být sbor starců, městský dav, skupina žen a dětí. Chór je i není součástí odehrávaného dramatu. Vystupuje jako jedna osoba. Někdy je partnerem v dialogu, jindy mluví jako hlas svědomí, popisují scénérie,

43 Freud mnohokrát prokazuje, že za velkou něžnou náklonností (v různých vztazích) bývá skrytá agrese.

44 Obřízka existuje v židovství, tam jako znamení oddělenosti národa Bohu stvořiteli, přechod do dospělosti je symbolizován obřadem Bar micva a uvedením chlapce do mužské části synagogy a prvním čtením z Tóry (ve 12 letech)

45 Velký počet rituálních obrazů se pravidelně objevuje u pacientů, kteří podstupují psychoanalýzu, vechvíli, kdy opouští své dětské fixace. (Campbell, 2000, str. 26)

46 Graves, Robert, *Řecké mýty*, Levné knihy Kma, Praha 2004.

děj, který my nevidíme, vyjadřuje emoce, názor, pochyby. Předně všeho chór rozšiřuje časové a prostorové dimenze hry. Přítomný čas dramatické akce spojuje s budoucností tím, že tuší věci příští a připravuje na ně diváky i hrdiny. Hlavní pozornost však věnuje minulosti, vypráví o dějích předešlých, bezprostředně bezprostředně uplynulých nebo nám dává nahlédnout do dějů dávných, kde hledá klíč k přítomnosti. A ještě třetím způsobem chór rozšiřuje čas: v každém okamžiku chór může chod děje zastavit a přenést jej ze současného děje do mytického bezčasí⁴⁷. „Komentáři chóru (např. srovnáním s jinými tragickými osudy⁴⁸) ztrácí osud jednotlivce svou subjektivní a aktuální podobu a je nahlížen jako cosi zásadnějšího a věčného.“ (Stehlíková, 1991, str. 35-36).

Chóru se věnuje i Freud v *Totemu a tabu*: dle něj vztah tragického hrdiny a chóru vykazuje prvky totemové hostiny (Freud, 1991, str. 104). Sbor stejnojmenných i stejně oděných postav obklopuje jednu jedinou (synové v prahordě), na jejíž slovech a činech jsou všichni závislí. Hrdina tragédie musel trpět, uvalil na sebe tzv. „tragickou vinu“. Proč? Aby chór zbavil viny, odpovídá Freud. Zločin přesunutý na hrdinu, velikášství a vzpoura proti autoritě, je totéž, co skličuje bratry v prahordě (tj. vina za otcovraždu a následné uctívání totemu).⁴⁹ V obsahu dramatu v kap. 7.4. lze vysledovat vývoj očekávání, názorů, pochybností až k naprosto jednoznačnému odsouzení - chór prožije úlevu, že z viny už není podezřelý, že všechnu vinu nese sám Oidipús. Vinu, která ležela na celých Thébách v podobě moru, byla vložena hrdinu, toho jednoho, který byl obětován.

3.2.2. OIDIPSKÝ KOMPLEX V DOSPĚLOSTI

Nesmíme opomenout, že Freudem formulovaný oidipický komplex má více než tu nejznámější podobu. Týká se obráceně i matek a otců, to zn. oidipické pnutí mezi dítětem a rodičem opačného pohlaví je obousměrné - i rodiče se ke svým dětem chovají oidipicky (incestně), v pozitivním i negativním modu.⁵⁰ Více o tom v kap. 7.5. o historii Oidipova rodu a v 9. Kapitole, v příběhu Élektry. Freud se k tomuto tématu vracel po celý život.

47 Asi jako když si děti hrají na příběhy a vstupují do děje různými poznámkami, upřesněním.

48 Sofoklovy Trachiňanky, Antigoné

49 V tomto vztahu chóru a hlavního hrdiny se odráží i původní dionýsovské mystérium, každoroční rituál o smrti a obnovení

50 Otcové žárlí na syny, matky na dcery. Zatímco dítě bývá v pohádkách utvrzováno, že oidipickým konfliktem projde, že přežije, že se mu nelze vyhnout, dospělí jsou varováni před katastrofálními důsledky, jestliže v něm uvíznou. Všeobecně platí, že čím méně se podaří člověku vyřešit v dětství oidipické pocity, tím je větší nebezpečí, že se vynoří vevztazích k vlastním dětem. (Bettelheim, 2000, str. 190)



J. A. D. Ingres, *Oidipús a Sfinx*, 1808, The Walters Art Muzeum, Baltimore

4. KONTEXT HISTORICKO-VĚDNÍ

Během 19. století se do jiného světla dostávají celá poantická západní kulturní historie a veškeré historické reminiscence na antiku. Vlivem napoleonských válek dochází k novému přílivu původních antických památek do Evropy, k novému zájmu o ni (archeologické výzkumy), k revizi vlivu osvícenství, čím dále kritičtějšímu vztahu ke křesťanství, k „vědeckým výzkumům“ v nově vznikajících oborech.⁵¹ Vzdůstá zájem o „přírodní národy“ a darwinovský náhled na historii.

Etnologický, etnografický, antropologický, sociologický, naratologický, strukturální - všechny tyto přídomky zmíníme, protože se dotýkají našeho tématu - mýtu .Vzhledem

⁵¹ Mimochodem, je fascinující, když člověku dochází například to, že teprve před sto lety byla vykopána Trója (Heinrich Schliemann, schopný obchodník, uvěřil dětskému snu, Homérovu příběhu o dobytí maloasijského města Troje, a jako dospělý vykopal v letech 1870 - 73 v kopci kousek od dnešního - město v mnoha vrstvách. Pád Tróje odpovídávrstvě VIIa, cca kolem 1250. Zamarovský, 1963, str.246). Objevy na Krétě a Thyřespadají až do století 20. (Sir Arthur Evans)

k rozsahu práce, zde dostávají prostor jen v poznámce po čarou.⁵²

52 Nejprve bych se chtěla vyrovnat s terminologií a vztahy mezi jednotlivými obory, které se mýtem zabývají: Z **etnografie**, což stručně řečeno je první stádium výzkumu (pozorování, popis, terénní výzkum, třídění a analýza jednotlivých kulturních jevů) vychází **etnologie**. Je prvním krokem k syntéze a probíhá ve třech liniích: zeměpisné, historické a systematické. Pozdější stádium syntézy se dříve přenechávalo jiným oborům, jako **sociologii**, zeměpisu člověka, historii či filozofii.

Sociální či kulturní antropologie (jejíž původ je v anglosaských zemích) je poslední etapou syntézy etnografie a etnologie. Za cíl si vytkla poznání, které by se dalo aplikovat na veškerý vývoj člověka, bylo by platné pro všechny lidské společnosti. Jinými slovy: snaží se poznat celého člověka, na něhož v jednom případě pohlíží ze statického hlediska jeho výtvorů (jejich užitkové hodnoty a funkce), ve druhém z dynamického hlediska sleduje systém vztahů a představ. Antropologie ve své podstatě potřebuje být začleněna do „konstelace“ s jedním nebo více těchto oborů: zeměpis, historie a sociologie, psychologie plus archeologie a jazykověda. Antropologie chce být, jako ostatní sociální vědy, objektivní (ve smyslu schopnosti se povznést nad vlastní preference, náboženské představy a předsudky), ale zachází ještě dál: vytváří *novou metodu myšlení*, nové mentální kategorie, zavádí pojmy prostor a čas, protiklad a rozpor, tradičnímu myšlení cizí. Chce být vědou *sémiologickou*, důsledně se situuje na úroveň významu. Je to jeden z dalších důvodů, proč zůstává v těsném spojení s jazykovědou (která se snaží neoddělovat objektivní základy jazyka od jeho funkce významové (zvuk a význam)).

Představitelem **strukturální antropologie** je Francouz **C. Lévi-Strauss**. Rozbor mýtu prováděl na gramatickém modelu, kdy se stává mýtus „jazykem“ a jeho jednotkou jsou mytémy, nejelementárnější části, které dávají význam teprve ve vhodných kombinacích. Pravidla seskupování jsou potom jakousi „gramatikou“. Její zkoumání je nedílně spjaté s lidskými myšlenkovými pochody a právě ony jsou předmětem vyprávění (např. princip binárních opozic) spíše než konkrétní příběhy. Vyprávění mýtu však přesahuje subjektivní rámec a dá se tak říci, že mýtus „myslí skrze čtenáře“. To je ve shodě se strukturalistickou tendencí decentralizace jedince, coby cíle významu.

Naratologie je označení pro větev literární teorie, která se zabývá zkoumáním způsobu vytváření fabulí, schématy jejich uspořádání a typologií. Teorie vyprávění v klasickém pojetí zkoumá narativní dimenzi epických textů a popisuje jejich vyprávěcí struktury (Vladimir Propp).

4. 1. HISTORIE VÝZKUMU MÝTŮ

Antické dědictví je konzervováno ve středověkých klášteřích. Povědomí o řeckých mýtech⁵³ se více šíří Evropou s počátkem renesance - cařihradští učenci ve strachu před Turky přivážejí staré svitky především do Itálie, Vatikánu, Florencie a Benátek. Odtud se postupně ocitají ve všech významných kulturních centrech Evropy. Právě jejich studiem začíná novověk v evropském myšlení, které do té doby stavělo na křesťansko-židovských základech a římských filozofech. Ovšem stáří psaných památek ještě neznamená, že zachycují původnější mýtus. Graves např. tvrdí, že „frivolní Ovidius z augustovské doby nebo suchopárný pozdně byzantský Thetzes zaznamenávají ranější verzi mýtu než Hésiodos nebo řečtí tragikové; Excidium Troiae ze třináctého století je z mytologického hlediska zachovalejší než Ilias, “ (Graves, 1994). Osvícenství se k antice opět vrací, ale mnohdy ji aplikuje rigidně, a často bez znalostí originálů.

4.1.1. FREUDOVO MYŠLENÍ

Freud se s psychoanalýzou pohybuje na hraně stále ještě pozitivisticky a klasicky⁵⁴ vnímaných spřízněných oborů.⁵⁵ Oblast, kterou se Freud zabýval: struktura lidského psychického aparátu a jeho vliv na život, i způsob jeho argumentace: dokazováním konstruktů, které vycházely z jeho empirické praxe, vyprávěním příběhů a následným tvořením dalších vesměs vědeckým způsobem neobhajitelných teorií a pak i velké osobní angažmá psychoanalytického terapeuta (přenos, výklad) - to všechno se různě dalece vymykalo „serióznímu vědeckému výzkumu “. ⁵⁶ A obdobné se dočteme ve skriptech Ateliéru arteterapie: „Status psychoanalýzy jako vědy je dán tím, že je tato metoda aplikována a následně ověřována v klinickém prostředí. Protože pracuje s individuálními skutečnostmi, na které lze těžko aplikovat měřítko vědy (ověření experimentem), je kritizována pro nevědeckost. Tato kritika je oprávněná jedině tehdy, pokud se věda

53 Hošek Radislav: *Země bohů a lidí*, Praha, Svoboda, 1972

54 tentokrát ve smyslu newtonovské-karteziánského pojetí vědy

55 Freud se odvolává na práce Darwina, ale rovněž Lamarcka (v názoru na dědičnost během života získaných vlastností a na stále se opakující lidské zkušenosti).

56 Jiří Stromšík, z doslovu k výboru esejů *O člověku a kultuře*, Odeon, Praha 1989.

definuje stejným způsobem, jaký se aplikuje výhradně na přírodní vědy a jaký je vyloučen u morálních věd, jako je lingvistika, sémantika, sociologie atd. Tvrzení, že psychoanalýza je věda, nemůže být dokazováno samotným logickým argumentem. Psychoanalytik nemůže nic více, než dokazovat soudržnost své teorie a dokládat ji empiricky získanými údaji. ⁵⁷

A tak po většinu svého života stál Freud o uznání, kterého nemohl nikdy dosáhnout. Projevilo se to mimo jiné i tím, že celý život marně usiloval o řádnou profesuru na vídeňské lékařské fakultě a nejvyššího ocenění, kterého se mu v kariéře dostalo, byla Goethova cena za literaturu (1930) za jazykové, umělecké hodnoty jeho práce⁵⁸. Metoda psychoanalytické práce je totálním vybočením z přísně logického, hodnotícího, měřitelného⁵⁹, „představitelného světa“, která předpokládá velký díl intuice, fantazie a tvořivosti.⁶⁰ Johnson (2007) staví Freuda na roveň jiného génia své doby, Alberta Einsteina,⁶¹

Vyzdvihuje, že oba - jeden ve vnímání světa, druhý ve vnímání lidského nitra - nabourali dosavadní karteziánsko-newtonovské pojetí a jejich objevy si vyžádaly do budoucna nový přístup i jazyk.. (Srovnej též pozn.⁵²)

57 Kyzour, Milan: Skripta (nevydáno)

58 Jeho samého udivovalo, že „anamnézy případů, které píšu, se čtou jako povídky a že tedy jaksi postrádají „punc vědeckosti“ (in Johnson, 2007)

59 „Psychoanalýza není vědeckým zkoumáním bez tendence, nýbrž terapeutickým zákrokem; sama nechce nic dokazovat, nýbrž jenom něco změnit.“ (píše sám Freud - VII., s. 261)

60 Tamtéž

61 Teorie relativity byla formulována v roce 1905, jen pět let po prvním vydání Výkladu snů. Paralelám a otřesům, které oba géniové evropské vzdělanosti způsobily, se rovněž věnuje přednáška **PaedDr. Milana Kyzoura** „Psychoanalytická teorie psychosexuálního vývoje“ (2013) Ernst Gombrich jmenuje Výklad snů jako třetí ránu „naivní sebelásce lidstva“ po Galileových Rozpravách a Darwinově Původu druhů (Johnson, 2007, str. 398)

4.1.2. TOTEM A RATOLEST

Tak obsáhlý historický diskurz byl potřeba pro následující připomenutí obdobného osudu dvou děl: Frazerovy⁶² *Zlaté ratolesti* a Freudova *Totemu a tabu*. Freud se ve své stati odkazuje na „antologii rituálů“ J. G. Frazera, *Zlatou ratolest*. Témata, která Freud považoval za základ psychického vývoje a která zahrnul ve „svém“ mýtu, se objevují bohatě doložená z mýtů primitivních národů v knize Frazerově: široké spektrum tabu, smrt krále, pojidání boha, zabíjení posvátného zvířete, totemová hostina.

Budoucí masivní kritika právě této nevelké Freudovy práce (ze strany psychoanalytiků), u níž sám Freud stál i o „punc vědeckosti“, se spojila s kritikou a odmítáním Frazerova pozitivistického a akademického přístupu (až na výjimky při své práci neodjížděl z univerzitní knihovny v Cambridge) následujícími generacemi etnologů a antropologů, kteří ctili dlouhodobé výzkumy v terénu. *Zlatá ratolest* byla psána uměleckým, čtivým, vyprávěcím stylem a i díky výše zmíněným kritikám se už asi za třicet let od svého vzniku posunul její význam od vědeckého textu do kategorie krásné literatury.

Sice jakoby ambivalentní, ale vlastně velmi správný komentář vyslovuje C. Lévi-Strauss, strukturální antropolog: kriticky vyvrací faktografický základ eseje *Totem a tabu*, vnímá jej jako část mýtu samotného, ale zároveň uznává, že Freud „respektuje zákony mytického myšlení.“ Lévi-Strauss pochopil, že Freud nepředkládá objektivní skutečnost, resp. *Ůo, jak to v minulosti bylo*, ale jako umělec podává její obraz - můžeme to pak nazvat třeba mýtem. Zabýval se strukturou mýtu a na první pohled odlišné mytologické příběhy popsal jako variace několika málo témat - univerzálních struktur, na něž lze mýty redukovat. O tom, že strukturalisté oceňují principy - strukturu - Freudova uvažování není pochyb.

4.2. ANTICKÝ SVĚT

Ůšechny záhady moderního člověka mají kořeny v úsvitu civilizace. “

Isaac Bashevis Singer

ŮA lze si o tom dlouze povídat, je to báječné téma. Dobře sis to zadala “ J.A.

K antice se vracíme jako k době přerodu člověka mytického a rituálního v občana v člověka tragického. K době, „kdy vzniká stálý a nikdy nekončící dialog mezi mytickým minulým a občanským přítomným, božským a lidským, individuálním a společenským.“ (Stehlíková, 1991, str. 32-33).

⁶² **Sir James George Frazer** (1854 - 1941) skotský antropolog, etnolog a etnograf Zabýval se problematikou nejstarších náboženství, rituály, mýty a magií. Magii považoval za předchůdce náboženství a vědy. Zdůrazňoval funkci mýtu při organizaci společenského života. byl průkopníkem etnografie a antropologie, tvůrce hesel totemismu a exogamie v Britské encyklopedii, vycházel stejně jako Freud z pozitivistického pojetí vědních oborů, byl následovníkem zakladatele antropologie náboženství **Edwarda Burnetta Tylora** a **Wiliama Robertsona Smitha** (z jehož studií o totemové hostině Freud rovněž několikrát cituje). Kromě mnohadílné *Zlaté ratolesti*, která začala vycházet v roce 1890, cituje Freud z jeho čtyřsvazkového *Totemismu a exogamie* (1910).

...co bylo před klasikou?

V prologu útlé a velmi obsažné publikace Evy Stehlíkové⁶³ je velmi pregnantně popsána historie používání slov *antický a klasický*. Celý středověk a novověk popisoval těmito dvěma slovy vše, co bylo vytvořeno v časoprostoru starověkého Řecka a Říma⁶⁴. Pod pojmem Antické Řecko zahrnujeme historické období řeckých dějin od 8. století před naším letopočtem do doby rozmachu křesťanství ve 4. století po Kristu. Klasická doba, do které spadá vznik, rozvoj i úpadek klasického řeckého dramatu, je rámována lety 500 - 336 př. n. l. Protože nás ale zajímají řecké mýty, z nichž mnohé našly své aktuální zpracování v dramatech, musíme se do historie podívat hlouběji.

Hyát

Zatímco o době, která hyátu předcházela a kterou pojmenováváme jako období mínojsko - mykenské⁶⁵, písemné zmínky existují, následují staletí temna, o nichž nemáme žádné zprávy. Mezi 12. stoletím př. n. l. až do vzestupu prvních řeckých *polis*, městských států, ve století 9. se časově rozprostírá temný věk - hyát, staletí zmatku, doba zhroucení původních vyspělých kultur ve východním Středomoří a jejich splývání s nově příchozími kmeny. Jinými slovy jde o dobu pádu mykénské civilizace příchodu Dóřů a následně dalších řeckých kmenů, o dobu zkázy říše Chetitů, zničení řady měst mezi Trojou a Gazou, obecně o čas strádání a stěhování národů.

Archaická doba

V 8. století, na počátku archaického období⁶⁶ či doby osové⁶⁷, jak ho pojmenovává Karl Jaspers⁶⁸ vznikají homérské eposy *Ilias* a *Odyssea*.⁶⁹ Jinými slovy snad můžeme říci, že „slepý Homér zpívá své hrdinské písně“. Je to naše první setkání s příběhy antických mýtických hrdinů.

63 Eva Stehlíková (1941) - profesorka teorie a dějin divadla na FF MU v Brně, autorka mnoha publikací především o antickém a středověkém divadle a divadle 60. let

64 Stehlíková, 1991, str. 6: antiquus - starobylý, classis - původně vybrané vojsko či loďstvo, přeneseně prvotřídní

65 Právě tehdy nejspíš i žili mnozí pozdější mýtičtí hrdinové.

66 Událostí, symbolizující začátek archaického období (přelom 9. a 8. století př. n. l.), je uspořádání prvních olympijských her v roce 776 př. n. l.

67 Karl Jaspers se snažil najít univerzální kritéria duchovních dějin světa, která by se neomezovala na evropskou tradici. Dospěl tak ke svému pojmu *doby osové*, která zahrnuje období mezi lety 800 a 200 př. n. l. V tu dobu nezávisle na sobě v různých místech světa povstaly filosofické a náboženské nauky (konfucianismus, taoismus, buddhismus, zoroastrismus, antická filosofie aj.) - člověk začal reflektovat své pobývání ve světě.



Dionýské divadlo na úpatí athénské Akropole⁷⁰

5. ŘECKÝ MÝTUS A JEHO VZTAH K ANTICKÉMU DRAMATU

Latinská okřídlená fráze říká o řecké tragédii, že se odehrává vždy a všude zároveň a tady a teď (semper et ubique - hic et nunc). Důvodem, který to umožňuje, je zakotvenost řecké tragédie ve světě řeckých mýtů, o nichž platí totéž. “

(Stehlíková, 1991, str. 27)

Ta část řecké mytologie zabývající se Dobou hrdinů⁷¹, zahrnuje dva základní mytologické okruhy: trojský a thébský. Trojský cyklus je zachycen především v homérských eposech

68 Karl Jaspers - jeden z nejdůležitějších německých filosofů 20. století. Řadil se mezi filosofy existence, kterou odlišoval od Sartrova ateistického existencialismu. Jeho vlastní pojetí bylo teistické. Byl inspirován Platónem, Kantem a Nietzsche. Jako jeden z prvních uvedl do širšího povědomí Sorena Kierkegaarda. *Já* znamená vědomí, které má či může mít všeobecně platné poznatky o uchopitelných věcech. Dále znamená pobývání (*dasein*) živé, smyslové, konečné bytosti zde a nyní ve světě, který konkrétně zakouší, který prospívá nebo škodí a poskytuje požitky nebo utrpení. *Já* je také *existence*. Vědomě se vztahuji k sobě - a zároveň k transcenci, neboť si uvědomuji, že nejsem sám sobě základem, jsem si darován. Svou odkázanost na transcenci zakouší *já* zejména tehdy, když narazí na meze své autonomie - na nemožnost odstranit smrt, utrpení, konflikt, vinu, nahodilost - tedy mezní životní situace.

69 Neexistuje shoda v tom, zda-li jde o skutečnou žijící osobu

70 V Dionýském divadle se konaly všechny premiéry Aischylovy, Sofoklovy, Aristofanovy a Euripidovy.

71 Další řecké mýty se třídí do skupin O stvoření světa a Době bohů.

- obsahuje důvody a průběh trojské války, zásahy bohů a příběhy lidských hrdinů, návrat řeckých vojsk do vlasti a desetileté strastí a hrdinských činů plné putování trojského hrdiny Odyssea. Sem patří i příběh sourozenců Élektry a Oresta. Příběh rodiny Oidipa je součástí thébského cyklu.⁷²

⁷² Viz heslo Mýtus a tragédie, Pavis (2003)

Řecké mýty byly v klasické době ještě stále živoucím, ústně tradovaným mnohovrstevným systémem, obsahujících řadu verzí a variant, různě se doplňujících, někdy kontrastních, stále znovu vytvářených.⁷³ „Naše představy o jednotlivých mytických příbězích vycházejí z umělé konstrukce jakéhosi archetypu, kterou vyvozujeme ze zachovaných děl. Je však zřejmé, že různorodost a protiklady v interpretaci jednotlivých hrdinů i příběhů nejsou jen svědectvím toho, že kanonizace⁷⁴ je dílem pozdějších období, ale také důkazem typických rysů mytologického myšlení.“ (Stehlíková 1991, str. 30)

Pro ucelenost této kapitolky budiž zmíněn vcelku známý vztah rituálu a dramatu. Předstupněm slavné éry klasického řeckého dramatu (tragédie, komedie a satyrských her) a jeho osamostatnění v podobě pravidelných soutěží dramatiků, jsou Dionýsie⁷⁵, náboženské slavnosti na počest boha vína, ročních období a mystérií, Dionýsa. Účast na Dionýsiích byla občanskou povinností.⁷⁶

Ještě jednou ocituji Evu Stehlíkovou: „Mýtus je tragédii otevřen dvojitým způsobem. V prostředí, kde mýtus vznikl a koloval, je mytické vyprávění považováno za pravdivé, a to i tehdy, kdy se jeví jako zcela pravdě nepodobné. Za druhé, toto vyprávění má aspekt minulostní (vypráví se, co se stalo) i aktuální (to, co se stalo, je prožíváno jako právě se odehrávající). Tragédie pak z mýtu čerpá, ale sama je

⁷³ Stehlíková, Eva, *Řecké divadlo klasické doby*, Ústav pro klasická studia, Praha 1991.

⁷⁴ Kanonizace, zde v přeneseném smyslu slova: závazný soubor všeobecně akceptovaných, jednoznačných výkladů mýtu, nastolují jistou rigiditu, která znemožňuje původní „prostupnost a ohebnost“ mytického materiálu, kterou oceňují strukturalisté.

⁷⁵ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Dionýsie>: Koncem března se v Athénách konaly takzvané Velké Dionýsie, které trvaly šest dní. Na jejich začátku nesl slavnostní průvod sochu Dionýsa z jeho chrámu do divadla za bouřlivého veselí. Na Dionýsovu oslavu byly skládány sborové písně, dithyramby, a hrány lidové hry.

⁷⁶ Rok 536/533 je nejstarší známé datum divadelní produkce. Příkaz, aby se hraní tragédie stalo součástí náboženského obřadu vydal athénský tyran Peisistratos. K tomuto datu se váže ještě jméno legendárního Thespida, „otce athénské tragédie“.

mu pramenem.”⁷⁷Tedy - to podstatné řekněme ještě jinak: prostřednictvím mýtu se aktualizuje minulost. Jako dospělí se ocitáme na pozicích dítěte, tím pádem realizujeme neškodné formy návratu - neškodné jsou proto, že se odehrávají v našem obrazném myšlení, obrazném modu.

Obdobně, jako je tomu ve vztahu mýtu a tragédie, se v tragédii využívá rituál a naopak rituál je tragédií zároveň tvořen. V době svého vrcholného rozkvětu rituálnost dramatu / tragédie vyplývala z podstaty cyklického opakování Dionýsií. O rituálních prvcích obsažených konkrétně v tragédii Oidipús král více v kapitole O vině - trestu - oběti a odpuštění 10.

⁷⁷ (Stehlíková , 1991: str. 30)

6. MÝTUS - DRAMA - SEN A JEJICH STRUKTURA

Vycházíme z předpokladu, že drama stejně jako obraz či sen je duševní konstrukt autora, jeho vize.⁷⁸ Přesněji řečeno, - když někdo píše drama nebo maluje obrázek, dělá to (zpravidla) s bdělou myslí. Když někdo sní, jeho vědomí se na tvorbě snu nepodílí. Čili – mýtus se dá přirovnat spíš ke snu, drama zcela jistě k obrázku. Z mýtu, z té pralátky, si dramatik volí a vybírá, co a jak se mu hodí, tvoří, co potřebuje sdělit. Řadí situace, připomíná formou různých sdělení informace, které novým situacím dávají smysl, objasňují souvislosti, vřazují je do kontextu.⁷⁹ Z pohledu teorie snové práce autor provádí další, zcela vědomé druhotné zpracování tématu - ve snu probíhá zhuštění a přenos. Vzniklé látky se chopí druhotné zpracování jako další snový postup, který z ní vytvoří (pseudo)logický útvar a dojde k vizualizaci. „Vzpomínku “ na zjevný obsah snu, na to, co se nám zdálo jako odehrávaný příběh v obrazech a přímé řeči, popisujeme slovy. Podobně zacházíme s výtvarným artefaktem, který má svou strukturu, příběh, vrstvy, úhel pohledu a obsahuje symbolické prvky. A opačným směrem, od vizualizovaného, zjevného snu se s pomocí výkladu a povědomí o snové práci snažíme dospět ke snové myšlence, energetickému zdroji snu.

Zkusíme se podívat na drama jako na obraz a sen. Otázka zní: můžeme drama chápat jako obdobu zjevného snu? Znamená to rozfázovat příběh do obrazů - scén⁸⁰ a všimnout si symbolického významu objektů v nich. Nezapomínejme ale na to, že všechny scény nebo postavy nemusejí obsahovat symbolický moment, resp. mohou být jen vycpávkou, která slouží k tomu, aby měl zjevný příběh logickou nit a celistvost, stejně jako se to obdobně děje při snové práci či pomocí určitých výtvarných projevů na papíře.

Při analytické a interpretační práci, jak se snem tak s obrazem, je třeba se „pustit “ do obtížných sfér: Obtížných pro ateistického Evropana, vychovaného k logickému

⁷⁸ Teatrologickým jazykem vyjádřeno: mýtus sděluje, co se stalo, syžet je úhel náhledu, autorský způsob použití základní látky.

⁷⁹ Antičtí dramatici nepředpokládali, že diváci „vědí všechno předem “ (jak už bylo zmíněno výše), a dávali si záležet na tom, aby se v průběhu představení diváci vždy vše potřebné k pochopení příběhu a jeho prehistorie dozvěděli včas. Někdy se tak stalo přímo v prologu, ve vzpomínkách , rekapitulacích, nebo při prvním vstupu chóru v tzv. parodu, jindy se souvislosti dozvídáme z rozhovorů , či z prohlášení božstva. V literatuře uváděným a oceňovaným příkladem toho, kdy „anagnorise, poznání, proběhne v okamžiku peripetie “, je právě Sofoklův Oidipus. Kritika tehdy dnes považuje za zdařilé postupné odkrývání tajemství, odhalování historie, které právě v Oidipovi je součástí strategie hry. (viz Stehlíková 1991)

⁸⁰ divadelním jazykem řečeno: do situací, či při inscenování do mizanscén

a deskriptivnímu vnímání reality, tedy pro člověka navyklého pohybovat se v racionálním modu uvažování. Opouštíme přísnou logiku a kauzalitu, tvořivě využíváme potenciál fabulace, hry se slovy, barvami, následujeme fantazii. Je to jako hra s kostkami, které lze přeskupit na mnoho způsobů, jako potůček, který si hledá cestu mezi kameny a využívá, co mu přijde do cesty, je to hra štetce s barevnou skvrnou na papíře. Nechci tím ale říct, že výklad snů či interpretace artefaktu vycházejí z dětského, magického, mytického či náboženského vnímání - ač zkoumat je nám může pomoci.



Oidipus a Sfinx, Muzeum ve Vatikánu

7. OIDIPÚS

„Dáváme-li mytologickému vyprávění prozaický smysl, měli bychom si vždy bedlivě všimnout jména, kmenového původu a osudů zúčastněných postav a pak mýtu vrátit podobu dramatického rituálu, kdy nás posléze někdy nahodilé prvky dovedou k analogii s dalším mýtem, který proměna v historku pokroutila zas úplně jiným směrem, a vrhnou tak světlo na oba dva “. (Graves, 2004, str. 9)

7. 1. KDYŽ SE ŘEKNE JMÉNO OIDIPÚS...

Je naší běžnou mýlkou domnívat se, že současníci Aischyla, Sofokla, Euripida a dalších dramatiků, znali nějak zvlášť podrobně obsah mýtů. Diváci v athénském divadle znali původní příběhy zřejmě, měli určité ponětí o vztazích svých bohů i lidských hrdinů.⁸¹ Divadelně zpracované děje tak pro ně měly jiný význam, než dnes pro nás, chápali souvislosti, které nám zůstávají skryty či je musíme pracně objevovat. Ale zdaleka

⁸¹ Antifanés , komediograf (408-330) ironicky píše: „Tragédie má proti jiným žánrům velké výhody: divák zná slova dřív, než je kdo vysloví. Tragikům stačí připomenout známé věci. Řeknu jen: Oidipus, a všichni všechno vědí: že jeho matka se jmenuje Iokasté a otec Laios, kdo jsou jeho dcery, synové a co udělal, co všechno musí vytrpět. “ (in Stehlíková, 1991) Což ale nebyla pravda, ač se to často tak traduje.

nevěděli všechno a nehodnotili jen z odstupu úspěšnost dramatikova pojetí v rámci divadelní soutěže. Čtenáři Homéra si pamatovali nanejvýš, že Oidipus měl ženu Epikastu, která se oběsila... a že padl v jakési bitvě ve 23. zpěvu Iliady (Stehlíková, 1991, str.28). Ale v tom, kdy a jak zemřel a kolik měl vlastně dětí, se verze příběhu o Oidipovi a jeho rodu liší. Oproti níže uvedenému Sofoklovu dramatu, jsou například i verze, v nichž po odhalení vraždy vlastního otce Oidipus zůstává v Thébách a Jokasté se neoběsí.

Když se řekne jméno Oidipus dnes, vytane nám v paměti možná ona základní kletba vyslovená před jeho narozením: „syn, až dospěje, zabije otce a bude spát se svou matkou“, známá spíše z psychologických pojednání o „oidipuském komplexu“. Někdo si možná ještě vzpomene, že Oidipovou dcerou byla Antigóné (vedle Élektry a Médei asi dnes nejznámější tragická ženská postava).

S nevelkou nadsázkou můžeme kvalitu povědomí tehdejších Athéňanů o vlastních mýtech přirovnat k naší současnosti: bez většího intelektuálního úsilí jsme s to vnímat odkazy či narážky na naše národní mýty a dějiny: od pověstí českých, přes legendu o svatém Václavu až k Babičce Boženy Němcové, ale začasť jen zběžně a nejistě.

7.2. ZE SLOVNÍKOVÝCH HESEL

Oidipus byl synem Láia, thébského krále, syna a nástupce krále Labdaka. Oidipus vyrostl na dvoře korinthského krále Polyba a jeho ženy Meropy. Pýthia mu sice neřekla nic o minulosti, ale předpověděla mu budoucnost, opakovala dávné prokletí vznesené nad jeho otcem. V úžlabině pod horou Parnass – se střetl Oidipus s vozem, uhnul, ale vozka ho švihl bičem. Vrátil mu to, ale stařec ve voze vstal a udeřil ho holí. Oidipus se pobouřeně bránil tak, že stařec padl mrtvý k zemi.

Laios vyrůstal bez otce, nechtěl syna, protože znal věštbu, že ho syn zabije. Chtěl však následníka trůnu, a tak unesl élidskému králi Pelopovi syna Chrýsippa, choval se však k němu tak (homosexuálně jej obtěžoval), že Chrýsippos spáchal sebevraždu. Pelops potom Láia znovu proklel stejnou věštbou, aby zahynul rukou vlastního syna.

Jokasté, matka a manželka Oidipa. Ze strachu byla sama aktivní při likvidaci dítěte.

Sfinx, nestvůra s hlavou ženy, a okřídleným tělem lva: dávala lidem hádanku: „Co chodí ráno po čtyřech, v poledne po dvou a večer po třech?“ Kdo neuhodl, toho usmrtila.

Kreon, bratr Jokasty, tedy strýc Oidipa, po odhalení Oidipa jako vraha svého otce se ujímá vlády v Thébách, svádí boj s Oidipovými syny

Antigóné, dcera Oidipa a Jokasty, díky Sofoklovi jedna z největších postav řecké mytologie, původně pouhá epizodická postava starých thébských mýtů o Oidipovi a válce „sedmi proti Thébám“.

Isméné, mladší dcera, sestra Antigony

Eteokles, Polyneikes, synové Oidipa, dvojčata

7.3. ZÁKLADNÍ MYTICKÝ PŘÍBĚH O OIDIPOVI

Láiovi, králi Théb, a jeho ženě Jokastě se narodí syn. Ze strachu z dávné věštby jej dají sluhovi, aby dítě odnesl do lesa a tam je zprovodil ze světa. Sluha se slituje a dá dítě s probodenýma/svázanýma nohama cizímu pastýři z jiné země. Ten jej však odnese na královský dvůr do Korinthu, kde je vychován jako vlastní syn.

Jako mladík se doslechne, že není syn krále a královny, ale ti to popřou. Ani v delfské věštírně se nedozví odpověď na svou otázku, zda-li Polybes a Meroba jsou jeho rodiče. Dozví se však věštbu o budoucnosti: že zabije otce a za ženu si vezme svou matku. Aby se vyplnění věštby vyhnul, rozhodne se do Korinthu nevrátit.

V soutěsce pod horou Parnas cestou do Théb dojde k bitce s vozkou a starcem na voze. Vozka uteče, stařec je Oidipem zabit. Théby trápí Sfinx, která vyžaduje lidské oběti, pokud obyvatelé města neuhodnou její hádanku. Uhádne ji sám Oidipus, Thébané ho z vděku korunují za krále a za ženu dostane vdovu po Láiovi, královnu Jokastu. Mají spolu čtyři děti.

Po čase dolehne na Théby morová rána jako důsledek za to, že v zemi je stále vrah bývalého krále. Oidipús se rozhodne vraha za každou cenu vypátrat. Najde se starý sluha krále Láie, se vzkazem z Korinthu přichází starý pastýř krále Polyba. Postupně se Oidipús dozvídá starý příběh až nakonec si musí připustit, že vrahem krále je on sám a že jeho manželka Jokasta je jeho matkou. Jako trest si probodá oči a žádá pro sebe vyhnanství.



Jiří Langmajer jako Oidipús v Divadle pod Palmovkou, premiéra 29. května 2002,
režie: Lucie Bělohradská

7. 4. DRAMATICKÉ ZPRACOVÁNÍ MÝTU - SOFOKLES: KRÁL OIDIPÚS⁸²

Čtenáři, stejně jako autoři následujícího textu, který je volným obsahem Sofoklova dramatu, musí být jasné, že již sama volba citátů (v uvozovkách) je výkladem. Kurzívou budou označována místa, která se zdají být významná. Pro představu jsou uvedeny i scénické poznámky. Sofoklovo drama bylo Freudovou inspirací.

Oidipús vyjde s průvodem z paláce. Théby postihl strašný mor, zem je neúrodná, kletbou stížená a kněží s lidem jdou prosit krále o pomoc. Vždyť on je jejich zachránce, připomínají mu, jak je osvobodil od tyranie Sfingy, jíž museli Thébané dávat krutou daň. I Oidipús se trápí nad zkázou země, uklidňuje příchozí naříkající dav (sbor starců thébských, chór): právě očekává návrat švagra Kreonta, kterého vyslal do Delf, „do věštírny Foibovy⁸³, aby se otázel boha, jakým slovem neb činem zachránil bych tento stát“. Na Kreontovu otázku, zda si chce vyslechnout věštbu v soukromí, dostane královu odpověď: „Mluv přede všemi! Neboť jejich bol mě trápí víc než vlastní život můj.“ Jediným způsobem, jak zlomit morovou kletbu nad Thébami je vypátrat a potrestat smrtí nebo vyhnanstvím vraždu předchozího krále. Vrah je pryč zde. „Kdo hledá, nalézá, kdo

⁸² *Oidipús hó tyrannos, Oidipús rex* - 430/425, do češtiny nejpřekládanější tragédie, vlastně každá generace si Oidipa přeložila znovu. Různé české překlady používají i jiné názvy. První český překlad je z roku 1856 (F. Šohaj), prvně se hrál v roce 1889 v ND. Oidipus vladař (J. Pokorný 1963), Vladař Oidipús (Jan Skácel, 1973, pod jménem režiséra Milana Páska, později uváděno jako Oidipus král). Ferdinand Stiebitz, autor zde používaného překladu, ho celkem třikrát revidoval (1920, 1942, 1975, 1976).

⁸³ Foibos, jiné označení boha Apollón

nedbá, tomu všechno uchází “, říká Kreón. Oidipús se rozhodne vraha vypátrat, ač „je neznatelná stopa dávné viny “: „Já zas plnou pravdu odkryji! Chci zemi té i bohu pomáhat! Ve svém vlastním zájmu vyplním tu ohavnost! ... Aby snad i na mne vrah nevztáhl ruku zločinnou! Tak k zdaru vlastnímu mstím Láia. Chci zkusit vše. “ (*Oidipús se vrátí do paláce, kněz i Kreón a všichni ostatní odejdou*)

(*Vejde sbor, posléze vyjde opět z paláce Oidipús*) Oidipús slavnostně vyhlašuje pátrání po provinilci a svou kletbu nad ním: „Jak bídne žil, tak bídne zloduch zhyň! “ „A já mám vládu, kterou dřív měl on, mám ženu, s kterou plodil také on..., a kdyby osud byl mu popřál dítek, ty sourozenci dětí mých by byly, chci tedy za otce jak vlastního zaň bojovat “. Povolává starého slepého Teiresia, věštce svatyně Foibovy a mezitím se dozvídá další detaily dávné Láiovy vraždy - zabili ho prý neznámí pocestní. Teiresiás přichází nerad a nechce mluvit: *Óh, je strastné býti rozumný, když rozum není platný!* “

Na Oidipovo další pokorné naléhání Teiresiás odvětí: „Jste nevědomí všichni! Neřeknu ni slova již, bych nezjevil Tvou zkázu. “ Oidipús se rozzlobí a obviní Teiresia, že to jistě on sám kdysi spáchal ten zločin, že on zabil krále. A ač se vzápětí dozví, co Foibos zjevil („hledáš vraha, kterým jsi ty sám a s vlastní krví hnusně obcuješ “), rozběsněný nic z toho nepřijímá a překvapivě Teiresia nařkne ze spolčení s Kreontem, prý pro trůn, bohatství a žárlivost na jeho schopnosti. A opět připomíná své zásluhy: Vždyť jen svým vtipem a bez božské pomoci zdolal hádanku zrudné Sfinx a zachránil Théby!

Teiresiás: „Jsi vidomý a přece nevidíš! “ A znovu mu opakuje, jak se věci mají a co se bude dít:.. “ že z vidomého slepcem se stane, z bohatého žebrákem v zemi cizí o holi... “ *Teiresiás i Oidipús odejdou*

Sbor je vyděšený, přichází Kreon, už se dozvěděl o Oidipově nařčení ze zrady, ale nejde rovnou za ním, ptá se obce, náčelníka sboru: Co si o tom myslíte? Záleží mi na vašem mínění? Později, *při setkání s Oidipem* je zprvu smířlivý, nabádá jej: „Dřív poznej, potom suď! “ Ale Oidipus na jeho adresu používá dále tvrdá slova: mluví o jeho lstivém kroku, o lovu na trůn a prohlásí, že Kreón je jeho zarytý sok, ač to byl dosud jeho důvěrný přítel. Strhne se hádka, Kreón se brání: proč by měl být sladší titul s bázní než bezstarostná účast na vládě? Proč by Kreon ale riskoval tak složitou zákeřnou cestu, jak získat moc nad Thébami? „Což nemáš za manželku sestru mou? A sdílíš se s ní stejně o svou moc? *A nejsem vám já třetí roven?* Kdo by v bázni chtěl vládnout spíš, než vládnout a klidně spát, když moc by byla táž? V odpověď se od Oidipa dozví: *Ó proto jsi tím horším přítelem!* “

Oidipús trvá na tom, že ho Kreon zrazuje a usiluje mu o život! Ač ho utěšuje i Jokasté i náčelník sboru.

Oidipús na přímluvu tedy nechává Kreona odejít: „s ním všude půjde moje nenávisť. “ Kreón mu odvětí: „Hle, v zášti ustoupils, však přijde žal, až hněv tvůj zchladne. Ta tvá povaha je právem tobě strastí největší, “ *odejde*.

Jokasté se chce dozvědět víc. Chce ho povzbudit a vypráví mu, jak se nevyplnila dávná kletba o Láiovi: měl ho zabít vlastní syn, ale zabili ho cizí lupiči na rozcestí v úvoze... (*Oidipús sebou trhne*) a vlastního novorozeného syna nechal otec pohodit v neschůdných horách.

„Co bůh odkrýt chce, to bez věstců nám zjeví jasně sám. “

Oidipús vyděšený, sdělí jen: že „ho ta slova zmátla pobouřila hrud “ . Dál se Iokasty vyptává na všechny podrobnosti, jak vypadal Láios („byl velký, vlasy prvé stříbro šedin a podobu měl skoro jako ty “), jak velkou měl družinu. Všechno souhlasí: „Mám děsný strach, že věstec vidí dobře, tou strašnou kletbou stihl se já sám. “ Shání se po tehdejšímu poslovi, který se kdysi vrátil se zprávou osmrti Láia. Proč není v paláci? „Když Tě viděl vládnout po Láiovi, žádal, ať smí ke stádům na venkov, z dohledu města.

Oidipús povypráví dopodrobna Jokastě, jak se dozvěděl od opilého mladíka, že je podvržený syn Polyba a Meropy, jak to hněvivě popřeli, jak přesto šel do Delf, ale nedozvěděl se, než že se svou vlastní matkou má souložit a otce vlastního vrahem být. Už se nevrátil do Korinthu, aby se nic z toho nestalo. Na rozcestí v hněvu na odplatu zabil starce i všechn jeho doprovod.

„Má-li ten muž co společného s Láiem, ó, kdo je nyní bídnejší, než já?! “ svolal jsem nasebe kletbu, jsem vrah, nemůžu se vrátit k rodičům, jediná naděje, že pastýř potvrdí, co říkal kdysi: že na rozcestí to byli lupiči, ale já byl jen jeden.

Jokasté a Oidipús odejdou do paláce. Sbor přemítá:
„Však zpupnost plodívá tyrana, zpupnost bezbožná!
Je výstředností lačná jen
a zkázy, jása v přesycení slepém,
ale když zpita vrcholu dojde,
oh, do strmé propasti
zlé sudby se skácí...“

Jokasté se chystá jít prosit Foiba za Oidipa, neboť: „svou hrud' až příliš strastmi rozrývá můj choť a neváží, jak soudný muž, dle toho, co již bylo, to, co jest, spíš věří slovu každému, jež děsí. *Přichází posel z Korinthu:* Korintští chtějí, aby jim vládl Oidipús, jeho otec, Polybos, je mrtev. Všichni jsou tou zprávou potěšeni. „A ta tam jsou planá prorocství! A neřekla jsem ti to dávno již?“ „Ba, řekla, ale strach mě zaváděl.“ „Nač se bát člověku, když náhoda jen vládne, bezpečné pak předtuchy ni o jediněvěci nelzemít! Žít maně, jak se dá, to' nejlepší - Ach nic se neboj sňatku s matkou svou: již mnohý ve snách s matkou obcoval. Však člověk nesmí na věc takovou dát nic: tak se mu žije nejsnáze.“

Posel se diví, proč se Oidipús bojí vrátit do Korinthu? Vždyť král a královna nebyli jeho rodiče! Vypráví, jak jej našel v kitharionských roklích (*Jokasté se vzruší, pak upadá v hloubavé zamyšlení*) - tedy, dostal ho, od Láiova pastýře. Náčelník sboru odtuší, že by to mohl být tentýž, pro kterého před chvílí poslali, ale Jokasté to drsně popírá: „Nač se ptáš po tom? Nedbej tohonic a plané jeho řeči z mysli pusť!“ a „Ustaň, probůh, je-li trochu jen ti život milý - dost, že trpím já!“ *Když jej nepřesvědčí, zoufale odběhne. Oidipús vyhlíží pastýře, sbor se raduje. Pastýř odpovídá nejprve netečně, bez účasti, nemůže si vzpomenout, pak drsně ke Korintánovi:* „Jdi k řasu! Budeš mlčet konečně? Oidipús jej rozhodně vyslýchá a nutí jasně odpovídat: „Ano, dostal dítě z Láiova domu, od Jokasty. Oidipús vykřikne: „Ta bídná matka!“ - pryč se bála zlé věštby. „O, hrůza, hrůza! Vše je jasno již! Kéž zřím Tě, světlo, naposled, když vím už vše: že jsem se v hříchu narodil a v hříchu plodil, hříšně zabíjel!“ *prchá do domu.*

Sbor lká a posel se připojuje: „co dům tento skrývá hrůz - již v brzku zjeví se - hrůz zaviněných, ne snad bezděčných! A strasti z vlastní vůle nejvíc bolí.

Jokasté se oběsila. Oidipús zuří, hledá meč, najde oběšenou ženu, tedy matku, serve zlaté sponky z jejích roucha a probodá si oči. „Jak měl's odvahu se oslepit? Jaký běs Tě k tomu dohnal?“ „Ó, veďte mě odtud pryč! Co nejrychleji z těch míst, jsem zkázy nesmírné zdroj, jsem prokletím největším klet a bohům protivný tak, jak žádný smrtelný tvor!... jsem bohy zavržen teď, já hříšných objetí plod... a je-li kde jaké zlo, jež předčí nad všechna zla, vše vešlo se v Oidipův los!“

Naříká a proklíná se: „Jaké to nic je život vezdejší. Copak získá člověk blaha víc, než je pouhé zdání? Když se náhle jeho sny zhroutí.“

Sbor se pohoršuje, přemítá, jak je možné, že tak dlouho hřích můj nebyl zjeven, jakže jsem mohl vplout v manželský přístav jako rodný syn i plodící otec a choť: „Kéž bych Tě, Oidipe, nikdy nebyval spatřil, ale pravda je: dýchám zas lehce, jsa Tebe prost. Snad lépe nežít, než-li slepý žít.“

Oidipús se dovolává své vlastní kletby a žádá *Kreonta, který právě přišel*, ať ho co nejrychleji vyvrhne z vlasti! „Však, Kreonte, mé děti!“ *Kreón dá pokyn jednomu ze sluhů, jenž přivede z paláce dvě dcerky Oidipovy.* Oidipús je lituje, mluví o jejich neblahé budoucnosti. Ale: „O syny se nestarej: jsou muži, netřeba jim nikdy strádat, ať jsou kdekoli.“ Na jednu stranu žádá Kreonta, aby se o dívky postaral, na druhou je nechce nechat odejít. Kreón: „Nechtěj splněno mít vše! Vždyť i štěstí naplněné zradilo Tě v životě!“

7. 5. DOPLNĚNÍ PŘÍBĚHU Z JINÝCH DRAMAT A JINÝCH ČÁSTÍ MÝTU

Thébský mytický cyklus začíná **Tantalem**⁸⁴, který se opovážil vyzkoušet všemohoucnost bohů tak, že zabil svého syna Pelopa a předložil pokrm z něj bohům. Ale zločin (zde domýšlivost, ješitnost, zpupnost, jindy žárlivost rodiče, nebo strach z dítěte) stíhá trest. Tantalos navěky trpí žízní na dosah vodě. Pelops sice ožil, ale neváhal později zabít otce Hippodameie, jenž žárlivě bojoval s jejími nápadníky. Jeho synové trpěli ve vzájemných krutých bojích strašlivými následky oidipské sourozenecké soupeřivosti (Átreus a Thyestés). Jeho nemanželského syna Chrisippa ze žárlivosti zabil Oidipův otec Láios.

Obsahy dalších her čerpám z útlé ale informačně bohaté publikace Evy Stehlíkové: Řecké divadlo klasické doby. Jsou přehledné, stručné a jako doplňující zdroj informací o vztazích a osudech Oidipových příbuzných pro naši potřebu dostatečné. (Stehlíková, 1991, str. 90 a dále)

Oidipús na Kolóně

Sofoklovo poslední, mysteriózní drama, postrádá tragiku, autor dopřeje Oidipovi klidnou smrt, která není katastrofou. Má zaslíbeno, že spočine v háji Erynií u Athén. Nepatrné konflikty se vyřeší dřív, než nastanou, Oidipús je pokorný, ochotný a vděčný. Doprovází jej Antigona. Ale objeví se i druhá dcera Isméné, s nedobrymi zprávami o mocichtivých bratrech, kteří sice chtěli, aby Oidipús odešel do vyhnanství, ale nyní by kvůli věštbě potřebovali - jeden či druhý, ho mít poblíž a na své straně v nastávajícím vzájemném boji. Oidipús se rozhněvá a oběma zlořečí.

Sedm proti Thébám

Závěrečná část trilogie Aischylovy se soustřeďuje na osud Oidipových synů Eteokla a Polyneika. Oproti původní domluvě o střídání obou u moci nad Thébami i se strýcem Kreontem začnou mezi sebou bojovat. Polyneikés, vypuzený bratrem z Théb sebere v Argu vojsko a chystá se na Théby zaútočit. Spolu se šesti dalšími vojevůdci se postaví proti sedmi thébským branám. Eteoklés, podporovaný strýcem Kreontem, který se ujal vlády po sebevraždě sestry a zapuzení Oidipa, se rozhodne, že se osobně střetne s bratrem. Oba v boji padnou, sestry je oplakávají. Když se dozvedí, že Polyneikés jako zrádce vlasti nemá být řádně pochován, odejde ho Antigona pohřbít sama.

Antigoné

Po *Oidipovi vladaři* snad nejznámější Sofoklovo drama. Antigoné se stala symbolem boje i obětí kvůli nadřazenosti morálních a náboženských zákonů nad těmi, které pramení jen ze světské moci. Ze soupisu uvádění Antigony na českých scénách během minulého století zvláště vystávají roky, kdy uváděna nebyla.⁸⁵

Foiničanky

Euripidova tragédie, čerpající také z mýtu thébského cyklu, má jméno podle chóru fénických dívek, které se zastavily na své cestě do Delf v Thébách a jsou svědky děje, nám již známého z Aischylových „Sedmi proti Thébám“.

7.6. KOMENTÁŘ K PŮVODNÍMU MÝTU (7.3.) A K SOFOKLOVU DRAMATU (7.4.)

U tragické perspektivě se člověk a jeho jednání nejeví jako skutečnosti, které by se daly

⁸⁴ Bettelheim, 2000, str. 191 - 192

⁸⁵ Z psychoanalytického pohledu k nám příběh promlouvá o ničivé síle oidipské sourozenecké žárlivosti i naopak silného sourozeneckého pouta. (viz 9. Kapitola o Elektře)

definovat nebo popsat, ale jako problémy. Jsou prezentovány jako hádanky jejichž dvojznačnost nelze nikdy zcela postihnout ani vyčerpat. “ Jean-Pierre Vernant

Mýtický rámeček, tedy konstrukce počítající se záštitou bohů, v Sofoklovi již jakoby neobstojí. Tragický člověk s tíhou vědomí a také se svými otázkami a ambivalencí je už jiný, než mytický. Sofokles si vybírá pro své dramatické zpracování až tragický konec samotného mýtu, „poincestní“ tragédii. Valnou část příběhu sdělí jen postavy děje místo toho, aby bylo drama celým příběhem. Pokud termín druhotné zpracování používáme při snové práci, tvorbě zjevného snu, dostáváme se zde do kolize s našimi předpoklady. V tuto chvíli se potvrzuje, že drama je jako „další druhotné (umělecké) zpracování“ mýtu - snu.

Z pohledu psychoanalýzy na umělecký artefakt, to lze vnímat tak, jako by si Sofokles musel hlavně připomínat nikoli to, po čem touží (čili potlačené přání, které dává do pohybu celou tvorbu snu), ale co by se stalo, kdyby se toto zapuzované přání splnilo. Zjevně akcentuje prožívání viny z toho, k čemu došlo.

Struktura dramatu je postavená právě na tom, že příběh z minulosti je do hry postupně vkládán formou vlastních (zkreslených) vzpomínek, vzpomínek Jokasty, nebo z vyprávění druhých lidí (zejména dvou starců a reakcí chóru). Teatrologie pro “poznání, prohlédnutí” hrdiny má termín *anagnorise*⁸⁶.

Podle úvah o struktuře snu a mýtu v 6. kapitole, a také podle zadání práce, by měl na tomto místě být oddíl o *Symbolickém momentu protagonistů a scén v antickém dramatu*. Rozborem struktury dramatu ale právě docházíme k názoru, že teze: *drama rovná se sen*, není obhajitelná. „*Takový sen by se nám nikdy nemohl zdát.*“ Pro svou příliš obsáhlou, složitou, racionální strukturu - je příliš komplikovaný, dlouhý. Sen naproti tomu má zhuštěnou stavbu. Drama se tedy jeví jako další artefakt nad tím základním. Vzniká tu riziko, že budeme více zaujati Sofoklem a jeho viděním, než vlastním mytickým příběhem a jeho symbolickými obsahy. (Je známý a prostudovaný fakt, že v dramatickém zpracování mytické látky - i u dalších dvou nejznámějších dramatiků Euripida a nejstaršího z této trojice Aischyla - jsou zřetelné posuny, odrážející postoje a názory těchto tří tvůrců. Zajímavé téma, ale my se vrátíme zpět k mýtu.

Krátce se ale stavbou Sofoklova Oidipa budeme ještě chvíli zabývat: divadelníky oceňovaného postupného odkrývání pravdy, která se liší od zdánlivé skutečnosti, si všiml i Freud. Přirovnal ho k obdobně strukturované psychoanalytické práci, kdy se postupně, jakoby odkrýváním dobíráme toho myšlenkového materiálu, který slouží k tvorbě symptomu. Budiž zde uvedeno několik postřehů o postojích a prožívání postav - ve smyslu obecně terapeutické práce:⁸⁷ Z naslouchání, sledování emočních hnutí, rozhovorů a vyprávění vyplývají vzorce chování a vyjasňují se vztahové problémy. Obecné principy mají tendenci opakovat se v životě každého jednotlivce.

⁸⁶ změna nevědomosti v poznání, která navozuje zápletku nebo zvrát v dramatu či vyprávění tím, že postavy byly od sebe dlouho odloučeny.

⁸⁷ Koneckonců i historka o “nevědomé mysli Jokasty” z Freudova životopisu pochází z takového prostého vnímání divadelního představení.

Všemu předchází staré vraždy a křivdy - zlá věštba - Vernant (1990) popisuje podrobnosti z Laiova dětství⁸⁸ - celé akutní situaci předchází dávná příkoří dítěte, ba dokonce i potíže otcova dětství.

Z podrážděného Oidipova osočování vůči Kreontovi, Teirésiovi, se dá odečíst "deskriptivně nevědomý" odpor vůči zástupné otcovské autoritě, bratru matky. Jeho narcistické vychloubání vlastními zásluhami zjevuje nejistotu, rovněž tak snadné výbuchy hněvu při jakékoliv nevýhodné situaci (vůz v křižovatce, neochota starců vypovídat). Vnímat můžeme rovněž "odpor" vůči zjevené pravdě: stařec mu pravdu opakoval asi třikrát a u Iokastina vyprávění mu taky došly jasné důkazní souvislosti: Tu se však přeslechl, tu osočil druhé ze žárlivosti, ze spiknutí, z úkladů, "nevěřil" tomu, neztrácel naději, že "třeba to je jinak". Jokasté je konfrontována rovněž s jasnou informací a aspoň neverbálně dá najevo, že vnímá to, co sama popírá.

V příběhu vystupují tři starci, kteří znají pravdu (věštec Teirésias, starý Láioův sluha a korintský posel, každý se chová nějak nedostupně: jeden nechce mluvit, druhý nechce vidět, poslední nechápe) - všichni zastupují otce, kteří jsou jakoby nepřítomní, nebo nevidí, někdy něco cítí, ale chovají se neadekvátně nebo ambivalentně.

Pokřivené vztahy s dětmi a jejich další osudy - Na Oidipovo místo nastoupí bratr matky, Kreon, strýc Oidipův a jeho synů. Eteokles i Polyneikes „dědí“ otcovu prchlivost a prohlubuje se u nich bezohledná touha po moci (u Oidipa měla alespoň ušlechtilou podobu lásky k vlasti, s potřebou uznání, u synů jde už jen o vztek a úsilí o nadvládu). V bitvě Sedmi se navzájem zabijí.

Oslepený Oidipús dává přednost dcerám (viz závěr dramatu), vztah Antigony k otci vykazuje rozvinutý Elektřin komplex jako starší dcera má tendenci se pro něj obětovat (věnovala se Oidipovi jako Anna Freudová otci). Když zmizí ze scény otec, staví se proti autoritě Kreonta. Dramaticky (hystericky) lpí na pohřbení svého bratra Polyneika, označeného Kreontem za zrádce Théb, jehož pohřeb byl Kreontem pod pohrůžkou trestem smrti zakázán. Její vztah s Isméné obsahuje prvky rivality - Antigona chce zemřít hrdinně sama v roli oběti světské moci a zvrůle. Dává přednost mrtvému bratru před živým ctitelem, snoubencem. Oběsí se v zarděné kobce.

⁸⁸ Láios vyrůstal bez otce, nechtěl syna, protože znal věštbu, že ho syn zabije. Chtěl však následníka trůnu, a tak unesl élidskému králi Pelopovi syna Chrysippa, choval se však k němu tak (homosexuálně jej obtěžoval) že Ch. spáchal sebevraždu. Pelops potom Láia znovu proklel stejnou věštbou, aby zahynul rukou vlastního syna.



Sigmund Freud s dcerou Annou

8. PŮVODNÍ MYTICKÝ PŘÍBĚH JAKO SEN

V předchozí kapitole byl zdůvodněn návrat k původní mytické látce jako cestě k odkrývání latentního významu.

8.1. SYMBOLICKÉ PŘESAHY MÝTU

Symbolické momenty a jejich souvislosti, které dokážeme identifikovat, nám mohou být vodítkem k latentnímu obsahu mýtu. Budeme se soustředit na jejich možné přesahy při řešení životní problematiky dnešního člověka.

Latentním obsahem příběhu je oidipská touha a trest, který za to přináleží. *Kurzívou* jsou vyznačeny situace mýtu se symbolickým potenciálem, - pomlčka odděluje výklad a následnou aplikaci (příklad) z praktického života či terapeutické praxe.

Král odvrhne syna. - Protože ohrožuje jeho postavení - bojí se, že se ocitne v té pozici, do které umístil kdysi jako dítě svého otce, tzn. že se bude cítit ohrožen na životě. To je jeden z nevědomých důvodů častých útěků novopečených tatínek z manželství. *Touha usmrtit syna - probodené (zmrzačené) nohy* - Dítě nemůže chodit, nemůže utéct. Proč je dobré znehybnit syna? - Aby otci⁸⁹ nemohl konkurovat, čili “*aby do Théb nedošel*”. Otec reaguje na dítě, které by měl přijmout a milovat jako na ohrožení svého vlastního postavení. Ocítá se znovu tam, kde spočívá jeho problém - oidipský konflikt nedořešený ve vlastním dětství: Nechce být v roli toho, koho dříve jako dítě nenáviděl a toužil odstranit.

Dítě zachráněno *pastýřem*. - *Pastýř* je tu jako personifikace vlastní psychické intenzity subjektu, která se brání pocitu viny, jinými slovy, kéž by tu byl někdo, kdo napraví mé provinění. Čili je protiakcí - jako projev cenzury či svědomí proti výše zmíněnému prohřešku (zde odmítnutí syna). - Otcové, kteří se začnou věnovat dětem z popudu provinilosti.

Dítě vyrůstá v jiné královské rodině. - Freud v *Mojžíšovi a monoteizmu*⁹⁰ uvádí Oidipův

⁸⁹ Rodič, který se cítí být dítětem ohrožen, je narcistický, dítětem se cítí být ohrožen z toho důvodu, že zrání dítěte je potvrzením stárnutí rodiče, rodiči se zpátky navrací jeho vlastní nezvládnutá fáze z dětství.

⁹⁰ Mojžíš a monoteizmus, Danubiapress, Bratislava 1995

příběh jako verzi tzv. *rodinného románu*, jehož obsah je: Dítě sní o tom, že není dítětem svých rodičů, ale pochází z rodiny význačnější, "královské". Freud popisuje fantazii staršího dítěte (v období latence či začínající puberty), že je adoptované, cizí, nežádoucí, že do své rodiny nepatří. Spřádá sny o možném jiném otci (ve vyšším postavení), o nevěrách matky, či o tom, že žena, která je vychovává není jeho matkou (a tedy fantazie o ní by nepodléhaly vině). Konstruování rodinného románu spadá do opětovného vyrovnání se s oidipským komplexem v rané pubertě a slouží k odpoutání se od rodičů a dokonalému vyvázání se z oidipského komplexu,⁹¹ k dovyřešení oidipské vazby na matku.⁹²

Syn utíká od (*domnělých*) rodičů ve strachu, aby nezabil (*domnělého*) otce - ale ve skutečnosti utíká od skutečných, - právě ze zmíněného důvodu a - *zabije skutečného (nepoznaného) otce*. Psychoanalyticky je to pohled na touž (vlastní) rodinu v různém časovém období. - Terapeut nemůže nepostřehnout souvislost s tím, že pubertální synové někdy raději odcházejí ("utíkají") na internáty, vojenské školy, atp.

Zabití otce - přání zbavit se rodiče druhého pohlaví. Odstranit jej. Je to přání, aby otec "nepřekážel" a nenárokoval si cele matku. - Omnipotence, všemohoucnost vlastních přání a myšlenek, které přísluší oidipskému vývojovému období, způsobuje časté trauma dítěte, že "může za smrt nebo nemoc sourozence, za rozvod rodičů", protože si to přeci přálo.

Je veden *touhou zachránit město*. - Město, stejně jako vlast jsou symbolikou matky. Věta, že "*zachránil Théby*", by tedy byla projevem přání, aby se "to nikdy neuskutečnilo" (celá ta touha). Uhádne *hádanku* Sfingy - Sfingu chápeme jako fyzický objekt znázorňující psychickou touhu, mateřskou osobu. Že Sfinga je známkou (nikoli symbolem) incestu, vyzpozoval ve své praxi PhDr. Milan Kyzour: „Sfinga je sestrou či matkou, která vpouští Oidipa do "Théb" .

Povýšení na krále / sňatek s matkou. - Oidipús je ve své narcistické sebelásce a prožívání magické moci a pýchy na svou moudrost přesvědčený, že si *zaslouží královnu*. - Samotné jádro oidipského konfliktu.

Oslepení⁹³ jako sebestrestání - znamená symbolicky kastraci a zbavení funkce (tzn. jak orgánu, tak role - např. v daném případě zbavení se role manžela své matky - *jehlicemi z matčiny šaty* - vytoužená, ale zakázaná matka budí nebezpečnou touhu, která je příčinou úzkosti, vyvolané hrozbou kastrace. - Rovněž oslepení může být přáním "*neprobudit se*" - Muž nezastává svou roli ani tělesně ani pozicí v rodině.

Žádá pro sebe trest vyhnanství - obava z toho, že při překročení tabu budu vyhnán

91 Terence Turner z chicagské univerzity provedl analýzu kajapských mýtů o původu domácího ohně.

Týká se přesunu (sedmiletého) chlapce z nukleární rodiny do domu mužů. (Turner, 2004, str.165)

92 Freud, *Totem a tabu*, 1991, str. 16 a dále: mnoho afrických kmenů trvalo na přísných tabu nejen ohledně sester, matek, ale i tchýní. Trest za incest byl přísněji hodnocen ze strany mužů.

93 *Slepota /bezpohlavnost*: pro doplnění - V mýtech vystupuje často v roli věštce *slepý stařec* (zde Teiresias). Mluví se o něm jako o hermafroditovi, muži i ženě zároveň, nebo o ne-muži (je „slepý“ k vnější duálně se rozpadající realitě, ale vidí vnitřně k podstatě.

z kmene (*Totem a tabu*), což znamená smrt.⁹⁴ Sebetrestající vyjádření viny, nebo přeměna v opak (hrdina si žádá vyhnání, ale ve skutečnosti se téhož bojí). Zde bychom mohli zmínit situace, kdy se dospělé děti nezajímají (nestarají) o své rodiče a kdy důvodem nemusí být jen sobectví, ale nevědomá či neuvědomovaná forma trestu za dětské nepřislušné touhy.

8.2. DVA SNY

Podíváme-li se nyní na mýtus, jako se díváme na zjevný sen ve chvíli, kdy ho začínáme zkoumat (a hledáme v něm strukturu - výsledek snové práce), - rozpadne se na dva sny: sen, v němž se plní nevědomé přání (syn zabije otce a vezme si za ženu svou matku, neboli příběh chlapce, který touží *být králem ve městě*) a sen trestající, který se zabývá úzkostí z kastrace, připomíná prohřešek vedoucí k sebezpotrestání, dítěti jsou *probodeny nohy a král mu usiluje o život*. , druhý trestající .⁹⁵

Ve snu splňujícím přání je zabit starý král, je v něm Sfinx svržena do propasti, triumfální vjezd do Théb, korunovace za krále - hrdinu, osvoboditele, svatba s královnou, děti z toho svazku. Úcta lidu a jeho důvěra v opětovnou záchranu města díky králově moudrosti.

Sen trestající obsahuje úzkostné oddalování porozumění při hledání vraha. Setkání se starci, kteří říkají rozčilující pravdu, strach o trůn a hádka s Kreontem. Podezřívání. Žárlivost. Smrt matky. Tento trestající sen končí sebekastrací a vlastní žádostí o vyhnání, - i zde je ukryto splněné přání: *“Aby se to nikdy nestalo a já nebyl vyhnán”* . Vyjádřením přání může být i probodení nohou: *„kdybych byl bez nohou, nemuselo se to stát.“*

94 Freud, *Totem a tabu*, 1991, str. 16 a dále.

95 Oba typy snů můžou být rovněž úzkostné.

9. ÉLEKTRA

9.1. ZÁKLADNÍ SYNOPSE PŘÍBĚHU PODLE SOFOKLOVA DRAMATU ÉLEKTRA⁹⁶

Klytaiméstra a její milenec Aigisthos si uzurpují po vraždě krále Agamemnona vládu v Mykénách. Proti tomu se bouří dcera Agamemnona a Klytaiméstry, Élektra. Je nešťastná, zoufalá, hořce nenávidí matku a jejího milence, lituje se. Žije chudě, téměř v roli služky v paláci. Touží po návratu bratra Oresta, od něhož čeká, že *smrt otce* i její ponižení pomstí. Na rozdíl od bázlivé sestry Chrysothemis, která se se situací zjevně smířila, je dokonce připravena pomstu vykonat sama.

Orestés se vrací nepoznaný, doprovázený přítelem Pyladem a svým starým pěstounem. Aby jejich příchod nevzbudil žádné podezření, pěstoun rozšíří zvěst, že Orestes zemřel při vozatajské soutěži. Klytaiméstra truchlí naoko, Élektra opravdu. Orestes nejprve tajně obětuje na hrobě svého otce. Podle obětované kadeře jeho přítomnost pozná Élektra. Setkají se, domluví vraždu. Orestés zabije nejprve Aigistha, potom i svou matku, zatímco Élektra hlídá před palácem.

Proč to všechno? Agamemnon vytáhl s Řeky proti Troji zachránit krásnou Helenu, ženu krále Meneláa, milenkou Parida. Aby řecké vojsko mohlo zdárně vyplout z Aulidy, Agamemnon lstí pozval dceru Ifigenii, sestru Élektry, a matku do Aulidy, a pak dceru obětoval⁹⁷. Klytaiméstra to má manželovi za zlé, v jeho nepřítomnosti uvedla na místo po svém boku Aigistha. Po jeho slavném návratu z Troji ho úkladně s Aigistem zabijí. Malého Oresta zachrání Élektra tak, že ho svěří pěstounovi, který s ním uteče.

9.2. PSYCHOANALYTICKÉ POZNÁMKY

Jako psychoanalytický komentář lze použít stručnou charakteristiku pohádky o Sněhurce: pojednává o oidipských konfliktech mezi matkou a dcerou⁹⁸ v období dospívání, v situaci, kde otec buď není vůbec či je absenčním.⁹⁹ Sněhurka je dívkou, která

⁹⁶ Sofoklés: *Élektra*, Eurípidés: *Élektra*, Aischylos: *Oběť na hrobě*. Elektře se věnují všichni tragičtí dramatici. Na příkladu zpracování tématu významného obdobně jako Oidipús by bylo lze dobře vysledovat vývoj zpracování mýtické látky „dle vlastních představ“ a důrazů jednotlivých tvůrců. (Tento aspekt měl být nahlédnut v původní verzi práce.)

⁹⁷ Nakonec se ukáže, že dívka byla v poslední chvíli před obětováním zachráněna bohyní Artemis, které měla být obětována, přenesena na kultický ostrov Tauridu, odkud jí časem vysvobodil Orestés.

⁹⁸ Mýtický příběh Élektry líčí tragické důsledky onoho nevyřešeného oidipského konfliktu ze strany rodičů: tam, kde rodiče nemají stabilní láskyplný vztah (Klytaiméstra svého muže zabije), je dítě ohroženo nezdravým oidipským zatížením: pro dceru je normální, že otce miluje, ale matčina narcistická soupeřivost, hněvivý boj s mužem, dceru vede do hysterických pokřivených forem vztahování.

⁹⁹ V jiných příbězích je to zdárně nevyřešené oidipské období ve vlastním dětství rodičů, nebo jejich narcistické postoje - vedou k soupeření a boji proti dítěti jako konkurentovi, namísto láskyplného provázení jeho dospíváním

nedovede pochopit matčinu žárlivost. Ona přeci nedělá nic špatného tím, že touží po otci. Předvědomě ale o všem ví.

Elektra provokuje matku okázalým žalem nad smrtí opěvovaného otce, její chování je hysterické, vzpurné, nese znaky sebepoškozování, opovrhování poddajnou a poslušnou sestrou (konkurentkou - sourozenecká žárlivost, rivalita). Touha po vzdáleném bratrovi, a posléze projevy náklonnosti vůči němu po jeho návratu jeví prvky incestního vztahu¹⁰⁰.

100 (který se často zdůrazňuje i v dramaturgii inscenace), jinak oidipské incestní pouto.

10. VINA - TREST - OBĚŤ - OČIŠTĚNÍ - ODPUŠTĚNÍ

*Antika znala terapii uměním, jinak by nestavěli divadla na místě kultů, kde se léčilo. “
Eva Stehlíková*

Při všech výše zmiňovaných aspektech, které obnáší zkoumaná látka mýtu o Oidipovi, bych chtěla zmínit tuto rovinu z pohledu antiky, Freuda a křesťanství.

10.1. HYBRIS - HAMARTIA - KATHARSIS

Hybris - svévolnou pýchu, zpupnost můžeme brát (s některými příznaky v chování a prožívání našeho hrdiny) jako důsledek či projev neurózy, ale nemůžeme pominout jedincovu zodpovědnost vůči realitě. Mám na mysli častěji zmiňovaný Oidipův hněv, jeho sebepotvrzování a pyšnost na to, jak vlastním důvtipem „zachránil město“, jeho obsedantní lpění na své bezúhonnosti a zpupné hledání pravdy a úzkostlivé vyhýbání se možnému selhání (které stejně neodvrátí naplnění klatby). Jsou to projevy externalizace neurotického konfliktu mimo sebe. Obsedant se bojí trestu za to, kdyby k projevu afektu došlo. Obsese jsou rituály, jejichž smyslem je zařikávání, aby k selhání nedošlo. Čili obsese je soukromým náboženstvím.

Katarze, očištění emocí diváka tragédie skrze jeho *prožitek* lítosti a úzkosti (Aristoteles) odpovídá dávné rituální *katharsis* „očištění společnosti od poskvrn a otrav starého roku, od staré nákazy hříchem a smrtí“. Už v kapitole o dramatu jsme zmínili, že ona katarze je „dětské odžívání externalizovaných pudů a přání projekcí do postav dramatu“.

Hamartia - osudová vina původně „minutí se cíle“. Je nejbližší Jaspersovu pojmu *metafyzická vina* - „nejvyšší“ vina, můžeme za ní vidět humanitu, odpovědnost před Bohem, či jinou transcendentní instancí. Hranice mezi ní a *vinou morální* jsou nezřetelné. (*Vina morální* - za naše prohřešky, instancí je naše svědomí, Superego.)

Ve své recenzi k inscenaci *Oidipa vladaře* nabízí postřeh o vině Michal Novák: „Vidíme, že dvojznačnost antického myšlení Oidipovu vinu rozkládá na dva zcela současné prvky: zaslepenost a jakousi spasitelskou hru o odpovědnost. Řekli bychom: objektivně vinen, subjektivně nevinný. Oidipús, tento lovec i lovená zvěř, musí očistit Théby jako *farmakós*, lidská oběť nabídnutá bohům.“¹⁰¹

10.2. VINA U FREUDA

¹⁰¹ <http://www.i-divadlo.cz/recenze/oidipus-vladar/mytus-dnes-a-vcera>

Freud rozlišuje *vinu, úzkost a strach*: prožívání viny je podmínkou neurózy a vzniku symptomů. Bez viny („zdravý“?) je pouze psychopat. Pocit viny je vyvolán kontrolní (cenzurní) funkcí Ega. Tu má psychopat nevyvinutou. Psychoanalýza se zabývá pocitem viny, tzn. emocí, která se dostaví po porušení morálního příkazu, jež nejsou vysvětlitelné porušením pacientových vědomých hodnot. Podle klasické teorie (Freudovy) vzniká neurotický pocit viny následkem konfliktu mezi Superegem a infantilním sexuálním nebo agresivním přáním. Vina se projevuje jako morální úzkost. Liší se od úzkosti před něčím konkrétním, od strachu z trestu při porušení pacientových vědomých hodnot, pravidel, zákazů. Pechar (1992) na příkladu Raskolnikových motivací ke zločinu předkládá složitější strukturu Nadjá, kdy jeho část může vzniknout regresivní identifikací s všemohoucí otcovskou předoidipální (s prvky moci, agrese a síly) postavou. Oidipská identifikace přináší do struktury Superega morální řád. Iracionální pocit viny, v němž Freud viděl překážku analytické terapie vedla k pozdní koncepci dualismu (Eros a Thanatos). Neúnosný pocit viny směřuje člověka k činům, které zaslouží obvinění, trest za opravdu spáchaný zločin paradoxně přináší úlevu. Pocit neurčité sužující viny je externalizován do viny zasloužené (Pechar, 1992, str. 60-65).

10. 3. ŽIDOVSKO-KŘESŤANSKÉ ODPUŠTĚNÍ

Křesťanství a židovství rozlišují hřích (dědičný - viz obdobně pojímanou antickou *hamartiu*) a hříchy (jednotlivé skutky). Ve Starém zákoně se hříchu i hříchů zbavoval národ i jednatelce formou krvavých obětí (obětování beránka, holubic, atd). Dle Nové smlouvy: „Dal Bůh Otec svého jediného syna, aby každý, kdo v něho věří, nezahynul, ale měl život věčný.“ Smrtí Krista je odpuštěno jednou provždy a hříchy jsou jednou provždy smyty. Roztržením chrámové opony se otevřel přístup k Bohu a záleží na jednotlivci, jestli to vše osobně přijme.¹⁰² Církev opakuje toto vyznání v rituálu mše, vrcholem jehož je svaté přijímání - Večeře Páně (obdobu totemové hostiny- synové ji uspořádali na počest obětovaného otce).

Mytologové zahrnují Kristův příběh mezi mýty. Nejen Frazer, ale i další pojednání o mýtec¹⁰³, zmiňují řadu momentů z příběhu Ježíše Krista v jejich předkřesťanské, pohanské období: zvěstování o narození hrdiny, zrození z panny, dítě s neobvyklými schopnostmi, růst hrdiny přes překážky, nebo ve skrytosti, vstup do veřejného působení, oběť/spása, vzkříšení.¹⁰⁴

Osobní nakládání s vinou za konkrétní hříchy (přestupky proti morálce a desateru) i za dědičný hřích (úzkostný pocit nekonkrétního provinění) - jsou postaveny na víře v hříchy odpouštějícího Boha, Boha otce, který přijímá bezpodmínečně své děti a dokonané vykoupení (skrze smrt a vzkříšení Jeho Syna Ježíše Krista). Pro věřící křesťany jsou vztahy k církvi jako k instituci, k Bibli jako zdroji věrouky (Božího slova), i jejich životní postoje (odvozené od víry a náboženské praxe) součástí celého života.

Současný svět vidí církve spíše než jako společenství věřících, jako jednu z více institucí, systém, jemuž jde o vliv a moc, jako kazatelku morálky, která chce vést lidi k dobrému a tím je jim nezdárka na obtíž. Jeví se jako překážka na cestě k osobnímu vztahu k Bohu. *Ježíš ano, církev ne.*¹⁰⁵

(Freud se vyjadřuje k otázkám náboženství¹⁰⁶ průběžně po celý život, ale systematicky

¹⁰² *Bible*: Iz 53. kap., Evangelia

¹⁰³ Campbell (2000)

¹⁰⁴ Dalším vhodným zdrojem informací k historii náboženství je dílo Mircea Eliada, rumunského religionisty, např. Eliade, Mircea, *Dějiny náboženského myšlení*, Oikoymenh, Praha 1995.

¹⁰⁵ Kasper, Walter: *Dogma pod Božím slovem*, Vyšehrad, Praha, 1996

¹⁰⁶ Bylo by jistě přínosné studium vývoje jeho osobních postojů (nejen k židovství), které rovněž probleskují jeho spisy.

pouze v několika pojednáních¹⁰⁷.) Psychoanalyticky je řešení viny v křesťanství vnímáno jako proces její externalizace (Kristus nesl naše viny) a úzkost zodpovědnosti za svůj život a osamělost dospělosti řešena vztahováním se k otcovské autoritě (Bůh otec v roli nemohoucího dítěte).¹⁰⁸

107 *Nutkavé úkony a náboženské obřady* (1907), zde rozebíraný *Totem a tabu* (1913), *Budoucnost jedné iluze* (1927), *Nespokojenost v kultuře* (doplněno 1931) a *Mojžíš a monoteismus* (1939). Freud aplikuje na náboženství své názory o původu neuróz (trauma - období latence - návrat potlačeného). V Mojžíšovi kritika náboženství ustupuje před celkově kladným hodnocením jeho etického a kulturního významu.

108 Více o psychologii náboženství in Holm, Nils G.: *Úvod do psychologie náboženství*, Portál, Praha 1998. Fromm Erich: *Lidské srdce, jeho nadání k dobru a zlu*, Mladá fronta, Praha 1969. Erikson, Erik H., *Mladý muž Luther*, Jiří Kocourek, Praha 1996.

11. ZÁVĚR

11. 1. VYKOPÁVKY DOSLOVNÉ ... A MĚSTO V KOPCI

„Všechna velká literatura funguje univerzálně; pokud tomu tak není, pak se ztrácí v zapomnění... Heinrich Schliemann objevil Tróju teprve před patnácti lety a musel se prokopat devíti městy postavenými nad sebou. Až do té doby v existenci Tróje věřil jen Homér.“
Freud in Irwing Stone, 2010, str. 283

Vzhledem k tématu této práce na pomezí psychoanalýzy a divadla si dovolím podobenství, které by se možná jindy a jinde zdálo přitažené za vlasy. Snad mě k tomu opravňuje Gombrichovo pojetí *Příběhu umění*¹⁰⁹, či známý výklad o místu divadla v dějinách¹¹⁰: Schliemann a jeho vykopávky mytického města Troji mi připomínají Freudův objev nevědomí: mnohé z toho, co je v lidském životě neuchopitelné, přesto zřejmé a psychicky reálné, se zřejmými dopady na kvalitu života je vědomé myslí nedostupné. Hluboko v „kopci“ nevědomí¹¹¹ je skryto město. Psychoanalýze [i arteterapii] se může podařit „vykopat“ pár jeho vrstev, s pokorou, někdy krumpáčem, ale nutně i štětečkem, a vrátit tak na světlo kus tohoto jen zdánlivě mytického příběhu. A ten kus, zasazený v současné životní realitě může napříč časem proměnit náš život a pohled na něj.

11.2. KAM JSME DOŠLI - OHLÉDNUTÍ NA CESTĚ

V mýtech, pohádkách i Bibli jsme nejednou varováni před ohlédnutím, lpěním na minulosti. *Neohlížeť se, Zkameníš*. Naším cílem ale ohlednutí bylo. A proto se teď ještě krátce podíváme na to, jestli jsme zahlédli, co jsme očekávali, že spatříme.

Smyslem této práce bylo podívat se z více úhlů na kořeny „rožnovské arteterapie“ (a potažmo otce psychoanalýzy) v antice, a přiblížit případným čtenářům vztahy mezi

¹⁰⁹ Příběh umění jako příběh lidstva je podobenstvím o růstu jednotlivého člověka a naopak lidstvo roste a vyvíjí se ve fázích, které jsou obdobou fylogenetického vývoje, od dětství přes dospívání ke zralosti.

¹¹⁰ Divadlo se považuje za zrcadlo společnosti, lakmusový papírek jejích nálad, ale nadto: přechásto nezrcadlí jen zjevnou skutečnost, nýbrž i ducha doby, psychickou, ještě nezjevnou realitu, zrcadlí předobraz toho, co teprve přijde. Příkladem může být historie vzniku a prvního uvedení Beaumarchaiseho *Lazebníka sevillského a Figarovy svatby* v předvečer francouzské revoluce.

¹¹¹ Rozlišujeme zde nevědomí dynamické (nevědomí v klasickém smyslu) a nevědomí deskriptivní, tj. popsateľné slovy, čili toť předvědomí. Situace z mýtů a pohádek nerezonují jen s tradičně chápaným nevědomím, „lidská mysl je schopna si udělat i hlubší „výkop“, i když se samozřejmě nedostane ke všemu, co je pak daleko níže.“ - Řekněme do oblasti tušeného.

dramatem, snem, mýtem a obrazem. Příspěvkem k pochopení souvislostí života a díla Sigmunda Freuda je pohled na změny ve vědeckém světě jeho doby a osud některých významných publikací. Pokus popsat strukturu myšlení na pomezí vědy a umění (které je i není podobné mytickému) nabízí svým způsobem hravý a především nelineární přístup k sobě, k životu i ke světu.

Oproti očekávání (viz 6. kapitola) se ukázalo - a definováním zkoumané problematiky (kapitoly 2. - 4.) vyjasnilo (v kapitolách 7. a 8.) , že vhodnějším pro psychoanalytický pohled na mýtus bude jeho původní příběh a ne dramatické zpracování (8. kapitola).

11.3. PO KONCI...

Začínali jsme „Před začátkem“, končíme "Po konci". Zlatou ratolestí. Je pro všechny, ale není pro každého.

*Proto ji vysoko hledej a vyhlížej! Až ji pak najdeš,
Utrhni rukou, jak patří, a sama se snadno ti poddá,
Jestliže volá tě los - však jinak ji nezmůže žádná
Síla - ni tvrdý nůž ji nemůže ze stromu vytnout.*



12. PRAMENY A LITERATURA A VYOBRAZENÍ

12. 1. PRAMENY

- Auerbach, Erich: *Mimesis*, Mladá fronta, Praha, 1968.
Frazer, James George: *Zlatá ratolest*, Mladá fronta, Praha 1994.
Freud, Sigmund: *Sebrané spisy*, různé svazky, Jiří Kocourek, Praha 1996 - 2007.
Homér, *Odysseia* (překlad Vaňorný-Steibitz), SNKL, Praha 1955.
Hošek, Radislav, *Země bohů a lidí* pohledy do řeckého dávnověku, Svoboda, Praha 1972.
Lévi-Strauss, Claude, *Smutné tropy*, Odeon, Praha, 1966.
Johnson, Paul, *Dějiny židovského národa*, Johnson, Leda, Praha 2007.
Mokrejš, A. a kol, *Studie o kráse*, VŠUMP, Praha 1977.
Trencsényi-Waldapfel, Imre: *Mytologie*, Odeon, Praha 1967.

12. 2. LITERATURA

- Aischylos, Sofoklés, Eurípídés: *Antické tragédie*, (přel. R.Mertlík a F. Steibitz), Odeon, Praha 1970.
- Aischylos, *Oresteia*, (překlad Borkovec/Havrda), divadelní program, Národní divadlo, Praha 2002.
- Aristoteles, *Poetika*, vydal Jan Laichter, Praha 1948.
- Campbell, Joseph, *Tisíc tváří hrdiny*, Archetyp hrdiny v proměnách věků. Portál, Praha 2000.
- Cohen, Martin, *Hrátky s myslí*, edice Galileo, Academia, Praha 2012.
- Eurípídés, *Trójanky a jiné tragédie*, Svoboda, Praha 1978.
- Freud, Sigmund, *Eseje 'O člověku a kultuře'*, (přel. L. Hošek, J. Pechar), Odeon, Praha 1990.
- Freud, Sigmund: *Mojžiš a monoteismus*, Danubiaprint, Bratislava 1995.
- Freud, Sigmund, *Totem a tabu, Vtip*, přel. L. Hošek, Práh, Praha 1991.
- Freud, Sigmund, *Výklad snů*, (orig. Die Traumdeutung, 1. Vydání 1900), (přel. Dr. Ota Friedman, Nová tiskárna Pelhřimov, Pelhřimov 2002.
- Fromm, Erich, *Mýtus, sen a rituál*, (1.vydání 1951), Cesty poznání, Praha 1999.
- Graves, Robert, *Řecké mýty*, Levné knihy, Kma, Praha 2004.
- Kyzour, Milan, *Skripta*, interní studijní materiál Ateliéru arteterapie JU v Českých Budějicích, nevydáno.
- Lévi-Strauss, Claude, *Strukturální antropologie*, Argo, edice Capricorn, Praha 2006.
- Patočka, Jan, *Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích*, Program Divadla za branou k inscenaci Sofoklovy Antigony a Oidipa, Praha 1971.
- Pavis Patrice, *Divadelní slovník*, Divadelní ústav, Praha 2003.
- Pechar, Jiří, *Prostor imaginace*, Jiří Kocourek, Praha 1992.
- Rycroft, Charles, *Kritický slovník psychoanalýzy*, <http://www.iapsa.cz>
- Turner, Victor, *Průběh rituálu*, Computer press, Brno 2004.
- Sofoklés, *Antigoné*, (překlad F. Stiebitz), vydal Rudolf Škeřík - Antická knihovna, Praha 1927.
- Sofoklés, *Oidipús vladař*, (překlad J. Pokorný), Orbis - Divadlo, Praha 1963.
- Sofoklés, *Oidipús vladař*, (překlad J. Pokorný), program, Národní divadlo, Praha, 1996.
- Sofoklés: *Tragédie*, 1. souborné vydání, nakladatelství Svoboda, Praha 1975.
- Stehlíková, Eva, *Antické divadlo*, Karolinum, Praha 2005.
- Stehlíková, Eva, *Řecké divadlo klasické doby*, Ústav pro klasická studia, Praha 1991.
- Stone, Irving, *Vášně myslí*, Jota, Brno 2010.
- Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, Zone Books, New York 1990.
- <http://cs.wikipedia.org/wiki>
- Zamarovský, Vojtěch, *Objevení Tróje*, Mladá Fronta, Praha 1963.
- Zamarovský, Vojtěch, *Bohové a hrdinové antických bájí*, Mladá fronta, Praha 1965.