

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Diplomová práce

Je nutné bojovat s osudem?
Různé interpretace tragického dilematu.
Eva Příbová

Plzeň 2013

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

Je nutné bojovat s osudem?

Různé interpretace tragického dilematu.

Eva Příbová

Vedoucí práce:

Mgr. Kryštof Boháček, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literatury.

Plzeň, duben 2013

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Kryštofovi Boháčkovi, Ph.D. za vstřícný přístup, cenné připomínky a odborné rady, kterými přispěl k vypracování této diplomové práce.

OSNOVA

1	ÚVOD.....	1
2	TRAGÉDIE.....	3
	2.1 TRAGÉDIE A MÝTUS.....	3
	2.2 PŮVOD TRAGÉDIE.....	11
	2.2.1 NÁSILÍ NA JEVIŠTI ANTICKÉHO DIVADLA.....	13
	2.3 NÁMĚTY TRAGÉDIÍ.....	14
	2.4 FUNKCE TRAGÉDIE.....	20
	2.4.1 MĚSTSKÉ DIONÝSIE.....	20
	2.4.2 DIVADLO JAKO POLITICKÁ INSTITUCE.....	23
	2.4.2.1 Athéna, patronka Athén.....	27
	2.4.3 SMUTEČNÍ OBŘADY.....	28
	2.4.4 KATHARSIS.....	31
	2.5 PATHOS.....	36
	2.5.1 IDEA PATHEI MATHOS.....	40
	2.6 TRAGICKÝ KONFLIKT.....	42
	2.7 OSUD.....	46
3	SOFOKLOVA <i>ANTIGONÉ</i>.....	51
	3.1 NA OSTRÍ OSUDU (INTERPRETACE).....	54
4	ZÁVĚR.....	74
5	RESUMÉ.....	78
6	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....	79

1 ÚVOD

Cílem diplomové práce na téma: „Je nutné bojovat s osudem?“ je charakterizovat jeden z literárních stylů starověkého Řecka – tragédii. Tato práce by tedy měla sloužit jako podklad k rychlé orientaci v obecných pojmech a přinést pohled na jednu z mnoha možných interpretací jedné z dochovaných tragédií.

Tato práce je členěna do dvou celků. Úvod první části přináší vhled do problematiky. V první části je vymezen termín „tragický“ a „tragično“ a vztah tragédie k mýtu a mytickému myšlení. Druhá kapitola se věnuje původu tragédie, včetně pravidel a konvenčních praktik, kterými se tento literární styl řídil. Další kapitola je zaměřena na časté náměty tragédií. Následná kapitola se zabývá funkcemi tragédie, které měla ve své době splňovat. V jednotlivých podkapitolách je popisovaná náboženská funkce tragédie, dále je divadlo charakterizované jako politická instituce, pozornost je věnována významnému politickému aspektu tragických představení, další podkapitola pojednává o smutečném nářku jako jádru mnoha tragédií a v neposlední řadě je definovaná společenská funkce tragédie, kterou mělo být podle Aristotela očišťování emocí - *katharsis*. V páté kapitole je pozornost soustředěna na pathos, včetně podkapitoly týkající se idey *pathei mathos*. Poslední dvě kapitoly jsou věnovány tragickému konfliktu a osudu, jemuž se v tragédii nelze vyhnout a jak se s ním vyrovnávali hrdinové starověkého Řecka v eposech a tragédiích. Odpověď, zda je nutné s osudem bojovat, přinese druhá část práce prostřednictvím interpretace Sofoklovy *Antigony*. Jeden z možných způsobů interpretace této tragédie je potvrzení nadřazenosti etiky nad politikou, což z *Antigony* činí hrdinku všeobecného morálního zákona.¹ Další možný způsob výkladu je střet dvou stejně legitimních zákonů s tím, že starobylý nepsaný náboženský zákon je překonáván moderním pozitivním a konkrétním zákonem, pevně zakotveným v historickém pokroku. Takto např. Hegel vidí v *Antigoně* tragédii, v níž proti sobě stojí dvě chápání absolutní legitimacy. Jiný možný způsob interpretace svádí katastrofu na porušení hranic mezi dvěma světy či dvěma zákony. Jeden – uděluje státu moc zaručovat svobodu jednotlivce, zákon dne; druhý – trvá na tom, že jednotlivec musí mít jiné důvody, jak osobní, tak i zákonné, aby hájil svou svobodu, například

¹ Patočka, J.: *Sókratés*, s. 33.

své morální a náboženské přesvědčení, zákon noci. Ani jeden z těch zákonů není nadřazen tomu druhému, každý má svou vlastní oblast. Vládce Théb Kreón, jeden z hlavních protagonistů hry, se dává strhnout k nepřiměřenosti politické moci, když překračuje hranice denního světla a rozpoutává chaos tím, že požaduje, aby jeho zákony vládly rovněž nočnímu území – krajině osobní morálky a smrti.² Moje interpretace této tragédie bude z pohledu na „ostří osudu“ v duchu apollinského maxima ‚ničeho příliš‘. Součástí tohoto výkladu je rovněž podrobnější část týkající se verše 572.

Primárním textem, z kterého bude vycházet moje interpretace je Sofoklova *Antigoné* v překladu Ferdinanda Stiebitze z roku 1927 (vyd. 1975) a v dřívějším překladu Josefa Krále z roku 1881 (vyd. 1930), rovněž jsem měla k dispozici řecký a anglický text v překladu Richarda C. Jebba z elektronického zdroje Perseus Digital Library.

² Glucksmann, A.: *Původní zrod svobody – co dlužíme odvážným Athéňanům*.

2 TRAGÉDIE

Aristotelés ve své *Poetice* píše, že tragédie je *zobrazení vážného a uceleného děje s určitým rozsahem*.³ Tento dramatický žánr, který přivedli k rozkvětu Řekové v 5. stol. př. n. l., děj nevypráví, ale předvádějí jej jednající osoby.⁴ Jan Patočka říká: „*Toto posvátné dějství nemůže být prostě vypravováno a líčeno, sdělováno nepřímou jako něco již zběhlého, nýbrž musí být přímo vykonáno.*“⁵

V době vrcholného rozkvětu řecké tragédie tvořili svá díla tragičtí básníci: Aischylos (525/4 př. n. l., Eleusis – 456/5 př. n. l., Gela), Sofoklés (497/6 př. n. l., Kolónos – 406 př. n. l., Athény) a Eurípídés (kol. 485/480 př. n. l., Salamis – 406 př. n. l., Pella v Makedonii)⁶. Napsali celkem asi 250 her, ze kterých se dochovalo pouze 33.⁷ Naprosto se ztratil neznámý počet her jiných autorů, které měl Aristotelés k dispozici při psaní *Poetiky*.⁸

2.1 TRAGÉDIE A MÝTUS

Slovo mýtus dnes vnímáme poněkud jinak, než naši předci, pro které byl pravdou v silném smyslu, byl o pravdě a pravdu obsahoval, proto musí být mýtus vnímán s nejvyšší vážností. Tak jako vše prapůvodní a počáteční. V dnešním světě plném racionalizace pro nás mýtus znamená zvěst, klam, představu, pro někoho možná pohádka pro děti. Mýtus souvisí s určitým lidským chováním a počínáním, které určitým způsobem stále ještě přežívá v nás samých.⁹ Ačkoli se dnes snažíme od takového počínání odtrhnout, jsou v nás stále ještě jeho pozůstatky, rozeznáváme všední dny a svátky, rodinné jméno nebo svazek v nás vzbuzuje určitou úctu, stále ještě slavíme a udržujeme rozličné tradice, někteří věří v předurčený osud, štěstí nebo

³ Aristotelés: *Poetika*, 1449a, s. 69.

⁴ Tamtéž, 1449a, s. 69.

⁵ Patočka, J.: *Epičnost a dramatická tvorba, epos a drama*, s. 350.

⁶ Mráz, M.: *Aristotelova poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení*, s. 22.

⁷ Hathaway, N.: *Friendly guide to mythology*, s. 135.

⁸ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 186.

⁹ Patočka, J.: *Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích*, s. 461.

neštěstí. Takové počínání, tolik rozdílné od našeho pragmatického chování, které zahrnuje práci, obstarávání, hromadění, zajišťování a opatrování prostředků k životu v materiálním smyslu, se nazývá rituální chování. Původní rituální chování otevírá bránu k určitým stránkám a dimenzím světa, konkrétně k té, které se říká posvátná, numinózní, nadpřirozená, božská. Nikdo však nemůže vysvětlit původní přirozený svět našeho okolí a ani nemůže dohonit svět posvátného kontaktu, do kterého patří spontaneita ritu.¹⁰ Klíč ke všemu, co se reálně odehrálo, obsahuje mytická doba.¹¹

Mýtus jako slovo vyrazí z ritu. Ve slově se zdvojuje a reflektuje svět, tudíž nalézáme v mýtu první nápor reflexe, původnost reflexe člověka na jeho celkový vztah k světu. Neznamena to, že by byl člověk schopen vyčerpat mýtem všechny možnosti původního vztahu ke světu v celku. Mýtus obsahuje jednostranný vztah k tomuto celku. Čas je rámcem každého lidského porozumění čemukoli. Je to složitá struktura, která souvisí se *skrytým uměním v hlubinách duše, jehož pravé úkony sotva kdy rozluštíme*.¹² Pokud je skutečně čas branou k jakémukoli porozumění, pak i rituální chování bude klíčem pro nějaký podstatný rys původní lidské časovosti. Mýtus vypráví o již odbyté události, tak že vysvětluje i to, co právě je, nikoli že taková událost je nenávratně, jednou pro vždy pryč. Právě to co bylo a je, *ono podstatné ,již‘ lidského života, je základna lidského mytického porozumění sobě i věcem*.¹³ Historický čas je podle Patočky přípravou na ‚pravý čas‘, na ‚pravý okamžik‘, na ‚naplnění času‘. V souvislosti s časem hovoří Patočka i o jeho tvořivém rysu. Minulé prožitky se neuchovávají do aktuální přítomnosti bez určité modifikace, nýbrž mění ráz své danosti.¹⁴

Život člověka neobsahuje jen vinu, ale sám je proviněním, které zasahuje postavení člověka ve světě, instinktivní tělesnost, pod kterou hrozí chaos a ohrožení lidskosti, lidskou dovednost a zvědavost, lidské jednání, a patří k sondám, které nikdy nechybějí v pravém mýtu a vytvářejí jeho hlubokou pravdivost. *Řecká tragédie vyrostla z rituálního chování a ve své velké době je stále ještě rituálním chováním*¹⁵, které je

¹⁰ Patočka, J.: *Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích*, s. 462.

¹¹ Patočka, J.: *Čas, mýtus, víra*, str. 135.

¹² Kant, I.: *Kritika čistého rozumu*, s. 133.

¹³ Patočka, J.: *Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích*, s. 463.

¹⁴ Patočka, J.: *Čas, mýtus, víra*, str. 131-132.

¹⁵ Patočka, J.: *Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích*, s. 463.

spojené s poezií z pravého ducha mýtu. Pokud se na tragédii podíváme ve smyslu původního obřadu, je sama sobě pramenem, nevzniká ani z ducha hudby, ani z mýtu. Tragédie je neopakovatelná forma lidského sebeporozumění, ve které společenství obce předvádí to, co člověk je a co znamená. Všichni jsou tím, co se odehrává na jevišti, oni nepředvádí děj, ale žijí ho. Jsou to mytičtí lidé, kteří chápou pravdivost, neodvozenost a prapůvodnost mýtu.¹⁶

Námětem *Antigony* je moc mýtu a jeho postavení ke světu lidské dovednosti, prozíravosti a racionality, ke světu dne.¹⁷ Antigona je pokračovatelka Oidipova osudu. Dcera ‚poskvrny‘ je paradoxně určena k tomu, aby se na ní potvrdil božský zákon rodinné piety. Sofoklés zde předvádí ὕβρις, *hybris*, zpupnost, kterou znamená ἰδία φρόνησις, do sebe uzavřený smysl. Kreón reprezentuje prvotní podobu osvícenectví, kterou Sofoklés viděl v politice narůstat. „Nic nevadí, že tato ἰδία φρόνησις směřuje podle vlastního odhadu k blahu a moci celé obce, její způsob provádění, spolehnutí na náhled vládnoucího muže a požadavek absolutní poslušnosti ukazuje, že běží o samovládny, tyranský sklon. Proti tomuto prvoosvíceneckému nároku člověka, vzít do svých rukou celý život sebe i obce, nechat ve všem všudy vládnout zákon dne, ukazuje *Antigoné* převahu mýtu, převahu celku, z něhož se živí i zákon dne, který je pouze část a ruší se tam, kde chce být celkem.“¹⁸

Jan Patočka v mýtu vidí hlubokou pravdu základních lidských vztahů, pravdu o síle a slabosti starého světa a jeho lidskosti, pravdu o člověku a jeho vztahu ke všemu, co je nadlidské, k zemi a nebesům.¹⁹

Antická tragédie vyjadřuje nesrovnatelným způsobem lidské pochopení, že všemu na světě je určena zákonitá mez, kterou člověk nesmí nikdy překročit, pokud nechce zničit sebe sama. Takové myšlení se zformovalo z nábožensko-politické jednoty, která vznikla po perských válkách Athénách.²⁰ Novým způsobem vyjadřuje antická tragédie homérské poznání, že „ani nejsilnějšímu a nejbožštějšímu člověku není dovoleno přestoupit nejvyšší zákon, aniž vypadl ze své úlohy, z celé výšky svého

¹⁶ Patočka, J.: *Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích*, s. 463-4.

¹⁷ Tamtéž, s. 464.

¹⁸ Tamtéž, s. 466.

¹⁹ Tamtéž, s. 467.

²⁰ Patočka, J.: *Sókratés*, s. 29.

osudu“. V tragédii se na takové poznání nahlíží z hlediska poměru k společenství, k obci, k lidské skupině vůbec. Zatímco homérský hrdina žije v bezprostředním dosahu božské síly a je jí řízen bez ohledu na jakoukoli další nadřazenou moc, je v antickém dramatu přítomno trojí: hrdina jako jednotlivec, obec, skupina či dokonce lidstvo a konečně božský svět. Svůj pravý vztah k božskému nelze nalézt přímo, ale prostřednictvím a skrze vztah k obci, protože pravý vztah k obci, ke skupině a k společenství v sobě bude zahrnovat i pravý poměr k božstvu. Na rozdíl od ryze individuálních konfliktů nabývají na naléhavosti mravní otázky jako zážitek dějinné osudovosti, dějinného, a tím společenského pokušení, podlehnutí, viny a trestu. Člověk si začíná uvědomovat, že se musí umět sám rozhodnout a důsledky spojené se svým rozhodnutím vzít na sebe, a že z této nutnosti volby není úniku. Takové ‚uvědomění‘ se nezíská žádným rozumovým uvažováním a bádáním, ale přijetím tíže a bolesti života, v jeho neodvratnosti projevující se při osudových historických událostech. S důrazem na osudovou nutnost, předurčení lidských dějů diktovaných božskými silami, je tragédie především tragédií svobody, čerpá veškeré své *pathos* z jejích hloubek a z jejích zápletek. Svoboda se ukazuje tam, kde končí empirická, pozemská, až příliš lidská existence člověka. Tragický člověk na rozdíl od homérského ztratil svou bezpečnou jistotu, kterou mu dávalo bezprostřední odevzdání se do mytické božské moci. Nevrhá se do života s naivní a jasnou myslí, která nepředvídá a nerozpakuje se na sebe brát cokoli. Tragické jednání, tragický život se veskrze odehrává v atmosféře utrpení. Tragično převážně spočívá v tom, že hrdina nemůže nalézt zákon svého bytí jednou provždy pouhým rozumným životním pravidlem, nemůže se své podstatné životní meze nikdy chopit pouhým průzračným poznáním, ale musí se k nim dotrpět. Proto k tragédii nutně náleží stránka iracionality, která znamená, že lidskému principu byly dány docela podstatné hranice. Životní prostor tragického člověka je založen na stupňovaném požadavku životní jednoty, na rozmanitých nárocích, kterým musí čelit a je k nim postaven jako bezradný. Je členem posvátného společenství obce, posvátného společenství rodiny, tajemné souvislosti rodu, má povinnost spravedlnosti i povinnost odpuštění, sebe prosazení i sebe překonání, a nad tím vším vládou božstva. Tragický člověk se sám o sobě neprovinil, již je vinen, již nese následky příslušnosti k rodu, k obci, je něčím víc než pouhým já, přesto naráží na mez, kterou nelze předem určit.

Z hloubi lidské bezradnosti, tváří v tvář mocnostem, na kterých závisí a které jako jediné mu mohou dát odpověď, si klade otázku po smyslu života.²¹

Vládou božského zákona ve světě se ve svém díle zabýval již Aischylos. Popisoval vládu, která kompenzuje bolest a utrpení v životě. Tak je bůh ospravedlněn vrtkavostí a provinilostí člověka. Člověk podléhá moci svodu štěstí, moci, neuměřenosti, která nezná vlastní mez. Svod je nesmírná moc, která stále oblužuje člověka a kterou básník varovně ukazuje v jejích nejrůznějších formách, například jako zaslepenost domnělé všemohoucnosti v *Peršanech*, jako zvrhlost nevybíravé touhy po moci, jako následek rodové bezbožnosti v Polyneikovi ze *Sedmi proti Thébám*, jako zaslepenost Agamemnónovy ctižádosti, která obětuje i vlastní dceru. Nesmírná moc předávající se z generace na generaci, moc, které se člověk nevyhne, dokud se nenaučí spatřovat její zákonité působení, její všudypřítomnosti v životě, a nepovznese se na ni.²²

Tragika neznamena prosté neštěstí, ani utrpení bez viny, nýbrž právě ‚vinu‘, znamená utrpení ze svobody, utrpení nutné a vnitřně ospravedlněné. Také protikladná síla musí být mravně oprávněna, musí mít mravní sílu a význam.²³

Tragický člověk má odvalu přijmout vinu, která tkví již v samé povaze člověka.²⁴ Georg Lukács ve své knize *Metafyzika tragédie* o vině uvažuje takto, citují: „Člověk o svém osudu ví a toto vědění nazývá vinou.“²⁵ Tragický člověk považuje za vlastní čin něco, co se mu stát muselo. Činí to nezbytným a buduje kolem sebe hranice, vytváří sebe. Z pohledu zvenčí však žádná vina neexistuje, nemůže existovat. Každý pokládá vinu druhého za následek komplikací, za náhodu, za něco, co by se za trochu jiných podmínek mohlo utvářet docela jinak. *Skrze vinu přitakává však člověk všemu, co se mu stalo, a protože to pokládá za svůj čin a za svou vinu, překonává vše a utváří svůj život tak, že svou tragédií, která povstala z jeho viny, klade jako hranici mezi svým životem a vesmírem.* Tragédie je výsadou ušlechtilých lidí, protože ti více než lidé nízcí vymezí to, co jednou patřilo jejich životu a už od toho neupustí. *Pro člověka*

²¹ Patočka, J.: *Sókratés*, s. 30.

²² Patočka, J.: *Sókratés*, s. 31.

²³ Tamtéž, s. 20.

²⁴ Nussbaumová, M.: *Křehkost dobra*, 134 s.

²⁵ Lukács, G.: *Metafyzika tragédie*, s. 39.

*vznešeného je vina druhého – i kdyby zahubila jeho samotného – vždycky osudem. To je hluboké mystérium viny a zauzlení osudu.*²⁶

Sofoklés je ve své *Antigoně* pevně přesvědčen, že člověk sebevětší a bohu podobnější, postaven sám o sobě, není schopen dokázat nic jiného než zničení sebe sama. Také pro to našel výraz v postavě homérského Aianta, Telamónova syna, který chtěl sám, bez pomoci bohů dospět k vítězství a kterého tato frenetická snaha být svůj, zničí morálně a potom i fyzicky. *Antigona* je dokladem, že ani stát, ani obec a její zájmy, pojaté čistě realisticky, nemohou obstát a dojdou v případě konfliktu s mocnostmi vyššími k témuž konci, že oklikou přes obec člověk není s to stát se více než týmž nositelem tragického údělu.²⁷

V tragédii je člověk bytostí problematickou. Tragédie pokládá otázku po posledním smyslu, po určení člověka. Nad branami tragédie stojí delfský nápis γνῶθι σαυτὸν, kterým se bude později zabývat Sókratés. Smysl lidské existence je vyjádřen těmito slovy: poznej sebe sama, poznej se jako člověka, poznej se utrpením, poznej svou mez, vezmi a nes svou vinu a doved' ji k očistě. Očistné utrpení je znamení přítomnosti boží: produševňuje. Tragédie je drama duše, nikoli vnějšího děje. Duše je v tragédii tím, co za nás odpovídá, co klade poslední úzkostnou otázku po smyslu, a co se k smyslu samému dostává utrpením. Tento poslední smysl je v tragédii dán poměrem k božstvu. Božský řád je tím, co omezuje a tvoří meze člověka. Podobné otázky si později budou klást Sókratés a Platón. Duše jako místo otázky po smyslu, starost o duši jako otázka po smyslu samém, nevědění jako původní bezradnost, omezenost, pokoření člověka, poznání sebe jako to, co člověka vždy znovu vrací na jeho rovinu nebožství, konečnosti a nejistoty.²⁸

Co znamená ‚duše‘? U Homéra byla duše stínem, který zbývá, když život opustí tělo, v orfismu a pythagorejství byla duše subjektem velkého metafyzického osudu, který po všech stránkách přesahuje tento malý empirický život. U Sókrata je duše

²⁶ Lukács, G.: *Metafyzika tragédie*, s. 38 – 39.

²⁷ Patočka, J.: *Sókratés*, s. 33.

²⁸ Tamtéž, s. 33.

rovněž nositelkou osudu. Ale je to vnitřní osud, vnitřní určení člověka. Duše rozhoduje o sobě samé a má k tomuto cíli moc - poznání pravdy a sílu rozeznat dobré a zlé.²⁹

V tragédii zaujímá klíčové postavení sebezachování a osvědčení člověka uprostřed největších nebezpečí, tváří v tvář smrti. Tento problém musí být spjat s ryzostí existence, s vývojem do vyšší roviny, s jeho sebenalezením. V Metafyzice tragédie má smrt jako maximální ohrožení života uvolnit reakci absolutního sebenalezení. U Heideggera se žije smrti vstříc, hledá se vlastní bytí ve smrti, zatímco u Lukáče vztah k vlastnímu ‚Já‘ a ke smrti zůstává na tomto světě.³⁰

Drama je hra; hra člověka a jeho osudu; hra, v níž je divákem Bůh. Je pouze divákem a jeho slovo nebo gesto se nikdy nevmísí do slov a gest účastníků hry. Jen jeho oči na nich spočívají... Ale může žít ještě člověk, na kterého padl pohled Boha?³¹ Na tuto neslučitelnost poukazují ti, kdo drama kritizují. Vytýkají dramatu, že skutečnost falšuje a podává ji jen v hrubých obrysech, olupuje skutečnost o plnost a bohatství, brutální děje dramatu, které znají volit jen mezi životem a smrtí, zbavují nejsubtilnějších duševních jemností. Hlavní výtkou zůstává, že drama vytváří vzduchoprázdný prostor mezi lidmi (tuto nejvnitřnější podstatu technika dramatu odráží), protože v dramatu mluví jenom jedna osoba a druhá jí odpovídá. Jejich vzájemné vztahy jsou znehybněny ve strohých liniích.³²

Metafyzický základ tragédie tvoří nejhlubší touha lidské existence, touha člověka po jeho vlastní bytosti, touha proměnit vrchol své existence v rovinu životní cesty, její smysl v denní skutečnost. Tragický zážitek, dramatická tragédie je toho nejdokonalejším, jediným beze zbytku dovršeným naplněním. Ale každé naplnění touhy, je jejím potlačěním.³³

Tragický zážitek jako zážitek ryzího ‚Já‘, zážitek nalezení sebe sama, vlastního jádra duše, odložení všeho pouze partikulárního tváří v tvář poslední zkoušce,

²⁹ Patočka, J.: *Sókratés*, s. 109.

³⁰ Lukács, G.: *Metafyzika tragédie*, s. 12 – 13.

³¹ Lukács, G.: *Metafyzika tragédie*, s. 25.

³² Tamtéž, s. 25.

³³ Tamtéž, s. 35.

konfrontací se smrtí, se příkře a výlučně staví proti každému všednímu životu i proti historii.³⁴

³⁴ Lukács, G.: *Metafyzika tragédie*, s. 11.

2.2 PŮVOD TRAGÉDIE

Podle Aristotela³⁵ je třeba hledat počátky dramatu v *dithyrambu*. Původně zastával úlohu herce sám básník, který se lyricky střídal se sborem, což je podstatou primitivního *dithyrambu*, založeném právě na tomto vztahu.³⁶

Dithyramb je formou sborové ódy, zasvěcené bohu Dionýsovi.³⁷ Původně počal jako píseň zpívaná při procesí během rituálního obřadu, který známe z dionýského *thiasu*³⁸ a ze zahajovacích oslav při městských dionýsiích.³⁹

Hlavní obřad *thiasu* odvozený ze zasvěcování obsahoval tři prvky – orgaistický odchod do volné přírody, obětování a triumfální návrat. Rituál přestal být tajný a začal se rozkládat. Orgaistický průvod se stal hymnem, který se nejrychleji rozvíjel na Peloponnésu a obětování se stalo pašijovou hrou, která se rozšířila hlavně v Attice. Z prvního vzešel *dithyramb* a z druhého tragédie.⁴⁰

Z *dithyrambu* se stal *stasimon* – zpěv zpívaný při zastavení. Příčinu vidí Thomson v tom, že se jednak zhoršovalo postavení žen ve společnosti a důsledkem byl úpadek *thiasu* a jednak se *dithyramb* začal zpívat u oltáře, když se průvod zastavil, místo aby se zpíval jako doposud za chůze během průvodu. Tématem tohoto zastavení byl mythos – umučení Dionýsa. Podle Thomsona existuje důvod domnívat se, že vůdce sboru zosobňoval boha, a právě v tom vidí zárodek rituálního dramatu. *Když začne náčelník dithyrambu v souhlase se svou úlohou ke sboru promlouvat, stává se tím dithyramb hrou o utrpení*⁴¹. Zde se *dithyramb* ve svém vývoji rozštěpil a dále se rozvíjel v opačných směrech. V jedné formě převážila hudba a mimický prvek byl potlačen,

³⁵ Aristotelés: *Poetika*, 1449a, s. 69.

³⁶ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 189.

³⁷ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 163.

³⁸ Thiasoi – Dionýsovi společnosti, ve kterých bylo původně členství vyhrazeno ženám; tajné společnosti, jejichž hlavní obřad byl odvozený od zasvěcování; orfická bratrstva byla utvářena podle raného dionýského thiasu; Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 206, 389

³⁹ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 181.

⁴⁰ Tamtéž, s. 206.

⁴¹ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 184.

náčelník se stal hudebníkem a v druhé formě nabyla slova převahy a z vůdce sboru se stal herec, později přibyl další a nakonec ještě jeden.⁴²

Písň sboru – *stasima* nejsou jen texty ke čtení, ale především prvky v dramatickém představení. Jedna skupina, která je předvádí, se společně projevuje slovem, hudbou a tancem, a tu sleduje – publikum, druhá skupina, která se sešla při náboženské slavnosti a jeho fyzické rozmístění kolem scény činí z uznání přítomnosti spoluobčanů významnou a nezbytnou součást této dramatické události.⁴³ Lidé ve sboru měli *vyjadřovat obavy, naděje, soudy a pocity diváků, kteří tvoří publikum.*⁴⁴

Alan Sommerstein uvádí několik oblastí v antické tragédii, které se řídily konvenčními praktikami a omezeními:

1. Náboženství. Jednak produkce her byla součástí festivalu Dionýsií a sám bůh byl pokládán za diváka představení, odtud by mohlo pocházet pravidlo, že jisté druhy podívané byly eliminovány jako potencionálně útočné proti němu samému. Na druhou stranu jisté činy a výroky byly zcela zakázány náboženskými zákony, a tudíž bylo nutné se jim vyvarovat také v dramatu, přesto dvě Aristofanovy dochované hry mají sbory složené z žen slavící Thesmoforii a zemřelých novicek Eleusinských mysterií, ale neobsahují nic, co by mohlo prozradit nějaká tajemství těchto rituálů, těm, kteří je ještě neznali.⁴⁵
2. Soutěžní pravidla. Sbor se stává z patnácti⁴⁶ (dříve dvanácti) členů a téměř jistě také pro omezení tragédie na maximálně tři⁴⁷ (dříve dva) herce.⁴⁸ Například v Sofoklově *Aiantovi Tekméssa* v závěrečném exodu mlčí, protože od verše 1316 do 1373 se dál v dialogu střídali tři mluvící herci (Teukros, Agamemnón, Odysseus). Paralelně k tomu byl v komedii limit čtyři herci u Aristofána.⁴⁹

⁴² Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 184.

⁴³ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 180.

⁴⁴ Daneš, J.: *Politické aspekty řecké tragédie*, s. 19.

⁴⁵ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 31.

⁴⁶ Chór zvětšil z neznámých důvodů Sofoklés (Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 220).

⁴⁷ Třetího herce zavedl také Sofoklés.

⁴⁸ Srov. Scodel, R.: *An Introduction to Greek Tragedy*, s. 107.

⁴⁹ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 31.

3. Divadelní záležitosti. Mnoho věcí nešlo udělat na jevišti s prostředky athénské divadla. Nebylo možné měnit scény vyjma vzácných případů. Vzhledem k užití masek nebylo možné, aby postavy jedly, ačkoli mohly otvírat pusy k na pití. Pokud byla scéna situovaná dovnitř, nebylo možné použít vynález mechanismu⁵⁰, pomocí kterého by osoby létaly, resp. se vznášely.
4. Esteticko-umělecké hledisko. Jazyk, verš, hudba, kostýmy, masky apod. v tragédii bylo mnoho ustálených zvyklostí, které tragédii dělalo stylizovanější než komedii. Pro mnoho z nich neměli dramatici jiné opodstatnění než, že byly umělecky více vhodné k tragickému žánru.
5. Setrvačnost. Jakmile se v určitém žánru pravidlo stává zavedeným, důvodem může být jen to, že se to takto dělalo vždy, jakoby to bylo pravidlo řemesla. Obecně je těžké nebo nemožné rozlišit zaběhlá pravidla dodržovaná z tohoto důvodu nebo z esteticko-uměleckého hlediska. Těžké je to zejména od doby, co lidé spjatí s kulturní tradicí, mají sklon vymýšlet údajně racionální vysvětlení pro iracionální znaky kulturní tradice.⁵¹

2.2.1 NÁSILÍ NA JEVIŠTI ANTICKÉHO DIVADLA

Mezi další konvenční praktiky a omezení, kterými se řídila antická tragédie, patří podle Sommersteina prezentování násilí na jevišti. Násilí, zejména násilná smrt, nebyla vizuálně představovaná na jevišti řecké tragédie, ale to je pouhé klišé. Násilí se prezentovalo slovně, prostřednictvím posla nebo jinou formou vyprávění, v podstatě nebyly dány žádné hranice líčení hrůz. Dramatikové nebyli ani v nejmenším přecitlivělí na předvádění výsledků násilí na jevišti, např. oslepení Oidipa nebo Polymestora.⁵² Zabíjení, včetně sebevraždy a údery, ať už částí těla nebo zbraní, či dalším nástrojem nebyli nikdy úplně nebo téměř úplně předváděné na jevišti. Nesměl být ukazován přímo akt způsobující smrt, tzn. úder zbraní, oběšení, pití jedu, ať už způsobený vraždou, sebevraždou, nehodou nebo činem od boha. Přesto existují výjimky, uvažuje se o tom, že sebevražda Sofoklova *Aianta* mohla být předváděna na jevišti.⁵³ Sommerstein uvádí,

⁵⁰ Deus ex machina.

⁵¹ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 30-33.

⁵² Tamtéž, s. 30.

⁵³ Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 248.

že zraky diváků byly v posledním momentu od tohoto aktu odvráceny a konečná poslední rána byla zasazena za scénou, respektive kdy a kde se tak ve skutečnosti v divadelním prostoru stalo a kdy a jak bylo tělo přemístěno na exponovaný prostor a zůstalo tam až do konce hry, je složitá otázka.⁵⁴

Činy jako násilné uchvácení, uvěznění, omezení, hrubé zacházení a vláčení mají relativně hodně společného a leckdo z nás je považuje za akty násilí, leč tragickému jevišti nejsou zcela neznámé. V Sofoklově *Aiantovi* mohlo publikum vidět Aianta vléci Kasandru pryč, poté co se jí zmocnil v Athénině chrámu. To lze jistě považovat za akt násilí, pokud je osoba odvléčena nebo odtažena ze svatého místa, v kterém měla útočiště. Athéna popisovala uchvácení jako zpupnost, bezuzdnou namyšlenost – *hybris* proti ní a jejímu chrámu a Poseidon s ní plně souhlasil.⁵⁵

Nejenom násilí na lidech se nesmělo vizuálně představovat na jevišti. Stejně pravidlo se vztahovalo i na zvířata. Výjimkou byl Aristofanův protiválečný *Mír* a utopičtí *Ptáci*, kde byly popisovány přípravy k obětování, na jevišti však byly předváděny pouze předběžné rituály, které byly v obou případech náhle ukončeny, a skutečné zabíjení se odehrávalo mimo pohled publika.⁵⁶

2.3 NÁMĚTY TRAGÉDIÍ

Tragédie vzešla z Dionýsova kultu, její první zápletky byly odvozeny z bájí o bohovi Dionýsovi.⁵⁷ Brzy se však odtrhla od mýtů spojených s tímto bohem a začala čerpat i jiné mytologické náměty. Tragédie, aniž zůstala na půdě rituálu, zůstala součástí náboženských svátků a měla své nezpochybnitelné místo v systému politických a společenských aktivit.⁵⁸ Tragédie čerpá z mýtu⁵⁹ a byla určitým způsobem svázána s epikou, na druhé straně vykazuje zvláště ve svých lyrických pasážích blízkou příbuznost se sborovou lyrikou. Náměty byly čerpány převážně z mytologie a řešily

⁵⁴ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 34.

⁵⁵ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 32-33.

⁵⁶ Tamtéž, s. 35.

⁵⁷ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, str. 190.

⁵⁸ Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, str. 235.

⁵⁹ Řečtí tragikové na rozdíl od autorů komedií čerpali náměty pouze z několika málo kruhů řeckých bájí; Mráz, M.: *Aristotelova Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení*, s. 40.

se při jejich zpracování především morální a společenské problémy doby, jako například různé typy konfliktů mezi jednotlivcem a společností.⁶⁰ Martha Nussbaumová dodává, že tragédie byly nástroje politického rozvažování a reflexe při posvátném občanském svátku. Odehrávaly se v obci, která své impérium vedla jako ‚tyranidu‘ a zabila bezpočet nevinných lidí. Takovému publiku tragédie nepřinášela dobrou zprávu o smíření s daným stavem, nýbrž přinášela špatnou zprávu o sebezkoumání a změně.⁶¹ V *Antigoně* hlavní hrdinka hořce prohlašuje, že jednou z výsad tyranie je dělat a říkat, co se jí zlíbí.⁶²

Poezie, především drama a to tragédie, se podle Aristotela, týká něčeho obecného, možnosti lidské povahy a osudu, popisuje to, co se mohlo stát. Tím se liší od dějepisu, který je jen pouhým popisem jednotlivých a nahodilých fakt, popisem toho co se stalo.⁶³ Poezie, na rozdíl od historie, reaguje na empirická fakta. Historici, stejně jako tragičtí básníci, skládají příběhy. Příběhy Hérodota, Thúkýdida a Xenofonta poskytují základ pro naše pochopení athénské historie 5. st. př. n. l., ale také odrážejí úmysly a předpojatost svých autorů a jsou zabarveny podle historických okolností. Nicméně, jako produkty stejné kultury zrcadlí jak tragédie, tak i historické příběhy záležitosti psychologické, sociální, nebo politické.⁶⁴

Dědictví epické myšlenky a stejně dobře i epického jazyka je stále jasně vidět na spisovatelích 5. století př. n. l. Poté, co Aischylos připustil, že *jeho tragédie jsou drobký z Homérový hostiny*,⁶⁵ už žádné téma z *Iliady* a *Odysey* nečerpal, ani nezpracoval epizody z těchto básní jako výjevy ve svých hrách. Zabýval se spíše myšlenkou a stylem než námětem. Dluh Homérovi nemůže být splacen najednou. To, co sdílí básník se svým publikem je společná tradice myšlení a jazyka, která umožňuje předvádět a porozumět inovaci jako odchylce nebo kroku vpřed proti tradičnímu modelu. Jestliže, jako další dramatici, je Aischylos považován za učitele morálky, zasluhuje titul, protože vyzývá Athéňany k pokládání otázek a kultivuje jejich

⁶⁰ Mráz, M.: Aristotelova *Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení*, s. 22.

⁶¹ Nussbaumová, M.: *Křehkost dobra*, s. 48 .

⁶² Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 332.

⁶³ Aristotelés: *Poetika*, 1451 b, s. 75.

⁶⁴ Debnar, P.: *Fifth-Century Athenian History and Tragedy*, s. 5

⁶⁵ Pearson, L.: *Popular Ethics in Ancient Greece*, s. 90.

tradiční etické ideje, které nejenom nově formuluje, ale ukazuje je na tragických případech.⁶⁶

Tragédie hrály velkou roli v občanském diskursu v Athénách. Sloužily jako veřejné působiště, kde se témata jako podstata jejich demokracie, práva, války a tříd a rozdílu pohlaví dostávaly ke slovu⁶⁷. Užití mýtů jako základní dějové linie dovolovalo takové témata odehrávat bez veřejně zpolitizované nebo výhrušné stagnace. Mýty nejsou neměnné, ale byly přizpůsobeny, napsány a přepsány na zakázku tak, aby zrcadlily potřeby města a jeho občanů. Část potřeb zahrnuje způsob, jak se Athéňané identifikují, jak jako občané, tak jako hegemoni. Athéňany mohlo některé stanovisko debatované jejich současníky znepokojovat, ale filtrovali je skrz dobře známé příběhy, které jim poskytovali jak kulturní, tak časovou mezeru.⁶⁸

Tragédie by se daly rozdělit do dvou širokých kategorií. V první básnici zmiňují události a vývoje přímo z pátého století, které ale přesunují zpět do mytologické minulosti. Do této kategorie lze umístit Aischylovi *Peršany* a *Oresteu*. Tragédie ve druhé skupině se obecně vyhýbají zjevným odkazům na události a postavy pátého století, paradoxně, ale také vtahují mytologickou minulost do současnosti. Sem patří většina Eurípidových her. Síla rétoriky, nástin politických typů a odrazy společnosti a institucí v Athénách propůjčují hrám z této kategorie výrazného ducha Athén 5. st. př. n. l. Například důraz na politické frakce v Eurípidově *Orestovi* přímo souvisí s Athénami r. 408 př. n. l. Sofoklés přispívá do obou kategorií. Jeho *Ajax (Aiás)* se pohybuje v obou směrech. Rovněž postavy v jeho hrách, Agamemnón a Menelaos, mají se svou podlostí a špatnou rétorikou mnohem více společného s tím, co známe o politicích z druhé poloviny 5. st. př. n. l., než s charaktery v eposech.⁶⁹

Sofoklés a Eurípidés nacházeli bohaté zdroje pro svoje náměty tragédií v kyklických eposech, zejména v *Iliu Persis* a také čerpali témata z *Kypria* a *Nostoi*⁷⁰. Mnoho z těchto tragédií se zabývalo trójskými osobnostmi, které byly představovány

⁶⁶ Pearson, L.: *Popular Ethics in Ancient Greece*, s. 90-91.

⁶⁷ Tragičtí básníci často zobrazovali Théby jako protipól athénských hodnot. V Thébách, na rozdíl od Athén pyšnicích se svou otevřeností, byli členové vládnoucí rodiny často náchylní k bratrovražednému konfliktu, incestu a tyranskému chování (Hall, E. *The sociology of Athenian tragedy*, s. 101).

⁶⁸ Kennedy, R. F.: *Athena's Justice*, s. 3.

⁶⁹ Debnar, P.: *Fifth-Century Athenian History and Tragedy*, s. 5.

⁷⁰ Hall, E.: *Inventing the Barbarian*, s. 32.

v 5. století barbarskými Frýgy nebo Peršany. Z kyklických básní (*Kypria*, *Aethiopsis*, *Ilias Parva*) vzešla další řada hrdinů, která přišla bojovat a zemřít před Trójou. Byli jimi Kyknos, Memnón, Eurypylos. Některé osobnosti, jako postava Memnóna, přitahovali všechny tři velké tragédie.⁷¹ Kyklické eposy na rozdíl od *Iliady* překypují proroctvími, věštírny, mytičností, romantikou nebo prapodivnými elementy cizinců. Nejsou však důkazy, že by byly více heliocentrické než Homérovi eposy. Množství váz ilustrujících scény z kyklických eposů, nevykazují žádné znaky Trojanů a jejich nepřátel (kromě *Amazon Penthesilea*), které by se nějak lišily od řeckých hrdinů. Většina důkazů nasvědčuje tomu, že to byli tragičtí básníci, kdo barbarizoval neřecké postavy mýtů.⁷²

V *Antigoně* byla Niobé frýžské národnosti jako Pelops, Atreův dědeček, který dal jméno Peloponésu. Pelopsův frýžský původ byl vyzdvihován i v hrách pojmenovaných *Oinomaos* od Sofokla i Eurípida, kteří oba líčili příběh jeho zápasu o ruku Hippodamie. Ve čtvrtém století Aténští propagandisté často srovnávali původní mytické předky s barbarskými prapředky z Peloponésu a Théb – Pelopsem, Danaem a Kadmem. Danaus byl Aischylem vykreslen jako barbar. Eurípidés v dochovaných hrách vyzdvihuje Kadmův fénický původ, snad ze starověké tradice, která pravděpodobně vycházela od nějakého logografa.⁷³

Sofoklés zdramatizoval příběh thráckého krále Térea. O tomto dramatu je k dispozici celkem slušné množství informací. Téreus se oženil s Proknou, athénskou princeznou, která mu porodila syna Itya. Thrácký král následně znásilnil manželčinu sestru Filomélu, které potom vyřízl jazyk, aby se nemohla svěřit svojí starší sestře Prokně. Filoméla jej však přelstila, protože všila pro sestru vzkaz do ornamentu na šatech. Následně sestry vymyslely odplatu. Zavraždily Itya a naservírovaly ho otcí. Když poznal, co snědl, chtěl potrestat manželku a švagrovou, ale nakonec se všichni tři proměnili v ptáky: dudka, slavíka a vlaštovku. Slavíkova píseň je vysvětlována jako Proknin neustálý nářek pro Itya, vlaštovka může pouze kroužit, neboť Filoméla ztratila jazyk.⁷⁴ Pausanias uvádí, že Téreus nebyl tradiční thrácký, ale megarský kultovní hrdina. Byl vtažen do attické legendy o Prokně a Filoméle až v pozdějším čase

⁷¹ Hall, E.: *Inventing the Barbarian*, s. 34.

⁷² Tamtéž, s. 33.

⁷³ Hall, E.: *Inventing the Barbarian*, s. 168; logograf – starověký spisovatel národních pověstí a básní.

⁷⁴ Hall, E.: *Inventing the Barbarian*, s. 103-4.

(pravděpodobně záměrnou manipulací mýtu z Peisistratova rozhodnutí, kterým se pokusil ospravedlnit athénské zájmy v Megaře) jednoduše proto, že jeho jméno bylo vhodné pro ostrozrakého ptáka, který pronásledoval slavíka a vlaštovku.⁷⁵ Jeho etnické předefinování byla pravděpodobně Sofoklova inovace. Jeho radikální změna částečně závisela na podobnosti jména Téreus se slavným králem kmene Odrysů Terésem, během jehož vlády ve východní Thrákii byla hra téměř jistě představována.⁷⁶

V tragických hrách, kromě Aischyla, existují rozpoznatelné náznaky barbarských bohů, ale jen několik narážek na praktiky spojované s neřeckým náboženstvím. Sofoklés se zajímal o egyptské pohřební rituály, pravděpodobně byl inspirován Herodotem. Eurípídés pouze příležitostně prohlašoval, že využíval etnografické pověsti. Herodotos často vnímá barbarské zvyky jako převrácený obraz řecké praxe.⁷⁷

Jeden rituál byl tragédie záměrně spojovaný s barbarskými komunitami, a tím byla lidská oběť.⁷⁸ Sofoklés v podstatě odmítal relativismus vývoje mezi současníky sofistů a etnografů. Jeho obecně platné měřítko oběti lidského života, která představovala extrém lidské krutosti, využíval jako příležitost ke kritizování, resp. veřejnému odsouzení, že je to barbarské. Přesto se kolem lidské oběti často točí celé mytické celky. V tragédii je přemíra nevinných obětí, které Řekové obětovali jako Ifigeneia, Polyxena, Erechtheova dcera a Menoikeus v Eurípidových *Foiničankách*. Sofoklés v *Andromedě* nechal svou postavu prohlédnout, že barbaři podle svých zvyků obětovali lidi Kronovi. Pravděpodobně byl ovlivněn zvěstmi o kartágských a fénických dětských obětech. Podle etnografických zásad identifikujících Řeky a cizí bohy se fénický Be'al stal později Kronem. Prostřednictvím své postavy tlumočil Sofoklés legitimní stížnost proti barbarům z 5 st. v Řecku, pro jeho obecenstvo byla lidská oběť občasná, ale dnes stále narůstají důkazy, že obětování lidí bylo široce praktikováno v regionech na středním východě.⁷⁹

⁷⁵ Téreus znamená hlídač, watcher-over, hos tērei. Nejprve se Tereus změnil v jestřába, ale dudek (epops) má náznak ve slově epoptēs, „overseer“, dohlížitel (Hall, E.: *Inventing the Barbarian*, s. 104).

⁷⁶ Hall, E.: *Inventing the Barbarian*, s. 104.

⁷⁷ Hall, E.: *Inventing the Barbarian*, s. 146.

⁷⁸ Tamtéž, s. 146.

⁷⁹ Hall, E.: *Inventing the Barbarian*, s. 147.

Jak Sofoklés, tak Eurípídés následovali Aischyla v užívání takové výmluvné slovní zásoby a témat, které vykreslovali dekadentnost Řeků. Thébský Eteoklés z Oidipa na Kolóně je obviněný bratrem, že je tyran a despota, který si žije v přepychu a pohodlí (*habrunetai*) ve svém paláci.⁸⁰

Barbarům je přisuzován i původ zlata, konkrétně Sofoklés prohlašoval, že zlato přišlo z tak daleka jako je Indie. (Ant. 1038-9), ale u Eurípida je dáváno do spojitosti s Asií a Thrákií. Částečně je to výstižné, protože Médea je popisována, že se narodila ze zlatého rodu slunce (Med. 1255-6), okolo řeky Fasis⁸¹ v 5. století byla slavná a vynikající škola techniky zlaté výšivky.⁸²

⁸⁰ Hall, E.: *Inventing the Barbarian*, s. 209.

⁸¹ Dnešní Rioni v západní Gruzii.

⁸² Hall, E.: *Inventing the Barbarian*, s. 128.

2.4 FUNKCE TRAGÉDIE

2.4.1 MĚSTSKÉ DIONÝSIE

Athénský tyran Peisistratos oficiálně, morálně i hmotně podporoval zvláště Dionýsův kult, který byl převážně lidový, nearistokratický a původně se zakládal na zvláštní formě zemědělské magie. Zemědělský charakter se později přeměnil, když byl Dionýsův kult přenesen z tyranidy do města. Peisistratos rovněž zavedl nebo obnovil rituál městských dionýsií.⁸³

Slavnost městských dionýsií se konala v měsíci Elaféboliónu, koncem března. Slavnost trvala nejméně 5-6 dní. První den vynesli sochu⁸⁴ Dionýsa Eleuthera z chrámu, kde byla uložena celý rok, a nesli ji z města do svatostánku, stojícího poblíže Akadémie na cestě do Eleuther⁸⁵. Za sochou pochodovali ve zbrani efébové, následoval průvod, ve kterém šla obětní zvířata, svobodné dívky, nesoucí na hlavách košíky s obětním nářadím, a obecný lid, muži i ženy, lidé domácí i cizinci. Bohatí jeli na vozech. Všichni byli směšně oděni, mnozí měli na hlavě věnec nebo škrabošku. Na tržišti se zastavili a sbor sehrál před sochami dvanácti bohů představení. Poté pokračoval průvod až k Akadémii. Sochu postavili na nízký oltář, zpívali k chvále Dionýsově hymny a obětovali zvířata. Hlavní obětí byl býk ‚důstojný boha‘. Účastníci slavnosti byli zásobeni vínem. Po slavnosti se uložili podél cesty na záhony břečťanových listí, pili a veselili se. Za světla loučí se průvod vrátil do města a Dionýsova socha nebyla dána do chrámu, ale efébové ji nesli do divadla na oltář uprostřed orchestry, kde zůstala až po ukončení slavnosti⁸⁶. Ve zbývajících dnech se soutěžilo v dramatickém umění, tzv. *agón*. Závodily byly dvojího druhu – v dramatickém umění a v *dithyrambech*⁸⁷. Závodění v *dithyrambech* bylo opět dvojího druhu. V prvním kole závodilo pět chlapeckých sborů a v druhém pět mužských⁸⁸. *Exarchón*⁸⁹ - náčelník *dithyrambu* improvizoval řadu stancí, po nichž pak každý z jeho druhů zpíval refrén. Přesto nebyla

⁸³ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 177.

⁸⁴ V českém překladu Thomsonovi knihy se hovoří o obrazu, s. 177.

⁸⁵ Vesnice na hranicích mezi Attikou a Boiótií. Původně obraz náležel tam, než byl přenesen do Athén a slavnost byla upomínkou na tuto událost.

⁸⁶ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 177.

⁸⁷ Seidensticker, B.: *Dithyramb, Comedy and Satyr-Play*, s. 38.

⁸⁸ Mužské sbory byly zavedeny až po pádu tyranidy (Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 180).

⁸⁹ Exarchón byl básník, který vedl tanec a zpěv dithyrambického sboru, nástupce boha-kněze dionýského thiasu; Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 193.

umělecká úroveň této improvizované pijácké písně nízká. Primitivní poezie je magickým projevem, který spontánně vyvěrá z extatického či povzneseného stavu, do kterého přivádí pití.⁹⁰

Při městských dionýsiích byl býk nejen hlavní obětí, ale i odměnou za vítězství v *dithyrambických* závodech. Pravděpodobně básník býka obětoval a pak hostil přátele.⁹¹ Při tragických závodech byla odměnou koza.⁹²

V Athénách v pátém století př. n. l. Dionýsovo divadlo poskytovalo unikátní kontext pro vyprávění mýtů. Na každoročním festivalu Městských Dionysií byly znovu a znovu ztvárňovány mýty prostřednictvím výkonů členů občanské skupiny. V těchto znovu vtělení se za hrdiny a božstva, co chodí po jevišti, nebyly mýty jen vyprávěny jako minulé události, ale byly aktualizovány jako dnešní dění. Tehdy a tam, ale i tady a teď, vzdálené natolik, aby zbylo místo pro soucit a blízké natolik, aby vzbuzovaly posvátný úžas a údiv.⁹³

V posledních letech došlo k daleko většímu uznání náboženského rozměru řecké tragédie a to především s důrazem na propojení a zpracování rituálů při tvorbě tragických významů. Nelze však jednoznačně říct, že rituální kontext výkonu a významu náboženských prvků tragédie jsou spojeny natož, že mohou naznačovat něco o způsobu, jakým staří diváci vnímali tragické výkony.⁹⁴

Například v Sofoklově *Antigoně* vidělo mnoho moderních čtenářů neposlušnost králova nařízení a vykonání symbolického pohřbu jako ušlechtilý čin odvážné dívky, která se vzbouřila proti tyranskému stavu. Antigona upřednostňovala rodinu a božské právo nad zákonem represivního tyрана. To mělo velký ohlas u čtenáře dvacátého století, pro nějž byl člověk vzpírající se svému stavu vzorem. Sami jednotliví čtenáři žili pod autoritářskými režimy. Ale v pátém století bylo publikum tragédie mnohem méně předvídatelné, mnohem složitější a jemnější, a tak byla Antigona v očích starého publika především ženou, která jednala v rozporu s rozhodnutím své komunity (Ant. 79). Právě v okamžiku, kdy komunita překonala smrtící nebezpečí útoku cizí

⁹⁰ Thomson, G. *Aischylos a Athény*, s. 177-181.

⁹¹ Tamtéž, s. 181.

⁹² Tamtéž, s. 183.

⁹³ Buxton, R.: *Tragedy and Greek Myth*, s. 166.

⁹⁴ Sourvinou-Inwood, Ch.: *Greek Tragedy and Ritual*, s. 10.

armády, nebyl boží zákon, který by diváci znali, aby ospravedlnil skutečnost, že Antigona jako žena jednala ze své vlastní vůle na vzdory komunity, ale také, že jako žena provedla rituální akt. Tehdy ženám nepříslušelo vykonávat pohřeb, spíš bédovat nad mrtvým, omývat jeho mrtvolu a jiné obřady.⁹⁵ Proto se Isména dotazovala, zda je vhodné nebo nutné prolomit toto tabu.⁹⁶ Kromě toho mělo být v pátém století pro Antigonu samozřejmou povinností poslouchat Kreonta, který byl jejím strýcem a stal se i jejím zákonným zástupcem. Z počátku Kreón vyjadřoval pocity, které byly ztělesněním demokratického vlastenectví. A až později udělal tyranské prohlášení a nakonec sklouzl z konceptu ‚vůdce demokratické polis‘ k tyranii.⁹⁷

Nedílnou součástí Velkých Dionýsií byla pozoruhodná občanská událost, která v sobě spojovala několik podstatných momentů v životě městského státu. Bylo to představení válečných sirotků v divadle, právě před začátkem tragických závodů.⁹⁸ Ačkoli se představení nekonalo během shromáždění lidu, tento obřad samozřejmě připomínal ještě další shromáždění konané v divadle, během kterého efébové, v polovině jejich dvouleté *efébie*, vykonali přehlídku.⁹⁹ Loraux si klade otázku, zda byl obřad sirotků nejen nutným úvodem k tragickým závodům, ale i opožděným ukončením tohoto vyhrazení soukromého smutku v občanském rituálu, který veřejný pohřební rítus inicioval několika způsoby. Evokace tohoto vystoupení sirotků v divadle je klišé politické rétoriky, která potvrzuje symbolickou důležitost takové události.¹⁰⁰ Otcové sirotků položili život v boji za vlast a bylo zdůrazněno, že jejich děti byli vychováni a vyzbrojeni na státní útraty. Tento ceremoniál je typickou ukázkou athénské sebe prezentace, Athéňané chtěli ukázat své bohatství i cenu, jakou je třeba zaplatit za úspěch jejich imperiální politiky.¹⁰¹

Několik dní¹⁰² po Velkých Dionýsiích se v Dionýsově divadle v Athénách konalo shromáždění, které mělo posoudit, zda byla slavnost ve shodě s tradicí. Jelikož

⁹⁵ Sourvinou-Inwood, Ch.: *Greek Tragedy and Ritual*, s. 8.

⁹⁶ Murnaghan, S.: *Women in Greek Tragedy*, s. 239.

⁹⁷ Sourvinou-Inwood, Ch.: *Greek Tragedy and Ritual*, s. 8.

⁹⁸ Není jisté, zda toto představení probíhalo první den nebo až před uváděním tragédií (Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 97).

⁹⁹ Efébové následně složili přísahu (Daneš, J.: *V jakém smyslu je řecká tragédie politická?*).

¹⁰⁰ Loraux, N.: *The Mourning Voice*, s. 17.

¹⁰¹ Daneš, J.: *V jakém smyslu je řecká tragédie politická?*

¹⁰² Přesně řečeno jeden den po Pandeině festivalu (ang. Festival of Pandia). Tento festival k uctění boha Dia se slavil o úplňku, bezprostředně po Velkých Dionýsiích. Pandii („Zcela jasnou“ nebo „Zcela zářící“)

divadelní představení byla občanskou událostí a nejvíce se dotýkala athénskému městskému státu, tak se toto shromáždění konalo speciálně za účelem posouzení všech možných přestupků a porušení, které mohli postihnout řádné fungování festivalu. Divadlo bylo samostatným subjektem drženým odděleně, proto se shromáždění konalo v Dionýsově divadle a ne jako jiná shromáždění na pohorku Pnyx.¹⁰³

Každoroční festival Velkých Dionýsií měl mnohostranný charakter. Na jedné straně to byl náboženský festival pořádaný na počest boha Dionýsa a tedy veřejná příležitost, ve které měly i ženy svou úlohu. A na druhé straně to byla politická akce, která jednak včleňovala prvky občanského ceremoniálu, tak i předváděla athénskou moc před velkým publikem, včetně mnohým cizincům. Na této akci nebyly dokonce ani vážené a úctyhodné ženy přítomny. K otázce doslovné přítomnosti žen v divadle zdůrazňují někteří kritici skutečnost, že v kultuře, ve které dominovali muži, že ve veřejném životě, ve kterém byli pouze muži plnoprávními občany, byli muži nepochybně považováni za ideální publikum tragédie. Na tomto chápání byla založena v tragédii konverzace, často o ženách mezi muži, konverzace, při které ženy mohly tajně, nepozorovaně naslouchat, ale které se neúčastnily.¹⁰⁴

2.4.2 DIVADLO JAKO POLITICKÁ INSTITUCE

Svátky se vždy využívaly k politickým účelům, nejinak tomu bylo i ve starověkém Řecku. Dnes se interpreti shodují na tom, že tragická představení a nový svátek měly významný politický aspekt. Jedním z nich byla oslava osvobození Athén od tyranů a systému vzešlého z Kleisthénových reforem, respektive, že dramatické soutěže jsou úzce spojeny s demokracií. Nový svátek měl stmelit athénské občany, ukázat moc sjednoceného státu a přispět ke kulturní identitě Athéňanů, svátek byl v podstatě oslavou státu a snad i Peisistrata.¹⁰⁵

porodila Selené Diovi. Pandia někdy Pandeia byla nebyvalé krásy; Kerényi, K.: *Mytologie Řeků I. Příběh bohů a lidí*, s. 178.

¹⁰³ Loraux, N.: *The Mourning Voice*, s. 16-17.

¹⁰⁴ Murnaghan, S.: *Women in Greek Tragedy*, s. 246.

¹⁰⁵ Daneš, J.: *V jakém smyslu je řecká tragédie politická?*

Drama bylo hlavní politickou událostí v aténském kalendáři. Politickou ve smyslu 'týkající se veřejného života polis', ne ve smyslu, který se používá dnes. Dramatické festivaly byly instituce, ve kterých se zobrazovala, definovala, zkoumala i popírala občanské identita. Můžeme to vidět na uspořádání festivalu, na slavnostních představeních, podle kterých jsou hry formulovány a na hrách samotných. Nejdůležitějším dramatickým festivalem byly Velké Dionýsie.¹⁰⁶

Velké či městské Dionýsie, během nichž se tragické soutěže konaly, byly nejvýznamnější athénskou slavností v průběhu roku, které se účastnil i značný počet cizinců. Uvedením tragédií předcházely ceremoniály, v nichž lze najít politickou symboliku a v kterých se odrážela ideologie a moc státu. Jedním z nich byla ceremonie, kdy zástupci spojenců přinášeli své příspěvky do pokladny athénské námořního spolku¹⁰⁷, jinak také délského spolku, které vystavili přímo na orchestru.¹⁰⁸ Kennedyová poukazuje při této příležitosti na to, že tragédie pojednávaly nejen o Athéňanech, jako o těch, kteří vyjednávají o své identitě mezi nimi, ale i o představení obrazu Athén svým spojencům a občanům. Simon Goldhill jasně ukazuje, že slavnosti spojené s představeními tragédií byly o promítnutí athénské moci. Velké Dionýsie byly slávou Athén a jejího impéria na scéně. Athéňanům se muselo zdát, jak velké a mocné musí být jejich město, když ostatní byli ochotni nebo přinuceni dát jim takové bohatství. Na druhou stranu spojenec může na tomto představení vidět dvě věci: buď slávu svého postavení jako člena athénské rodiny nebo své poddanství vůči Athénám. Tak či tak byla athénská moc předváděna publiku. Místa v prvních řadách byla projevem úcty, odměnou za udržení perské hrozby za zálivem.¹⁰⁹

Další ceremonií bylo již zmiňované předvedení sirotků a mladých mužů, kteří dostali novou zbroj a byli vychováni na útraty státu (viz. kap. Městské Dionýsie).

Třetí ceremoniál se odehrával před zaplněným hledištěm, kde byli vyhlašováni a dekorováni ti, kdo se významně zasloužili o obec. Démostenés viděl důležitost ceremoniálu v povzbuzení občanů k tomu, aby vykonali něco pro stát. Z tohoto důvodu

¹⁰⁶ Goldhill, S.: *The Audience of Athenian tragedy*, s. 55.

¹⁰⁷ Roku 443/442 př. n. l. byl pokladníkem athénské námořního spolku Sofoklés.

¹⁰⁸ Daneš, J.: *V jakém smyslu je řecká tragédie politická?*

¹⁰⁹ Kennedy, R. F.: *Athena's Justice*, s. 3-4.

stát zavedl tuto ceremonii zákonem.¹¹⁰ Tento ceremoniál udílení občanům koruny za statečnost, který probíhal v Dionýsově divadle během Velkých Dionýsií v druhé polovině 4. století př. n. l., připomíná i Loraux. Dodává, že divadlo jako athénská instituce, v tomto případě tragédie, je nejen politická, ale také občanská a stejně i demokratická.¹¹¹

Posledním ceremoniálem jsou úlitby bohům, které prováděli stratégové před začátkem představení. Na nápise ze 4. století (IG II 1496) se hovoří jednak o tom, že stratégové vykonávali náboženské úkony během dramatických představení, ale také, že všech deset stratégů pohromadě bylo v průběhu roku k vidění jen málokdy a pouze při výjimečných příležitostech.¹¹²

Goldhill srovnává tyto ceremoniály s další athénskou institucí a to s pohřební řečí¹¹³. V Perikleově pohřební řeči jsou zachyceny demokratické hodnoty a ideály. V porovnání s tím, nemají uvedené ceremoniály, kromě třetího, demokratický akcent, ale spíše velmocenský a reprezentativní: předvést ekonomickou moc a vojenskou sílu.¹¹⁴

Pojem ‚politický‘ může pokrývat různé oblasti, jakými jsou občanská výchova, výkon moci, procedury rozhodování, hodnoty zastávané určitým společenstvím, ideologie, sebeprezentace a sebepochopení, identita a odlišnost, občanství atd. Každá tragédie je svým způsobem politická. Stát využíval svátku Velkých Dionýsií k demonstraci a oslavě své moci a podílel se spolu s bohatými občany na financování divadelní soutěže, tudíž by měl být v těchto hrách tento aspekt patrný. V attických hrách se Athény oslavují jako například útočiště prosebníků (Aischylos: *Eumenidy*; Sofoklés: *Oidipús na Kolónu*; Eurípídés: *Prosebnice*, *Héraklés*, *Hérakleovci*, *Medea*, atd.) nebo jako ochráncem spravedlnosti, práva a zbožnosti (pohřbít mrtvé je zákon, který platí pro

¹¹⁰ Daneš, J.: *V jakém smyslu je řecká tragédie politická?*

¹¹¹ Loraux, N.: *The Mourning Voice*, s. 17, 19.

¹¹² Daneš, J.: *V jakém smyslu je řecká tragédie politická?*

¹¹³ Občany padlé ve válce pohřbíval Athénský stát hromadně na veřejném hřbitově. Vybraný státník přednesl pohřební řeč během státem dozorovaného rituálu a tak byli občané kolektivně uctěni (Daneš, J.: *Politické aspekty řecké tragédie*, s. 19).

¹¹⁴ Daneš, J.: *V jakém smyslu je řecká tragédie politická?*

všechny Řeky). V Aischylových *Peršanech* je patrná sebeprezentace Athén, které jsou zde představovány jako vůdce Řecka a velmoci.¹¹⁵

Politický rozměr významného a zřetelně vystupujícího aspektu svátků Velkých Dionýsií a tragédií, kterým je sebeprezentace a oslava Athén je patrný jak v ceremoniálech, které hrám předcházely, tak i v samotných tragédiích. Daneš se domnívá, že tento politický akcent přehlušuje i demokratické hodnoty a ideály, který tyto svátky a soutěže také nepochybně měli.¹¹⁶

Tragédie byla součástí občanského, nikoliv privátního života Athéňanů. Účast na tragických festivalech bylo úkolem ‚občanství‘. Hry byly psány občany, placeny občany, předváděny občany, sledovány občany a nakonec i voleny občany.¹¹⁷

Tragické drama jako sociální instituce, která podporuje a vymezuje jednak občanský status a jednak helénskou etnickou příslušnost, byla dokonce využívána jako prostředník pro ‚testování‘ určitých hrdinských a komunitních nároků být Řekem.¹¹⁸

Pojmy jako *parrhesia*¹¹⁹ a *isonomia*¹²⁰ se užívaly stejně v divadle jako na shromáždění. Autoři divadelních her nechali říkat herce své kusy, jako obžalovaný nebo prokurátor u soudu. Básníková práce byla přesvědčit porotu i diváky, a každý měl rovnocenné postavení před právem tragické soutěže. Každý občan v obecnstvu, měl stejnou naději jako ostatní, že pro dnešní den bude vybrán losem jako soudce. Tragické soutěže byly vyjádřením athénské občanství stejně jako poroty u soudu nebo shromáždění. Během představení nějaké tragédie, bylo obecnstvo přibíráno do představení, aby sloužilo jako porota. Tragédie byla částí symbolické zakázky athénské politického života, v němž Athéňané manipulovali představami, historií a mýty za účelem vytvoření určité verze jejich vlastní kolektivní identity.¹²¹

Edith Hall vidí Sofoklova *Antigonu* jako jeho vysloveně nejpoličtější tragédii, která čelí problémům týkajících se vládnoucího společenství s vervou a rázností

¹¹⁵ Daneš, J.: *V jakém smyslu je řecká tragédie politická?*

¹¹⁶ Daneš, J.: *V jakém smyslu je řecká tragédie politická?*

¹¹⁷ Kennedy, R. F.: *Athena's Justice*, s. 3.

¹¹⁸ Hall, E.: *Inventing the Barbarian*, s. 166.

¹¹⁹ Nárok na nejvyšší osobní svobodu, vlastní svoboda jednání.

¹²⁰ Rovnost politických práv, rovnováha.

¹²¹ Kennedy, R. F.: *Athena's Justice*, s. 3.

a s neobvykle přímočarými, každodenními, prostými slovy, pro které byl Sofoklův dialog v starověku tak obdivován. Již staří Řekové uznali politickou bezprostřednost a platnost dramatu. V moderní době politický element inspiroval mnoho autorů vyloženě aktuálních verzí a napodobenin *Antigony*, které učinili historicky významné protesty nejen proti nacismu, zejména v Brechtově verzi z roku 1948, ale také proti apartheidu v Jižní Africe, polskému stannému právu nebo proti britskému imperialismu v Irsku.¹²²

2.4.2.1 Athéna, patronka Athén

Některé oblasti občanské identity nebyly v tragédii dosud příliš zkoumány. Je to evoluce politického myšlení a její vztah k vytváření a projekci identity v této veřejné umělecké formě. Jeden z aspektů takového vytváření identity a podpory v tragédii je, že zcela ignoroval patronku božstva Athén, Athénu. To jak ji Athéňané prezentovali ve veřejných kontextech, bylo úzce svázané s tím, jak si přáli reprezentovat jejich vlastní kolektivní obraz, zahrnující demokracii a instituce s ní spojené. Zájem Kennedyové je, co nám může říci prezentace Athény v tragédiích uváděných na Velkých Dionýsiích o tom, jak Athéňané vnímali právo, základní aspekt athénské demokracie a demokratické identity. Přestože tyto hry byly psány individualitami, tito dramatici byli součástí velké komunity a subjektem podřízeným stejnému kulturnímu tlaku jako ostatní Athéňané. Prostřednictvím tragédií můžeme tedy vidět jednak, co dramatici zamýšleli a jak byly jejich záměry formovány okolním prostředím.¹²³

Asi není správné prohlašovat, že Athéna na scéně je nepolitická. V každé hře, kde se Athéna zjevuje, je spravedlnost hlavním tématem. A spravedlnost je politickým pojmem. Navíc tvrzení, že historicko-politický výklad znamená propojení textu přímo k specifické události, je ignorování nepřetržitého sledu politického myšlení, které podtrhuje všechny jednotlivé události. Politický kontext hry není nikdy pouze o jednotlivé události, ale o ovzduší, ve kterém taková událost vzniká. V každém ohledu

¹²² Hall, E.: *Greek tragedy. Suffering under the Sun*, s. 308.

¹²³ Kennedy, R. F.: *Athena's Justice*, s. 2-3.

je Athéna reprezentována jako arbitr spravedlnosti, ať už spravedlnost navrhuje nebo prosazuje obměny.¹²⁴

V Aischylových *Eumenidách* a v Sofokleově *Aiantovi* je Athéna reprezentantkou typu spravedlnosti, který byl spojený se soudním a porotním systémem, oním pečlivě kultivovaným základem athénské demokracie. Athéna stvrzovala oficiální spravedlnost Athén – byl to obraz athénské demokracie a spravedlnosti, jaký chtěli ukazovat ostatním. Nicméně, v Sofoklově *Aiantovi* vidíme i temnější stránku Athény a její spravedlnosti. Místo, aby byla nestrannou součástí občanského procesu, je smířčí soudkyně a je pomstychtivá. Tato Athéna a její spravedlnost, argumentuje Kennedyová, zrcadlí zranitelné místo Athénskému imperialismu. Zatímco se Athéňané domáhali soudů jako nestranných typů spravedlnosti, aby je ostatní obdivovali, ale i jim záviděli, mechanismus, jaký užívali k vynucení takové spravedlnosti mezi svými spojenci a poddanými, byli v rozporu se samou představou spravedlnosti jako společné a spravedlivé. Toto podkopávání a podrývání jednoho ze základních pilířů demokracie, ale i dobré vůle, jejich ranou hegemonii pohřbilo.¹²⁵

2.4.3 SMUTEČNÍ OBŘADY

Tento pohled na tragédii především jako na občanský fenomén, nasáknutý athénskou politickou ideologií, která na své diváky pohlíží především jako na občany - členy politického společenství, je v posledních letech dominantní, ale Nicole Loraux jej nezastává. Tragédie je podle ní adresovaná divákovi individuálně, je vymezena v první řadě v termínech divákova lidství, spíše než v termínech propojení s politickou stranou. Hry, říká Loraux, zaplétají diváka do vzrušivých vyjádření tragického utrpení, a tím rozvíjí divadelní identitu. Publiku je připomínána nestabilita lidského postavení právě prostřednictvím divadelního představení.

*Dionýsovo divadlo není na Agoře*¹²⁶. Divadlo bylo obecně umístěno na agoře, na jednom z nejvíce politických ze všech veřejných míst. V Athénách se na Agoře

¹²⁴ Kennedy, R. F.: *Athena's Justice*, s. 4.

¹²⁵ Kennedy, R. F.: *Athena's Justice*, s. 5.

¹²⁶ Loraux, N.: *The Mourning Voice*, s. 14.

odehrávaly pravděpodobně nejstarší divadelní události, čímž se Athény neodlišovaly od ostatních městských států. Nicméně k athénské reorganizaci ‚veřejného‘ prostoru došlo pravděpodobně na začátku pátého století př. n. l., krátce po Kleisthenových reformách, kdy se divadlo přestěhovalo z Agory na úpatí athénské Akropole, a v posledních letech šestého století př. n. l. opustilo shromáždění (*ekklēsia*) Agoru a přemístilo se na pahorek Pnyx. Divadlo a shromáždění stejným způsobem a téměř ve stejném čase přestali sdílet společný prostor a přestěhovali se. Podle Loraux má tato událost dva aspekty: oddělení a solidaritu. Sama zdůrazňuje aspekt oddělení, protože politika není divadlo a tragédie není jenom politika. Nevíme zda, tato dvě přemístění byly důsledky pohodlí nebo nějaké Kleisthenovi politické strategie a jejích následků, v každém případě by byla kombinace obojího více než pouhá shoda okolností. Agora nadále zůstala místem setkání Rady pěti set, která se scházela v *Bouleuteriu*¹²⁷ nebo i jiných více rituálních nebo politicky symbolických setkání. Navíc se tam nadále konala některá divadelní vystoupení jako tance kyklických sborů doprovázených dithyramby. Nicméně divadlo v Aténách jako takové opustilo Agoru. Pokud mluvíme o divadle, musíme odlišovat *theatron* a divadlo, jinými slovy, divadlo je jednak místo, tak i shromáždění lidí, vyskytujících se v městském prostoru a čase. V Athénách se nacházela tři symbolická místa: Dionýsovo divadlo, Athénská Agora a pahorek Pnyx, kde se začátkem pátého století př. n. l. svolávala shromáždění.¹²⁸

Podle Loraux řecká tragédie v sobě zahrnuje jak oratorium, tak i politické divadlo. Je nutné dívat se na divadlo jako na celek v jeho literárních i občanských dimenzích, nejen jako podřazené k politice.¹²⁹

Tragédie je antipolitická. Loraux termínem ‚antipolitická‘ nazývá vše, co je v tragickém žánru blízko k označení jako ‚politická‘. Vychází od stávajícího termínu a-politická, který zprostředkovává spíše představu o lhostejnosti, netečnosti nebo neutralitě, než aktivní protiklad k politické. Tvrdí, že chování, které odvrací, odmítá nebo ohrožuje, ať už vědomě či nikoliv, povinnosti a zákazy, jenž tvoří ideologii

¹²⁷ Búletérion – budova sněmu.

¹²⁸ Loraux, N.: *The Mourning Voice*, s. 14-15.

¹²⁹ Tamtéž, s. 14.

městského státu, je antipolitické. Přičemž za ideologii státu považuje myšlenku bytí v *jednotě a míru*¹³⁰ sám se sebou.¹³¹

Loroux definuje dva významy, kterým připojuje nálepkou antipolitický: první označuje pozici a postoje, které jdou nad rámec politiky, a druhý určuje praktiky a interpretace, které jsou vědomě či nevědomě v protikladu k ideologii polis.¹³² Antipolitický může znamenat dvě velmi odlišné věci, v závislosti na tom, zda budeme definovat politiku jako praxi konsensu, což je v současné době nejrozšířenější definice, nebo zda budeme definovat politiku, počínaje athénskou demokracií v nejúrodnějším období tragického žánru, jako v podstatě konfliktní nebo konfliktem téměř vždy potlačenou. Například ‚politika ženy‘ v Sofoklově *Elektře*, by neměla být označována jako politická podle první definice, protože v tomto případě postoje, které ve skutečnosti přesahují občanský příkaz, a tím ho ohrožují, jsou charakterizovány jako antipolitické. Pokud jde o druhou definici, určité chování, které odmítá obyčejné fungování městského státu, je antipolitické, přestože tvrdí, že je autenticky politické, ale ve skutečnosti je to jedna politika proti druhé.¹³³

Loroux ve své nové interpretaci tragédie odhaluje nové lingvistické prvky a rozpracovává je novým způsobem. Upozorňuje na nové pohledy a poslechy zvuků, kterými je vyjádřen smuteční nářek, jenž představuje jádro mnoha tragedií. Ukazuje na rozdíl mezi občanským a tragickým významem slova *aei*, *aei* ‚vždy‘. Tragický význam se vztahuje k neustálému představení nářku, zatímco občanský význam slova *aei* stále zamýšlí opětovné započítání a důvěru. Navíc toto *aei* nebo *aiei* přechází do fonetického a rezonančního vzájemného vztahu s *aiai*, výkřikem bolesti. V dalším podobném vyjádření – *aiazein*, *ia* – zní tragický hlas dokonce i ve jméně Ajax (Aías). Loroux se zabývá zvukem tragického smutečního nářku *thrēnos*, i rozdílem mezi smutečním nářkem a žalozpěvem *goos*, odlišností, kterou někteří kritici v tragédii vůbec nerozlišují.¹³⁴

¹³⁰ Is – one and at peace with itself.

¹³¹ Loroux, N.: *The Mourning Voice*, s. 26.

¹³² Pucci, P.: *Foreword*, s. xi – xii.

¹³³ Loroux, N.: *The Mourning Voice*, s. 27.

¹³⁴ Pucci, P.: *Foreword in Mourning Voice*, s. xii.

Pokud se *aei* využije v občanském významu, může vyjadřovat budoucnost práva, které je aktuálně v účinnosti v Athénách. Nebo když v *Antigoně* tyran Kreón specificky charakterizuje starce v chóru jako takové, kteří „chovali vždy v úctě trůnu Láiovu moc“ (Ant. 171)¹³⁵. Byl to způsob nového krále, jak zdůraznit jejich věrnost tyranii po celou dobu trhlin, které přivedl Laius na Oidipa, Oidipova syna a následně i na samotného Kreonta.

Tragický žánr obecně ponechává *aei* i pro další účely. V řecké tragédii *vždy nepatří jen lidskému bytí, ale i veškerému mocnému času*¹³⁶, kterému Euripidés v *Prosebnicích* říká „starověký otec“; praotec Čas; palaios patēr.¹³⁷

2.4.4 KATHARSIS

Další funkcí antické tragédie, kterou bychom mohli označit za společenskou nebo z dnešního pohledu terapeutickou, bylo očišťování emocí.

Pojmu *katharsis* užil v *Poetice* Aristotelés pouze jednou, když definoval tragédii jako *mimesis* vážného a uceleného děje určitého rozsahu, který je předváděn jednajícimi osobami a *soucitem a strachem se dosahuje očištění takových pocitů*.¹³⁸

Vzhledem k tomu, že nikde nevysvětluje, co pod pojmem katarze chápe, lze pojmu rozumět v několika rovinách a rovněž může být vztahován k racionální i iracionální sféře.¹³⁹

Pojem katarze je dostatečně znám z antické medicíny. Aristotelovo pojmání očisty nebo očištění (*katharsis*) je těsně spjato s používáním tohoto termínu v lékařství. Po vzoru hippokratovského lékařství¹⁴⁰ je třeba chápat katarzi jako léčbu emočního nesouladu.¹⁴¹ Aristotelés naznačuje, že máme-li vyhnat chorobné stavy mysli, musíme

¹³⁵ Sofoklés: *Tragédie*, s. 26.

¹³⁶ Loraux, N.: *The Mourning Voice*, s. 30.

¹³⁷ Tamtéž, s. 30.

¹³⁸ Aristotelés: *Poetika*, 1449 b, s. 69.

¹³⁹ Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 142.

¹⁴⁰ K tomuto tématu blíže Bartoš, H.: *Očima lékaře. Studie k počátkům řeckého myšlení o lidské přirozenosti z hlediska rozlišení duše – tělo*, s. 129-130.

¹⁴¹ Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 142.

je nejprve uměle povzbudit. Tomu lépe porozumíme, pokud se vrátíme k primitivnímu léčení hysterie a epilepsie.¹⁴² Nemocný se musel podrobit obřadu zasvěcení, v jehož průběhu zemřel a znovu se narodil. Základní částí tohoto procesu byl akt vymítání, ne očištění. Duch, který posedl nemocného, byl tímto aktem nejdříve vydrážděn k činnosti, a pak vyhnán. Tato léčba vyžadovala slepou víru nemocného a dnes bychom ji mohli označit termínem jako léčba abreakcí.¹⁴³ Způsob, jakým Aristotelés užívá termín ‚očista‘, když myslí na vypuzení nemoci usazené v těle, aby bylo učiněno místo novému životu, ukazuje, že podle jeho názoru funkce tragedie byla v zásadě příbuzná funkci zasvěcování, z něhož byla také skutečně odvozena.¹⁴⁴

Tento pojem má své místo i v religiózní sféře¹⁴⁵. Očistou se zde rozumí náboženský úkon, kterým byly osoby nebo předměty očišťováni jednak reálně, což je obětováním, vyhnáním nebo symbolicky ohněm nebo vodou, ale také dotekem oběti nebo šleháním.¹⁴⁶ Mýtus z Thrákie je pravděpodobně založen na podobném rituálu. Thrácký král Lykúrgos, syn Dryanta (Dubového muže), pronásledoval prchající Dionýsovy chůvy, které vraždychtivý Lykúrgos mrskal *búplégem*¹⁴⁷. Sám Dionýsos se před ním schoval v moři. Podle Thomsona se hlavní důraz těchto bájí kladl na očištný charakter obřadu. Ponoření do vody nebylo jen očistou, nýbrž i obrozením. Podobně jako mělo mrskání oběti z těla vyhnat nemoc a smrt, mělo také dodat nové zdraví a život.¹⁴⁸ Lidské oběti zahrnovaly i spartské obřady plodnosti, které se konaly na počest Artemidy Vzprímené. Oběť byla připoutaná vrbovými pruty k soše nebo špalku z posvátného stromu. Muž byl bičován tak, že šlehy vyvolaly erotickou reakci, poté ejakuloval a oplodnil zemi semenem i krví.¹⁴⁹

Platón užívá pojem *katharse* v rovině etické, kdy pravá ctnost vzniká očištěním od všeho nezdravého a nepravdivého.¹⁵⁰ Vše, co je různé od ctnosti a je nazýváno zlem, je nutné od toho duši zbavovat. Zlo je jednak špatností, která je definovaná jako nesoulad v duši a obecný nedostatek míry, a jednak je nevědomostí. Prvním druhem zla

¹⁴² Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 382.

¹⁴³ Tamtéž, s. 386.

¹⁴⁴ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 389.

¹⁴⁵ Srov. Scodel, R.: *An Introduction to Greek Tragedy*, s. 8.

¹⁴⁶ Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 142.

¹⁴⁷ *Búbléx* byl bodec na pohánění dobytka nebo širočina; Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 157.

¹⁴⁸ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 157-158.

¹⁴⁹ Graves, R.: *Řecké mýty*, s. 444.

¹⁵⁰ Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 142.

se zaobírá právo a druhým katartická výchova spočívající v analytickém myšlení a dokazování – *elenchu*. *Elenchos slouží k odstranění nepravdivých mínění a ke vzbuzení studu pocházejícího z uvědomění si vlastní nevědomosti. Je to tedy filosofie neboli nejvznešenější druh rétoriky, která je podstatou katartické výchovy.*¹⁵¹

Katarzi můžeme chápat tak, že když divák trpí a soucítí s tragickým hrdinou, stává se ‚pacientem‘, který má být tragédií vyléčen z negativních citů a navrácen psychickému zdraví jednak tím, že pocity, které v divadle zakouší, jej činí více odolným anebo tak, že dění na divadle vyvolává jeho vlastní potlačované city a pomáhá jejich uvědomování.¹⁵²

O významu soucitu a strachu Aristotelés v *Poetice* nikde nepojednává, ani o tom, co má na mysli oním očištěním. Podle něj má každé umění nějaký cíl, existuje kvůli něčemu. V *Poetice* je cíl tragédie vymezen jen krátce bez bližší specifikace. Říká, že cílem tragédie je vzbudit požitek plynoucí ze soucitu a strachu¹⁵³. Dále říká, že příběh je tím, co nejvíce působí na duši. Čili cílem tragédie je působení na duši diváka. Z tohoto hlediska se tragédie sbližuje s rétorikou. Aristotelés se shoduje s Platónem v pohledu na tragickou poezii jako na svěbytný druh rétoriky. Básník užívá podobných postupů jako řečník, proto Aristotelés v *Poetice* odkazuje při pojednání o myšlenkové stránce a projevu na *Rétoriku* (1403a).¹⁵⁴

Pro Aristotela je soucit a strach zdrojem objasnění či osvětlení, podobně jako když při svém konání reagujeme na něco a následně věnujeme pozornost těmto reakcím, rozvíjíme tak sebepoznání týkající se vazeb a hodnot, které tyto reakce podporují. Platonikům je soucit a strach zdrojem zklamání a zmatku.¹⁵⁵ Podle Nussbaumové by se dala charakterizovat Aristotelova definice katarze takto: *účelem tragédie je dosáhnout skrze soucit a strach očištění neboli osvětlení, jež se týká zážitků politováníhodného a strachu budícího druhu.*¹⁵⁶ Soucit a strach nejsou jenom nástroji očišťování, které se

¹⁵¹ Daneš, J.: *Spor Aristotela s Platónem o výchovnou funkci tragického divadla*.

¹⁵² Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 143.

¹⁵³ Aristotelés: *Poetika*, 1453 b, s. 82.

¹⁵⁴ Daneš, J.: *Spor Aristotela s Platónem o výchovnou funkci tragického divadla*.

¹⁵⁵ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 714.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 720.

odehrává pouze v rozumu¹⁵⁷, ale i poznání praktických hodnot a tím i nás samých, což není o nic méně důležité než poznatky a vjemy rozumu.¹⁵⁸

Thomson uvádí, že funkci očišťování plnily tři rituály: orgie dionýského *thiasu*, zasvěcování do mysterií a tragedie. Očišťováním se obnovovala životnost účastníků tak, že se zmírňovalo emoční napětí způsobené rozpory, které vznikaly v obdobích společenských změn. Zmírněním emočního napětí bylo dosaženo vyjádřením toho, co před tím bylo potlačeno. Moderní psychologové zásadu katarze přijímají. Úlevu poskytuje katarze tím, že potlačené emoce nacházejí volný průchod takovými cestami, jako je zpověď nebo účast na veřejných slavnostech. Občan, který se takto očistil, stává se spokojenějším občanem. Citové napětí se uvolní podívanou, při níž je toto napětí sublimováno v podobě konfliktu mezi člověkem a Bohem, Osudem nebo Nutností.¹⁵⁹

Prožívá-li divák děj, jeho city se povznášejí na vyšší nadindividuální úroveň, a on se nejen rozumem, ale i po citové stránce může spojit s řádem světového dění. Katarze spočívá v zušlechťování lidských citů neboli v jejich kultivaci.¹⁶⁰ Všechna umělecká díla v sobě ztělesňují duchovní práci, která byla vynaložena na jejich vytvoření. Ostatní členové společnosti tím, že tato díla vidí a slyší, dosahují harmonie, která je jim zapotřebí, ale nemají dostatek sil k jejímu vytvoření.¹⁶¹

Jedním ze základů občanského společenství jsou příbuzenská pouta *filía*.¹⁶² Děj, který vzbuzuje strach a soucit tím, že zasahuje rodinnou *filía*, zasahuje tak nejsilnější citové pouto a je podstatou tragického umění. Děj tragédie nejpravděpodobněji oslovoval většinové publikum, což byli řadoví občané a jejich rodiny. Podle Aristotela nespočívala didaktická funkce tragédie v napomínání a učení se nějakým pravidlům, ale spočívala v očištění emocí, které občany činily racionálnějšími a citlivějšími a působila na jejich emoce tak, aby jednali spíše dobře než špatně.¹⁶³ Vzhledem k tomu, že většina

¹⁵⁷ Názor, že veškeré očišťování je rozumová záležitost je Plátónův (Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 719).

¹⁵⁸ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 720.

¹⁵⁹ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 392.

¹⁶⁰ Mráz, M.: *Aristotelova poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení*, s. 46.

¹⁶¹ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 393.

¹⁶² Aristotelés o *φιλία* hovoří v dvojím smyslu: rodinná či pokrevní pouta, a náklonnost či soudržnost mezi občany (*Etika Nikomachova* 1161b).

¹⁶³ Názor, že katarze je jakési morální očištění, kterým se člověk stává lidštějším, má už dnes podle Stehlíkové nejmenší podporu.

publika není schopna filozofického výkonu nebo hledání, byly prostředky emoční očisty voleny adekvátně, protože pochopit události, které zničí rodinná či příbuzenská pouta, je schopna většina lidí. Z tohoto hlediska je podle Aristotela tragická poezie ideálním výchovným prostředkem.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Daneš, J.: *Spor Aristotela s Platónem o výchovnou funkci tragického divadla.*

2.5 PATHOS

Emil Staiger obrací pozornost ke dvěma druhům napínavého, respektive dramatického stylu – k patosu a problému. Řeč patosu by se klidně mohla zaměnit s lyrickou řečí, protože pateticky vzrušený člověk kolikrát stojí osamoceně jako člověk naladěný lyricky. V dramatu se v patetických okamžicích mění verš v komplikovanější útvary, které jsou podobné lyrickým strofám. A stejně tak jako lyrický básník rozkládá větu na větné fragmenty, někdy na jednotlivá slova, rozbíjí kolikrát i pathetik dramatické souvislosti a přeskakuje v řeči. Patetická řeč nás dojíhá a tím se přibližuje lyrické řeči. Řekové nemají důvod, aby rozlišovali mezi lyrikou a patosem. *Vše, co dojíhá člověka, vyvádí z míry a klidu ducha, je pro ně bez rozdílu „pato“logické.*¹⁶⁵ Patos i lyrika do sebe navzájem přecházejí například v literárním žánru ódě.¹⁶⁶

Pojmu patos bychom měli spíš rozumět jako patetické řeči, která vášně vzbuzuje, než jako vášni samé. Patetické scény v dramatu navozuje například neštěstí či vášeň, projevující se nejen patetickými slovy, ale také gesty. Je zajímavé, že v některých okamžicích dramatu bývá přesto působivější nepatetické ticho.¹⁶⁷ Takový dialog je v *Antigoně* (výstup pátý, druhé *epeisodion*). Po celou dobu, co trvá rozhovor Kreonta se strážcem, Antigona mlčí, v těchto případech působí mlčení dramaticky. Antigona promluví teprve tehdy, až strážce odejde. Těmito dramatickými pomlčkami byl známý především Aischylos, ale ve svých dalších hrách je již nepoužíval, což nás vede k domněnce, že byly známkou nevyzrálosti.¹⁶⁸

Patetický styl si žádá jeviště, které odděluje svět umělecké iluze od skutečnosti. Čím markantnější jeviště, rampa, tribuna nebo jeviště je, tím je vzdálenější prostor publika, a tím je mocnější triumf patetického hrdiny. Scénické údaje však v antických dramatech zcela chybí. A tak jenom modré nebe nad scénou odpovídá patetickému stylu

¹⁶⁵ Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 106.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 104 – 106.

¹⁶⁷ Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 105.

¹⁶⁸ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 187.

Sofokla.¹⁶⁹ Přesto Aristotelés připisuje založení *skénografie* Sofoklovi¹⁷⁰. Jedná se spíše o malování na *skéné* nebo nákres rozvržení stavby než o scénografii v dnešním smyslu. Vitruvius připisuje tento vynález Agatharchovi ze Samu, což byl spolupracovník Aischyla i Sofokla.¹⁷¹

Patetický hrdina připadá publiku, ale i ostatním postavám dramatu, dokonce i sám sobě nepravděpodobný. Ve svých bolestech se nepřirovnává k ostatním lidem, ale k mytickým pravzorům. Patetický hrdina je bezpodmínečný, neexistují věci kolem něj, okolí, prostředí, atmosféra ho nezajímají.¹⁷² Dramatický hrdina bývá ‚povolan‘ k řešení problému, nenajde klid, dokud v myšlenkách vše neobjasní a neuvede činy na pravou míru. Směřuje k cíli, pokud možno k poslednímu cíli člověka.¹⁷³ Musí volit buď to či ono, ale nemůže mít obojí, protože věci jsou ve světě uspořádány tak, že nelze mít obojí. Cítí, že bez ohledu na to, jak se rozhodne, bude v jistém smyslu litovat, že neučinil to druhé.¹⁷⁴

Pokud básník zvolí postup epický, upoutá nás jeho vyprávění, pokud bude postupovat problematicky, navodí v nás napětí, které je vyvoláváno nesamostatností jednotlivých částí, které se k sobě, na rozdíl od lyrického slohu, vzájemně vztahují. Tento vzájemný vztah je zajištěn pevným bodem, ke kterému vše míří. A básník vše uspořádá vzhledem k tomuto bodu. Celek musí být jasný dříve, než básník stanoví povahu a rozsah částí.¹⁷⁵ *Básníkův záměr netkví v každém jednotlivém okamžiku pohybu jako v epice, ani ve způsobu pohybu jako v lyrice, nýbrž v cíli.*¹⁷⁶ Vše záleží na konci. Dramatik nepřekonává, neupoutává, ale napíná. Netrpělivost v dramatickém umění vzniká z poznatku, že dřívějším částem něco chybí a potřebují ještě doplnění, aby měly smysl a byly srozumitelné. Toto doplnění tvoří konec, na kterém v dramatickém umění všechno záleží. Jinými slovy jsme v dramatickém stylu upnuti od začátku až do konce.¹⁷⁷

¹⁶⁹ Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 111 – 112.

¹⁷⁰ Aristotelés: *Poetika*, 1449a, s. 65.

¹⁷¹ Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 219.

¹⁷² Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 112.

¹⁷³ Tamtéž, s. 129

¹⁷⁴ Nussbaumová, M.: *Křehkost dobra*, s. 97 – 98.

¹⁷⁵ Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 115 – 116.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 113 – 114.

¹⁷⁷ Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 87.

V dramatu se každou větou sleduje zcela určitý záměr. Pro porozumění hry nelze postrádat ani jedinou větu. Děj naznačuje problém – v obvyklém smyslu slova; ten představuje stupňování ‚námetu‘ v širším slova smyslu. Drama směřuje k shrnutí celku nebo předání jej dál jako otázky. Obrys celku a poslední smysl dění se odhalují teprve na konci. Básník musí diváka správně vést, aby se mohl správně orientovat. Ukazuje divákovi cestu v předtuchách, v úzkostlivém očekávání, ve znameních, jež sice neohlašují nic určitého, ale třeba jen něco neblahého či radostného. Dramatický básník zná bezpočet prostředků jak předjímat budoucnost, aniž by se musela odhalit. Jedním ze dvou osvědčených prostředků je antické orákulum, které se zakládá na tom, že bohu Apollónovi je osudový závěr dávno znám, ale člověk nemůže upustit od toho, aby pohlížel na budoucnost jako na nejistý výsledek své svobody. Druhým prostředkem je početí a porod. Například každé předsevzetí má charakter početí. Člověk, který plánuje, doufá, jedná, vždy již předjímá budoucnost.¹⁷⁸ *Z toho plyne pravidlo, že hrdina dramatu má být činný; trpný hrdina je nedramatický.*¹⁷⁹

Co epický básník zpřítomňuje, to dramatický básník rozvrhuje. Žije tak málo v budoucnosti, stejně tak jako epik v přítomnosti. Jeho existence je zaměřena a upnuta na to, kam míří, na čem záleží. Básníkovi je v problematickém básnictví jasné předem, na čem záleží; v patetickém ještě tápe a hledá cíl v temnotách. V obou případech spěje do předpokládané budoucnosti. A na tomto předpokládání se zakládá soud. Posuzovat mohu jen tehdy, pokud něco posuzuji se zřetelem na předpokládaný řád.¹⁸⁰ Děj jako určitá struktura je možný jako něco jednoznačného, objektivního pouze v objektivním světě, ve světě společných hodnot, cílů, zákonů, norem.¹⁸¹

Dramatik je jako soudce. Patetický hrdina svádí vnitřní boj o rozhodnutí a poté až přikročí k činu. Rozhodnutí i čin jsou podrobeny soudu. Střídání monologu a dialogu připomíná soud. Jeden se ptá a druhý odpovídá. Jeden obžalovává, druhý obhájí. V dramatu se jako na soudu život neznázorňuje, ale soudí. To také dosvědčuje velký

¹⁷⁸ Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 120 – 122.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 122.

¹⁸⁰ Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 154.

¹⁸¹ Patočka, J.: *Epičnost a dramatická epika, epos a drama*, s. 350.

počet jevištních děl jako například Sofokléův *Král Oidipús* je viník i soudce současně, Aischylova *Oresteia* vrcholí před athénským areopagem.¹⁸²

Patos a problém se sdružují. Patos stejně jako problém pohání vpřed. Prvý usiluje, druhý se táže. V antické tragédii patos a problém zcela splývají.¹⁸³

*Každý opravdový básník má svůj styl, to znamená svůj vlastní svět.*¹⁸⁴ Pokud mluvíme o malířově světě, rolníkově, sedlákově nemáme na mysli souhrn věcí, které jej obklopují a jimiž se zabývá, ale řád – *kosmos*. Podobně jako, když se mluví o antickém, křesťanském, Dantově světě, atd. Stejně jsoucno se v různých světech vyjímá rozličným způsobem. Rozdíly, které odpovídají rozličným světům, jsou rozdíly stylu. Takže v estetickém bádání lze výraz ‚svět‘ zaměnit za výraz ‚styl‘.¹⁸⁵ Lyrický básník o světě nic neví, netáže se po celku, nestará se o souvislost. Epický básník je jako cestovatel, vydává se na cestu se svým hrdinou, setkává se s novými a novými věcmi, pozoruje vše ze svého hlediska, shledává, že vše patří k jednomu kosmu. Dramatickému básníkovi nezáleží na tom, aby viděl jen na nové věci, všímá si jich kvůli tomu, proč se na ně pohlíží. Vidí je jako ozřejnění svého problému, respektive námětu.¹⁸⁶

V dramatech se čas a místo, ve kterém se aktuální děj odehrával, neměnilo. Takže vznikl dojem, že čas předvádění byl stejný jako čas děje.¹⁸⁷ Tragédie se snaží vystačit ‚s jedním oběhem slunce‘, na rozdíl od epické básně, která je časově neomezená.¹⁸⁸ Držet se jednoty místa a času, po vzoru řeckých tragiků, dnes už není pravidlem.¹⁸⁹

Dramatičtí básníci nezobrazují vlastní oblast rozumu, ale jednání lidí, a to v situacích, kdy dochází k různým dramatickým změnám a zvrátům v jejich životě. V tragédii je to především změna ze štěstí v neštěstí. Průběh děje musí být překvapivý.

¹⁸² Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 125 – 126.

¹⁸³ Tamtéž, s. 122; Aristotelés: *Poetika*, s. 77.

¹⁸⁴ Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 123.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 123.

¹⁸⁶ Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 124.

¹⁸⁷ Hrabánek, J.; Štěpánek, V.: *Úvod do teorie literatury*, s. 168.

¹⁸⁸ Aristotelés: *Poetika*, 1449 b, s. 67.

¹⁸⁹ Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 117.

Aristotelés se zabývá ve své knize *Poetika* tzv. náhlým obratem, neboli *peripetia* nebo naopak poznáním pravé totožnosti a vztahů jednotlivých postav dramatu.¹⁹⁰

Drama mělo dva základní žánry tragédii a komedii. Komedie měla kořeny v karnevalových slavnostech. Slovo znamená původně ‚píseň *kómu*‘, což byly tlupy pořádající po hostině průvod se zpěvem posměšných písní. Funkci *kómu* v komedii přejal chór převlečený za zvířecí maskary.¹⁹¹

Ve smíchu vyvolaném komikou je obsažen nesmírný triumf a nezvratná pravda. Člověk si může uvědomit meze své konečnosti, komično jej však nechce zničit jako tragično, nýbrž zastavit.¹⁹² Komedie dospívá k náhlému vnímání nás samých. Předvádí se nám nějaké směšné nebo opovrženímhodné chování, a pak se najednou ukáže, že to je naše chování.¹⁹³ Komik napíná, aby zbavoval napětí, proto patří komično k dramatickému stylu.¹⁹⁴

2.5.1 IDEA PATHEI MATHOS

Hluboký smysl příslovečného *pathei mathos* spočívá v tom, že pokud člověk čelí těžkým životním zkouškám, *mohou vedle smutku přinést i pokrok, který je založen na sebepoznání a na poznání světa.*¹⁹⁵

Sbor v Aischylově *Agamemnonovi* zpívá, že to byl Zeus, kdo ustanovil zákon $\pi\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota\ \mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$, utrpením k poznání. Sommerstein si pokládá otázku, když zákon *pathei mathos* byl ustanoven Diem, jaký potom byl vztah mezi utrpením a poznáním za jeho předchůdců Urana a Krona?¹⁹⁶ Samozřejmě, když Aischylovo publikum slyšelo, že Zeus je tím, kdo svrhl Krona a představil princip *pathei mathos*, rozumělo tomu tak,

¹⁹⁰ Mráz, M.: *Aristotelova Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení*, s. 44.

¹⁹¹ Hrabánek, J., Štěpánek, V.: *Úvod do teorie literatury*, s. 168.

¹⁹² Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 140

¹⁹³ Nussbaumová, M.: *Křehkost dobra*, s. 360.

¹⁹⁴ Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 141

¹⁹⁵ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 132.

¹⁹⁶ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 178.

že Zeus udělal tři věci. Přinesl utrpení na svět, přinesl poznání na svět a stanovil příčinnou souvislost mezi nimi.¹⁹⁷

Jednoduše řečeno, jak Řekové obecně pochopili, lidský život se stal takovým, jakým je nyní. Člověk kdysi míval všechno štěstí a zcela postrádal jakoukoliv moudrost, potom přišel Zeus a připravil člověka o štěstí, a ten mohl přežít jedině tak, že získal moudrost. Klidně může být přechod z dokonalého štěstí a omezenosti k utrpení a inteligenci interpretováno i v diametrálně opačném smyslu. Co když *pathei mathos* bylo nahrazeno za *mathei pathos*? Místo utrpení jako podnětu k získání moudrosti, mohlo být získání moudrosti příčinou utrpení?¹⁹⁸ Pozdější řecká idea *mathei pathos* se nezdála být už tak populární. Nostalgicky se vzpomínalo na věk Krona, dokonce v komedii je zahrnuto přání po návratu stavu blažené imbecility. Avšak jedna věc je přát si život, ve kterém člověk nebude nikdy muset zatěžovat svůj duševní aparát, a celkem jiná věc je, přát si, aby člověk vůbec takový aparát neměl. Mnoho Řeků považuje lidskou moudrost za dobrou věc, ale ne v ubohém světě, který nyní obýváme. Rozhodně by však žádný starověký Řek nikdy nemohl, na rozdíl od křesťanů, považovat duševní defekt nebo ‚blahoslaveného duchem‘ za osobu, která by si zaslouhovala v životě obdiv, a uctívat ji po smrti. Lepší je být dospělý – *fronein*. U Aischyla v *Oresteji* je ukázána příčina toho, jak se lidstvo stane mentálně dospělým, je jím drsný, nesmlouvavý, nekompromisní svět, ve kterém díky Diovi musí žít.¹⁹⁹ Odříznutí hojnosti a štědrosti Země a odsouzení tím člověka k životu v dřině a bolesti, měli všeobecně Řekové za zlomyslné rozhodnutí Dia. Konečným a paradoxním výsledkem byl však postupný vývoj lidské populace, která si zaslouhovala posvátný úžas a zbožnou úctu samotného Dia.²⁰⁰

Paradoxně, jestliže je lidská inteligence dobrá věc a zdá se, že Řekové vcelku věří, že ano²⁰¹, utrpení, které zavedl Zeus, může být bráno jako ohromné požehnání. Zda to Zeus takto zamýšlel od začátku, je celkem jiná záležitost.²⁰²

¹⁹⁷ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 182.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 185.

¹⁹⁹ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 186.

²⁰⁰ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 187.

²⁰¹ Typickou ukázkou takové moudrosti jsou dva texty. V *Antigoně* v prvním stasimu sbor oslavuje člověka (Ant. 332-64; Sofoklés: *Tragédie*, s. 34-5) a dalším příkladem takové moudrosti je *Odyssea*.

²⁰² Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 184.

2.6 TRAGICKÝ KONFLIKT

Tragédie ukazuje lidi, jak upadají do zkázy, protože se jim prostě přihodily věci, nad nimiž nemají moc. Ukazuje dobré lidi dělat špatné věci, které by byly jinak neslučitelné s jejich etickým charakterem a závazky, a to kvůli okolnostem na nich nezávislých. Jednající ve skutečnosti nejednal špatně proto, že nejednal vůbec, nebo proto, že věc, kterou záměrně udělal, nebyla stejná jako špatná věc, kterou bezděčně vyvolal. Tragédie ukazuje, jak špatný čin udělala osoba, která k němu nebyla přímo fyzicky donucena a spáchala jej s plným vědomím, přičemž etický charakter či závazky této osoby by ji za jiných okolností vedly k zavržení takového činu. Takové situace se později začaly označovat jako tragický konflikt.²⁰³ Tragickým konfliktem bývají označovány situace, kdy je člověk nucen volit to či ono, přičemž věci jsou uspořádány tak, že nemůže udělat nebo mít obojí.²⁰⁴

Tragédie především aischylovská bývá označována jako morálně primitivní, právě kvůli příběhům, které zobrazují střet protikladných nároků na správnost a odporují tak rozumu, protože obsahují rozpor. Přesto tradiční řecká theologie připouští, aby k takovým střetům docházelo. Bohové kladou na lidi rozdílné či dokonce sporné požadavky. Člověk je povinen ctít všechny bohy, proto je pro něj těžké přijmout požadavky od tak rozdílných bohů jako například Persefony a Afrodity.²⁰⁵ Mnoho předních interpretů řecké tragédie je přesvědčeno, že jsou v tragickém zobrazení praktického konfliktu konfrontováni s primitivním, předracionálním myšlením.²⁰⁶

Za morální konflikty či konflikty povinností bývají označovány protichůdné nároky, které buď jiným prospívají, nebo jim škodí. Nároky na intelektuální vývoj nebo osobní emocionální vztah jsou také závazné, ale ne však ústřední.²⁰⁷

²⁰³ Nussbaumová, M.: *Křehkost dobra*, s. 93.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 97-98.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 94.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 95.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 102.

Skrze náš vlastní strach a soucit nás zkoumání těchto konfliktů vybavuje schopností učit se a pomáhá nám probudit v nás tato hnutí. Tragičtí básníci nás učí takovému poznání, ke kterému bychom rozumovým poznáním nedošli.

Aischylos na tragických případech popisuje bolest a výčitky svědomí, které jsou spjati s etickým dobrem, se závažností hodnoty, stálostí v zásadách a se schopností soucitně reagovat a které bychom chtěli rozvíjet u sebe i u ostatních. Pokud bychom neuznávali převahu tragické síly náhody nad lidským dobrem, nemohli bychom udržovat ani jiné hodnotné rysy svého dobra jako jeho vnitřní integritu, věrnost vlastním zákonům a citlivé vidění dobra. Kdybychom se distancovali od jednoho závazku, protože by *se dostal do střetu s jiným, byli bychom méně dobří*.²⁰⁸

Tragédie nám neukazuje řešení problému tragického konfliktu, ale spíš jeho bohatství a hloubku. Můžeme konflikt jen jasně vidět, popsat a uznat, že z něj není východiska. Jednající si musí prožít své utrpení a vyjádřit dobro svého charakteru.²⁰⁹

Aischylova *Agamemnona* nepřivedla do tragického dilematu jeho osobní vina, ale dvě nahodilá protnutí dvou božských požadavků. Zeus nařídil výpravu, aby pomstil zločin proti pohostinnosti a Artemis, která v hněvu zdržovala výpravu do Tróje, si vynutila obětování Agamemnonovi dcery Ifigenie.²¹⁰

Mnoho tragédií se soustředilo na konflikt mezi povinnostmi. Typickým příkladem je Sofoklova *Antigona*, která trvala na své povinnosti vůči mrtvému bratrovi a Kreón, který prosazoval povinnost vůči poslušnosti zákonům obce. Jejich střet vedl ke katastrofě.²¹¹

Hegel vidí v tragédii střet dvou zásadních pozic, z nichž každá je odůvodněná, ale zároveň do jisté míry špatná, protože nedokáže rozpoznat platnost jiného postoje a poskytnout mu okamžik pravdy. Podle něj může být konflikt odstraněn pouze s pádem

²⁰⁸ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 141.

²⁰⁹ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 139-140.

²¹⁰ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 109-110.

²¹¹ Pearson, L.: *Popular Ethics in Ancient Greece*, s. 94.

hlavního hrdiny, takže jednota bude obnovena a celý etický život bude zbaven jednostrannosti.²¹²

Původní podstata tragédii pak spočívá v tom, že v rámci tohoto konfliktu každé z protistran, je-li přijata sama o sobě, má opodstatnění, zatímco na druhou stranu může každý vytvořit skutečný a pozitivní obsah vlastního cíle a charakteru pouze negací a poškozením stejně oprávněnou mocí druhých. V důsledku toho je v morálním životě každý z protistran stejně vinen.²¹³

Hegeliánská tragédie je konflikt dvou morálních hodnot, který by měl být jednotou štěpící se na dvě části. To je pro Hegela nevyhnutelným důsledkem naprostého uvědomění si sebe sama u jednotlivců. Aby se absolutno projevilo, stalo se manifestním, musí přejít do konkrétního, což v rámci absolutna vytváří konflikt, který může být vyřešen pouze transcendencí nebo smrtí konkrétního. Z jednostranných postojů vychází najevo, že překonaly předchozí chyby, ale stále v sobě obsahují svá vlastní omezení, která nakonec vedou ke konfliktu a transcendenci, stejně jako historie pokračuje dialekticky, přes rozpory a negativismus, k stále obsáhlejšímu a racionálnějšímu cíli.²¹⁴

Nejenže tragický hrdina odmítá uznat platnost ostatních postojů, přesto je druhý postoj nebo alespoň sféra, která jej představuje, také jedním z jeho aspektů, i když jej popírá. Zvláště je to zřejmé v Sofoklově *Antigoně*, kterou Hegel popisuje jako nejkrásnější ze všech tragédií. V této hře Kreón nakonec zůstane sám a zničený. Je tvrdohlavý a neústupný, ale ani Antigona nedokáže rozpoznat legitimní střet morálních hodnot, a je v tomto smyslu stejně cílevědomá jako její *nemesis*, i když její postoj je více oprávněný. Podle Hegela je čin každého hrdiny jednak destruktivní vůči druhým, tak i sebezničující: Antigona je nejen členkou rodiny, ale taky členkou státu, Kreón je nejen vládcem, ale také otcem a manželem. Tragičtí hrdinové hřeší.²¹⁵

Friedrich Nietzsche se ve své knize *Zrození tragédie z ducha hudby* zabývá vývojem umění a tudíž i vznikem attické tragédie, který je podle něj vázán na dvojici

²¹² Roche, M. W.: *The Greatness and Limits of Hegel's Theory of Tragedy*, s. 52.

²¹³ Tamtéž, s. 52-53.

²¹⁴ Tamtéž, s. 53.

²¹⁵ Tamtéž, s. 53.

apollinského a dionýského živlu. Dvě umělecká božstva, z nichž první Apollón je bohem veškerých výtvarných sil, bohem, který věští a jehož svět je světem snu (snový svět obrazů). Druhý, Dionýsos je bohem hudby, bohem slastného očarování způsobeným stavem opojení, kde vše subjektivní mizí v zapomenutí. Jeho svět je světem opojení, opojné skutečnosti, světem harmonie (otřásající moc tónu). Nietzsche poukazuje na jejich neustálý, otevřený spor, který tyto dva rozdílné pudy vyvolávají a tak posléze vytvářejí ‚umění‘, v němž je tento apollinský a dionýský protiklad ustálen.²¹⁶

²¹⁶ Nietzsche, F.: *Zrození tragédie z ducha hudby*, s. 12-14.

2.7 OSUD

Od pradávna lidé věřili, že svět není řízen jen pouhou náhodou. Věřili, že stálý řád světa chrání nějaký základní zákon. Tento zákon nazývali Osud, Moira, sudba, los, úděl. *Osud je souhrn pravidel, jež od začátku až do konce ovládají veškeré bytí, ať už se to týká lidí, věcí nebo bohů. Tato pravidla zaručují stabilitu světa. Moira přiděluje lidem jejich místo a jejich funkci ve společnosti, dělá z nich sluhy nebo pány, rolníky, řemeslníky nebo bojovníky. Určila jedno provždy rytmus lidského života, jeho neúprosný průběh od dětství ke smrti. Každému dává jeho přiděl let, dní a hodin.*²¹⁷

U Homéra žili lidé ve stálém sepětí s božským světem. Chodit po zemi nebo vstoupit do řeky znamenalo potkat se s jedním z bohů. Svět bohů byl uspořádán podle určité hierarchie, která byla ještě neurovnaná a zmatená, zmítaná ve svárech, žárlivosti, vášních a nevráživostech, a kterou se Hesiodos pokusil uspořádat nejvyšší autoritou boha Dia. Zeus je tím, kdo rozděluje ‚pocety‘, respektive panství a úděly, a tak se stává ochráncem řádu a práva.²¹⁸

V klasických Athénách, přesně řečeno v době klasického Řecka, se kladl velký důraz na umírněnost. Oblíbený aforismus μηδέν άγαν, *médén agan*, ‚ničeho příliš‘, odkazující k limitům a omezení lidské existence, byl podle všeho uctíván Apollónem z Delf. V homérském jazyce je podobná myšlenka toho, co člověk dělá v souladu se svým přidělem a ne nad rámec toho, co je mu patřičné, vyjádřena slovem μοῖρα, *moira*, *moros*, nebo *aisa*. Tato mluva se objevuje dokonce v situacích, ve kterých můžeme očekávat dokonce mnohem silnější výrazy. Například potom, co Kyklop zabil a snědl některé z Odyseových kumpánů, bylo mu napočítáno jeho konání jako nesoulad s jeho přidělem. Nebo když si Zeus stěžoval, že smrtelní lidé svými zločinnými pošetilostmi *trpí strastmi nad rámec svého přidělu*, jako Aigisthos, který překročil svůj přiděl, když se oženil s Klytimestrou, zavraždil jejího manžela Agamemnona, jenž se vrátil z Tróje, přestože věděl, jaká zkáza bude následovat. Stejné slovo ‚podíl‘ je užíváno i pro lidský úděl nebo osud, nebo jednoduše pro smrt, která je vlastně jeho

²¹⁷ Mireaux, E.: *Život v homérské době*, s. 19.

²¹⁸ Tamtéž, s. 17.

příslušným dílem.²¹⁹ Moira v sobě zahrnuje pozitivní právo občana obce podílet se na jejích produktech. Představa *metron* je *moira* v nové podobě, s výrazným přesunutím důrazu na její negativní aspekt: tolik a ne více. Hospodářské vztahy charakteristické pro zemědělský systém jsou promítnuty do mravního poučení. Formule ‚Poznej sebe sama‘, napsaná nad vchodem do Apollónova chrámu v Delfách, je variantou přísloví ‚Ničeho příliš‘. Člověk si musí uvědomit omezenost svých smrtelných sil a nesmí na sebe přivolávat boží trest tím, že by toužil být příliš vysoko a chtěl by se stát bohem.²²⁰

Základní význam slova *moira* je podíl nebo část.²²¹ Kromě majetkových podílů označovalo slovo *moira* též rozdělení funkcí. Půda, kořist nebo jídlo se za starých časů přidělovaly rovným dílem a přidělovaly se losem.²²² Použití losu bylo zárukou nestrannosti. Tento akt byl pokládán za magický, byl považován za odvolání se k Moirám čili duchům Osudu, kteří rozhodovali o podílu každého muže. Moiry se stávají bohyněmi, které určují životní úděl každého člověka.²²³

Původní mytická představa, že pořádek světa je cosi jako dělba, představuje νόμος,²²⁴ příkaz, zákon, resp. předpis. Znamená to, že každá věc nebo úkon přísluší někam a někomu, některé základní moci a síle, která mu vládne a které musí proto a za tím účelem odvádět svůj díl.²²⁵

Když bohové nebo lidé nesouhlasí s činem, který je mimo určený příděl, je jejich pobouřená reakce vyjadřována slovem *nemesis*. Doslova toto slova znamená také přidělení a rozdělení. Když lidé někoho viní nebo bohové trestají člověka za jeho zločiny, myslí tím, že mu byl dán jeho určený podíl. A jestliže je lidské chování omezeno příslušným dílem – omezením, které jsou nuceni uznat, vzhledem k tomu, že jsou pouhými smrtelníky, tak i jejich úspěch a zdraví je považováno za díl, který jim

²¹⁹ Pearson, L.: *Popular Ethics in Ancient Greece*, s. 40.

²²⁰ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 91.

²²¹ Tamtéž, s. 53.

²²² Používání losu se stalo nedílnou součástí státní správy athénskému státu a řečtí spisovatelé je jednomyslně pokládají za výrazný znak demokratické ústavy; Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 57.

²²³ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 58-9.

²²⁴ Slovo pochází od slova *némo* – rozčtvrcuje, rozděluje a dává každému, co mu patří, jeho příděl;

Patočka, J.: *Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou*, s. 391.

²²⁵ Patočka, J.: *Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou*, s. 391.

byl přidělen v příslušném měření bohů.²²⁶ Někdy se zdá přiděl odměn a trestů pochopitelný a spravedlivý, jindy to zase vypadá jako tyranské chování závistivých bohů. Z toho důvodu pokud je pro výraz ‚rozdělení‘ užito slovo *nemesis*, může převládat pojem zlost nebo dokonce závist. U Homéra slovo *nemesis* obvykle vyjadřuje spíše lidské než božské, rozhořčení nebo odsouzení a slovesa z něho odvozená jsou používána pro vyjádření pocitů zhnusení, odporu a nesouhlasu nebo odmítnutí. V Aischylovi, v Herodotovi a všeobecně v klasickém Řecku slovo *nemesis* označuje boží odplatu, jež dostihla člověka provinivšího se *hybris*, člověka, který je arogantní a sebejistý nad rámec svého přidělu²²⁷.

Osud ovládá bohy stejně jako přírodu. Při pohledu na svět naplněný neštěstími a katastrofami si takto Homér a jeho současníci vysvětlovali přírodní zákon. Osud narýsoval obecný rámec pro fungování světa. Vláda Osudu však není neomezená. Jeho neodvolatelný zákon ponechává všem živým bytostem, lidem a především bohům určitou míru svobody. Bohové mohou zasahovat do zájmů smrtelníků, aby jim působili radost, zármutek či utrpení. Jejich vůle bývá ztotožňována s nepředvídatelnými vrtochy přírody. Také lidé mají také svůj díl svobody, kterou užívají ke svému dobru či neštěstí, někdy zcela jasně proti vůli bohů. Například bohové Aigistha řádně varovali, předtím než se zmocnil v Argu trůnu. Zeus se vyjádřil, že lidé si *svou zaslepeností přivolávají na sebe pohromy, jež jim nebyly souzeny*. Neúprosný zákon Osudu, však nevylučuje vzpoury člověka, kterými přestupuje míru a tím se dopouští *hybris*, bezuzdné zpupnosti a troufalosti. Stává se tím do jisté míry strůjcem osudu světa a také částečně strůjcem svého vlastního osudu.²²⁸ *Hybris* vyvolává dočasné šílenství *até*, které zaslepuje svou obět' a vede ji do záhuby. A tak *hybris* a její vyústění *até* jsou prostředky, jimiž se v jistých případech uskutečňuje *moira*, díl života vyměřený při narození smrtelníkům, příliš troufalým nebo jen zvábeným ideálem *areté*.²²⁹ Pokud lidé nepřekračují meze, bohové je nestíhají bezdůvodně.

Zeus může osud pozměnit, ale jak se to chystal udělat v případě svého syna Sarpédóna. Héra ho však upozornila, že podobný čin bude mít za následek zrušení

²²⁶ Pearson, L.: *Popular Ethics in Ancient Greece*, s. 40-41.

²²⁷ Pearson, L.: *Popular Ethics in Ancient Greece*, s. 41.

²²⁸ Mireaux, E.: *Život v homérské době*, s. 20-21.

²²⁹ Eliade, M.: *Dějiny náboženského myšlení I. Od doby kamenné po eleusinská mystéria*, s. 247.

zákonů veškerenstva – tj. spravedlnosti δίκη, *diké* a Zeus jí dal za pravdu. Uznal nadřazenost spravedlnosti *diké*, představu univerzálního řádu uvnitř lidské společnosti, manifestující božský zákon.²³⁰

Lidská existence je svou definicí pomíjivá a přetížená utrpením, přeplněná chudobou, nemocemi, zármutky a starobou, atd. Pro lidi by bylo dobré se vůbec nenarodit, anebo, co nejrychleji zemřít, jak prohlašují ve svých dílech Theognis, Pindaros nebo Sofoklés. Ale ani smrt nic neřeší, protože nevede k naprostému a definitivnímu zániku. Smrt byla tehdy *umenšenou a ponižující poexistencí v podzemních temnotách Hádu, zalidněného bledými stíny, zbavenými síly a paměti.*²³¹

Toto pesimistické myšlení se prosadilo, když si Řekové uvědomili nejistotu lidské situace. Dobro nebylo odměňováno, zlo nebylo trestáno. Člověk věděl, že o jeho životě už rozhodl *osud, moira* či *aisa, los* či *podíl*, který mu připadl, resp. čas vyměřený do smrti. Věděl, že o smrti bylo rozhodnuto při narození a délku jeho života symbolizovala nit, kterou předlo božstvo.²³²

Z toho plyne, že *mytický člověk je pasivní a bezmocný*²³³. Svůj život chápal jako dílo božských sil, cizích a mohutných, které na něj působily určujícím způsobem všude tam, kde se objevil. Život v podstatě přijímal z cizích rukou, čekal na přízeň nebo nepřízeň. Mytický život je žítí z toho, co již je, z minulosti, která určuje všechno dění. Vše vzkvétalo a padalo podle toho, co se odehrálo v úradcích a zápasech božstev. Pokud zavládl řád, tak to Zeus zakončil éru anarchie prvotních chaotických božstev a zkontroloval chaos. Mytická doba o všem rozhodla, dnes žijeme ve sféře opakování a nápodoby, ve světě bez autonomie.²³⁴

Člověk má k dispozici jen svá vlastní omezení, taková, která jsou mu přisouzena jeho *moirou*. *Moudrost začíná poznáním vlastní konečnosti a nejistoty veškerého lidského života*²³⁵. Jde o to, těžit z toho, co skýtá přítomnost: mládí, zdraví, fyzické radosti a příležitost vyniknout. Žít plně, ale vznešeně, v přítomnosti, tak zní Homérovo

²³⁰ Eliade, M.: *Dějiny náboženského myšlení I. Od doby kamenné po eleusinská mystéria*, s. 246.

²³¹ Eliade, M.: *Dějiny náboženského myšlení I. Od doby kamenné po eleusinská mystéria*, s. 245.

²³² Tamtéž, s. 246.

²³³ Patočka, J.: *Čas, mýtus, víra*, s. 135.

²³⁴ Tamtéž, s. 135.

²³⁵ Eliade, M.: *Dějiny náboženského myšlení I. Od doby kamenné po eleusinská mystéria*, s. 247.

poučení. Vědomí předurčených mezí a křehkosti lidské existence nikdy nevyumírá. Tato tragická vize neochromila tvůrčí síly řeckého náboženského génia, ale naopak vedla k novému zhodnocení lidské situace. Tím, že bohové donutili člověka, aby nepřekračoval své meze, člověk nakonec uskutečnil dokonalost, a tedy posvátnost lidského údělu. Odhalil a završil náboženský smysl ‚radosti ze života‘, krásy lidského těla, náboženskou funkci každého kolektivního organizovaného veselí – procesí, her, tanců a zpěvů, sportovní závody, podívaných, hostin, atd.²³⁶ Řekové pochopili, *že nejjistějším způsobem, jak uniknout času, je těžit z bohatství prožívaného okamžiku.*²³⁷

²³⁶ Eliade, M.: *Dějiny náboženského myšlení I. Od doby kamenné po eleusinská mystéria*, s. 247-8.

²³⁷ Tamtéž, s. 248.

3 SOFOKLOVA *ANTIGONÉ*

Antigona, řecky Antigoné byla původně jednou z epizodických postav thébských mýtů o Oidipovi a válce *Sedmi proti Thébám*. V Sofokleově zpracování se Antigona stala nejen nositelkou, ale i obětí konfliktu mezi proměnlivými zákony vládců, jejichž porušení vyvolává trest panovníků a věčnými zákony morálky a náboženství, jejichž přestoupení přináší obecnou hanbu a má za následek trest bohů.²³⁸ Sofoklés z vedlejší figury thébských mýtů vytvořil jednu z největších postav řecké mytologie a světové dramatické literatury.

Sofoklés napsal si 130 tragédií. *Antigona* je jednou ze sedmi her, které se spolu s velkým fragmentem satyrské hry *Ichneutai – Slidiči* dochovaly. Jejich chronologie není jistá. Nejstarší hrou byl pravděpodobně *Aias* (kolem r. 450 př. n. l.)²³⁹, ale například George Thomson uvádí *Antigonu* jako nejstarší.²⁴⁰ Na rozdíl od Antigony je Aiantova sebevražda jedním z nejznámějších událostí v hrdinských bájích, implicitně v *Odyssey* (*Odyssea* 11.543-64.), explicitně ve dvou kyklických eposech (*Aithiopsis* zlomek 6; *Malá Ílias* Arg. §1 a zlomek 3), opakovaně prezentované v umění, lyrice a dramatu – a tím spíš nápadné, že sebevražda je něco, co muži v řecké báji jen stěží udělali. Někdo říká, že Aiás byl raněn Paridem a krvácející se vrátil na loď; další říká, že věštec dal Trójanům radu, aby ho zaházeli blátem, protože železem byl nezranitelný, a tak zemřel, další, že si vzal život, jak napsal Sofoklés.²⁴¹

Sofoklés *Antigoné* uvedl na Dionýsiích pravděpodobně roku 442 nebo 441 př. n. l. Ostatní hry, které tvořily tetralogii, nejsou známy.²⁴² Rok 442 př. n. l., který je *Antigoné* obvykle přisuzován, spočívá pouze na nejistých důkazech jako zvolení Sofokla stratégem²⁴³ v roce 441 př. n. l. na základě úspěchu, kterou mu *Antigona* přinesla. Na jaře 441 př. n. l. na Dionýsiích *Antigonu* uvádět nemohl, poněvadž při této příležitosti zvítězil Eurípídés (Parský mramor, *Fragmenta Graecorum Historicorum*, 239

²³⁸ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 210.

²³⁹ Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 220.

²⁴⁰ Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 187.

²⁴¹ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 254.

²⁴² Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 254.

²⁴³ V roce 440/1 př. n. l. se po Periklově boku účastnil války proti Samu.

A 60)²⁴⁴. Nicméně se všeobecně přijímá, že *Antigona* je starší než *Král Oidipus*.²⁴⁵ Další ze „tří thébských her“ *Oidipus na Kolóně* byl uveden až posmrtně v r. 401 př. n. l. Sofoklovým vnukem.

Vzhledem k námětu z okruhu thébských mýtů by se daly Sofokleovy hry – *Antigona*, *Oidipus Král* a *Oidipus na Kolóně* považovat za trilogii, ale víme s jistotou, že byly vytvořeny v rozmezí 50 let. Je zde mezi nimi patrná jistá rozporuplnost. Například ztvárnění Kreona nebo Ismény v *Antigoně* a *Oidipu na Kolóně*.²⁴⁶ Sofoklés na rozdíl od Aischyla opustil psaní trilogií a věnoval se pouze jedné hře s dokonale propracovanou výstavbou.²⁴⁷ Mimo to napsal Sofoklés ještě dvě další hry umístěné do Théb (*Niobe*, a satyrskou hru *Herakleiskos*. Na závěr ještě *Epigonoí*, která je stejně jako *Oidipus na Kolóně* umístěna jinam, v tomto případě na Argos, přesto jsou záležitosti Théb ústředním motivem.²⁴⁸

Dochovaný antický komentář k *Antigoně* a *Aiantovi*, který v záhlaví (známým jako *Hypothesis*), začíná shrnutím hlavní dějové linie, pozadí her a také zahrnuje informace o alternativních verzích příběhů. Ukazuje se, že v Antigonině příběhu nebylo nic tak, jak říkal Sofoklés.²⁴⁹

Nemáme téměř žádné důkazy o tom, že hlavní dějová zápletka – výnos o zákazu pohřbení mrtvého Polyneikova těla, který za cenu svého života porušela Antigona – byl znám předtím, než Sofoklés hru sepsal. Lze tak usuzovat podle několika pouhých pramenů, které máme k dispozici²⁵⁰: Sofoklův současník Ión z Chiu, který žil do roku 420 př. n. l., použil ve svém dithyrambu o smrti Antigony jinou verzi mýtu než Sofoklés,²⁵¹ nechal po válce Epigoni (Potomků) Antigonu a Isménu z příkazu Láodamáse, Eteoklova syna, upálit v Héřině chrámu (Ión z Chiu PMG740). Další dva ze tří hlavních postav hry Haimón (*Oidipodeia* zlomek 3) a Isména (Mimnermus z Kolofónu zlomek 21, Ferekýdés zlomek 95) byly mrtví, v Haimonově případě – dávno

²⁴⁴ *Marmor Parium*, FGrH 239 A 60; chronologická tabulka z ostrova Paros zaznamenávající události od roku 1582 do roku 264 př. n. l.

²⁴⁵ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 254.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 254.

²⁴⁷ Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 220.

²⁴⁸ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 254.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 209.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 5.

²⁵¹ Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 140.

před porážkou Sedmi a zuřivým bratrovražedným soubojem mezi Oidipovými syny Eteoklem a Polyneikem.²⁵² Podle jiné verze Haimóna zabila Sfinga ještě před tím, než se Antigona narodila (*Oidipodeia* zlomek 1).²⁵³ Konkrétně elegický básník Mimnermus o 200 let dříve říká, že Isménu zavraždil Týdeus na radu bohyně Athény, kvůli její aféře s Theoklymenosem²⁵⁴. Naneštěstí konec příběhu chybí a nevíme, jak na druhou stranu zemřela podle Mimnermuse Antigona, ale v každém případě to vypadá, že v jeho verzi zahynuly obě sestry dokonce před tím, než jejich bratři, zatímco Ión je nechal naživu roky poté. Také nesmíme zapomenout na Euripidovu ztracenou *Antigonu*, ve které se stane Haimonovou ženou a porodí mu syna.²⁵⁵

Máme zde ještě další íónské současníky Sofokla, kteří Antigonin čin neznali, ale i další náznak toho, že tato legenda byla ryze attickým výmyslem.²⁵⁶ Antigonino hrdinství se opírá o legendu o zákazu pohřbu Polyneikova mrtvého těla. Pindaros o takovém zákazu nic nevěděl. Mluvil o sedmi pohřebních hranicích v Thébách pro sedm vojevůdců argejské armády. Podobně zaznamenal thébskou legendu i Pausanius, a to tak, že Polyneikova mrtvola byla spálena na stejné hranici jako Eteokleova, ale i plameny se odmítaly smísit. Zdá se, že zamítnutí pohřbu bylo zřejmě attickým dodatek v příběhu. Mělo sloužit jako kontrast thébské pomstychtivosti vůči athénské lidskosti, Théseus byl nakonec tím, kdo pohřbil Argejce v Eleusině. Jestliže Kreontův výnos, byl attickým výplodem, mohlo být Antigonino rozhodnutí porušit zákaz také koncepcí attického básníka. Nejdříve o zákazu pohřbu mluvil Aischylos a byl také prvním, kdo mluvil o Antigonině vzepření se tomuto rozhodnutí. V jeho thébské trilogii složené z tragédie Laios, Oidipús a z poslední dochované Sedm proti Thébám na konci hry²⁵⁷ posel informuje o takovém zákazu vydaném Thébskou radou. Když se to Antigona dozví, že Polyneikés nebude řádně pochován, odchází s částí sboru tvořeným thébskými dívkami jej pohřbít. Zde hra končí.²⁵⁸

²⁵² Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 210.

²⁵³ Sommerstein, A.: *Tragedy and Myth*, s. 165.

²⁵⁴ V jiném článku Sommerstein uvádí jméno Periclymenus; Sommerstein, A.: *Tragedy and Myth*, s. 165.

²⁵⁵ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 210.

²⁵⁶ Jebb, R. C.: *Commentary on Sophocles: Antigone*.

²⁵⁷ Není jisté, zda závěrečná scéna mezi poslem a Antigonou nebyla přidána později, cca 80 veršů (Stehliková, E.: *Antické divadlo*, s. 56). Thomson se domnívá, že tato scéna byla přidána v době, kdy už bylo známé Sofoklovo a Euripidovo dílo na toto téma. Je pravděpodobné, že tento nepravý závěr vytlačil něco jiného (Thomson, G.: *Aischylos a Athény*, s. 321).

²⁵⁸ Jebb, R. C.: *Commentary on Sophocles: Antigone*.

Dogma, že básně nemohou pozměnit klíčové prvky mýtů, je dnes již považováno za nemoderní smyšlenku.²⁵⁹ Tragédie nejenže z mýtu čerpá, ale úkolem básníka je tvoření nebo znovu vytváření mýtů a nejen jejich pouhá reprodukce.²⁶⁰

3.1 NA OSTRÍ OSUDU (INTERPRETACE)

Τειρεσίας

„Φρόνει βεβῶς αὖ νῦν ἐπὶ ξυροῦ τύχης.“ (Ant. 996)²⁶¹

Děj tragédie začíná před královským palácem v Thébách po skončení bratrovražedné války mezi Oidipovými syny Eteoklem a Polyneikem. Nový vládce Théb, bratr Oidipovy ženy Iokasty, Kreón vydal nařízení, aby Eteoklés, který padl při obraně vlasti, byl čestně pohřben, avšak tělo jeho bratra Polyneika, jenž přitáhl s vojskem proti vlasti jako nepřítel, má zůstat nepohřbeno.

Théby, pokojné město, chráněné nepřekonatelnými hradbami založil manžel Harmonie Kadmos. Paradoxně touha po harmonii vedla v Oidipově případě ke katastrofě.²⁶² Kreón dělal vše pro to, aby pozvedl Théby po všech peripetiích zpět ke štěstí a blahobytu, ale ve chvíli, kdy se setká s něčím vyšším a pravdivějším odmítá od své představy ustoupit.

Antigona žádá svoji sestru Isménu, aby jí pomohla pohřbít mrtvé tělo jejich bratra. Věděla, že nebude-li Polyneikovo tělo pohřbeno, nebude moci odejít jeho duše do říše mrtvých a tam dojít věčného klidu. Vzhledem k tomu, že Kreón patřil k užšímu kruhu Polyneikovy rodiny, měl náboženskou povinnost pohřbít jeho tělo. Zákon tehdy přísně zakazoval pohřbít mrtvolu nepřítele na území Attiky, přesto příbuzným dovoľoval uspořádat pohřeb mimo ni. Obec měla pouze povinnost nepohřbenou mrtvolu vynést za hranice. Nicméně Polyneikés byl nejen nepřítel obce, ale i zrádce. Těla nepřátel bývala vrácena rodinám, ale na zrádce se takové ohledy nebraly. Bylo by to

²⁵⁹ Sommerstein, A.: *The Tangled Ways of Zeus*, s. 210.

²⁶⁰ Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 170.

²⁶¹ Nuž věz: teď jsi na ostří osudu! (překl. F. Stiebitz).

²⁶² Glucksmann, A.: *Původní zrod svobody – co dlužíme odvážným Athénanům*.

jako akceptovat zradu a zřejmě by to ohrozilo občanské hodnoty, proto si Kreón jako představitel obce musel dávat pozor, aby nevzdal čest Polyneikově mrtvole. Vzhledem k jejich příbuzenskému vztahu nás musí udivovat, že Kreón šel do takové krajnosti a pohřeb v patřičné vzdálenosti od města zakázal, dokonce se snažil mu zabránit.²⁶³ *Slavný seznam tradičních povinností, o nichž se věří, že je zavedl zakladatel civilizace, ten, který jako první zapřáhl voly před pluh, obsahuje příkaz: „Nenechávej tělo nepohřbené“ (atafon sóma mé perioran). Ani nejdrsnější zacházení jakým bylo barathron – svržení těla do propasti nedovolovalo, aby mrtvolu sežrali psi.*²⁶⁴

Charakteristickým činem Antigonina hrdinství je, že neúprosně trvá na pohřbení těla svého mrtvého bratra. Nutnost pohřbít mrtvé se zdá být univerzálním lidským fenoménem. Pro Řeky to bylo samozřejmě důležité, jak můžeme usoudit z literatury a skutků, např. v Iliadě achajští bojovníci zoufale chránili Patroklovu mrtvolu, aby ji mohli později sami pohřbít nebo trojský král Priam se vystavil smrti a hanbě, aby mohl získat zpět mrtvolu svého syna Hektora a mohl vykonat pohřební obřad.²⁶⁵ Proč je tak důležité pro lidské bytosti, aby pohřbili své mrtvé? Antigona říká, že pokud nebude Polyneikovo tělo pohřbeno, stane se potravou pro ptáky (Ant. 29-30; 198-206; 696-8). Můžeme předpokládat, že Antigonina touha pohřbít mrtvého bratra je nějak spojena s myšlenkou, že bratr je stále přítomen, nějak stále naživu v mrtvole i poté, co zemřel. Proto je pro ni hrozná podívaná na ptáky, co pořádají bratrovu mrtvolu, protože budou hltat a ničit jejího živého bratra a ne pouze mrtvé tělo. Později, Haimón tvrdí, že obyčejní lidé Théb obdivují Antigonu, protože ona „svého bratra, v boji padlého, jenž nebyl pohřben, od hltavých psů a dravců nenechala rozsápat“ (Ant. 696-8). Haimón naznačuje, že lidská bytost skutečně nezahyne a nebude skutečně mrtvá, pokud bude mrtvola zničena například roztrháním od hladových psů. Důležité na pohřbívání mrtvol je, že umožňuje mrtvým žít i po smrti. V tomto světle je pohřbení mrtvého těla v zájmu mrtvých jakýmsi propůjčením nesmrtelnosti: „duše má však dávno mrtva, mrtvým na prospěch“ (Ant. 559-60).²⁶⁶

²⁶³ Scodel, R.: *An Introduction to Greek Tragedy*, s. 108.

²⁶⁴ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 152.

²⁶⁵ Ahrens Dorf, P. J.: *Greek Tragedy and Political Philosophy*, s. 101.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 102-103.

Asi bychom předpokládali u Kreonta bolestné napětí mezi rolí krále a rolí blízkého příbuzného. On však zcela vyloučil takové napětí i konflikt a to „zdravým přeskupením hodnot“. Užil etické pojmy, posunul jejich význam a vytrhl je z kontextu tak, aby se vztahovaly jen na věci a osoby spojené s blahobytem obce, které prohlásil za jediné a skutečné dobro.²⁶⁷ Kreón nepřipouští žádné nároky jako spravedlivé, nejsou-li ve prospěch obce, nikdo nemá být nazýván spravedlivým, není-li v jejích službách. Spravedlivým je ten, kdo dbá o blaho celku.²⁶⁸ Ponecháme-li stranou rodinné vazby, jednal Kreón jako thébský král v souladu se zvyklostí a oprávněně, dal-li najevo neúctu k mrtvému nepřítelovu tělu a zakázal jej pohřbít ve městě či v jeho blízkosti. Nebylo však v souladu se zvyklostmi, když se pokoušel klást překážky veškerému úsilí o pohřbení.²⁶⁹ Přesto Kreón jako příbuzný měl dbát svých rodinných povinností zařídit a uspořádat pohřeb.²⁷⁰

Kreón má vlastní požadavek řádu a k jeho obrazu si předělává i samotné bohy, kteří podle něj musí mít zdravou mysl svědomitého státníka. Doslova nemůže snést myšlenku, že by bohové ctili Polyneika (Ant. 282). Takové myšlení vytváří příliš velký tlak na rozvažovací racionalitu. Rozumový požadavek uspořádaného života a harmonie diktuje, co je a není náboženství. Dále, když se odvolává na úctu k Diovi (Ant. 304), spíš jen stvrzuje slib stíhat provinilce. Pochování Polyneikova těla považuje za vyjádření bezbožné cti (Ant. 514). Tady lze tušit, že *Kreontova ctižádostivá racionalita je na cestě k sebezbožštění*.²⁷¹

Přirovnáním obce k lodi jako nástroji, který si člověk vytvořil, aby si podmanil náhodu a přírodu, Kreón a zpočátku také sbor věří, že lidská technologická vynalézavost může překonat každou nahodilost, dokonce i samu smrt. Nicméně potlačení nahodilosti vyžaduje nejen fyzickou technologii, ale také lidskou – technologii praktického rozumu. Nahodilost už dlouho působila v lidském životě bolest a strach.²⁷² Kreón je přesvědčen, že vše lze zvládnout praktickou etickou racionalitou – přeskupením praktických vazeb a etického jazyka. Daří se mu to, protože používá obec

²⁶⁷ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 151.

²⁶⁸ Tamtéž, s. 154.

²⁶⁹ I když to může být poněkud sporné, protože pokus, kterému zabránil, se týkal pohřbení těla u města a to bylo podle athénské zákona zakázané (Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 152).

²⁷⁰ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 152.

²⁷¹ Tamtéž, s. 157.

²⁷² Tamtéž, s. 161.

jako měřítko dobra. Jednoznačně zamítl nárok, aby bylo opravdovým dobrem to, co je v rozporu se zájmy obce. Pravděpodobně chtěl také metaforou obce jako lodi ospravedlnit potrestání Antigony a vlastní výnos o zákazu pohřbu, svoje bezbožné skutky. Kreontovo tvrzení, že mimo požadavky obce neexistuje žádná zbožnost ani spravedlnost, ale tímto ospravedlnit nelze.²⁷³

Téměř všichni interpreti tohoto dramatu se shodují, že Kreón se ukazuje jako morálně narušený. Postavení Antigony je problematictější. Stejně jako Kreón nemilosrdně zjednodušuje hodnotový svět tím, že efektivně vylučuje konfliktní požadavky. I jí lze podobně jako Kreonta vinit z toho, že se odmítá dívat do budoucnosti, ale v jejím jednání jsou rozdíly, díky kterým je Kreontovi morálně nadřazena.²⁷⁴

Pro Kreonta byl Polyneikés špatný a nespravedlivý člověk, který zaútočil na obec, naopak Eteoklés pro něj znamenal přítele a milovaného člověka, loajálního k věci obce, který se postavil na její obranu. Antigona význam podobného rozlišování zcela popírá. Kdo patří do rodiny, je člověk milovaný a přítel, ocitne-li se někdo v jakémkoli střetu s rodinou, je pro ni nepřítel. Pouze z její řeči, bychom nepoznali, že byla obec ohrožena válkou. Antigona jenom pokládá za nespravedlnost, aby se s Polyneikem zacházelo jako s nepřitelem.²⁷⁵

Pro Antigonu jsou přítel a nepřítel výhradně funkce rodinného vztahu. Když říká, „jen lásku umím sdílet, a ne zášť“ (Ant. 523), nemluví zde o lásce jako takové, která pramení z náklonnosti, touhy nebo vášně, ale o oddanosti rodinné *filii*. Rodinný vztah je pro ni sám o sobě zdrojem povinnosti, bez ohledu na to, jaké pocity jsou s ním spjaty.²⁷⁶ Antigona sice mluví o Polyneikovi jako o svém „nejdražším bratrovi“ (Ant. 80-81), ale její slova nenaznačují žádnou blízkost nebo nějakou osobní vzpomínku. Předpokládali bychom, že ke své sestře bude mít bližší vztah, ale tu nazývá dokonce nepřitelem „εἰ ταῦτα λέξεις, ἐχθαρεῖ μὲν ἐξ ἐμοῦ“ (Ant. 93)²⁷⁷, když ve věcech zbožné povinnosti nezaujala podle Antigony správné stanovisko. Tady staví

²⁷³ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 162.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 167.

²⁷⁵ Tamtéž, s. 168.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 168-169.

²⁷⁷ V českém překladu není užito, tak silného výrazu. Sofoklés: *Tragédie*, s. 23.

proti sobě Sofoklés do kontrastu nepoddajnou Antigonu s bázlivou, pasivní Isménou, která rovněž svého bratra miluje, ale nechce se stavět Kreontovi na odpor.²⁷⁸ Antígona Isménu odmítá jako slabou a bezpáteřní.²⁷⁹ Chová se k ní chladně a odmítavě, a přesto vidíme Isménu, jak „prolévá slzy pro sestru svou“ (Ant. 527), je to Isména, kdo jedná z oddanosti a procítěné lásky. „Však co mám ze života bez tebe?“ (Ant. 548), ptá se s takovou hloubkou citu, který se nemůže nikdy vyrovnat zbožnosti její sestry.²⁸⁰

Na svého snoubence Haimóna, který ji vášnivě miluje a touží po ní, se Antígona v celém dramatu neobráčí ani slovem. Verš: „ὦ φίλταθ' Αἴμον, ὥς σ' ἀτιμάζει πατήρ“, Ó nejdražší Haimóne, jak tě tvůj otec potupil (Ant. 572),²⁸¹ někteří badatelé připsali Antigoně, podle Nussbaumové vedení přáním nechat ji pronést alespoň něco láskyplného k Haimónovi.²⁸² Přesto kdyby tento verš pronášela Antígona, byly by tím porušeny pravidelné zvyklosti stichomytie²⁸³. Kreontova odpověď dává smysl, pokud je adresována Isméně, protože to ona na něj naléhala s citlivým tématem Haimonových zásnub²⁸⁴ takovým způsobem, který se mu jevil jako protivný. Podle Sommersteina by byla odpověď pozoruhodně nepřesvědčivá, kdyby mluvil k Antigoně a pakliže ano, potom bychom očekávali její odpověď. Pak by se dalo logicky předpokládat, že verš 574 a 576 patří také jí, ale tyto řádky jsou pro Antigonu úplně nevhodné, proto se Lloyd-Jones a Wilson shodují, že patří Isméně.²⁸⁵ V případě, že jsou rukopisy v pořádku a Isména oslovuje Haimóna jako φίλτατε, vyvstává otázka, zda se sluší, aby ho takto oslovovala. Může oslovení „nejdražší Haimóne“ říkat pouhá sestřenice? Je vhodné, aby Isména použila tohoto výrazu v přítomnosti Antigny? Nebo může být toto oslovení nezávislé na Antigině spojení s Haimonem a na její existenci vůbec?²⁸⁶

²⁷⁸ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 169.

²⁷⁹ Murnaghan, S.: *Women in Greek Tragedy*, s. 239.

²⁸⁰ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 169.

²⁸¹ Český překlad: „Jak málo ctí tě otec, Haimóne!“; Sofoklés: *Tragédie*, s. 45.

²⁸² Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 169-170.

²⁸³ Spádnost dialogu způsobená pronášením velmi stručných replik, zpravidla jedním veršem; dramatický dialog střídající se po jednotlivých verších.

²⁸⁴ Teprve teď se dovídáme od Ismény, že je Antígona zasnoubena s Haimónem (Ant. 568). V tomto momentě nás Sofoklés nechá přemítat nad tím, že Kreón to musel všechno vědět, a přesto vynesl nad Antigonou rozsudek smrti.

²⁸⁵ V českém vydání jsou dokonce připisovány náčelníku sboru (Sofoklés: *Tragédie*, s. 45).

²⁸⁶ Sommerstein, A.: *The Tangled of Ways Zeus*, s. 203.

Pro dochované řecké tragédie je užití φίλτατος typické. Počet odpovídajících pasáží, kde se tohoto výrazu používá, pokud vynecháme tento verš, je padesát dva. Z toho šest v Aischylovi, čtrnáct u Sofokla a třicet dva v Eurípidovi. Užití tohoto slova lze rozdělit do tří tříd:

1. Ve velké většině případů je člověk oslovený nebo popisovaný jako φίλτατος velmi blízký člen rodiny mluvčího – otec, bratr, manžel nebo syn.
2. Osoba je nazývána jako φίλτατος, protože je poslem dobrých zpráv nebo protože řečník očekává, že zprávy budou dobré, nebo osoba přináší osvobození z napjatého očekávání.
3. Žena může nazývat muže tímto způsobem, pokud je nebo doufá, že se stane jejím zachráncem. Tak říká například Antigona Théseovi a jeho φίλτατων ... οπαδόνων²⁸⁷, který ji a Isménu zachránil před thébskými únosci.²⁸⁸

V případě, že verš 572 pronáší Antigona, můžeme to opodstatněně připsat do první kategorie. Haimón je přece Antigonin snoubenec, respektive téměř manžel. Zasnoubená dívka není v tragédii velmi častý charakterový typ. Jestliže mluvčím je Isména, věc je složitější. Samozřejmě není možné opodstatnění pro superlativ v kategorii dvě nebo tři. Evidentně nemůžeme najít důvod, protože se z žádného výstupu se nedovídáme nic o jakémkoliv Haimónově počínání, kterým by zaujal k Isméně přímo dobrý nebo špatný postoj. Rozhodně však je Haimón ve vztahu k Isméně mimo první kategorii, která vylučuje nejen sestřenice, ale dokonce i bližší vztahy jako strýce, neteře a vnuky. Isménino spojení s ním jako potenciální švagrové²⁸⁹ je význam, pro jaký klasická Attika nemá slovo, kterým by to popsala.²⁹⁰

Isména je láskyplné povahy, je plná citů φιλία vůči Antigoně, právě nabídla, že položí svůj život, aby jí ukázala soudružnost a morální podporu, a tak vzdala poctu Polyneikovi (Ant. 545), protože život bez Antigony by již pro ni neměl smysl (Ant. 548, 566). Vzдор Antigoninu posměšku, že je Kreontova κηδεμών (Ant. 549), neřekla až doposud nic, co by nás přimělo předpokládat, že její láskyplné cítění jde nad rámec

²⁸⁷ Sofoklés: *Oidipus na Kolóně*, verš 1103 (Sofoklés: *Tragédie*, s. 294).

²⁸⁸ Sommerstein, A: *The Tangled of Ways Zeus*, s. 205.

²⁸⁹ Klasická Attika nemá obecný termín pro označení ženské příbuzné získané uzavřením manželství, pouze pro tchýni πενθερά, užívá recipročně jeden termín pro mužské příbuzné a tím je κηδεστής.

²⁹⁰ Sommerstein, A: *The Tangled of Ways Zeus*, s. 205.

jejího nejbližšího příbuzenstva. První verše nám ukazují, že pro ni φίλοι znamená jen nejbližší příbuzenstvo; od smrti bratrů slovo φίλοι neslyšela, Kreón a Haimon, v jejichž domě s Antigonou bydlí, s ní jako s φίλοι nepočítají. Na Kreonta, stejně jako Antigona, myslí víc jako na vladaře a představitele státu, než jako na svého strýce nebo opatrovníka.²⁹¹

Tudíž Isménin výrok φίλτατος není pouze jen netypický, ale také neočekávaný. Nic nenasvědčuje tomu, že podkládá Haimona za φίλος. Vidíme, že Isména je bezvýhradně oddaná svému žijícímu příbuzenstvu, ale veškerá její komunikace v této hře je s osobami, které takovou oddanost neopětují. V prvním výstupu, když Antigona objeví, že Isména není připravena obětovat svůj život smrti, ji nazývá svým nepřitelem (Ant. 86,93) a tou, co v neúctě má, „co bozi ctí kázali“ (Ant. 77). Když se znovu setkají, a Isména dává Antigoně největší možný důkaz své oddanosti (Ant. 548-566), Antigona nejen, že odmítá²⁹² její sebeobětování, ale Isména cítí, že s ní jedná s opovržením, který nepřísluší sestře. Nakonec Antigonin postoj, jakkoliv špatný, je sám založen na citech φιλία, které Isména dokáže pochopit, protože ona je sdílí také, třebaže ne v takovém rozsahu. Na druhou stranu v dalším žijícím příbuzném Kreontovi, nachází sebe samu v konfrontaci s někým, kdo hodnocen svými slovy, nemá žádné city φιλία pro své nejbližší příbuzné, kdo předčí všechny ve špatnosti, kdo zraňuje svého vlastního zcela nevinného syna. Není divu, že tento negativní postoj přiměl Isménu promluvit stejnou řečí, jakou užívala vůči ní Antigona o chování, které by mohlo být považováno jako opovržení nároky nejbližšího příbuzenstva. Možná, že mluvila o Haimónovi jako o φίλτατος z pocitu sounáležitosti spoluoběti takového bezdůvodného opovržení. Je možné, že ho nenazvala tak kvůli sobě, ale aby připomenula Kreontovi, že je jeho syn a měl by být φίλτατος pro něj. V každém případě toto neobvyklé oslovení přitahuje pozornost a zdůrazňuje tak Kreontovu lhostejnost ke svému synovi.²⁹³ V těchto místech je Isména odváděna ze scény a její

²⁹¹ Sommerstein, A: *The Tangled of Ways Zeus*, s. 206.

²⁹² „Tys vyvolila život, a já smrt“ (Ant. 555) nevíme, zda tím nechce jen Isménu chránit a stará se tak o ní, spíš než, že odmítá její náklonnost. Sofoklés je mistr „nejjednoznačnosti“. Ta často dodává hluboký smysl jeho postavám, které se zdají být více „opravdové“, protože jim plně nerozumíme (Scodel, R.: *Sophoclean Tragedy*, s. 241-243).

²⁹³ Sommerstein, A.: *The Tangled of Ways Zeus*, 206-207.

role končí, později je její odsouzení jakoby mimochodem odvoláno (Ant. 769-71). Ve chvíli, když říká Antigona ve své závěrečné řeči „jdu – poslední potomek vladařů Théb“ (Ant. 941) a mluví o sobě jako o jediné zbylé člence královského domu, je Isménina existence zapomenuta. Isména v pravý čas představovala princip bytí „drahá drahým svým“²⁹⁴, které oba Antigona i Kreon, každý svým rozličným způsobem, odmítali uznat.²⁹⁵ Kreontova nespravedlnost ještě více vynikla tím, že Isménu falešně podezříval jednak z činu, ale i z „nesprávného smýšlení“.

Také si musíme uvědomit, že Isména prokázala, že je rozumná a dokonce, v některých ohledech, zcela loajální ke své sestře. Byla prvním člověkem, který se odvážil poukázat na to, že Kreón zabitím Antigony, zabije jeho snoubenku (568-71, 574). Také je první a jedinou postavou, v souladu s některými rukopisy, která vyzývala Haimóna k obraně Antigony (572). Právě prostřednictvím těchto zásahů se snaží chránit Antigonin život (771-80, 1206-1225).²⁹⁶

Isména neustále útočí na Kreonta s tématem zásnub: „Chceš zabít syna svého nevěstu?“ (Ant. 568) a on odpovídá „I z jiných žen lze plodit děti přec!“²⁹⁷ (Ant. 569), „Leč bez souladu, který poutá je!“ (Ant. 570) nedá se Isména, „Dát synu špatnou ženu nemám chuť,“ (Ant. 571) zde jednoznačně přehlíží Kreón moc božského érotu. Podle něj postoje nutné pro řádný sňatek vyžadují přehlížení moci, která je podle sboru stejně stará a závazná jako etické normy, které ohrožuje (Ant. 781-801). Kreón přirovnává manželství a sexualitu k orbě ἀρώσιμοι γὰρ χᾶτέρων εἰσὶν γύαι, jsou přece i jiné plodné brázdy pro jeho plodný pluh (Ant. 569). Dobrý manžel nesmí propadnout vášni nebo poblázněnosti. Tak by stálo jedno božstvo proti druhému²⁹⁸, Démétér proti Afrodítě, jeden legitimní požadavek by byl v rozporu s druhým²⁹⁹.

Jak už bylo řečeno, Antigona i Kreón na rozdíl od ostatních, unikají moci érotu. Nejsou milujícími ani vášnivými bytostmi v pravém slova smyslu. Kreón chápe

²⁹⁴ Sofoklés: *Tragédie*, s. 24.

²⁹⁵ Sommerstein, A.: *The Tangled of Ways Zeus*, 208.

²⁹⁶ Ahrens Dorf, P. J.: *Greek Tragedy and Political Philosophy*, s. 98.

²⁹⁷ „Vždyť také jiných role možno vzdělávat.“ (překl. J. Král)

²⁹⁸ V Athénách se pokoušeli uctívat všechny bohy, tak ve stálých obavách poskytovali pohostinství těm, kteří si navzájem neprokazovali úctu a těšili se z toho, že smrtelníky vystavují konfliktům (Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 188).

²⁹⁹ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 187-188.

milované osoby jako funkce dobra obce, jako nahraditelné ploditele občanů. Pro Antigonu jsou milovaní, buď mrtví, nebo jsou jí naprosto lhostejní. Málokdo je milován takovou láskou, jakou cítí Haimón a jakou opěvuje Isméné.³⁰⁰

Antigoně je erós stejně cizí jako Kreontovi. Je to Haimón, a nikoli Antígona, jehož sbor vidí jako podníceného erótem (Ant. 781- 800). Pro ni jsou mrtví těmi, „jimž nejvíce se musím líbit“ (Ant. 89). „Máš horkou krev – a ta věc mrazí přec“ (Ant. 88), poznamenává její sestra, která nedokáže pochopit tuto neosobní a jednostranně zaměřenou vášeň.³⁰¹ „Povinnost vůči mrtvému členu rodiny je tím nejvyšším zákonem a nejvyšší vášní. A Antígona uvádí celý svůj život a své vidění světa do souladu s tímto jednoduchým, do sebe uzavřeným systémem povinností,³⁰² ve kterém má seřazeny povinnosti vůči různým zemřelým členům rodiny. Klade při tom povinnosti vůči bratrovi nad povinnosti vůči manželovi a dětem. Někteří badatelé považují tuto řeč (Ant. 891-928) za spornou. Pravděpodobně by byla označena za nepůvodní, kdyby ji necitoval jako pravou Aristotelés ve své *Rétorice*. Nussbaumové vykládá tento chladně vymezený seznam priorit tak, že Antigonu nepodněcuje vůbec žádná osobní láska, nýbrž strohé rozhodnutí mít pevně uspořádaný soubor utříděných požadavků, které by určovaly její činy a neplodily konflikt.³⁰³ Potom by její odmítání erotiky postačilo k vysvětlení volby v bratrův prospěch.³⁰⁴

Kreón, aby se vyhnul konfliktu, zaujal strategii zjednodušování, a tím druhé využíval ke svému agresivnímu vykořisťování. Antigonina oddaná služebnost mrtvým vede ke stejně zvláštnímu, sice odlišnému výsledku. Její vztah k druhým na tomto světě se vyznačuje zvláštním chladem.³⁰⁵ Podle Nussbaumové se *Kreontův postoj k druhým podobá nekrofilii: chce, aby byli neteční a nekladli odpor. Antígona nakonec chápe*

³⁰⁰ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 173.

³⁰¹ Tamtéž, s. 168-169.

³⁰² Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 170.

³⁰³ Po verši 904 následují v rukopisech tyto verše, nepěkné a nesrovnávající se s Antigoniným charakterem, které byly vřazeny do textu později: „Vždyť kdybych byla snad i dítek mateří neb kdyby choť mi zemra ležel nepohřben, to nebyla bych obci na vzdor podnikla. Dle jaké tak však mluvit mohu zásady? By choť mi zemřel, jiného bych mohla mít a dítě, jedno ztrátíc, z muže jiného; když matka však i otec v Hadu prodlévá, tu bratr se mi více zrodit nemůže“ (Poznámky Josefa Krále k překladu z r. 1881; In: Sofoklés: Antígona, překl. J. Král).

³⁰⁴ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 171.

³⁰⁵ Tamtéž, s. 172.

*svou povinnost sloužit mrtvým jako úsilí stát se nekros, být mrtvou milovanou mrtvými.*³⁰⁶

Oba, Antigona i Kreón, zaujímali strategii úniku a zjednodušení. Na jedné straně se stala jediná lidská hodnota tím pravým, konečným cílem a na druhé jediný soubor povinností zastínil všechny ostatní.³⁰⁷ Avšak neúcta k hodnotám obce obsažená v pohřbení mrtvého nepřítele není zdaleka tak závažná jako Kreontův přečin proti náboženství. Antigona chápe společenství a jeho hodnoty hlouběji než Kreón, když tvrdí, že povinnost pohřbit mrtvého je nepsaný zákon, který nelze zrušit nařízením jednoho vládce. Je přesvědčena, že zanedbání určitých nároků vede k hluboké destrukci obce i jednotlivce. Na rozdíl od Kreonta je Antigonino úsilí o dosažení ctnosti pouze jejím úsilím, netýká se nikoho jiného a ani nezneužívá jinou osobu. Kreón vládne nad něčím a nad někým. Antigona vykonává své zbožné skutky sama, jako svůj vlastní závazek. Zdá se jako by byla podivně vzdálená světu, ale žádného násilí se na něm nedopouští.³⁰⁸ Byla připravena riskovat a obětovat své cíle způsobem, který nebyl možný u Kreonta kvůli jeho výlučnému pojetí hodnoty.

Sbor³⁰⁹ se jí snaží utěšit, že je ctí „mít po smrti své los takový, jaký je bohům přán.“ (Ant. 834-838), Antigona však takovou útěchu nazývá výsměchem přirovnávat její bídný osud k blaženému osudu bohů. (Ant. 840). Ukazuje svoji zranitelnost a schopnost truchlit nad omezeními, které na ní klade svět, přispívá k tomu, že je na rozdíl od Kreonta lidsky rozumnější a bohatší. *Je aktivní i receptivní, není ani vykořisťovatelkou, ani pouhou obětí.*³¹⁰

Pro Kreonta i Antigonu je společné, že jejich představy o tom, co je podstatné, jsou jednostranné a úzce omezené. Zájmy každého z nich ukazují důležité hodnoty, které ten druhý odmítá vzít v úvahu. Tento nedostatek Hegel nevidí jako snahu uniknout konfliktu, ale pouze jako omezenost či jednostrannost obou protagonistů.³¹¹ Podle něho

³⁰⁶ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 173.

³⁰⁷ Tamtéž, s. 174.

³⁰⁸ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 175.

³⁰⁹ Sofoklés měl dvojí důvod vytvořit sbor, tak jak to udělal. Za prvé, by izolace/osamělost hrdinky byla méně nápadná/úderná, pokud by byla podporována skupinou sympatických žen. Za druhé, přirozená predispozice thébské šlechty na podporu svého krále zvyšuje dramatický efekt jejich konečné přeměny (Jebb, R. C.: *Commentary on Sophocles: Antigone*).

³¹⁰ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 175.

³¹¹ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 176.

je vyloučení konfliktu, napětí či rozporu jak přijatelným, tak možným cílem lidské etické koncepce. Tragédie nás učí jak se tomu vyhnout vytvořením syntézy, která vystihne protichůdné nároky. Snažíme se neodstraňovat jej z tragédie špatným způsobem, totiž výlučným lpěním na jedné hodnotě a přehlížením ostatních. Toto pojetí se objevuje v poslední době u několika moderních badatelů, kteří tvrdí, že athénské publikum chápalo drama *Antigona* jako výzvu k nastolení bezkonfliktní harmonie mezi svými závazky tak, že žádný z nich neopomene.³¹² Podle I. M. Linforta je drama *pro všechny Athéňany důrazné varování, že mají dbát na to, aby zákony, které si dávají, nebyly v rozporu se zákony bohů.*³¹³

Do určité míry by to mohla být slibná myšlenka. V perikleovských Athénách by jistě rádi vytvořili v obci takového uspořádání, které by zahrnovalo a respektovalo požadavky nepsaných zákonů náboženské povinnosti. Jedna věc je stanovit, že stát bude tyto požadavky respektovat, ale druhá věc je, skutečně vyloučit samotnou možnost konfliktu či napětí mezi různými hodnotovými sférami. Odstranění takové možnosti konfliktu by vyžadovalo zřejmě jinou reformu, než jakou si představoval Periklés, ale úskalím každé takové reformy je, že může přehlédnout některou stránku z bohatého světa hodnot nebo svébytnost jednotlivých požadavků.³¹⁴

*Zpěvy sboru v Antigoně jsou neobvykle hutné.*³¹⁵ Každý má svou vnitřní strukturu a svou vnitřní sestavu ozvěn. Každý osvětluje jednání a zpěvy, které předcházejí. Jednotlivé prvky obrazů či obrátů jednak pozměňují metaforiku a dialog, který předcházela a jednak jsou jimi i sami pozměněny. Ozvuky jednotlivých témat jsou jak prospektivní, tak retrospektivní. Metafora je třeba vykládat nejen na pozadí předcházejících dialogů a zpěvů, ale i ve světle událostí a zpěvů, které teprve přijdou. Toto přirovnání jako první učinil F. W. Nietzsche ve *Zrození tragédie*. Celkové vyznění určitého sborového zpěvu je plnější a hlubší, než patrně zamýšleli starci při jeho pronášení. Nussbaumová přirovnává zpěvy thébských starců k jejich snům, domnívá se, že jejich zpěvy stejně jako jejich *sny obsahovaly mnoho jemných*

³¹² Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 176.

³¹³ Tamtéž, s. 146.

³¹⁴ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 177.

³¹⁵ Každý obraz a každý zpěv nabývá dodatečně hutnosti ze svých ozvuků v ostatních výstupech a vnitřní hutnost každého zpěvu přispívá k nalezení a zmapování těchto ozvuků. Podle Nussbaumové lze obdoby této struktury najít také v jiných lyrických básních. Podobným zhuštěným, hutným a hádankovitým stylem psal o půl století dříve Hérakleitos. (Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 178).

*a zhuštěných narážek na různé rysy jejich světa, patrně daleko více, než jich tam ,snící‘ úmyslně vložil, a víc, než by dokázal snadno a pohotově rozluštit.*³¹⁶ Ve starověku se i o snech soudilo, že jsou prospektivní i retrospektivní.³¹⁷

Sofoklova *Antigoně* je také jediná řecká tragédie (s výjimkou historických Aischylových *Peršanů*), ve kterém se celé obsazení a sbor narodili a vždy žili bok po boku ve stejné komunitě. Hall to přirovnává k incestu, jenž splodil Antigonu, Isménu a jejich dva mrtvé bratry Eteokla a Polyneika, který jako kdyby psychologicky nakazil celou populaci. Každý zná detaily jejich životů, není úniku před zraky veřejnosti, ani od hněvu bohů pobouřených světským odmítnutím dát pohřbít Polyneikovu mrtvolu. Jejich zuřivost je vyjádřena nechutným zápachem z rozkládajícího se těla, které padlo za oběť dravcům (Ant. 1016-1022).³¹⁸

Théby je město zahleděné do sebe, je to místo, kde jsou hranice jednoduché morální slušnosti – Antigoniny nepsané zákony – opakovaně překračovány, stejně jako byly jeho hradby porušeny vojenskou invazí. V tomto tíživém pozadí metafor Antigony naznačuje další nadějně možnosti. Kreontovy obchodní a technologické metafory jsou v protikladu ke kráse nezkrotné povahu spojované s jeho mladou soupeřkou. Antigonu je přirovnána k čerstvému severnímu větru a Haimón mluví o divokých bouřích, mořských vlnách a stromech v divokých bystřinách (Ant. 712-717). Haimónovi a Antigoně zabraňuje v lásce nejen nesnášenlivý nesouhlas jejich nového vládce, ale represivní dědictví jejich vlastní rodinné historie. Kreón nebude poslouchat Antigonu zčásti proto, že je mladá a žena³¹⁹, ale částečně také proto, že je jeho neteří zasnoubenou s jeho synem. Ještě výraznější je fakt, že je dcerou jeho švagra a zároveň synovce Oidipa. Pro Kreonta je těžké vystupovat jako panovník. Hra tak vyvolává hluboké otázky rozdílu mezi výkonem Kreonta jako veřejného činitele a jako člena rodiny. Kreón nedokáže udržet své dva světy odděleně.³²⁰

³¹⁶ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 178.

³¹⁷ Tamtéž, s. 177-178.

³¹⁸ Hall, E.: *Greek tragedy. Suffering under the Sun*, s. 307.

³¹⁹ Ženy byly vyloučeny z účasti na politickém životě, nemohly zastávat politické funkce ani žádné úřady, o Velkých Dionýsiích se nemohly účastnit divadelních představení, v právních záležitostech musely být zastupovány otcem, popř. bratrem nebo manželem. Veřejný prostor jim byl až na náboženství a kult uzavřen. „Ženský svět byl světem soukromým a světem domácnosti.“ Přesto v tragédiích jako např. v *Antigoně* ženy vstupují do politického prostoru (Daneš, J.: *Politické aspekty řecké tragédie*, s. 19-20).

³²⁰ Hall, E.: *Greek tragedy. Suffering under the Sun*, s. 308.

Proč je Antigonu tak ohromující, zvláště pokud přihlídneme k tomu, že to napsal muž ve starověkém patriarchátu. Podle Edith Hall je to způsobeno tím, že Kreón byl konfrontován mladou ženou z příbuzenství. To jej zcela popudilo. Cílem Antigony nebylo získat politický vliv, chtěla jen poslechnout Boží zákon a splnit povinnost provést pohřební obřad svého příbuzného. *Antigona je tajemná, arogantní, záměrně pobuřující a nepružná stejně jako je Kreón nevyrovnaný.*³²¹

Starci ve sboru jsou společenstvím charakteristickým tím, že vše společně sdílí a jednotně reagují, neuzavírají před ostatními své duše do izolace, nesahají po osamělých výšinách kontemplace, odkud vede krkolomný sestup zpět k politickému životu. Zakoušejí složitost tragédie.³²²

Ve chvalo zpěvu na člověka (Ant. 332-375) je výčtem vynálezů v mořeplavectví, v zemědělství, umění podrobit si zvířata, vším, co člověk udělal, aby ovládl nahodilost, vylíčena lidská moc a dovednost, lidský příděl, jehož hranicí je smrt.³²³ V Athénách bylo pozdní páté století dobou přemrštěné důvěry v sílu člověka. Athéňané byli víc než kdy předtím zaujati myšlenkou, že pokrok vede k tomu, aby byla ze života společnosti odstraněna neovládaná nahodilost.³²⁴ V poslední sloce sbor vyjadřuje obavu, že lidský vynález vede ke zlu, pokud člověk ignoruje zákony země a spravedlnosti, na které přísahal ve jménu bohů, že člověk je vlasti nehoden, který žije pro svou unáhlenost špatně.³²⁵ Chvalozpěv nás nutí přemýšlet nad tím, jak je lidské podnikání vydáno vnějším událostem. A také jako v tomto případě, jak často musí lidé volit mezi hodnotou pokroku a hodnotou zbožnosti, mezi úsilím o blahobyt či bezpečím a náležitou pozorností k náboženským povinnostem. Ústřední a morální konflikt této tragédie nás vede k zamyšlení, zda jej lze vůbec odstranit uměním i třeba toho nejlepšího zákonodárce, protože nejlepší zákonodárce bude vždy usilovat o bezpečí svého lidu a za jistých okolností, se v tomto zájmu může pustit bezbožným směrem.³²⁶

Kontrastem ke chvalo zpěvu na člověka je nejpesimističtější zpěvu (čtvrtý *stasimon*) dramatu, ve kterém sbor uvažuje nad Antigonou odcházející ke skalnímu

³²¹ Hall, E.: *Greek tragedy. Suffering under the Sun*, s. 307.

³²² Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 181.

³²³ Scodel, R.: *An Introduction to Greek Tragedy*, s. 108.

³²⁴ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 208.

³²⁵ Scodel, R.: *Sophoclean Tragedy*, 237.

³²⁶ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 186-187.

hrobu, jak život dokáže zvrátit optimistické naděje. Starci ve svém zpěvu přešli „od člověka vítězného, který cestuje po vlnách, k člověku uvězněnému v skalních komnatách, od světla slunce vycházejícího nad Thébami k neprodyšné schránce, jež se podobá hrobce; od bujné lehkosti lodí k drtivému tlaku Moiry; od lidí pyšně nasazujících jho zvířatům k nevinné dívce, provinilému, muži, dvěma bezmocným chlapcům, dceři boha větrů ujařmeným osudem. Velkorysá otevřenost předchozího zpěvu se změnila v těžkou a dusnou atmosféru“. Starci ve sboru spatřili moc konfliktu a přinucení.³²⁷

Antigona se přirovnává k Niobe (Ant. 823-33), hrdince, kterou spolu s otcem Tantalem, bohové krutě potrestali (Odyssea 11.582-92). Ptá se, proč by měla doufat v pomoc bohů. Považuje za otevřenou otázkou, zda bude odměněna nebo potrestána bohy po smrti (Ant. 921-8). Antigona nepochybuje, že jednala správně, ale pochybuje, zda při ní bohové stojí, je zaplavena samotou a zdá se, že doufá v sympatie svých bližních, ne-li v jejich podporu.³²⁸ Antigona čelí otázce, zda její jednání bylo správné, zbožné a moudré, zda právo skutečně znamená oddanost rodině, zda bylo správné obětovat pozemského štěstí v zájmu štěstí v posmrtném životě. Zda je moudré nebo dokonce možné žít primárně pro ostatní. Kreón si takové otázky nikdy nekladl. Neústupně věřil, že spravedlnost znamená oddanost městu. Nebo neústupně věřil, že spravedlnost znamená oddanost rodině. Antigona byla ochotná uvažovat o spravedlnosti a zbožnosti a tím prokázala, že je silnější a odvážnější než Kreón.³²⁹

V souvislosti s tímto čtvrtým *stasimem* Loraux nabízí první příklad jedné vysoce nezvyklé formy vzývání Múz. Antigona je právě odváděna ze scény ke skalnímu hrobu a sbor velebí zvyklosti, vášnivě vzývá boha Dionýsa, jehož tajemnou mocí pohrdal a jemuž se vysmíval Lykúrgos, král Édonů. Tohoto boha ve svých strategiích přehlížel Kreón i Antigona.³³⁰ Po strofě o Danaé je antistrofa dedikovaná Lykúrgovi, který stejně jako v *Iliadě*, tak v *Antigoně* Dionýsa pronásledoval. Lykúrgos παύεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους γυναῖκας εὐίον τε πῦρ, φιλαύλους τ' ἠρέθιζε Μούσας, „rušil mainad

³²⁷ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 190-191.

³²⁸ Ahrens Dorf, P. J.: *Greek Tragedy and Political Philosophy*, s. 127.

³²⁹ Ahrens Dorf, P. J.: *Greek Tragedy and Political Philosophy*, s. 148-149.

³³⁰ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 198.

orgie i rozjásaný pochodní žár a dráždil Múzy, milovné hry píšťal“ (Ant. 964-965)³³¹. Byl potrestán jednak za přestupky proti průvodu pochodní a rušení bohem roznícených žen (*entheous gunaikas*), jakož i proti Múzám, milovnicím píšťal (*aulos*)³³². Nussbaumová přirovnává Kreonta k Lykúrgovi, který se stejně jako on provinil přílišnou vírou v lidský pokrok, přílišnou pýchou na ovládající síly rozumu a řádu. Nakonec uznal boha, kterým dříve pohrdal a jemuž se vysmíval. Uznal ho za cenu pokoření, když byl připoután ke skále.³³³ V Athénách byl Dionýsos titulován Melpomenós (jedna z devíti Múz, patronka zpěvu a tragédie zobrazovaná s tragickou maskou, kyjem a věncem z révového listí, je nazývána Melpomené³³⁴) a udržoval blízký vztah k Múzám. Nicméně z pohledu básnické tradice společné všem Řekům, je v této souvislosti podle Loraux něco zvláštního a neobvyklého ve vzývání těchto dionýských Múz, přítelkyň píšťal.³³⁵

Další příklad, kde nejméně očekáváme Múzy v souvislosti se smutečním nářkem je příběh o slavíkovi (viz kap. Náměty tragédií) zmiňovaný v Eurípidově *Héraklovi*. I tam stejným způsobem dominují píšťaly. Když sbor říká: „Královský syn zavražděný svou matkou Proknou. Její jediné dítě obětované Múzám.“ (Héraklés 1022-1023), můžeme to vykládat tak, že starci z Théb jsou připraveni najít nějaký zločin méně hrozný než ten Héraklův, třeba i Prokninu vraždu svého syna Itya, který byl díky slavičí písni, proměněn v oběť Múzám. Múzy jakožto příjemci oběti v podobě vraždy, ztratily dobrou vůli obvykle charakterizovanou pevným vztahem, který měly se svými chráněnci básníky.³³⁶

Tento zpěv nás utvrzuje v tom, že nelze dosáhnout harmonie bez určitého popření, vypadá to, že otevřená vnímavost vede k pasivní rezignaci na vytvoření spořádaného života jakožto obvyklého cíle lidské existence. Okamžik strašlivého nazření přináší poznání, která má tragédie poskytnout. Pocit ochromení, kterým je

³³¹ „Rej žen rušil bohem vzňatých, i žár plesem provázený, milovné hudby Musy škádlil.“ Překlad J. Král.

³³² Nejrozšířenější dechový nástroj, podobný dnešnímu hoboji. Sestával z jedné trubky nebo ze dvou stejných či rozdílně dlouhých (dvojitý aulos). V ústníku měl dva tenké jazýčky, jejichž chvěním vznikala tón. Aristotelés uvádí, že je to orgaistický nástroj, který nestimuluje myšlení, ale uvolňuje emoce, tudíž nevhodný k výchově (*Poetika* 1430 a). Svým pronikavým zvukem aulos odpovídal vzrušenému rázu Dionýsova kultu; doprovázel tragédie, komedie i satyrské hry (Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 77-78).

³³³ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 191.

³³⁴ Stehlíková, E.: *Antické divadlo*, s. 162.

³³⁵ Loraux, N.: *The Mourning Voice*, s. 70.

³³⁶ Loraux, N.: *The Mourning Voice*, s. 71.

provázena, je adekvátní reakcí na tragédie. Podle Schopenhauera tragédie podává obraz hrůzné stránky života, tím že předvádí bolest, bídu lidství, triumf zla, výsměšnou vládu náhody a nezadržitelný pád spravedlivých a nevinných, ukazuje povahu světa a bytí v něm. Přináší dokonalé poznání podstaty světa, které nás „přivede k rezignaci, k odevzdání se, ne pouze života, nýbrž celé vůle k životu samé.“³³⁷

V nejtěmnějším okamžiku dramatu, vstupuje na scénu věštec Teiresias³³⁸ veden hochem. Chlapec podpírá starcovo tělo a stařec vyrovnává nedostatky chlapcova ještě nezralého rozumu. Jeden na druhého spoléhá. Z tohoto partnerství, ze společenství vzájemné citlivosti, vychází možnost jednání. Teiresias je mužem dovednosti (*techné*), kterému jeho slepota přinesla nazření³³⁹ nedostupné lidem vidoucím. Teiresias přišel, aby učil Kreonta dobrému rozvažování³⁴⁰. Říká, že dobré rozvažování je spojené s ustupováním, se schopností být pružný, ne s paličatou zatvrzelostí (Ant. 1027, 1028). Stejně tak mluvil k otci i Haimón. Podle něj má Kreón zvolit dobro a snažit se o jeho uskutečnění. To ale neznamená, aby byl pasivní, na rozdíl od toho, jak až dosud aktivně ovládal strnulost, aby byl netečný, aby sebou nechal smýkat, aby nepodnikal žádné kroky k ovládnutí vlastního života, nechce po něm, aby se zřekl lidské aktivity. Je důležité, aby člověk při sledování svých cílů zůstával otevřený vnějším požadavkům a vlivům, a tak v sobě pěstoval pružnou citlivost, spíše než onu strnulou tvrdost, Haimón po Kreontovi žádá praktickou moudrost.³⁴¹ Taková praktická moudrost – takové rozvažovací umění kombinuje aktivitu s pasivitou. Nabízí způsob života, který umožňuje přijatelnou míru stálosti, a přitom uznává bohatství hodnot světa. Kreontovo výlučné *éthos* začalo jako civilizující opatření, ale skončilo jako naprosto necivilizované.³⁴² Teiresiovo umění (*techné*) Kreonta nabádá, aby se držel zvyklosti, „že v životě je nejlépe vždy plnit stanovené zákony (*nomús*)“ (Ant. 1114), jak sám později Kreón doznává. Tradice společenství, které jsou vybudované a upevněné časem, nabízejí dobrý návod, čemu bychom se měli v životě podříditi. Co bychom měli uznávat, co je důležité a co si zaslouží pozornost. Tyto tradice uchovávají skutečné hodnoty a učí

³³⁷ Schopenhauer, A.: *Svět jako vůle a představa I*, s. 206-207.

³³⁸ Postava Teiresia je jedním z mytických modelů, na které myslí Platón a jeho čtenář, když představuje Sókrata v Apologii jako představitele apollinské φρονησις (Patočka, J.: *Sókratés*, s. 33).

³³⁹ Ovidius P. N.: *Proměny*, s. 87.

³⁴⁰ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 194.

³⁴¹ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 195.

³⁴² Tamtéž, s. 196.

nás úctě k bohům, kteří tyto hodnoty chrání. Tradice také uchovávají a chrání svébytnost a jedinečnost každého boha a každé oblasti lidského života.³⁴³

Kreón nedbal božského rámce lidského etického chování. Antigona sama svůj čin ospravedlňuje, když se dovolává nepsaných a neochvějných zákonů bohů (Ant. 454), její postavení získává jednoznačnou podporu od proroka Teresia, který líčí, jak strašné pokřivení obětní praxe přivedilo vystavení Polyneikovy mrtvoly (Ant. 1016-1022)³⁴⁴. Kreón zruší příliš pozdě svůj edikt zakazující pohřeb, jeho odmítání pochopit, jak funguje svět, vyvrcholilo nejen smrtí Antigony, ale i posléze sebevraždou jeho vlastního syna a manželky.³⁴⁵

Závěr hry patří Kreontovi, který zůstává sám s hloubkou svého zoufalství. Antigona se ve své hrobce oběsí, Haimón nemůže unést sebevraždu svojí snoubenky a zabije se, následně se zabije i Eurydika³⁴⁶, jeho matka. Je to lyrický Kreón, truchlící otec, který nese tělo svého mrtvého syna. Ztrácí všechny, kteří jsou pro něj důležití, a hra končí nářkem plným zoufalství.³⁴⁷ V této scéně je Kreontův nárek nekonečný – *aiai aiai* za svého mrtvého syna, *aiai* a ještě dvakrát *aiai aiai* nad svou mrtvou manželkou a konečně *aiai* nad dvojitou katastrofou, která zničila jeho život.³⁴⁸ Zaposlouchejme se do zvuku: konkrétně *kommos*, čtrnáctý výstup, strofa první:

ὦ

φρενῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα

στερεὰ θανατόεντ’,

ὦ κτανόντας τε καὶ

θανόντας βλέποντες ἐμφυλίους.

ὦμοι ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων.

ὦ παῖ, νέος νέω ξὺν μόρω

αἰαῖ αἰαῖ,

³⁴³ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 197.

³⁴⁴ Buxton, R.: *Tragedy and Greek Myth*, s. 182.

³⁴⁵ Tamtéž, s. 182.

³⁴⁶ V překladu s příznačným jménem „Široká spravedlnost“ (Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 166).

³⁴⁷ Hall, E.: *Greek tragedy. Suffering under the Sun*, s. 306.

³⁴⁸ Loraux, N.: *The Mourning Voice*, s. 38.

ἔθανες, ἀπελύθης
 ἔμαϊς οὐδὲ σαῖς δυσβουλίαις. (Ant. 1261-1269),

antistrofa druhá:

ἰώ.

ἰὼ δυσκάθαρος Ἴδου λιμήν,
 τί μ' ἄρα τί μ' ὀλέκεις;
 ὦ κακάγγελτά μοι
 προπέμψας ἄχη, τίνα θροεῖς λόγον;
αἰαῖ, ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐπεξεργάσω.
 τί φής, παῖ; τίν' αὖ λέγεις μοι νέον,
αἰαῖ αἰαῖ,
 σφάγιον ἐπ' ὀλέθρῳ
 γυναικεῖον ἀμφικεῖσθαι μόρον; (Ant. 1284-1292),

a ve třetí strofě:

αἰαῖ αἰαῖ,

ἀνέπταν φόβῳ. τί μ' οὐκ ἀνταίαν
 ἔπαισέν τις ἀμφιθήκτῳ ξίφει;
 δειλαιοσ ἐγώ, **αἰαῖ**,
 δειλαία δὲ συγκέκραμαι δύα. (Ant. 1297 - 1311).

Podle Loraux je *aiai* nářkem všech plačících. Musíme popřát jemnému sluchu, sladit ucho s ozvěnou a s odezvou v textu, které tento nářek – toto zhuštěné a zhmotněné vyjádření smutku, probouzí z čirého vnímání, které vyžaduje politická řeč, kde má přednost význam před zvukem. *Aiai* nás uvádí do světa, ve kterém existuje pouze zvuk sám. Je to království zvuku, které si tragédie vypůjčuje z toho, co jinak občanské zákonodárství nechává uzamčené v privátním sektoru.³⁴⁹

³⁴⁹ Loraux, N.: *Mourning Voice*, s. 39.

Na první pohled se zdá, že Antigona obhájila svoji zbožnost. Kreón je potrestán za to, že porušil zákon bohů. Jeho lpění na poslušnosti zákonů obce ho připravilo o všechny blízké. Stejně jako Kreonta, tak ale i Antigonu zničila její vlastní zbožnost. Kreontovi se nepodařilo zachránit Antigonu, protože kladl větší význam na pohřbívání mrtvých než na záchranu živé³⁵⁰. Antigona spáchala sebevraždu, dříve než ji stihl Haimón zachránit, protože dostatečně nevěřila v jeho lásku. Přesto z těch dvou, je to Antigona, kdo opravdu zápasí s otázkou zbožnosti a spravedlnosti.³⁵¹ Také Kreón postrádá sílu čelit nejistotě (Ant. 1091-1114). Před tím, než Haimónovi ustoupil, chtěl mu snoubenku zabít před očima (Ant. 758-61, 770-80). Než dal Teiresiovi za pravdu, hořce jej odsuzoval jako člověka, který rád křivdí (Ant. 1059, viz 1033-63). Tvrdí, že "nic není nad nekázeň horšího" (Ant. 672) ať už v obci nebo v rodině. Domnívá se, že není větší zlo než anarchie v rámci něčí duše.³⁵²

Stejně jako Kreón i Antigona je poučena, že musí vzít na vědomí problém, který spočívá v jádru jejího jednostranného zájmu. Kreón došel k názoru, že nemůže být vůdcem obce, pokud si nebude dokonale vážit toho, čeho si váží obec, která sama je zbožná a milující. Antigona nahlédla, že pečovat o mrtvé může jen za pomoci obce a své vlastní náboženské cíle nemůže uskutečnit bez jejích institucí. Stala se sama sobě zákonem, a tak nejen ignorovala část zbožnosti, ale stejně tak ohrozila plnění zbožných povinností, na kterých tolik lpěla. Tím, že byla Antigona odloučena od přátel, od možnosti mít děti, ani nedokázala uchovat svůj život, aby mohla dále sloužit mrtvým. V důsledku nemohla zajistit, aby bylo zbožně zacházeno s její vlastním mrtvým tělem. V posledních promluvách se nebojí smrti, jako spíše svého oddělení od potomstva, od přátel a truchlících pozůstalých. Zdůrazňuje skutečnost, že se nikdy nevdá a zůstane bezdětná, když „nyní s Acherontem se zasnoubím“ (Ant. 806-815), svatební komnatou jí bude hrob.³⁵³

³⁵⁰ Je ironické, že Kreón, který vydal zákaz o pohřbení mrtvého těla, nakonec spěchá nejprve vykonat tento pohřební obřad, spíše než vysvobodit Antigonu z její podzemní kobky.

³⁵¹ Ahrens Dorf, P. J.: *Greek Tragedy and Political Philosophy. Rationalism and Religion in Sophocles' Theban Plays*, s. 148.

³⁵² Ahrens Dorf, P. J.: *Greek Tragedy and Political Philosophy. Rationalism and Religion in Sophocles' Theban Plays*, s. 148-149.

³⁵³ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 173-174.

V posledním *stasimu* sbor vzývá Dionýsa, jakožto „vůdce sboru hvězd³⁵⁴, jež plápoem sálají“ (Ant. 1147), podle Nussbaumové je to připomínkou stejného tance sboru jako při dionýsovské slavnosti. *Naznačuje nám, že podívaná na tuto tragédii je sama o sobě přísným tajemstvím, horlivě se poddávajícím, hojícím bez léčení, kde tím pravým souladem není jednoduchost, nýbrž napětí odlišných a samostatných krás.*³⁵⁵ Sbor vzývá Bakcha, božstvo opojení, zapomenutí a zároveň smrti a noci. Obřad, jehož posvátnost neznamena nic jiného než lidské uznání své meze.³⁵⁶

³⁵⁴ Řekové se ve své obrazotvornosti domnívali, že se i hvězdy účastní bakchických rejů a tvoří nebeský sbor (Stiebitz, F.: *Poznámky k Sofoklovým tragédiím*, s. 593).

³⁵⁵ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 199.

³⁵⁶ Patočka, J.: *Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou*, s. 395.

4 ZÁVĚR

Zda to bylo cílem nebo ne, byli archaičtí básníci učiteli celého Řecka do doby, než tento úkol převzali sofisté a filozofové. Pokud mladý Athéňan v Perikleově době začal přemýšlet o lidském chování, bylo to tím, že četl Homéra. Také porozuměl morálním otázkám, které byly prezentovány v tragédiích 5. století. Řecká literatura, ačkoli nepodobná latinské, má čistě přirozený růst, do konce 5. století se v ní nenašel vliv filozofických nebo řečnických praktik. Cizí a vyumělkované elementy, které mohou uvést v omyl neostražitého čtenáře latinské literatury, v klasické řecké próze a básních absentují. Isokratés kladl důraz na to, že byl Řek, ne na základě svého narození, ale díky výchově a svému vzdělání. A toto vzdělání bylo ohromně literární. Lze namítnout, že tato literatura nepatří do reálného světa, že běžný člověk, který se netěší z výhod literárního vzdělání, nebude uvažovat stejně jako vzdělaný muž a že snad ani vzdělaný muž nebude takto uvažovat, pokud se nebude zrovna zabývat literaturou. Odpověď na tuto námitku nám přináší popularita attického dramatu, na kterou ukazují například stále reference ve staré komedii a která byla samozřejmě vyhledávána běžnými lidmi.³⁵⁷

Sofoklova *Antigona* vyjadřuje nesrovnatelným způsobem lidské pochopení, že všemu na světě je určena zákonitá mez, kterou člověk nesmí nikdy překročit, nechce-li zničit sebe sama.³⁵⁸ Tato tragédie je varováním před překračováním svého přidělu, před hybris, před životem na ostří osudu. A jak sám uznává v závěru Kreón, člověk by měl raději setrvávat při „zavedených zvyklostech“ navzdory nebezpečím, která s sebou přinášejí, a to je také poučení z této tragédie. *Aischylovská i sofokleovská tragédie kombinuje pronikavý smysl naší vydanosti osudu s vědomím, že od tohoto postavení nelze oddělit určitou ryzí lidskou hodnotu.*³⁵⁹

³⁵⁷ Pearson, L.: *Popular Ethics in Ancient Greece*, s. 11-12.

³⁵⁸ Patočka, J.: *Sókratés*, s. 17.

³⁵⁹ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 207.

Kreón bránil dobro obce a její zákony, Antigona instinktivní práva rodiny a náboženství. Nicméně tím, že každý bránil svou morální hodnotu, popíral tím hodnotu toho druhého.³⁶⁰

V úvodu jsme si položili otázku, zda je nutné s osudem bojovat? V této tragédii Antigona, potomek z rodu Labdakovců, jejichž osudem byla strašná překročení mezi³⁶¹, svůj osud, svůj příděl naplnila. Především z pohledu dnešního člověka byla neuvěřitelná její náklonnost k mrtvým spíš než k živým, její víra v proroctví a v božstva, její riskování života pro obyčej a pro pohřební ritus. Bojovala za božský zákon. Antigona překročila mez tím, že se vědomě zaslíbila smrti. Smrti, které se jinak každý člověk bojí a utíká před ní. Jejím osudem bylo žít život vzniklý z překročení mezí, živený neštěstím a žitý v nezapomenutelné hanbě.³⁶² Její zápas s nepřízní osudu ji oddělil od přátel, připravil ji o možnost mít manžela a děti.

Kreón viděl svůj příděl jako všechno, povyšoval a rozšiřoval jej bez hranic. Jeho *hybris* jej zaslepila. Kreón svým zákonem - *nómem*, tím že jej absolutizoval, překročil meze a nejen to, i božstvo si chtěl podříditi tomuto zákonu, zákonu obce.³⁶³ Překročení samo o sobě znamená zničení. Kreontovo zaslepení, které je shodné se zdánlivou samozřejmostí jeho zásad, je samo zničující, plodí vždy katastrofy. Toto překročení viděl slepý věštec, jenž nebyl slepě oddán moci Kreontova zákona³⁶⁴. Kreontův boj s osudem, jej připravil o všechny blízké. Jeho vlastní rod byl zničen. Příděl, který sám provedl, byl jeho zhoubou. *Mimo něj končí rod, to z nás, co přežívá i mimo nás.*³⁶⁵

Kreón musel zavrhnout svoji teorii o dobru obce, přinutila ho k tomu láska k mrtvému synovi, láska, kterou nemohl dál popírat. Uznání pravdy nad mrtvým tělem ukazuje, že lítost není jen lítostí nad svým selháním, nýbrž zásadní změnou orientace.³⁶⁶ Sbor soudí, že „Ó žel, jak pozdě pravdu pochopils!“ (Ant. 1270). Podle Aristotela se očišťování odehrává prostřednictvím emocionálních reakcí. V *Antigoně* se Kreón poučil ze žalu pocíťovaného nad synovou smrtí. Není to myšlení, ale sama emocionální reakce,

³⁶⁰ Scodel, R.: *An Introduction to Greek Tragedy*, s. 107.

³⁶¹ Patočka, J.: *Ještě jedna Antigona a Antigoné ještě jednou*, s. 394.

³⁶² Patočka, J.: *Ještě jedna Antigona a Antigoné ještě jednou*, s. 396.

³⁶³ Tamtéž, s. 395.

³⁶⁴ Patočka, J.: *Ještě jedna Antigona a Antigoné ještě jednou*, s. 397.

³⁶⁵ Patočka, J.: *Ještě jedna Antigona a Antigoné ještě jednou*, s. 397.

³⁶⁶ Nussbaumová, M. C.: *Křehkost dobra*, s. 166.

cestou pochybností a dotazování. Zve nás tímto způsobem k vystoupení od zbožného hrdinství Antigony až k Sofoklově lidské moudrosti.³⁷¹

Sofokleovi tradiční hrdinové jsou memento, nastavující neuměřenému sebevědomí skromnější dimenze lidských možností. Jsou učebnicí sófrosyné, uměřenosti, rozumného poznání zdravé míry. Věčnou, aktuální hodnotou je pak zejména Sofokleův humanismus, aktivní, hybná síla jeho tragédií, složená ze dvou momentů lásky k člověku: ze soucitu nad jeho údělem a z obdivu k jeho velikosti zároveň.³⁷²

³⁷¹ Ahrens Dorf, P. J.: *Greek Tragedy and Political Philosophy. Rationalism and Religion in Sophocles' Theban Plays*, s. 150.

³⁷² Borecký, B.: *Nad dílem Sofokleovým*, s. 15.

5 RESUMÉ

The subject of this thesis is attic tragedy. This work aims to describe a literary style of ancient Greece, which experienced its biggest boom in the 5th century BC. Thesis is divided into two parts. The first section provides introduction and insight into the problematic. The term "tragedy" and "tragic" and the relation of tragedy to the myth and mythical thinking are defined in the first part. The second chapter deals with the origin of tragedy, including conventional rules and practices that the literary style was defined with. Another chapter focuses on common themes of tragedy. The following chapter deals with what the tragedy was supposed to mean in the ancient times. In the following subsections the roles of tragedy are described; the religious role of tragedy, the theater as a political institution, the political importance of the tragic performance, the mourning lamentation as the core of many tragedies and ultimately the social function of tragedy is defined, which should be, according to Aristotle, the purification of emotions - catharsis. The fifth chapter is focused on the pathos; subsection on law *pathei mathos* is included. The last two chapters are devoted to the tragic conflict and destiny, which cannot be avoided in tragedy and they explain how the heroes of ancient Greece coped with it in the epics and the tragedies. The second part of the thesis is aimed at interpretation of one of the surviving Sophocles tragedies *Antigone*. The beginning of the second part is focused on the theme and background of Sophocles' tragedy. Drama is interpreted in the spirit of ancient Greek wisdom *μηδέν ἄγαν* "according to one's portion", "not beyond one's due", meaning that everything in the world has its natural boundaries that one must never exceed, if he does not want to destroy himself. Detailed view on verse 572 is also included in this interpretation. Methods of interpretation, compilation and comparison were used for this work. The thesis is using literature which deals with mythology, attic tragedy, epic, fate, pathos and tragic conflict in both Czech and English language. The second part of the thesis is mainly based on different interpretations of this tragedy. This thesis deals with attic tragedy in a comprehensive overview. The conclusion offers contemplation about a question whether it is necessary to fight fate or not.

6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

a) Prameny

ARISTOTELÉS. *Etika Nikomachova*. Přeložil: A. Kříž. Praha : Rezek, 1996. ISBN 80-901796-7-3.

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5.

ARISTOTELÉS. *Rétorika; Poetika*. Přeložil: A. Kříž. Praha : Rezek, 1999. ISBN 80-86027-14-7.

EURÍPIDÉS. *Euripides I: Alcestis, The Medea, The Heracleidae, Hippolytus (The Complete Greek Tragedies). Vol 3*. Chicago : The University of Chicago Press, 1955. ISBN 0-226-30780-8.

EURÍPIDÉS. *Héraklés a jiné tragédie*. Přeložil: J. Král, J. Klier, H. Kurzová. Praha : Svoboda, 1988. 25-049-88.

EURIPIDÉS. *Medeia*. Přeložil: F. Stiebitz. Praha : Artur, 2010. ISBN 978-80-87128-37-4.

HOMÉR. *Odysseia*. Přeložil R. Mertlík. Praha : Odeon, 1984. ISBN 01-005-84.

OVIDIUS, Publius, Naso. *Proměny*. Přeložil F. Stiebitz. Praha : Odeon, 1969. 13-42-01-042-69.

SOFOKLÉS. *Antigoné*. Přeložil J. Král [online]. Antika a česká kultura (www.olympus.cz) [cit. 2013-02-03]. Dostupné z WWW: <http://olympus.cz/Antika/Antigona_Kral.pdf>.

SOFOKLÉS. *Antigoné*. In: *Tragédie*. Přeložil F. Stiebitz. Praha : Svoboda, 1975. 25-126-75.

SOPHOCLES. *Antigone* [online]. Přeložil R. C. Jebb. Perseus Digital Library. [cit. 2013-02-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0186>>.

ΣΟΦΟΚΛΗΣ. *Ἀντιγόνη* [online]. Perseus Digital Library. [cit. 2013-02-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0185>>.

b) Monografie

AHRENSDORF, Peter, J. *Greek Tragedy and Political Philosophy. Rationalism and Religion in Sophocles' Theban Plays*. New York : Cambridge University Press, 2009. ISBN: 978-0-521-51586-3.

BARTOŠ, Hynek. *Očima lékaře. Studie k počátkům řeckého myšlení o lidské přirozenosti z hlediska rozlišení duše – tělo*. Červený Kostelec : Nakladatelství Pavel Mervart, 2006. ISBN 80-86818-35-7.

DANEŠ, Pavel. *Politické aspekty řecké tragédie*. Červený Kostelec : Nakladatelství Pavel Mervart, 2012. ISBN 978-80-7465-028-4.

ELIADE, Mircea. *Dějiny náboženského myšlení I. Od doby kamenné po eleusinská mystéria*. Praha : OIKOYMENH, 2008. ISBN 978-80-7298-288-2.

GRAVES, Robert. *Řecké mýty*. Praha : Československý spisovatel, 2010. ISBN 978-80-87391-41-9.

HALL, Edith. *Greek tragedy. Suffering under the Sun*. New York : Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0-19-923251-2.

HALL, Edith. *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. New York : Oxford University Press, 1989. ISBN 0-19-814780-5.

HATHAWAY, Nancy. *Friendly guide to mythology*. New York : Viking Penguin, 2001. ISBN 0-670-85770-X.

HRABÁNEK, Josef a ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Úvod do teorie literatury*. Praha : SPN, 1987. 272 s. 14-409-87.

JEBB, Richard C. *Commentary on Sophocles: Antigone* [online]. Perseus Digital Library. [cit. 2013-02-16] Dostupné z WWW: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/searchresults?q=antigon%E9%2C+Soph>>.

KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. Praha : OIKOYMENH, 2001. ISBN 80-7298-035-1.

KENNEDY, Rebecca Futto. *Athena's Justice: Athena, Athens and the Concept of Justice in Greek Tragedy*. New York : Peter Lang Publishing, 2009. ISBN 978-1-4331-0454-1.

KERÉNYI, Karl. *Mytologie Řeků I. Příběh bohů a lidí*. Praha : OIKOYMENH, 1996. ISBN 80-86005-14-3.

LORAUX, Nicole. *The Mourning Voice: an essay on Greek tragedy*. New York : Cornell University Press, 2002. ISBN: 0-8014-3830-6.

LUKÁCS, Georg. *Metafyzika tragédie*. Praha : Československý spisovatel, 1967. 22-105-67.

MIREAUX, Émile. *Život v homérské době*. Praha : Odeon, 1980. 401-22-856.

NIETZSHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha : Studentské nakladatelství Gryf, 1993.

NUSSBAUMOVÁ, Martha C. *Křehkost dobra. Náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*. Praha : OIKOYMENH, 2003. ISBN 80-7298-089-0.

PATOČKA, Jan. Čas, mýtus, víra. In: *Péče o duši I*. Sebrané spisy Jana Patočky. Svazek 1. Soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění. Praha : OIKOYMENH, 1996. S. 131-136. ISBN 80-86005-24-0.

PATOČKA, Jan. Epičnost a dramatičnost, epos a drama. In: *Umění a čas I*. Sebrané spisy Jana Patočky. Svazek 1. Soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění. Praha : OIKOYMENH, 2004. s. 348-358. ISBN 80-7298-113-7.

PATOČKA, Jan. Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou. In: *Umění a čas I*. Sebrané spisy Jana Patočky. Svazek 1. Soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění. Praha : OIKOYMENH, 2004. s. 389 – 400. ISBN 80-7298-113-7.

PATOČKA, Jan. Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích. In: *Umění a čas I*. Sebrané spisy Jana Patočky. Svazek 1. Soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění. Praha : OIKOYMENH, 2004. s. 461 – 467. ISBN 80-7298-113-7.

PATOČKA, Jan. *Sókratés*. Přednášky z antické filosofie. Praha : SPN, 1991. ISBN 80-04-24383-0, 80-04-25383-0.

PEARSON, Lionel. *Popular Ethics in Ancient Greece*. Stanford : Stanford University Press, 1962. 61-16885.

SCODEL, Ruth. *An Introduction to Greek Tragedy*. New York: Cambridge University Press, 2010. ISBN-13 978-0-511-90242-0.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Sv. 1. Přeložil: M. Váňa. Pelhřimov : Nová tiskárna Pelhřimov, 1997. ISBN 80-901916-4-9.

SOMMERSTEIN, Alan H. *The Tangled Ways of Zeus and other studies in and around Greek Tragedy*. New York : Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0-19-956831-4.

STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. Praha : Československý spisovatel, 1969. 22-045-69.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha : Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

THOMSON, George. *Aischylos a Athény. O původu umění ve starověkém Řecku*. Praha : Rovnost, 1952. 30102/53.

c) Články a příspěvky ve sbornících

BORECKÝ, Bořivoj. Nad dílem Sofokleovým. Předmluva. In: Sofoklés. *Tragédie*. Praha : Svoboda, 1975. 25-126-75.

BUXTON, Richard. Tragedy and Greek Myth. In: WOODARD, Roger, D. (ed.). *The Cambridge companion to Greek mythology*. New York : Cambridge University Press, 2007. s. 166 – 189. ISBN 978-0-521-60726-1.

DANEŠ, Pavel. Spor Aristotela s Platónem o výchovnou funkci tragického divadla. *Aithér. Časopis pro studium řecké a latinské filosofické tradice* [online]. 2011, vol. III, no. 5, s. 97-122. [cit. 2013-01-03]. Dostupné z WWW: <<http://www.aither.cz/casopis/cislo5.html>>. ISSN 1803-7860.

DANEŠ, Pavel. V jakém smyslu je řecká tragédie politická. *Aithér. Časopis pro studium řecké a latinské filosofické tradice* [online]. 2010, vol. II, no. 3, s. 35-48. [cit. 2013-01-03] Dostupné z WWW: <<http://www.aither.cz/casopis/pdf/Aither3.pdf>>. ISSN 1803-7860.

DEBNAR, Paula. Fifth-Century Athenian History and Tragedy. In: GREGORY, Justina. (ed.). *A Companion to Greek tragedy*. Oxford : Blackwell Publishing, 2005. s. 3-22. ISBN-13: 978-1-4051-0770-9, ISBN-10: 1-4051-0770-7

GLUCKSMANN, André. Původní zrod svobody – co dlužíme odvážným Athéňanům. *Bulletin OI* [online]. 2011-04-01, No. 231. [cit. 2013-02-14]. Dostupné z WWW: <<http://obcinst.cz/cs/PUVODNI-ZROD-SVOBODY-CO-DLUZIME-ODVAZNYM-ATHENANUM-Bulletin-c-231-c1697/>>.

GOLDHILL, Simon. The Audience of Athenian tragedy. In: EASTERLING, P. E. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. s. 54-68. ISBN 978-0-521-42351-9.

HALL, Edith. The sociology of Athenian tragedy. In: EASTERLING, P. E. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. s. 93-126. ISBN 978-0-521-42351-9.

MRÁZ, Milan. Aristotelova Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení. Předmluva. In: Aristotelés. *Poetika*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5.

MURNAGHAN, Sheila. Women in Greek Tragedy. In: BUSCHNELL, Rebecca. (ed.). *A Companion to Tragedy*. Oxford : Blackwell Publishing, 2005. s. 234 - 250. ISBN-13 978-1-4051-0735-8.

PUCCI, Pietro. Foreward. Předmluva. In: LORAUX, Nicole. *The Mourning Voice: an essay on Greek tragedy*. New York : Cornell University Press, 2002. ISBN: 0-8014-3830-6.

ROCHE, Mark W. The Greatness and Limits of Hegel's Theory of Tragedy. In: BUSCHNELL, Rebecca. (ed.). *A Companion to Tragedy*. Oxford : Blackwell Publishing, 2005. s. 51 - 67. ISBN-13 978-1-4051-0735-8.

SCODEL, Ruth. Sophoclean Tragedy. In: GREGORY, Justina. (ed.). *A Companion to Greek tragedy*. Oxford : Blackwell Publishing, 2005. s. 233-251. ISBN-13: 978-1-4051-0770-9, ISBN-10: 1-4051-0770-7.

SEIDENSTICKER, Bernd. Dithyramb, Comedy and Satyr-Play. In: GREGORY, Justina. (ed.). *A Companion to Greek tragedy*. Oxford : Blackwell Publishing, 2005. s. 38-54. ISBN-13: 978-1-4051-0770-9, ISBN-10: 1-4051-0770-7.

SOMMERSTEIN, Alan. Tragedy and Myth. In: BUSCHNELL, Rebecca. (ed.). *A Companion to Tragedy*. Oxford : Blackwell Publishing, 2005. s. 163-180. ISBN-13 978-1-4051-0735-8.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. Greek Tragedy and Ritual. In: BUSCHNELL, Rebecca. (ed.). *A Companion to Tragedy*. Oxford : Blackwell Publishing, 2005. s. 7 - 24. ISBN-13 978-1-4051-0735-8.

d) Elektronické zdroje

<http://www.aither.cz> (časopis pro studium řecké a latinské filosofické tradice).

<http://www.olympos.cz> (databáze antické a české kultury).

<http://www.perseus.tufts.edu> (databáze řeckých textů).

<http://www.obcinst.cz> (databáze Občanského institutu, kulturně-vzdělávací instituce).