

# Hermeneía Aischylovy trilogie

Václav Umlauf

„Bohové nepovažují za důstojné  
starat se o smrtelníky,  
jimiž byla pošlapána  
milostivost nedotknutelného.“  
Aischylos, *Agamemnón* (v. 370–371).

Cizorodé slovo „hermeneía“ (**εἰρμηνεία**) použité místo obvyklého termínu „hermeneutický výklad“ orientuje zamyšlení k tomu, aby znovu a nově hledalo smysl Aischylovy trilogie.<sup>1</sup> Chce-li rozbor tragédie úspěšně navázat na mistrovský filologický překlad z pera Matyáše Havrdy, musí nejprve překlenout chiasmus mezi moderním viděním světa a univerzem řecké obce, která v dramatu poznává sama sebe.<sup>2</sup> Z hlediska filozofické hermeneutiky je jasné, že nemůžeme vymazat časovou distanci mezi námi a aténskou civilizací šestého až pátého století, k níž patřil uznávaný dramatik a bojovník u Maratónu (490 př. Kr.) a u Salamíny (480 př. Kr.). Je-li pravdivá legenda o příčině Aischylovy smrti (prý mu spadla na hlavu želva, kterou se orel pokoušel rozbít o skálu), pak život tohoto muže symbolizuje rozpětí individuální sudby, v níž se nesmrtelná sláva získaná v největších bitvách vedených existenci řecké civilizace konfrontuje s ironií smrtelné a křehké existence vydané vládě banální a hloupé náhody – na rozdíl od věčně mladých a šťastných bohů žijících mimo tragikomické zvraty osudu. Sebepoznání řeckého člověka implicitně obsažené v předešlé větě přivádí zamyšlení k metodické části, tj. na správnou cestu směřující k výkladu. Hermeneía v původním slova smyslu nemůže začít jinde než v Delfské věštině, do níž se vstupovalo branou zdobenou nápisem: „Poznej sám sebe!“ Archaické poznání sebe sama však nemá nic společného s moderním dychtěním po jasnosti sebevědomí, které v aktu do sebe zahleděného karteziánského cogita odhaluje hloubku vlastního Já a posléze ji tematizuje ve vědeckém či filozofickém poznání. Orákulum předkládá jinou pravdu o člověku než moderní psychologie: poznej sám sebe ve smyslu svých hranic smrtelníka, krot' svou opovážlivost a nesnaž se drze cpát na úroveň bohů. Poznání archaické i klasické doby je neseno svérázným étosem vázaným na místo člověka v kosmu, živém celku všehomíra; na domácnost bohů a lidí, dvou různých druhů bytostí, které se do jisté míry potkávají a do velké míry – až tragicky – nesouzní jedna s druhou.

Vidění světa odlišné od našeho přikazuje, abychom poměřovali svět antické tragédie očima, které se snaží odpoutat od dělení na objektivní „fakta“ filologie a dalších speciálních disciplín versus subjektivní „pocity“, které se zakládají na osobní identifikaci s osudem jednajících postav. Dichotomii lze tematizovat například analýzou textové či narativní struktury dramatu, objektivního místa v řecké polis na straně jedné a prožitků hrdinů, diváků či mých vlastních v podobě viny, lítosti, katarze na straně druhé. Subjekto-ob-

jektové vidění světa, originální vynález moderny, staví téměř nepřekonatelnou hráz mezi tehdejší a dnešní smysl tragédie. Nezúčastněný pohled analytika vidí pouze fakta shrnutá do pojmů typu „psychologie postav“, „osudovost“ a podobně. Objektivní rozbor převádí cizotu archaického světa beze všeho do vlastní reality, aniž by se zamyslel nad problematičností celé operace. V tomto bodu začíná první rozlišení, zatím na úrovni hermeneutiky. Jistěže platí, že každé porozumění se snaží překonat vzdálenost mezi cizotou originálního světa a vlastní dějinnou situací. Avšak ono minulé a cizí nelze beze zbytku převést do vlastního. Hans-Georg Gadamer chápe porozumění v podobě zvláštního druhu fúze. Horizont čtenáře usazeného v jeho vlastní dějinnosti se spojuje s horizontem dávného děje, který tragédie zobrazuje. Filozofická hermeneutika zná toto přivlastnění smyslu v podobě „sfázování horizontů“ (*Horizontversmelzung*), kdy u vědomí vlastní dějinné situace provádíme uznání tradice jako základního nosného elementu každého nového poznání sebe sama i okolního světa. Přivlastnění minulého, například při četbě či během divadelního představení, je ve své podstatě ontologicky založený proces. Minulost získává vztah k přítomnosti, přičemž se respektuje svéráz obou časových rovin. Sfázování obou horizontů se zásadně liší od asimilace minulého ve vlastním. Navíc platí, že každý akt porozumění „něčemu“ předpokládá vždy už dané sebezporozumění. Díky tomu, že žijeme, a tedy si rozumíme, můžeme rozumět i všemu ostatnímu.

Lidská konečnost způsobuje, že k dějinně situovanému předporozumění sebe i světa nemůžeme zaujmout objektivní postoj neutrálního pozorovatele. Nestor moderní hermeneutiky analyzuje slavné Aischylovo úsloví „utrpením k poznání“ (**παθει μαθοι**, *Agamemnon*, v. 177), jež ukazuje na nepřekročitelnou konečnost člověka.<sup>3</sup> Každé další získávání a ověřování poznatků vždy už předpokládá onu existenciálně ověřenou pravdu o patheticky založené existenci. Vědomí dějinného působení (*wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*) založené na zkušenosti Aischylova dramatu nemůže přijmout objektivní výklad jako základní rovinu, na níž se zjevuje původní smysl toho, čemu rozumíme a jak tomu rozumíme. Pathosem nesené poznání nás, křehké smrtelníky, nutí primárně a neustále přijímat sebe sama jako bytí ve světě, které (snad) můžeme měnit, ale (vždy už) musíme přijmout. Hermeneutika připomíná objektivním badatelům dramatu, že svět tragédie nedělitelně patří i do našeho současného horizontu porozumění – i v tom cizím a děsivém, jež s sebou nese.

Objektivní výklad tragédie nelze v hermeneutice přijmout i z dalšího důvodu, který v návaznosti na Gadamerův pojem „aplikace“ (*Anwendung*) podrobně rozvedl Paul Ricoeur. Francouzský myslitel upozorňuje, že v Aristotelově definici tragédie jako „nápodoby lidského jednání“ (**μιμησις πραξεω**) vykazuje tragický příběh mimořádnou schopnost integrovat protikladné prvky do zvláštního druhu jednoty.<sup>4</sup> Mimetická schopnost vyprávění apeluje na různé roviny porozumění, neboť imituje jednání na třech úrovních (*triple mimesis*). Obecně lidské chápání existenciálních situací, například viny a trestu, zakládá předporozumění děje a jednání postav vůbec (*préfiguration*); umělec vedený tímto předporozuměním navrhne zápletku v jí vlastní časovosti příběhu, který za několik hodin shrne osudy celého rodu Atreovců (*configuration*); drama apeluje na divákovu proměnu skrze patheticky nesené poznání, jež transformuje scénické podání do osobně zakoušeného smyslu (*réfiguration*). Tato trojí nápodoba reality, nesená příběhem obecně a tragédií zvláště, ukazuje na hermeneutickou dimenzi umělecky ztvárněného jednání.<sup>5</sup> Rozbor mimetické funkce potvrzuje nepřerušenu sérii rekonfigurované zkušenosti o sobě, o druhých a o světě vůbec. Trojí mimesis nesená tragédií vytváří novou podobu světa, snad cizího a hrozného, leč přesto srozumitelného a tím i obyvatelného. Aischylova existenciální mathésis, nesená pathosem zpupnosti, tragickým poznáním vlastních mezí a následným vystřízlivěním v hořkém sebezpoznání sankcionovaném samotnými bohy, dostala v Ricoeurově hermeneutice příběhu novou podobu.

### 1. Síla pohledu aneb metoda četby

Hermeneutické porozumění nastíněné v úvodním zamyšlení zakládá na ontologické rovině způsob, jakým každý čtenář či divák tragédii rozumí. To však nestačí, protože máme rozumět nikoliv tragédii jako takové, ale Aischylově trilogii. Přechod od obecného k jedinečnému lze vyjádřit na pojmové úrovni přechodem od hermeneutiky k selektivnějšímu typu filozofického porozumění, pracovně nazvaném „hermeneia“. Vzhledem k Aischylově dílu stojíme před následující otázkou: Jak sloučit *teoretický postoj* (filozofa)

se *sympatickou účastí* (diváka, čtenáře), a to vzhledem k *symbolicky vyjádřené* existenciální zkušenosti (smrtníka)? Tři okruhy porozumění se snaží aktualizovat Ricoeurovo pojetí mimésis. Hermeneutická vyváženost přikazuje ctít závazek klasické moudrosti, která sahá až k archaickému dědictví řecké obce, kdy se síly mýtu transformují pod vlivem logu do politického vidění světa. Hledaný výklad tragédie předpokládá spojení osobní zkušenosti se silami, které jsou „božské“, tj. trvale formují i současnou dějinnou situaci. Stát mezi oběma světy, archaickým děsem a filozofickým údivem, znamená najít novou konfiguraci smyslu otevřenou utrpením a poznáním. Hledaná podoba výkladu se musí vyhnout dvěma extrémům. Výklad díla nesmí propadnout iluzi plného pochopení na způsob Hegelovy *Fenomenologie ducha*, v níž absolutní duch přichází poprvé sám k sobě v sebevědomém pohledu mladé dívky přinášející oběť umělecky dokonalé soše boha v řeckém chrámu.<sup>6</sup> Hermeneutika tragédie, například v Hegelově podání Sofoklovy *Antigony*, se drží pouze síly logu, který zneškodnil démonické aspekty tragédie tím, že je zbavil numinózní moci a převedl je na drama individuálního vědomí a svědomí, zatím bezmocného vůči nadosobním silám. Na druhé straně není možné, aby výklad skončil u extaticky blábolící Pýthie v Delfské věštírně, kde probíhala hermeneia v původním smyslu. Pýthie a další věštcí byli „tlumočníci bohů“ (**εἰς τὴν τῶν θεῶν**) v původním smyslu tohoto umění, což dokládá platónský dialog *Íón*.<sup>7</sup> Hledaná interpretace musí proplout mezi Skyllou a Charybdou obou extrémních pozic, proto potřebuje teorii založenou na divadelní dramaturgii ovlivněné logem.

Teoretický zdroj výkladu nabízí samotná tragédie, neboť se v ní ukazuje jazyková příbuznost reflexe i prožitku. Slovo „teoretizovat“ se vůbec poprvé objevuje v Aischylově dramatu *Spoutaný Prométheus* (**ἄσπετος**, v. 302) a substantivum „teorie“ jen o kousek dále (**θεωρία**, v. 802). Prvními teoretiky Evropy byli diváci antického dramatu nebo náboženských her provozovaných v okrsku známých řeckých svatyň. Divadlo spojuje svět iracionálních božských sil s nově probuzeným kritickým vědomím obce jako politické komunity žijící podle náhledu logu. Vynoření osobní odpovědnosti v tragédii a koncepcie politické scény v podobě otevřeného divadla, v němž občané zjevují svou výtečnost (**ἀρετή**) sobě rovným rodákům a tak zakládají vlastní nesmrtelnost, ukazují na základní rys řeckého pojetí praxe.<sup>8</sup> Souvislost teorie s divadlem přesunuje otázku po struktuře dramatu na pole vidění a zjevování. Co máme vidět, když nazíráme jednání postav *Oresteie*? Jestliže hermeneutika Gadamera i Ricoeura varuje před nezúčastněným pohledem rozkládajícím svět tragédie na *dissecta membra* objektivních poznatků doprovázených subjektivními pocity, pak hermeneia Aischyla musí postoupit ještě o krok dále.

Průvodcem na cestě k archaickému vidění bude jasnozřivá analýza francouzského znalce řecké mentality, který upozorňuje na specifický způsob řeckého vidění.<sup>9</sup> V antickém podání zrak není jen pasivním příjemcem světla, které dává vzniknout vjemu a následně i smyslové představě pozorované věci. Platón v dialogu *Tímaios* tvrdí, že oči na způsob slunce vyzařují sobě vlastní světlo (**φωσφορά ὀφθαλμῶν**), které se dotýká pozorovaných předmětů a tím je poznamenává.<sup>10</sup> Zářící oči jsou tykadly duše, která jimi prozařuje svět a tím jej i proměňuje. Aristoteles ve shodě s aktivním pojetím „fosforeskujícího zraku“ tvrdí, že zrcadlo se pokryje krvavým povlakem, pokud se do něj zadívá menstrující žena.<sup>11</sup> Pohled je poznamenán předmětem, a zároveň jej poznamenává. Tím vzniká dynamický pohled na celek jsoucna, který nemá obdoby v našem mechanickém pojetí zraku a vidění shrnutém do triády „fyzikální realita – nervový počitek – mentální obraz“. Dokonce i Řek aristoteléské doby, kdy bohové přestávají přímo ovlivňovat osudy lidí, viděl svět jinak než my. Extrémní příklad tohoto vidění poskytuje pohled do tváře Medúzy, který přináší smrt. Perseus se nesmí okem dotknout této masky, protože ta by zareagovala na jeho dotyk oka antagonistickým pohledem čili dotykem smrti. Toto původní, řecké „haptické“ vidění musíme mít na mysli, pokud chceme provést adekvátní interpretaci Aischylovy trilogie. Divák usazený na kamenné lavici amfiteátru nesleduje drama na jevišti ve smyslu „něčeho“ zajímavého. Kontempluje sám sebe skrze to, co se mu zjevuje v něm samém i mimo něj. Pohled do masky herce na jevišti není zvědavým viděním, ale aktivní přeměnou viděného do nové jednoty smyslu. Pohled na masku herce (**προσωπῶν**, lat. *persona*) aktualizuje personifikaci vlastní existence aktivně i pasivně utvářené. Masku se na diváka dívá, protože ji atakoval tím, že se ocitl v zorném poli jejího působení. Setkání tohoto druhu nikdy není neutrální show. Představuje hraniční situaci, kdy nemohu nevidět to, co jsem ve své podstatě. Divadlo ztělesňuje teoretickou praxi v původním slova smyslu. Vnitřní a

vnější scénu nelze oddělit, tvoří dynamický celek jednání. Antický teoretik vidí skrze osobnost herce sám sebe, protože dění na scéně je aktivním odrazem a výrazem jeho vlastního osudu.

Aktivní vidění proměňující nazíraný předmět představuje základní cestu ke smyslu tragédie, protože nabízí vidění a zjevování v počátečním, tj. archaickém slova smyslu. Euripidés v tragédii *Bakchantky* shrnuje teoretickou vizi dvěma slovy.<sup>12</sup> Král Pentheus se ptá mladíka, který oznamuje bohův příchod, zda Dionýsia viděl v nočním snu či na vlastní oči. Mladý muž alias Dionýsos pythicky, a tudíž pravdivě odpovídá: „Viděl jsem vidícího“ (**οἴωνος οἴωνοτα**, v. 470), ve smyslu „z očí do očí“. Objektivní, nezúčastněný a tím i slepý pohled krále vidí pouze mladíka, nikoliv boha. Pentheus vidí, ale jeho pohled se ničeho nedotýká, nechopuje podstatu viděného. Jenže nevidět boha, tj. ignorovat jej pohledem jako by tam nestál, s sebou nese tragické následky. Toto nevidoucí vidění se však dotýká diváka, který v souhře masek kontemplanuje boha, slepotu krále a vlastní náznak prozření, který tragédie slibuje a posléze i zjevuje. I on může právem říci, že „viděl vidícího“, a tím také sám sebe. V masce herce maskovaného jako mladík představující osobu (masku) boha je skryta celá dialektika archaického vidění světa reprezentovaného dramatem klasické doby. Herci v antickém dramatu v původním smyslu slova ani nehrají, ani nemají role. Vlastním pathosem zprostředkovávají patetické, tj. hmatatelně dané poznání svazující svět bohů a lidí. V sekularizované polis oddělené od mýtu jsou herci a diváci novodobými „tlumočníky bohů“, máme-li použít citované Platónovo úsloví v obměněné souvislosti. Kdo chce vidět Aischylovo drama *Oresteia* v původní „teoretické“ podobě náboženského dramatu, ten musí vlastním prožitkem poznat v nehybné tváři jednajících postav sám sebe.

Z úvodní metodické otázky jsme odpověděli na první dvě spojení. V analýze haptického, tj. patetického vidění se sloučil teoretický postoj filozofa s účastnou reakcí diváka či čtenáře dramatu. Problémem zůstává poslední část věty, totiž navázání této vidoucí a tím i vědoucí přítomnosti na symbolicky vyjádřenou existenciální zkušenost. Všichni se nacházíme v situaci smrtelníka ohroženého zlem a tragickým osudem, nad nímž nemáme v posledku žádnou moc. Teoretické zdůvodnění existenciálního pathosu vychází z pojetí sympatické a symbolické hermeneutiky, kterou v návaznosti na pozdního Heideggera navrhuji jako prostředek k překonání Gadamerovy metafyzicky zatížené interpretace.<sup>13</sup> Vzhledem k trilogii lze tuto argumentaci shrnout následovně. Účast moderního teoretika musí participovat na zkušenosti teoretika archaického. On i my se díváme do tváře smrti, protože neseme tento společný úděl lidstva. Sympatie ve fundamentálním, tj. ontologickém smyslu se odvolává na existenciální hermeneutiku, speciálně na termín „naladění existence“ (*Stimmung*) z díla *Sein und Zeit*<sup>14</sup> (§ 29). Vůči mé smrti je mi všelijak, protože mi není a ani nemůže být lhostejná. Každé Já se vždy už nachází v nějaké pozici vůči vlastní smrti. Toto naladění může být zcela neautentické, zapomenuté v každodenním obstarávání a systémovém fungování; nebo naopak autentické, kdy tuto možnost nezastupitelně prožívám. Heidegger mluví ve svém stěžejním díle o zvláštním pocitu „bázně“ (*Furcht*) vzhledem k základní otevřenosti světa a vlastního osudu, k níž nás smrt vede (tamtéž, § 30). Vlastní smrt nemohu objektivně definovat, protože vůči ní jsem v podobné situaci jako Perseus před Gorgonami. Dotknu se jí pohledem pouze jednou, a to definitivně.

Fundamentálně ontologický „pocit“ smrti v podobě těžko vyjádřitelné nevolnosti či dokonce hrůzy nese v navržené interpretaci základní „cit“ pro Aischylovo drama. Bohyně Athéna ve známé pasáži *Eumenid* přikazuje Atéňanům, aby „z obce nevykázali všechno děsivé“ (**μη το δεινὸν παν πολὺ ἐξω βαλεῖν**, v. 698), a pokračuje: „Vždyť který ze smrtelníků (**βροτῶν**) je spravedlivý, aniž má z něčeho strach?“ Pokud politická komunita na příkaz bohů integruje iracionální síly Děsu do struktury obce, tím spíše s nimi musí počítat jednotlivý divák dramatu v osobním životě. Fundamentální sympatie s textem *Oresteia* apeluje na cit pro to ohromující, co se manifestuje mezi řádky, co ve mně vyvolává nepřijemný pocit vykojení z každodennosti vzhledem k silám, které v posledku určují život. Tyto síly nelze spatřit, protože setkání s nimi přináší smrt, což věděla tragédie dávno před Freudem a Lacanem. Přesto je lze vytušit, protože text symbolizuje deinetické síly pomocí specifické sémantiky. Současník velkého dramatika, filozof Hérakleitos z Efezu ví, o čem mluví: „Božstvo, které je v Delfách ani nemluví, ani neskrývá, ale naznačuje“ (**οὐτε λεγεῖ οὐτε κρυπτει α) Ι α)shmaihei**).<sup>15</sup> Hermeneia staví na pojetí této archaické sémantiky inspirované bohem Apollónem a tehdy vzniklou filozofií.

Sémantika podmiňuje metodiku. Výklad trilogie se musí opřít o symbolická místa v textu, která nesou archaicky konfigurovanou četbu, jež apeluje na pathos smrtelnosti vlastní nám i tehdejšímu divákovi. Umřít musíme všichni a než k tomuto smrtelnému zápasu dojde, jsme obtíženi nějakou vinou. Sympatická četba spojující dávné drama s dneškem vyjadřuje existenciální zkušenost člověka jako smrtelníka – tvora vydaného na pospas silám, s nimiž může tak či onak hrát, ale nad nimiž nemůže vyhrát. Hermeneia trilogie konfiguruje text do symbolické podoby Perseova štítu, na němž se zrcadlí hlava Medúzy. Hledám v dramatu svého „dvojníka“ (**ειδωλον**) neboli vyzařování hraniční zkušenosti boje, viny a smrti. Tyto síly jsou ztvárněné do dramatické podoby. Inscenace nám umožňuje, abychom z podstaty smrtelnosti trpěli s trpícími. Hermeneia Aischyla je sympatická tím, že hledá cestu k odkrytí latentní sémantiky symbolů nesoucích existenciální význam. A současně je archaická tím, že v tomto rozumném a účastném výkladu exponuje symbolickou re-prezentaci onoho smrtonosného počátku (**αρχη**), jenž tragicky a nevyhnutelně zakládá každý další iniciativní počín. Proto je zároveň pravdivá v původním smyslu odkrytosti či zjevnosti (**αληθεια**) číhající na konci životní cesty na každého z nás. To vskutku deinetické na našem osudu je poznání, že pravda smrtelníků nemůže nebýt tragická, přičemž k této mathesis universalis dojdeme pouze cestou útrpného práva: **παθει μαχοι**.

Logos i hermeneia osvětlily cestu k výkladu. Apollón ústy Átreovců naznačuje určitou pravdu, kterou tragédie ilustruje svým dějem. Ten není v žádném případě historickým zachycením popisovaných událostí. Mnohé výklady, např. Vernantovy rozbory Sofoklových tragédií, srovnání mantických výroků z věštíren s jejich úmyslně kryptickou formulací u tragiků a také poznámky Matyáše Havrdy k Aischylovi jasně dokazují, že divadelní tvůrci upravili jim známá fakta z Homéra či odjinud do vlastní podoby. Tragédie předkládá autonomní svět, v němž se jednání bohů a lidí konfiguruje do podoby odlišné od homérovského mýtu, vázových reliéfů či historických zpráv. Tragikové se nesnažili být objektivní, nýbrž pravdiví. Stejnou cestou musí jít i hermeneia jejich díla. Teoreticky obhájená metodika přikazuje, abychom našli nosnou metaforu, která má oporu v textu, z hlediska strukturalního rozboru vykresluje ekonomii významu a přitom vyzařuje hledaný existenciální pathos.

Matyáš Havrda v úvodu *Agamemnóna* zdůrazňuje metaforu sítě, která poznamenává klíčová místa tragédie. Aktéři dramatu rozhazují síť, v níž nakonec sami uvíznou. Metafora síť ukazuje, že tragédie sleduje dynamiku excesu. Jednání postavené mimo míru produkuje následky, které se nakonec obrátí proti samotným aktérům. Tuto „logiku“ tragédie vystihuje známé Hérakleitovo úsloví: „Étos člověku démon“ (**ηθος ανθρωπου δαιμων**).<sup>16</sup> Moderní rozbory dramatu připomínají význam tohoto výroku, jenž tragikové přímo necitují.<sup>17</sup> Etickou velikost hrdinů tragédie dokumentuje čtení výroku v normálním slovosledu, tj. zleva doprava. Charakter některých tragických postav nese až démonickou pevnost, protože za své činy ručí jako Sokrates, tj. vlastní smrtí. Tragédie však představuje i nenormální svět, což ilustruje četba citovaného výroku pozpátku, tj. zprava doleva. Jednání mnohých postav se vyznačuje démonickými rysy trvalé povahy, která se dokonce táhne celým rodem, např. Átreovců. Osobní démon mnohým postavám velí, aby zpupně manipulovali svět, který mají trpné a prozíravě snášet. Jejich étos pak vypadá podle toho.

Dovolím si uvést vedle tohoto vysvětlujícího výroku i další výkladový princip – metaforu spravedlnosti jako rovnoramenných vah, na jejíž misky se klade nestejněměrné závaží. Text trilogie váhy nezmiňuje přímo, nýbrž pouze narážkami. Například sbor v *Úlitbě mrtvému* používá formulaci „vahadlo Spravedlnosti však spočívá pohledem“ (**ροφηδ' επισκοτει-δικαι**, v. 61). Etymologie slova „**ροφη**“ vyjadřuje náklon směřující odshora dolů.<sup>18</sup> Aristotelés používá toto substantivum ve smyslu vrtkavé rovnováhy: štěstěna či vítězství ve válce se může naklonit na tu či onu stranu stejně jako zájem či pohnutky jednajícího. V přeneseném smyslu např. u Démosthény, Isokrata či Sofokla termín „**ροφη**“ označuje determinující okolnost nebo kritický moment jednání ve smyslu našeho přísloví: „I malé příčiny mohou mít velké následky.“ Tato křehká a porušitelná rovnováha se dívá na hrdiny dramatu, ale pozoruje i samotného diváka. Ten opětuje její pohled v poznání vlastní uměřenosti. Představa rozkolísaných misek bohyně Spravedlnosti (**Dikh**) pomůže ukázat dynamickou nerovnováhu excesu (**υβρις**), která utváří klíčová místa děje. Opakem hybris se stává uměřenost (**σφροσυη**), kterou vynikají spíše vedlejší postavy a zejména sbor reprezentující politický náhled obce. Spravedlnost je rozkolísána hned na začátku trilogie,

nestejně zatížené misky vždy minou rovnováhu zlatého středu, kterou přesto každá postava v určitém dějovém momentu ztělesňuje. Metodická úvaha spojující poznání dávného étosu i současného pathosu pomocí archaicky doložené sémantiky tak našla schůdnou cestu (**oioj**) spojující naši i archaickou existenciální zkušenost.

## 2. Sémantika trilogie

Hledaná sémantika se otevírá hned v úvodu hry *Agamemnón*, v níž lze hned na začátku doložit nerovnováhu vedoucí k excesu. Nudící se strážce vystihuje charakter Klytaiméstry poznámkou, že mu „vládne srdce ženy, která smýšlí jako muž“ (v. 11). Exces se týká smýšlení, na něž nemá žena nárok z hlediska její přirozenosti, jak ji chápe antika. Étos, tj. charakter královny je mužský a tato danost utváří její následné démonické činy. Jak sama říká na jiném místě: „Vládnout mi bude ten, kdo mě silou porazí.“ (v. 1423) Zpupnost charakteru žene královnu k excesivnímu jednání. Následné rozvinutí děje dokazuje, že étos panovnice se stává stále více démonickým, protože podřizuje své myšlení a jednání chystané vraždě manžela. Zato strážce ukazuje, že zná své místo i povinnosti. Ví o zlu a nevěře v paláci, ale je odhodlán mlčet, když je třeba mlčet, a ve stejně příhodnou chvíli i mluvit; na tuto mathesis se výslovně odvolává v závěru své řeči (v. 39). Váhy spravedlnosti jsou rozkolísány hned v úvodu dramatu, není potřeba žádný zásah shůry, který by dynamiku excesu inicioval. Četba Hérakleitova úsloví v normálním slovosledu ukazuje na sémantiku královnina jednání. Její vlastní étos se stal osudově nevládnutelným. Nad mrtvolou manžela, tj. v klíčovém momentu ospravedlnění svého činu, se Klytaiméstra vůbec neodvolává na úrdek bohů, daný např. skrze Delfskou věštitrnu. Démonem se stal její vlastní charakter. Vraždnice mluví s „neohroženým srdcem“ a pokračuje: „Tohle je Agamemnón, můj manžel a také mrtvola, dílo této mé pravé ruky, tohoto spravedlivého tesaře. Tak je to.“ (v. 1402-1406) Antický divák, který ještě nezná pojem „svobodná vůle“, přesto jasně vidí, že královna je sama za sebe „příčinou“ (**aitia**) zločinného jednání. Jedná za sebe a ze sebe, není trpným nástrojem božských sil nebo fatálně daného osudu. Logika děje ukazuje, že královna se nakonec porazí sama. Ani démonicky silný charakter nemůže zmanipulovat všechno a všechny.

Opačná četba Hérakleitova fragmentu začíná od třetí antistrofy, kterou uvozuje slavná věta „utrpením k poznání“ (v. 177). Rozhněvaná bohyně Artemida zadržuje Argejské loďstvo u Aulidy a nedovoluje mu vyplout k dobývání Tróje. Prostřednictvím věštce nabízí možnost, jak situaci řešit. Francouzští komentátoři připomínají, že krále neženou k oběti Ifigenie jen vnější okolnosti, popř. Kalchásova věštba.<sup>19</sup> Skutečně démonické na celé situaci je Agamemnónovo tvrzení, že bojovníci mají „svaté právo dychtit po krvi s přenaruživou náruživostí“ (**org#-perioigwv epiqumein**, v. 215). Text dokládá, že Agamemnóna vede osobní démon, který zcela určuje jeho étos. Král má zásadní podíl na dramatických událostech, protože jednal děsuplně. Z pohledu antické obce se vědomě dopustil zločinu, za který nese nezadatelnou odpovědnost. Hérakleitův výrok čteme tentokrát pozpátku. Obětování Ifigenie popisuje situaci, kdy démonické rysy vtisknou trvalou pečeť étosu hrdinů. Na rozdíl od Klytaiméstry lze doložit motivaci podmíněnou úradkem bohů. Avšak vůdce i jeho bojovníci se chovají nepřičetně, podobni stádu zvířat opilých krví. Nevinnou, ctnostnou a krásnou dívku podřezou s roubíkem v ústech jako dobytče. Klytaiméstra celý čin popisuje velmi výstižně: „Bez zvláštních ohledů jako by měl zabít kus dobytka ... obětoval vlastní dítě“ (v. 1415-1418). I popis obětování stylizuje Ifigenii do pozice obětního kůzlete korunovaného svrchovanou důstojností a šlechetností (v. 225-247), čímž nepřímo ukazuje, do jaké míry krále zaslepila touha po pomstě za únos Heleny. K dosažení cíle, tj. k dobytí Tróje, je ochoten zvolit jakýkoliv prostředek. Degradoval ušlechtilou bytost na animální – dnes bychom řekli „instrumentální“ – úroveň, protože k oběti přitakal svým démonickým excesem. Vyznačuje-li se smrtelník podobnou zpupností, musí nést následky svého počínání. Agamemnón zásadním způsobem rozkolísal rameno vah. Když se vítězný vojevůdce vrací po deseti letech domů, kostky už jsou dávno vrženy. Démonický čin muže podmiňuje vražednou zášť ženy. Sémantika rozkolísaných vah ukazuje na nevládnutý exces lidí, bohové nemusí dělat vůbec nic. Sbor trefně poznamenává: „Bohové nepovažují za důstojné starat se o smrtelníky, jimiž byla pošlapána milostivost nedotknutelného.“ (v. 370-371). Hrdinové jsou démony sami sobě. Nezřízená touha po krvi vedla muže k rituálnímu utracení dcery; stejnou mincí mu oplácí mužná žena. Královna vědomě inscenuje vraždu Agamemnóna do podoby identické s tou, jak byla provedena před deseti lety obět

milované Ifigenie. Proto nevráždí v afektu, ale promyšleně. Zasazuje poslední smrtelnou ránu jako „oběť děkovné modlitby podzemnímu Diovi, zachránci mrtvých“ (v. 1387). Téměř jsme v pokušení říci, že Klytaiméstra pouze přivádí svého muže k dceři, aby se spolu setkali v podsvětí: „Ifigenie, až se s otcem setká [...] jej, jak se sluší, s láskou obejmě rukou a políbí.“ (v. 1555–1559). Z vražednice manžela mluví ihned po činu téměř naprostá uměřenost.

Hermeneia tragédie by nebyla úplná, pokud by neukázala schopnost uměřenosti a vyváženosti hlavních aktérů. Nejednají pod iracionálním vlivem bohů, protože mají racionální schopnost vidět zlatý střed správného jednání. Text nezamlčuje uvážlivost Klytaiméstry marně nabádající k uměřenosti válečnický drancující v Tróji (v. 340). Podobným způsobem projevuje politickou vyrovnanost i Agamemnón, jenž chce po návratu na Argos svolat sněm a společně řešit záležitosti obce (v. 845). Jenže moudrá rozhodnutí a myšlenky jsou zasazeny do rámce hybris, prastaré zpupnosti, jež stále rodí nové potomstvo (v. 763). Zlo v tragédii *Agamemnón* se v mnohém podobá teologickému konceptu zvanému „dědičný hřích“, který do křesťanství zavedl svatý Augustin. Oba manželé jsou „ve zlém“ již od prvního momentu tragédie. Jejich současné jednání je určované zlem v podobě etického excesu spáchaného v dávné minulosti (vražda Ifigenie) či charakterového excesu daného možná už od narození (panovačná a nesmiřitelná povaha Klytaiméstry). Bohové mohou zůstat na Olympu, smrtelníci si dělají z velké části peklo sami. Platí pro ně moudrost Klytaiméstry, jež nad mrtvolou svého muže smutně prohlašuje: „Jednal nehodně a utrpěl, čeho byl hoden“ (**αἴτια δρασaj, αἴτια πασxwn**, v. 1527). Stejně nehodně jedná i Aigísthos. Tvrdí, že vraždu Agamemnóna zjednal „po právu“ (**δικαιοj**, v. 1604) jako odvetu za své vlastní vyhnanství. Jeho otec Thyestés totiž pojedl na hrůzné hostině maso z vlastních dětí, které zavraždil a nechal uvařit Agamemnónův otec Átreus. Rodová msta ovšem nevysvětluje vše. Aigísthos ihned po vraždě ukazuje vlastní slabost charakteru, která jej vede k pyšnému jednání. Uráží sbor starších a nakonec ustavuje sám sebe jako tyrana. Klytaiméstra si proto nemůže namlouvat, že poslední vraždou v sérii rodových excesů „zbavila tuto střechu šílenství vzájemného vraždění“ (v. 1576). Mimomanželským svazkem si zadělala na novou nerovnováhu. Tato inteligentní a ke všemu odhodlaná „dvounohá lvice“ (v. 1258) svým panovačným charakterem ovládá slabošského milence a tyrana, kterého přetváří na svůj spolehlivý štít (**αἴσπιj**, v. 1437). Pasivita ženy a aktivita muže si vyměnily pozice, což povede k nové katastrofě. Zpupné vědění vykolejené z mezí prastarého řádu platného pro smrtelníky nemůže být jiné než pathetické, protože neumí zastavit rozkolísaná ramena vah jinak než násilnou smrtí: svou vlastní nebo jiných.

Druhá část trilogie nazvaná *Úlita mrtvému* (Choéforoi) začíná rituálním obřadem na hrobě mrtvého krále. Jeho dcera Élektra se modlí za to, aby byla „o mnoho moudřejší než její matka“ (v. 140). Žádá chtónická božstva o pomstu, neboť nemůže nechat padnout pod stůl zřejmou nespravedlnost vraždy a současný exces tyranidy Aigistha. Pásus líčící setkání s Orestem navazuje na nerovnováhu prvního dílu. Élektra tituluje Oresta jako otce a přesunuje na něj neexistující lásku k matce: „Neboť tě musím oslovovat jako otce, a připadá na tebe má láska k matce – tu plným právem nenávidím –, a k sestře, jež byla krutě obětována.“ (v. 239–243). Váhy se opět naklonily do zásadně nerovnovážného stavu, který pohledem poměřuje oba sourozence, jak to naznačuje použité sloveso „**ρέπει**“ (v. 240). Élektra rituálně zrušila svou vazbu k matce a všechnu rodinnou lásku přesunula na bratra, který má symbolizovat celý rod. Situace vládnoucího páru je popsána podobně nerovnovážným slovníkem. Konstatuje zmatení mužských a ženských rolí, které je navíc poháněno animální touhou po moci degradované na tyranidu (v. 575–600). Exces osobní i mocenský nemůže nevést k tragédii. Jaká zlá síla však v tomto případě vychýlí osu vah? Vždyť potrestání Klytaiméstry, po němž volá Élektra, či potrestání Aigisthovo, na němž má přednostní zájem Orestés, představuje naplnění spravedlnosti vzhledem ke stínu Agamemnóna bloudícího v Hádu.

Orestés ovšem splní svůj úkol jako slaboch, protože zneužije nelíčené pohostinnosti Klytaiméstry a navíc ji srazí na kolena úmyslnou lží o vlastní smrti. Královna zůstává i po přijetí tragické zprávy k poslu naprosto pohostinná a tudíž i zásadně spravedlivá: „Bud' si jist, že proto nedostaneš méně, než ti přísluší, a nebudeš o nic méně přítelem tohoto domu.“ (v. 703–704) Orestés vraždí v situaci dominované dobrou vůlí a žalem matky, čímž jednoznačně poruší zákon pohostinnosti sankcionovaný samotným Diem. V tento moment začíná osobní démon určovat jeho vlastní étos. Klíčové srovnání lze najít v jednání

sboru, jenž se rovněž uchyluje ke lsti. Vražda tyrana je oprávněná všemi prostředky, proto starší obce přelstí i mazanou Klytaiméstru. Nedovtipná chůva tlumočí sboru přání královny, aby si Aigisthos vzal do paláce ke slyšení cizince i osobní stráž. Sbor jí řekne, aby zprávu vyřídila jinak: „Tak tohle našemu nenáviděnému vládci nevyřizuj, naopak ho vyzvi tak, aby se těch slov nebál, aby co nejrychleji přišel sám.“ (v. 770–771) Podobně nenápadně nabádá sbor váhajícího Aigistha, aby konečně vešel do audienční síně, kde je vše uchystáno k vraždě (v. 850). Proč tento příklad odysseovské lstivosti (**mhtij**) stojí mimo démonické diktum ovládající Oresta? Odpověď je jednoduchá. Sbor obce ovládá uměřenost a ví, kde se pohybuje jazýček vah. Proto postrčí rameno spravedlnosti tím, že připraví Orestovi okolnosti příznivé k vraždě tyrana. Sám však nevráždí. Pouze zařizuje možnost spravedlnosti a její realizaci přenechává Orestovi. Navíc v rozhodujícím momentu před vraždou dosvědčuje Diovi v uctivé modlitbě „správnost svého smýšlení“ (**euhoiaj**), v. 857) a pokračuje velmi moudrou větou: „Postavme se opodál, dokud není záležitost skončena, aby se nezdálo, že máme na těchto zločinech vinu. Právě bylo totiž v této bitvě rozhodnuto (**kekurwtai**) o výsledku.“ (v. 872–873). Perfektní tvar slovesa „potvrdit, stvrdit“ (**kurow**) dokazuje, že sbor jasně ví své. Vražda je dokonána, i když to zatím nikdo netuší. Je dokonána proto, že do sebe správně zapadla všechna kolečka složitého mechanismu. Obec hraje divadlo, protože se snaží distancovat od spoluviny na provedené vraždě. Zároveň si hraje na boží spravedlnost, protože tuto vraždu nastrojila – pomocí démonické síly charakteru, kterou občané vzbouření proti tyranidě zločinného páru správně rozpoznali v Orestovi. Ten se při vraždě matky dostává do stejné situace jako Agamemnón. Plní posláni, které mu tlumočila jménem Apollóna Delfská věštitelka, ale bohužel v excesu nezvládnutě vášně. Když mu Klytaiméstra namítne, že i její činy vedla stejná síla osudu (v. 910), o výsledku tragédie je rozhodnuto. Jeho prorocká slova: „Vraždila jsi nespávně, nespávně trp.“ (v. 910), platí nakonec i pro něj samotného. Matkovrah vysunuje rameno rovnováhy do extrémní pozice, čemuž se naopak umírněný a správně smýšlející sbor obce snaží úzkostlivě vyhnout. Jinak řečeno: politické grémium obce napomáhá k vraždě tyrana „správně“, protože před činem i po něm dokazuje bohům i lidem svou uměřenost a správné smýšlení. Rada starších si je dobře vědoma své obmyslné role, proto obě antistrofy vyslovené po vraždě hromadí dvojsmysly a těžce přeložitelné formulace (v. 946–960). Líbí se mi jedna věta z překladu, jejíž klíčovou část zdůrazňuji kurzívou, abych dal vyniknout skryté ironii: „Vždy se *nějak stane*, že božské vítězí, a nemusí se sloužit zlým.“ (v. 958–959) Nějak se doopravdy stalo, že polis na Argu získala rovnovážnou isonomii a Orestés dostal za úděl bohyně pomsty, které ho štvaly z místa na místo. Vychýlené rameno vah po zločinu Klytaiméstry nepřivedl zpět v uvážlivém jednání. Rozvahou naopak vyniká moudrý sbor. V situaci, kdy obec chválí bohy a připravuje očistné obřady (v. 967–968), Orestés provádí největší životní hloupost. Démonický charakter vraha vyniká v závěrečném hodnocení Klytaiméstry, kterou po vraždě nestydatě uráží (v. 994–1006). Dělá pravý opak toho, co ona dělala po vraždě Agamemnóna. Přitom je z předešlého děje naprosto jasné, že její matka měla skutečně ráda a dokonce její pohostinně přijala i jako cizince. Orestés nejen zradil pohostinnost, ale vědomě posílá do Hádu matku obtíženou kletbami. Zničil Klytaiméstru jako lidskou bytost a chce ničit i její stín bloudící v podsvětí. Exces vraha dosáhl maxima, chce vražednou zášť přenést i přes hranici smrti. Pošlapává lidský i božský řád, což nemůže zůstat bez odplaty. Je zajímavé, že teprve v momentě, kdy obluzený vrah potkává temné Erínye, oslovuje Delfské orákulum jeho pravým jménem „Apollón“, tj. synonymem záhuby a nikoliv předešlým titulem „Loxiás“, odkazujícím na mistra klíček a dvojsmyslů. Démonickému vrahovi je nyní už všechno jasné. Bohužel mimo možnost nápravy.

Třetí díl tragédie zvaný *Laskavé bohyně* (Eumenidy) to vůbec nemá jednoduché. Orestés svým zoufalým činem rozvrátil kosmický řád věcí. Rameno vah kleslo až do podsvětí, odkud Klytaiméstra posílá na svého syna zuřivě Lítice. Nemůže demony nevyštvat na hon, protože sestoupila do Hádu neusmířena a pokryta kletbami. Její absence v řádu obce a rodiny Atreovců reprezentuje zcela odlišný statut ve srovnání s „klidnou“ mrtvolou Agamemnóna. Nezapomeňme, že jsme se ocitli ve věku, kdy mrtví žijí se živými, stejně jako je tomu dnes u přírodních národů či v románu *Sto roků samoty* (Gabriel García Márquez). Koneckonců, ony „hněvivé psice matky“ připomínají spíše líného nádeníka, který si uleví od nepohodlného úkolu, kde jen může. Pomstychtivý stín musí ospalé Lítice stále znovu burcovat do stíhací akce (v. 139). Hněv mrtvé ovšem utišit nelze, protože je živěn Orestovým

d'ábelským činem. Poslal matku do stavu nebytí v definitivně neusmířené podobě, tj. *de fine*, z hlediska neodvolatelné smrti. Proto se řešení tohoto případu musí ujmout sami bohové.

Velmi zajímavý je ze sémantického hlediska spor Erínyí s Apollónem, kterému Lítice svou přítomností znečistily svatyni v Delfách. Bohyně pomsty nejsou hloupé a snaží se Apollónovi podsunout odpovědnost za Orestův čin: „Máš plnou vinu (**panaitioj**), neboť jsi sám všechno (**tolpan**) způsobil!“ (v. 200) Božstvo nepřijme tento výklad, protože dobře ví, že původní příčinou činu (**aitia**) démonického excesu je Orestés, osobně a nezastupitelně. Apollón říká: „Věštil jsem s cílem poslat pomstu za otce.“ (v. 203) Bůh nevynechává žádné orákulum v tom smyslu, že Orestés *musí* zabít matku, popřípadě Aigistha – a už vůbec ne amorálním způsobem a v excesu zpupnosti. Apollón zachovává stejnou neutralitu jako sbor obce. Ten upravuje v *Úlítě mrtvému* okolnosti tak šikovně, aby vyšlapal cestu vraždícímu démonu Oresta, a sám zůstává mimo hru. A božská síla Jasnozřivosti musí být minimálně ve stejné míře uměřená a moudrá jako samotná obec. Proto představuje zavedení uměřenosti zásadní úkol, jehož se musí ujmout bohové i lidé. Pacifikace Lític znamená první a nejdůležitější krok v opětovném zavedení kosmického řádu. Představují primordiální chaos a jsou vedeny pouze temným pudem spravedlnosti – vede je „mateřská krev“, jak samy říkají (v. 230). Volání prolité krve o pomstu však nestačí na nastolení plné spravedlnosti, jež vyžaduje řádné soudní řízení. Proti podzemním iracionálním silám musí Apollón ubránit božský řád ustavený po vítězství Dia nad Titány. V něm má každé božstvo svůj vlastní okresek působnosti a tím vzniká jasné rozdělení pravomocí, harmonie povinností a liturgických úkonů. A spravedlnost má na starosti bohyně Athéna. Lítice se naopak chlubí tím, že to, aby spravedlnost bylo učiněno zadost, „zajišťují“ (**epikraiein**) natolik suverénně, že jsou této povinnosti bohové zproštěni a nemusejí ani přistoupit k „předběžnému slyšení“ (**eij ajkrisin**) (v. 362–363). Použité sloveso naznačuje výkon archaické ordálové spravedlnosti, která se nemusí obtěžovat žádnými dodatečnými úvahami nad okolnostmi spáchaného činu. Opak naznačuje substantivum „soudní pře“ či „soudní slyšení“ (**ajakrisij**), kterou se Lítice snaží obejít. Krize soudního řádu začíná už na kosmické úrovni, protože soud se musí dostat pod vládu soudnosti. Olympská spravedlnost se prosazuje rozumem a přesvědčováním, nikoliv násilím motivovaným iracionálními pokrevními svazky. Bohové řádu nejprve etablojí vlastní akt „souzení“ (**krihw**, lat. *judicio*), v němž se nastolí hledání pravdy mimo slepý řád msty. Olympští bohové nejsou moderní mafiáni. Mají ve svrchované míře moudrost a uměřenost, nikoliv jen slepý instrumentální rozum jako výše jmenovaní členové společnosti hnaní Líticemi.

Bohyně Athéna, která se ujímá rozhodování celého sporu, proto nejprve osloví všechny strany společně: „Kdo jste (**tihej pot' ešte**)? Mluvím ke všem společně.“ Vzhledem ke způsobu nastolení spravedlnosti lze větu přeložit následovně: „Mluvím s ohledem na to, co je všem společné“ (**pasij d' ej koinoh legw**, v. 408) Toto místo tvoří zásadní proměnu diskurzu, proto je pro sémantiku trilogie podstatné. Bohyně se ubírá do středu pomyslného kruhu všech zúčastněných stran sporu (**ej koinoh**) a z titulu této centrální pozice si bere slovo. Symbolický význam středu v archaických shromážděních dosvědčuje už Homérova *Odyssea*.<sup>20</sup> Komunikativní logos Athény přesunuje spor z roviny partikulárního jednání rodové msty na rovinu obecně platného práva (**koinoh legw**). Výrok ukazuje, že nejprve se obnovila identita jednajících v jejich jedinečnosti a poté je celý spor přenesen do sféry obecného. Lítice se naopak snaží hájit pouze rodové nároky msty. Proto například nepro následovaly hned po činu Klytaimnéstru, neboť „nebyla pokrevně spřízněna s mužem, jehož zabila“ (v. 605). Podobně extrémní a zjevně nespravedlivá absolutizace matriarchální linie neharmonizuje s kosmickým řádem Spravedlnosti zastoupeným Diovou dcerou. Ta vyslechne nároky Erínyí, ale to nestačí k uzavření pře: „Máme tu dvě strany, ale pouze poloviční logos.“ (**hmisuj logou**, v. 428) Již na mytické rovině platí diktum: *Audiat altera pars*. Proto je spravedlivě zvážena výpověď Lític, Oresta i Apollóna. Žádný účastník sporu nesmí být krácen ve svých právech, jinak by nešlo obnovit harmonii zlatého středu. Sbor tuto pravdu říká s ohledem na kosmický řád: „Bůh dává ve všem vládu středu (**panti meš%**), jakkoli na různé oblasti dohlíží různě.“ (v. 530) Bylo by nošením dříví do lesa, kdybychom vypočítávali význam symboliky středu v řecké astronomii, politice, filozofii a právu.<sup>21</sup> Velmi zajímavý jev představuje politický způsob usmíření Lític, který Athéna upřednostňuje. Apeluje mírným přesvědčováním, které má divák sledovat svým hap-

tickým zrakem. Proto v závěru spokojeně prohlašuje: „Jsem šťastná, že oči Přesvědčivosti (**o**hmata Peiqouj) hleděly na můj jazyk a má ústa.“ (v. 970–971) Divák sleduje svým pohledem tento pohled Přesvědčivosti manifestovaný v díle kosmické spravedlnosti. Sémantika dramatu jej nutí vidět v interní zrakové komunikaci obou bohyň celkové dílo práva, které se v obci postupně manifestuje.

Konec dobrý, všechno dobré. Athéna však nedá celý spor do rukou Areopagu dříve, nežli harmonizuje vztah mezi olympskými a chtónickými božstvy i na úrovni bohopycty. Lítice se staly rovnoprávným partnerem olympských bohů a proto musí být poctěny i odpovídajícím kultem. Bohyně předepisuje svému lidu, aby bohyním Pomsty vybudoval v Aténách chrám a přinášel jim oběti. Bohyně Spravedlnosti vykazuje Erínyím místo přímo v kulticko-politické struktuře aténské polis, což považuji za mimořádně účinné krocení iracionálních sil: „Osobně vám s plným oprávněním slibuji, že v této spravedlivé zemi budete mít vyhloubené sídlo a budete sedět u svých oltářů na blyštivých trůnech a přijímat pocty od těchto obyvatel města.“ (v. 804–807) Usmířené bohyně získaly část božských poct a jsou s verdiktem spokojeny. Prozíravá Athéna si dopředu zajistila, aby osvobozující rozsudek vynesený nad Orestem civilní porotou nechápala žádná ze zúčastněných stran jako osobní prohru. Vskutku šalamounský rozsudek, jestliže uspokojil bohy a lidi zároveň! Mistrovské dílo spravedlnosti a komunikativního logu připisuje uměřená Athéna svému otci. Na konci dramatu tvrdí, že ve sporu „převládl Zeus veřejné rozpravy“ (**Zeu**j **agoraie**j, v. 973). Tím se sémantika dostala ke skutečnému středu věcí – k agoře, politickému středu obce, v němž se artikuluji soudy nábožensko-politické uměřenosti aspirující i na kosmickou spravedlnost.

### 3. Tragický soumrak bohů

Politicky činný Zeus jednající skrze masku herce v náboženském dramatu přivádí zamýšlení nad smyslem trilogie do poslední fáze, kdy máme vidět složitý vztah božských sil a lidské komunity. Hermeneia Aischylova dramatu by nebyla úplná, pokud by na závěr nezohodnotila i místo a roli bohů z hlediska sympatického vidění. Účastný a chápavý pohled by měl osvětlit roli božského prvku v řeckých obcích, ovšem z hlediska současného – v aktuální situaci západní civilizace žijící z dědictví řeckého ducha. Opět nám bude průvodcem Hérakleitos z Efezu, kritický pozorovatel mystérií a mistr filozofického logu. Aristotelés připomíná jeden aforismus příznačný pro nové klima v Řecku založených koloniích. Když za Hérakleitem přišli návštěvníci a ostýchali se vejít do kuchyně, mudrc pravil: „Nestyďte se, i tady jsou bohové.“ (**e**iñhai gar kaii eñtauqa qeouj).<sup>22</sup> Efezský mudrc nechá bohy bytovat u ohniště v kuchyni, jeho dramatický současník zase na aténské agoře. Na obou místech božské síly byly už předtím, ale v deinetické podobě posvátné bázně a tajemství.<sup>23</sup> Kolem 7.–6. století př. Kr. prodělaly posvátné síly zásadní transformaci. Héraklit objevil u božstev domácího krbu schopnost moudrosti podle logu, posvátný pahorek Atén se měnil po Solónových reformách (594 př. Kr.) v politický střed obce. Rozdíl mezi novým viděním světa a archaickým pořádkem světa 8. století př. Kr. nelze přehlédnout. Hésiodos při psaní *Theogonie* ještě viděl Múzy tančit přímo na pahorku Helikonu. Aischylos žijící o dvě století později již pasuje abstraktně myslícího Dia na patrona politického života. Předložená sémantika tragédie ukazuje na novou konfiguraci božského. Prostor lidského jednání (**pracij**) se stal autonomním v tom smyslu, že bohové do něj vstupují pouze nepřímo a jemně, znamením a přesvědčováním. Člověk má božské pokyny správně číst a interpretovat. I sbor získává schopnost manipulovat lidskými osudy jako bohové a není za svou bohorovnost nijak sankcionován – viz způsob, jak nastrojil okolnosti příznivé k vraždě tyрана Aigistha. Bohové se v období mezi 6. a 5. stoletím naučili žít s obecním logem a v jeho světle získali nové vlastnosti, které předtím neměli. Aischylovo drama dosvědčuje první sekularizaci řeckých obcí, které po vítězství nad perskou despotií uhájily západní civilizaci v moderním slova smyslu. Stali se bohové demokraty či aristokraty? Nemyslím si, že trilogie svědčí o nějaké naivní antropomorfizaci. Božstvo Sebas a Fobos (Úcta a Hrůza), které Athéna nechává sídlit ve svém městě, ukazuje na stálou přítomnost deinetického prvku v životě polis. Co je však podstatné: dříve iracionální strach z Božského se stává patetickým poznáním Tragického. V tom vidím zásadní význam Aischylova výroku „utrpením k poznání“. Občan pátého věku vidí jiný svět než mykénská civilizace Homérových válečníků. Božské je institucionalizováno, uvedeno v soulad s rozumným řádem obce a má v ní nezastupitelné místo stejným právem jako řemesla, filozofie, válka nebo obchod. Politiza-

ci božského světa nejlépe dosvědčuje poslední část trilogie, v níž Erínye dostávají svůj vlastní chrám a božské pocty. I když naoko protestují, ve skutečnosti jsou s Athéniným řešením zásadně spokojeny.

Revitalizace božského prvku v myšlení obce přinesla i nový způsob sebezpoznání antického člověka. Dříve lokálně provozovaná mystéria se postupně stala součástí politického života a obecní liturgie. Například zasvěcení provozovaná v Eleusis získala za časů aténské tyrana Peisistrata (asi 607–528) panhelénský význam; od 4. století př. Kr. toto poutní místo již spadá přímo pod pravomoc Atén a právě odkud se zasvěcenci vydávají na pouť do svatyně. Bohové přitom získávají nové atributy politického charakteru, např. Zeus se stává bohem veřejné rozpravy. Tragikové navíc svorně dosvědčují, že mystériem se stal samotný člověk. Tuto pravdu prohlašuje např. Sofoklés ve známé pasáži *Antigóny* (v. 332–333), v níž k úžasným či děsuplným jevům (**tal deina**) řadí přednostně člověka se všemi jeho ohromujícími schopnostmi (**ahqrwpou deinoteron**). I Aischylos ukazuje, že tento smrtelník je sám sobě hádankou. Lidská povaha se může stát démonickou a slovo má takovou sílu, že dovede obrátit naruby i podsvětí a narušit kosmický řád. Drama tlumočí nové poselství bohů šité na míru právě probuzenému filozofickému a politickému rozumu. Kosmický řád si nadále podržuje transcendentní rysy reprezentované božskými silami Děsu a Spravedlnosti. Mezi trestající boží ruku a lidskou zpupnost se však vložil nový druh mediace. Boží ruka se zastavila a vytvořila určité vakuum vyplněné lidskou praxí, démonickou i etickou – což je pro tragiky často jedno a totéž. V tomto novém světě každé jednání produkuje řetěz následků ve stylu „jak si kdo ustele, tak si lehne“. Hrdina tragédie dostává možnost v tomto prostoru autonomně jednat, byť jen do jisté míry. Jeho osud je tragický v tom, že se nemůže vymanit ze strukturálního zla, které se dědí z generace na generaci. V rozhodujícím momentu se ukáže být příliš nevyrovnaný, příliš nerozumný, a tím plodí nové zlo.

To však není poslední slovo dramatu. Pozorné čtení ukazuje, že tragický hrdina je obklopen normálními „lidmi z ulice“ (strážci, služebníci, starší obce). Ti všichni umí nahlédnout zlatý střed lidsky dosažitelného dobra a dovedou si zařídit život podle tohoto náhledu. Jejich náhled tvoří „polemickou jednotu“, protože ta se rodí ve sporech a konfliktech. Přes všechnu sílu vášně je polemos usídlený na agoře, tj. ve veřejné sféře, podřízen rozumnému přesvědčování, jež přičiněním bohyně Athény zvítězí i v závěru trilogie. Sémantika božského v pojetí tragiků – a tím i hermeneia tragédie – nijak nebagatelizuje roli božských sil v reálném životě města. Uměření občané však tvoří skrytý, leč přesto velmi výrazný protipól tragických rodových postav. Nerozsévají kolem sebe děs a zkázu; jednají v souladu s úradky bohů; ctí řád polis a její zákony; dovedou nasadit život na obranu vlasti jako Aischylos. V konečném důsledku ukazuje drama sílu vyrovnaného života, osobního, rodinného i politického, nejvyšší to hodnoty řecké civilizace.

### Poznámky:

1 Tímto děkuji dr. Matyáši Havrdovi nejen za výborný překlad Aischyla, ale i za cenné připomínky k tomuto článku a za revizi překladů z řečtiny.

2 Všechny citace z Aischylovy trilogie *Oresteia* jsou přejaty z překladu Matyáše Havrdy publikovaného na webových stránkách: <http://www.fysis.cz/Texty/aischylos/index.htm>.

3 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr Siebeck 1990, s. 362.

4 Aristoteles, *Aristotelis de arte poetica liber*, ed. R. Kassel, Oxford, Clarendon Press, 1965, 1450<sup>b3</sup>.

5 Paul Ricoeur, *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil 1983, s. 85–129.

6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes. Werke in zwanzig Bänden* (Bd. III), Frankfurt am Main, Suhrkamp 1970, s. 548.

7 Platon, *Platonis Opera (vol. 3), Ion*, Oxford, Clarendon Press, 1968, 534<sup>e4-5</sup>.

8 Václav Umlauf, *Evropské cesty k vlastnímu Já*, Brno, CDK 2002, s. 99nn.

9 Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique*, Paris, Éditions du Seuil 1996, s. 216–217.

10 Platon, *Platonis Opera (vol. 4), Timaeus*, Oxford, Clarendon Press, 1968, 45<sup>b3</sup>.

11 Aristoteles, *De insomniis*, in: Aristotle, *Parva naturalia*, ed. W. D. Ross, Oxford, Clarendon Press, 1970, 249<sup>b25-31</sup>.

12 Pierre Vidal-Naquet a Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, Paris, Éditions La Découverte 1986, s. 249.

- 13 Václav Umlauf, *Hermeneutik nach Gadamer*, Freiburg, Alber Verlag 2007.
- 14 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1993.
- 15 Hans Diels a Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker I*, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1951, B 93 (s. 172).
- 16 Tamtéž, B 119 (s. 177).
- 17 Pierre Vidal-Naquet a Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero 1973, s. 30.
- 18 Anatole Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette 1950, s. 1723.
- 19 Pierre Vidal-Naquet a Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, 1972, s. 64.
- 20 Homerus, *Homeri Odyssea*, ed. P. von der Mühl, Basel, Helbing und Lichtenhahn, 1962, 2.25-38.
- 21 Slov. Jean-Pierre Vernant, „Structure géométrique et notions politiques dans la cosmologie d’Anaximandre“, in: Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Éditions La Découverte 1985, s. 216-237.
- 22 Hans Diels a Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker I*, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1951, A 9 (s. 146).
- 23 Jean-Pierre Vernant, *Hestia-Hermes. Sur l’expression religieuse de l’espace et du mouvement chez les Grecs*, in: Jean-Pierre Vernant, *Mythe et le Pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte/Poche, 1996, s. 155-201.