

**DIVADLO:
POTŘEBA OBCE**

Vstříc novým formám umění

1. Tragédie a komedie

Lyrická tvorba, která dosahuje svého vrcholu v období mezi dominující epikou a novými formami umění (tragédie, komedie, řečnictví) 5. stol. př. n. l., představuje nesmírně různorodou a z hlediska formálního důkladně propracovanou etapu. Je zcela zjevné, že s postupným prosazováním tragédie a úpadkem aristokracie dochází k pozvolnému zanikání sborové lyriky a stejně těsně souvisí rozvoj osobní satiry v komedii (ἰαμβικὴ ἰδέα, *iambické ideá*) se zánikem jambické poezie, jejímiž význačnými představiteli byli Archilochos a Hippónax. Konečně rozvoj politického řečnictví související s rozšiřováním a upevňováním kolektivních institucí polis potlačuje existenci politické elegie, která byla až dosud nejběžnějším politickým sdělovacím prostředkem. Není důležité pátrat po genetických zákonitostech tohoto procesu; daleko přínosnější je plně pochopit šíří intelektuálního prostoru, který lyrická tvorba zaujímal během celé historie svého vývojového období, a to ve velmi širokém geografickém rozsahu. Hlavním rysem této historické fáze je urychlená demokratizace v období iónské revolty a perských válek. S probíhající demokratizací úzce souvisí změna zákazníka; vznik tragédie, komedie a řečnictví je podmíněn celou společností, která je představována "svobodnými občany", nikoliv už pouze elitou tzv. *agathoi*, jak tomu bylo v pojetí poezie Pindarovy.

Přechod od jednoho uměleckého druhu k jinému je třeba posuzovat z hlediska 'genetického' vždy velmi obezřetně. V jedné z nejvíce diskutovaných kapitol *Poetiky* (kap. 4) vidí Aristotelés v koryfejších dithyrambu¹ výchozí bod zrodu tragédie: dramatické umění vzniká na základě "improvizace". V případě tragédie to byla improvizace "koryfaíu [tj. vůdců sboru], kteří zanotovali dithyrambos", a u komedie improvizace "herce, který vedl fallický průvod" (1449a 9-13). Úsilí mnoha etnografů a komparatistů často směřovalo k hledání 'dramatických' prvků – jednalo se pochopitelně o velmi elementární náznaky – u různých kultur, kde se tak či onak uplatňovaly masky a tance. Tato skutečnost značnou měrou přispěla k poznání prehistorie dramatických forem, které se vytvořily v řecké kulturní oblasti, přičemž v žádném případě neubrala na významu vztahu, jež Aristotelés spatřoval mezi dithyrambem (nebo lépe řečeno "improvizováním" koryfaia, který se vyděluje ze sboru) a tragédií. Velmi výrazným příkladem je (nikoliv pokud jde o chronologii) Bakchylidův čtvrtý dithyrambos, nazvaný *Théseus*, kde koryfaios v roli Aigea r o z m l o u v á se sborem.

**Dithyrambos
a počátky
tragédie.
Fallické
průvody
a komedie**

¹ Etymologie názvu této sborové skladby, která je v těsné souvislosti s Dionýsovým kultem, je nejasná, za pravděpodobnou je nicméně považována souvislost mezi ἰαμβος (*iambos*) a θρίαμβος (*thriambos*) (Chantraine).

Když Aristotelés poznamenává, že Aischylos jako první "k jednomu přidal druhého [herce], omezil úlohu sboru a hlavní složkou učinil dialog" (1449a 16-18), míní tím zcela jasně vývoj, na jehož počátku stojí koryfaios oddělivší se od dithyrambického sboru. Aristotelés však opomíjí moment, kdy se proti koryfaiovi postavil herec, který nebyl v žádném případě součástí sboru. Ve prospěch aristotelovského tvrzení však zcela jednoznačně svědčí to, že dithyrambos souvisí od svého vzniku s kultem Dionýsovým. Když Archilochos hledá název pro svůj dithyrambos, definuje jej jako "Dionýsův zpěv" (fig. 120 West). Tuto možnou genetickou souvislost mezi dithyrambem a tragédií v žádném případě nepopírá samostatná existence dithyrambu, jenž se jako takový dochoval v e d l e tragédie a byl pravidelně zařazován spolu s tragédií a komedií do dramatických soutěží. Eduard Meyer spočítal, že v Athénách bylo, vezme-li se v úvahu, že dithyrambické sbory byly součástí mnoha slavnostních a kultovních příležitostí odehrávajících se mimo dramatické soutěže, během století mezi Kleisthenovými reformami (508 př. n. l.) a pádem Athén (404 př. n. l.) s největší pravděpodobností uvedeno asi 4-5 tisíc dithyrambů (šest Bakchylidových dithyrambů představuje skutečně jen skrovnou ukázkou). Kolem poloviny 4. stol. př. n. l. prodělal dithyrambos změny, jež souvisely s vývojem hudební techniky, jejich dosah však není jednoduché odhadnout.

Megarský či sicilský původ komedie. Epicharmos

O vzniku komedie vyslovuje Aristotelés (*Poetika*, 1448a 31) ještě další domněnky; hovoří především o přesvědčení obyvatel Megar, ať už "těch z Megaridy", nebo Megařanů sicilských, že komedie vznikla u nich. První z nich tvrdí, že se komedie zrodila "v ovzduší demokracie, jež se prosadila právě u nich", ti druzí jsou přesvědčeni o tom, že komedie je původu sicilského, protože ze Sicílie pocházel Epicharmos (působil na počátku 5. stol. př. n. l., autor satirických mytologických komedií *Búseiris*, *Hébina svatba*, *Odysseus zběh* atd.). Obhájit podobná tvrzení však není snadné: Epicharmos ve skutečnosti zavedl do literatury megarskou frašku, jež možná představovala jeden z prvků podílejících se na vzniku komedie, avšak v žádném případě nemůže být považována za její předchůdkyni. Chybí v ní sbor a Epicharmos nazývá svá díla zcela cíleně *δράματα* (*drámata*), nikoliv "komedie". V attické komedii představuje sbor naopak základní složku a pozoruhodná je především parabasis, v níž promlouvá sám básník, hovoří o svém vlastním umění, rozhořčuje se na nepřátele, jak to dělávali lyričtí básníci a tvůrci jambické poezie. Není bez zajímavosti, že mnoho druhů lyrických skladeb i přes úpadek přežilo v literární praxi, ba naopak, nabylo nové vitality v mistrném oživení starých forem v helénistickém období.

2. Satyrské drama

'Satyrský' původ tragédie

Tento zvláštní divadelní druh úzce souvisí s tragédií (satyrské drama bylo nezbytnou součástí divadelních představení jako čtvrtá hra po předcházejících třech tragédiích) a napomáhá k pochopení jejího původu. Aristotelés ve své *Poetice* uvádí, že kromě dithyrambu tragédii předcházela také "satyrský prvek" (τὸ σατυρικόν, *to satyrikon*, 1449a 20). Toto dvojí vysvětlení vyvo-

lává rozpaky moderních badatelů. Aristotelés dále upřesňuje, že nejprve se jako metrum používal tetrametr trochejský, a nikoliv trimetr jambický, poněvadž "básnictví to bylo přiměřeno povaze satyrů a odpovídalo spíše tanečnímu způsobu" (1449a 23-24). Těmito výrazy se Aristotelés neodvolává na satyrské drama, jaké známe v jeho zdokonalené podobě, ale spíše na satyrské prvky uměleckého druhu, který se později promítl do tragédie. Termín "tragédie" je ostatně s největší pravděpodobností chápán jako "zpěv kozlů" (τράγων ᾠδή, *tragón ódē*) a je rozšířen názor, že satyrové a siléni, kteří v satyrských dramatech představují sbor, byli skutečně převlečení za kozly (tento předpoklad však není doložen na plastických a vázových výjevech).

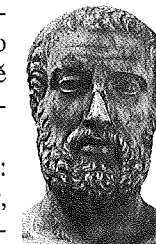
Podle alexandrijských gramatiků "vynalezl" satyrské drama Prátinás z Fleiúntu; slovník *Súda* však uvádí Prátina jako "prvního" (*prótos*), kdo satyrská dramata skládal (z jeho padesáti dramat bylo dvaatřicet satyrských her). Prátinás, o němž se ve slovníku *Súda* píše, že se účastnil kolem r. 500 př. n. l. athénských soutěží tragiků (byl soupeřem Aischyla a Choirila), je považován spíše za inovátora než za vynálezce této skladby. Z jeho díla se zachovaly jen nepatrné zlomky (všechny pocházejí od Athénaia), které nedávají možnost dospět k jakékoliv konkrétnější představě. Přítomnost tohoto Peloponnésana z Fleiúntu v Athénách a jeho účast na soutěžích je nicméně překvapivá a může být předzvěstí nového období (Stoessl), kdy se v Athénách začal po Kleisthenových úspěších projevoval vliv Sparty.

Satyrské drama je bytostně spojeno s venkovským původem tragédie: "Jádrem vynálezu," jak poznamenal v r. 1826 Friedrich Gottlieb Welcker, jemuž vděčíme za přínosné podněty k attickému dramatu, "je protiklad původního venkovského sboru satyrů a nové občanské tragédie či hrdinů, kteří jednají na scéně [...]. Děj byl většinou laděn tragicky; avšak hrdinové, oděni do slavnostního a honosného šatu, se objevují pod širým nebem, jsou přeneseni do samoty lesnatých krajů, kde je obklopují tanečníci převlečení za kozly, kteří tvoří Dionýsův doprovod."

Funkcí satyrského dramatu, které tvořilo v Attice nezbytnou součást divadelních představení po předcházejících třech tragédiích, bylo veselím zmírnit tragický pocit diváků. Tato skutečnost nebyla typická pouze pro Attiku; připomeňme si např. exodia (zejména u frašky atellany), která v Římě doprovázela tragická představení, nebo v moderní době zpívané a tancované frašky ("jigs"), které obvykle následovaly po ponurých alžbětinských tragédiích. Stávalo se, že dramaturg zařadil místo satyrského dramatu čtvrtou tragédii, jako tomu bylo v případě Eurípidovy hry *Alkéstis* v r. 438 př. n. l., která však měla "šťastný konec" a obsahovala žertovné a komické scény, např. scénu s vínem rozjařeným a mlsným Hérakleem.

Po Prátinovi a Aischylovi satyrské drama postupně upadá. Aristotelés v *Poetice*, jak známo, hovoří o "satyrském prvku" jakožto zárodku tragédie, ale satyrské drama jako takové opomíjí. V období helénismu sice dochází k jeho obrodě, avšak funkce satyrského dramatu se od původní zásadně liší. Překvapivé jsou např. zcela explicitní odkazy na současné dění v Pýthónové satyrském dramatu *Agén* (aféra kolem Alexandrova pokladníka Harpala). V době římské představuje satyrské drama ryze literární hříčku, ovlivněnou jinými literárními druhy (poezií z pastýřského nebo rolnického života).

Prátinás z Fleiúntu



Choirilos

Funkce satyrského dramatu

Úpadek a helénistický a římský rozkvět

**Aischylos
"satyrský"**

Uvedené vývojové schéma nastínilo životnost satyrského dramatu v archaickém období, kdy byl tento divadelní druh v těsném sepětí s rodící se tragédií. Za nejslavnějšího autora satyrského dramatu byl tedy nikoliv náhodně považován právě Aischylos, který měl nejbližší k archaickým počátkům tragédie. Zmiňuje se o tom především Diogenés Láertios v *Životě Menedémově*, kde se dočítáme, že eretrijský filozof Menedemos, který žil ve 4./3. stol. př. n. l., považoval Aischyla za nejlepšího autora satyrského dramatu. Rovněž Pausaniás na jednom místě hodnotí Aischylova satyrská dramata lépe než výtvoř Prátinovy, přestože je Prátinás považován za "výnálezc" tohoto divadelního druhu.

**Euripidův
Kyklóps**

Jediným satyrským dramatem, které je součástí velmi skrovného dochovaného souboru, je Euripidův *Kyklóps*. Zachycuje epizodu vylíčenou v deváté knize *Odysseie* a navíc obsahuje množství intelektuálních hříček, což je u satyrského dramatu neobvyklé. Díky papyrům byly získány další cenné informace. V r. 1907 byl objeven poměrně rozsáhlý zlomek Sofokleových *Slídičů* (P. Oxy. 1174). Děj dramatu je převzat z homérského hymnu o Hermovi. Apollón se snaží získat nazpět dobytek, který mu byl ukraden, a za hlučného a veselého doprovodu satyrů v čele se Silénem se vydává pronásledovat zloděje. Mezitím právě narozený Hermés vynalezl lyru, jejichž zvuků se satyrové nejprve bojí, ale pak jsou jimi naopak vábeni. Později se ukáže, že Hermés použil k výrobě onoho kouzelného nástroje právě kůži z dobytka, jenž byl Apollónovi ukraden. Závěr dramatu se bohužel nedochoval, papyrus končí v místě, kde satyrové vzývají Apollóna, aby mu řekl o vynálezu lyry a zároveň od něho dostali slíbenou odměnu. Vzhledem k tomu, že chybí právě počáteční a závěrečná část papyru, není známo ani jméno autora, ani název díla. Identifikace byla provedena na základě v. 275 (= 281 Radt), který je citován Athénaiem (*Hodující sofisté*, 62f) s jasným odkazem na "Sofokleovy *Slídiče*".

**Aischylovi
Diktyúlkoi**

K objevení některých částí Aischylovy hry *Tahouni síť* (*Diktyúlkoi*, název souvisí se sborem satyrů a znamená "ti, kteří táhnou síť") došlo ve dvou fázích; Girolamo Vitelli a Medea Norsová uveřejnili v r. 1935 krátký zlomek (*PSI*, XI, 1209), v r. 1941 publikoval Lobel daleko rozsáhlejší fragment pocházející z osmnáctého svazku papyrů z Oxyrhynchu (P. Oxy. 2161). Tzv. florentský zlomek pochází z úvodní části a obsahuje scénu, podle níž je drama nazváno: rybáři, pravděpodobně společně se satyry, které vede Silén, uloví do sítě truhlu, v níž je Danaé s malým Perseem. Londýnský zlomek je představován 68 verši rozdělenými do dvou sloupců. Stichometrická poznámka u řádku 2 ve sloupci II naznačuje, že citovaný verš je v. 800; to zároveň umožnilo identifikovat 68 dochovaných veršů jako v. 765-832 uvedeného dramatu. Jde o údaj velmi cenný, poněvadž umožňuje odhadnout celkový rozsah; ve verši 800 je totiž děj ještě příliš vzdálen závěru. V dochované scéně se troufalý Silén dvoří Danaé, kterou tak pouze velmi vyděsí, a proto, když vidí, že si tímto způsobem její přízeň nezíská, snaží se různými žerty bavit malého Persea. Sbor satyrů mezitím nutí Danaé k sňatku a nechápe její zoufalství ("vidím, že tato žena," říká sbor ve v. 824-826, "dychtí po naší lásce; není se čemu divit"). Dva málo používané výrazy (ὄβρια, *obria*, θώσθαι, *thósthai*), které podle lexikografů (Fótiος, Aesichios) používal "Aischylos v *Diktyúlkoi*", se nacházejí v londýnském zlomku v těsném sousedství (sl. II, ř. 11 a 20). To rozhodlo o určení autorství, o němž se vydavatelé tzv. florentského zlomku vyjadřovali s velkou obezřetností.

Další satyrský zlomek v 18. svazku (1941) papyrů z Oxyrhynchu (P. Oxy. 2162) byl uveřejněn Lobelem, který jej po "zvážení všech důvodů" považuje za

část Aischylova dramatu uvedeného v seznamu cod. Laurentianus 32.9 pod názvem Θεῶροι ἢ Ἴσθμιασταί (*Theóroi é Isthmiastai*, *Diváci na isthmijských hrách*). Vyplývá to z obsahu zlomku (satyrové přicházejí z Isthmu a slaví Poseidónův kult); ve v. 30 se navíc objevuje termín ἰσθμιαστικὴν (*isthmiastikén*).

Jak jsme řekli, *Kyklóps* je jediným téměř úplně dochovaným satyrským dramatem, a není tedy divu, že na něj vědci soustředili veškerou svou pozornost a někteří se snažili vidět v tomto dramatu i to, co v něm ve skutečnosti není. Hlavním záměrem autora je parodovat, přičemž se jedná o ušlechtilou parodii na vysoké úrovni. Euripidés paroduje nejenom některé situace typické pro komedii (např. na začátku se objevuje Silén a naříká na to, že musí pracovat spolu s ostatními satyry jako otrok v Polyfémových službách), ale, a to ještě s větší účinností, i intelektuální bezostyšnost a nevázanost současných Athén – srov. např. Polyfémovu tirádu k Odysseovi (v. 316-346). Jedná se zcela zřetelně o témata a motivy připomínající nesmyslné "provokace" některých představitelů sofistů. Polyfémus hovoří jako Platónův Kalliklés. Ve stylu typicky sofistického myšlení podává svou vlastní "definici" božstva (v. 316: "pro lidi, kteří uvažují, je bohatství, můj človíčku, bohem", říká Odysseovi). Chvástavě prohlašuje, že z tradičně obávaného božstva, jakým je Zeus, nemá vůbec strach (v. 320-331: "Dívo blesku se, cizince, nebojím, a ani nevím, v čem je Zeus silnější než já"). Psaný zákon – další téma charakteristické pro sofisty – nemá žádný smysl: "ti, kteří vymysleli zákony, aby vnesli do lidské existence rozmanitost," pokračuje Polyfémus, "ať se jdou pověsit: já na sebe myslet nepřestanu [...] a stále budu mít chuť tě rozsápat!" (v. 338-341).

Datování satyrského dramatu *Kyklóps* je různé; Gilbert Murray (1902) se domníval, že muselo vzniknout dříve než *Alkéstis*, tedy před r. 438 př. n. l. Georg Kaibel (1895) viděl souvislost mezi oslepením Polyféma a Polyméstora v dramatu *Hekabé* (což bylo později velmi oceňováno a ještě dnes je stoupencem tohoto názoru Dana Suttonová, 1985). Toto neopodstatněné spojení vedlo Kaibela k tomu, že datoval *Kyklópa* před r. 430 př. n. l., poněvadž nepřipouštěl, že by Euripidés parodoval sebe samotného. Wilamowitz prosazoval datování po *Hippolytovi* (428 př. n. l.). Současní badatelé, jako R. Seaford (1984), se domnívají, že *Kyklóps* musel vzniknout v poslední fázi Euripidovy tvorby, a to mezi r. 411 a 408 př. n. l. Ve v. 222 (ἐὰ τίς / ὄχλον τόνδε ὀρῶ, *ea tin' / ochlon tonde horó*, "hle, vidím tu nějaký zástup") by Euripidés "reagoval" – podle Milmana Parryho – na Aristofanovu parodii (*Ženy o Thesmoforiích*, v. 1105: ἐὰ τίς / ὄχθον τόνδε ὀρῶ καὶ παρθένον, *ea tin' / ochthon tonde horó kai parthenon*, "ký břeh a jakou bohorovnou dívku zřím") jeho *Andromedy*, frg. 125 (ἐὰ τίς / ὄχθον τόνδε ὀρῶ περιρῥυτον, *ea tin' / ochthon tonde horó perirrhuton*, "hle, vidím tu nějaký břeh obtékaný mořem"); není dostatečně opodstatněné, proč by podobná žertovná autocitace měla vypadat jako replika na Aristofana. Pokud by tomu tak bylo, hra s narážkami by dobře odpovídala skvěle vytríbenému a literárnímu charakteru komičnosti v *Kyklópo*.

**Náboženská
satira
v dramatu
Kyklóps**

Chronologie

Divadlo ve službách státu

1. Divadlo a obec

Divadlo,
sněm,
soud

Vedle lidového shromáždění a soudů bylo v Athénách pilířem politického soukolí obce divadlo. Toto byly tři instituce, ve kterých se obec projevovala jako taková a v nichž měla komunikace opravdu obecný a bezprostřední charakter. Uvedená situace byla typická pro Athény v období po Kleisthenovi, kdy byl uplatňován princip rovnosti politických práv. Nebylo by však správné promítat toto hledisko "tří míst, kde nacházelo uplatnění mluvené slovo", v případě Athén příliš do minulosti; za mezník by měl být považován okamžik, kdy byla zavedena veřejná představení tragédií v rámci soutěží, na něž přispíval stát. Jejich zavedení se tradičně datuje r. 535 př. n. l. a sahá tedy do období vlády Peisistrata, který byl v Athénách 'tyranem' v l. 561-527 př. n. l. Celý další vývoj Athén po vyhnání Peisistratovců je charakterizován neustálou snahou odsuzovat tyranii, popisovat ji jako 'průsečík' veškerých negativních hodnot a tragická scéna – jak uvidíme později – se stane jedním z nejvlivnějších a nejučinnějších nástrojů této kritiky. Právě Peisistratos se však zasloužil o posílení prestiže tragického divadla, které se stalo oficiálním, 'státním', a dále i o to, že soutěže autorů tragédií byly začleněny do rámce oslav k počtě boha Dionýsa (šlo o tzv. Velká Dionýsia, slavená koncem března). Ostatně pronikavější, zároveň však méně shovívavá kritika 'protityrantsky' laděného repertoáru vidí Peisistratovu velikost právě v tom, že se zasloužil o kulturní a umělecké zvelebování Athén. "[...] hleděli počítat si ušlechtilé a rozumně," píše o Peisistratovcích Thúkýdídés (VI, 54,5), "požadovali např. na Athéňanech jen dvacetinu z důchodů, jejich město krásně vyzdobili, války dovedli do konce a přinášeli veřejné oběti." To, že Peisistratos věnoval takovou pozornost a přikládal důležitost právě typicky venkovskému svátku, je pochopitelné z hlediska 'sociálního základu' attické tyranidy: právě zemědělci byli jednou ze sil, které podpořily Peisistrata.¹



Peisistratos

Lidová moc
a divadlo

Vše shora uvedené je jakousi 'prehistorií' attického divadla. Co však můžeme lépe poznávat a co je také užitečné pro výklad, je otázka fungování divadla v demokratické obci. Vzájemné působení mezi lidovou mocí a zvelebováním divadla vedlo totiž k tomu, že v 5. stol. př. n. l. došlo, a to zejména v Athénách, jež byly vůdčí silou politické demokracie, k mohutnému rozvoji divadla. Budeme-li nadále hovořit především o athénském divadle, není to pouze z toho důvodu, že je lépe známé, ale především proto, že se nejedná o rozmar tradice, ale o reálný fakt. Jak lze usuzovat na základě dalších skutečností, byly Athény ve srovnání s jinými řeckými městy místem, kde docházelo k nejhlubšímu kulturnímu působení na obyvatelstvo. Důkazem je

¹ Zájmová skupina, jež Peisistrata nejvíce podporovala, byli tzv. diakriové (Διακριοί), obyvatelé pocházející především z hornaté oblasti severní Attiky. Jeho největšími soky byli naopak obyvatelé přímořské oblasti, dynamičtí paraliové (Παράλιοι).

• Epicharmos

4.-5. stol. př. n. l., básník sicilského původu, autor asi 40 dórských komedií. Náměty: mytologická travestie, v níž si dobíral zejména Odyssea a Héraklea: *Odysseus zběh* (Ὀδυσσεύς ἀυτόμολος, *Odysseus automolos*), *Hérakleova cesta pro pás Hippolyty* (Ἡρακλῆς ὁ ἐπὶ τὸν ζῶστυρα, *Héraklés ho epi ion zóstéra*), *Héraklés u kentaura Fola* (Ἡρακλῆς ὁ παρὰ Φόλω, *Héraklés ho para Foló*); *Hébinna svatba* (Ἡβας γάμος, *Hébas gamos*), *Búseiris* (Βούσειρις), *Pán a Paní* (Λόγος καὶ Λογίνα, *Logos kai Logina*); každodenní život: *Naděje aneb Bohatství* (Ἐλπίς ἢ Πλοῦτος, *Elpis é Plútos*), *Venkovan* (Ἀγρωστίνος, *Agróstinos*), *Země a Moře* (Γῆ καὶ Θάλασσα, *Gé kai Thalassa*). Sbírkky jeho sentencí a výroků existovaly již od starověku: sem lze zařadit rovněž básně přeložené Enniem pod názvem *Epicharmus*.

▣ KABEL, *CGF*, I, 88-147.

• Kratés

5. stol. př. n. l., herec a autor komedií, který získal tři vítězství o městských Dionýsích a podle Aristotela (*Poetika*, 1449b) prý jako první upustil od jambických útoků. Je známo 10 titulů, které však nejsou doloženy. Dochovaly se zlomky jeho komedie *Zvířata* (Θηρία, *Théria*).

▣ MEINEKE, *FCG*, II, 233-251; KOCK, *CAF*, I, 130-144; EDMONDS, *FAC*, I, 152-169; *PCG*, IV, 83-110.

• Kratínos

5. stol. př. n. l. Spolu s Eupolidem a Aristofanem jeden z hlavních představitelů staré attické komedie: šest vítězství o Dionýsích (první r. 453 př. n. l.), tři o Lénajích (první r. 437 př. n. l.). Je známo 28 titulů a 450 zlomků. Naposledy zvítězil o Dionýsích r. 423 př. n. l. s komedií *Láhev* (Πυτίνη, *Pýtíné*), která měla být odpovědí na Aristofanovy *Jezdce* z předcházejícího roku. Aristofanova *Oblaka* se umístila až na druhém místě. Parodoval např. Periklea: *Nemesis* (Νέμεσις), *Dionýsalexandros* (Διονυσσαλέξανδρος, tj. Dionýsos přestrojený za Alexandra), *Chirónové* (Χίρωνες, *Chirónes*), *Démy* (Δῆμοι,

Démoi); náboženství: *Thrácké ženy* (Θραύται, *Thráttai*); filozofy, básníky aj.: *Vševídoucí* (Πανοπταί, *Panoptai*), *Archilochové* (Ἀρχίλοχοι, *Archilochoi*), *Plúttové* (Πλούτοι, *Plútoi*).

▣ MEINEKE, *FCG*, II, 15-232; KOCK, *CAF*, I, 11-130; EDMONDS, *FAC*, I, 14-152; *PCG*, IV, 112-337.

• Eupolis

5. stol. př. n. l., s Kratínem a Aristofanem představitel staré attické komedie. Zpočátku Aristofanův přítel, později jeho soupeř. První komedii uvedl r. 429 př. n. l., dosáhl sedmi vítězství, čtyř o Dionýsích, tří o Lénajích. Známe 19 titulů a více než 460 zlomků. Chronologie: *Velitelé* (Ταξίαρχοι, *Taxiarchoi*, 427 př. n. l.), parodie na Periklea, jehož zřejmě napadl i v komedii *Prospaltané* (Προσπάλλιοι, *Prospaltioi*); obavy o vojenskou situaci Athéňanů dává najevo v komedii *Ulejšáci aneb Androgyni* (Ἀστράτευτοι ἢ Ἄνδρογύνοι, *Astrateutoi é Androgynai*); v r. 425 př. n. l. uvedl o Lénajích *Novoluní* (Νουμηνιαί, *Niméniai*); hra *Zlaté pokolení* (Χρυσοῦν γένος, *Chrysoun genos*) z r. 424 př. n. l. je namířena proti Kleónovi; v komedii *Marikás* (Μαρικῶς, 421 př. n. l.) útočí na Hyperbola. Tato hra vyvolala Eupolidovu roztržku s Aristofanem, jenž ho obvinil, že plagoval jeho *Jezdce*; Eupolis odpověděl komedií *Křtitelé* (Βάπται, *Baptai*), v níž mj. zaútočil na Alkibiada. V r. 421 př. n. l. napadl ve hře *Pochlebníci* (Κόλακες, *Kolakes*) Kallia a o rok později v komedii *Autolykos* (Ἀυτόλυκος) jeho chráněnce. Námětem hry *Obce* (Πόλεις, *Poleis*, 420 př. n. l.) byly vztahy Athén se spojenci. Na papyru s fragmentem komedie *Démy* (Δῆμοι, *Démoi*, 412 př. n. l.) je zachycena scéna z podsvětí, kde se po sicilské katastrofě diskutuje o tom, kdo z nejlepšíků mužů by se měl navrátit na zem, aby uvedl do pořádku rozvrácený stát.

▣ MEINEKE, *FCG*, II, 426-579; KOCK, *CAF*, I, 258-369; EDMONDS, *FAC*, I, 310-446.

• Frýnichos zv. Kómikos

5. stol. př. n. l., básník staré attické komedie, prvního vítězství dosáhl r. 428 př. n. l. o Lénajích, o Dionýsích zvítězil r. 420 př. n. l.

Slovník *Súda* uvádí 10 titulů. Komédie *Sa-motář* (Μονότροπος, *Monotropos*) byla uvedena o Dionýsích r. 414 př. n. l. spolu s Aristofanovými *Ptáky*; komedie *Múzy* (Μούσαι, *Músai*) v r. 405 př. n. l. spolu s *Žábami* (tentýž námět smrti Sofoklea a Eurípida).

MEINEKE, *FCG*, II, 580-608; KOCK, *CAF*, I, 369-391; EDMONDS, *FAC*, I, 451-474.

• Ferekratés

5. stol. př. n. l., básník "staré" komedie, známé chronologii některých jeho her: *Divoši* (Ἄγριοι, *Agrioi*) o Lénajích r. 420 př. n. l., *Zběhové* (Ἀυτόμολοι, *Automoloi*) před r. 421 př. n. l., komedie *Cheirón* (Χείρων), podle alexandrijských učenců neautentická, těsně před r. 404 př. n. l. Za pochybné jsou považovány některé z 18 dochovaných titulů.

MEINEKE, *FCG*, II, 252-360; KOCK, *CAF*, I, 145-209; EDMONDS, *FAC*, I, 206-284.

• Platón zv. Kómikos

5.-4. stol. př. n. l., básník "staré" komedie, Aristofanův současník. Poprvé zvítězil po r. 414 př. n. l. o Dionýsích, slovník *Súda* uvádí 30 titulů jeho děl. Ze zlomků je zřejmé, že se jedná o náměty mytologické: *Velká noc* (Νύξ μακρά, *Nyx makrá*, o Diovi a Alkméně), *Zeus* (Ζεὺς κακούμενος, *Zeus kakúmenos*), *Adónis* (Ἄδωνις), *Faón* (Φάων, 391 př. n. l.); politické, vztahující se k významným osobnostem: *Peisandros* (Πείσανδρος, před r. 411 př. n. l.), *Hyperbolos* (ὑπερβολός, 419/8 př. n. l.), *Kleofón* (Κλεοφών, o Lénajích r. 405 př. n. l.); obecně politické: *Řecko* (Ἑλλάς, *Hellas*), *Ostrovy* (Νῆσοι, *Nésoi*), *Rhabdúchoi* (Ραβδοῦχοι).

MEINEKE, *FCG*, II, 615-697; KOCK, *CAF*, I, 601-667; EDMONDS, *FAC*, I, 488-564.

• Frýnichos

6.-5. stol. př. n. l., tragik, poprvé zvítězil v 67. olympiádě (511-508 př. n. l.). *Súda* uvádí 7 titulů: *Pleuróňanky* (Πλευρόνιαι, *Pleuróniai*), *Egyptané* (Αἰγύπτιοι, *Aigyptioi*), *Aktaión* (Ἀκταίων), *Antaios* (Ἀνταῖος), *Al-*

késtis (Ἀλκηστis), *Danaovny* (Δαναΐδες, *Danaides*), *Peršané* (Δίκαιοι ἢ Πέρσαι ἢ Σύνθοκοι, *Dikaioi é Persai é Synthókoí*). Další tituly: *Dobytí Miletu* (Μιλήτου ἄλωσις, *Milétu halósis*) a *Foiničanky* (Φοίνισσαι, *Foiníssai*, chorégem byl Themistoklés), *Tantalos* (Τάνταλος), *Tróilos* (Τρώιλος) (?).

TGF, 720-725; TrGF, I, 69-79.

• Agathón

druhá polovina 5. stol. př. n. l., jeden z nejslavnějších autorů tragédií. Jako první učinil ze sborových zpěvů mezi jednotlivými výstupy pouhé vložky bez vztahu k ději (embo-lima). Terč Aristofanova parodování (*Ženy o Thesmofořiích*, v. 101n.) a Aristotelovy kritiky (*Poetika*, 1456a); do jeho domu situoval Platón svou *Hostinu* (*Symposion*). V r. 408/7 př. n. l. odešel na dvůr makedonského krále Archeláa do Pelly. Známe 6 titulů jeho tragédií: *Áeropé* (Ἀερόπη), *Alkmaión* (Ἀλκμαίων), *Anthos* či *Antheus* (Ἄνθος), *Mýsové* (Μυσοί, *Mýsoi*), *Télefos* (Τήλεφος), *Thyestés* (Θυέστης).

TGF, 763-769; TrGF, I, 155-168.

• Ión z Chiu

5. stol. př. n. l., tragický a lyrický básník, filozof, autor 12, 30 či 40 her. Známe 11 titulů jeho tragédií: *Agamemnon* (Ἀγαμέμνων), *Alkméné* (Ἀλκμήνη), *Argejští* (Ἀργεῖοι, *Argeioi*), *Eurytejští* (Εὐρυτιδαί, *Eurytidaí*), *Láertés* (Λαέρτης), *Velké drama* (Μέγα δράμα, *Mega drama*), *Omfalé* (Ομφάλη, satyrské drama), *Teukros* (Τεύκρος), *Foiníx* či *Oineus* (Φοῖνιξ), *Foiníx II* (Φοῖνιξ δευτερος, *Foiníx deuteros*), *Hlídači* (Φρουροί, *Frúroi*), dále zlomky dithyrambů, enkómia, zpěvy, hymny, elegie. Prozaická díla: *Založení Chiu* (Χίου κτίσις, *Chiú ktisis*), *Návštěvy cizích měst* (Ἐπιδημία, *Epidémiai*), *Triagmos* (Τριαγμός, tj. rozdělení na tři základní prvky: zemí, oheň a vzduch).

TGF, 732-746; TrGF, I, 95-114; FGHist, 392; DIELS - KRANZ, *VS*, I, 377-381.

nejenom hrdý Perikleův výrok v epitafiu, jež mu vkládá do úst Thúkydídés (II, 41,1: "celá naše obec je pro Řecko školou"), ale rovněž statistický údaj,

podle něhož v období 480-322 př. n. l. attické nápisy zcela převažují nad nápisy jiného původu. Athény jsou zároveň místem, kde se nejvíce píše a kde se nejvíce pocituje potřeba vyjadřovat se písemně.

To ovšem neznamená, že by se jinde – především v Syrákúsách, které byly velkým západním centrem řecké vzdělanosti – neprovozovalo divadlo ve významné míře. Dokumentují to sporadické zprávy, jako např. první Aischylova cesta na Sicílii v r. 470 př. n. l. na oslavu Deinomena, syna syrákúského tyrana Hieróna, který nastoupil do úřadu v obci Aitné. Při této příležitosti Aischylos složil a uvedl nedochovanou tragédii *Aitňanky*. Zmíněný údaj je velmi důležitý, poněvadž zároveň dokládá význam athénské dramaturgie mimo Athény. Tato prestiž měla dlouhodobý charakter, vezmeme-li v úvahu zájem Syrákúšanů a obyvatel jiných měst o Eurípidovo divadlo, jak se o tom zmiňuje v posledních kapitolách *Života Níkiova* Plútarchos, podle něhož se některým athénským zatajcům podařilo vykoupit recitací úryvků z Eurípidových tragédií. Divadelní vybavení, jehož využil Aischylos při uvedení *Aitňanek* či při své druhé cestě na Sicílii v r. 456 př. n. l., která skončila jeho smrtí, nejspíše nesloužilo pouze tomuto významnému athénskému hostu. S těmito zařízeními byla spojena více méně nepřetržitá divadelní činnost. Zvážíme-li, že jak Agathón, tak Eurípidés, jež nemělo athénské publikum příliš v lásce, se ke konci své životní dráhy rozhodli odejít do Makedonie na dvůr krále Archeláa (413-399 př. n. l.), který byl velkým mecenášem umělců z jiných zemí, musíme dojít k závěru, že tito dva autoři tragédií nebyli jedinými hosty makedonského panovníka; muselo se zde velmi aktivně pěstovat divadlo určené pro makedonskou elitu. Je zajímavé, nakolik se dva jmenovaní nespokojení autoři tragédií přizpůsobili 'systému' naprosto odlišnému od athénské státního divadla: Agathón zůstal v Makedonii šest let, tj. až do své smrti.

Ruiny divadel, které dodnes nacházíme na různých místech, pocházejí právě ze 4. stol. př. n. l., kdy se dramatické soutěže konaly postupně po celém řeckém světě a kdy na mnoha místech byly tyto stavby dokončeny. Proslulé je divadlo, které se dochovalo v Epidauru. Zachovaly se rovněž nápisy – např. na Samu, v Delfách a na Délu –, jež jsou svědectvím rušné divadelní činnosti v rámci svátků (na Samu stejně jako v Athénách to byly slavnosti k Dionýsově počtě). Všechny tyto doklady, ač náhodné a fragmentární, ukazují, že athénské divadlo mělo v tomto směru skutečně nejvýznamnější roli, že se však vše odehrávalo ve světě, který byl přitahován tímto druhem umělecko-kulturního projevu. Zároveň tak snadněji pochopíme, že neúspěchy dramatických autorů z 5. a 4. stol. př. n. l. nelze chápat pouze v rámci Athén.

2. Dramatické soutěže (agóny): údaje o athénské divadelní produkci

Pěstování divadla se stalo v Athénách (později i na jiných místech) veřejnou činností úzce spjatou i po formální stránce s fungováním státu; jednalo se tedy o činnost trvalou, která nepředpokládala přestávky anebo delší či kratší přerušení.² Divadelní produkce představovala nepřetržitý a neustálý

² V průběhu celého 5. stol. př. n. l. došlo v Athénách k jedinému přerušení, a to v r. 404 př. n. l., po dobytí města i v době občanské války.

Divadlo
mimo Athény

Stálé divadlo;
výběr

tok, který byl závislý nejen na politických aspektech obce, ale rovněž na materiálních podnětech a na prestiži těch, kteří se na této činnosti podíleli: od herců po choreuty, autora, chorega a didaskala. K zmíněným aspektům "dělání divadla" se budeme často vracet. Avšak již na základě těchto postřehů se začíná rýsovat rámec zřetelně odlišný od situace, která existovala v jiných oblastech, od historiografie po filozofii. Svým rámcem se divadlo velmi podobá jinému druhu tvorby, totiž řečnictví, které rovněž velmi těsně souvisí s neméně intenzivním soukolím státního aparátu, jako byly soudní dvory či lidové shromáždění. Skutečnost, že se z 94 autorů tragédií 5. a 4. stol. př. n. l., o nichž máme informace,³ dochovala tvorba pouze tří tragiků (přesně řečeno, pouze mizivá část jejich dramaturgie), je výrazem nejen toho, že se během následujících staletí stále častěji uplatňovala velmi drastická selekce, ale navíc, že velmi důležitou roli hrál 'vkus' toho, kdo výběr prováděl. Naopak není náhodné, že se dochovaly dva velké soubory: totiž Platóna a Aristotela (*corpus Platonicum* a *corpus Aristotelicum*); celkový pohled na filozofickou tvorbu obklopující ony dva soubory je zcela snadno rekonstruovatelný a umožňuje zároveň do jisté míry pochopit důvody, proč převládly právě tyto myšlenkové proudy, a ne jiné. V oblasti dějepiscectví zajisté neprohlásíme, že mimo Hérodota a Thúkýdida existovalo v 5. stol. př. n. l. v Athénách neurčité, větší množství autorů, z nichž náhodně vynikli právě tito dva.

Několik
číselných
údajů

Pokud jde o divadelní produkci, bude užitečné úvodem nastínit organizační stránku divadla a odpovídající číselné údaje. Za dvě výchozí data lze považovat r. 535 a 488/7 př. n. l.; tehdy byla pod záštitou státu začleněna do rituálu Dionýsií, svátku k počtě boha Dionýsa, tragická a komická představení. (Vystupovaly tu rovněž chlapecké a dívčí sbory, u nichž se předpokládala patriční práprava.) Tato dvě data jsou z oficiálního hlediska nesmírně významná. Samozřejmě to vůbec nevylučuje, že by tvorba a představení v obou těchto žánrech neexistovala již dříve, což je ostatně pravděpodobné. O Dionýsiích soupeří tři autoři tragédií, od každého z nich jsou uvedeny tři tragédie a jedno satyrské drama, a pět autorů komedií, z nichž každý uvádí jednu hru. Při každé slavnosti bylo tedy každoročně celkem uvedeno devět tragédií, tři satyrská dramata a pět komedií. V některých obdobích peloponéské války byl však počet soutěžících komediografů snižován na tři. Dionýsia byla velmi důležitým svátkem, na nějž měli přístup i cizinci, především hosté ze spojeneckých měst. Avšak do kulturního kalendáře obce byla začleněna ještě další událost, a to čistě athénská, tzv. Lénaje, svátky boha Dionýsa pořádané na konci ledna. Od r. 440 př. n. l. zahrnovala oslava těchto svátků komické soutěže (pět soutěžících); od r. 432 př. n. l. byly Lénaje obohaceny o soutěž autorů tragédií (účastnili se tři autoři, ale od každého z nich byla uvedena jen dvě dramata). Znamená to tedy, že za pouhých 80 roků, které uplynuly od Aischylova prvního vítězství (484 př. n. l.) do kapitulace Athén, bylo jen o Dionýsiích uvedeno 720 tragédií (9 × 80) a 240 satyrských dramaturgií (3 × 80), tedy celkem 960 her. Připočteme-li asi 180 dramaturgií uvedených

³ Jsou uvedeny v 1. svazku edice *Tragicorum Graecorum fragmenta*, kterou vydal Bruno Snell.

na Lénajích, dostáváme celkem 1 140 dramaturgií, a to jen těch, která byla uvedena na soutěžích. Pokud bychom se ovšem vrátili k počátečnímu datu soutěží autorů tragédií (535 př. n. l.), dospěli bychom za těchto dalších 50 let k úhrnnému počtu asi 600 dramaturgií. Celkový počet dramaturgií od počátku soutěží až do konce 5. stol. př. n. l. by přesahoval číslo 1 700. Asi o padesáti autorech z tohoto období se tu a tam objevují zmínky. Až do období středověku se dochovalo, ba dokonce toto bouřlivé období přežilo sedm tragédií Aischylových, sedm Sofokleových a osmnáct Eurípidových.

Pokud jde o komedie, není těžké zjistit, kolik jich bylo za stejné období mezi Dionýsiemi a Lénajemi uvedeno na scénu. Z celého tohoto literárního žánru se však dochovalo pouze devět komedií Aristofanových. Další dvě jeho komedie, a to *Ženský sněm* z r. 392 př. n. l. a *Plútos* z r. 388 př. n. l., spadají už do období po r. 404 př. n. l., který je závěrečným bodem našeho přehledu. V následujícím století se však tato disproporce zvětšuje. Jako příklad může posloužit Menandros, od něhož znala vzdělaná antická tradice asi 105 komedií (Apollodóros z Athén, frg. 43 Jacoby) a který dosáhl osmi vítězství. Tato skutečnost vede k závěru, že musela existovat řada dalších, zřejmě neméně plodných básníků, vždyť každá soutěž musela mít každoročně svého vítěze. Z toho všeho se nám však bohužel nic nedochovalo, až na části Menandrových komedií nalezených na papýrech.

Téměř drastický výběr soutěžících se uskutečňoval ještě před soutěží, kdy četní uchazeči žádali archonta epónyma o "přidělení sboru". Právě tento moment je asi v celém průběhu nejchoulostivější. Když archón prostudoval sborové zpěvy (*ódaí*), které mu soutěžící předložili, "přidělení sboru" schválil, nebo zamítl (Platón, *Zákony*, 817d). Uchazeči mu asi zároveň doháněli i dějovou osnovu celého dramatu. Zájemců o soutěž nemohlo být málo, i když Aristofanés zřejmě přehání (*Žáby*, v. 89-91), mluví-li o tom, že v Athénách bylo sdostatek mladičkových tvůrců, "*co na tisíce dramaturgií narobí / a žvanivostí předčí o míli / i Eurípida*". Všichni, včetně autorů tehdy už známých, museli každoročně zdolávat tuto překážku; jednou se však stalo, jak vzpomíná autor komedií Kratínos (frg. 15 Kock), že byl chór zamítnut Sofokleovi a přidělen jistému Gnésippovi. Úředníci, kteří byli pověřeni úkolem přidělovat sbor, museli mít nemálo práce, poněvadž se každoročně jednalo nejenom o Dionýsia, ale i o řadu dalších slavností, od Thargélií až po Panathénaje a Héfaistia (Pseudo-Xenofón, *Ústava Athéňanů*, 3,4). Avšak tato úvodní fáze – kromě toho, že měla velký význam pro průběh celé akce (ještě se k tomu vrátíme) – ukazuje, že materiál zpracovaný či dosud zpracovávaný autorem byl daleko rozsáhlejší než ten, který se dostal na soutěž (jejíž šíře byla už i tak značná).

Tento pohled by však nebyl vyčerpávající, kdybychom nevzali v úvahu skutečnost, sice méně výraznou, nicméně stejně důležitou, totiž existenci divadel, která lze definovat jako 'provinční'. V některých démeh v Attice, jako např. v Íkarii, v Thoriku, na Salamíně nebo v Peiraieu, byla malá divadla, která byla aktivní pouze u příležitosti Malých (Venkovských) Dionýsií. Zde byly rovněž uváděny buď nové tragédie, případně 'předpremiéry' a reprízy: Sókratés zašel do divadla v Peiraieu, aby spatřil uvedení "nových" Eurípidových tragédií (Ailiános, *Rozmanité příběhy*, II, 13).

Přidělování
sboru

Provinční
divadla

**‘Úplné’
herní
soubory**

Podívejme se nyní na číselné údaje jiného druhu, jež se už netýkají skrovných souborů, které se nám dochovaly ze tří autorů tragédií a Aristofana, ale rozsáhlejších sbírek považovaných za ‘kompletní’, jež byly sebrány a utříděny alexandrijskými učenými. Z Aischyla, z něhož cod. Laurentianus 32.9 uvádí 7 tragédií, bylo vybráno 72 titulů. O dalších asi 10 tragédiích jsou zmínky na jiných místech. O Sofokleovi se z bohaté biografie, uvedené v některých rukopisech, dozvídáme, že alexandrijský učenec Aristofanés Byzantský hovořil o 130 jeho tragédiích (z nichž 17 nebo snad jen 7 považoval za neautentické). O Eurípidovi biografické prameny uvádějí, že mu byl povolen chór u 22 tetralogií, to znamená u 88 dramát (Varro, který zřejmě vycházel z alexandrijského vydání, považoval Eurípida za autora v 75 případech: srov. Gellius, *Noctes Atticae* [Attické noci], XVII, 4,3). Těmto třem dochovaným tragikům se tedy přisuzuje ani ne čtvrtina z téměř 1200 tragédií, jež byly uvedeny v letech, kdy aktivně působili na scéně.

Abychom si udělali alespoň přibližný obraz o panoramatu, které tragické divadlo nabízel učenci 4. stol. př. n. l., vezměme v úvahu skutečnost, že v Aristotelově *Poetice* figuruje vedle 23 citátů z Aischyla, Sofoklea a Eurípida 15 citátů z dalších tragických autorů, ať už z 5., nebo ze 4. stol. př. n. l. Z těchto údajů zcela jasně vyplývá, nakolik přísný byl prováděný výběr, který byl navíc spojen se zálibou v čísle tři (z klasického období se dochovaly tři autoři tragédií, tři dějepisci; ve svém díle *De arte poetica* (*O umění básnickém*) uvádí Horatius z klasických Athén pouze tři komické autory: Eupolida, Kratína a Aristofana). Konrad Ziegler velmi uvážene poznamenal, že vše nasvědčuje tomu, že díla nedochovaných tragických autorů (a na tomto místě by měla být uvedena jména velkých osobností, jakými byli Agathón, Kritiás a Ión z Chiu) “nebyla po stránce formální a z hlediska básnického pojetí o nic méně hodnotná než tragédie tří velikánů” (*Tragoedia*, sl. 1962). Velmi důležitou roli hrál v tomto směru zřejmě faktor dosažených vítězství, i když by nebylo vhodné právě toto hledisko přeceňovat, je-li pravda – jak několikrát poznamenal Platón –, že někteří nezkušení porotci vyjadřovali své stanovisko za hlučného veselí a potlesku publika, což je nutně muselo ovlivňovat (*Zákony*, 659a, 700c). Eurípidés dosáhl za svého života jen několika málo vítězství, a přesto byl ve 4. stol. př. n. l., podle vkusu tehdejší doby, velmi vysoce hodnocen. Právě ke konci 4. stol. př. n. l. se začíná prosazovat triáda, která se stane v Athénách v době Lykúrgově doslova ‘státní trojicí’ (jak uvidíme v poslední kapitole této části). Z tohoto důvodu téměř zcela upadá v zapomnění Agathón, který byl mezi autory tragédií považován za jednoho z nejoriginálnějších (mj. proto, že se odklonil od ustáleného mytologického repertoáru). Aristofanés ho ve svých *Žábách* staví na úroveň “tří” (v. 83-84), a když chce Platón v *Hostině* (*Symposion*) obrazně spojit tragického a komického autora, volá Agathóna a Aristofana.

3. Divadelní řemeslo: učednické období, rutina, dramaturgické zrání

**Dědičné
řemeslo**

Provozovat divadlo bylo považováno především za řemeslo (*techné*), a to dědičné. V Aischylových šlépějích kráčeli jeho synové Euforión a Bión (nebo podle věrohodnější tradice Euaión), vnuk Filoklés (který zvítězil nad Sofokleem právě tehdy, když uváděl na scénu *Krále Oidipa*) a Filokleovi synové Morsimos a Melanthios, dále pak Filokleův vnuk Astydámás a pravnucci téhož jména. Pokud jde o Sofoklea, otcovo povolání zdědil jak legitimní

syn Iofón, tak i nemanželský syn Aristón, stejně jako Aristónovi synové a vnuci, kteří se pravděpodobně všichni jmenovali podle svého slavného předka. Podobně tomu bylo u Eurípida, kde jeho syn i vnuk pokračovali v jeho stopách; na umění otce Prátina navázal zase jeho syn Aristiás a na Aristofana syn Ararós. Všichni tito potomci-dědicové talentu se naučili divadelnímu umění v prostředí, ve kterém žili, a to čistě empiricky. Pomáhali, jak to bylo tehdy zvykem v každé řemeslnické dílně, při tvorbě dramát svých mistrů, čímž získávali potřebnou praxi. Tato účast byla považována antickou tradicí za obvyklou, což mnohdy vedlo k přehánění v tom smyslu, že se přeceňoval přínos divadelní dílny; byl to případ Sofokleova syna Iofóna a jeho podílu na otcově *Antigoně* (*Anecdota Oxoniensia*, IV, p. 315 = T 160 Snell – Radt). Naopak Aristofanés ve svých *Žábách* naráží na značnou pomoc Sofoklea synovi při dramatické tvorbě: totiž na místě, kde Dionýsos prohlašuje, že nepřivede Sofoklea zpět na zemi dříve, než pravdivě řekne, co dovede Iofón sám bez jeho pomoci (v. 76-79). Při četbě Eurípidovy *Ífigeneie v Aulidě*, kterou jeho syn uvedl posmrtně a opatřil dvěma prology, si můžeme právem položit otázku, zda jeden z nich nebyl ve skutečnosti dílem Eurípida juniora (nevyklučoval se ani podíl herců). Pokud jde o Aristofana, z argumenta č. III,⁴ které předcházelo jeho poslední komedii (*Plútos* z r. 388 př. n. l.), se dovídáme, že režii svých posledních komedií svěřil Aristofanés synu Ararovi, aby mu “získal přízeň publika”. Také Aristofanés na počátku své umělecké dráhy “tajně pomáhal jiným básníkům”, “pronikal do útrobu druhého”, “chrlil proudy komických veršů” (*Vosy*, v. 1018-1020), stručně řečeno, jako mladý pracoval pro druhé, což bylo tehdy běžné i u jiných řemesel. Divadlo bylo řemeslem, v němž bylo běžné finanční odměňování; honorář náležel všem soutěžícím, vítězům i těm, kteří nezmáhali (Aristofanés, *Žáby*, v. 367), nehledě k odměnám pro vítěze. Podle jiných soutěží lze oprávněně usuzovat, že vítěz nebyl pouze ověnčen věncem z břecňanu, ale získal i peněžní odměnu. Např. na některých dithyrambických soutěžích, které byly v Athénách zavedeny ve 4. stol. př. n. l., dosahovaly odměny za první, druhé a třetí místo výše 10, 8 a 6 min (Pseudo-Plútarchos, *Životy deseti řečníků*, 842a). Deset min odpovídá 1 000 drachmám; denní plat se pohyboval kolem jedné třetiny drachmy, což odpovídá dvěma obolům.

Když autor dramatu vystupoval zároveň jako herec – což byl případ Aischylův, Sofokleův nebo Kratínův –, byl samozřejmě placen i za své herecké vystupování.

Zvyšovaný počet herců urychloval – jak uvažuje Aristotelés v *Poetice* (kap. 4) – zdokonalování zmíněné *techné*. Téměř mytický ‘zakladatel’ tragického umění Thespis zavedl vedle sboru prvního sólového herce, Aischylos (525-456 př. n. l.) přidal herce druhého, čímž v tragédii zdůraznil funkci dialogu. “Dramatický přednes” tak postupně nabýval rysů tragédie v pravém slova smyslu. Sofoklés (496-406 př. n. l.) přidal třetího herce, čímž dosáhl

Odměny

**Počet herců
se zvyšuje**

⁴ Argumentum (též hypothesis) – souhrn děje, jímž jsou podle rukopisné tradice opatřena díla attické divadelní tvorby; následují po něm divadelní poznámky a historické údaje.

"Primitivní"
režie
a moderní
vкус

okamžitě senzačního vítězství (r. 468 př. n. l.) nad tehdy již zavedeným autorem tragédií Aischylem. Vše nasvědčuje tomu, že právě Sofoklés stavěl svá poslední dramata na čtyřech hercích. Je to tedy *techné*, jež se stále zlepšuje, a z vývoje tragédie je zcela zřetelně vidět, jak ztrnulá a nejasná byla tragédie ve svých počátcích, což s hraným zděšením vyjadřuje Aristofanés (asi 450-385 př. n. l.) ve svých *Žábách*. Nelitostnou kritickou analýzu archaického dramatického umění vkládá Aristofanés do úst 'nejmodernějšímu' z tvůrců tragédií, Eurípidovi (485-406 př. n. l.): "Dřív dokáží zde tomu," říká Eurípidés bohu Dionýsovi a míří prstem na Aischyla (v. 908-910), "že kejklář byl a podvodník / a šálil obecnostvo, / jež předtím tragik Frýnichos / tak vychoval, že zblblo." Aischylovo divadlo bylo statické, ba až nehybné, pokračuje Eurípidés (a Dionýsos s ním souhlasí, v. 911-913): "On zakuklil a posadil / vždy kohos na jevišti, / buď Achilla či Niobu, / jich tváře neukázal, / a nechal je tam dřepěti / bez jediného slůvka." Tragédie spočívala vlastně jenom na škraboškách herců, kteří "ani nehlesli".

Mnohdy nebylo ani zcela jasné, o čem tyto statické postavy hovořily (v. 919-941): "A zatím proudem zpěvů / kol dokola se valil sbor, / a oni byli němí! Dionýsos naivně: 'Mne těšilo to mlčení / a měl jsem z něho radost -' / [...] / (k Aischylovi) 'Co trháš sebou hněvivě?' EURÍPIDÉS: 'Mé díky ho pálí. / A když to takhle natropil, / a drama k polovici / už došlo, tucet bůvolích / dal slov svým rekům pronést, / slov ohřívěných, huňatých / a hrůzostrašných potvor, / jež neznal nikdo z diváků. / [...] / Nic zřetelného nevyřkl - / [...] / - měl v básních samé pshady / a ptáky orlonohy / a jakés kozlojeleny / a slova krkolonná, / jimž nikdo nemoh' rozumět.' / [...] / AISCHYLOS: 'Ty chlape bohům protivný, / a čímpak tys je [tj. tragédie] plnil?' EURÍPIDÉS: 'Nu, ptáky orlonohy ne, / ni komoňokohouty! / Když já jsem převzal od tebe / náš obor, tragédii, / tak nabubřelou bombastem / a sádlem těžkých frází, / hned jsem ji hezky odtučnil / a váhy jsem jí ubral, / tu procházkou a tanečkem, / tu lehkým projímadlem, / a také šfávou z tlachanin, / již jsem si zcedil z knížek [...].'"

Aischylovo umění (opomeneme-li politické aspekty, které se prolínaly celým dílem a k nimž se vrátíme později) bylo však už považováno za příliš temné a hodně primitivní, jednoduše řečeno nudné, takže žertovat na básníkův účet bylo velmi snadné. Nebránilo to však tomu, aby Aristofanés ve své komedii *Žáby* nevystavil v hledišti zaplněném publikem složeným z Athéňanů 'středních' vrstev všeobecnému posměchu i další aspekty, tentokrát sofisticko-intelektuální a 'sókratovské', převzaté z eurípidovské dramaturgie.

Vysmívat se ctihodnému kmetovi attického divadla nemohlo být považováno za tak velký prohřešek, protože i Sofoklés, jak se zdá, prohlašoval, že Aischylos psal své tragédie v povznesené náladě (Athénaios, *Hodující sofisté*, X, 428f). Avšak i když je Aristofanova kritika vyjádřena v *Žábách* prostřednictvím obojakého Eurípida, je konstruktivnější, protože se konkrétně týká Aischylovy *režie*. Aischylovi se tu vyčítá, že se jeho postavy nedovedou pohybovat na scéně, že je nechává málo a nesrozumitelně mluvit a "režiruje" i jejich jazyk, že nedovede tahat za "provázek (*τὰ νεῦρα, ta neura*) tragédie" (v. 862), což je výraz typický pro loutkové divadlo, považované sice za příbuzné, ale 'podřadnějšího' charakteru (Platón, *Zákony*, 644e). V této souvislosti se také hovoří o "odměřování" množství slov

a délky metra, což umožní vyřešit spor mezi Eurípidem a Aischylem. Právě zde je zřejmá Aischylova posedlost "měřit", způsobená teoretickým podvědomím sofisticky řemeslného charakteru práce dramaturga. I když to tak může na první pohled vypadat, není toto "odměřování" zlomyslným nápadem Aristofanovým, vezme-li se v úvahu, že čtyři ze sedmi dochovaných Aischylových tragédií respektují toto omezení, které se jeví jako záměrné (kolem 1 070 řádků) a že pouze *Agamemnón* značně vybočuje vzhledem k větší komplexnosti výstavby z těchto limitů (1 673 řádků), čímž se ve skutečnosti ztotožňuje s rozsahem, který odpovídá normální délce Sofokleova a Eurípidova dramatu.

4. Stavební prvky dramatu

Po Thespidových a Aischylových technických inovacích byla při výstavbě dramatu přísně respektována pevná struktura. Základními stavebními prvky tragédie byly *prolog* (část, která předchází nástupu sboru na scénu), *parodos* (zpěv nastupujícího sboru představovaného choreuty, který zaujímá místa na scéně a setrvává tam až do konce, následující sborové písně se nazývají *stasima*) a *epeisodia* (jeden nebo více výstupů mezi dvěma stasimy). V Aischylových dobách se sbor skládal z dvanácti choreutů, Sofoklés zvýšil jejich počet na patnáct, v čele sboru stál 'vůdce', který se nazýval *koryfaios*. Zpívaná část, v níž se sbor střídá s herci, se nazývá *kommos*. Eurípidés zavedl další technickou inovaci, která spočívala v tom, že lyrické partie často zpívali herci. Je to v souladu s novým pojetím, jemuž byl Eurípidés příznivě nakloněn a jež se rodilo v oblasti hudební, především z podnětu známého skladatele dithyrambů a hudebníka Tímothea z Miletu (450-360 př. n. l.), s nímž Eurípidés spolupracoval a pro něhož, jak se zdá, složil prolog k lyrické skladbě *Peršané* (srov. str. 219). Další Eurípidovou novinkou bylo zavedení zásahu boha, který byl spouštěn na jevišti složitým mechanismem (*deus ex machina*), aby vyřešil drama v okamžiku, kdy se děj dostal do mrtvého bodu.

Struktura komedie v podstatě odpovídala výstavbě tragédie. Nacházíme v ní prolog, parodos, epeisodia zpívaná sborem, jimž se říkalo *chorika*. Typickým epeisodiem komedie je *agón* (též *epirrhematický agón*, "přidružený zápas"), kdy se dvě strany za účasti sboru napadají, vyhrožují si a snaží se prosadit své vlastní stanovisko. Hlavní výkon sboru, zároveň i nejzávažnější z hlediska politického, byla tzv. *parabasis*, která navazovala na zápas, kdy herci odešli ze scény, členové sboru čili choreutí odložili masky, postoupili před obecnostvo (odtud parabasis, tj. "předstoupení") a promlouvali k němu o aktuálních otázkách, které se hrou nesouvisely.

Z hlediska struktury byla mezi tragédií a komedií výrazná podobnost, to však naprosto neplatí o jejich obsahové náplni. Obsah komedie býval velmi rozmanitý (někdy se jednalo o parodii na mýtus, což se však ve většině případů nestávalo), zatímco v tragédii zcela jasně převažoval mýtus. Byl považován za "základní stavební prvek tragédie a za její duši", jak se vyjádřil

Prolog,
parodos,
epeisodia,
stasima

Agón (zápas),
parabasis

Komedie
a tragédie

Aristotelés (*Poetika*, 1450a 38), přičemž základní repertoár vycházel z Homéra a epického "kyklu" (tragédie s námětem historicko-politickým, jak tomu bylo v případě Aischylových *Peršanů*, jsou spíše výjimkou). Jednotliví autoři tragédií zdokonalují svou *techné* na základě publiku velmi dobře známého repertoáru (homérské eposy představovaly značnou část náplně elementární výchovy), který obohacují inovacemi, uváděním nových zvláštností, začleněním více či méně neobvyklých prvků a nových postřehů týkajících se jedné a téže události. Kdyby výběr dramát, která se dochovala, nebyl tak chudý ve srovnání s tím, co bylo k dispozici ve starověku, lze si představit, že by zpracovávání stejné látky mohlo působit jako opakování, k čemuž v některých případech dochází u Eurípida, a to jen proto, že se náhodně dochoval širší výběr jeho dramát (*Hekabé* a *Trójanky*, *Foiničanky* a *Prosebnice*; tématem je tragický osud žen po dobytí Tróje a smrti sedmi vůdců).

5. Mytické náměty a "katarze"

Vztah
k epickému
repertoáru

Vico v této souvislosti neprávem tvrdí, "že po Homérovi je zoufale těžké vytvořit skutečně tragické postavy zcela nově" (*Principi di scienza nuova...*, kn. III/1, kap. 4; český překlad *Základy nové vědy...*, Praha 1991, str. 334). Výběr byl naopak zcela vědomý a byl podmíněn didaktickou funkcí tragického divadla v širším slova smyslu. Na jedné straně tak diváci měli možnost lépe pochopit zpracovanou látku, protože s ní byli 'předběžně' obeznámeni, což jim umožňovalo lépe sledovat děj a zároveň mít větší požitek z již známé zápletky. Na druhé straně díky této skutečnosti mohl autor látku účinněji zvládnout, protože byla součástí jeho duševních pochodů, stejně tak jako tomu bylo u církevních představení před katedrálami ve středověku. Ne náhodou označuje Aristotelés ve své *Poetice* (1449b 27-28) jako cíl tragédie "katarzi" anebo přesněji "očištění umožněné duševními hnutími (soucit a děs), jež tragédie uvádí na scénu". Je to tedy jakási 'výchova prostřednictvím mýtu', jež ve své podstatě odpovídá procesu, v němž se divák ztotožňuje s hrdinou na scéně. Předpokladem katarze je analogie, přirozená analogická schopnost myšlení. Z repertoáru 'předků', jenž byl představován mýtem, nemohlo už nic víc odpovídat této moudré a nevyhnutelné "duševní terapii".

I v případě, kdy je náplň tragédie – jak je zřejmé u tak dobře zavedených autorů, jakými byli Aischylos a Sofoklés – zaměřena prostřednictvím dokonalého zvládnutí scénických efektů na šíření hodnot, jež mají upevňovat polis, i tehdy je nejlepším nástrojem tragédie rozsáhlý a stále respektovaný mytický repertoár. Lze zde postihnout proces, který byl výstižně, i když poněkud zobecnujícím způsobem, popsán Vernantem a Vidalem-Naquetem:

Mýtus "Tragický okruh se rozprostírá mezi dvěma světy, s čímž souvisí jeho dvojitý vztah k mýtu náležejícímu době, která již uplynula, ale jež je stále přítomná ve vědomí lidí, a k novým hodnotám, které se tak rychle vyvinuly ve městě Peisistratově, Kleisthenově, Themistokleově a Perikleově. Toto nové originální pojetí je hybnou silou děje. V tragickém konfliktu je ještě hrdina, král nebo tyran, plně vázán hrdinskou a mytickou tradicí, ale vyřešení dramatu mu uniká. Osamocený hrdina není nikdy schopn dospět k vyřešení kon-

fliktu, které je v ž d y triumfem kolektivních hodnot, jež se zrodily v nové demokratické obci" (*Mythe et tragédie en Grèce ancienne [Mýtus a tragédie ve starověkém Řecku]*, str. VII).

6. Politické divadlo

I když už se neklade takový důraz na "nikdy" a "vždy" (jako příklad postačí uvést Sofokleovo drama *Aiás*, jež postrádá 'kolektivní' nebo 'politické' rozhodnutí), stále platí, že hlavním úkolem, který polis ukládá divadlu (především tragickému) a jež divadlo plní, je být prostředníkem a šířitelem základních hodnot polis a školou pro dospělé, jak to zcela jasně prohlašuje Aischylos v *Žábách* (v. 1054-1055): "Jeť básník učitel ctnosti."

Pindarovy a Simónidovy sborové písně vznikaly čas od času na zakázku Hieróna, thessalských Skopovců nebo makedonského krále Alexandra, avšak dramata byla athénskými tragiky tvořena na obecně jakožto politického společenství, které aktivně zasahuje do utváření jednotlivců. Jedná se tedy o odlišný vztah; polis si zajišťuje své dramatické tvůrce ze své základní funkce společenského života. Simónidés tak mohl vyhovět objednávkám Peisistratova syna Hipparcha anebo thessalského vládcy Skopa II. a poté oslavovat na přání Themistoklea vítězství u Artemísia a u Salamíny (480 př. n. l.) a požadovat mj. vysokou odměnu, kterou se snažil Themistoklés smlouváním snížit (Plútarchos, *Život Themistokleův*, 5,6). Naproti tomu Frýnichos a Aischylos, kteří uvedli na tragické scéně dramata podporující Themistokleovu protiperskou politiku, zakusili právě kvůli tomuto výběru značné nepřijemnosti. Jak podrobně uvádí Hérodotos (VI, 21), byl Frýnichos za uvedení tragédie *Dobytí Mlétu* v r. 492 př. n. l., tedy dva roky po pádu města, jež bylo symbolem iónského povstání, potrestán pokutou ve výši 1 000 drachem, poněvadž prý "připomněl neštěstí přátel"; k tomu se později ještě vrátíme (srov. str. 142).

Při organizování divadelních her uplatňuje obec tatáž pravidla rovnostářského dělení mezi fýlami, které platily v reálném politickém životě. Průběh je zaznamenáván v úředních protokolech (nejenom výsledky soutěží tragických a komických autorů, ale rovněž mužských a chlapeckých sborů), zaznamenávána jsou nejen jména dramaturgů, ale i chorégů, to znamená zámožných a 'vlastenecky' smýšlejících občanů, kteří na sebe vzali povinnost uhradit náklady na vycvičení sboru, na nákladné kostýmy, na flétnistu (tyto nápisné záznamy v kameni se zlomkovitě dochovaly). Ostatní výdaje, čímž jsou míněny odměny a platy hercům a básníkům, měla na starosti přímo obec. Chudým občanům bylo vstupné rovněž placeno obcí (tato podpora byla nazývána "příspěvek na představení", *theórikon*). Účast na divadelních představeních byla totiž považována za obecnou povinnost a obec se snažila, aby ji mohli všichni splnit. Divadlo je tedy nejen pro všechny, ale je téměř nemyslitelné, že by povinnosti návštěvy představení někdo nedostál.

Když v nedávné době došlo k diskusi o zvláštním problému, jakým je vzájemné prolínání umění a politiky, zrodily se dva protichůdné postoje. Li-

Tvorba na
zakázku obce

Rozhodující
role obce

Fustel de
Coulanges

berální historikové považovali tuto skutečnost za projev zcela neomezené nadřazenosti státu ve starověku. Fustel de Coulanges v jedné z kapitol knihy *La cité antique* (Starověká obec, 1864), nazvané *O všemocnosti státu: Starověké národy nepoznaly individuální svobodu* (kn. 3, kap. 18) navazuje na myšlenky Benjamina Constanta z díla *O svobodě ve starověku ve srovnání s moderní dobou* (1818) a stanovuje "pro všechny platnou povinnost účastnit se všech obřadů ve městě" jako jeden z typických rysů oné podoby svobody, kterou lze nazvat "despotickou" (pronikající do soukromého života jednotlivců) a jež byla "svobodou antického člověka". Fustel přijímá Constantův intuitivní přístup (terčem jeho kritiky byl jakobínský kult "starověkých republik"), ale zároveň poskytuje historický základ pro tuto intuici, když prohlašuje, že "zdroj takovéto despotické svobody" vyplývá z náboženského základu občanského nebo státního společenství v řeckém a římském světě. Konzervativní, ke státu s důvěrou vzhlížející historikové, kteří byli prodchnuti ideály "německé demokracie" (bismarckovské a vilémovské), jako např. Ulrich von Wilamowitz a Eduard Meyer, měli k athénskému státu velmi nadšený vztah: "umění již nemuselo být majetkem privilegované třídy, ale národa", jak psal Wilamowitz (*Einleitung in die griechische Tragödie* [Uvedení do řecké tragédie], str. 77); "s touto skutečností může být srovnávána pouze péče, kterou pruský stát věnoval od roku 1808 oblasti vědy", píše v podobném duchu E. Meyer (*Geschichte des Altertums* [Dějiny starověku], VII, str. 745).

Athénské
divadlo
a divadlo
revoluční

O několik desetiletí později dospěli radikálně revoluční historikové, kteří byli žáky těchto učenců, k závěru, že situace v Athénách předjímá pokusy o "umění pro lid", o něž se pokoušely revoluce 20. století. Donucovací prvek zůstával v pozadí a byla vynášena skutečnost, že vysoké umění bylo zpřístupněno širokým vrstvám obyvatelstva: "Divadelní představení v Athénách," jak píše např. Arthur Rosenberg, "byla zdarma přístupná všem občanům. Odehrávala se před mnoha tisíci diváků, což vyžadovalo od herců řadu úprav; muselo se v nich jednat o závažné a široce rozvinuté náměty, které musely být zpracovány tak, aby zapůsobily na široké vrstvy obyvatelstva. Tento výrazný rys athénské divadla nebyl v moderní době dlouho rozpoznán a antická drama nabyla svého původního kouzla až tehdy, když se začala hrát před velkým množstvím diváků. Nemusely to být nutně desetitisíce diváků jako ve starověkých Athénách, v každém případě však tisíce. O znovuobjevení řeckého divadla pro novodobou kulturu se velkou měrou zasloužil především Max Reinhardt" (*Demokratie und Klassenkampf im Altertum* [Demokracie a třídní boj ve starověku], str. 124).

Rosenberg ozřejmuje vztah mezi formami ("silné barvy") tragického umění a jeho obsahem určeným početným vrstvám obyvatelstva. Jednalo se skutečně o celé společenství. Jak je doloženo v Platónově *Hostině* (*Symposium*, 175e), uvedení Agathónových tragédií v r. 416 př. n. l. přihlíželo asi 30 000 diváků. Přesnost tohoto údaje byla velmi dlouho předmětem diskuse, a to zejména těch badatelů, kteří se na všechny dochované číselné údaje dívají velmi skepticky. Z Platónových slov ("kolem více než 30 000 Řeků") lze usuzovat, že se zřejmě jednalo o slavnost Dionýsií (zmínka o "Řecích"

naznačuje, že šlo o představení určená i cizincům, a ne pouze Athéňanům, jak tomu bylo o Lénajích). Z tohoto pohledu se zdá onen číselný údaj ještě věrohodnější. Není jasné, zda se divadelních představení mohly účastnit i ženy, a zjišťovalo se i to, kolik diváků mohlo vlastně Dionýsovo divadlo pojímat. Avšak získat přesnější informace není snadné. Nepochybné je pouze to, že díky svému originálnímu systému státního divadla dosáhla athénská polis během jediného představení (jež bylo i součástí náboženského obřadu) tak vysokého počtu diváků, který se později nepodařilo shromáždit žádnému jinému divadlu. Repríza divadelních představení v okolí Athén na Venkovských Dionýsiích je důkazem dokonale propracovaného šíření divadla pro výchovu v š e c h obyvatel jeho prostřednictvím. Za tímto účelem byla zavedena 'pomocná' instituce, typická pro "parazitní demokracii Athén": theórikon, o němž již byla zmínka. Tuto podporu ve výši dvou obolů (což odpovídá dennímu platu prostého pracovníka) zřejmě zavedl Periklés (jak lze usuzovat z Plútarchova *Života Perikleova*, 9,1). Zmíněný státní fond, který měl původně sloužit k tomu, aby se všichni občané, i ti nemajetní, mohli účastnit představení, nakonec pohltil všechny přebytečné finance státní administrativy. Ve 4. stol. př. n. l. se stal "pokladnou" značných rozměrů, jejíž správa byla svěřována finančním odborníkům, jakým byl např. Eubúlos (státník 5. stol. př. n. l., který se postaral o 'státní' vydání trojice tragiků Aischylos – Sofoklés – Eurípidés). Démos velmi usilovně bránil tuto pokladnu proti politikům (Démostenova typu), kteří jí chtěli i přes postupný úpadek Athén na úroveň druhořadé velmoci využívat k vojenským účelům – možná i proto, aby oslabili mocenské postavení správců theóraika.

Theórikon

7. Politický dohled nad divadlem

Protikladem péče, kterou stát věnoval chodu divadelního soukolí, je kontrola jeho obsahové náplně. V moderním pojetí by se podobná činnost dala nazvat 'předběžnou' cenzurou. Tento mechanismus byl však ve skutečnosti daleko pružnější. To nejpodstatnější se dovídáme z Platónových *Zákonů*, podle nichž se dramaturgové museli podrobit předběžnému výběru u archonta epónyma, který rozhodoval o povolení sboru. Platón se vyjadřuje velmi jasně, i když pravděpodobně v souvislosti se svým výkladem přeceňuje obsah cenzury: "Vždyť bychom věru nadobro šleli my i celá obec," vkládá Platón do úst jednomu z athénských mluvčích, "když by vám dovolila provozovat skladby, o kterých je nyní řeč [tj. přijít do města a neomezeně hrát drama před publikem], dříve než by ú ř a d y r o z h o d l y, zdali jste je složili tak, aby je bylo možno přednášet a aby byly vhodné pro veřejnost, či ne." Na tuto hypotézu (která je ostatně předkládána jako nepřijatelná), že by divadlo nepodléhalo politické kontrole, reaguje athénský mluvčí ihned tak, že popisuje "současnou" situaci v podmínkách athénskému státu (817d): "Nyní tedy, rodní synové něžných Múz, nejprve ukážeme úřadům vaše zpěvy (τὰς ὑμετέρας ᾠδὰς, *tás hymeterás ódás*) vedle našich, a jestliže se, co vy mluvíte, ukáže stejným nebo snad ještě lepším, dáme vám sbor, pakli však ne, přátelé, nikdy bychom to nemohli udělat."

Archón
zkoumá
obsahovou
náplň

Z návaznosti těchto dvou formulací zcela jasně vyplývá, že lyrické zpěvy (*ódoi*) byly zkoumány především, pokud jde o obsahovou stránku a politickou vhodnost (tj. “zda mohou být uvedeny před publikem”). Není snadné určit, do jaké míry tento mechanismus fungoval v jednotlivých případech. Důležité však je, že existoval a že dával politickému vedení možnost, pokud to bylo jeho přáním, využít své moci k povolení nebo zamítnutí sboru, čímž podpořil vyvolené autory a odradil ostatní. Proto byly předmětem zkoumání lyrické zpěvy (*ódoi*), neboť právě ony představují z ideologického a politického hlediska nejvýraznější části dramatu – stačí zde uvést závěr Aischylových *Eumenid* (458 př. n. l.), kde se několik let po Efialtově reformě (461 př. n. l.) probírá pravomoc areopagu, srov. str. 147. O úloze, kterou mohl sehrát archón při výběru básníků, jimž měl být povolen sbor, svědčí příklad Themistokleův. Když byl Themistoklés v r. 492 př. n. l. archontem a podporoval přípravy ke střetu s Persií, který považoval za nevyhnutelný (takto o něm mluví Thúkýdídés, I, 14,3), povolil – jako archón – sbor Frýnichovi pro uvedení hry *Dobytí Miletu*, která nečerpala svůj námět z mýtu, avšak zcela o t e v ř e n ě reagovala na politické události (tj. na porážku, kterou před dvěma lety skončilo protiperské povstání Iónů). O tom, že byl Themistoklés v politickém spojení s Frýnichem, svědčí jejich opětovná spolupráce v r. 476 př. n. l., kdy Frýnichos tři roky po vítězství nad Persií, na němž se velkou měrou podílel Themistoklés, uvedl tragédii *Foiničanky*, oslavující vítězství u Salamíny. Themistoklés byl tehdy jeho chorégem.⁵

Nálady
obecenstva

Zde se pochopitelně jedná o ‘pružný’ mechanismus, jenž se mění podle charakteru politických uskupení, kdy v určitých okamžicích může vyniknout, nebo naopak ztratit na svém významu archón, vzbuzující důvěru, a to i v případě, kdy drama řešilo a prosazovalo myšlenky a názory, jež zcela neodpovídaly vládnoucímu duchu (vždy bylo zapotřebí vzít v úvahu úsudek a reakce diváků, kteří nikoliv náhodou zarputile odpírali potlesk Eurípídovi, jehož tvorba byla příliš vzdálená ‘duchu doby’). Jedině tak si lze vysvětlit, že autoři, kteří šli proti proudu, jak tomu bylo právě u Eurípida, neochabovali (téměř až do konce své kariéry) v úsilí dostat se na scénu – a to i přes neúspěchy – a že i radikální představitelé oligarchie, jako Antifón a Kritiás, psali tragédie. Vzhledem ke svému politickému smýšlení, které bylo naprosto neslučitelné s vizí demokratické polis,⁶ museli totiž upustit od otevřeného politického střetu a pokoušet se uplatňovat svůj vliv, vyslovit ‘svou pravdu’ jiným způsobem – totiž prostřednictvím divadelní scény. To, že se nejednalo o ojedinělé případy (srov. str. 188), dokazuje rovněž skutečnost, že tragédie psal i Theognis, Kritiův kolega z rady třiceti tyranů, kteří ovládali Athény v r. 404/3 př. n. l. (Theognida si dobíral v *Acharňanech* Aristofanés). Z uvedených příkladů jasně vyplývá, že divadelní tvorba byla podrobena výběru, politické kontrole, k níž dochází při povolení sboru, ale že tento výběr nebyl – a nemohl být – tak přísný a jednostranný, jak by se mohlo zdát

⁵ Srov. Plútarchos, *Život Themistokleův* (5,5); zároveň se tu uvádí text nápisu, který nechal Themistoklés vytesat na památku svého a Frýnichova společného vítězství.

⁶ Toto stanovisko zaujal Thúkýdídés v případě Antifóna (VIII, 68).

z povšechných zobecnění. Navíc je třeba připomenout, že v Athénách proti sobě nestály jednotné ‘strany’, ale skupiny, které vznikaly příležitostně (i když třeba v rámci dvojí volby, která byla v zásadě protichůdná: na jedné straně stáli ti, kteří souhlasili, a na druhé ti, kteří naopak – jako Kritiás, Antifón a další – kompromis mezi démem a skupinou majetných obyvatel, na kterém spočívala athénská demokracie, odmítali).

Stejně tak je možné, že demokratický politik na počátku své kariéry, jako např. Kleón, využíval autora komedií, jakým byl Hermippos, k útokům proti Perikleovi, představiteli a symbolu politiky ‘demokratického kompromisu’ (Plútarchos, *Život Perikleův*, 33,8). Došlo k tomu v r. 430 př. n. l. krátce před Perikleovou smrtí a nedlouho poté, co vypukla válka se Spartou. O čtyřicet let dříve (472 př. n. l.) byl Periklés chorégem Aischyla, který tehdy uvedl tragédii *Peršané*, v níž byl na jednom místě nadšený chvalozpěv na Themistoklea (v. 355nn., srov. str. 143).

Periklés si byl dobře vědom zásadního významu divadla; na jedné straně poskytoval finanční podporu významným autorům tragédií, ale na straně druhé nešetřil autory komedií za jejich tvrdou a občas jedovatou otevřenost. Situace se vyhrotila pravděpodobně v r. 440 př. n. l., kdy byl Periklés spolu se Sofokleem stratégem a kdy tvrdě zakročil proti vzpouře na Samu: tehdy vydal opatření, v němž jasně omezuje svobodu projevu komické scény. Jednalo se o tzv. Morychidův dekret, který je jasně doložen v jednom scholiu k Aristofanovým *Acharňanům* (v. 67). O něco dříve nechal Periklés ostrakismem vyobcovat Melésiova syna Thúkýdida, jenž byl jeho nejvlivnějším protivníkem a v jistém smyslu Kimónovým pokračovatelem. Perikleovi tedy šlo o jakési zpřísnění režimu, což se zřetelně odrazilo na komickém divadle, které bylo tím více politické. Toto opatření není ojedinělým. V r. 426 př. n. l. Kleón, rival zmíněného Perikleia, obžaloval Aristofana, že “v přítomnosti cizinců nedobře mluvil o obci” (myslí tím o Dionýsích: Aristofanés, *Acharňané*, v. 502-503, 631). A ještě v r. 415 př. n. l. (není jasné, zda v souvislosti s aférou týkající se poškození hermovek a ‘monstrprocesem’, který následoval) byl vysloven explicitní zákaz jmenovitě napadat politické osobnosti (ὄνομαστὶ κομωδεῖν, *onomasti kómódein*), plynoucí z nového formálního opatření – tzv. dekretu Syrákosiova (scholion k Aristofanovým *Ptáčkům*, v. 1297). Obraz této složité situace, v níž tvořili autoři v demokratických Athénách své komické kusy, nastiňuje autor *Ústavy Athéňanů*, mylně připisované Xenofóntovi, a zároveň zachycuje ovzduší více či méně maskované (i když občas jasné) cenzury (2,18): “Nesouhlasí s tím, aby se na komické scéně objevoval lid anebo aby se o něm mluvilo špatně, jelikož se nechtějí ocitnout v negativním světle. [Pro autora je hybnou silou všeho, co se odehrává v Athénách, tedy i cenzury, lid.] A tak je tedy většina osobních útoků na scéně namířena nikoliv proti lidu a široké veřejnosti, ale výsměch se většinou týká boháčů, šlechtice nebo vlivného občana. Jen zřídka se stává, že je kritizován některý chudák anebo prostý člověk – a i tehdy se musí jednat o člověka příliš podnikavého, který se snaží vyniknout nad ostatní. Tento druh kritiky nedělá zlou krev.”

Uvedený doklad dokresluje zmínky objevující se porůznu ve scholiích: zákaz ὄνομαστὶ κομωδεῖν (*onomasti kómódein*, “jmenovitě zesměšňovat”)

Kleón proti
Perikleovi

Morychidův
dekret

Cenzura
podle
Athénaión
políteiá

nevznikl na popud lidu, ale pochopitelně “pánů”, kteří tento systém prosadili a ve své podstatě jej řídí (už jenom proto, že ovládají oblast technickou a administrativní) a které lid stále podezřívá, že “*se příliš prosazují*” a “*že jsou něčím víc*” (πλέον ἔχειν, *pleon echein*), jak říká autor spisku s jistým nádechem parodie demokratického žargonu. Není náhodou, že se právě tehdy, když se projeví snahy ‘ucpat ústa’ komickému divadlu, ocitli v nesnáziích ti představitelé demokratického režimu, kteří se narodili “pod šťastnou hvězdou” a kteří byli nejenom nenáviděni po nich vládnoucími oligarchy (to platilo i pro autora *Ústavy Athéňanů*), ale stejně tak se ani netěšili velké přízni dému. Bylo to v době, kdy Perikleův režim procházel svými nejkritičtějšími okamžiky (porobení Samu), v době Alkibiadově, za skandálů kolem zhanobení komediev a mystérií. Právě tyto dva náměty by byly poskytovaly tvůrcům komedií živnou půdu a příležitost k nelítostnému pronásledování. Kdyby byla lidu dána možnost jednat podle jeho veskrz ‘plebejských’ instinktů, prožíval by uspokojení při sledování hromadného vraždění pánů na komické scéně, a to všech bez rozdílu, i svých ‘spojenců’. Pociťoval by jisté uspokojení nad tím, jak se doslova ‘vyždímali’ při chorégiích, což se stalo nějakému Lýsiovu klientovi (řeč č. 21), který byl obžalován z korupce a nedovedl se nijak jinak bránit, než že se odvolával na všechny tisíce drachem, které vydal během deseti let na chorégie.

Díky tomu, co říká autor *Ústavy Athéňanů*, snadněji pochopíme, proč byly vydány všechny uvedené dekrety. A nejen to. Stejně tak pochopíme, jak velké bylo nebezpečí, v němž se ocitl Aristofanés, když ho Kleón, jehož pozice již tehdy byly velmi silné, před radou obžaloval nikoliv proto, že pomlouval toho či onoho politika, ale že “nedobře mluvil o lidu”! Lid to není schopen tolerovat a připustit; má však pro tyto účely k dispozici smrtící zbraň – soudy. Je velmi nesnadné a choulostivé najít rovnováhu mezi tím, co si mohou a nemohou dovolit tvůrci komedií. Jde o stav stálého kolísání (dovídáme se o tom z jedenácti Aristofanových komedií) mezi ironizujícím zobrazením lidu (hranice je dána tím, nakolik to obecnstvo snese; proto “Démós” v *Jezdcích* nakonec představuje dobrého ďábla, který je však “oklamán”) a hrami, v nichž jsou terčem kritiky především politici (přičemž nesmí dojít ke střetu se zákazem “jmenovitě zesměšňovat” (*onomasti kómódein*)).

Úpadek
politické
komedie
po občanské
válce

Když byla po občanské válce v r. 404/3 př. n. l. obnovena demokracie, komedie prakticky okamžitě opustila – tentokrát definitivně – zvyk kritizovat konkrétní osoby, zvyk vyvolávající tak velkou nelibost u vysoce postavených politiků. Jak uvidíme, důvody jsou zcela jasné. Umírněná demokracie, řízená profesionálními politiky, kteří vytvářejí homogenní a v podstatě jednotnou ‘politickou třídu’, jež stála v čele Athén ve 4. stol. př. n. l. (alespoň do konce druhého athénské námořního spolku), už neposkytuje prostor pro “jmenovitě zesměšňování” (*onomasti kómódein*). Tato skutečnost je tím pozoruhodnější, že lze předpokládat zcela konkrétní nařízení (nebo formální opatření), které po občanské válce omezuje slovní projev komiků, což lze postihnout na postupně proměněné osobě, jak je patrné z kariéry Aristofanovy. Mezi uvedením *Žab* (405 př. n. l.) a *Ženského sněmu* (392 př. n. l.) vypukne občanská válka, kdy je prolévána krev

bohatých ‘demokratů’ (jimž se sžíraví komici tak často vysmívali jako miláčkům lidu); v tomto okamžiku se zdá, že je autor někým jiným. Totéž lze říci o komedii *Plútos*, která byla uvedena o něco později (388 př. n. l.). Nejedná se už o výslovné narážky na toho či onoho politika, ale o povšechné parodování běžného politického jazyka (*Ženský sněm*, v. 171nn.). Vezme-li se v úvahu, že *Ženský sněm* vzniká asi rok po bitvě u Koróneie, tedy v době, kdy vrcholí korintská válka, a je protkán tím nejlepším, co nabízela komedie minulých dob (“stará” neboli *archaiá*, jak se jí v 5. stol. př. n. l. říkalo) – štiplavými poznámkami na zkorumpované politiky, placené cizími mocnostmi (*Hellénika z Oxyrhynchu*, p. 7, 17-19, ed. Bartoletti), i na neschopné velitele –, zdá se téměř neuvěřitelné, jak Aristofanés, ještě před několika lety tak jízlivý a přímý, ve svém tvůrčím rozmachu postupně ochaboval a své řemeslo už nevykonával se stejnou vervou jako dříve. Pro všechno, co zde bylo uvedeno, je však třeba vidět objektivní důvody. Především je to nový pořádek, který zavedla včetně sebeobraných mechanismů ‘politická třída’ po obnově demokracie, k níž došlo po traumatech způsobených občanskou válkou. Jak uvidíme v kapitole o Démostenovi (1), v obnovené demokracii vzniká nová vrstva politiků z povolání, kteří jsou specializovaní stejně tak, jak jsou vyškoleni vojenští odborníci (nejsou to už politikové, kteří jsou zároveň i veliteli). V důsledku toho je démos těmito novými odborníky postupně vytlačován z politické činnosti. Prostor (který lid před časem tak vděčně přijímal) se tak pro tvůrce komedií velmi zúžil, až nakonec postupně vymizel. Na druhé straně nelze zapomenout na to, že po ukončení občanské války se stalo heslem smíření a amnestie a že všichni ti, kteří je chtěli porušit, byť by se jednalo o “osvoboditele” v pravém slova smyslu, jakým byl Thrasýbulos, byli obžalováni a odsouzeni (Aristotelés, *Athénská ústava*, 40,2).

Aischylos a Themistoklés

1. Frýnichos. Themistoklés a Periklés jako chorégové

Tragédie
a politický
zásah



Themistoklés

Aischylos je jediným autorem tragédií, od něhož se nám dochovala tragédie s jasně politickým námětem (*Peršané*). Tento divadelní experiment uskutečnil již předtím o něco málo starší Frýnichos. Po řecko-perských válkách nemáme další zprávy o podobných pokusech, až do uvedení Theodektovy hry *Mausólos*, tedy o více než jedno století později (353 př. n. l.). Do inscenace tragédií tohoto typu byli zapojeni – ať už jako chorégové, či jako archonti, kteří měli na starosti vypravení sboru – významní a vlivní politici Themistoklés a Periklés. Themistoklés poskytl jako archón v r. 492 př. n. l. sbor Frýnichovi, jenž uvedl hru *Dobytí Mílétu*, a jako chorégos financoval v r. 476 př. n. l. představení Frýnichovy tragédie *Foiničanky*, oslavující vítězství u Salamíny. V r. 492 př. n. l. Themistoklés zdůrazňoval perské nebezpečí a mohl se domnívat, že tragédie s námětem potlačení vzpoury “bratří” Iónů Peršany by posloužila jeho záměrům. Celá záležitost však skončila katastrofou. Frýnichova porážka musela mít jistě politické pozadí (i když Hérodotos příběh přikrašluje) a sama o sobě byla politickým činem. Athéňané podle Hérodota (VI, 21) “dali častokrát a různým způsobem najevo, jak je dobytí Mílétu zarmocuje. Když například Frýnichos napsal a uvedl drama ‘Dobytí Mílétu’, vypukl v divadle pláč a Athéňané ho potrestali pokutou tisíce drachem za to, že jim připomněl neštěstí přátel.” Byl to zjemnělý způsob, jak vyjádřit, že drama připomínalo Athéňanům jejich neúčinnost a málo přesvědčivou pomoc v iónské vzpouře. Trest Frýnichovi uložený byl velmi tvrdý a jasně cenzorsky zaměřené bylo i s tím spojené opatření, jež Hérodotos zaznamenal bezprostředně nato: “a zakázali, aby kdokoli toto drama uváděl”. Není těžké za těmito událostmi postřehnout konflikt mezi společenskými skupinami a těžkosti, se kterými se setkal Themistoklés, když prosazoval vlastní linii, těžkosti, jež se pociťovaly i během konfliktu samotného.

Obrana
Themistoklea

Ještě v předvečer střetnutí u Salamíny Themistoklés riskoval, že se ocitne se svou vojenskou mocí v menšině. Jeho plán by byl odložen, kdyby se nebyl uchýlil k velmi odvážné a nejisté akci, že totiž poslal ke Xerxovi učitele svých vlastních dětí, aby mu odhalil záměr Řeků uprchnout, a poradil, aby Řeky zastavil a tím učinil nevyhnutelnou onu námořní bitvu, o kterou Themistoklés usiloval a na niž se spoléhal. Je to událost, kterou podrobně popisuje Hérodotos (VIII, 75) a jež přispívá k vytvoření představy o dvojakosti Themistoklea, jenž “klamal” národ (Hérodotos, VIII, 110), aby si upevnil svou vlastní moc. Právě tuto událost vysoce hodnotí Aischylos v *Peršanech* (v. 355-373), uvedených několik let po bitvě u Salamíny v r. 472 př. n. l., a právě pro tuto tragédii se pětadvacetiletý Periklés ujal úkolu choréga (IG², II/3, 2318, sl. 4, 4). Nebyla to však první oslava vítěze od Salamíny na

• Aischylos z Eleusíny

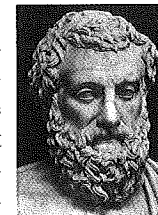
525/524-456/455 př. n. l. Podle *Parského mramoru* získal první vítězství v r. 484.

Katalog tragédií z medicéjského rukopisu poskytuje 72 autentických názvů, alespoň 10 však jistě chybí. *Súda* uvádí 90 dramát. Aischylovy tragédie zvítězily mnohokrát, a to i po básnickově smrti. Zachovalo se 7 tragédií: *Peršané* (Πέρσαι, *Persai*, 472), *Sedm proti Thébám* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, *Hepta epi Thébás*, 467), *Prosebnice* (Ἰκέτιδες, *Hiketides*, 463?), trilogie *Oresteia* (Ὀρέστεια): *Agamemnón* (Ἀγαμέμνων), *Obětující ženy* (Χορηφόροι, *Choeforoi*), *Eumenidy* (Εὐμενίδες, *Eumenides*, tj. usmířené bohyně, 458), *Upoutaný Prométheus* (Προμηθεὺς δεσμώτης, *Prométheus desmótés*).

Ztraceny jsou významná trilogie o osudu Aianta (*Přísouzení zbroje*, Ὀπλων κρίσις, *Hoplón krisis*; *Ženy z Thrákie*, Θρήσσαι, *Thréssai*; *Ženy ze Salamíny*, Σαλαμινίαι, *Salamíniai*) a *Lykúrgeia* (Λυκούργεια), tetralogie o osudech Lykúrgových: *Édónové* (Ἔδωνοί, *Édónoi*), *Lišky* (Βασσάραι, *Bassarai*, tj. jedno z pojmenování pro bakchantky), *Mladíci* (Νεανίσκοι, *Neaniskoi*), satyrské drama *Lykúrgos* (Λυκούργος).

Fragmenty nalezené na papyrech: *Niobe* (Νιόβη, tragédie, kterou znali Aristofanés i Platón), *Myrmidoni* (Μυρμιδόνες, *Myrmidones*, první drama trilogie o Achilleovi), *Tahouni síť* (Δικτυόολκοι, *Diktyólkoi*, tj. “ti, kteří táhnou síť”, satyrské drama z trilogie o Perseovi).

tragické scéně. Ještě jednou se ozval Frýnichos – přestože byl svého času tvrdě postižen za to, že jednal v souhlase s Themistokleem – a několik let po bitvě, o Dionýsiích v r. 476 př. n. l., uvedl na scénu *Foiničanky* (nazvané podle sboru foiničkých žen), v nichž připomněl Xerxovu porážku. Tím, že Aischylos předvedl o čtyři roky později stejnou událost a vybral si právě Themistokleovu “předstíranou” zradu (v příběhu, jež líčí posel perské královny Atosse), která byla dokonce přijímána jako opravdový začátek perské katastrofy, Aischylos z a u j a l v y h r a n ě n ě s t a n o v i s k o : staví se totiž na stranu Themistoklea. Toho Themistoklea, který již musel odolávat těžkostem a byl do jisté míry unaven střetnutím s bývalými spartskými spojenci kvůli překvapivé a jím prosazované výstavbě “dlouhých zdí” (ve chvíli, kdy stoupala hvězda prospartsky orientovaného Kimóna, syna marathónského vítěze Miltiada, jenž sám v r. 475 př. n. l. zvítězil u Éionu). O rok později (podle Eusebiovy *Kroniky* však až v r. 472 př. n. l.) byl Themistoklés ostrakizován, přičemž trest za velezradu, k němuž byl odsouzen, zatímco se skrýval v Argu, účelově zvyrazňoval otázku jeho properské zrady (*médismos*). Toto nám umožňuje lépe pochopit skutečné nadšení, s jakým Aischylos přičítá důležitost oné Themistokleově předstírané zradě a připisuje jí hlavní zásluhu při vítězství u Salamíny. V takové hře politických narážek nemůže překvapit, že v prvním verši své tragédie, a tím tedy způsobem velmi jasným a působivým, Aischylos cituje Frýnichovy *Foiničanky*, tragédii, která několik let předtím okázale schválila před celou obcí Themistokleovo vítězství. První Frýnichův verš zněl τὰδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων (*tad' esti Persón tón palai bebékotón*, “toto je vyprávění o Peršanech dávno zemřelých” – slova vyslovená eunuchem, jenž oznamoval porážku, zatímco se zabýval upravováním sídla pro perské hodnostáře); první verš v *Peršanech*, recitovaný sborem starých Xerxových poradců, zněl takto: τὰδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων Ἑλλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καδεῖται (*tade*



Aischylos

men *Persón tón oichomenón Hellad' es aian pista kadeitai*, "toto je věrohodné vyprávění o Peršanech, kteří odešli do řecké země").¹

Skutečnost, že Aischylos dává v dalším poslově vyprávění prostor epizodě o krveprolití Peršanů u ostrůvku Psyttaleie 'způsobeném' Aristeidem (Plútarchos, *Život Aristeidův*, 9), neodporuje prothemistokleovské tendenci *Peršanů*. Od vítězství u Salamíny totiž sdílí Aristeidés s Themistokleem hlavní politická rozhodnutí týkající se zahraniční politiky – i ta, která nejvíce naznačovala rozhodnutí se Spartou, jakými byla výstavba "dlouhých zdí" a založení spolku (Aristotelés, *Athénská ústava*, 24,4).

2. Athény – "spása Řecka"

Themistokleovská strategie a demokratická propaganda

Základem této politiky byl názor, že si Athény, které byly opravdovým strůjcem vítězství nad Peršany, nyní 'zasloužily' nadvládu. Byl to významný obrat v politické orientaci řeckých států, pro které – včetně Athén – bylo ještě před několika lety samozřejmé, že vláda připadne jedinému vůdci, a to Spartě. Nyní se Themistokleova strategie, zaměřená na to, aby bylo perské vojsko přinuceno k námořní bitvě, ukázala jako vítězná, ba dokonce jako jediné možná. Porážka Peršanů, k níž došlo díky loďstvu, byla tedy příčiněním Themistokleovým zjevnou zásluhou Athén, jediného opravdového držitele válečného loďstva. Na těchto vzájemně spojených úvahách se zakládá teorem "Athény – spása Řecka", o který se opírá období od založení athénské námořního spolku (478 př. n. l.) až do vypuknutí války se Spartou (431 př. n. l.) a také celá athénská propaganda inspirovaná 'demokracií'. Po Themistokleově smrti byli hlavními zastánci této myšlenky Alkmaiónovci, v první řadě Periklés, jenž se stal opravdovým Themistokleovým politickým dědicem. V nejucelenější a dialekticky rozčleněné formě se nachází výše uvedená teze v sedmé knize Hérodotos (srov. str. 261). Hérodotos sám sebe uvádí jako přesného a přesvědčeného nositele perikleovské propagandy předválečného období (VII, 139): "Na tomto místě mě nutnost dohánit k tomu, abych vyslovil názor, který se většinou lidí nebude líbit, který si však pro sebe nenechám, protože je podle mého mínění pravdivý. [...] Říká-li se tedy dnes, že Athéňané Řecko zachránili, je to celkem pravda."

Atossa a athénská svoboda

První rozvedení této myšlenky se nachází v úvodní epizodě Aischylových *Peršanů*, v níž se královna Atossa, rozrušená snem s tíživými vidinami a narážkami na blížící se porážku, ptá sboru perských hodnostářů na zprávy o městě, které její syn "touží" dobyt (v. 230-234): "ATOSSA: 'Chci se vás však ještě zeptat: / kde jsou, přátelé má věrní, vlastně jejich Athény?' / ČTVRTÝ STAŘEC: 'Daleko jsou. Tam, kde, paní, slunce k západu se chýlí.' / ATOSSA: 'A můj syn chce jejich město nyní uštvat, podrobit je?' / PRVNÍ STAŘEC: 'Pak by byla celá Hellas dobytá již velkým králem.'"

'Chvála Athén' pokračuje až do konce epeisodia, kdy se objeví posel, který vypravuje v ústřední části dramatu o Xerxově porážce a zaměří se na

¹ Odkaz je zachycen u gramatika Glauka z Rhégia v díle *O starých básnících a hudebnících*.

tří body: na válečnou techniku (Athéňané jsou obávaní, protože bojují tělem proti tělu, nikoliv zdálky), na přírodní zdroje (laurijské doly, "zdroj stříbra"), jsou "pokladnicí" Attiky) a na politický režim (politická svoboda a schopnost boje proti nepřítelům jsou těsně spjatí činitelé).

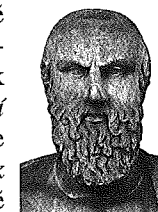
Toto poslední hledisko je nejvýznamnější a nejvelebňji pronášené, a právě proto je umístěno na závěr dialogu i epeisodia (v. 241): "ATOSSA: 'A ten, který vojsko vede (ποιμάνωρ ἐπιδεσπόζει στρατῶ, *poimanór epidespozei strató*), jak se vlastně jmenuje?'" Otázka je položena takovým způsobem, že se jeví dostatečně urážlivá pro vlastní představy, jež měl o sobě každý správný demokratický Athéňan (δεσπόζειν, *despozein*, je sloveso týkající se neomezené královské vlády). Proto sbor odpovídá, stává se tak prostředníkem předvídatelného 'podmíněného úsudku' (v. 242): "Nemají ho, neslouží tam smrtelnému nikomu." Atossa má za to, že celá záležitost je snadná a její závěr je obvyklý pro královnin způsob myšlení (v. 243): "Jak se mohou udržet pak, blíž-li se nepřítel?" Nato sbor, který se v tomto bodě diskuse téměř ztotožnil s logickými a citovými reakcemi athénské strany, odpovídá (v. 244): "Tak, že Dáreiovo vojsko, velké, krásné – rozehnali." Tady jde o jasnou propagandu. Souvislost politické svobody a velikosti Athén rozvíjí Hérodotos ve výkladu o Athénách, v páté knize *Dějiny* (srov. str. 264), která začíná tím, že Aristagorás přijíždí do Athén, které se staly "ještě většími", když se osvobodily od tyranů (V, 66).

Obě dvě stěžejní témata tohoto dialogu – Athény jako spása Řecka a souvislost mezi politickou svobodou a velikostí Athén – jsou základními rysy hérodotoského pojetí právě tam, kde se ztotožňuje s názory perikleovské politiky. Přítomnost těchto nejcharakterističtějších témat perikleovské propagandy v *Peršanech* ještě více zdůraznila skutečnost, že se Periklés po Aischylově boku podílel jako chorégos na přípravě této tragédie.

K celkovému rázu otevřené propagandy patří také lexikální zvláštnost, se kterou jak posel (v. 255), tak sbor perských hodnostářů (v. 798, 844) definují Peršany jakožto "barbary" v rasistickém smyslu, jenž byl vlastní politicko-vlastenecké mluvě Athén.

3. Peršané (Persai)

Vývoj děje v *Peršanech* je více než kde jinde přímočarý. Zatímco sbor vysvětluje Atosse přednosti Athén, přicházející posel vypráví o porážce, kterou hned od začátku líčí jako katastrofickou (v. 255: "Peršané! / Barbarské vojsko bylo zničeno"), a doporučuje svůj vlastní výklad – typický požadavek historiografie –, neboť se zakládá na přímé účasti, a proto je pravdivý (v. 266-267: "Já při všem byl, ne že bych zprávu zvěděl / jen z cizích úst. Ted' slyšte osud, který vám byl schystán!"). Příběh vyprávěný poslem je vystupňován Atossinými otázkami, a proto se zdá živějším, než ve skutečnosti je. Pravděpodobně je analogický s líčením ve Frýnichových *Foiničankách*. A v tomto zdramatizovaném příběhu nachází místo evokace Themistokleovy prohnání i Aristeidova válečného tažení k ostrůvku Psyttaleia (srov. str. 144). Po závěrečných královniných nářcích dostává opět slovo sbor



Aischylos

Dramatické vystupňování

a zdůrazňuje, že Zeus “zničil” perské vojsko (v. 534) a že je “vyliďněna” celá Asie (v. 549). Nakonec sbor naznačí apokalyptický a zcela nereálný obraz stavu perské říše po bitvě u Salamíny (v. 584-590): “*A brzy nebude nikdo v Asii celé / perské zákony ctít, / nebude nikdo přinášet daně / ze strachu, na pánův příkaz.*”

Znovu přichází královna v prostém oděvu a podněcuje sbor, aby vyvolal přízrak krále Dáreia, který se opravdu zjeví (v. 682). Přízrak starého krále nejdříve nastíní krátký průřez perskými dějinami (v. 765-783) a potom přejde k varování. Upozorňuje na zákaz, podle něhož se již nikdy nemají pokoušet o výpravu do Řecka (v. 792). Varuje před bezbožností Xerxa, bořítele chrámů (v. 810), jež byla příčinou jeho porážky. I zde nacházíme styčný bod s Hérodotovým stanoviskem, podle něhož nemohl v Asii a v Evropě vládnout člověk, který zapaloval svatyně (VIII, 109). Dáreiovým poučením je, že žádný smrtelník nesmí vymýšlet něco, co přesahuje jeho možnosti: *hybris* (tj. zpupnost), která vzkvétá, plodí omyl (v. 820-822). Také Dáreios, stejně jako již předtím sbor, naznačuje zkázu říše, když mluví o vlastních namáhavých a velkých výbojích, které nyní dopadly tak, že je vše “*kořistí [...] toho, kdo přijde nejdřív*” (v. 752). A téměř na závěr pak opět sbor – aby zdůraznil tuto katastrofu – doprovází mizející Dáreiovu přízrak, jenž je obrazem velikosti vládců z časů, “*dokud žil starý král, / mocný a bez hany, / veliký král, jež nikdo neporazil, / král rovný bohům, Dáreios, pán říše!*” (v. 853-856). Sbor jedná jako kdysi Hekataios, když chtěl odradit od povstání, a podává seznam národů králi již dříve podrobených: od Asie až k Thrákii a k Egejským ostrovům, ale to vše je pro Peršany ztraceno: “[...] *sražení na moři / strašlivou porážkou v zoufalé ponížení*” (poslední, opakovaný odkaz na Salamínu, v. 852-907).

Krise perské říše

Pozornost moderních vědců zabývajících se Aischylovými tragédiemi velmi přitahovaly Dáreiovy úvahy o negativních následcích “zpupnosti” (*hybris*). Poněkud zastíněno zůstalo pojetí, které se neustále vyskytuje v celé tragédii (aniž by existoval důvod k jeho opakování), počínajíc zprávou posla, ještě více pak v druhé části tragédie, totiž přehnaná a propagandisticky zaměřená proklamace budoucí nezvratné zkázy perské říše. Tento jev je natolik silný, že jej musíme pokládat za záměrný, a to tím spíše, že byl vyvolán v okamžiku, kdy Kimónovi přívrženci hlásali nutnost znovuoživení a pokračování války proti Persii (ta byla ještě prezentována jako nebezpečný úhlavní nepřítel), zatímco Themistoklés (od té doby, co nechal bez vědomí Sparty postavit hradby) a později Periklés – dva politikové, jejichž jméno bylo spojeno s *Peršany* – již orientovali Athény proti jinému a obávanějšímu nepříteli, proti bývalému spojenci – Spartě. V této nové atmosféře na athénské politické scéně se jeví zdůrazňování úplného zničení perské říše v tragédii *Peršané* jako podpora themistokleovské a perikleovské politiky a distancování se od orientace Kimónovy.²

² Také později můžeme zaznamenat, že se Aischylos znovu vrací k takovémuuto stanovisku; nedá se asi ani odmítnout podrobné líčení Plútarchovo (*Život Kimónův*, 8), podle něhož prý byl Kimón v r. 469/8 př. n. l. spolu s dalšími devíti strategy jmeno-

4. Pád areopagu: *Oresteia*

I když námět tragédie vychází z mýtu, dovoluje si autor rovněž přímé zásahy do politických sporů. Děje se tak jak neočekávanými obměnami mýtu, z nichž vyplývají jasné aktuální souvislosti, tak prostřednictvím rozsáhlých a zjevných zásahů vlivných postav (často bohů), či oběma způsoby dohromady. Velkolepým příkladem toho je závěr Aischylovy *Oresteie* (provozované o Dionýsích v r. 458 př. n. l.), jediné dochované trilogie attického divadla. Vývojovou novinkou je zde to, že Aischylos přivádí Oresta k posouzení závažnosti jeho viny před soud athénské areopagu, jemuž náležela pravomoc posuzovat hrdelní zločiny. Jsme na konci trilogie: tragédie *Agamemnón* skončila Agamemnonovou smrtí a vstupem Klytaiměstry a Aigistha do paláce. Hra *Obětující ženy* vrcholí matkovraždou. Orestés pomstil otce Agamemnona tím, že zabil matku Klytaiměstru, a nyní je zachvácen trýznivým šílenstvím matčiných “fen”, mstivých Erínyí (Lític). Proto, aby dosáhl očištění, utíká do Delf, k bohu, jenž mu matkovraždou nařídil. *Eumenidy*, které se objevily v Delfách, kde se Orestovi nezdařilo očistit se obvyklou obětí zvířete, přejdou do Athén, kam z vůle boha Apollóna doprovodí Oresta i Hermés (v. 81): “*Tam nalezneme soudce činů tvých / a smírnou řečí také prostředek, / jak tě té trýzně zprostit docela.*” Tím bude pro Oresta areopag, zřízený Athénou podle Aischylovy smyšlenky právě pro tuto příležitost: areopag bude muset provzdy soudit hrdelní zločiny (v. 681-684). “*Aischylovi nestačilo,*” jak poznamenává Lesky, “*vyprávění starého mýtu o Apollónově moci, to, že bůh očišťoval matkovraha usmiřovacími obřady nebo mu nabízel luk, aby mohl čelit Erínyím.*” Podle staré attické báje byl Orestés zproštěn viny soudem dvanácti bohů. Argejská tradice však již neumísťuje soud nad Orestem do Athén, nýbrž do Argolidy (přirozeně tu nehraje roli dobrodružné zpracování Orestových zážitků, uvedené půl století po *Orestii* Eurípidem v jeho tragédii *Orestés* z r. 408 př. n. l.). Aischylos změnil attickou báji tím, že soud bohů nahradil areopagem.

Proč tato novinka? Tři roky předtím, než Aischylos napsal *Oresteiu* (byla uvedena na scénu v březnu r. 458 př. n. l.), využil Efiáltés s Perikleovou podporou toho, že Kimón byl po boku Sparty zaneprázdněn v boji proti Messénii při obléhání Ithómy, a drasticky omezil politickou moc areopagu (462/1 př. n. l.). Především po řecko-perských válkách soustředila totiž stará rada bývalých archontů, zvaná areopag, do svých rukou významnou politickou moc, spočívající v jakémsi “poručnictví” nad státem a nad legislativou (Aristotelés, jenž o tom mluví jak v *Politice*, tak v *Athénské ústavě*, 25, hovoří o νομοφυλακία, *nomofylakiá*, “strážní nad zákony”, neboli o φυλακὴ τῆς πολιτείας, *fylaké tes politéias*, “dohledem nad správou obce”). Takováto pravomoc byla vzhledem k původním, pouze soudním pravomocím areopagu něčím “navíc” (τὰ ἐπιθετα, *ta epitheta*, “přídavek”, říká Aristotelés

Látka trilogie

Efiáltova reforma

ván rozhodčím při soutěžích tragédií na zmíněný rok a příkl vítězství tehdy začínajícímu Sofokleovi, nikoliv Aischylovi.

v *Athénské ústavě*). A právě toto "navíc" bylo zrušeno činností demokratických vůdců, kteří na jedné straně vrátili politické výhody přirozeným orgánům moci (rada pěti set, lidové shromáždění, řádné soudy), na druhé straně omezili pravomoc areopagu pouze na oblast hrdelních zločinů. Efiáltés zaplatil svou reformu životem v témže roce (461 př. n. l.): úkladný vrah z řad oligarchů, jistý Aristodikos z Tanagry, mu nastražil léčku a usmrtil ho. To dokazuje, že reforma se pro politický život v Athénách změnila v trauma: probíhala ve chvíli, kdy byl Kimón nepřítomen a měl velké těžkosti kvůli neoblíbenému a nevydařenému tažení proti heilótům a Messéňanům. Oligarchové odpovíděli politickou vraždou, způsobem, ke kterému se o několik let později, v r. 411 př. n. l., vrátili znovu, když připravovali státní převrat. Po střetu mezi Kleisthenem a Isagorem a po šokujícím prosazení Kleisthenovy reformy (507 př. n. l.) byl Efiáltův boj proti nadměrné moci areopagu nejzávažnější politickou krizí, kterou Athény zakusily.

Je tedy zjevné, že Aischylos chce hovořit o areopagu (proto neočekávaně přivádí před tento athénský soud pochmurnou záležitost Atreovců) a chce okázalým způsobem zpečetit novou situaci. Hodlá veřejně vyhlásit, že areopag vznikl s přesně vymezenou pravomocí nad hrdelními zločiny: tato slova vkládá do úst Athéně v nejslavnostnějším okamžiku, kdy má být vynesen rozsudek nad Orestem. Dramatik proto spojuje samotný vznik areopagu s neznámějším a z právního hlediska nejzávažnějším přestupkem mezi hrdelními zločiny: s Orestovou matkovraždou. Tak jako autor komedie promlouvá velmi vážně v parabasi a sbor, jenž tato slova pronáší, rozbíjí scénickou fikci a pro zdůraznění vážnosti svého projevu dokonce odkládá masky, tak je někdy v tragédii svěřen bohu (nebo vážené osobnosti) úkol p r o m l o u v a t k o b c i, přičemž se běh dramatu téměř přerušuje (nebo ponechává stranou). Zde, ve vrcholné scéně *Eumenid*, je to Athéna, která v rozsáhlém a vytříbeném vystoupení zřídí areopag, určí jeho pravomoci a více než význam politický zdůrazní jeho význam etický (v. 681-710). Aischylos nechá Athénu vyslovit názor, že toto ctihodné zasedání mělo v době svého vzniku takové pravomoci, o nichž všichni Athéňané věděli, že byly nedávno omezeny Efiáltem v tvrdém politickém boji (srov. Athénino konstatování, že na areopagu se bude bránit všem křivdám, "ačli sami občané své řády nepoškodí změnami"; v. 693). Ale toto zasedání či lépe řečeno soud (βουλευτήριον δικαστών, *buleutézion dikastón*, "rada soudců" – tak jej nazývá Athéna od prvního okamžiku, v. 684) má – třebaže v rámci oněch omezení – také velmi významnou funkci a obrovskou autoritu: zdržuje občany od zločinů tím, že vzbuzuje strach a úctu. A na tomto místě se Athénin projev stává otevřeně politickým (v. 696-699): "Své obci radím: v úctě posvátné / se strážte otroctví i bezvládí / a nevypuďte z města všechen strach! Kdo z lidí žije v kázní bez bázně?"

Tím, že byl v občanském zřízení zachován takový prvek, jakým byl areopag – "spásná hradba" (v. 701) a "stráž země, která za občany bdí, / když ve spánku si klidně hovějí" (v. 705-706) –, měli Athéňané systém, kterým se nemohli pochlibit Skythové ani Spartané, považovaní za vzor spravedlnosti. Byla tu stanovena souvislost mezi definováním pravomocí areopagu, byly rozlišeny nejzávažnější zločiny (jejich symbolem je matkovražda), pro něž je

důležité, že vládne nedotknutelná autorita ctihodného soudu a představa celkové zákonnosti, jejíž nezadatelnou součástí je trvalá životnost areopagu. Toto vše vystihuje vůli slavnostně stvrdit (připomínáním potřeby svornosti) změny, k nimž došlo. Nikoliv klást je do protikladu, nýbrž uvádět je v harmonii, jak to bylo typické pro demokratickou ideologii, jež měla své tradice a základní hodnoty: "Válka buď venku, za hranicemi!" domlouvá Athéna v závěrečné scéně (v. 864-866), "Ta vzplane snadno, v té se uplatní / co nejlip mocná touha po slávě; / co do kohoutích bojů na dvoře!" Aischylos právem vycítil v Efiáltově zavraždění předzvěsti možné občanské srážky. Předvádá jako přijatelný vnější konflikt, který nyní (po účasti athénských dobrovolníků v boji mezi Argem a Spartou u Oinoé) musel nastat se Spartou.

Aischylos se ještě jednou, a to za okolností mnohem dramatictějších než v čase *Peršanů*, postavil při střetu mezi kimónovci a themistokleovci na stranu themistokleovců (Efiáltés, Periklés). Potvrzuje to i záměrně proargejský závěr tragédie: Orestés, ihned poté, co byl areopagem osvobozen, když Athéna odevzdala svůj rozhodující hlas, zanotuje chvalozpěv na věčné společenství své vlasti Argu s Athénami. Prospartsy založený Kimón byl nedlouho předtím ponižujícím způsobem poslán domů Sparty, kteří si při dobývání Ithómy nepřáli přítomnost Athéňanů, a jak líčí Thúkýdídés (I, 102,4), Athéňané reagovali tak, že "hned po odchodu vypověděli dohodu uzavřenou proti *Peršanům* a uzavřeli společenství s Argem, znepráteleným se Spartou." Když tedy Orestés veřejně vyhláší (*Eumenidy*, v. 765-769): "Chci tvému lidu a té zemi zde / dát pod přísahou na vše časy slib, / že nikdo, kdo mé zemi povládně, / sem nepřítáhne s vojskem ve zbroji. / My sami, i když v hrobě budeme, / vše nezdareme a trudy zmaříme", měla tato přísaha vyvolat v mysli všech hesla vzájemného společenství, které si Athény a Argos nedávno mezi sebou vyměnily.

5. Themistokleův útěk: *Prosebnice (Hiketides)*

Argos – demokratický protivník Sparty na Peloponnésu, 'přirozený' společenec Athén v themistokleovské (a později perikleovské) strategii – zaujímá významné místo jak v Aischylově dramatické tvorbě, tak v Themistokleově politické činnosti. Přísahou věčného společenství s Athénami, kterou pronáší Orestés, se uzavírá *Oresteia* (458 př. n. l.) a současně se obnovuje společenství Athén a Argu. Argos i jeho demokracii, pohostinnou vůči vyhnancům, opěvují ve skutečném chvalozpěvu *Prosebnice* (téměř s jistotou byly napsány r. 463 př. n. l.). Zdá se, že Aischylos ve hře *Sedm proti Thébám*, závěrečném dramatu thébské trilogie, nikoliv náhodou právě v okamžiku dočasné nadvlády oligarchie v Argu (467 př. n. l.) připomíná pochybenou válku Argu, totiž Adrástovo záměrné zapletení do bratrovražedné války Oidipových synů Eteoklea a Polyneika o vládu v Thébách. Takový druh války tvrdě odsuzuje Amfiaréos, jediný "spravedlivý" ze sedmi, jenž byl donucen bojovat proti své vůli, a ve významném vystoupení politického charakteru odsuzuje ty, kteří "vedou cizí armádu proti vlastnímu městu" (v. 580-583: jde možná o narážku na tehdejší nepřirozenou idylu mezi Argem a Spartou).

Proti-
kimónovská
politika

Oslava Argu,
spojence
Athén

**Chronologie
tragédie
Hiketides**

K tomu, aby byly *Prosebnice* správně pochopeny, přispělo rozhodujícím způsobem určení přesné doby jejich vzniku. Až do r. 1952 byla tato tragédie považována za nejstarší z Aischylových dramát (byla dokonce kladena před bitvu u Marathónu), jež bylo – jak se soudilo – nejbližší původní podobě tragédie a představovalo jen o málo více než dialog mezi sborem a hercem. Nález papyru, na kterém se našly zbytky didaskalií vztahujících se právě k trilogii, do níž *Prosebnice* patří (P. Oxy. 2256, 3, uveřejněn v r. 1952), onen názor vyvrátil a radikálně změnil tradiční chronologii. Ukázalo se, že Aischylos s touto trilogií zvítězil v soutěži se Sofokleem, který skončil druhý, a Mesatem, jemuž připadlo třetí místo. Ze *Života Kimónova* od Plútarcha (§ 8) však víme, že Sofoklés vítězně debutoval v r. 468 př. n. l. (ostatně v r. 467 př. n. l. zvítězil Aischylos se *Sedmi proti Thébám*). Dionýsia, o nichž Aischylos porazil Sofoklea svými *Prosebnicemi*, spadají tedy mezi roky 466 a 459 př. n. l. (v r. 458 př. n. l. Aischylos zvítězil *Oresteioi*). Pravděpodobně se jedná o rok 463 př. n. l. Zdá se, že v prvních slabikách papyru – (ἐπι ἀρχ[ι, ἐπι ἀρχ] musíme dát přednost čtení jména Archidémidés (archón z r. 464/3 př. n. l.) před začátkem tvaru ἐπὶ ἄρχοντος, *epi archontos* (alespoň tak se usuzuje podle jedné kopie úředních divadelních protokolů dlouhého nápisu IG², II/3, 2318, obsahujícího seznam vítězů o Velkých Dionýsiích, kde jménu archonta nepředcházela nikdy přívlástek ἄρχοντος, *archontos*). Je zbytečné vyslovovat pochybnost – jak k tomu občas docházelo – o údajích, které máme k dispozici (didaskalie a zpráva čtenáře tak vzdělaného a čerpajícího z nejlepších pramenů, jakým byl Plútarchos). K zamyšlení vede otázka, jak nicotné byly stylistické a metrické argumenty, na nichž se zakládal názor, že *Prosebnice* byly mezi díly archaického Aischyla nejstarobyljším dramatem. Nebude na škodu vyjmenovat tyto důvody podle výčtu obsaženého u Wilhelma Schmida v *Geschichte der griechischen Literatur (Dějiny řecké literatury)*, II (1934, str. 194): “První výstup spolu s parodem (*‘Prosebnice’, ‘Peršané’, ‘Myrmidoni’*); použití dvou herců (*‘Prosebnice’, ‘Peršané’, ‘Sedm proti Thébám’*); nedostatek výzdoby na pozadí scény (*‘Prosebnice’, ‘Peršané’, ‘Sedm proti Thébám’*); silnější důraz na části lyrické a epické; poměrně řídká přítomnost dochmiů (velmi málo v *‘Peršanech’,* velmi časté v *‘Oresteii’*); více nepřesností ve strofických responzích (nejvíce v *‘Prosebnicích’,* nejméně v *‘Oresteii’*); více zdůrazněné užívání trochejského tetrametru v dialogu; více stop iónského dialektu a iónské prozodie (větší počet případů samohláskového dloužení před *‘muta cum liquida’* je v *‘Peršanech’,* menší počet případů pak v *‘Prosebnicích’* a *‘Eumenidách’*)” atd.

Viděli jsme, že všechna tato pozorování nejsou závažná. Osamocený zůstal názor historika Cavaignaca, jenž si v článku z r. 1921 všiml, že postavení Danaoven, které prchají jako prosebnice do Argu, se zdá být analogické postavení Themistoklea, prchajícího do Argu po svém ostrakizování (asi 471/70 př. n. l.). Cavaignac proto navrhol chronologii *Prosebnic* podstatně posunout. Nové datování, zakládající se na zprávě papyru, dnes potvrdilo Cavaignacovo tušení, jež bylo přijato a dále prohloubeno až o čtyřicet let později anglickým historikem Williamem Forrestem. Jeho verze připouští rozluštění naléhavých politických narážek nacházejících se v *Prosebnicích* a právě na základě těchto zmínek (jež se tak staly srozumitelnějšími) po-

tvzuje významné zjištění: ve světle nového datování musíme *Prosebnice* opravdu klást do osudově důležitého okamžiku athénské politiky (466 př. n. l.?) za “velezradu”,³ kdy Themistoklés, štván spartskými a athénskými najatými vrahy, uprchl do Argu, a mezi reformou Efialtovou, uskutečněnou rok po uvedení *Prosebnic*, v r. 462/1 př. n. l. To vysvětluje dvě hlavní myšlenky tragédie: velebení nezbytnosti toho, aby občanský sněm rozhodoval také o choulostivých záležitostech v oblasti zahraniční politiky (v. 480-489, 517-523, 600-624), a opěvování Argu jako země pohostinné vůči nespravedlivě štváným psancům ohroženým na životě (v. 985-988). Právě těmito posledními verši vzdává Danaos, král pronásledovaný spolu s dcerami svými egyptskými krajany, hold Argu, “*jemuž je zapotřebí konat úlitby stejně jako bohům na Olympu*” (v. 980-981). Tyto verše upozorňují na hrozbu visící nad jiným významným uprchlíkem žijícím v Argu, nad Themistokleem, jenž mohl být v důsledku vyřčeného rozsudku jako každý “člověk zbavený cti” (ἄτιμος, *atimos*) kýmkoliv zabit: “*Lid Argu,*” říká Danaos (v. 984-988), “*mi stanovil tento doprovod ozbrojených bojovníků, na mou počest a na mou ochranu, a bych nemusel zemřít, překvapivě zasažen nečekanou ranou vražedného kopí; to by znamenalo pro tuto zemi věčné břímě.*”

Ve slovech, která Aischylos klade do úst Danaovi, je záměrný důraz na ‘překvapení’ a na zrádný a ‘nečekaný’ útok najatého vraha (ἄελλτος, θανὼν λάθοιμι, *aelptos, thanon lathoimi*). To se však málo hodí do situace Danaa, jenž by měl mít strach především z válečného útoku Egyptanů, připravených opět získat vzpurné Danaovy dcery, ale dobře to vystihuje postavení člověka odsouzeného za zradu k nejvyššímu trestu. V takovém případě platilo, jak víme z přesného svědectví Démostenova (IX, 42-44), “bezectí” (ἄτιμία, *atimía*) ve smyslu drakontské legislativy, což znamená, že kdokoliv se může stát vykonavatelem trestu smrti nad odsouzeným. A v tomto případě, jak vysvětluje s uspokojením Démostenés, vražedné heslo “a zemře *atimos*” znamenalo, že “je bez viny ten, kdo zabije jednoho z takových”.

Samozřejmě že podobná spojení vyžadují obezřetnost a občas, jak píše Kenneth Dover, “*mohou být dosti nešťastná*”; nepochybně se však v *Prosebnicích* naléhá (což jistě nemá žádný vztah k mýtu o Danaovi a jeho dcerách) na činnost občanského sněmu a na její rozsah i na způsob, jak ji vysvětlit ze svrchovanosti lidu. Takové naléhání si však žádá objasnění.

Celá záležitost je přímočará. Drama začíná dlouhým vystoupením Danaových dcer, tvořících sbor. Uprchly, vedeny otcem, aby se vyhnuly sňatku s bratranci, syny Agyptovými, a přicházejí do Argu žádat o ochranu. Následuje rozsáhlé vystoupení Danaovo, jenž poučuje dcery, jak se mají chovat k cizincům, aby jim bylo poskytnuto útočiště. Je to akt sebezentance: v prvním verši, jež Danaos pronáší, opakuje tento hrdina několikrát slovo *φρονεῖν, fronein*, “být obezřetný”, “mít rozum”, “myslet s prozíravostí”, a tak kromě toho, že se představuje jako “starý, rozvážný lodivod”, vyhlašu-

**Danaos
atimos
(člověk
zbavený cti)**

³ Datuje se nastolením Artaxerxa I. (Thúkýdídés, I, 137,3).

je svou vlastní "schopnost předem zhodnotit situaci" (προμηθίων, *promé-thián*).⁴ Danaos dcerám doporučuje, aby počkaly na zdejší lid na místě zasvěceném bohům, kam je také umístěna počáteční scéna ("oltář je pevnější ochrana než zed"), a přesně stanoví, jak se mají chovat: s větvíčkou prosebnic v levé ruce, bez pýchy v hlase, mají ihned vysvětlit, že "jejich vyhnanství není poskvrněno krví" (v. 196). Danaos také dčvkám naznačuje, jak by měly objasnit svůj vlastní osud: aby si zachovaly čistotu, utekly před svatbou s bratrance, z nichž mají strach a hrůzu a kteří je nutí k sňatku násilím. Přichází král Argu Pelasgos a naváže se sborem rozhovor, dívky němuž se publikum dozví, co celé záležitosti předcházelo. Pelasgos si velmi brzy uvědomí, jaké riziko podstupuje, poskytne-li prosebnicím útočiště: riziko nepřátelského konfliktu s Aigyptem a jeho syny, připravenými vydat se za vzpurnými nevěstami. Proto Pelasgos před sborem neskrývá své vlastní rozpaky nad vyhlídkou, že by musel čelit nenadálému konfliktu (v. 341). Sbor na něj však naléhá a přesvědčí jej argumentem, že nejlepší ochrana je spravedlnost a že hněv Dia, jenž je ochráncem prosebníků, by byl strašlivý. A tak, i když král tuší osudný spor, přistoupí na požadavek prosebnic. Avšak Pelasgos se nemůže rozhodnout sám (novinka, kolem níž se odehrává celé ústřední jádro tragédie): musí se zeptat na názor všeho lidu (v. 365-369): "Nejste prosebnicemi u mého krku: jestliže se poskvrní celé město, musí se lid na společném zasedání (ξυνή, *xyné*) vynasnažit najít východisko. Já ze své vlastní vůle nemohu nic slibovat, nejdříve se musím otázat všech občanů."

Idealizace
sněmu

A právě zde začíná opravdová a vlastní demokratická výchova (*paideiá*), jež prolíná celým dramatem. Sbor Pelasgovi odpovídá a povzbuzuje jej, aby se rozhodl sám (v. 370-375): "Však město jsi ty, ty jsi rada, hlava státu nepodléhající dohledu (ἄκριτος, *akritos*), ty vládneš oltář, krku celé země; bez dalšího hlasování naznač pouze jednoznačnými posunky svého čela (μονοψήφοισι νεύμασι σέθεν, *monopséfoisi neumasi sethen*)."

Poznámka o hlasování je záměrná: týká se totiž neplatnosti hlasování ostatních proti absolutistické platnosti hlasu samotného panovníka, jenž, jak mylně a naivně vytyčil sbor, potlačuje a nahrazuje vůli všech dalších. Tak byly vytvořeny předpoklady pro Pelasgovu reakci i pro to, aby bylo drama rozřešeno ve sněmu (v. 396-401): "Řekl jsem ti již dříve: nemohl bych postupovat bez lidu, ani kdybych měl tu moc. Nemohu připustit, že jednoho dne, jestliže se něco přihodí, lid mi řekne: zničil jsi naše město, abys prokázal poctu uprchlíkům."

Sbor toto rozhodnutí přijímá a Pelasgos odchází oslovit občanský sněm, předtím však poučil Danaa, jenž s ním předstoupí před lid, jak se má představit (v. 480-489): "Nuže, staříčkový otče těchto panen, vezmi do svých rukou tyto větvíčky a polož je na oltáře zdejších bohů, ať všichni občané vidí znamení vašeho příchodu a ať můj návrh není zamítnut: lid rád kritizuje toho, kdo mu vládne (ἄρχης γὰρ φιλαίτιος λέως, *archés gar filaitios leós*). Až uvidí toto všechno, bude mít s vámi soucit a pocítí nenávisť vůči mužům, kteří vás ohrožují. Lid vám bude nakloněn: každý se chová přátelsky ke slabším."

⁴ To je zásadní Themistokleova schopnost, kterou vykreslil Thúkýdídés ve slavném portrétu líčícím Themistokleovu smrt (I, 138,3-4).

"Já," uzavírá Pelasgos a obrací se nyní ke koryfaiovi (vůdkyni sboru), "povolám lid do sněmu a budu se snažit, aby obec rozhodla ve váš prospěch. Naučím tvého otce, co bude muset říci." Pelasgovým závěrečným přáním je, aby "přesvědčování" (πειθῶ, *peithó*) dopadlo co nejlépe (v. 517-523).

Ve vypravování sepsaném před vypuknutím peloponnéské války byl Thúkýdídés s to vykreslit do nejmenších podrobností strasti plné bloudění Themistoklea, jenž se stal po odsouzení vyhnanecem: když se vzdálil z Argu, odmítnut obyvateli Korkýry, skončil v paláci Adméta, krále Molossů. Král Admétoš však nebyl právě doma a Thúkýdídés upřesňuje (stěží chápeme, odkud čerpá všechny tyto podrobnosti), že to byla Admétova manželka, která Themistoklea poučila, jak by ho měl Admétoš, až se vrátí domů, nalézt: před oltářem, jako prosebníka, s hostitelovým synem v náručí. Je to stejná scéna jako ta, v níž Pelasgos vysvětluje Danaovi, jak má předstoupit před skutečného vládce, lid Argu.

Pelasgos během celého rozhovoru se sborem několikrát zdůraznil myšlenku, jež je pro vývoj celého dramatu podstatná: on sám nemůže nic rozhodnout bez lidu (ἄνευ δήμου, *aneu démú*), poněvadž lid by mu vyčetl nechtěnou válku, kterou by král přivolal na město svým vlastním osobním rozhodnutím. Podstata takového naléhání je velmi jasná: závažná rozhodnutí v oblasti zahraniční politiky náležejí občanskému sněmu; hlas lidu je tu rozhodující, pevný "jako dobře zaražený hřebík" – řekne Pelasgos, když v závěru tragédie odrazí nápor Egyptanů – a neexistuje vyšší autorita než hlasování (v. 945 a 965). Tato slova, pronesená rok před Efialtovou reformou, vyjadřují zaujetí stanoviska vůči moci občanského sněmu. Reforma spočívala právě v tom, že areopagu byla odňata řada pravomocí, které byly soustředěny v jeho rukou (ἐπίθετα, *epitheta*, jak se vyjadřuje Aristotelés), a navrácena radě pěti set a občanskému sněmu. Skutečnost, že pravomoc sněmu byla rozšířena o zahraniční politiku, se stala předmětem mnoha debat právě díky otázce, komu má být přičtena zodpovědnost za rozhodnutí, jejichž následky se týkají celé obce. Jasně se to dozvídáme z oligarchického 'pamfletu' *Ústava Athéňanů*, jehož autor uvádí výmluvné vytáčky, s jejichž pomocí se může sněm vždy zprostit odpovědnosti za chybné rozhodnutí v oblasti zahraniční politiky, a přimlouvá se za to, aby bylo rozhodování v této oblasti vyhrazeno několika málo jedincům: "Lid," říká tzv. starý oligarcha (2,17), "může vždy obvinít toho, kdo podal návrh, a říci: 'Já jsem nebyl přítomen' nebo 'Tato smlouva se mi nelíbila' [...] – a najdou tisíce záminek, aby nemuseli respektovat dohody, které se jim nezamlouvají."

Ve slovech Pelasgových a posléze i Danaových nacházíme naopak idealizování sněmovního mechanismu. Po delším vystoupení sboru se Danaos vrací ke svým dcerám. Obstal úspěšně: lid vynesl své konečné rozhodnutí, a to tak, jak po tom toužili uprchlíci (v. 600-601). Sbor Danaovi odpovídá a žádá o vysvětlení činnosti sněmu, i jakým způsobem se projevuje vůle většiny (v. 603-604): "Řekni mi, co předchází konečnému rozhodnutí, jak se stává většina (πληθύνεται, *pléthynetai*) vítěznou rukou lidu (δήμου κρατούσα χείρ, *démú kratúsa cheir*)."

Zde vrcholí demokratická 'paideiá' hry *Prosebnice* (Danaos podá ihned vysvětlení o technické stránce sněmovního jednání). Je to slavný úsek,

v němž se poprvé v attičtině objeví pojem *d e m o k r a c i e*, avšak ony dvě složky tohoto složeného výrazu se zde objevují dosud odděleně (*démú kratúsa*), přičemž toto slovo nemá ještě svůj abstraktní význam, nýbrž se realizuje prostřednictvím “ruky” (*cheir*), vyjadřující hlasování. Pojem “ruky” jako nositelky vůle se s naléhavostí vrací v Danaově odpovědi, jež začíná slovy ἔδοξεν Ἀργείοισιν (*edoxen Argeioisin*), “uzdalo se Argejským”, která zjevně připomínají úvod mnohých attických usnesení (ἔδοξεν Ἀθηναίων τῆ βουλῆ καὶ τῶ δήμῳ, *edoxen Athēnaiōn té bulé kai tó démō*, “uzdalo se radě a lidu Athéňanů”): “vzduch rozřala lavina rukou, které se hromadně vztýčily na znamení souhlasu s návrhem” Pelasgovým (návrh byl přednesen slovo od slova, jak tomu bylo v každém attickém usnesení, jehož obsah byl vyjádřen pomocí slov přesně formulovaných navrhovatelem: ὁ δεῖνα εἶπεν, *ho deina eipen*, “dotyčný řekl”); králova slova “lid z Argu schválil *h l a s o v á n í m r u k o u*, aniž požádal o vyhlášení usnesení hlasatelem” (v. 605-622). Přirozeně, hnací silou vůle lidu je přesvědčivé slovo: “lid,” uzavírá Danaos (v. 623-624), “vyslechl přesvědčivé veřejné projevy (δημηγόρους ἐπιθεῖς στροφάς, *démégorús eupitheis strofás*)”, a tak se splnilo Pelasgovo přání, které bylo uvedeno do pohybu na sněmu, spoléhajíc na úspěch přesvědčování (*peithó*).

Rozhodnutí opírající se o podporu lidu se stává neotřesitelným. V poslední části dramatu dochází k nenadálému zvratu: Aigyptův posel, jenž dorazil do Argu spolu s několika pochopy, se pokouší prosebnice odvléci; již se je snaží uchvátit, znesvěcuje tak posvátné místo oltáře, kde jsou dívky shromážděny, když se objeví Pelasgos a nezvaného vetřelce, jenž vydírá a vyhrožuje vyhlášením války, vyžene a přitom mu udělí lekci demokratické etiky. V tomto posledním přívalu slov (v. 938-965), přerušeném jen jednou výhrůzkami egyptského hlasatele o vypovězení války, Pelasgos téměř zapře, kdo je, a mluví o rozhodnutí lidu (v. 938-939): “Jaký význam má, abych ti řekl své jméno? Dozvíš se je časem ty i tví druhové.”

Nyní Pelasgos přijímá klidně dokonce i možnost války – neboť rozhodnutí přijmout uprchlíky nebylo již jen rozhodnutím jeho samotného, ale všeho lidu (v. 940-949): “Ženy si můžeš odvést jedině s jejich souhlasem [...]. Toto bylo stanoveno jednomyslným hlasováním (μία ψήφος, *mia psēfos*) obce, vyjádřeným lidem (δημόπρακτος, *démopraktos*, neologismus vytvořený Aischylem – “lidem učiněný”, stejně jako slovní obrat δήμου κρατοῦσα χεῖρ, *démú kratúsa cheir*, “ruka ovládající lid”): nenechat ženy napospas násilí. Rozhodnutí je pevné jako dobře zaražený hřebík, který již není možno vytáhnout. Toto není vryto v deskách ani zapečetěno ve svítcích knih: to, co posloucháš, je jasná řeč svobodných úst. Ztrať se z mého dohledu!”

Pohrdavý tón (ἐν πτυχαῖς, *en ptychais*, označuje zápletku) vůči úskočným zápisům skrytým ve stočeném papyru se může vztahovat k tolik diskutovaným dokumentům, jež byly nalezeny mezi listinami spartského krále Pausania a které Sparťané zneužili k tomu, že v Athénách prosadili (zjevně díky prospartským silám mezi Athéňany), aby byl Themistoklés zlikvidován. (Thúkydídés tvrdí obezřetně [I, 135,2]: “Lakedaimoňané poslali do Athén vyslance a obviňovali Themistoklea ze stejné náklonnosti k Peršanům, jakou se provinil Pausaniás, jak zjistili [ὡς ἠῆρισκον, *hós héuriskon*]

z vyšetřování proti němu, a žádali, aby ho potrestali stejným způsobem.”) V závěru tragédie pak opět vystoupí s dlouhým projevem Danaos; jedná se o výstup, o němž bylo na začátku řečeno, že je projevem díky lidu Argu, jenž Danaa ochránil před léčkou neznámého najatého vraha (v. 987-988).

Ztotožnění Themistoklea s Danaem muselo být ihned každému jasné. Danaos a Danaovny se hlásí k dávným stykům s Argem, které po stručném rozhovoru o rodokmenu uznává i král Pelasgos (v. 324): “Zdá se opravdu, že jste spojili dávnými vazbami s naší zemí.” Themistokleův otec Neoklés žil velmi dlouho v Argu, kde, jak se říká, zapustil hluboké kořeny a navázal mnohá přátelství. Zpráva, spadající snad až k Hellánkovi z Mytilény, se nachází v pozdějších, tzv. Themistokleových listech. Podle tohoto pramene byla Themistokleovi, který se usadil v Argu, nabídnuta hodnost stratéga a epistata. V dobře známé báji bylo Danaovi krátce poté, co mu Argos poskytl pohostinství, nabídnuto, aby se stal králem. Okolnosti, za nichž se Danaos stane z uprchlíka králem Argu, jsou rozvláčně vylíčeny jak mytografem Apollodórem, tak cestovatelem Pausaniem a dalšími. Oním zázrakem, který přesvědčil obyvatele Argu, aby dali přednost Danaovi, bylo zjevení vlka, jenž napadl býka ve stádu: Danaova postava byla připodobňována k vlku, symbolizujícímu exil a vyhnanec, což také připomínal obrat “Lykomidés Themistoklés” (Λυκομίδης Θεμιστοκλής, tj. příslušník Lykomidovců, athénskému rodu, který se odvozoval od bájněho Lyka, “vlka”).

Themistoklés
a Argos

Události, které vedly k Themistokleovu konci a později k demokratickému vítězství Efialtovu proti všemocnému areopagu, jsou součástí jediného konfliktu, jehož završením je vítězství sněmovní demokracie. Themistokleovu likvidaci prostřednictvím zrušného procesu, při němž byl odsouzen za velezradu, uskutečnil areopag právě za pomoci oné moci “navíc”, které zasadil ránu Efialtés (k tomu viz výše odstavec *Efialtova reforma*). Zmíněná likvidace je zjevně důsledkem spartského nátlaku, jenž dosáhl úspěchu tím, že se obracel na jednotlivce blízké Spartě, kteří působili v athénských politických uskupeních – hetairiích: připomeňme Kimóna, jehož zprostil obvinění z korupce právě areopag po tažení na Thasos (463 př. n. l.). O něco později dosáhl areopag značného úspěchu odstraněním Themistoklea a Kimón přivedl do vrcholného stadia politiku dohody se Spartou (Themistoklés se jí vždy stavěl na odpor) tím, že se připojil k válce vedené Spartou proti povstání heilótů v Messénii. Za nepřítomnosti Kimóna, jenž uvázl v nešťastné výpravě, se uskutečnil demokratický protiútok, který měl za následek pád areopagu a Efialtovu reformu (nikoliv náhodou byl podle umírněné tradice, známé Aristotelovi, jejím inspirátorem Themistoklés).

Vítězství
sněmovní
demokracie

Tragédie *Prosebnice* se klade právě do tohoto bouřlivého období a mnohé nasvědčuje tomu, že je jím přímo prosycena: dramatický je moment, kdy se z politické scény téměř současně vytrácí jak Themistoklés, tak spartský král Pausaniás, jenž byl na posvátné chrámové půdě bezohledně zalděn.

6. Matkovražda: aischylovská zbožnost

Trilogie o *Danaovnách* se jistě nezabývala pouze tímto problémem. Její celkové hodnocení však není jednoduché, neboť máme zachováno pouze

**Konflikt
mezi mužem
a ženou**

uvedené drama *Prosebnice* (dalšími dvěma tragédiemi byly *Egyptané a Danaovny*). Tušíme však, že jedním z hlavních témat, které se následně rozvíjelo (nevíme ale, v jakých souvislostech), byl konflikt mezi mužem a ženou. Uniká nám, jakým způsobem pojal Aischylos v průběhu trilogie působnost panen, nenávidících Afrodítu, avšak i zde pozorujeme – stejně jako v *Oresteii* – spor mezi zákonem zděděným po předcích a zákonem “současné civilizace”. Význam *Oresteie* netkví jen v jasném a nadšeném usilování o aktuální politiku. Nacházíme zde i jinou myšlenkovou linii – totiž tu, která řeší problém přechodu od starého rodového práva k prosazování práva obce –, jež rovněž čerpala hlubší “političnost” v méně nahodilé oblasti.

V centru pozornosti je zdánlivě neřešitelný problém. Orestés spáchal na příkaz boha Apollóna strašlivý zločin. Usmrtil svou matku, aby ji potrestal za vraždu, které se dopustila na jeho otci. Je proto pronásledován jinými božstvy, Erínymi, dcerami noci a mstítkami zabitě matky. Orestés bude osvozen občanským soudem a porážkou Erínýí skončí řetěz rodové pomsty.

To vše se však neděje přímočaře a bezbolestně, pomalý vývoj děje v průběhu trilogie zdůrazňuje momenty váhání a strachu. Na konci *Obětujících žen* se v dialogu mezi Orestem, chystajícím se zabít, a matkou, jež se zoufale snaží o vlastní obhajobu, ještě nedá vytyšit uspokojivé řešení, kterým končí *Eumenidy*, a tím i celá trilogie. V poslední scéně *Obětujících žen* je Orestés obklopen Erínymi, kterým kape z očí krev, obkličují jej a zastrášují, až náčelnice Oresta přinutí, aby se odebral k Apollónovi do Delf (v. 1049-1060). Nebudou to však Delfy, kde skončí Orestovo utrpení, nýbrž Athény, a to na zásah samotné bohyně Athény. Střet mezi starým a novým právem vrcholí v předposledním epeiodiu *Obětujících žen*, ve scéně matkovraždy, kdy Orestés váhá zasáhnout matku, která mu odhalí svá ňadra, vybízí ho, aby je měl ve zbožné úctě (αἰδεσθαί, *aídesthai*), a připomíná (v. 896-898): “[...] *U nich dřímals* (βρίζων, *brizón*) tolikrát, / z nich sávals mléko živné svými rty!” Orestés se zastaví a dovolává se Pylada: “*Co počít, Pylade? Mám šetřit* (αἰδεσθῶ, *aídesthó*) *matky?*” (μητέρα, *métera*, nikoliv τὴν μητέρα, *tén métera*, což by zde znamenalo jen “svou matku”, jak správně vysvětluje Mazon). A pouze na tomto místě promlouvá Pyladés, který pronáší v celé tragédii jen tři verše (v. 900-902): “*A což ten zbytek věštby, Foibem z Delf / ti dané, a náš pevný úrdek? / S každým se znepřátel, jen s bohy ne!*”

Ve 22. knize *Íliady*, když všichni Trójané uprchnou k příkopu uvnitř hradeb, protože vědí, že se do boje vrací Achilleus, a venku zůstává jen Hektór, kterému bohové dali sebedůvěru, jež se mu stane osudnou, Hekabé rovněž prosí syna, ukazujíc mu z výšky zdí ňadra. Žádá, aby je “respektoval”, a připomíná mu vzdálené biologické pouto v pokrmu, kterým ho – když byl malý – živila. Hektór matce odpoví tím, že postaví do protikladu ‘politický’ argument: pokud ustoupí a odmítne bojovat, čeká jej úplná ztráta úcty Trójanů.

V *Obětujících ženách* představuje matkovrahovo trauma přerušení vazeb se zděděným světem, který je symbolizován, jak napsal Lesky, “*ňadrem všech zrození, v nichž matka je vším*”. Toto přerušení se však stane počátkem bolestí, jejichž dovršení bude ovšem politické povahy a uskuteční se v přechodu od osobní spravedlnosti (řetězec zločinů bez východiska, jako jsou ty, které se odehrávají v Agamemnonově paláci) ke spravedlnosti společenství,

**Překonání
dualismu
mezi spravedlností
a principem
zla**

tj. obce, polis, a to pod záštitou Athény, bohyně zrozené bez matky. A právě z vůle Athény se Erínýe změni v “příznivě nakloněné” Eumenidy. Tímto způsobem byl překonán dualismus, jehož základy položila Hésiodova teologie. U Hésioda přežívaly Erínýe, dcery noci, i po Diově vítězství, prokazujícím převahu principu spravedlnosti. Princip zla tedy nezmizel a nebylo lehké pochopit, jak má koexistovat s novým Diovým řádem. U Aischyla je tento dualismus překonán pod záštitou božstva obce v řádu řecké polis: odtud politický a zároveň i náboženský význam průvodu, jenž uzavírá *Oresteiu* a doprovází Erínýe, které se staly “uctívanými bohyněmi” (σεμναί, *semmal*), z areopagu do jejich sídla. Aischylos, ‘teolog’ neoddelitelně spjatý s občánem, který jako mladý viděl konec tyranidy (v *Obětujících ženách*, v. 973, nazývá panování Aigisthovo a Klytáimétrino “dvojí tyranidou”), se snažil v rámci Kleisthenova politického uspořádání vybudovat vlastní politický prostor, bojoval u Marathónu (kde jeho bratr zahynul) i u Salamíny a jako dospělý předával prostřednictvím divadla základní hodnoty demokratického světa. To také vysvětluje skutečnost, že perikleovské Athény Aischyla po smrti povýšily na ‘státního’ básníka. “*Po jeho smrti,*” jak nás informuje anonymní *Život Aischylův*, dochovaný ve florentské Biblioteca Laurenziana (cod. Laurentianus 32.9), “*se Athéňané usnesli, aby ten, kdo by měl v úmyslu uvést na scénu Aischylova dramata, obdržel na náklad obce sbor.*” A tak se stalo, jak sděluje stejný pramen, že ke třinácti vítězstvím, dosaženým za života, obdržel Aischylos “*nemálo vítězství posmrtných*”. Obsahy jeho tragédií, zdůrazňuje Aristofanés v *Žábách*, sejevily obci a jejím představitelům jako povzbuzující a směrodatné.

7. Prométheus a Diova spravedlnost

Zaměříme-li se pouze na konečný cíl *Eumenid*, vystavujeme se nebezpečí, že zde načrtnutý obraz Aischylova náboženského myšlení bude působit velmi zjednodušeně. Na druhé straně samotný skrovný počet zachovaných Aischylových dramát, v porovnání s celou jeho dramatickou tvorbou, napovídá leccos o příliš zjednodušeném charakteru této představy. Existuje však alespoň jedno drama, a to *Prométheus* (jediné, jež se dochovalo z trilogie, v níž bylo dramatem úvodním; jeho datování je nejisté), které nás, jak se zdá, přivádí nazpět ke stejné problematice, kterou známe z Hésioda, a téměř ji vyhrocuje zpochybněním Diovy spravedlnosti. Zeus, jenž v boji proti Títánům zvítězil díky Prométheově pomoci, se na Prométhea rozzlobí a potrestá ho za to, že prokázal dobrodiní smrtelníkům. Symbolem surovosti, s níž Zeus v tomto vyhroceném konfliktu postupuje proti vzpurnému Títánovi, jsou Kratos a Bia, S í l a a N á s i l í, dvě vykonavatelky Diovy pomsty, které na začátku tragédie poručí Héfaistovi, aby Prométhea přikoval ke skále vystavené bouřím. Porovnáme-li drama s mýtem o Prométheovi, najdeme určité nové rysy, které se dají vyvodit z báje o Achilleovi. Hlavní novinkou je to, že Prométheus představuje nositele tajemství, jež může Diovi způsobit stejný konec, jaký on připravil Kronovi: Prométheus ví od své matky Themidy (také toto je novinka, neboť Prométheovou matkou je Gáia), že Thetis,

**Námět
Prométhea**

o jejíž lásku Zeus usiluje, porodí bohu, který se s ní spojí, syna mocnějšího, než je jeho otec. Prométheus má v rukou strašlivou zbraň, ale navzdory mučení a strastem, které musí podstoupit, odmítá tajemství odhalit. Navštíví jej různá božstva: sbor Ókeanoven, které se pokoušejí zmírnit Prométheovu bolest, jejich otec Ókeanos, snažící se Títána uchlácholit, i další Diova oběť, Íó. Prométheus dříve předpoví, co ji očekává i jaké bude mít potomstvo, a naznačí obávané tajemství. Rozhovor vyslechne Zeus a znepokojen posílá Herma, aby od Prométhea vyzvěděl další podrobnosti, avšak marně. Nakonec Zeus zasáhne bleskem skálu, k níž je Prométheus připoután, a Prométheus, jehož bědováním tragédie končí, je děsivou tíhou zavalen.

Aischylovo
nejisté
autorství

Před více než sto lety byly vzneseny pochybnosti o autentičnosti *Prométhea* (prvním pochybovačem byl v r. 1856 Westphal, avšak diskuse pokračovala a stále pokračuje). Necháme-li stranou překvapivou jazykovou jednoduše, tak odlišnou od ostatních šesti dochovaných tragédií, zdá se, že největší nesnáze spočívá ve zcela brutálním vyobrazení Dia, a to od začátku až do konce hry: jde o zpodobení zcela odlišné od onoho, jež vyjadřuje sbor v *Agamemnonovi* (v. 176-177): "*Lidem on k moudrosti ukázal / cestu [...]*". Naopak v *Prométheovi* Zeus pronásleduje Títána, protože chtěl lidstvo vyvést z původního 'zvířecího' stavu (v. 228-254). Když Prométheus mluví o Diovi, nazývá jej s posedlostí "tyranem" (v. 222-225, 305, 310, 909, 942, 957, 996 atd.), ba dokonce na začátku svého rozhovoru s Ókeanovny zdůvodňuje užití tohoto termínu, odvolává se na znaky, které byly podle Athéňanů typické pro tyrana (jsou vyjmenovány např. u Hérodota ve slavné rozpravě o státním zřízení). Poté, co Prométheus připomene Diův nevědek vůči sobě, puntičkářsky upřesňuje (v. 224-225): "*[...] Vladařům / je jaksi vrozena ta choroba, / že nedůvěřují svým přátelům.*" Určité rozpaky mohou pramenit také ze skutečnosti, že Prométheus v dlouhém 'věšteckém' vystoupení, bohatém na předpovědi, kterými se Títán obrací k Íó a jež se týkají budoucích událostí i hrdinčina původu, nejenže spojuje (s určitým zalíbením v mýtech, přičemž naznačuje nezbytnost mnohem rozsáhlejšího výkladu) další osudy Íó a jejího rodu až k Hérakleovi se svým vlastním příběhem, ale dokonce předpovídá rozuzlení celé trilogie, když poznamenává (v. 871-873): "*Nuž, z toho rodu vzejde potomek, / jenž bude slavný lukem, odvážný, / a ten mě zprostí mého trápení.*" A ještě na konci dramatu je v trpkých Hermových slovech k Prométheovi dokonce určitá zmínka o prostředku rozhodujícím, jenž v druhém dramatu trilogie umožní Prométheovo osvobození (v. 1027): "*než by se nějaký bůh vyskytl, / jenž by tvé trápení vzal na sebe / a do podsvětích mrákot sestoupil*" (což vskutku učinil Cheirón v závěru tragédie *Prométheus osvobozený*). Zachovala se nám ještě jiná tragédie, která byla taktéž počáteční hrou trilogie (*Prosebnice*), ale v žádné její části není ani v nejmenším naznačen další průběh děje. To nás nutí, abychom si položili otázku, na kterou neznáme uspokojivou odpověď: Jakým způsobem se Aischylovi podařilo změnit mírné, ustrašené a prchající Danaovny ve vražedkyně svých manželů? Kromě toho máme k dispozici i kompletní trilogii, *Oresteiu*, která se nám dochovala jako jediná z celé attické dramatické tvorby, avšak ani zde nenacházíme v prvních dvou dramatech nastínění následujících událostí či náznak jejich vyústění. Naopak, jak jsme již konstatovali

při výkladu o závěru *Obětujících žen*, sbor donutí Oresta, aby se odebral do Delf, jeho strasti však nekončí v Delfách, nýbrž až v Athénách.

Když se Prométheus posléze s 'věšteckým' projevem obrací k Íó a vypráví jí celý příběh o Danaovných, ani nás tolik nepřekvapí to, že Aischylos rozvlekle shrnuje obsah jedné ze svých dalších trilogií, jako spíše přítomnost zásadních odchylek od tragédie *Prosebnice*. Největším rozdílem je to, že v Prométheově vyprávění utíkají Danaovny před sňatkem se svými bratrance z odporu vůči vztahu mezi příbuznými (v. 855: "*jež budou odtud prchat před sňatkem / svých padesáti smělych bratranců*", v. 858-859: "*a přijdou, aby ukořistili ten sňatek, kořist sobě neblahou*"), kdežto v *Prosebnicích* Danaovny prchají před sňatkem jako takovým, neboť mají strach z mužské erotické touhy. Nic však nevyvrací domněnku, že tato báje prošla v Aischylově myslí jistou proměnou, právě když pracoval na trilogii o *Danaovných*. Faktem zůstává, že nesrovnalosti mezi *Prosebnicemi* a *Prométheem* se dotýkají klíčového aspektu báje o Danaovných a že hra *Prométheus* se neomezuje pouze na narážku na mýtus, nýbrž se naléhavě vrací k té verzi, jež je naopak v *Prosebnicích* ponechána stranou. Navíc dialog s Íó tvoří ústřední část tragédie *Prométheus* a má v ní obzvláštní význam. Hovoří se zde totiž, jak již bylo řečeno, o potomstvu Íó, sahajícím až k Hérakleovi, osvoboditeli Prométheovu.

Konečně tu jde také o rozpor 'místopisného' charakteru, jenž musel působit rušivě již na starověké učence. V aischylovských rukopisech se dochovaly dvě učené anonymní 'zprávy' vztahující se k *Prométheovi*. První má formu hypotese (tj. literárněhistorického a estetického úvodu k dramatu s obsahem), druhá je výtahem z nějakých dějin hudby (*Músiké historía*); v obou čteme tuto poznámku: "*Netvrdí, že Prométheus byl podle obecného mínění připoután na Kavkaze, nýbrž na nejzazší hranici Evropy u Ókeanu, jak vyplývá z toho, co říká Íó*" (Kavkaz se objevuje ve v. 719, mezi zastávkami budoucího putování, které Prométheus předpovídá Íó). Přesto byl na začátku *Prométhea osvobozeného* (hra je pokládána za druhé drama trilogie) Títán zobrazen přikován ke skále na Kavkaze (frg. 199 Nauck) a Diův orel měl za úkol vyklovávat mu játra. Jestliže tedy bylo potvrzeno – vyvozujeme to z anonymní učené poznámky – obecné mínění, že již v prvním dramatu trilogie byl Prométheus připoután ke skále na Kavkaze, pak by to znamenalo, že změna ve scénáři mezi prvním a následujícím dramatem působila určité obtíže.

Názor, že Aischylos složil trilogii o Prométheovi a její tři části se snad jmenovaly *Upoutaný Prométheus* (název dochovaného dramatu), *Osvobozený Prométheus* a *Prométheus přinášející oheň*, je moderní dedukce, založená na skutečnosti, že všechny tyto tři názvy se vyskytují v *Katalogu Aischylových dramát*, který se nachází v medicínském rukopisu na konci *Života Aischylova*. Že nám dochovaný *Prométheus* je prvním dramatem této trilogie, je jistě domněnka zcela oprávněná.

Určitou komplikaci způsobuje zvláštní okolnost, že totiž čtvrté drama v tetralogii uvedené Aischylem v r. 472 př. n. l. spolu s *Peršany*, jak vyplývá z didaskalií, se jmenovalo také *Prométheus*. Na základě citátu lexikografa Iúlia Polydeuka (X, 64), který cituje verše ze hry *Prométheus zakládající oheň* (Ἰπομηθεὺς πυρκαεὺς, *Prométheus pyrkaeus*, a nikoliv tedy *Prométheus přinášejí-*

Trilogie
o Prométheovi

ci oheň, Προμηθεὺς πυρφόρος, *Prométheus pyrforos*), moderní vědci usoudili, že tento Pollukův citát pocházel ze čtvrtého, satyrského dramatu z r. 472 př. n. l. Někteří badatelé, jako např. Wilhelm Schmid (sv. II, str. 203, pozn. 13), ztotožnili také dramata *Prométheus pyrforos* a *Prométheus pyrkaeus* jako čtvrté drama z r. 472 př. n. l. Tato hra se však podle didaskalií jmenovala jednoduše *Prométheus* a nutně ani nemuselo jít o satyrské drama, kterým naopak musela být hra *Prométheus pyrkaeus*, kde Prométheus žertoval se satyry (mohla být uvedena také čtvrtá tragédie, jak to učinil Eurípidés s hrou *Alkéstis*).

Pojetí báje o Danaovných a vykreslení Diovy povahy – velmi odlišné od Aischylova pohledu – podporuje hypotézu, že hra *Prométheus*, jež se nám dochovala společně s dalšími šesti Aischylovými tragédiemi, je ve skutečnosti dílem nějakého jiného tragického básníka. Aischylos byl navíc autorem různých *Prométheů*, mezi nimiž se možná antická tradice neorientovala právě nejlépe. Winnington-Ingram k otázce autorství *Prométhea* poznamenal: „*Díky Aristofanovi a Aristotelovi příliš snadno přijímáme názor, že existovali pouze tři velcí tvůrci tragédií a že všichni ostatní byli pouhými skromnými scenáristy.*”

• **Peršané** (Πέρσαι, 472 př. n. l.)

Trilogie: *Fíneus* (Φινεύς), *Peršané*, *Glaukos Potmieus* (Γλαῦκος Ποτνιεύς); satyrské drama: *Prométheus zakládající oheň* (Προμηθεὺς πυρκαεὺς, *Prométheus pyrkaeus*). Mezi třemi tragédiemi nenacházíme žádnou souvislost, což je opravdu unikátní, neboť ostatní Aischylova dochovaná dramata tvoří trilogie, které na sebe navazují. Tetralogie obsadila v dramatické soutěži první místo.

Odehrává se v Súsách, v době Xerxovy výpravy proti Řecku. Vzdálenost místa děje měla na athénské publikum stejný vliv, navozující pocit 'odcizení', jakého se obvykle dosahovalo výběrem námětu mytologického, promítaného do daleké minulosti. Na začátku vyvolává sbor starých Peršanů vzpomínku na sílu říše, avšak projevuje také rostoucí obavy nad nedostatkem zpráv. Objeví se královna Atossa, Xerxova matka, a vypráví starcům o neblahých předtuchách, o úzkostném snu. Napětí vrcholí s příchodem posla, jež oznamuje porážku u Salámy. Zjeví se duch spravedlivého krále Dáraia, vyvolaný z hrobu tyčícího se na scéně, a vysvětluje, že důvodem porážky byla bezbožná zaslepenost, jež vedla jeho syna Xerxa k porušení přiroze-

ných i božských zákonů (Helléspontos, dnes Dardanely, "spoutaný" mosty vytvořenými z lodí, zapálené chrámy). Posledním okázalým efektem je scéna, kdy se nakonec sboru starců objeví sám Xerxés a ve své současné ubohosti poraženého psance dosvědčuje závažné následky způsobené jeho zpupností (*hybris*), která přivedla do zkázy ty, kteří jí propadli.

• **Sedm proti Thébám** (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, 467 př. n. l.)

Trilogie: *Laios* (Λαῖος), *Oidipús* (Οἰδίπους), *Sedm proti Thébám*; satyrské drama: *Sfínx* (Σφίγξ). Tetralogie obsadila v dramatické soutěži první místo.

Tato tragédie uzavírá trilogii s thébským námětem. Děj se odehrává v Thébách obležených oddíly, kterým velel Oidipův syn Polyneikés, odsouzený otcovým prokletím, aby bojoval proti svému vlastnímu bratru Eteokleovi a spolu s ním i zemřel. Za nářku sboru mladých Thébánů se Eteoklés chystá bránit obležené město a vzdorovat nepřátelskému útoku, vedenému sedmi nejlepšími válečníky, z nichž každému byla určena jedna ze sedmi thébských bran. Proti sedmé bráně je

připraven zaútočit Polyneikés a bude to sám Eteoklés, jež odrazí jeho útok a nekompromisně a vědomě se podřídí osudu, který mu velí stát se bratrovrahem. Posel přináší zprávu, že došlo k souboji, který skončil smrtí obou bratrů. Následuje závěrečná scéna, v níž se Antigóné a Isméné, rozlícené nad prokletým osudem svého rodu, znepokojují starostí o pohřbení bratrů. Autentičnost této scény je nejistá: jedná se pravděpodobně o verše přidáné až později, se záměrem vytvořit souvislost a jakési pokračování mezi *Sedmi proti Thébám* a Sofokleovou *Antigonou*. Murray škrtná verše od v. 1005 až do konce, je však možné, že celá pasáž, v níž vystupují obě sestry, byla později přepracována.

• **Prosebnice** (Ἰκέτιδες)

Trilogie: *Prosebnice*, *Egyptané* (Αἰγύπτιοι, *Aigyptioi*), *Danaovny* (Δαναΐδες, *Danaides*); satyrské drama: *Amymóné* (Ἀμυμώνη). Tetralogie zvítězila v dramatické soutěži.

Datování: Dlouho panoval názor, že hra pochází z doby před r. 480 př. n. l. (a možná ještě před r. 490 př. n. l.), zakládající se na jejím domnělém archaickém charakteru, jež ji odlišoval od ostatních tragédií. Avšak z papyrového zlomku, jež byl publikován v r. 1952 (P. Oxy. 2256, 3), se dovídáme, že tetralogie "o Danaovných" byla představena společně se Sofokleovými dramaty (nikoliv tedy před r. 468 př. n. l., datem Sofokleova vítězného vystoupení), a toto zjištění vedlo k nutnosti posunout dobu vzniku i této tragédie pravděpodobně do r. 463 př. n. l.

Děj hry se odehrává v blízkosti Argu, kde se u oltáře padesát deér Danaových, tj. sbor i protagonistky, změnilo v prosebnice. Po útěku z Egypta, aby se vyhnuly nenáviděnému sňatku se svými bratranci, padesáti syny krále Aigypta, žádají ve vlasti svých předků o azyl. Zdejší král Pelasgos rozhodne, v souhlasu se svým lidem, přijmout Danaovny pod ochranu, třebaže tím riskuje možnost konfliktu s Egypty, kteří připravili na lodích při pronásledování uprchlých žen. Pokus egyptského hlasatele odvést dívky zpět násilím je odražen, ale, jak vyrozumíme ze zpěvu sboru,

uzavírajícího tragédii, egyptská hrozba tím není zcela zažehnána.

• **Oresteia** (Ὀρέστεια, 458 př. n. l.)

Trilogie: *Agamemnón* (Ἀγαμέμνων), *Obětující ženy* (Χοηφόροι, *Choéforoi*), *Eumenidy* (Ἐὐμενίδες, *Eumenides*); satyrské drama: *Próteus* (Πρωτεύς). Tetralogie získala v dramatické soutěži první cenu.

Tragédie *Agamemnón* se odehrává v Argu. Hlídky na střeše paláce Atreovců zahlédla znamenitě ohně, oznamující z Tróje dobytí města, avšak radost kalí pocit úzkosti. Je to stejná úzkost jako ta, jež prolíná obsáhlým úvodním zpěvem sboru starých Argejců, ve kterém se mj. připomíná i smrt Ífigeneie. Klytaiméstra přijímá zprávu, předstírá štěstí a krátce nato plesá při vítání manžela, který po návratu z Tróje vstupuje na scénu. Agamemnona následuje věštkyně Cassandra, Priamova dcera, jež se stala Agamemnonovou válečnou kořistí a vedlejší manželkou. Po vstupu krále a královny do paláce zůstává Cassandra se sborem sama. Zatímco v zákulisí připravují Klytaiméstra a její milenec Aigisthos Agamemnonovu smrt, věštkyně upadá do transu a její věštecké vytržení, evokující hrůzy z minulosti Atreovců, vrcholí 'účastí' při tomto posledním zločinu, který je právě páchan. Také Cassandra jde vstříc své vlastní smrti jako vědomý produkt obětí, kterou jásající Klytaiméstra přichází vykonat před očima pohoršeného a zděšeného sboru: zločin nebude v dlouhém řetězu provinění poslední a přivolá nové krveprolití.

Po mnoha letech vede Agamemnonova dcera Élektrá skupinu žen, které "přinášejí oběti bohům". Právě ty tvoří sbor a je podle nich pojmenována tragédie *Obětující ženy*. Jednoho dne Élektrá zamíří k otcovu hrobu, kam přináší smírné dary, a setká se u něho s bratrem Orestem, kterého doprovází věrný Pyladés. Poznává bratra podle kadeře, kterou položil na otcův hrob. Mladík, žijící dlouhá léta daleko od Argu, se vrátil, aby vykonal pomstu, již mu uložil Apollón, totiž aby zabil vrahy svého otce. Orestés vše uskuteční podle předem připraveného plánu: Klytaiméstře

se představí jako cizinec, který jí přináší falešnou zprávu o své vlastní smrti. Orestés ihned zabíjí přivolaného Aigistha a pak obrátí zbraň proti matce, jejíž úpěnlivé prosby jej nijak nedojmou. Před těly obětí, ležících u jeho nohou, se Orestés snaží obhájit svůj čin a připomíná, že se tak stalo z podnětu Apollónova. Potom však neunesse tíhu té hrůzy a šílený prchá před Erínyemi, které jej pronásledují. Jen díky Apollónovi bude moci nalézt klid a očistění.

Právě v Apollónově svatyni v Delfách začíná následující drama *Eumenidy* (tj. usmířené bohyně). Apollónova kněžka vchází do chrámu a s hrůzou nachází strašlivé Erínye, tvořící sbor této tragédie. Erínye pronásledují prchajícího matkovraha, jenž se před nimi snaží ukryt. Apollón mu poskytne ochranu, ustanoví mu jako ochránce Herma a pošle ho do Athén. Následující děj se odehrává v blízkosti athénské akropole, u sochy Athéniny: Oresta opět dohnaly Erínye, které jej začínají znovu sužovat. Pak se však objeví sama bohyně – ochránkyně města. Bude to ona, kdo Orestovi ukáže cestu vyšší spravedlnosti tím, že zřídí soud způsobilý posuzovat zločiny, při nichž byla prolita krev. Podobně jako při normálním athénském soudním procesu se před tímto tribunálem, symbolizovaným areopagem, utká obžaloba s obhajobou. Obžaloba odsuzuje čin matkovraha Oresta a hájí hodnoty matriarchálního uspořádání světa, v němž jsou hlavními událostmi plození a rození, obhajoba pak stojí na straně patriarchálního vidění světa (Thomson). Na závěr 'procesu' soudcové hlasují, hlasování skončí nerozhodně. Ve prospěch Oresta však hlasuje samotná Athéna a díky tomuto božskému zásahu je Orestés osvobozen: rovnost hlasů přináší obviněnému milost. Erínye jsou poraženy, nemohou však být potlačeny temné životní síly, které tyto bohyně představují. Promě-

něny v "dobrotivé" Eumenidy budou napříště uctívány a Athény se stanou sídlem jejich kultu.

• **Upoutaný Prométheus** (Προμηθεὺς δεσμώτης)

Trilogie: *Upoutaný Prométheus*, *Osvobozený Prométheus* (Προμηθεὺς λυόμενος, *Prométheus tyomenos*), *Prométheus přinášejíci oheň* (Προμηθεὺς πυρφόρος, *Prométheus pyrforos*) (že tato dramata tvoří trilogii a že následují po sobě v tomto pořadí, je výsledkem moderních závěrů a hypotéz); nemáme zmínku o připojeném satyrském dramatu.

Datum vzniku je nejisté.

Odehrává se v drsné hornaté oblasti Skythie. Héfaistos, Kratos (Síla) a Bia (Násilí) vlečou Prométhea a připevní jej řetězy ke skále. Títán, jenž smrtelníkům daroval oheň, se tak provinil vzpourou proti Diovi a nyní je mocným, ale nespravedlivým bohem odsouzen ke strašlivým mukám. Prométhea dostihne sbor Ókeanoven, které jej vlídně utěšují, a také Ókeanos, jehož rady, nabádající k umírněnosti, nenacházejí u Títána odezvu. Znenadání přichází Ió, která je rovněž obětí Diovy svévole, a Prométheus jí předpovídá, že jednoho vzdáleného dne její dlouhé utrpení a bloudění skončí. Ačkoliv je Títán sužován Diovou zvůlí, přece má ve svých rukou zbraň: zná totiž tajemství, které může způsobit konec vládců bohů, a to odhalí (čímž umožní Diovu záchranu) jen tehdy, když všemocný pronásledovatel přistoupí na jeho požadavky. Hrozba se zrodí z milostného svazku Dia a bohyně Thetis, která porodí syna Achillea, silnějšího než sám otec a schopného zbavit ho trůnu. Přispěchá Hermés, vyslaný z Olympu, aby od trýzněného Prométhea vyzvěděl jeho tajemství. Títán je však neoblomný, a tak jej Zeus svrhne do propasti i se skálou, ke které je připoután.

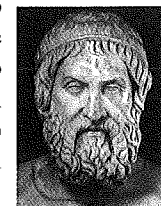
Sofoklés mezi Perikleem a Alkibiadem

1. Veřejná kariéra

V letech, kdy Periklés nabyl největšího vlivu v athénském veřejném životě, tedy v době, která následovala ihned po odstranění Thúkýdida, syna Melésiova, ostrakismem z Athén, Sofoklés (497/6-406 př. n. l.) zastával v Athénách v krátkém časovém rozmezí dvě významné politické funkce, obě za výjimečných okolností. V r. 443/2 př. n. l. byl členem a předsedou shromáždění deseti hellénotamiů, správců společné pokladny délsko-attického spolku. Do shromáždění byli vybíráni i v době radikální demokracie pouze příslušníci nejvyšší majetkové třídy – pentakosiomedimnové. Sofokleovo jméno s označením jeho příslušnosti do děmu je jasně čitelné v tributním "soupisu" (příspěvků) sdružení z r. 443/2 př. n. l.¹ Je to významné období pro úřadující správce, kteří právě v tomto roce přikročili k novému daňovému odhadu. Ne náhodou byli v r. 443/2 př. n. l. ve funkci dva tajemníci spolku, z nichž jeden zastával úřad i ve dvou následujících letech – proti osvědčené a bohatě dosvědčené praxi nevykonávat vícekrát po sobě žádnou z funkcí, které se týkají spolkové pokladny.

V r. 441/40 př. n. l. byl Sofoklés členem sboru stratégů vedeného Perikleem a postavil se na jeho stranu v tvrdém zásahu proti povstání na ostrově Samu.² O Sofokleově úloze v této akci máme také jeden dobový pramen: rozsáhlý úryvek z paměti jeho současníka Ióna z Chiu, rovněž autora tragédií, citovaný Athénaiem ve 12. knize *Hodujících sofistů* (603-604). Ión vypráví o jednom veselém večeru, který strávil společně se Sofokleem na Chiu "v době, když plul jako stratég na Lesbos" (603f). V Iónově úryvku nacházíme přísného básníka *Antigony*, jak se na veselém večírku baví pitím a honí se za polibky krásných mladíků, avšak s úsměvem se vyjadřuje o svých vlastních skromných vojenských schopnostech. Přirozeně nevíme, do jaké míry vedla Ióna při jeho vyprávění zlomyslnost, neboť nebyl příznivcem ani Perikleovým ani athénské demokracie, zde však projevil vůči Sofokleovi sympatie. Připustme také, že Sofoklés, spokojený, že se mu podařilo políbit chlapce-číšníka, dává v žertu a při víně k lepšímu Perikleovu průpovědku ("Jsi dobrý básník, ne stratég", 604d). Perikleův výrok však nehodnotíme jako důkaz špatných vztahů mezi ním a Sofokleem, jak to před mnoha lety uvedl Victor Ehrenberg v pojednání věnovaném vztahu Sofoklea a Perikleia. Faktem zůstává, že to musel být právě Periklés, kdo Sofokleovi svěřil úkol

Předsednictví
ve shromáždění hellénotamiů



Sofoklés

Úřad stratégů
v tažení
proti Samu

¹ Seznam, XII, ř. 36.

² Seznam stratégů z tohoto roku je uveden ve zlomku attidografa Androtióna, který sepsal dějiny Attiky asi jedno století po těchto událostech (frg. 38 Jacoby).

vyložit se s částí flotily na Chiu a potom na Lesbu, a to kvůli kontrole obou ostrovů, na něž se ze Samu mohla vzpoura rozšířit.

Sofokleovo místo v Perikleově blízkosti však s největší pravděpodobností určilo především to, že zastával v krátkém časovém rozmezí – a právě v této době – dva tak významné úřady.

2. Sofoklés a Hérodotos

Perikleův
kruh

Do Perikleova kruhu dále náleželi, pokud je nám známo, Anaxagorás, Prótagorás, Hippodámos z Milétu, Hérodotos, Feidiás a Aspasiá. Prótagorás, Hippodámos a Hérodotos působili v různých funkcích při zakládání všeřecské kolonie Thúrií (srov. str. 258) z Perikleova podnětu (444/3 př. n. l.). Hippodámos vypracoval stavební plán městského uspořádání (Diodóros, XII, 10, 7), Prótagorás sestavil zákony pro novou osadu (Diogenés Láertios, IX, 50), Hérodotos přijal thúrijské občanství a v předmluvě ke svým *Dějinám* se prohlásil za "občana Thúrií". A právě Sofoklés se obrátil s pozdravnou ódou na Hérodota odjíždějícího do nové kolonie. Její začátek uvádí Plútarchos v pojednání *Zda má stařec řídit stát* (785b), což nám dovoluje její datování, neboť právě v prvních verších Sofoklés upřesňuje, že v tomto okamžiku je mu 55 let. Tato šťastná shoda okolností nám tedy umožňuje pozorovat Sofokleovy vztahy k prostředí kolem Perikleia v době, kdy se realizuje jedna z nejvýznamnějších iniciativ Perikleovy zahraniční politiky, a je to právě období, kdy se Sofoklés plně účastnil veřejného života. Jestliže tedy anonymní *Život Sofokleův* (§ 6) mluví o "Múzám zasvěceném thiasu", kterým se Sofoklés obklopil, shromáždív kolem sebe "vzdělané lidi" (ἐκ τῶν πεπαιδευμένων, *ek tón pepaideumenón*), je možno se domnívat, že šlo o okruh, v němž se mohly setkávat významné politické a umělecké osobnosti blízké Perikleovi a Aspasií, ke kterým náležel právě Hérodotos.

Převzato
z Hérodota

Sofoklés převzal do svých tragédií některé podrobnosti z Hérodotova díla, které bylo známo v Athénách z veřejného předčítání, provozovaného samotným velkým historikem. Ze Sofokleovy strany to byla pocta vzdaná Hérodotovi. Podívejme se však pro lepší pochopení na celou záležitost očima autora divadelních her: ten produkuje téměř každý rok drama za dramatem a osudem každého z nich je být ihned konzumováno a brzy vytlačeno z diváckého povědomí novými dramaty příštího kola. Autor kusů, můžeme říci 'efemérních', pomíjivých, hodnotí historikovo dílo jako práci 'trvalého charakteru', zanechávající navždy stopu v paměti publika. Tragik chtěl čas od času převzít motivy, epizody a myšlenky z Hérodotova díla, jež považoval za duchovně spřízněné, a včlenit je i bez zvláštního důvodu do některých dramát. Nesmí proto udivovat, že při pozorném čtení (divadelní hry však k němu nebyly určeny) působí tyto citáty téměř násilně, ne-li výstředně. Uvedme jeden z nejznámějších případů, a to slova, která Sofoklés převzal a použil v *Antigoně*, jimiž však u Hérodota promlouvá manželka Intaferna, jednoho ze spiklenců proti Dáreiovi. Dáreios totiž ženě nabídl, aby si vybrala, kdo z její rodiny má být odsouzen na smrt, zda manžel, bratr, či synové, kteří všichni byli podezřelí ze spiknutí proti králi. Žena, jak vypráví Héro-



Sofoklés



Sofoklés

• Sofoklés

497/6-406 př. n. l., syn Sofillův, z dému Kolónos, tragický básník.

Slovník *Súda* uvádí 123 dramát. Sofoklés získal 24 vítězství v dramatických soutěžích o Dionýsích, byl mj. autorem hymnů, elegií a jednoho prozaického díla (o chóru).

Dochovalo se 7 tragédií: *Tráchtňanky* (Τραχινίαι, *Tráchtíniai*), *Aiás* (Αἴας), *Antigoné* (Ἀντιγόνη), *Král Oidipús* (Οἰδίπους τύραννος, *Oidipús tyrannos*), *Elektrá* (Ἡλέκτρα), *Filoktétés* (Φιλοκτῆτης), *Oidipús na Kolónu* (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ, *Oidipús epi Kolónó*).

Významnější zlomky her: *Eurypylos* (Εὐρύπυλος, tj. syn krále Télefa), *Théseus* (Θη-

σεύς), *Ínachos* (Ἰναχος), *Ífigeneia* (Ἰφιγένεια), *Slidiči* (Ἰχνευταὶ σάτυροι, *Ichneutai satyroi*, satyrské drama), *Skýrioi* (Σκύριοι, tj. obyvatelé ostrova Skýru), *Niobé* (Νιόβη), *Polyxené* (Πολυξένη), *Télefeia* (Τηλεφεΐα, tj. osudy krále Télefa) aj.

Chronologie: *Triptolemos* (Τριπτόλεμος, 468), *Antigoné* (442), *Král Oidipús* (asi po r. 429), *Elektrá* (413), *Filoktétés* (409), *Oidipús na Kolónu* (hra uvedená posmrtně), *Tráchtňanky* a *Aiás* pravděpodobně o něco dříve než *Antigoné*.

Sofokleovy novinky v divadle: zanechal trilogie (výjimkou je *Télefeia*); zavedl třetího herce; zvýšil počet členů sboru (z dvanácti na patnáct).

dotos (III, 119), nezaváhala a zvolila záchranu bratra se slovy: "*Bude-li, božstvo chtít, dostanu muže jiného a jiné děti, jestliže tyto ztratím; můj otec a matka však již nežijí, takže se mi již nový bratr za žádných okolností narodit nemůže. To byl důvod, proč jsem to řekla.*"

Antigoné uvažuje obdobně, a protože nemá ani manžela ani děti, uvádí své rozhodnutí ve formě hypotézy, která ještě podtrhuje, že citát byl použit záměrně (v. 905-912): "*Kdybych byla matkou a jednalo se o mé syny / nebo kdyby můj muž zahníval nepohřbený, / nevzala bych si na sebe tento trest proti mým občanům. / A ve jménu jakého principu tedy toto říkám? / Za mrtvého manžela mohla bych mít jiného, / i syna od jiného muže, / ale nyní, když matka i otec odpočívají v Hádu, / není jiný bratr, který mne může ozdobit.*"

Tato úvaha se zdá výstřední a jistě sem byla vložena úmyslně, aby mohl být použit citát z Hérodota, neboť Antigoné se nachází v úplně jiné situaci, než ve které byla Intafernova manželka. Stejně tak záměrná je i zmínka o Hérodotově zprávě o Egyptu (II, 25) v *Oidipovi na Kolónu*. Oidipús ji vyjadřuje nečekane, když se s pokáráním obrací ke svým synům, kteří ho opustili, zatímco dcery otce následovaly v neštěstí (v. 337-341): "*Ach, ti, co upravili svoji povahu / i způsob žití podle řádů egyptských! / V té zemi totiž muži doma u stavu / jen tkají, jejich ženy vždy však mimo dům / se o životní potřeby jim starají.*"

Tato poznámka etnografického charakteru, pronášená zoufalým a zklamaným Oidipem, nemá větší význam.

Mnozí moderní badatelé – povzbuzeni poznámkou Goethovou – chtěli *Antigonu* zbavit oné zvláštní úvahy a prohlásili uvedené verše za nepravé. Snažili se je z kontextu částečně nebo i zcela odstranit. "*Dal bych mnoho za to,*" říká Goethe v rozhovoru z 28. března 1827, v němž se obracel na Eckermannu, "*kdyby nám zdatný filolog dokázal, že tam bylo to místo vsunuto později a že je nepravé. Když totiž hrdinka v průběhu hry vyjádřila nejskvělejší důvody svého jednání a rozvinula před námi ušlechtilost přečisté duše, vyslovuje nakonec, jdouc na smrt, motiv, který je zcela špatný a hraničí té-*

měř se směšností. Říká, že by to, co učinila pro bratra, neučinila, kdyby byla bývala matkou, ani pro své zemřelé děti, ani pro svého zemřelého chotě. [...] Toto je aspoň holý smysl toho místa, které pro můj cit z úst hrdinky, jdoucí na smrt, porušuje tragickou náladu a které se mi vůbec jeví velmi strojené a až příliš jako dialektická konstrukce. Rád bych viděl, jak jsem řekl, kdyby nám některý dobrý filolog dokázal, že toto místo je nepravé” (Eckermann, *Gespräche mit Goethe*; srov. český překlad *Rozhovory s Goethem*, Praha 1955, III, 478n.).

Avšak již Aristotelés znal tyto verše z *Antigony* (v. 909 nn.; *Rétorika* 1417a 32-33) a obdobný případ v *Oidipovi na Kolónu* by měl odradit od podobných pokusů.

Antigoné pochází z téhož roku (442 př. n. l.) jako óda na Hérodota. Podle zprávy obsažené v argumentu, pocházejícím od gramatika Aristofana Byzantského, dosáhla *Antigoné* úspěchu krátce předtím, než Sofoklés zastával úřad stratéga (441/40 př. n. l.), a právě díky tomuto úspěchu dopadly volby pro Sofoklea tak skvěle. Hérodotova moudrost je přítomna také v jiných dílech Sofokleových. Proslulým místem z Hérodota je zcela určitě Kroisovo setkání se Solónem (srov. str. 269). Vyzdvihuje moudrého athénskému zákonodárce, který měl v Athénách jistě sobě přiměřené postavení. Solón odmítá prohlásit Kroisa za “šťastného”, což je vrcholem slavného dialogu mezi athénským mudrcem a lidským panovníkem (I, 32): “Vidím, že jsi velice bohatý a že kraluješ nad množstvím lidí, ale na tvou otázku ti neodpovím, dokud nezmám, že jsi dobře dožil svůj život.” Je to doslova to, co říká Oidipús (nebo možná sbor, zde je nejistota v tradici) na konci *Krále Oidipa*. Mnozí odborníci se tedy nevyhnutelně domnívali, že se jedná o přídávky herců, ačkoliv stejnou myšlenku vyslovuje i Déianeira na začátku *Tráchiňanek*.

Sofoklés se v dochovaném díle na Hérodota odvolává různými způsoby a na různých místech, což je skutečnost, kterou nelze popřít. Odkazy měly být pochopeny určitou částí publika, a to byl hlavní důvod, pro který je Sofoklés převzal. Občas můžeme vytušit nějaký čistě osobní záměr, jako v případě *Antigony*, kde se jedná o poctu Hérodotovi v roce, kdy historik odjížděl do Thúrií. Na jiných místech je možno pouze vyslovovat obecné domněnky, musíme však konstatovat, že ještě ve své poslední tragédii, uvedeně posmrtně, totiž v *Oidipovi na Kolónu*, chtěl Sofoklés připomenout historika, jenž byl Athénami přijat za vlastního a byl mu v Perikleově době blízký.

3. ‘Perikleovský’ experiment

Názory
Ióna z Chiu

Co však znamenalo v pozdních čtyřicátých letech 5. stol. př. n. l. – po politické likvidaci Thúkýdida, syna Melésiova – pro příslušníka třídy pentakosiomedimnů, jakým byl Sofoklés, být počítán mezi “Perikleovce”? Ión z Chiu, který hodnotí s laskavou ironií Sofoklea a s odporem athénskou říši, nastínil Sofoklea jako politika v této zjednodušené podobě: “Ve veřejné činnosti nebyl ani znalý, ani výkonný; zabýval se jí tak, jak to činí každý Athéňan z řádné rodiny” (*Athénaios*, 604d; Ión tu používá termínu *χρηστός*,

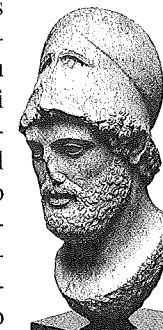
chréstos, “řádný”, označujícího příslušníka vyšších společenských vrstev; říká přesně “zabýval se veřejnou činností jako každý jiný ‘chréstos’”). “Dobrá povaha,” praví s trochou ironie o právě zemřelém Sofokleovi Aristofanés v *Žábách* (v. 82). Ve skutečnosti se ‘vládnoucí třída’, která řídí demokratické Athény, skládá převážně z řad ‘dobře narozených’. Mínění Ióna z Chiu může proto jednoduše znamenat to, že se Sofoklés věnoval veřejné činnosti tak, jak to bylo zvykem mezi mnohými jinými *chréstoi*. Přijímal demokratický systém jako nezvratnou skutečnost (takovým se aspoň jevil) a zastával určitý počet funkcí (např. ty, které byly rezervovány vyšším ‘třídám’). Proto právě v Perikleových Athénách Sofoklés nacházel pro sebe příznivé podmínky. Po skončení sporů s Thúkýdidem, synem Melésiovy, politickým dědicem Kimónovým, bylo sjednocení vyšších společenských kruhů kolem “řízené demokracie” hlavním rysem období triumfující Perikleovy vlády, a to až do vypuknutí války v r. 431 př. n. l. Historik Thúkýdídés, syn Olorův, kritický myslitel, nepřátelský nadvládě lidu, vyjádřil uspokojení nad rovnováhou, které dosáhl Periklés (II, 65,8-9: “A tak byla v Athénách podle jména demokracie, ve skutečnosti však vládla prvního občana”), a podtrhl právě převahu vlády nad lidem, a nikoliv vládu lidu, jak se to v těchto letech osvědčilo: “[Periklés] ovládal lid, aniž jej připravil o svobodu, nedal se jím vést víc, než jej sám vedl [...]. Kdykoli zjistil, že si příliš troufají v nepravou chvíli, dokázal je svou řečí postrašit, a když je naopak přepadl neodůvodněným strachem, dodával jim zas odvahu.”

Thúkýdídés pozoruje se zalíbením tento ideál lidu jako předmětu a politika jako tvůrce. Perikleův režim, jak jej popisuje, se jeví bezpečným pro *chréstoi*: ne náhodou nakonec psal své dějiny nespokojen mezi radikálními demokraty, jako byl Kleón, jenž se v politice objevil až v závěrečné fázi Perikleově. Tento experiment řízené demokracie, otevřené spolupráce vyšších ‘tříd’, do kterých patřili Sofoklés, Níkiás, Alkibiadés a mnozí jiní “dobrého původu”, můžeme z politického hlediska nazývat “perikleovský”.

4. Sofoklés a Periklés: *Aiás* a *Antigoné*

V moderní historiografii dlouho převažoval obraz Sofoklea jako vykladače “ducha” perikleovských Athén. V r. 1954 se objevila Ehrenbergova studie nazvaná *Sophokles und Perikles (Sofoklés a Periklés)*, v níž se autor především na základě rozboru *Antigony* zaměřil na zúžení této problematiky a na stanovení jistého napětí mezi politikem (Perikleem), tvůrcem a ochráncem státních hodnot, a básníkem (Sofokleem), vzdáleným tvrdě politické skutečnosti a podporujícím především upevnění lidských hodnot “nepšaných zákonů”, jejichž symbolem je v jistém smyslu právě *Antigoné*. Ony nepšané, tradiční zákony se však téměř osudově stavěly do protikladu ke skutečným zákonům státu jako takového (tj. každého státu).

Mezi skromnými zbytky, jež se nám ze Sofokleova díla dochovaly, zosobňuje tragédie *Antigoné* snad nejvíce ‘pravé’ Sofokleovy myšlenky. Ne náhodou se Ehrenberg při své interpretaci stavěl proti jinému, velmi známému a uspokojivému výkladu, jenž byl rovněž založen na četbě *Antigony*, to-



Periklés

“Řízená”
demokracie

Ehrenbergův
a Hegelův
výklad
Antigony

tiž proti interpretaci Hegelově. Podle Hegela vedl pro obě strany ničivý spor mezi Kreontem (symbolem státu) a Antigonou (symbolem rodu) k vyššímu sjednocení, kde by buňka (rod) a organismus (stát) měly být v harmonii, nikoliv v opozici (*Ästhetik [Estetika]*, II, II, 1, 3b). Ehrenberg poznamenává, že Hegel dělal ze Sofoklea hegeliana, a pokračuje slovy, že tam, kde Sofoklés naprosto neutiluje o nějakou vyšší skladbu, Hegel ví, že *“Antigoné musí zemřít, aby byl zničen Kreontův svět, aby zvítězil Antigonin řád, to jest vlastně řád samého Sofoklea”*. Za těchto okolností však zůstává nejasné, proč se máme domnívat, že nás *“Kreontův řád”* přivádí k Perikleovi. Ehrenberg se v tomto bodě přidržuje Hegela a přijímá právě díky němu názor, že Kreón je představitel *“státu”* a že teď v Perikleově době zosobňuje samého Perikleia, na něhož Antigoné na začátku tragédie přímo naráží, když Kreonta nazývá *“stratégem”*. Kreón je naproti tomu ztělesněním tyрана, tedy popřením toho, co v mentalitě Athéňanů představuje řád občanského společenství. Zjistilo se, že stálým a demonizovaným hrdinou athénské divadla je právě tyran (Lanza). Možná je třeba se vyhnout mechanickému uplatňování tohoto zjištění, je však jisté, že v *Antigoně* je záporná ústřední postava tyрана dominující.

Tyran Kreón

Kreón zakazuje, aby byl Polyneikés jakýmkoliv způsobem pohřben. A zde je jeho vůle: nejenže zakáže pohřbít Polyneika uvnitř Théb, proti kterým Polyneikés bojoval, ale je proti jeho j a k é m u k o l i v pohřbení. To, co bylo nesmyslně zakázáno, bylo však vykonáno na pozemku určeném k pohřbívání, místo tak delikátním a posvátném. Sofoklés, pamětliv Hérodových úvah (III, 38), je si dobře vědom hrůz, které jímají každý národ porušující pohřební zvyky. Tento jediný prvek by postačil k vysvětlení, že Kreón, a tím méně Periklés, není *‘státem’*, nýbrž tyranem: šílenec, jako u Hérodota Kambysés (ten se snažil vnutit Řekům pohřební zvyky Indů a naopak), znesvěcuje zákony pohřbu.

Antigoné, Polyneikova sestra, opakovaně porušuje Kreontův příkaz, až je překvapena strážemi a předvedena před panovníka. Kreón, navzdory zděšení svého syna Haimóna, odsoudí Antigonu k trestu smrti, jenž byl předznamenán již v jeho krutém nařízení. V dialogu mezi Antigonou a Kreontem, kteří si stojí tvář v tvář, stvrzuje Antigoné závažný rozdíl mezi Kreontovými *“zákazy”* (v. 453) a mezi *“nepsanými a neochvějnými božskými zákony”*, které *“žádný lidský tvor nesmí porušovat”* (v. 454-455). Toto místo je stěžejním bodem při charakterizaci Antigony. Můžeme však pozorovat, že neohrožená Kreontova protivnice nestaví proti sobě zákony psané a nepsané, nýbrž prohlášení tyрана Kreonta (*“tvůj zákaz”*) proti božským zákonům, které mají trvalou platnost, i když nejsou zapsány.

Po vyhlášení Antigonina trestu jde Kreón vstříc své vlastní zkáze. Hádá se trpce se synem Haimónem, který miluje Antigonu a bez úspěchu se snaží Kreontovi dokázat, že celé město je jeho konáním pohoršeno. V této chvíli s Haimónem je Kreón věrným zosobněním tyрана. Ptá se syna (v. 734): *“Má obec rozkazovat místo mne?”* Haimón mu odpovídá slavným výrokem, ve kterém se dá rozpoznat antická obec (v. 737): *“Kde vládne jeden muž, je po obci”*, čemuž Kreón oponuje s ideologií tyрана (v. 738): *“Což není obec panstvím vládcovým?”* Věštec Teiresiás přichází odvrátit Kreonta od jeho

tyranské zaslepenosti, naznačuje mu zlověstná znamení, ukazující, že obec je nyní poskvrněna nepohřbenou Polyneikovou mrtvolou. Je však vyhnán a vysloví nad Kreontem strašlivou kletbu. Otřesený Kreón má nakonec pouze čas přihlížet sebevraždě Haimóna, který se nad Antigoninou mrtvolou probodne, a dozvědět se, rušen a napomínán sborem, o sebevraždě manželky Eurydiky.

Také tragédie *Aiás*, uvedená snad o několik let dříve než *Antigoné*, se zabývá zákazem pohřbívání. Aiás, na kterého Athéna seslala šílenství, si zoufá, poněvadž Achilleovy zbraně měly připadnout Odysseovi, a hromadně povraždí bezbranná stáda, přesvědčen, že vraždí Achaje. Na začátku tragédie by Athéna chtěla, aby se Odysseus potěšil pohledem na nepřítelovo pokoení, avšak Odysseus se tomu vzpouzí a cítí s Aiantem slitování. Když Aiás nabude smyslu, ustrne hanbou nad svými skutky a spáchá sebevraždu. Meneláos chce zabránit jeho pohřbení: vysvětluje, že Aiás byl vždy nepřítelem – a ke konci nepřítelem velmi nebezpečným; pohřbít jej by bylo výrazem pošetilé slabosti. Meneláos zde v dlouhém monologu vyjadřuje teorii *“strachu”* (*deos*) jako nezbytný základ pořádku (v. 1073-1084): *“Vždyť nikdy ani v obci řády v platnosti / by netrvaly, kdyby bázeň nevládla; / ni vojsko nikdo v kázní neudržel by, / stud kdyby mu a postrach nebyl oporou. / Má člověk tušit, by měl tělo obrovské, / i nepatrné zlo že k pádu může vést. / Neb v kom je s počestností bázeň spojená, / ten vždycky má, to věř mi, jistou záchranu; / kde zpupně konat lze a volně, co kdo chce, / pak obec taková, ač šťastně plula kdys, / přec po nějakém čase klesne v prohlubeň.”*

Nakonec to byl Odysseus, který se zasloužil o to, že Atreovci odstoupili od příkrého zákazu pohřbení, a se soucitem pomáhá Teukrovi a Tekmésse, Aiantovu bratru a jeho manželce, pohřbít mrtvého hrdinu.

Významné je, že jak vztah strach, resp. úcta k zákonům (vysvětlené Meneláem), tak vymáhání nesporné platnosti nepsaných zákonů (charakteristické pro Antigonu) se shodují s tím, co v r. 430 př. n. l. vyslovil Periklés v jednom z hlavních bodů epitafia, jež v Thúkýdidově přepracování zní (II, 37,3): *“V soukromém životě se chováme jeden k druhému bez vzájemného obtěžování a v životě veřejném nepřekračujeme zákony, především ze studu, posloucháme své spoluobčany, kteří právě zastávají úřady, a zákony, především ty, které byly dány na ochranu lidí, jimž bylo ukřivděno, a ty, které jsou sice nepsané, ale jejich porušení přináší podle obecného soudu hanbu.”*

Jisté se dá polemizovat s tím, zda Periklés vylíčený Thúkýdidem odpovídá realitě: zůstává skutečností, že toto je jediný Periklés, kterého známe. Ani Plútarchos ho nebyl schopen charakterizovat jinak. Na jedné straně stojí tvrdý politik, který likviduje Thúkýdida, syna Melésiova, a řídí potlačení vzpoury na Samu (jehož se účastnil i Sofoklés), na druhé straně se však současně jeví jako záštitu Athén, idealizovaných v epitafiu. Periklés ve svém kruhu podněcoval výměnu myšlenek, a to i názorů kritických a odvážných. A v tomto směru se nenechal svázat bezprostředním, vlastním zájmem. Stačí si uvědomit nepřijemnosti – tak nebezpečné pro jeho popularitu –, které mu způsobila zneklidňující svobodomyšlnost jemu blízkých osob, jako byli Aspasiá a Anaxagorás. Perikleův vztah k demokratické společnosti se roz-

Strach
ze zákonů

Přenášení
hodnot
v perikleovské
democii

vinul ve dvou rovinách: jednou byla kritika ve vlastní společenské vrstvě, uskutečňovaná nezaujatě a prováděná do důsledků, druhou rovinou byla pravda jednodušší, daná "shora" pro politickou výchovu lidu. Takto to zdvořile objasňuje Periklés Alkibiadovi, v politice ještě začátečníkovi, v dialogu zaznamenaném Xenofóntem (*Vzpomínky na Sókrata*, I, 2,40-46). Periklés se snažil sám si osvojit takové chování ve svých řídkých, avšak významných řečnických vystoupeních, jejichž příklad, z ideologického hlediska velmi významný, nám podal Thúkýdidés v epitafiu.

Sofokleovo divadlo (alespoň hry *Aiás* a *Antigoné*, díla spadající právě do Perikleova období) je jedním z prostředků, jehož pomocí – třebaže prostřednictvím obrovských loutek, jakými jsou postavy z mytologie – jsou proslulé hodnoty nejvyšší úrovně přenášeny do společnosti. Je to jedna z cest politické výchovy v Perikleových Athénách. Proto v těchto tragédiích nacházíme naléhavý požadavek zamyslet se nad zákony a nad obcí. Vidíme tak Sofoklea v prvním stasimu *Antigony*, jak naznačuje a zároveň kritizuje myšlenky současné sofistiky (v. 332-333: "*Mnoho je na světě mocného, / nic však mocnější člověka*"); proto se setkáváme s oslavováním neobyčejných zdrojů lidské myšlenky ("*ten důvtipu plný muž*") a současně s vědomím jejího omezení ("*jen smrti uniknout neumí*") a nakonec s předpovědí souladu mezi zákony a božským naučením. Ve vzácných případech byla politická demokracie chápána tak, jak tomu bylo v Perikleových Athénách, ne již jako uplatňování převahy jedné abstraktní početní 'většiny', ale jako místo (jistě ne vždy idylické a klidné), odkud se dále přenášejí hodnoty. Vše bylo popoháněno elitou, kterou Periklés uměl vést, sjednotit s obcí a zdůraznit její tvořivé schopnosti. Mezi představiteli takové elity patřil Sofoklés, jenž ony hodnoty vytvářel na jevišti, tedy na místě, které nejvíce ovlivňovalo formování svědomí v antické obci.

5. Král Oidipús: chybná rovnice Oidipús = Periklés

**Oidipús
tyrannos
a Perikleův
epitafios**

Není tedy náhodné, že se Sofoklés zdá – alespoň z několika málo zachovaných tragédií – tak blízký onomu Perikleovi z epitafia a Hérodotovi. Svou představu vyjádřenou v epitafiu adresuje Periklés obci, lidu, který v jeho pojetí demokracie musí být "veden", a platí jistými hodnotami, nikoliv dilematickou či rozkladnou kritikou, jíž je prolnta divadelní tvorba Eurípidova. Stanovuje však rovněž jasnou výchovu (on sám definuje svá slova jako *dí-daskalia*, διδασκαλία: Thúkýdidés, II, 42,1) k snášení bolesti (II, 44). Součástí soudržnosti společnosti je také to, aby spravedlivý člověk přijímal téměř vždy nevysvětlitelné utrpení a porážku (což je případ tolika nevinných nešťastníků, kterými se hemží jeviště), aby znal meze a zároveň aby důvěřoval v hodnotu a účinnost vyšších zákonů před zákony psanými, neboť vyšší zákony jsou považovány za 'přirozené' či, chceme-li, dané od bohů, jsou tedy prosty nejistoty a porušitelnosti pozitivních rysů zákonů.

To je hlavní nit, která spojuje tři stasima *Krále Oidipa*. V prvním nacházíme poznání nadřazenosti božského rozumu, avšak spojené s požadavkem poznání ověřeného, nikoliv autoritářského, jakým se může jevit tajemně

tvrzení věštce (v. 498-507): "*Zajisté Zeus a Apollón znají / v moudrosti boží konání lidská; / že bych však věštce – smrtelný tvor je – / nemohl nikdy věhlasem předčit, / toť jistě úsudek nesprávný – / ač může důvtipem svým / kdos důvtip překonat čis. / Já však, dokavad neuzřím, / že věštba určitě splněna, / já nepřidám se k těm, co haní ho!*"

Je to téma poznání, jež je předpokladem jakékoliv činnosti, označené v epitafiu jako vlastnost Athéňanů (Thúkýdidés, II, 40).

Druhé stasimon obsahuje obvinění tyрана jako člověka překračujícího hranice a "přesyceného" přemírou poznání, jež ho povyšuje, aby byl potom sražen do propasti bídy a "zde pak ztrácí půdu pod nohama". Tyranovi se stavějí na odpor "zápas", řevnivost (*pálaisma*) "prospěšná obci" a ty, jak žádá chór bohy, by neměly nikdy vyhasnout (v. 872-880). Je to obraz občanského, vzájemně ohleduplného soutěžení, jež je podle Perikleia znakem onoho u n i k á t n í h o systému, jakým byl pro něho politický systém v Athénách (Thúkýdidés, II, 37).

Třetí stasimon je nejtěsněji vázáno na tragické vyústění událostí, na odhalení, které ničí Iokastin život a poznamenává Oidipův osud. Je zpěvem nihilistického zoufalství (v. 1186-1192): "*Hó! Hó! Jaké to nic, / synové smrti, jaké to nic / je tento vezdejší život! / Který, který že lidský tvor / získá ze všeho blaha víc / než pouhé zdání, že blažen je, / a náhle zhroucení snů svých?*"

Oidipús nyní došel k nezvratnému potvrzení pravdy, kterou během celé tragédie hledal a jíž se bál, kterou však Iokasté tušila mnohem dříve než on. Sám v sobě najednou odhalil otcovraha a zároveň také krvesmilného manžela vlastní matky; zaslouží politování. Sbor, který se na začátku stavěl vůči věštčům (tedy vůči Teiresiovi, jenž v prvním epeiodiu naznačil na způsob Sibylly, jak málo stačí, aby byl Oidipús znepokojen) nedůvěřivě, ten sbor, který se později stáhl před Oidipovou proměnou z ohleduplného panovníka v tyрана, nyní, když je vše vyjasněno, neodsuzuje Oidipa a nezříká se ho, nýbrž pláče nad celkovým postavením lidstva, nad iluzí štěstí i nad drastickou rovnicí mezi životem a nicotností. Jde o hérodotovské téma nejvyššího štěstí ve smrti, které Solónovi činilo arogantního a nejistého Kroisa spíše nepochopitelným než nenáviděným. A je to také téma třetího stasima *Oidipa na Kolónu* (v. 1224-1229): "*Nezrodit se vůbec / je moudrost největší; / kdo na svět přijde však, / je druhá výhoda / co nejrychlejš se vrátit / tam zas, odkud vzešel.*" Duchaplné vyústění, které Sofoklés jasně formuluje – což je příznačné pro jeho schopnost uvádět události v soulad – právě ve svém posledním dramatu, když znovu vynáší na světlo místní attickou báji, popřává odpočinek slepému bloudění Oidipa povolání mezi bohy a obdařeného právě na Kolónu, v háji Eumenid, kultem héra.

Četné a několikrát opakované snahy identifikovat Oidipa s Perikleem působí zbytečně dobrodružně. Nejsme totiž mj. schopni určit, zda byl *Král Oidipús* uveden před, nebo po Perikleově smrti, ke které došlo během morové nákazy v r. 429 př. n. l. Proti názoru, že morová epidemie, jíž začíná tragédie, se vztahuje k nákaze, která dolehla na Athény v posledním roce Perikleova života, někteří badatelé namítají, že každý dramaturg by se vyhnul bolestivé vzpomínce (Weil); především se však soudí, že "mor" v *Králi Oidipovi* má obecné znaky a že zřej-

**Vyústění
v nihilismu**

**Chronologie
tragédie
Oidipús
tyrannos**

mým pramenem pro situaci na začátku tragédie (město je obětí moru, poněvadž panovník spáchal znesvěcující přestupek) se jeví být začátek *Íliady*. Málo přesvědčivě působí také termín *ante quem* Friedricha Marxe, který tvrdí, že Dikaiopolidovo žertovné zvolání “πόλις πόλις (*polis polis*)” na začátku Aristofanových *Acharňanů* (v. 27) má být parodíí (v lednu 425 př. n. l.) na analogický výkřik Oidipův v ostrém dialogu s Kreontem ve v. 629 *Krále Oidipa*. Obrat “polis polis” se však opakuje i v Eurípidově tragédii *Andromaché* (v. 1222; deset veršů předtím ὁ πόλις, ὁ *polis*): nic tedy nevylučuje, že se nejedná o Sofoklea, ale o obvyklý Aristofanův terč, tedy o Eurípida. Když tedy Dikaiopolis, jehož jméno vlastně znamená “spravedlivé město”, provolával zmíněná slova, žertoval se svým vlastním jménem.

6. Sofoklés probúlem a krize v r. 411 př. n. l.

Nová strategie Sofoklés se přímo účastní veřejného života i nadále po Perikleově smrti. Plútarchova zpráva, o které není důvod pochybovat, připisuje Sofokleovi podíl na nové strategii, tentokrát společně s Níkiem (*Život Níkiův*, 15,2). Zdá se, že totéž potvrzuje i ta část anonymního *Života* (§ 9), která dosvědčuje Sofokleovu účast v kampani proti Ainiánům. Tažení proběhlo v r. 428 př. n. l. a jedním ze strategů byl Níkiás (Thúkýdídés, III, 51). Plútarchos nám líčí Sofoklea, již téměř sedmdesátiletého starce, jako až úslužně srdečného vůči mladšímu, avšak politicky významnějšímu Níkiovi. A tak se v poperikleovském období Sofoklés angažuje v politice po boku Níkie, muže, jenž byl nejortodoxnějším dědicem Perikleovy politiky.

Sbor probulů Abychom správně pochopili jednání Sofoklea, jenž se na rozdíl od stranou se držícího Eurípida věnoval životu obce, je důležité si uvědomit, že koncem léta r. 413 př. n. l. Sofoklés přijal účast mezi členy sboru deseti probulů. Právě tomuto sboru byl po pohromě athénskému loďstvu v Syrákús svěřen úkol “přeuspořádat politická rozhodnutí”, což víme z přesné zprávy Thúkýdídovy (VIII, 1,3). To, že Sofoklés byl jedním z deseti probulů, soudíme na základě Aristotelovy *Rétoriky* (1419a 25), i když se někteří badatelé domnívají, že šlo o jiného Sofoklea; zdá se však, že jde vsuktu k básníka Sofoklea, neboť v bezprostřední blízkosti je několikrát citována *Antigoné*.

Postava probula zasluhuje pozornost a může vyvolat nedorozumění. Všeobecně se jedná o úřad, který má vyšší moc než rada; podle Aristotela je typickým oligarchickým úřadem (*Politika*, 1299b 30-38). Těsná omezenost sboru, kterému se musí normální rada občanů podřídit, vytváří z něho orgán hodící se pro oligarchické uspořádání. Co se týká případu deseti “starců”, jak je nazývá Thúkýdídés, vybraných v Athénách druhý den po sicilské katastrofě k tomu, aby čelili výjimečně těžké situaci, musíme zde poznamenat, že se nejedná o orgán trvalý, nýbrž o orgán vázaný právě na zvláštní opatření, jež si vyzádala složitá situace. Thúkýdídés upřesňuje, že šlo hlavně o obnovu válečného loďstva, o kontrolu nad spojenci a o zásobování města; současně poznamenává, že lidé “byli ochotni zachovávat pořádek”, jak tomu bývá v nebezpečných okamžicích. Mějme tedy na zřeteli, že v zimě 413/2 př. n. l. nacházíme v Athénách cílevědomou autodisciplínu lidu, vedenou deseti váženými starci, ochránci obecné důvěry, mezi nimiž je také pětadesátiletý Sofoklés.

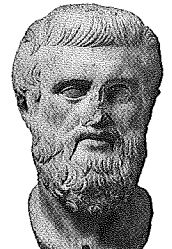
Tento stav přetrvával rok a půl, až do května a června 411 př. n. l., kdy byla znovu obnovena oligarchie tzv. čtyř set. Máme k dispozici dva výklady o tom, jak se oligarchie dostala k moci. V prvním případě jde o názor Thúkýdídův, druhé vysvětlení čerpáme z Aristotelovy *Athénské ústavy*. Thúkýdídův výklad se celý zakládá na hluboké dynamice podstatné při státním převratu, a proto klade důraz na skryté, avšak účinné působení spiklenců. Formální úroveň operace ponechává ve stínu. Aristotelův výklad se právě proto, že je začleněn do ústavních proměn athénskému státu, zabývá výhradně právními normami, kterými bylo možno v Athénách znovu nastolit oligarchický režim. Z Aristotelovy zprávy se tak dovídáme, že prudký úpadek vážnosti tradičních demokratických institucí začíná po znásobení počtu sboru probulů z deseti na třicet (*Athénská ústava*, 29,2). Je jasné, že spiklenci mohli klidně dosazovat své vlastní lidi do tohoto provizorního seskupení, které bylo pověřeno, podle Pýthodórova nařízení, citovaného Aristotelem, pouze jedním, obsáhlým a záslužným úkolem – “dávat návrhy na zlepšení blaha obce”. Jak Thúkýdídés (VIII, 67,2), tak Aristotelés (29,4) se shodují v tom, že připisují sboru třiceti jedno jediné nařízení, formou značně volné, ve skutečnosti však pro demokratický systém smrtelné: zrušení obžaloby z nezákonné činnosti. Toto opatření, jež zaručovalo zcela neomezenou svobodu slova, umožnilo oligarchům – stále více a hrozivěji ovládajícím shromáždění – předložit a beztretně schválit (aniž by mohli být nařčeni z nezákonnosti) dlouho vytoužené nařízení, totiž zrušení mzdy za vykonávání veřejných úřadů. Tak byly zrušeny základy demokracie, vytvořené Efiálem a Perikleem. Thúkýdídés i Aristotelés nám tedy každý jiným způsobem popisují situaci, kdy byl ze stejného shromáždění, které zrušilo mzdy za zastávání veřejných úřadů, vytvořen nový orgán čtyř set. A právě tento počet dal jméno oligarchickému experimentu.

Probúlové byli svrženi a jejich role byla, poté co padla všechna omezení svobody slova, nulová. Ještě před odchodem ze scény však vytvořili – ať již z pasivity, ze strachu, z politické naivity, nebo možná ze všech důvodů dohromady – formální předpoklady, aby státní převrat měl legální průběh. Wilamowitz v knize *Einleitung in die griechische Tragödie (Uvedení do řecké tragédie)* napsal: “Měli obnovit Perikleův duch, ale díky své slabosti nabídli pomocnou ruku oligarchii.” V pozdním létě r. 411 př. n. l. padla oligarchie zhruba po čtyřech měsících neúčinné vlády. Několik vůdců uprchlo do spartského tábora, jiní, jako Antifón, zůstali v Athénách a byli odsouzeni k smrti. Někteří uprchlíci se z neznámého důvodu po nějaké době vrátili do Athén a podrobili se procesu: tak např. Aristarchos, který nechal padnout pevnost v Oinoé do rukou Thébanů, podstoupil po návratu do Athén regulérní proces (Xenofón, *Řecké dějiny*, I, 7,28). Peisandros, jeden z těch, kteří nesli největší odpovědnost, se rovněž vrátil a do procesu, jehož výsledek neznáme, se snažil zaplést také staříckého bývalého probula Sofoklea.

Aristotelés v té části *Rétoriky*, kde dokládá, že Sofoklés byl jedním z probulů, uvádí rovněž dramatickou výměnu slov mezi Sofokleem a Peisandrem, k níž zjevně došlo u soudu (1419a 25-29): “Např. když se Peisandros tázal Sofoklea, bylo-li to také jeho mínění jako ostatních předporadců, aby se zřídila rada čtyř set mužů, Sofoklés řekl: ‘Ano.’ ‘Ale jak? Nezdálo se ti, že je to špatné?’ ‘Ano,’ řekl. ‘Ty ses tedy dopustil té špatnosti?’ ‘Ovšem,’ odvětil, ‘neboť tehdy nebylo lepší.’”

V tomto ovzduší – charakterizovaném snahou o obrození demokracie, novými vítězstvími loďstva, nadějemi obrácenými k Alkibiadovi, který byl ještě ve vyhnanství, avšak z mnoha míst byl již vyzván k návratu – vzniká

**Státní převrat
tzv. čtyř set**



Sofoklés

hra *Filoktétés*. Je to jediná Sofokleova dochovaná tragédie, u níž máme přesně doloženo datum uvedení na scénu: svátky Dionýsií r. 409 př. n. l.

7. *Filoktétés* a Alkibiadův návrat do Athén

**Obnovení
demokracie**

Slavnost Dionýsií se stala toho roku politicky významnou událostí, poněvadž byl o ní vyznamenán věncem Thrasybúlos z Kalydónu, jeden z vráždů Frýnicha, velevýznamného představitele rady čtyř set. Zachoval se dekret navržený Erasínidem (později jedním ze stratégů v bitvě u Arginúských ostrovů), v němž je popsán obřad odehrávající se “*při příležitosti soutěží o Dionýsiích*” (IG², I, 110). Atentát na Frýnicha byl případem ofřesným a nejasným. Jeden ze dvou atentátníků byl zatčen, avšak neudal žádná jména (Thúkýdídés, VIII, 92,2). Teprve později, po pádu oligarchie a po období tzv. pěti tisíc, se v době přechodu k úplnému obnovení demokracie objevilo jméno Thrasybúla z Kalydónu. Tento muž byl přistěhovalcem demokratického smýšlení, který byl za zásluhy o atentát odměněn cenným darem, totiž athénským občanstvím. Po pravdě řečeno, celá tato otázka nebyla nikdy zcela objasněna; dokonce se říkalo, že někdo podplatil navrhovatele dekretu, jímž byl vyznamenán Thrasybúlos z Kalydónu, za tím účelem, aby mohl být označen alespoň jako spiklenec-“dobrodinec”. Tak se mohlo stát, jak tvrdí Lýsiás, že se na seznamu těch, kteří napomohli Frýnichově zavraždění, nacházel jistý Agorátos, který se později stane přechovávčem tzv. třiceti (Lýsiás, XIII, 72). Nicméně slavnost Dionýsií rázně skoncovala v r. 409 př. n. l. se všemi těmito spory a věncem uděleným Thrasybúlovi zpečetila nedávno dovršené obnovení plné a tradiční demokracie.

Znovuzřízení demokracie probíhalo postupně. Thérámenés, který obratně řídil likvidaci čtyř set (ostatně on sám byl členem tohoto seskupení), se snažil zpomalit proces návratu k minulosti, avšak velká námořní vítězství athénské loďstva v Dardanelské úžině u Séstu, Abýdu a u Kyziku (v březnu 410 př. n. l.) učinila tento proces nevyhnutelným. Úspěchu dosáhli ti velitelé a námořníci, kteří se oligarchii nikdy nepodřídili, ale ihned vytvořili na ostrově Samu protistátní útvar, jistý druh Athén ve vyhnanství, se všemi politickými orgány a se sborem deseti stratégů. Dvojitě moci odpovídaly také dva sněmy: sněm stratégů “na Samu” a sněm “oligarchie”. Na Samu byly velmi brzy otevřeny brány Alkibiadovi, vyhnanci odsouzenému v nepřítomnosti za zneuctění mystérií. Ten se totiž po krátkém zaváhání – vytušiv zásadní nepřátelství čtyř set vůči své osobě – držel v záležitostech oligarchie stranou. A tak si Thérámenés ihned po pádu čtyř set pospíšil a nechal urychleně hlasovat o Alkibiadově návratu (Thúkýdídés, VIII, 97, 3; Cornelius Nepos, *Život Alkibiadův*, 5,4).

**Otázka
Alkibiadova
návratu**

Alkibiadés si však nepřál vrátit se zásluhou schopného, ale kompromisům přístupného Thérámena Kothurna, jak byl přezdíván pro svoji výjimečnou politickou dvojakost (“kothurnos” je střevíc padnoucí na obě nohy). Alkibiadés zůstal u loďstva a brzy se stal skutečným strůjcem nových athénských vítězství. Nejpůsobivější a nejznámější je poslední bitva u Kyziku, v březnu 410 př. n. l., v níž padl spartský námořní velitel Mindaros. Po bitvě

poslal Mindarův zástupce do Sparty zoufalý vzkaz, který však byl zachycen Athéňany. Ti si takto získali přesnou informaci o závažnosti spartské porážky: “*Lodi jsou ztraceny,*” stálo v depeši, “*Mindaros zahynul. Vojíci hlavovějí. Nevíme, co dělat*” (Xenofón, *Řecké dějiny* I, 1,23). Krátce nato vstupuje Alkibiadés triumfálně do Byzantia. Athény získaly opět nadvládu nad průlivy a stanovily mýto všem loďm plujícím do Černého moře a zpět. Státní pokladna se opět naplnila, Sparta žádala o mír. Podle Efora (Diodóros, XII, 53) bylo odmítnutí spartských návrhů Athéňany, přesvědčenými, že mohou dosáhnout úplného vítězství, způsobeno převahou politické orientace Kleofóna, nového předáka radikální demokracie. Znovuzřízení demokracie (k němuž přímo přispěl Thrasyllós, jeden z vůdců protistátního odboje na Samu, který se vrátil do Athén po bitvě u Kyziku) i odmítnutí mírových návrhů Sparty byly vzájemně propojeny a jeví se jako výsledek obnoveného přesvědčení o vítězství, které v těch měsících v Athénách nabývá vrchu.

A tak v obci, znovu opatřené potřebnými nařízeními a znovu sahající po dvacet let urputně očekávaném vítězství, chyběl právě velký tvůrce úspěchů oněch měsíců – Alkibiadés. Ten Alkibiadés, jenž se odmítl vrátit, když mu to bylo nabízeno spiklenci v r. 411 př. n. l., se nevrátil ani na popud Thérámenův a dokonce váhá ještě i nyní, kdy se jeho popularita dotýká hvězd. Do Athén se vrací až zjara r. 408 př. n. l. Existovalo něco, co Alkibiada evidentně zdržovalo a ještě zdržuje, přestože se nachází v politicky příznivé situaci: jeho hetairie je znovu obnovena a Alkibiadés je vyzýváán obcí, aby se vrátil. Důvodem jeho váhání je choulostivá věc, totiž odsouzení pro bezbožnost, poskvrna, za kterou požaduje plné odškodnění. Po návratu vznáší nárok na projednání své záležitosti při slavnostním obřadu opakovaném jak před sněmem, tak před radou (Xenofón, *Řecké dějiny* I, 4,13-20). Alkibiadés si uvědomuje, že přečiny proti zbožnosti jsou riskantní, neboť jsou nesmazatelné. Ví, že by toto nařčení mohlo být jednou použito proti němu (podobně, jako se to stalo Andokidovi po všeobecné amnestii v r. 403 př. n. l., a to právě za stejné přestupky); dokud poskvrna není smyta, může mu kdokoliv uškodit. Má na paměti, že když jej chtěl Peisandros v r. 411 př. n. l. zasvětit do příprav státního převratu, setkal se s náhlým odporem mocných athénských kněžských rodin Kéryků a Eumolpovců. Ti prudce reagovali na návrh, že by se Alkibiadés mohl vrátit, a žádali, aby mu vstup do Athén nebyl povolen, protože se velmi provinil ve věci mystérií (Thúkýdídés, VIII, 53,2). Z toho důvodu pohlížel Alkibiadés – zaštitěn pouze příslibem ‘amnestie’, a to ještě z podnětu Thérámenova – na možnost návratu do Athén s podezřením. Ještě nikdy nebyly politika s náboženstvím tak propleteny jako v tomto případě.

Právě tehdy, kdy vstupují do popředí otázky týkající se Alkibiada a je činěn nátlak na jeho návrat (zanedlouho potom byl zvolen stratégem v nepřítomnosti) – avšak ten se ještě zcela nezbavil svých obav –, uvádí Sofoklés na scénu (o Dionýsiích r. 409 př. n. l.) *Filoktéta*: jde o drama, jehož příběh bezprostředně evokuje aktuální problematiku. Děj je velmi jednoduchý: Filoktéta, hrdinu a dědice Hérakleova zázračného a vražedného luku, zanechala řecká výprava během plavby k Tróji na ostrově Lémnu. Uštkl ho totiž had a způsobil mu hnisající ránu, ze které se šířil nesnesitelný zápach, a proto nebylo možno se k němu ani přiblížit. Avšak ke konci dlouhé války – právě

**Obsah
*Filoktéta***

zde je začátek působení Sofokleova dramatu – musí Řekové zase Filoktétu přivést. Podle věštby Priamova syna Heléna, kterého řečtí vůdcové drželi v zajetí, nelze Tróje dobýt bez Filoktétovy účasti. V průběhu dramatu se čtyřikrát opakuje stejná situace: Filoktétés se chystá na cestu, ale pokaždé mu něco v odjezdu zabrání. Tvrdošijně se vzpírá cestě do Tróje. Oškliví si Istivého Odyssea, který ho zanechal ve vyhnanství na Lémnu. Avšak k Achilleovu synu Neoptolemovi, jenž nedávno opustil Skýros a míří do Tróje, si Filoktétés vytvoří důvěrný vztah (Odysseus a Neoptolemos jsou dva rekové, které Sofoklés představuje jako muže pověřené úkolem přimět Filoktétu k návratu). Nakonec, když se zdá, že již nic nemůže ovlivnit Filoktétův odpor a zábrany, sestupuje na scénu Héraklés pomocí vhodného divadelního stroje (*deus ex machina*). To je způsob, jakým často Eurípídés, a také Sofoklés ve jmenované tragédii, řeší situaci, která dospěla do mrtvého bodu. Héraklés ji úspěšně zvládne a přiměje Filoktétu, aby souhlasil s odjezdem do tábora Achajů u Tróje.

Analogie mezi Filoktétem a Alkibiadem

Filoktétés je tedy hrdinou, který se nechce vrátit, třebaže hraje rozhodující úlohu při řešení velkého konfliktu. Hlavní úsek tragédie tvoří právě neúspěšně opakované pokusy přimět Filoktétu k návratu do tábora Achajů. Analogie s Alkibiadem je očividná. Také on několikrát nevyužil možnosti vrátit se do Athén, i když je nyní jeho návrat všemi toužebně očekáván a podporován také jeho bývalými protivníky (jedním z nich je právě Théraménés). Jak Filoktétés, tak Alkibiadés mají všechny podmínky k návratu, avšak chybí vůle obou zúčastněných vrátit se. Analogie byla zdůrazněna skutečností, že Filoktétés do Tróje ani nedorazil. Alkibiadés se nacházel v podobné situaci, když byl povolán zpět ihned po vyloštění na Sicílii. Neměli bychom zapomenout, že jedna z variant báje (Dión z Prúsy, LIX, 4) uvádí zmínku o trójských misích, které naléhavě usilovaly o to, aby Filoktétés přešel na nepřátelskou stranu. I toto připomíná Alkibiada, jenž se obrátil proti své obci a po určité době spolupracoval se Spartou.

Čas od času, zvláště pak v 19. století, se sice naznačovalo, že Sofokleův výběr báje o Filoktétovi souvisí s trpkými zážitky Alkibiadovými při jeho návratu do Athén, později však převážil předsudek, podle něhož by vyhledávání aktuálních souvislostí mohlo narušovat poezii, a tak bylo ono původní a evidentní zjištění zavrženo. Ve skutečnosti se Sofoklés svým *Filoktétem* opravdu vážně a velmi jasně dotkl aktuálního tématu. Zdůraznil nezbytnost a naléhavost návratu toho, jenž jediný mohl umožnit vítězství. Je to Sofokleova výzva, pronesená za slavnostních okolností právě o Dionýsiích, kdy se oslavovalo znovuoživení demokracie. Byla to výzva vyslovená nejuctívanějším a nejváženějším básníkem, starým Perikleovým přítelem, chloubou nejlepších athénských časů. Na stejnou notu uhodí o tři roky později, poté, co se Alkibiadés podruhé vzdálil, Aristofanés, když nechá v *Zábách* na závěr promluvit Aischyla, který byl požádán, aby dal obci dobrou radu (v. 1431-1432): "*Lví štěně nikdy v obci nechovej, / však vychoval-lis, hled' mu vyhovět.*" V mláděti vidíme Perikleova dědice Alkibiada, Periklés sám je snadno identifikovatelný s představou dospělého lva. Thúkýdídés retrospektivně prohlásil, že Athéňané dvojím vypuzením Alkibiada z Athén přivedli obec k záhubě (VI, 15,4).

Sofokleův výběr námětu měl obrovský význam, právě vezmeme-li v úvahu i jeho pohnuté osobní politické osudy v onom období: bez valného přesvědčení byl zapleten do krize r. 411 př. n. l. ("nebylo nic lepšího") i do choulostivého Peisandrova procesu. Sofoklés, stejně jako Aristofanés a Thúkýdídés, považoval Alkibiadův návrat nejen za záruku vojenského vítězství, ale také za jistou brzdu, která měla čelit Kleofóntově převaze. Alkibiadés byl posledním zosobněním linie Perikleovy.³

8. Závěr *Filoktéta*: postava Neoptolema

V poslední scéně, zjevně plně narážek, Neoptolemos s jistotou tvrdí (v. 1340-1341): "[...] *nutně v příštím létě celé Ílion / již bude dobyto.*" Z těchto slov, která nesouvisejí s mýtem, snadno vycítíme náznak obecných nadějí v rychlé vítězství, poté co Sparta požádala o uzavření míru. A dále: Neoptolemos slibuje, že Filoktétés bude, pokud se vrátí, "uzdraven", zbaven následků své poskvrny. Stejně tak i Alkibiadés, odsouzený za znesvěcení mystérií, se bude moci této poskvrny po návratu zbavit. "*To boží úděl je,*" říká Neoptolemos (v. 1326-1328), "*žes chorý bolestně, / vždyť přiblížil ses k hadu, strážci Chrysinu, / jenž ohradu tam hlídá nekrytou, sám kryt.*"

Naděje na vítězství

V Eurípidově *Filoktétovi* bylo však uštknutí hadem vysvětleno jako nehoda, k níž došlo, když Filoktétés ukazoval Achajům Chrysin oltář, na němž bylo třeba vykonat oběti, aby dosáhli vítězství (srov. Dión z Prúsy, LIX,9). Neoptolemos pokračuje (v. 1329-1335): "*A věz, že nikdy konce těžké nemoci / ty nedočkáš se, dokud samo slunce zde / se bude vznášet vzhůru, tam se nořit zas, / leč že bys na pláň trójskou dobrovolně, sám / chtěl přijít, setkat se tam s lékaři, a pak, / své nemoci již zbaven, s tímto lukem svým / a se mnou rozbořil tam zřejmě trójský hrad.*"

Neoptolemos je pamětliv Helénovy věštby, podle níž Filoktétés musí "příštího léta" porazit Tróju "tímto lukem a se mnou", což znamená bojovat po Neoptolemově boku, a proto se mladý syn Achilleův na závěr svého významného a obsáhlého projevu obrací k Filoktétovi se skutečnou výzvou (v. 1343-1348): "*Když tedy tohle znáš, svol se vši ochotou. / Vždyť skvělý zisk ti kyne: jeden z Řeků všech / být uznán nejlepším, pak v ruce lékařů / se dostat, potom dobýt Tróju žalostnou / a nehynoucí slávu získat za ten čin!*"

Jde o naléhavou výzvu, která nabádá Alkibiada, aby se vrátil a aby byl očištěn od poskvrny. Pro ambiciózního Alkmaiónovce je to velká lichotka, "být on sám považován za nejlepšího mezi Řeky".

Z této Neoptolemovy řeči již jasně vyplývá Helénova věštecká předpověď, že nejen zbroj, ale i sám Filoktétés je nezbytný pro řecké vítězství. Během celé tragédie byla tato skutečnost udržována záměrně v nejistotě, takže se objevila otázka, o níž se velmi diskutovalo, zda totiž Sofoklés mezi oběma hledisky rozporně nekolísá; toto kolísání bylo některými badateli považováno

³ Také Aischylos v Aristofanově komedii *Žáby*, ihned po příznivých narážkách na Alkibiada, nabádá k vedení války ve všech směrech perikleovské (v. 1463-1464).

žováno dokonce za “šokující” (Tycho von Wilamowitz). Nejedná se však o žádný rozpor: Sofoklés nechává vystupovat obsah Helénova proroctví po částech, “vhodně využívá pro svoje cíle těchto dílčích úseků” (Perrotta) a dělá to takovým způsobem, že až nakonec vysvítá – a za to je zvláště veleben –, že pro vítězství je nezbytný Filoktétés osobně, a nikoliv jen jeho luk: Filoktétés se musí vrátit dobrovolně (v. 1332, 1343). Narážka na Alkibiadovu nutnou přítomnost v Athénách nemůže být jasnější.

Strach
z nových
pronásledování

Filoktétova odpověď je poznamenána počáteční nejistotou. Je si jist Neoptolemovou upřímností, a klade si proto otázku, jak může o jeho slovech pochybovat; táže se, zda má podlehnout. Potom v něm zvítězí silnější úvaha (v. 1354-1357): “Mé oči, jež jste zhlédly všechny křivdy mé, / jak snesete to, abych s Atreovci dál / se stýkal, když mě zcela zničili, a jak / i s Láertovým synem, mužem prabídným?”

Bereme-li v úvahu, že v nové situaci jsou Filoktétovi bývalí nepřátelé v jeho rukou, neboť ho potřebují k tomu, aby se dostali z bezvýchodné války, pak poněkud překvapí, když dodává (v. 1358-1361): “Mé nehryže tak bolest ze křivd minulých, / spíš vidím v předtuše, co ještě musel bych / pak od nich vytrpět. Vždyť koho úmysl / zlých činů otcem byl, ten ve všem učí zlu.”

Je to typ znepokojení, které, pokud se do určité míry přizpůsobí Filoktétovi (jenž až do této chvíle prohlašoval, že nenávidí Odyssea a Atreovce pro to, co mu způsobili), dobře vystihuje hlavní starost Alkibiadovu. Ten se totiž bojí, že by po návratu do Athén mohl být terčem nového pronásledování ze strany svých věčných nepřátel. V Xenofónových *Řeckých dějinách* (I, 4, 18-19) se ve scéně, ve které očitý svědek popisuje Alkibiadův návrat, dočítáme, že zásadní myšlenka vyhnance, jenž po osmi letech konečně přistává v Peiraieu, je obava z léčky, kterou by mu mohli nastražit jeho “nepřátelé”: “Když Alkibiadés zakotvil, vystoupil na břeh až po nějaké chvíli, poněvadž měl obavy ze svých protivníků. Nejprve stanul na palubě a zkoumal, zda jsou tam jeho stoupenci. Vystoupil z lodi, až zahlédl svého bratrance Eurypolema, syna Peisianaktova, ostatní příbuzné a okolo nich přátele, a ubíral se do města se svými přívrženci, kteří byli připraveni zamezit jakékoli projevy nepřátelství.”

V projevu, který Alkibiadés pronesl, aby okázale odmítl nařčení z bezbožnosti (to ho tíží nejvíce), věnoval nemálo pozornosti chování svých nepřátel a vyjádřil o něm svůj úsudek (I, 4, 16: “[...] jeho odpůrci jsou stále tíž jako dřívě: když se dostali k moci, odstraňovali především schopné muže, a poněvadž zbývali sami, občané se s nimi spokojili jen proto, že nebylo lepších”), jenž se v podstatě shodoval s názorem vyjádřeným Sofokleem při procesu proti Peisandrovi.

Ve své odpovědi Filoktétés teď již nemluví sám k sobě, nýbrž se obrací k Neoptolemovi. Ptá se jej, jak může on, nemenší obět z vůle Atreovců než sám Filoktétés, navrhnout jemu i sobě samotnému, aby se vrátil a bojoval. Hrdina pokračuje tvrzením, že oba dva musí zanechat Řeky jejich osudu: “[...] sám pak zůstaň na Skýru / a bídně zhynout nechej tamty bídáky!” V pokračujícím sporu se Filoktétés vrací ke své utkvělé myšlence (v. 1386): “[...] chceš mě vydat nepřátelům svým?” Neoptolemos se vzdává poté, co se uchýlil k nedostatečně motivovaným argumentům (v. 1393-1396): “Co tedy učí-

níme, když ničím přemluvit / tě nemůžem, ať mluvím cokoli. Vždyť to / mně nejsnadnější je, řeč skončit a zde dál / tě nechat žít, jak žiješ, b e z v š í z á c h r a n y” (ἀνεὸ σότηρίας, *aneu sótériás*; Giuseppe Lombardo-Radice zdůrazňuje ještě více sakrální prvek a překládá “bez vykoupení”).

Když se však Neoptolemos, jako vždy poctivý, začne přizpůsobovat definitivnímu Filoktétovu odmítnutí, zjeví se Héraklés, dávný Filoktétův přítel v boji, a oběma přikáže, aby se odebrali na trójskou pláň. Opakuje Filoktétovi, že jakmile dorazí do Tróje, bude ze všeho nejdříve zbaven bolesti, poté bude “provolán prvním z vojska”, porazí nepřátelské město a složí kořist na Hérakleovu hranici. Neoptolemovi pak připomíná, že musí bojovat po Filoktétově boku (v. 1434-1437): “Tak radím, synu Achillův, / i tobě; bez něho sám dobyt nemůžeš / pláň trójskou, ani on však zase bez tebe. / Jak svorní lvi vždy chraňte v boji druhu druh, / ty jej a on zas tebe!”

Potom následuje závěrečné napomenutí a posledními slovy, jež Héraklés pronáší, bůh vyzývá “oba lvy” k “úctě vůči bohům”, poté co vyplní zemi poražených (v. 1442-1443): “Vše ostatní si cení Zeus, můj otec, níž, / vždyť zbožnost, úcta k bohům s lidmi nezmrá – / ať živi jsou, ať mrtví, ona nezhyne.” Filoktétés se rozloučí se svou jeskyní a konečně prohlašuje, že se podvoluje vyšší vůli, která ho provází k Tróji.

Závěrečné zdůrazňování “posvátné úcty” (*eusebeia*) vůči bohům v okamžiku vítězství nalezlo v mýtu uplatnění více u Neoptolema, jenž je ve svém vítězství bezcitně krutý, a mnohem méně u Filoktéta. Varování se však z mnoha důvodů vztahuje k Alkibiadovi. To on byl odsouzen za “bezbožnost” (*asebeia*) a v obhajovací řeči, kterou pronesl po návratu, naléhal právě v této záležitosti (Xenofón, *Řecké dějiny*, I, 4, 20): “[...] že nejednal proti náboženským zvyklostem, takže byl potrestán neprávem.” Avšak jeho jméno bylo prokazatelně spojeno s jedním z nejkrutějších krveprolití, kterého se Athéňané v předchozích letech dopustili: šlo o vyvraždění dospělých mužů na Mélu. Z Plútarcha (*Život Alkibiadův*, 16, 5-6) se dozvídáme, že návrh, aby byli muži pobiti a ženy s dětmi zotročeny, pocházel právě od Alkibiada. Thúkydídés, přestože případu na Mélu věnoval velkou pozornost, se však o této události nezmiňuje a trvá na zvířecí krutosti Kleóna, jenž byl obžalován za to, že chtěl v Mytiléně páchat stejné činy. Toto krveprolití nebylo nikdy zapomenuto. Alkibiadés pak chtěl způsobem sobě vlastním zjednat nápravu gestem, které naopak vyvolalo ještě větší posměch (úmyslně měl potomka s jednou mělskou otrokyní a vychoval ho ve svém domě). Zásluhou nepřátelské propagandy se vzpomínka na závažnou událost udržovala při životě: po bitvě u Aigospotamoi, ještě před pádem Athén, chtěl Lýsandros navrátit ostrov obyvatelům Mélu, kteří přežili. Když však bylo vše ztraceno, Athéňané, jak vypráví očitý svědek (Xenofón, *Řecké dějiny*, II, 2, 3), “soudili, že není jiného východiska než vytrpět oplátkou totéž, čeho se sami dopustili nikoli ze msty, nýbrž čím se pro vlastní bezohlednou nadřazenost provinili na příslušnicích malých států jen proto, že šlo o lakedaimonské spojence.” Všichni věděli, že zodpovědnost za takovýto úděl nesl Alkibiadés. V okamžiku, kdy se zdálo, že vítězství je opravdu na dosah ruky, bylo tedy více než jindy rozumné doporučit Alkibiadovi “zbožnost ve vítězství”, jak to učinil starý Sofoklés (který se před třiceti lety zúčastnil potlačovací akce na Samu).

Sofokleovské
nabádání
ke ‘zbožnosti’

9. Další *Filoktéty*

**Další
varianty mýtu
o Filoktéty**

Sofoklés vnesl do zápletky, kterou nám poskytl mýtus, určité změny. Báje byla uvedena na scénu podle tradičních vzorů již před mnoha lety, a to Eurípídem (432 př. n. l.) a Aischylem. Tragédii *Filoktéty* napsal ještě dříve než Sofoklés rovněž Antifón, za předpokladu, že tragik, který je nositelem tohoto jména, a sofista, jenž byl odsouzen k smrti v r. 411 př. n. l., jsou jedna a táž osoba.

Srovnání Sofokleova *Filoktéty* a stejnojmenné tragédie Eurípídivy či Aischylovy můžeme provést díky autorovi flaviovské doby Diónovi z Prúsy, který měl k dispozici všechny tři hry, jež shrnul a občas parafrázoval ve svých dvou řečech (č. 52 a 59). První verzi příběhu nalezneme již v *Malé Íliadě* (srov. str. 49). Nejvýznamnější novinka, kterou zavedl Sofoklés, spočívala v tom, že mladý a oddaný Neoptolemos je ve svém pokusu o opětovné získání Filoktéty zaštitěn zralým a bezohledným Odysseem. Sofoklés tedy vytvořil dvojici protikladných postav a ve vývoji dramatu stále jasněji zdůrazňuje Neoptolemovu oddanost a důvěrný vztah, který vznikne mezi mladým, nezkaženým vojákem a vzpurným hlavním hrdinou. V *Malé Íliadě* to byl sám Diomédes, který se odebral pro Filoktéty, u Aischyla pak Odysseus a u Eurípida Odysseus s Diomédem dohromady – dvojice, která jedná společně také v jiných záležitostech (např. při výpravě v desáté knize *Íliady*).

Další analogie

Sofokleova šťastná kreace může mít v náznavu i aktuální význam. Diváci mohli v Odysseovi poznat velmi schopného a bezohledného Thérámena, zvaného také Dexios (tj. “zdar přinášející”), který byl dříve (pokud tu jde o předáka tzv. čtyř set) Alkibiadovým protivníkem, později navrhovatelem usnesení o jeho návratu – avšak ‘zklamaným’, neboť od okamžiku platnosti usnášecího dekretu uplynuly dva roky, než se Alkibiadés odhodlal vrátit. A v mladém Neoptolemovi mohli diváci rozpoznat mladšího Thrasylla, stoupence přísahy věrnosti demokracii námořníků na Samu, obnovitele demokracie v Athénách po měsících thérámenovské nadvlády a spolu s Alkibiadem vítěze u Abýdu (dva lvi, kteří musejí podle Hérakleova proroctví pochodovat bok po boku). Thrasyllova vážnost narůstá právě v době, kdy Sofoklés uvádí na jevišti *Filoktéty*: po návratu z Abýdu do Athén úspěšně odrazil nečekaný útok spartského krále Ágida II., jenž se protlačil z Dekeleie až k athénským hradbám (Xenofón, *Řecké dějiny* I, 1,33). Když se Thrasyllus vrátil do Asie, došlo k velmi vřelému setkání a k úplnému usmíření s Alkibiadem, s nímž byl dříve ve sporu (Xenofón, *Řecké dějiny* I, 2,17). Byla to drobná příhoda, která měla posílit přesvědčení, že napříště bude osud Athén v pevně spojených rukou těchto dvou.

Tak se Sofoklés distancuje od Thérámena/Odyssea a hájí obnovenou demokracii, která má však v Alkibiadovi jistého průvodce. Je to pochopitelné a snad i nezbytné vysvětlení ze strany bývalého probůla, jenž byl r. 411 př. n. l. donucen snížit se k oligarchickému dobrodružství, mezi jehož největší strůjce patřil právě Thérámenés.

10. Poslední období. Sofoklés oddaný Asklépiovi

Po obnovení demokracie opustili jak Eurípídes, tak Agathón (o něm nám Aristotelés zanechal obdivný úsudek, týkající se sebeobranu Antifóna – *Étika Eudémova*, 1232b 6-9) Athény a byli přijati v Pelle u dvora makedonského krále Archeláa. Ve stejné době se Kritiás, zkompromitovaný stejně jako jeho otec Kallaischros záležitostí čtyř set, stáhl do Thessalie. Zdá se, že i Sofoklés byl vybízen Archeláem k odjezdu (tak tvrdí Plútarchos a jiné prameny), avšak ve shodě se svým přesvědčením, které je v Platónově *Obraně Sókratově* označeno jako občanská ctnost, Athény neopustil. Jedna biografická poznámka (*Život Sofokleův*, § 10) tvrdí, že “mnozí panovníci” chtěli mít Sofoklea u svého dvora, ten však byl velice “vázan na Athény” a nechtěl z města odejít. Také zde není těžké vycítit Archeláovo naléhání na odjezd a dalo by se z toho odvodit, že k tomuto naléhání – pokud bylo pravdivé – muselo dojít ve stejném období jako v případě Eurípídivy a Agathónovy. Tato vůle zůstat v Athénách je volbou, která souvisí s rozhodnutím vyjádřeným ve *Filoktéty*: sjednotit vlastní vlivné slovo se slovy těch, kteří v rozhodujícím okamžiku prosili Alkibiada, aby se vrátil. Sofoklés neopouští Athény, nýbrž pokračuje v ‘politice’ a snaží se zůstat důsledným ve svých vlastních postojích, jež měly perikleovské základy.

V r. 406 př. n. l., několik dní před Dionýsiemi, uvedl devadesátiletý Sofoklés v ódeiu sbor a herce v tzv. proagónu. Teprve krátce se vědělo o Eurípídivě smrti a Sofoklés se chtěl objevit ve smutečním oděvu se členy sboru a herci bez tradičního věnce.⁴ Je pravděpodobné, že Sofoklés zemřel téhož roku. Aristofanés musel v *Žábách*, uvedených o Lénajích v lednu 405 př. n. l., upravit některé scény a zmínit se – alespoň mimochodem – o nedávné Sofokleově smrti, aniž by tím komedie ztratila na jízlivosti a aktuálnosti.

Stejně jako se stal Oidipús v Sofokleově poslední tragédii předmětem kultu na Kolónu, byl zde také Sofoklés po své smrti uctíván jako hérós přezdívaný Dexión (Δεξιων, “hostitel”, “ten, který přijal”), a to proto, “že do svého domu přijal Asklépia” (*Etymologicum Magnum*, p. 256, 6). To znamená, že provozoval Asklépiův kult po jeho rozšíření v Athénách kolem r. 420 př. n. l. a že mimo to dal obnovit oltář boha, který uzdravuje. Sofoklés byl také knězem héróa “přinášejícího zdraví”, který se jmenoval Halón (*Život Sofokleův*, § 11). Dochovaly se nápisy ze druhé poloviny 4. stol. př. n. l. (*IG*², II, 1252, 1253), v nichž se dostává odměny těm, kteří se zasloužili o kult Dexióna. Sofoklés představuje ve *Filoktéty* nejen Macháona, nýbrž i oba Asklépiovy syny, kteří byli u Tróje (v. 1333), a Héraklés na konci tragédie oznamuje Filoktéty, že Asklépios přijde k němu osobně a že se o něho postará. V Athénách, jež byly dvakrát (v r. 430 a 427 př. n. l.) postiženy morovou epidemií, byla vážnost Hippokratových lékařů a nové vědecké medicíny otřesena. Úpadek nové medicíny je příčinou vítězoslavného ‘vstupu’ Asklépiova v r. 420 př. n. l. a zavedení jeho kultu. Thúkýdidés a Eurí-

**Rozhodnutí
z posledních
let života**

**Sofoklés
a Asklépios**

⁴ Příběh se nachází v anonymním *Životě Eurípídivě* (*Biographi Graeci*, p. 135, 42, ed. Westermann) a neexistují žádné důvody o něm pochybovat.

pidés pocítili kouzlo nové vědecké medicíny a čerpali z ní pojmy a frazeologii. Pro Sofoklea je charakteristické, že uvěřil možnosti propojit novinky s tradicí i v této oblasti: jestliže přijal Asklépia, jak vyvozujeme z popisu morové nákazy v *Králi Oidipovi*, hodlal přijmout i Hippokratovo učení (*Antigoné*, v. 361).

• Aiás (Αἴας)

Datování: asi padesátá léta 5. stol. př. n. l., každopádně před uvedením *Antigony*.

Odehrává se v řeckém táboře u obléhané Tróje. Aiás, potrestaný bohyní Athénou, zešílel a věřil, že pobil řecké válečníky, kteří se vůči němu dopustili bezpráví: zbraně mrtvého Achillea nebyly přiděleny jemu, nýbrž Odysseovi. Ve skutečnosti však Aiás zmasakroval neškodný dobytek. Sbor námořníků ze Salamíny se dozví o groteskní příhodě od Tekméssy, Aiantovy otrokyně a družky. Hrdina, kterému se brzy opět navrátí rozum, pomýšlí na smrt, aby se tak vyhnul katastrofálnímu zesměšnění. Poté, co pronesl nejasná slova jakožto rezignovaný projev člověka, jenž odmítá odporovat osudu, slova, která jsou však známkou úplného smíření s jeho zoufalým údělem i se smrtí, se Aiás zabije. Zde se uzavírá první část dramatu. Ve druhé části, zahájené novým vstupem sboru (epiparodos), který podtrhuje jedinečné, výrazné rozdělení tohoto dramatu na dvě části, se děj odehrává kolem Aiantova pohřbu. Tomu jako tyranové chtějí zabránit Atreovci (jedná se tedy o stejný námět jako v *Antigoně*). Aiantův bratr Teukros se postavil na odpor svévoli vynucované nenávisti a po dlouhé přímě se podaří dosáhnout toho, aby byly hrdinovi vzdány zasloužené pocty. Stane se tak díky nečekané podpoře projevené velkomyslným Odysseem, který uznává Aiantovu cenu a potvrzuje, že silnější než nenávist je lidskost.

• Antigoné (Ἀντιγόνη)

Datování: krátce před Sofokleovým zvolením do úřadu stratéga r. 441/40 př. n. l., neboť touto volbou se mu obec odměnila právě za *Antigonu*. Pravděpodobnou dobou vzniku je r. 442 př. n. l. Tragédie zvítězila v dramatické soutěži, v níž byla uvedena.

Odehrává se v Thébách, kde se právě za-

vršila tragédie bratrů Eteoklea a Polyneika, Oidipových synů, kteří se navzájem povraždili. (Tragédie je tedy v úzké tematické souvislosti s Aischylovým dramatem *Sedm proti Thébám*, téměř jako by šlo o jeho 'pokračování'.) Kreón, současný držitel moci, s důrazem a krutou rozhodností zakáže pochovat mrtvolu Polyneika, který zemřel jako zrádce. Proti Kreontovi, hájícímu zájem státu, se postaví Polyneikova sestra Antigoné, jež klade právo na lásku nad nenávist. Obhajuje 'přirozenou' a zároveň starší etiku, vyjádřenou "nepsanými zákony", které jsou věčné a účtyhodnější než jakékoliv lidské nařízení. Antigoné je ve svém boji sama: po jejím boku nezůstává ani sestra Isméné, slabá a přizpůsobivá, a na její stranu se nijak rozhodně nepostaví ani sbor starých Thébánů, neschopných pochopit takovou hrdost. Avšak v této tragédii, více 'politické', než byly ostatní, musel rozpor mezi dvěma dominantními osobnostmi, Antigonou a Kreontem, nutně vést k dalšímu rozšíření děje, do něhož byly zapleteny další a další postavy a skutečnosti. Jako první se s opovržením od svého otce odtáhne Haimón, Kreontův syn, milující Antigonu, potom celá obec a dokonce i bohové, z jejichž čisté vůle věstec Teiresiás oznamuje Kreontovi zlověstná znamení. V tomto místě Kreontova rozhodnost ztrácí na pevnosti, ale už je příliš pozdě. Antigoné, která byla – po dvojím neúspěšném pokusu alespoň symbolicky pochovat mrtvolu svého bratra – zaživa uzavřena do jeskyně, se oběsí. A její sebevražda není jedinou. Stejnou cestu volí i Haimón a jeho matka Eurydiké, kteří tímto projevem nejhlubšího nesouhlasu odhalují tragické osamocení, ve kterém se Kreón znovu a znovu nachází, jasně přesvědčen o svém plném právu. Ve skutečnosti vyžadoval splnění nepřijatelného požadavku, a tak porušil vyšší, byť zákonem nepsanou etiku.

• Tráchiňanky (Τραχινίαι)

Datování: snad po r. 438 př. n. l., neboť se tu nacházejí ohlasy na Eurípídovu hru *Alkéstis*, která byla uvedena právě v tomto roce.

Děj se odehrává v thessalské obci Tráchiňně, kde Hérakleova manželka Déianeira očekává návrat hrdiny, jenž byl delší dobu nepřítomen. Zatímco Déianeira vyjevuje své obavy a smutné předtuchy sboru, jež tvoří městské ženy – tj. Tráchiňanky, podle nichž je tragédie pojmenována –, dozví se od posla, že se Héraklés vrací, avšak nikoliv sám. Přivádí s sebou mladou Iolu, kterou chce mít jako svou souložnici. Déianeira na to reaguje s bolestí, ne však bezhlavě. Snaží se dokázat, že má pochopení pro útrapy lásky, které sužují jejího muže, avšak nevzdává se pokusu znovu jej získat pomocí milostného kouzla. Posílá Hérakleovi jako dar košili potřísněnou krví kentaura Nessa; důvěřuje starému slibu umírajícího kentaura, podle něhož má košile znovu navrátit ztracenou lásku. Avšak dar se stane Hérakleovi osudným. Nessova krev, jež byla otrávena jedem z Hydry, rozhodlá Hérakleovo tělo. Když se nevinná Déianeira dozví o strašných útrapách, jež způsobil její dar milovanému muži, jenž brzy nato umírá, mlčky opouští scénu a spáchá sebevraždu. V poslední části tragédie je protagonistou sám Héraklés, který v křečích a nárcích svěřuje synu Hyllovi své myšlenky a přání, z nichž poslední je to, aby se Hyllos oženil právě se ženou, která způsobila všechna neštěstí, s Iolou.

• Král Oidipús (Οἰδίπους τύραννος)

Datování: po r. 429 (?) př. n. l. (srov. str. 171). Touto hrou získal Sofoklés druhé místo.

Děj se odehrává v Thébách zničených morovou nákazou. Vládcem ve městě je Oidipús, syn – jak se sám domnívá – korintského krále. Opustil Korint, aby unikl osudu, který mu předpověděla věštbá. Má se dopustit otcovraždy a být obviněn z incestu se svou matkou. Poté, co Oidipús osvobodil město od Sfinxy, byl zvolen v Thébách králem a oženil se s Iokastou, vdovou po králi Láiovi, jenž byl zavražděn neznámými lupiči. Z tohoto manželství se jim narodily děti. Na začátku

dramatu vystupuje Oidipús jako dobrý panovník, snažící se odstranit pohromu, která postihla jeho lid. Proto poslal Kreonta, aby se zeptal na delfskou věštbu. Posel se vrací s tímto věšteckým výrokem: je třeba očistit zemi od těch, kteří se pošpinili vraždou Láiovou. Taktó se rozběhne dramatický mechanismus, který provázejí následující etapy poznání pravdy. Král dá pátrat po vlnkovi, vyslyší staré Thébany ze sboru, až mu věstec Teiresiás sdělí, že ten, kterého hledá, je on sám, Oidipús, vrah svého otce a incestní milenec své matky. Oidipús odmítá přijmout tuto strašnou pravdu – nejprve se domnívá, že se stal obětí zosnovaných pletich, avšak brzy vyjde najevo, že opravdu Láia zabil. Byl však Láios vskutku jeho otcem? Oidipovo hledání pravdy je zcela čestné, ba vůči sobě samému dokonce nelítostné. Vše se nakonec vysvětlí díky dvěma starcům, svědkům dávných událostí, které byly spojeny s obdobím, kdy se Oidipús narodil Iokastě a Láiovi. Tehdy se rozhodlo, aby byl novorozenec zanesen do lesnatého pohoří Kithairónu, a pak došlo k adopci korintským králem. Iokastě vsěchnu tuto tíhu nevydržela a oběsila se. Oidipús se nad mrtvolou matky a manželky oslepl, opustil město a dá se na cestu zoufalého bloudění.

• Élektrá (Ἠλέκτρα)

Datování: pozdní drama, uvedeno pravděpodobně v prvním desetiletí 5. stol. př. n. l.

Děj se odehrává v Mykénách. Orestés se vrací společně s Pyladem a starým vychovatelem do otcovského domu, aby pomstil smrt Agamemnonovu (příběh se prakticky shoduje s Aischylovou hrou *Obětující ženy*). Élektrá, která neví o Orestově návratu, nařká společně se sborem mykénských žen a pláče nad smutným bratrovým osudem, když podle plánu připraveného právě Orestem přichází pěstoun a vypráví s absolutní věrohodností falešný příběh o smrti mladíka, který zahynul při závodu spřežení v Delfách. Nelidská matka přijímá zprávu s úlevou. Polekaná Élektrá, jež se ještě docela nevzdává, se rozhodla vykonat pomstu vlastníma rukama, marně však žádá o pomoc slabší sestru Chrysothemidu, když

tu se objeví Orestés, a ujištěn o neustálé Élektríně oddanosti, odhalí jí svou pomstu. Po dojímavém poznání obou sourozenců následuje zavraždění Klytímistry rukou Orestovou; Elektra tento čin doprovází bezcitnými slovy a vybízí bratra, aby matce opětovně zasadil smrtelnou ránu a poté zabil i Aigistha.

• **Filoktétés** (Φιλοκτήτης)

Datování: 409 př. n. l. Vítězná tragédie v soutěži dramát.

Děj se odehrává na opuštěném a nehostinném ostrově Lémnu, kde Řekové plující směrem k Tróji zanechali Filoktéta, jehož zranění, způsobené uškutím hada, šířilo takový zápach, že znemožňovalo pobyt v jeho okolí. Uplynulo deset let ode dne, kdy byl Filoktétés opuštěn, deset let, jež hrdina strávil nejen sužován těžkostmi samoty a trpkého života, ale také naplněn zlobou, když tu na ostrov připlouvají Odysseus s Neoptolemem, synem Achilleovým. Podle věštby Řekové nebudou moci dobýt Tróje, pokud nebudou mít Filoktétův luk a šípy, jež dříve patřily Hérakleovi. Odysseus se hodlá zmocnit zbraně Istí, a to tak, že navede zdráhavého Neoptolema, aby oklamal Filokteta a nechal si od něj předat luk. Neoptolemos předstírá, že má s Řeky spory a že chce ubohého Filokteta dopravit do Řecka. Nešťastný hrdina projevuje před Neoptolemem i námořníky, kteří tvoří sbor, obrovskou radost a s důvěrou předává svému zachránci luk i šípy. Poté však dostane v důsledku své choroby záchvat a upadne do hlubokého spánku. Podvod by se tak byl podařil, kdyby se Neoptolemos, opovrhující lži stejně jako jeho otec, nerozhodl zosnované plotichy prozradit a navrátit Filoktétovi luk i šípy, a to i navzdory Odysseovým výčitkám. Rozhořčený a více než kdy jindy nedůvěřivý Filoktétés dlouho odmítá vydat se s lukem na cestu do Tróje, avšak nakonec ustoupí před nesmírnou Neoptolemovou poctivostí. Dvěma hrdinům, kteří nyní společně směřují k lodi, se zjeví Héraklés a uklidňuje je, pokud jde o jejich budoucí osudy; Filoktétovi pak vyjadřuje závěrečná slova útěchy.

• **Oidipús na Kolónu** (Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ)

Datování: 401 př. n. l., nebo s větší pravděpodobností 405 př. n. l. (srov. str. 185). Drama bylo uvedeno posmrtně, pečl Sofokleova stejnojmenného vnuka, rovněž autora tragédií.

Oidipús, nyní již stařec, se při svém bloudivání dostal na Kolónos, posvátný pahorek ležící v blízkosti Athén. Doprovází ho Antigóné, jež mu byla velmi oddaně nablízku po celá léta jeho vyhnanství, kdy žil jako psanec. Oidipús z věštby ví, že má zemřít zde na Kolónu, v háji Eumenid. Sbor starých Athéňanů zařídí, aby se do města ke králi Théseovi donesla zpráva o Oidipově návratu. Dříve než Théseus stačí slíbit slepému žebrákoví pohostinnost a ochranu, objeví se Isméné, druhá Oidipova dcera, která přináší otci smutné zprávy z Théb, sužovaných konfliktem mezi jeho dvěma syny. Stařec, jenž cítí, že se blíží jeho konec, rozzlobeně odmítne jak Kreontovu, tak i Polyneikovu žádost, aby se v jejich bratrovražedném boji postavil na stranu jednoho z nich. Dokonce stihne oba dva syny prokletím, jež znamená konec rodu, a sám bratry spatří padnout ve vzájemném boji. Oidipús se již dál nechce špinit touto záležitostí plnou nenávisti, nýbrž hodlá zůstat v humánních a pohostinných Athénách a tam být i pohřben. Ve vrcholné katarzi se trpící vyhnanec, nevinný původce neslýchaných zločinů, změnil v dobrotivého héra, který zaručí zemi, jež přijme jeho pozůstatky, trvalou ochranu.

• **Slídiči** (Ἰχθυεταί)

Datum vzniku nejisté. Satyrské drama, ze kterého se zachovalo jen asi 400 veršů (P. Oxy., vol. IX, 1174).

Apollón objevil krádež svého skotu. Vyšetřováním je pověřen sbor satyrů, v jehož čele stojí Silénos. Během pátrání objevují satyrové stopy a poté k nim dolehne zvuk, který nikdy předtím neslyšeli. Je to hra na lyru, kterou ještě jako dítě sestrojil Hermés z železího krunýře a ze střev skotu, jež sám ukradl bratrovi. V závěrečné, dnes ztracené části zřejmě došlo k usmíření Apollóna s Hermem.

Eurípidés, Antifón a Kritiás

1. Eurípidovo posmrtné vítězství

K posledním divadelním soutěžím před pádem Athén došlo v rozmezí jedna a března r. 405 př. n. l. Ekonomický dopad války byl značný a zatěžoval především bohaté, takže bylo nařízením stanoveno, aby byl určitý, nikoliv malý příspěvek (*leitúrgiá*), jímž se financovaly sbory, rozdělen mezi dva chorégy (*synchorégoi*); šlo jak o příspěvek pro sbory tragické, tak pro sbory komické. Tuto zprávu máme z nejlepšího pramene, z Aristotela (frg. 630 Rose), který ji vztahuje na jediná Dionýsia.

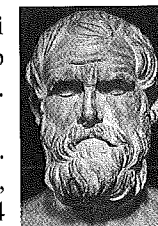
Následujícího roku (405/4 př. n. l.) se divadelní soutěže neprovozovaly. Byl to rok bitvy u Aigospotamoi, rok obléhání, umírání z hladu (Xenofón, *Řecké dějiny*, II, 2,21) a pádu Athén do Lýsandrových rukou (duben 404 př. n. l.). Pak nastala vláda třiceti a občanská válka. Opatření, jež by ulehčilo břemenu tížícímu chorégovi, nebylo už více uvedeno v platnost.

Jména dvou chorégů, Gnáthis a Anaxandridés, spolupracujících v jediném roce (406/5 př. n. l.), v němž se mohl rozdělit závazný poplatek, jsou zachována na čestném nápisu (*IG²*, II, 3090) nalezeném v Eleusíně (oba dva byli Eleusíňané a dělali si ve svém dému reklamu); nápis nás informuje také o jménech dvou vítězů, jimiž byli Aristofanés a Sofoklés, který zemřel několik měsíců předtím.

Zmíněný dokument vyvolal mnoho hypotéz. Někteří badatelé se domnívali, že synchorégiá trvala ještě po nějakou dobu, a pokládali tudíž za správné datovat dokument do r. 401 př. n. l., tedy do roku, do něhož jedna učená antická zpráva klade posmrtné Sofokleovo vítězství s *Oidipem na Kolónu* (to je obecně uznávané datování). Jiní se snažili začlenit nápis mezi svědectví o místních soutěžích v některých démech Attiky: stal by se tedy svědectvím o divadelní činnosti v Eleusíně. Můžeme si však povšimnout, že několik málo jiných dokladů o závodech v Eleusíně se vztahuje k době o něco pozdější – necháme-li stranou nepravděpodobnost předpokladu o rozšíření synchorégiie i v místních soutěžích. Ve skutečnosti ona Aristotelova zpráva jasně hovoří o výjimečném přijetí synchorégiie za občanských válek v r. 405 př. n. l. Zdá se tedy vhodnější držet se spolu s moderním vydavatelem pramenů k athénskému divadlu Mettem názoru, že dotyčný doklad se vztahuje právě k Dionýsiím onoho roku. Nemělo by nás ani zarazit, že oba synchorégové pocházeli z Eleusíny; je přece přirozené, aby ti, kteří museli spolupracovat při stejné leitúrgii, pocházeli z jednoho dému.

Z toho vyplývá – jde o závěr, k němuž dospěl i Mette –, že vítězné posmrtné Sofokleovo drama byla právě tragédie *Oidipús na Kolónu*, uvedená na scénu Sofokleovým vnukem, Sofokleem Mladším, po smrti již velmi starého básníka. Zpráva v argumentu č. II k *Oidipovi na Kolónu*, podle níž byla tragédie uvedena až čtyři roky po Sofokleově smrti v r. 401 př. n. l., což se ostatně samo o sobě jeví málo věrohodné, byla tedy závěrem svévolným – možná způsobeným dalším uvedením hry. Museli bychom si totiž položit otázku, proč by měli Sofokleovi dědici, kteří sami byli autoři tragédií, tak dlouho utajovat nevydané po-

Synchorégiá



Eurípidés

Chronologie
tragédie
*Oidipús
epi Kolónu*

**Chronologie
tragédií
Ífigeneia
hé en Aulidi
a Bakchai**

smrtné drama nejoblíbenějšího a tolikrát vítězného básníka. Mnohem přijatelnější je vysvětlení, že již hotovou tragédií představili publiku co nejdříve.

Zařazení vítězného představení *Oidipa na Kolónu* již do Dionýsií v r. 405 př. n. l. má za následek, že k tomuto datu nemůžeme vztahovat – jak to bylo dříve obvyklé – posmrtné vítězství Eurípida o Dionýsiích trilogií *Ífigeneia v Aulidě*, *Alkmaión v Korintu* a *Bakchantky*, jak o tom podává zprávu argumentum k *Ífigeneii v Aulidě*. A poněvadž v únoru a březnu r. 404 př. n. l., měsíc před pádem Athén, se soutěže neuskutečnily, jediným možným datem Eurípidova posmrtného vítězství byla Dionýsia v r. 403 př. n. l., za vlády třiceti – nebo přesněji za vlády deseti, kteří vystřídali “třicet” po Kritiově smrti (leden 403 př. n. l.).

Eurípidés zemřel téměř osmdesátiletý v Makedonii, na dvoře krále Archeláa, kam se uchýlil dva roky předtím, než definitivně opustil Athény. Zemřel někdy koncem r. 407 či začátkem r. 406 př. n. l., což jasně vyplývá ze zprávy, že Sofoklés se objevil r. 406 př. n. l. v proagónu ve smutečním oděvu, aby tak uctil památku právě zesnulého Eurípida. Na Archeláově dvoře Eurípidés složil a uvedl na scénu dramata, z nichž některá, jako např. *Archeláos*, oslavovala vladařskou rodinu. Nevíme, jakým způsobem byla organizována divadelní představení u dvora v Pelle, např. zda byl napodobován athénský zvyk, aby každý autor uváděl čtyři dramata. Jisté je, že po Eurípidově smrti jeho syn (nebo podle jiného pramene vnuk) mohl uvést na scénu tři Eurípidovy tragédie. Můžeme se tedy domnívat, že i v Makedonii pokračoval Eurípidés v tvorbě po vzoru organizace athénské divadla. Také okolnost, že Eurípidés byl vzdálen od Athén, činí málo pravděpodobnou hypotézu, že již při Dionýsiích v r. 405 př. n. l. mohla být připravena představení dramata, jež Eurípidés skládal během svého ‘vyhnanství’ v Makedonii. Naproti tomu Sofoklés zemřel v Athénách a jeho rukopisy i jeho dědici se nacházeli právě tam.

2. Oligarchové a tragické divadlo

Překvapující by také bylo posmrtné Eurípidovo vítězství ve stejné době, kdy v soutěžích komedií triumfoval Aristofánés. Ten totiž triumfoval v pravém slova smyslu, neboť ihned dosáhl opakování *Žab*, komedie, která je drtivým útokem proti Eurípidovi. Byl to útok, který zasáhl jak výběrem okamžiku, kdy byl podniknut (ihned po Eurípidově smrti), tak prudkostí, která nešetřila terče na žádné straně. Výpad byl tím účinnější, že jej můžeme srovnávat s nečekaně laskavým způsobem, kterým se Aristofánés ve stejné komedii vyjadřuje o Agathónovi (v. 84: “ten dobrý básník, drahý přátelům”), jehož společně s Eurípidem napadal již v komedii *Ženy o Thesmoforiích* (z r. 411 nebo 410 př. n. l.), protože se soudilo, že napodobuje Eurípida. Aristofanovo napadnutí zemřelého Eurípida se líbilo do té míry, že mu pomohlo k první ceně, když se rozhodovalo mezi *Žábami* a velmi naléhavou, politicky aktuální komedií, jakou měl být *Kleofón* básníka Platóna, zvaného Kómikos, jenž skončil třetí. Byla to tedy doba pro posmrtné uvedení a vítězství dramatu Eurípidových, který již několik let na athénské scéně chyběl, rozhodně nepřiznává.

• Eurípidés

480-407/6 př. n. l., tragický básník, syn Mnésarchův (nebo Mnésarchidův).

Napsal 92 her, z nichž 78 bylo známo alexandrijským učencům: 67 tragédií a 8 satyrských dramát, další 3 jsou připisovány Kritiovi: *Peirithoos* (Πειριθooς), *Rhadamanthys* (Ραδάμανθυς) a *Tennés* (Τέννης).

Poprvé vystoupil hrou v r. 455 př. n. l.; za svůj život získal čtyři vítězství, první v r. 441 př. n. l., jedno posmrtné. Dochovalo se 17 tragédií a 1 satyrské drama, tragédie *Rhésos* (Ρήσος) se nepovažuje za autentickou.

Chronologie: *Alkestis* (Ἀλκηστis, 438), *Médeia* (Μήδεια, 431), *Hérakleovci* (Ἡρακλειδοι, *Hérakleidaí*, 428), *Andromaché* (Ἀνδρομάχη, 428), *Hippolytos* (Ἰππόλυτος, 428), *Hekabé* (Ἑκάβη, 415), *Prosebnice* (Πρόσπιτες, *Hiketides*, 415), *Héraklés* (Ἡρακλῆς, 415), *Trójanky* (Τροάδες, *Tróades*, 415), *Elektrá* (Ἠλέκτρα, 413), *Helené* (Ἑλένη, 412), *Ífigeneia u Taurů* (Ἰφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις, *Ífigeneia hé en Taurois*, 408), *Íón* (Ἴων, 408), *Foiničanky* (Φοίνισσαι, *Foiníssai*, 408), *Orestés* (Ὀρέστης, 408), *Ífi-*

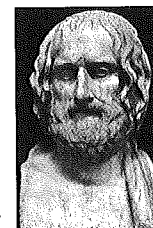
geneia v Aulidě (Ἰφιγένεια ἢ ἐν Αὐλίδι, *Ífigeneia hé en Aulidi*); *Bakchantky* (Βάκχαι, *Bakchai*); *Kyklóps* (Κύκλωψ, satyrské drama).

Zlomky: *Peliovny* (Πηλιάδες, *Peliades*, 455), *Likymnios* (Λικύμνιος), *Krétanky* (Κρήτες, *Krétes*), *Télefos* (Τήλεφος, 438), *Aigeus* (Αἰγέως), *Filoktétés* (Φιλοκτήτης), *Diktys* (Δίκτυς), *Ženci* (Θεριστοί, *Theristai*, 431), *Hippolytos zahalený* (Ἰππόλυτος καλυπτόμενος, *Hippolytos kalyptomenos*), *Kresfontés* (Κρεσφόντης), *Bellerofontés* (Βελλεροφόντης), *Ínó* (Ἰνώ), *Melanippé upoutaná* (Μελανίππη ἢ δεσμώτις, *Melanippé hé desmótis*), *Stheneboia* (Σθενέβοια), *Péleus* (Πηλεύς), *Aiolos* (Αἰόλος), *Erechtheus* (Ἐρεχθεύς), *Théseus* (Θησεύς), *Pleisthenés* (Πλεισθένης), *Alexandros* (Ἀλέξανδρος), *Palamédés* (Παλαμήδης), *Sisyfos* (Σίσυφος, 415), *Melanippé moudrá* (Μελανίππη ἢ σοφή, *Melanippé hé sofé*), *Andromeda* (Ἀνδρομέδα, 412), *Hypsipylé* (Ἵψιπύλη), *Antiopé* (Ἀντιόπη), *Oinomaos* (Οἰνόμοος), *Chrysippos* (Χρῦσιππος), *Archeláos* (Ἀρχέλαος), *Alkmaión v Korintu* (Ἀλκμαίων ὁ διὰ Κορίνθος, *Alkmaión ho dia Korinthos*) aj.

Archón Pýthodóros, dosazený vládou třiceti, pro oficiální athénské protokoly ‘odrodilec’, ten, jehož roční funkční období (404/3 př. n. l.) bylo v dokumentech označeno slovem “anarchie”, dal však naopak Eurípidovi Mladšímu u příležitosti Dionýsií (únor – březen 403 př. n. l.) sbor pro představení *Ífigeneie v Aulidě*, *Alkmaióna v Korintu* a *Bakchantek* (a zřejmě mu i usnadnil vítězství). Není těžké si představit, jak neobvyklé muselo být ono představení, jímž Eurípidés dosáhl pátého (a posmrtného) vítězství. O něco více než před měsícem, začátkem roku, se odehrála bitva u Múnýchie mezi oddíly třiceti tyranů a uprchlíky vedenými Thrasybúlem: šlo vskutku o opravdovou a rozhodující bitvu občanské války. Ve srážce zemřelo několik vůdců třiceti, jako Kritiás a Charmidés. Zanedlouho potom “odešel všechen lid”, jak říká bez jakéhokoliv nadšení Aristotelés (*Athénská ústava*, 38,3) a jak to potvrzují prameny nejrůznějšího druhu. Odsunut lid i za cenu vyliďnění Atiky, snížit počet obyvatelstva na úroveň spartské oligantrópie, to bylo právě plánem třiceti. Téměř ireálná Dionýsia se tedy uskutečňují v poloprázdných Athénách a Eurípidés při nich nevysvětlitelnou ironií sklídl takový úspěch, jaký mu Athény za normálních podmínek všeobecně nedopřávaly. Děsivé scény *Bakchantek*, dramatu, jež vypráví o zatemnění mysli, ještě přispívaly k většímu zneklidnění atmosféry.

Za těchto výjimečných okolností neohromně nečekaně dosažený posmrtný úspěch dramatika, jenž byl demokratickou obcí pronásledován. Nezdá se,

**Význam
Eurípidova
vítězství
v r. 403 př. n. l.**



Eurípidés

že by tato událost měla být pokládána pouze za výsledek náhodné shody okolností. Mohlo také jít o obecnější jev, kdy představitelé oligarchie obrátili svou pozornost ke scéně tragédie jako ke zprostředkovateli jejich jinak nepopulárního politického projevu, jenž nemohl být pronesen ve shromáždění. V rukou osobností typu Kritiova, a jak uvidíme, i v rukou Eurípidových, bylo tragické divadlo nástrojem ideální kritiky samotných základů demokratické obce, kritiky, jež byla zprostředkována řečí mýtu. Autory tragédií byli alespoň dva ze "třiceti", totiž Kritiás a Theognis. Tragédie psal i Antifón (*Životy deseti řečníků*, 833c; není důvodu pochybovat o této zprávě), jenž byl podle Thúkýdida opravdovým 'mozkem' státního převratu v r. 411 př. n. l. a který ostatně zcela odmítl přímé zasahování do politických debat ve shromáždění (Thúkýdídés, VIII, 68,1). Kritiův synovec Platón, jenž se v mládí politice vyhýbal, se za vlády demokratického režimu také potýkal s tragédiami, podobně jako jeho slavný strýc. Kritiovy tragédie přežily *damnatio memoriae*, tj. prokletí a odstranění památky toho, kdo byl odsouzen z vlastizrady, neboť byly zařazeny do sbírky Eurípidových děl, a tak byly připisovány právě jemu. Můžeme si položit otázku, zda didaskalie nesly jméno Kritiovo, nebo Eurípidovo, jenž snad pro Kritia požádal o sbor: jisté je, jak zjistil Wilamowitz, že tato podružná příhoda dobře naznačuje okruh, v němž se Eurípidés pohyboval.

3. 'Přistěhovelec' ve vlasti

Eurípidés aprágmón

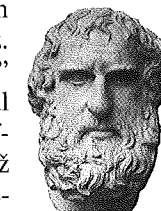
Eurípidés je v jistém smyslu největším a pro nás nejznámějším příkladem neúspěšného politika, jenž si vybral tragédii, aby se tak jeho kritický hlas dostal do obce. A to je klíč k Eurípidovu neúspěchu – vedle úpornosti, se kterou na něj útočil Aristofanés, autor komedií, který se rozhodl vžít do role mluvčího 'zdravé' části athénské obyvateľstva a vybudoval si úspěch na svém ztotožnění s drsným, vlasteneckým a dobromyslným venkovánem z Acharn.

Základním rysem Eurípidovy biografie je právě odmítání veřejného života v demokratické obci, na rozdíl od Sofoklea, pro něhož byla účast ve veřejném dění až do nejvyššího stáří volbou takřka přirozenou. Eurípidés je dokladem onoho ideálu "přistěhovalce", proti kterému se v příštím století neúnavně obrací Démostenova politická pedagogika. Eurípidés je "aprágmón", drží se stranou politického života. Je to postoj, jímž se vyhýbá tzv. 'dobrovolným' povinnostem vůči společnosti. To má za následek, že na sebe "přivolává" problematické procesy o provedení "výměny" (*antidosis*): jakýsi samolibý občan má v úmyslu dříve či později přidělit aprágmónovi obtížné úkoly a v případě odmítnutí pak žádá výměnu majetku. A Eurípidovi se vskutku přihodil první známý případ "výměny". Z Aristotela víme (*Rétorika*, 1416a 29-35), že občan, který povolal Eurípida k zodpovědnosti, se jmenoval Hygiainón; můžeme učinit i závěr, že se proces konal po r. 428 př. n. l., a to díky nevráživé poznámce Hygiainontově, v níž naráží na hru *Hippolytos*, která pochází právě z r. 428 př. n. l. Kromě jedné vyslanecké mise v Syrákúsách, o níž nacházíme poznámku rovněž v Aristotelově *Rétorice*

(1384b 15-16), neznáme žádnou stopu po Eurípidově veřejné činnosti. Jediným doloženým kontaktem Eurípida s politickou osobností, ještě před odchodem do ústraní v Makedonii, je epiníkion na Alkibiadovo vítězství v závodech čtyřspřeží na olympijských hrách r. 416 př. n. l.¹

Olympijské hry v r. 416 př. n. l. měly obzvláštní význam: v pátém roce stále více narušovaného Níkiova míru byli Spartané vyloučeni z her v důsledku provokací, které pramálo souvisely se sportem (Thúkýdídés, V, 50,2).

Eurípidův postoj vůči Alkibiadovi stojí za pozornost jak vzhledem k roku, kdy se projevil, tak i vzhledem k jeho okolnostem. Není důležité, jestli v "mladém urozeném pastýři", o kterém Adrástos v *Prosebnicích* – jedné z nejpolitičtějších Eurípidových tragédií – říká, že ho viděl v Athénách (v. 190-191), lze opravdu spatřovat Alkibiada, jak se domníval Wilamowitz. Důležité je, že Eurípidés oslavoval především Alkibiadovu "tyranskou" stránku (alespoň tak se to jevílo ochráncům athénské demokracie), psal o milovníku závodů koňských spřežení a příznivci aristokratického stylu *démódé*: tedy o muži z oslavného zpěvu pindarovského typu. Alkibiadés, jež oslavuje Eurípidés, je Alkibiadés mladých let, nikoliv vítěz od Kyziku, který se vrátil do vlasti, bouřlivě vítán znovuobnovenou demokracií. Je to mladý aristokrat, jenž se objeví v politice, poté co prošel Sókratovou 'stájí' spolu s osobnostmi, jež byly neméně než on náchylné ke zcela neortodoxní politice (např. Kritiás). Je to mladík, který přesto, že se musí potýkat s neustálou obžalobou, že je "příliš mladý", usiluje o to, aby se stal novým Perikleem. A je to mladík bezostyšný, který měl úspěch ve veselých společnostech aristokratické mládeže, jehož můžeme jedné noci spatřit uprostřed metafyzických zábav mezi účastníky platónské *Hostiny* (*Symposion*), avšak hned jiné noci, poněkud méně filozofické, rozsévá paniku mezi 'dobrymi' Athénany (ti jsou samé náboženství a shromáždění) tím, že způsobí, aby v Athénách na každém kroku, v každém koutě nacházeli obscénně znetvořené hermovky. Do dobrodružství tohoto druhu mohl být zapleten společně s osobnostmi, jako byli Kritiás a Andokidés, a draze zaplatit chvastounství dlouholetým vyhnanstvím a politickou likvidací. To, že jej chtěl oslavit téměř sedmdesátiletý Eurípidés jako vítěze v olympijském závodě spřežení, osvětluje vztahy a ideály apolitického básníka.



Eurípidés

4. Eurípidés – stoupenec Perikleův?

Podle zprávy epigrafické kroniky *Parského mramoru* dosáhl Eurípidés svého prvního vítězství poněkud pozdě, až v r. 441 př. n. l., nevíme ovšem,

¹ Zprávu o tom podává v *Životě Alkibiadově* (11) Plútarchos, jenž cituje i verše, a Athénaios (I, 3e). V *Životě Démostenově* (1) Plútarchos zdůrazňuje, že podle převažujícího názoru se epiníkion přisuzuje Eurípidovi, avšak rovněž upozorňuje, že někteří o tom pochybují. Nejistotu zřejmě způsobil rozdílný oběh této skladby ve srovnání s oběhem souboru tragédií. Bowra k tomu rozvážně podotýká, že neexistuje kniha Eurípidových epiníkií.

První zachovaná dramata

se kterými tragédiemi. Z následujícího desetiletí po tomto prvním vítězství jsou zachovány tři tragédie: *Alkéstis* z r. 438 př. n. l., *Médeia* z r. 431 př. n. l., *Hippolytos* z r. 428 př. n. l. Dají se v nich víceméně ihned postřehnout ojedinělé zmínky, které narážejí na skutečné události. V *Médeii*, uvedené v r. 431 př. n. l., několik týdnů před vstupem do války a před obávaným vpádem Spartanů do Attiky, představuje třetí stasimon hymnus opěvující krásu Attiky, "posvátné země nikdy nezpustošené (ἀπόρητος, *aporthétos*)" (v. 825-826). Sbor se obává, že Médeia, která již uvažuje o usmrcení svých a Iásonových dětí, aby se manželovi pomstila za jeho nevěru, může nalézt útočiště a přístřeší v Attice: to je záminka, pod kterou je uveden hymnus na Attiku. Zmínka o "nikdy nezpustošené" zemi vychází z dobových debat o předváděných škodách na venkově, které by způsobil vpád spartského vojska, a zdá se být rovněž vyjádřením obav týkajících se nepříteli oblíbeného rozhodnutí nechat zpusťdit Attiku (Thúkýdidés, I, 143,4). Tím byla právě Perikleova obliba náhle tvrdě zasažena a projeví se první trhliny ve vnitřní politice (Thúkýdidés, II, 59 a 63,2).

Bylo by však zjednodušující tříditi Eurípidova dramata z období Archidámovy války (431-421 př. n. l.) v termínech čistě politických, např. určovat v dramatech z těchto let, zvláště prvních, vlastenecké či dokonce perikleovské období. Před uspěchanými závěry na tomto poli varuje Günther Zuntz v knize *The Political Plays of Euripides (Eurípidovy politické hry)* z r. 1955 a nově pak Peter Burian ve své studii o *Prosebnicích*. Eurípidovu tvorbu ovlivňují jiná hlediska, i když i ta jsou jistě nepřímou rovněž politická. Je nutno podotknout, že úsilí uvádět porůznu přesné souvislosti má rozporné a v podstatě neuspokojivé výsledky. Názorným příkladem jsou *Hérakleovci*, proslavenější pak jsou v tomto směru *Prosebnice*.

Násilné interpretace tragédií Hérakleidai a Hiketides

V *Hérakleovcích*, datovaných všeobecně do r. 430, jsou Hérakleovi synové pronásledováni Eurystheem, králem v Argu, který byl již nepřitelem jejich otce. Útočiště nacházejí v Athénách, kde se dostávají pod ochranu místního vladaře, Théseova syna Démofóna. Démofón nejdříve odrazí slovní výpad a poté útok argejského vojska. Eurystheus je nakonec usmrcen. Sbor se skládá z athénských občanů a podporuje Démofóntovo konání: ve třetím stasimu, proneseném ještě před zprávou posla, prohlašuje sbor, že si je jist Diovou pomocí ("Ó Die vítězný, konečně vidím den, / který mě zbavil hrůz", v. 766-767). Bylo by násilné usuzovat, že těmito slovy sboru chtěl Eurípidés veřejně prohlásit za správnou současnou athénskou politiku (nejen politiku Démofóntových Athén). Ve stejných souvislostech se sbor jeví rozhořčen nad chováním Argu – Argu, nikoliv Eurysthea – a obecně prohlašuje, že je neúnosné podřizovat se "požadavkům Argu" (v. 765). Tady však něco nehraje. Argos zaujímá neutrální postoj, jenž je vůči Athénám více než blahovlnný, a tak by se tato tvrdá slova proti Argu při bezprostředně aktualizovaném pohledu dostala s předpokládaným velebením Perikleovy politiky prostřednictvím Démofóntovy postavy do rozporu.

Koneckonců je nutno říci, jak správně připomněl Lesky, že závažné otázky týkající se povahy textu dochovaného pod názvem *Hérakleovci* (jež nadhodil Wilamowitz více než před sto lety) byly brány na příliš lehkou váhu a nebyla na ně dána uspokojivá odpověď. Na základě mnoha citátů, jež Stobaios předkládá

ve své *Antologii* (4./5. stol. n. l.) jako úryvky z *Hérakleovců*, ale které se v dochovaném textu *Hérakleovců* nevyskytují, vyslovil Wilamowitz hypotézu, že neobyčejně krátký dochovaný text (1 055 veršů, asi o 500 veršů méně, než je tomu průměrně v ostatních osmnácti dochovaných Eurípidových tragédiích) může být pokládán jen za zkrácené přepracování pro pozdější představení. Tato možnost – která je přijatelná – bere ještě více oporu těm, kteří by chtěli té či oné části textu přisuzovat dvojí smysl.

Pokud jde o *Prosebnice*, o nichž budeme podrobněji hovořit později, je nutno poznamenat, že existují výklady, které shledávají znatelný zásah (asi z r. 424 př. n. l.) ve prospěch povýšení Alkibiada, doposud začátečníka, do dominantního postavení na úroveň Thésea, "mladého, urozeného pastýře" (tak píše Wilamowitz v předmluvě k *Hérakleovi*). Existují však také výklady opačné, které vidí ve v. 160 ("Vždyť křik a jásot mladých mužů zmát mě!") neváživou narážku na Alkibiada (Diano v článku z r. 1958 o katarzi v tragédii). Diano nacházel i jiné stopy polemiky namířené proti Alkibiadovi, a to ve v. 949-954 ("Ó vy lidé nešťastní, proč chápete se kopí / a tak se navzájem zabijíte?"), a tragédii, jejíž datum vzniku neznáme, kladl z podnětu Wilhelma Schmida do r. 416 př. n. l. Pokud jde o Schmida, stačí mu znamení posla (v. 680-683) attického jezdecku v mytické bitvě k tomu, aby se domníval, že se jedná o narážku na nešťastnou bitvu u Mantineie z r. 418 př. n. l., jež byla vyvolána Alkibiadovou politikou a v níž attické vojsko sehrálo svou úlohu. A tak by se dalo pokračovat uváděním názorů čím dál odvážnějších, jako je např. hypotéza o zařazení skutečné "volební výzvy" dovnitř tragédie.

5. Od kritiky války k ústupu do Makedonie

Je mnohem rozumnější držet se toho, co výslovně říká sám Eurípidés. Úvahy o válce a otroctví

Jasným faktem zůstává, že v posledních letech Archidámovy války a po ní opakovaně v roce athénské represivního zákroku proti Mélu Eurípidés píše dvě tragédie s velmi podobným námětem i průběhem (*Hekabé*, datovatelná na základě Aristofanovy parodie v komedii *Oblaka* z r. 423 př. n. l., a *Trójanjanky* z r. 415 př. n. l.). Jde o potupný úděl válečných zajatců – převážně žen, poněvadž muži bývají spíše zabíjeni, a nikoliv zotročováni – v přechodné fázi od svobody do otroctví. Je to, jak uvidíme, hlavní téma Eurípidových úvah, ať už o válce, či ještě více o otroctví.

Badatelé si všimli, že v r. 415 př. n. l., v době, kdy velká athénská armáda postupně odjíždí v rozporuplném duševním rozpoložení ze Syrákús, uvádí Eurípidés na scénu nejen *Trójanjanky*, ale celou trójskou trilogii. Neblahému konci této výpravy a utrácení lidských životů, které s sebou přinesla, věnoval Eurípidés epikédeion (pohřební píseň), jak o tom podává přesné svědectví Plútarchos (*Život Nikiův*, 17,4), který ho cituje a zdůrazňuje jeho jednostranné proathénské zaměření. Pro Eurípidův postoj vůči válce je příznačné, že se v r. 412 př. n. l., kdy se již bojovalo v celém řeckém světě, ba přímo i na attické půdě, a zdálo se, že situace skončí katastrofou, vrátil ještě jednou k trójskému mýtu. Tentokrát uvedl na scénu tragédii *Helené*, v níž vyjadřuje mínění, že celá ona ničivá a nekonečná válka byla vedena kvůli planému přeludu: skutečná Helené se nacházela v Egyptě, kde žila a byla vždy také věrnou manželkou.

Ión a činnost oligarchie v r. 411 př. n. l.

Datování *Ióna* neznáme. Kdyby však jedno z navrhovaných dat, totiž rok 411 př. n. l., jenž je i nejméně pravděpodobný, bylo správné, jevil by se nám mnohem pochopitelnější i závěr hry, v němž Athéna Iónovi slavnostně předpovídá, že od něho vzejdou předci čtyř attických fýl (v. 1575-1588; je zde však mezera, výčet měl být ještě podrobnější). Takovéto velebení počátku a slavné budoucnosti čtyř rodových kmenů – poté co rada čtyř set uskutečnila staré přání zrevidovat vlastní základy athénské demokracie a zpochybnula Kleisthenovu ústavu (Aristotelés, *Athénská ústava*, 29,3), založenou na geometrických územních fýlách, které rozmetaly starou rodovou moc – by bylo opravdu významné.

“*Jeho synové*” – říká Athéna Kreúse, hovoříc o Iónovi, jenž je přítomen a konečně se po vzájemném poznání usmířil s matkou (v. 1575-1581) – “*v počtu čtyř, všichni z jednoho kmene, / dají jména zemi a příslušným kmenům, / které sídlí na mé akropoli. Geleón bude první, / po něm přijde* (v textu chybí ‘Hoplés’) / *a Hopléti, dále Argadové a jednu fýlu budou mít / Aigikorové, kteří se tak nazývají podle mého štítu* (‘aigidy’).”

Potom připomíná, že synové oněch čtyř zakladatelů fýl jsou předurčeni k velkým činům, osídlí Asii i Evropu a ostrovy, “*silu této země*” (v. 1584). Během svého rozsáhlého vystoupení Athéna stanoví neobvyklou příbuznost mezi Dóry a Ióny. Ve svém dalším projevu totiž oznámí, že Kreúse se narodí syn, tentokrát však již nebude otcem Apollón, jako tomu bylo v případě Ióna, nýbrž její smrtelný manžel Xúthos. Tímto synem bude Dóros, “*jehož jméno proslaví stát dórský v zemi Pelopově* [totiž Sparta]” (v. 1590). Inovace spočívá v tom, že z Ióna a Dóra byli uděláni bratři, i když z rozdílného otce, zatímco v obvyklé tradici byl Dóros bratrem Xútha, a nikoliv Ióna.

Dramata z posledních athénských let

Léta v období kolem r. 411 př. n. l. byla pro Eurípida dobou horečnaté aktivity. Mezi r. 412 a 408 př. n. l. napsal kromě dvou pevně datovaných tragédií (*Helené*, 412 př. n. l.; *Orestés*, 408 př. n. l.) a *Foiničanek*, které scholion k *Žábám* klade mezi ony dvě hry, sérii dramát, z nichž se však dochovaly jen zlomky: *Andromeda*, *Antiopé*, *Hypsipyélé*, *Oinomaos*, *Chrysippos*.

Aristofanés svou hrou *Ženy o Thesmofořiích*, kterou někteří badatelé kládou do r. 411, jiní do r. 410 př. n. l., uvádí na scénu komedii, v níž se zcela obrací proti Eurípidovi a Agathónovi, především však proti Eurípidovi, jehož dramatické umění je zde vědomě nepochopeno a postaveno na pranýř. Zdá se, že zlomek z tragédie *Melanippé upoutaná* (frg. 492 Nauck²) je reakcí na ony výpady komiků: “*nenávidím šašky, kteří mají nevázaná ústa*”. Datování této tragédie neznáme, ale skutečnost, že Eurípidův šleh, obrácený proti “šaškům”, se nachází uvnitř tragédie oslavující ženskou hrdinku – oslepenou a uvězněnou otcem, ale nakonec zachráněnou syny –, může opravdu znamenat, že tento zlomek odpovídá na hloupé a naduté obvinění z pohrdání ženami, na kterém jsou založeny *Ženy o Thesmofořiích*.

Eurípidés v Makedonii

Eurípidés nicméně zanedlouho po uvedení *Oresta* (408 př. n. l.) opouští Athény a usazuje se v Pelle na dvoře Archeláově a pravděpodobně ve stejné době odchází do Pelly také Agathón. Aristotelés, který pro svůj důvěrný styk s makedonským dvorem dobře znal tamní poměry, naznačuje nějaké nepříjemné spory mezi Eurípidem a osobnostmi u dvora (*Politika*, 1311b 30-34): “*Vůdcem spiknutí proti Archeláovi byl Dekamnichos, který nejprve podně-*

coval spiklence; příčinou hněvu bylo to, že ho král [tj. Archeláos] vydal básníkovi Eurípidovi, aby jej dal zmrskat; Eurípidés se totiž na něho [tj. na Dekamnicha] horšil, že prý něco řekl o zápachu vycházejícím z jeho úst.”

Tato záležitost má však relativní význam. Zůstává skutečností, že Eurípidés opustí Athény a natrvalo se usadí v novém bydlišti na vladařském dvoře, což je pro významného Athénana něco zcela mimořádného. Makedonský vladař byl navíc také nositelem kulturního ‘programu’: programu rychlého počestění shora (na způsob Fridricha Viléma II. nebo Petra Velikého). Eurípidovo přesídlení do Pelly bylo tedy jeho rozhodnutím a nemá nic společného např. s náhodnou přítomností Aischylovou v Hierónových Syrákúkách. Eurípidés opustil Athény, poněvadž se rozhodl vzdát se obtížného a komplikovaného dialogu s athénským publikem. Nebylo náhodou, že odešel mezi druhým Alkibiadovým vyhnanstvím a procesem stratégů od Arginús, v době vzrůstajícího tmářství, na které doplatil Anaxagorás v posledních letech vlády Perikleovy. Od r. 441 př. n. l., kdy jako čtyřicetiletý poprvé zvítězil v dramatické soutěži, získal první místo pouze čtyřikrát. Demokratická obec jej odmítla. Cítila vůči němu především nesnášenlivost smíšenou s neschopností nebo s malou vůlí ho pochopit, na čemž vystavěl svou roli nesmiřitelného mluvčího Aristofanés, jenž v tomto postoji tvrdošíjně setrval i po Eurípidově smrti.

6. Zákon a příroda: kritika rodinných vztahů

Útoky, jež představují komedie *Ženy o Thesmofořiích* nebo *Žáby*, nejsou jednoduše “fraškovité”. Chtějí postihnout – a není to těžké – znepokojující eurípidovskou kritiku požadavků průměrného Athénana. Aristofanés pranýřuje příliš intelektuální a pohoršlivou stránku Eurípidovy dramatické tvorby: divadelní hry, které dávají prostor nevyrovnaným ženám a mužům na pokraji společnosti a podrobují diskusi ustálené *loci communes* rodinného a společenského života. Krátce řečeno, veškeré Aristofanovo pohrdání Eurípidem je vyjádřeno větou: “*chce se Sókratem být a s ním žvanit, / uměn ne dbaje, pohrdaje nejlepšími díly músy tragické*” (*Žáby*, v. 1491-1492). V komedii *Oblaka*, končící typicky tmářskou scénou, v níž jeden ‘zdravý’ Athénan zapalí Sókratův dům, poukazuje na filozofovy žáky plné obdivu k Eurípidovi, hovořícímu v jedné tragédii o incestu mezi dvěma sourozenci (v. 1370-1372).

Pro Aristofana je samozřejmé a snadné dotýkat se míst, která vzbuzují největší dojem, dovolávat se nejméně tabu tím, že v rozsáhlém Eurípidově díle vyhledává náměty, které si z různých zorných úhlů berou na mušku základní mezilidské vztahy. V *Aiolovi*, další ztracené tragédii, jejíž obsah však známe lépe díky argumentu, částečně dochovanému na papyru z Oxyrhynchu (P. Oxy. 2457), se Makareus v určitém okamžiku snaží přesvědčit svého otce Aiola, aby dal svolení k sňatku mezi sourozenci. V mýtu se jedná o krajní situaci, kterou naznačuje např. Homér v jediném verši *Odyseie* (X, 7). Eurípidés této situace využívá v zásadní otázce: Makareus žádal otce, aby jako kritérium platilo bohatství. Toto všechno mohlo – na

Aristofanovy ‘počestné’ výpady

rozdíl od uklidňujících oplzlých řečí Aristofanových – jen dráždit. I Sofoklés se potýkal s tímto tabu, vytvořil však tragédii *Král Oidipús*, hru založenou na hrdinově nevědomosti.

Hippolytos Variantou stejné tematiky, k níž se Eurípidés několikrát vrátil, je námět, který bychom mohli nazvat motivem 'Putifarovy manželky' (ta se ve *Starém zákoně* snažila svést cudného Josefa, protože ji však odmítl, pomstila se mu tím, že ho neprávem obvinila). Tento námět, jež později převzal román, se objevil v první verzi *Hippolyta*, nazvané *Hippolytos zahalený*. Faidra tu bez okolků projevuje nevlastnímu synu Hippolytovi svou vášeň, a když je odmítnuta, přivede mladíka, oddaného Artemidě a pohrdajícího Afrodítou, do záhuby. V další verzi dramatu, která se nám dochovala pod názvem *Hippolytos ověňčený* a pochází z r. 428 př. n. l., Faidra již není bezostyšná Krétanka, agresivně útočící na muže, kterého chce získat (a jenž je podle zákona také jejím synem), nýbrž je to žena roztoužená, která se trýzní sókratovskou myšlenkou, že k tomu, abychom se vyhnuli zlu, stačí je poznat (v. 376-383), žena, jež rozvažující o svých citech zjišťuje, že sókratovský recept nestačí. V této nové verzi se s nemístnou horlivostí ujme úkolu informovat neoblomného a zděšeného Hippolyta o Faidřině vášni stará chůva. Po Faidřině sebevraždě a po falešném a zničujícím obvinění nevlastního syna² spěje drama k rychlému rozuzlení.

**Téma
žárlivosti:
Médeia
a Andromaché**

Jestliže nekontrolovaná reakce Thésea, Faidřina manžela a Hippolytova otce, způsobila mladíkovu nespravedlivou smrt, pak v *Médeii* vystupuje do popředí šílená žárlivost, o níž platí výstižná Spinozova definice z jeho *Etiky*: "Žárlivost je nenávisť spojená s touhou po milované osobě." Nerozvážená vášeň se stává předmětem relativizující a etnografické diskuse v tragédii *Andromaché*, kde dochází mezi Hermionou, nevěstou Neoptolemovou, a Andromachou, již provdanou za Hektora, nyní však nejoblíbenější Neoptolemovou otrokyní, ke sporu v názorech na manželství v řeckém a orientálním světě. *Andromaché*, jež je 'kladnou' postavou dramatu, zde uvádí mnoho názorů ve prospěch polygamie, přijímané v tzv. barbarském světě bez traumatu. Její názory se zdají být mnohem lidštější a rozumnější než divoká a agresivní žárlivost Hermionina (v. 184-231). Hermioné, která tvrdě a s pohrdáním připomene Andromaše její postavení otrokyně, vyčte své sokyni, že má děti s Neoptolemem, jehož otec Achilleus zabil jejího muže Hektora. Zde se Eurípidés, podobně jako to činí podrobněji v *Hekabě*, dotýká důležitého a citlivého aspektu v psychologii otoka: na jedné straně podrobení a na straně druhé schopnost pocítit náklonnost k pánovi-vládcí. Hermioné připisuje tuto 'zvrhlost' nenáviděné soupeřky jejímu barbarskému původu (v. 170-173): "Otec spí s dcerou, sestra s bratrem, s matkou syn, / po pás se brodí v krvi nejbližších jak nic, / a nic a žádný zákon je v tom nezdržet". *Andromaché*, jež je hrdá na svůj bývalý královský stav (v. 204), v odpovědi s něhou vzpomíná na to, jak společně s Hektorem milovala i osoby, které miloval on sám, "když" – jak říká – "drahý Hektore, svedla tě Kypriis", i na to, že kojila

² Podobná situace se objevovala již v nedochované tragédii *Stheneboia* a snad i v *Péleovi*.

"podmetky", kteří přicházeli na svět (v. 222-225). Takto tedy vyzývá Hermionu, aby pozměnila svůj vlastní názor (v. 215-218): "[...] být v *Thrákii*, tam kdesi mezi sněhy, / manželkou velmože, kde muž si po řadě manželsky / oblažuje lůžka mnoha žen – všechny bys je zabila?" K tomu, jak je z hlediska přírody nepodstatné, zda se někdo narodí ze zákonného manželství, či mimo ně, se Eurípidés vrátil ve ztracené *Antigoně*, jejíž datování je nejisté: "být nazýván levobočkem je potupné, přirozená povaha je však tatáž" (frg. 168 Nauck²).

Předpokladem je tu samozřejmě objev konvenčního charakteru zákona, který vede k nejpřísnějším důsledkům sofistického směru. Jde o myšlenkovou orientaci, která může mít různá zakončení: od úplného relativismu – respektu vůči zcela rozdílným zákonům (*nomoi*), jako je tomu u Hérodota – přes brutální závěr Kallikleův, že žádný "nomos" si nezasluhuje úctu, nýbrž pouze síla má právo převážet a vytvořit si zákon, až k požadavku přirozeného zákona, vznešenějšího, hlubšího a trvalejšího než jednotlivé "psané zákony", zákona, jehož se s různým stupněm důrazu dožadují *Antigoné* a *Periklés*. Je v tom jakési tušení "přirozeného práva", které však v ostré kritice končí vždy v projekci do práva s t a n o v e n é h o člověkem. Zdá se, že Eurípidés právě kvůli svému neustálému experimentování a znovunavrhování řešit z různých hledisek a na různé půdě základní rozpor sofistů mezi tím, co je dáno lidským ustanovením ("zákonem"), a tím, co je dáno přirozeně ("přírodou"), inklinuje spíše k relativismu, který třísť jistoty a jenž se v tom programově vždy podobá otevřenému dialogu sókratovské dialektiky.

To však, jak je zjevné, popuzovalo průměrného Athéňana i veřejnost, kterou uměl Lýsiův klient naladit na správnou strunu, když pod ochranou přátel s potěšením u soudu vyprávěl všechny podrobnosti léčky, kterou nastrožili na milence jeho manželky, jež nahého přistihli při činu a na místě podřízli, údajně k ochraně všech manželů (Lýsiás, I, 47). A vskutku, se vši neomaleností, kterou Aischylovi Aristofanés vtiskl v *Žábách*, vyčítá Aischylos Eurípidovi (v. 1045-1051), že učinil i ze *Stheneboie* a *Faidry* počestné ženy, a že se proto také on sám poprávu stal v osobním životě obětí takového úpadku mravů. Je to narážka (s níž se v *Žábách* setkáváme i jinde – v. 944) na vztah Eurípidovy manželky k hudebníku Kéfisofóntovi, příteli a spolupracovníkovi samotného Eurípida. Zkrátka, namísto toho, aby byl splněn základní úkol divadla athénskému státu, totiž vštěpovat, přenášet a udržovat při životě, ba za pomoci vzbuzené fantazie dokonce i vnucovat základní a závažné hodnoty polis, Eurípidés ony hodnoty předkládá jako téma k diskusi, a podrobuje tak své obecenstvo jakési psychoanalýze. Aristofanés velmi bystře využívá tohoto vychýlení eurípidovského divadla pro své základní politické záměry. "Ta pověst o Faidře byla přec dřív. / Či já jsem ji teprve zbájl?" ptá se Eurípidés v rozhovoru probíhající v *Žábách* (v. 1052-1054). "Ba, byla," odpovídá Aischylos, "však takovou neřest a hřích / má básník raději s k r ý v a t, / ne na scénu nosit a v divadle hrát!"

**Mravní
experimenty**

7. Zákon a přirozenost: kritika sociálních vztahů

**Barbaři
a otroci**

Možnosti kritiky při rozlišení lidmi stanoveného zákona od zákona přirozeného jsou však přesně vzato neomezené. Zahrnují v sobě mimo oblast vztahů rodinných a sexuálních i sociální a náboženské základy samotné polis: základní rozdíly mezi otroky a svobodnými, mezi Řeky a barbary.

Aristofanés, aby Eurípida zesměšnil, ho nechá v *Žábách* (v. 949) prohlásit, že u něho *“žena mluvila / a mluvil také otrok”*. Působí ovšem rušivě, když otroci, jakoby příznačně přítomni v eurípidovských dramatech, mluví nikoliv proto, aby popsali vlastní střevní potíže (jako Xanthiás v *Žábách*), nýbrž z toho důvodu, aby rozvíjeli vznešené a zásadní myšlenky, jako např. Faidřina chuťva, která na začátku hry *Hippolytos* přemýšlí o postavení člověka a naznačuje, že nadpozemský svět neexistuje (v. 191-196): *“Posmrtný život je vábnější snad, / však kryje ho mlha a do mraků halí. / My bláhově však jen prahneme po tom, / co na této zemi se leskne, neb neznáme / život, jenž čeká nás pak, nevíme nic, / co pod zemí skryto, a slepě věříme bajkám.”*

Staré otrokyni se tu přiznává nemalé kritické nadání a děje se tak s vědomím, že jde o jedno z vyústění Eurípidových silných pochybností o existenci bohů. Ukazuje se, že jednotlivé události v lidském životě již nejsou řízeny účelností, nýbrž slepou nahodilostí bohyně Tyché. Rovněž Agamemnonův otrok (*hypéretés*) Talthybios vyjadřuje v přítomnosti Hekaby – nyní také otrokyně –, pokořeně v prachu na zemi, když jí odvedli dceru, aby byla obětována na Achilleově hrobě, všechnu svou pochybovačnost vůči Diovi (*Hekabé*, v. 488-491): *“Co mám teď, Die, říci? Zda ty dbáš o lidi, / či je to jenom prázdna lidská představa, / nesprávná pověra, že žijí bohové, / a všechno lidské řídí se jen osudem?”*

To je dilema několika veršů z *Hypsipyly*, vhodně rekonstruovaných Dianem; odpověď, zdánlivě nevyslovená, je tu však jasná: *“Je pošetilý omyl lidí, kteří věří, že současně existují Tyché i bohové. Existuje-li Tyché, k čemu by byli bohové? Jsou-li však u moci bohové, Tyché již neexistuje”* (*Supplementum Euripideum*, frg. 63 von Arnim).

Hledáme-li hru, kterou můžeme od začátku do konce považovat za tragédii pojednávající o otroctví, potom je to *Hekabé*. Neřešitelný je ve vztahu k tématu otroctví protiklad “barbar” × Řek, a to proto, že většina otroků, se kterými se Athéňané ve svém všedním životě setkávali, byla “barbarského” původu. A tak všeobecně splývaly obě dvě představy. *Hekabé*, *Andromaché* a *Trójanky* poskytují výborné téma pro úvahy o otroctví a barbarství, protože trójské ženy, ať již urozené, či anonymní členky sboru, jsou zároveň “barbarky” a bývalé svobodné ženy, jež upadly do otroctví. Nesmíme opomenout, že dramatický vývoj ve válce ještě zvyšoval aktuálnost takové úvahy o lidech, kteří byli v boji poraženi a uvrženi do otroctví. Sbor trójských otrokyní v tragédii *Hekabé* mj. naznačuje jejich příští postavení v Athénách (v. 466-475). V *Hekabé* (je terčem Aristofanových posměšků v *Oblakách*, a vznikla tedy asi nedlouho před r. 423 př. n. l., kdy byla tato komedie uvedena) se pravděpodobně odrážejí následky závažné epizody z Mytilény (427 př. n. l.), kdy athénské lidové shromáždění nejprve schválilo návrh, aby byli všichni dospělí muži odbojného města zabiti a ženy a děti aby byly prodány do

otroctví. Pouze díky Diodotově obratné a zkormouceně působící výřečnosti se podařilo ono nepřičetné rozhodnutí změnit. Celá událost musela způsobit na dlouhou dobu rozruch, vezmeme-li v úvahu, že obvykle dosti rezervovaný autor, jakým byl Thúkýdidés, věnoval zmíněnému rozhodnutí pasáž plnou patosu (III, 49): hovoří o triéře, doručovatelce toho nejlidštějšího rozkazu o zabránění krveprolití, vyslané, aby bez oddechu stíhala triéru (která vyplula před ní a příliš nespíchala) s poselstvím smrti. Dále vypráví o téměř současném příjezdu obou lodí do přístavu poraženého města, o vyslovení rozsudku smrti, jenž byl krátce nato, po příjezdu druhé triéry, zrušen. Je to námět, který by se zdál hoden Eurípidova dramatického zpracování.

V *Hekabé* jsou široce rozvinuty dva základní problémy s t a t u s u otroka. Především je to rozhodující skutečnost, že otrok, dříve než se dostal do otroctví, byl svobodný. Toto konstatování zpochybňuje předpoklad, tak významný pro teoretiky otroctví, jakým bude v příštím století Aristotelés, totiž předpoklad “přirozeného” rozdělení na otroky a svobodné. Tento námět rozvádí Polyxené, mladička Hekabina dcera, kterou se Řekové rozhodli obětovat nad Achilleovým hrobem, aby jim mrtvý hrdina umožnil návrat do vlasti. Polyxené se snaží přijmout blížící se smrt jako projev přízně osudu, poněvadž se tak vyhne otrockému ponížení (v. 342-378). Celá scéna jejího zavraždění se soustřeďuje kolem této snahy zachovat si svobodu až do okamžiku, kdy jí Neoptolemos vrazí nůž do hrdla. Polyxené se obává, že by musela zemřít jako otrokyně (“v svobodě zrozená já zemřu v otroctví”) ještě ve chvíli, kdy jí Odysseus vytrhává z Hekabina náručí (v. 420). Tato její vzpoura a znovuujišťování o vlastní svobodě se potvrzuje v okamžiku, kdy dochází k dokonání lidské oběti. Neoptolemos dává rozkaz skupině mladiček, aby oběť podrželi, avšak Polyxené ihned promluví a poručí svým trýznitelům, aby se jí nedotýkali (v. 547-550): *“Argejci, / ať se mne nedotkne / z vás nikdo. Ochotně svou šiji nastavím. / Mě nechte volně stát, mě volnou zabijte”* (důraz je právě na této představě, jak je vidět z opakování výrazu *ἐλευθεραν, ἐλευθερα, eleutheran, eleuthera*, “svobodnou”, “svobodná”). Agamemnon, který řídí obětní obřad, rozkáže, aby bylo toto přání respektováno. Neoptolemos nad odhaleným Polyxeniným tělem na okamžik zaváhá, poté se ale rozhodne zasáhnout (v. 566-567): *“[...] ten mladík nerad / jen pro soucit s dívčinou jí hrdlo prořez.”* A Polyxené umírá “cudně” (*εὐσχήμων, euschémón*, v. 569), zakrývající si při pádu ty části těla, které by oči mužů neměly spatřit (v. 570).

Dvojakost otrockého údělu ve světě otroků se snaží přežít i přes nové podmínky krutě nivelizující původní rozvrstvení společnosti, jež je hlavní dějovou linií druhé části tragédie.³ Zde je Hekabé, skleslá už pro zrádu Polyxeny, nepředvídaně a krutě zasažena smrtí ještě nedospělého synka Polydóra. Ten byl již dříve svěřen thráckému králi Polyméstorovi, dobrému Priamovu příteli. Nyní, po pádu Tróje, však Polyméstór Polydóra rozsekal na kusy. Tímto gestem Polyméstór zamýšlel nejen získat velké bohatství, které měl

³ Tomuto jevu se o několik století později věnoval mnohem podrobněji filozof Poseidónios, když analyzoval průběh vzpour otroků na Sicílii.

**Dvojakost
statusu
otroka**

Polydóros u sebe, ale chtěl také prokázat svou náklonnost a přátelství vůči vítězným Řekům. A tehdy Hekabé plánuje pomstu za pomoci samotného Agamemnona, jehož vazba na Kassandru brzy ukáže vzájemnou chorobnou závislost, pronikající do vztahu mezi otrokem a pánem. Při uskutečňování léčky, během níž se stovky trójských otrokyní zmocní Polyméstora a sponami ho oslepí, zatímco jiné otrokyně usmrtí jeho děti, je Hekabé od počátku královnou, tou, jež dává rozkazy svým otrokyním i jiným ženám. A jako královna, a tedy vůdkyně vzpoury, promluví k Agamemnonovi, aby zdůvodnila své vlastní jednání. Postupuje tak, jak jí naznačil achájský král, jenž předstírá, že popřává sluchu hněvivým stížnostem Polyméstora, prahnoucího po potrestání vražedných otrokyní (v. 1252-1253). Hekabé se však během svého projevu velmi obratně vrátí ke své roli otrokyně, obracejíc se ke svému pánu – Agamemnonovi. A tak poté, co stála v čele krvavé vzpoury – první vzpoury otroků, vylíčené řeckým jazykem –, uzavírá vše s uctívou pokorou, obratná a úslužná zeslabuje svůj hlas (v. 1273): *“Však nechci pánům lát.”*

Toto je další znak Eurípidovy neobyčejné schopnosti zkoumat (v lítosti nad údělem a degradací otroků) onen vývojový proces, z něhož se právě Polyxené dokázala vymanit, proces shrnutý v hořkých slovech sboru, nazývajících Kassandru Agamemnonovou “věštkyni-bakchantkou” a “souložnicí” (v. 117-118). A je to v jistém smyslu právě to, co Hermioné vyčítá Andromache, totiž jak může spát s Neoptolemem, synem Hektorova vraha (*Andromaché*, v. 170-173), a co vysvětluje, odvolávajíc se na nízkou přirozenou povahu “barbarů”: *“Avšak ten, kdo je v závislém postavení, / si vytváří – i v osobním neštěstí – své vlastní, / vždy nové, třebaže stále menší a menší ‘štěstíčko’, k němuž se přimyká.”* Na začátku tragédie se Hekabé, když se jí představí Odysseus, jenž musí odvést pryč Polyxenu, hrdinovi postaví a odpoví mu, jako kdyby ho to mohlo zajímat (v. 278-281): *“Mrtvých již bylo dost. S ní těším se a zapomínám na vše zlé. / Za mnohé jiné je mi ona útěchou, je obcí / mou, je chůvou, holí, vůdkyní.”* Z postupného podrobování, z vynucené fyzické blízkosti a z podřízení pánovi se však může zrodit i neslýchaná odvaha. Proto sbor po Hekabiných slovech podotýká (v. 332-333): *“Ach běda, otrok vždycky špatně dopadne. / Je nucen násilím trpět i zbytečně.”*

8. Oligarchický paternalismus a kritika otroctví

Otrok-zboží

Jiný pohled na otroctví, zpracovaný Eurípídem v tragédii *Hekabé*, je pokles otroka na zboží, postupná koupě lidské bytosti za peníze. To je předmětem diskuse o otroctví, která se dotýká otrokářské společnosti klasického Řecka, jak to plyne např. ze zkoumání Theopompa z Chiu, jenž o půl století později kladl zrod pojetí otroka jakožto zboží právě na Chios. Vyplývá to i z Platónovy úvahy o otroctví heilótského typu (*Zákony*, 776c), tedy o oně druhé formě otroctví historicky doložené v řeckém světě.

Ve společnosti, kde se prosadila demokratická politika na základě předpokládané rovnosti všech občanů mužského pohlaví, kteří se narodili jako svobodní, se prohloubila propast mezi svobodnými a otroky právě ochranou demokratických výsad. Tento jev se v Athénách datoval od okamžiku, kdy

Solón zrušil otroctví pro dluhy: Moses Finley si všiml, že zatímco závislé zbídačené ‘třídy’ opět získávaly svobodu, mezi svobodou a otroctvím se otevírala nepřekonatelná propast. V demokratické obci jsou otroci základem rodné i veřejné ekonomiky (doly). Poroba heilótského typu (nazývá se tak proto, poněvadž právě spartští heilóti představují její nejznámější příklad; pro některé rysy by se mohlo hovořit i o závislosti “feudálního” typu) otrokům zaručovala podíl na vlastnictví a jistou, i když podružnou oblast autonomie. Tato forma zůstala charakteristickou pro rozsáhlá a důležitá území řeckého světa, ovládaná aristokratickými a paternalistickými politickými formami. V těchto společnostech neexistoval zásadní protiklad mezi otrokem a svobodným, nýbrž šlo o jistý druh pyramidy tvořený různými stavy (statusy), na jejímž vrcholu stála vládnoucí aristokracie. Ne všude žili otroci ve stejně těžkých životních podmínkách, jako tomu bylo v případě heilótu v Lakónii. Nebylo náhodou, že obhájci systému (typicky athénskému) otroků jako zboží poukazovali na těžké podmínky heilótu v Lakónii, aby tak potvrdili nadřazenost tohoto druhého systému (např. Kallistratos Aristofaneios [tj. žák Aristofana Byzantského], u Athénaia, 263e).

Zdá se, že naléhání na poměr otrok “tradiční” (δοῦλος, *dúlos*) vs. otrok-zboží (ἀργυρόνητος, *argyrónētos*) v Polyxenině vystoupení na začátku tragédie *Hekabé* se vztahuje právě k tomuto problému. Když Polyxené naznačuje své vlastní budoucí postavení a příkazy, jež bude muset plnit, až bude “prodána výměnou za zlato” (v. 360) nebo až bude zcela náhodně spojena s jiným “koupěním otrokem” (v. 365: δοῦλος ὀνήτος, *dúlos onētos*), hovoří o mnohem modernější skutečnosti, než bylo opětovné dělení kořisti mezi krále v homérském světě. A na tomto místě vytváří – používajíc obou komponentů – pojem *argyrónētos*, který slouží v rozhovoru, na který se odvolává Theopompos, právě jako technický termín pro označení “otroka-zboží”.

Eurípidés idealizuje a staví do příznivého světla paternalistický vztah důvěry a oddanosti mezi pánem a otrokem. Stojí za pozornost, že na obou místech, kde se Eurípidés radikálně a výslovně vyjadřuje o bezdůvodnosti rozlišovat svobodné a otroky (*Helené*, v. 728-733; *Ión*, v. 854-856), jsou tyto soudy pronášeny ústy otroků, avšak právě titíž otroci vyznávají povinnost oddanosti vůči pánům. Starý Kreúsín otrok, jenž v *Iónovi* prohlašuje, že “*jen jméno samo dělá hanbu otrokům. Vždyť / v ničem není otrok, když je šlechtěný, / horší než lidi na svobodě zrození*” (v. 854-856), o sobě v těsně předcházejících verších říká, že je připraven sdílet veškerá Kreúsina rozhodnutí, i ta nejnebezpečnější a nejspornější. A starý otrok z tragédie *Helené*, který se hlásí ke “svobodnému duchu” (v. 730-731), rozvádí tuto myšlenku prohlášením, že “*je špatný, koho osud pánů netkne se / a neštěstí i radost s nimi nesdílí*” (v. 726-727). Je to požadavek onoho vztahu citové solidarity nebo, chcete-li, citu výměnou za ochranu, na který kladli důraz zastánci jiné formy závislosti v polemice s brutalitou systému, kde je otrok zbožím. Taková teorie je nám známa z 11. knihy Poseidóniovvy (frg. 87 Jacoby), pochází však z doby diskusí v 5. a 4. stol. př. n. l., jak na to ukazují Theopompy úvahy o ‘místě’ vzniku pojetí otroka jakožto zboží.

Nepochopení Eurípidova pojetí této souvislosti mezi uznáním ‘rovné lidské hodnoty’ a zdůrazněním paternalistického vztahu mezi otroky a pány

Idealizovaný
paternalismus

přivedlo moderní interprety k pochybnostem, které však nejsou opodstatněné. I v tomto případě je cenná Aristofanova kritika, kterou útočí na obvyklý terč své polemiky. Když se Eurípídés v *Žábách* chlubí, že konečně nechal na scéně promluvit otroky a ženy, Aischylos se na něho hrubě oboří (v. 950-952): “*A takto jsi setřel všechny rozdíly, / jež mají dělit stavy!*” Ale Eurípídés namítá: “*Já jednal jako demokrat!*” Dionýsos odvětí: “*Můj milý Eurípide, / tu svoji demokratičnost / nech raději na pokoji! / Je plna králů, šlechticů / a zpupných oligarchů.*” Všechno tedy může směřovat k podpoře důvtipného a chytrého Eurípida, pokud ovšem není se samotnou podstatou lidové vlády spjata udělování slova otrokům a ženám, tj. dvěma subjektům vyloučeným *per definitionem* z demokracie, tak jak byla chápána v Athénách. Jednostrannost způsobu, jakým demokratická obec uplatňuje zásadu rovnosti, o které tvrdí, že se na ní zakládá, je v eurípidovských a sofistických Athénách zdůrazňována právě těmi radikálními kritiky systému, kteří se od něho drží stranou. K nim může být jistě počítán i sám Eurípídés, jemuž Aristofanés/Dionýsos ze svého pohledu nebezpečně odsekává: “*Můj milý Eurípide, / tu svoji demokratičnost / nech raději na pokoji!*” Proto tedy je tu podstatná a slovně vyjádřená totožnost mezi dvěma myšlenkami: mezi eurípidovským rozšířením rovnosti daleko za platné hranice obce (*Alexandros*, frg. 52 Nauck²: “*Na začátku, když jsme byli stvořeni, země nás zformovala, všechny do stejného vzhladu: stejný porod zplodil urozeného i neurozeného*”) a provokujícím Antifóntovým vyjádřením (*O pravdě*, frg. 87 B 44, B, sl. 2, Diels – Kranz): “[...] *neboť jsme od přírody všichni ve všem stejně zrozeni, i barbari i Řekové.*”

Tento výstižný citát z Antifóna je příznačný. Antifón je velkým ‘absentérem’ na mnohomluvných rituálních shromážděních, je ‘mozkem’ státního převratu v r. 411 př. n. l. a zároveň autorem nejostřejšího a podrobného popření kulhavého rovnostářství demokratické obce. Vždyt zřejmý paradox protivníků a kritiků athénské “systému” spočívá právě v tom, že mohou být zároveň obhájci rovnosti i nevraživí vůči “uskutečněné demokracii”. Ta se opravdu historicky realizovala – v Athénách i jinde – na stále nadšenější zavrňování “barbarů” (zahrnoval také otroky a prakticky všechny, kteří byli vyřazeni z demokratické společnosti). Šlo o systém, který se právně jevil konzervativnímu vědci Wilamowitzovi obdivuhodným jako společensví občanů-válečníků-dospělých mužů.

9. Prosebnice (Hiketides) a kritika demokracie

Eurípídés zkoumá systém také zevnitř, v jeho konkrétním průběhu, a to nejen z hlediska drastických případů vyobcování, na kterých byl založen.

Nejedná se o všední námět odporu vůči démagógům. Mohli bychom jistě označit místa, jako v tragédii *Hekabé* (v. 131-132), kde je Odysseus, jenž je prototypem mluvčího na shromáždění, definován jako “*úlisný uchazeč o přítěž lidu*” (ἡδυλόγος δημοχαριστής, *hedylogos democharistés*), anebo v *Orestovi* (“*dav je hrozný, má-li v čele lidí schopné všeho zla*”, v. 772), kde jde o poznámku, o které se již řecký historik Alexandrovsky doby Filochoros

Oligarchické kritiky ‘nedokonalé rovnosti’

Didaktická politika v tragédii Hiketides

domníval, že se musela týkat démagóga Kleofóna. Proti těmto i jiným úvahám (např. Pyladova odpověď na Orestova slova: “*Když však dobré vůdce zvolí, dobře si se vším poradí*”, v. 773) by ale mohly být vzneseny námitky, a je tedy zbytečné ubírat se tímto směrem.

Máme však k dispozici drama – jak jsme to naznačili již na začátku –, jehož se s oblibou používá při moderní analýze Eurípidova politického smýšlení: jsou to *Prosebnice*. V této tragédii je téměř didaktickým způsobem vytyčována otázka ve prospěch i proti demokratickému shromažďovacímu systému. Celá rozprava je popravdě řečeno poněkud odtržena od průběhu děje. Matky sedmi padlých u Théb přicházejí, vedeny Adrástem, jako prosebnice do Athén a počítají s tím, že Théseus zasáhne v jejich prospěch, aby mohly získat těla svých padlých synů. Z Théb však přijíždí hlasatel, jenž má za úkol žádat Adrástovo vypuzení. Hlasatel se však dříve, než vykoná svůj úkol, ptá (v. 399): “*Kdo samovládcem [tyranem] v této zemi?*” Jak známo, výraz “tyran” je ve slovníku řecké tragédie nejasný a může jednoduše znamenat “vládce”, “pán”. Zde je ale toto slovo záměrně užito v záporném smyslu, aby mohlo být výchozím bodem pro diskusi, kterou roznítí Théseus, když zatvrzele odpovídá: “*Svou řeč jsi, cizince, hned lživě začal, jestliže zde hledáš tyrana.*” Zdá se, že je to narážka na rozhovor mezi Atossou a sborem v Aischylových *Peršanech* (v. 241-244), kde se Atossa informuje o Athénách a v určitém okamžiku se ptá: “*A ten, který vojsko vede, jak se vlastně jmenuje?*” A staří perští rádci odpovídají: “*Nemají ho, neslouží tam smrtelnému nikomu.*” Atossa naléhá: “*Jak se mohou udržet pak, blížili-li se nepřítel?*” Rádce odpovídá: “*Tak, že Dáreiovo vojsko, velké, krásné – rozehnali.*”

V *Peršanech* se tak celá debata uzavírá a prokazuje se nadřazenost athénskému politickému systému nad despotismem. Naopak u Eurípida se rozprava sotva začíná. Théseus ihned udělí svému partnerovi lekci o demokracii a vysvětluje mu ve velmi živém rozhovoru, typickém pro nejretoričtější epitaflia (v. 406-409: “*Lid sám se rok co rok střídá ve vládě / a nepřikládá žádný význam bohatství*”) (totožnost se slovy epitaflia Perikleova – srov. Thúkydídés, II, 37,1 – je tak značná, že podle našeho názoru mohlo jít o úmyslnou citaci). Takové prohlášení se však nejeví jako rozhodující. Následují vskutku obsáhlé projevy: v prvním thébský hlasatel postupně uvádí důvody pro odsouzení lidové vlády (v. 409-425), ve druhém Théseus rozsáhle líčí nesnáze tyranie (v. 426-456). Poté si Théseus uvědomí, že hlasatel musel přijet do Athén s nějakým určitým záměrem, nikoliv proto, aby diskutoval o politice, a ptá se jej: “*Však proč jsi přišel? O co žádáš tuto zem?*” Události se začínají opět ubírat svým směrem, až k předvídanému vítězství Thésea a spravedlivé věci “prosebnic” i Adrásta (ten – v rámci báje o sedmi proti Thébám – nebyl vládcem obecně stavěným do příznivého světla: např. v Aischylově tragédii *Sedm proti Thébám* je jeho velmi špatným rádcem Týdeus, potupený hrdinným Amfiaráem).

Hlavní závažnost dialogu však spočívá v tom, že jde o skvělý rozhovor mezi hluchými. Hlasatelovy úsudky jsou typickými výhradami proti lidové moci a vyúsťují v obvinění z “nevědomosti” (ἀμαθία, *amathía*) a v otázku (v. 420-422): “*Vždyt rolník chudobný, byť i znalosti by měl, / přec prací zaměstnan, by službě veřejné / se nemoh věnovat.*” Obvinění z nevědomosti

Otevřená diskuse o demokracii

a nekompetentnosti je klasickým námětem, je to věčně se vynořující otázka sókratovského přemítání, je to předpoklad negativního závěru, k němuž dospívá Platón, když uvažuje o platném systému ve své obci. Nejvíce však zaujme to, že Théseus nechá nezodpovězenou slavnou a obávanou otázku týkající se pravomoci lidu, ale naopak – jako Hérodotův Otanés v rozhovoru odehrávajícím se v Persii – přejde k vykreslení škod způsobených vládou jedinice. Není nepodstatné, že takový nejistý a otevřený závěr, týkající se místního antidemokratického odporu, je projednáván na divadelní scéně před celou obcí, a nikoliv v uzavřeném kruhu filozofů. Toho by se z tribuny neodvážil žádný řečník.

10. “Uskutečněná demokracie”

Divadlo
vyobcovaných

Systém byl tedy zranitelný ve svých teoretických základech. Ospravedlnitelný byl pouze – jak poznamenal Kritiás – egoismem jedné ‘třídy’. Tento systém mohli kritici napadat různými způsoby, mezi jiným např. sókratovským dialogem a eurípidovským divadlem. Svobodná kritika a hra inteligence přivedly oba žánry k takovým závěrům, které snad vylekaly i jejich vlastní tvůrce. Odtud vyvěrá Eurípidovo nepokojně experimentování. Musel se proto nutně stát “athénskému lidu” nepohodlným a k tomu také došlo. Jestliže je pravda, že v divadle athénskému státu “občanské společnosti vytváří svou vlastní jednotu” (Lanza), musela dramaturgie Eurípidova typu působit rušivě, poněvadž neustále předkládala problém lidí vyhoštěných z obce a činila to s takovou tvrdostí, jež ji samu mohla podlomit. Průměrný Athéňan dával samozřejmě přednost Aristofanovi, který na začátku *Oblak* nechá hlavní postavu zvolat (v. 6-7): “*At zhyne válka! Už jen proto, že / teď nesmím ani čeled' potrestat.*”

Sókratés
a Eurípidés –
kritikové
systému

Důsledný pedant a bezcitný politik Kritiás napadl tento systém zbraněmi, avšak marně. Onen systém byl totiž opravdu politickým systémem Athéňanů, jak to sám Kritiás vysvětlil ve svém spisku.⁴ Nic nenasvědčuje tomu, že by ti (jako např. Sókratés a Eurípidés), na jejichž kritice systému postavil vůdce třiceti základy své politiky, měli někdy na mysli takové východisko, jakým byl režim Kritiův. Proto usmrcení Sókrata s odůvodněním, že byl Kritiovým učitelem – ve skutečnosti byl stejně jako Eurípidés shledán ateistou, a proto bylo na něho pohlíženo s podezřením –, zůstane navždy typickým projevem nesnášenlivosti “demokracie uskutečněné ‘athénským lidem’”.

⁴ Jedná se o *Ústavu Athéňanů*, dochovanou spolu s Xenofontovým dílem (viz dále kapitulu o Kritiovi).

• Alkéstis (Ἀλκῆστις)

Uvedena jako čtvrtá hra místo satyrského dramatu po trilogii: *Krétanky* (Κρηῆτες, *Krétes*), *Alkmaión v Psófidě* (Ἀλκμαίων ὁ διὰ Ψωφίδος, *Alkmaión ho dia Psófidis*), *Télefos* (Τήλεφος). Tetralogie se umístila v dramatické soutěži na druhém místě.

Děj se odehrává v thessalských Ferách, v paláci krále Adméta, kterému Apollón poskytl možnost uniknout osudu, jestliže se mu podaří najít někoho, kdo zemře místo něho. Staří Admétovi rodiče ve svém stařeckém sobectví odmítají zachránit takto syna a jen Alkéstis, mladá Admétova manželka, je ochotna se obětovat. Za nářku příbuzných a sboru starců se Alkéstis loučí se životem, zříká se všech svých nejdražších citů, odhodlána jít ve jménu silné lásky k manželovi na smrt. Do smutečného domu přijde Héraklés. Admétoš jej i přes svůj smutek a bolest přijímá a chová se k němu nadmíru pohostinně. Když si Héraklés uvědomí, v jaké situaci se ocitl, rozhodne se zjednat nápravu; utká se s Thanatem, bohem smrti, který uchvátil Alkéstis, a vyrve mu kořist. Věrná manželka se tak vrací z Hádovy pochmurné říše ke zbabělému, ale stále zamilovanému manželovi.

• Médeia (Μήδεια, 431 př. n. l.)

Trilogie: *Médeia*, *Filoktétés* (Φιλοκτῆτης), *Diktys* (Δίκτυς); satyrské drama *Ženci* (Θεριστῆται, *Theristai*). Tetralogie obsadila v dramatické soutěži třetí místo.

Hra je umístěna do Korintu, kam Médeia dorazila spolu s Iásonem po dlouhém putování, poté co získali zlaté rouno. Kvůli Iásonovi Médeia opustila svou zemi, kde usmrtila svého otce i bratra, aby mu zaručila úspěch při jeho podnikání, a poté s ním měla děti. Nyní však Iáson uvažuje, že Médeiu opustí a ožení se s dcerou korintského krále. Médeia je zasažena rozhodnutím, že musí se svými dětmi odejít do vyhnanství. Propadá zoufalství a proklíná zrádce před ženami z Korintu, z nichž se skládá sbor. Nařká na útrpný úděl a osamělost všech žen. Její slova kolísají mezi šlenským a světlými okamžiky; konflikt, s nímž se tu setkáváme, je bojem mezi prudkou ira-

cionalitou prapůvodních vášní a mezi schopností úvahy, která zůstává dlouho nenarušena, dříve než podlehne stále více rostoucí touze po pomstě. I když si je Médeia vědoma zla, které se vždy zrodí, když převažuje hlas srdce nad rozumem, za pomoci magie způsobí smrt budoucí nevěstě i králi, jejímu otci. Poté zabíjí své vlastní děti, neboť si je jista, že tak nejkrutěji zasáhne muže, který ji zradil.

• Hérakleovci (Ἡρακλεῖδαι)

Datování: snad před r. 430 př. n. l., každopádně tato hra předcházela Aristofanovým *Jezdci*, v nichž je, jak se zdá, zachycen její ohlas.

Děj tragédie se odehrává v Attice u Marathónu, kam se uchýlili k Diovu oltáři Hérakleovi synové pronásledováni Eurystheem. Sbor athénských starců podporuje pohnutky prosebníků u krále Démofóna, jenž se rozhodl je hájit a připravuje se na válečný střet s Eurystheem. Podle věštby však zvítězí pouze za předpokladu, že bude obětována panna. Jedna z Hérakleových dcer se nabídne za obět a umožní tak porážku Eurysthea a jeho dopadení. Přes mírný odpor velkorysých Athéňanů dá stará Hérakleova matka Alkméné vězně usmrtit. Avšak podle věštby, kterou před smrtí prozradil sám Eurystheus, zaručí jeho tělo v budoucnosti ochranu Athénám, městu, jež se s lidskostí a ušlechtilou důsledností zastalo práv válečného zajatce, stejně jako předtím hájilo práva Hérakleovců-prosebníků.

• Andromaché (Ἀνδρομάχη)

Datování: první léta peloponnéské války. Je možné, že premiéra této tragédie se nekonala v Athénách.

Děj nás zavádí do Fthíe v Thessalii, kde se po pádu Tróje Andromaché stala Neoptolemovou vedlejší ženou a našla opět určitou vyrovnanost po boku nového druha a syna narozeného z jejich svazku. Přichází však jiná žena, Hermioné, Neoptolemova zákonitá manželka, a ono nové, křehké štěstí rozbíjí. Hermioné se cítí Neoptolemem málo milována a navíc je neplodná. Nenávidí Andromachu do té míry, že si přeje její smrt. Nešťastná Andromaché se uchýlí k oltáři bohyně Thetidy,

oplakávána sborem žen z města, neboť nemůže počítat s žádnou ochranou. Neoptolemos je daleko od domova a není s to jí přispěchat na pomoc. Tu jí však nečekaně pomůže Achilleův otec Pélus, jenž i přes své stáří Andromache umožní uchýlit se do bezpečí. Hermioné poté, co jsou odhaleny její úmysly, dostane strach z manželova tvrdého trestu a přemýšlí o sebevraždě. Náhle však přichází Orestés, jenž je do Hermiony dávno zamilován, odvádí ji pryč a usiluje o Neoptolemův život. Neoptolemos byl ve skutečnosti zabit v Delfách, ovšem Péleovi, který ho oplakává, Thetis, zjevnější se *ex machina*, předpovídá do budoucna příznivější události: Andromache se vdá za Heléna a syn zrozený ze svazku s Neoptolemem založí královský rod Molossů. Péleus, který byl již dříve smrtelným manželem bohyně Thetidy, se stane nesmrtelným bohem a ve svém novém životě může žít po Thetidině boku a znovu se setkat s milovaným Achilleem, jenž se stal také nesmrtelným.

• **Hippolytos** (Ἰππόλυτος, 428 př. n. l.)
Vítězná tragédie dramatické soutěže; jedná se o přepracování *Hippolyta zahaleného* (Ἰππόλυτος καλυπτόμενος, *Hippolytos kalypptomenos*), jež se obvykle označuje jako *Hippolytos ověnčený* (Ἰππόλυτος στεφανηφόρος, *Hippolytos stefanēforos*).

V Troizéně chladně Théseova manželka Faidra, šířána utajovanou a ničivou vášní k nevlastnímu synu Hippolytovi. Chůva vyslechne její vyznání a způsobí, že se jinoch o této lásce dozví. Reakce nezralého Hippolyta, oddaného čistému kultu bohyně lovu Artemidy, jež se společně se sborem svého loveckého doprovodu od prvního okamžiku povolána Hippolytem na scénu, je jednoznačně rozhořčená. Faidra volí raději smrt než opovrhující odmítnutí. Zbytečná je snaha chůvy i troizénských žen, tvořících hlavní sbor, stavět se jí na odpor. Faidra však chce ještě před smrtí učinit gesto, jež je zároveň pokusem o záchranu její vlastní cti i krajním protestem proti tomu, kdo odmítl její návrhy. Plná záští napíše Iživý dopis, v němž nařkne právě cudného Hippolyta ze znásilnění. Protesty a hla-

sy o jeho nevině vyznějí vniče. Otec Théseus ho prokleje a odsoudí k trestu smrti. Hippolytos zahyne usmýkán splašenými koňmi. Aby však byla aspoň zachována jeho památka, objeví se jako *dea ex machina* Artemis, jež vyjeví Théseovi pravdu, a vrátí tak svému oddanému Hippolytovi jeho ztracenou čest.

• **Hekabé** (Ἑκάβη)

Datování: zhruba dvacátá léta 5. stol. př. n. l., před uvedením Aristofanových *Žab*, kde je zachycen ohlas této tragédie.

Hra nás zavádí do řeckého tábora před Trójou, kde je uvězněna Hekabé spolu s dalšími Trójankami, jež tvoří sbor. Děj je soustředěn ke dvěma Hekabiným dětem, k Polyxeně a Polydórovi: Polyxeně se má stát smírnou obětí, kterou si od Řeků žádá duch Achilleův, a je obětována na jeho hrobě. Hekabé se dozvídá i o strašném konci Polydórově, jenž byl poslední nadějí Priamova rodu, o konci, jež zrada činí ještě krutějším. Mladík byl zabit svým hostitelem, thráckým králem Polyméstorem, ke kterému jej poslali spolu s velkým bohatstvím po předcích, aby se zachránil. Pohnutkou hanebné vraždy byla touha po zlatě. Polydórovi mrtvolu, vhozenou do moře a nalezenou na břehu blízko řeckého tábora, donesou Hekabě, jež spřádá pomstu tak krutou, jak hanebný byl zločin: Polyméstór přijde i se svými dětmi do řeckého tábora, Istí je přiveden k Hekabě do stanu a oslepen, děti jsou usmrceny. Takto zdrcen předpoví Hekabě, že se promění ve fenu, a Agamemnonovi, přísnému žalobci jeho ničemné zrady, oznámí, že jej ve vlasti čeká krvavý konec.

• **Prosebnice** (Ἰκέτιδες)

Datování: pravděpodobně po r. 424 př. n. l., kdy došlo k bitvě u Délia a k dlouhým jednáním mezi Athénami a Thébami o vydání tělesných ostatků vojáků padlých v této bitvě. Předcházejí uvedení Aristofanových *Ptáku*, v nichž zřejmě nacházíme ohlas této tragédie.

Hra se odehrává v Eleusíně, kde u Démétrina oltáře nařkají a prosí matky Argejců padlých u Théb. Spolu s jejich králem Adrástem žádají, aby jim byla vydána mrtvá těla,

opuštěná na bitevním poli. Matky Argejců jsou zároveň protagonisty i sborem dramatu. Jejich bolest, přestože Argejci nebojovali za spravedlivou věc, se jeví hodna úcty a jejich žádost je posvátná. Athénský král Théseus tedy souhlasí s nátlakem na Thébany odmítající pohřbit argejské útočnický, aby upustili od svého úmyslu. Musí však čelit požadavkům thébského hlasatele, jenž žádá Adrástovo vypuzení z Athén. Théseus se s ním pustí do opravdového 'agónu' (zápasu) o to, která politická forma je lepší: hlasatel se mylí, když hledá v Athénách krále, s nímž by jednal, neboť obci, jak vysvětluje Théseus (je paradoxní, že tato slova pronášá právě mytický král), vládne svobodné a demokratické zřízení, ve kterém je pánem lid, řízený každoročně se měnícími úřady. Spor mezi Athénami a Thébami, který vznikl kvůli padlým Argejcům, je nakonec vyřešen na bojišti: Athéňané přemohou Thébany, a tak dosáhnou vydání tělesných ostatků.

• **Héraklés** (Ἡρακλῆς)

Datování: z důvodů metrických spadá asi do let 423-415 př. n. l.

Děj je umístěn do Théb, kde se v době, kdy Héraklés při jednom ze svých úkolů sestoupil do podsvětí, chopí moci Lykos a usiluje o život héroových potomků. Ti se snaží zachránit spolu s matkou a s dědem u Diova oltáře, Lykos však nedbá na jejich postavení prosebníků a chce je zabít. Sbor starců mezitím nařká nad stařeckou nemohoucností, když se náhle vrátí Héraklés, rodina je zachráněna a Lykos zaplatí své jednání smrtí. Zdánlivé štěstí je však ztraceno po zásahu nepřátelské Héry, jež rozvrátí Hérakleův život: sešle na něho totiž Lyssu, bohyni Šílenství. Hrdina, postižen krutým trestem bohyně, která naruší jeho duševní rovnováhu, v záchvatu zuřivé zběsilosti zabije manželku i děti. Je tu tedy stejná situace jako v Sofokleově *Aiantovi*, i když Héraklés nedosahuje tragické velikoleposti Aianta, postavy, jež tak vysoko ční v úplné osamocenosti od lidí i bohů. Když Héraklés přijde k sobě a vidí ubohá těla, napadá jej ihned myšlenka na sebevraždu, avšak

přátelský zásah athénské krále Thésea jej přiměje k tomu, že od tohoto činu upustí. Čeká ho bolestný osud, a aby mu mohl čelit, bude mu třeba mnohem více síly a hrdinství, než kolik si žádá sebevražda. Nakonec tomuto nešťastníkovi nabídnou útočiště ušlechtilé a pohostinné Athény.

• **Trójanky** (Τροάδες, 415 př. n. l.)

Trilogie: *Alexandros* (Ἀλέξανδρος), *Palamédés* (Παλαμήδης), *Trójanky*; satyrské drama *Sísyfos* (Σίσυφος). Tetralogie se v dramatické soutěži umístila jako druhá.

Podobně jako v *Hekabě* se děj odehrává v řeckém táboře před Trójou a sbor se skládá z trójských zajatkyň. I zde má Hekabé ústřední spojující roli, k níž se váží ostatní hlavní postavy. Mezi ženami, které si rozdělili vítězní Řekové po pádu Tróje, je také Apollónova kněžka Cassandra, jež ve věšteckém blouznění 'vidí', že bude žít v nemanželském svazku s Agamemnonem, a věští, že právě to způsobí konec její i celého rodu Atreovců. Dále je zde Andromaché, oběť Achilleova syna Neoptolema, jež pláče nad ztraceným manželským štěstím a chystá se následovat nového muže, když tu je zasažena ranou daleko krutější: její a Hektorův synek je na příkaz vítězů vyrván z matčina náručí a svržen z trójských hradeb. Ještě další žena by měla oplakávat spolu s pádem Tróje konec svých šťastných dní, totiž Helené. Avšak ta, krásná a neschopná trpět, je před neštěstím chráněna. A opravdu, Meneláos, jenž se již rozhodl, že Helenu bez prodlení usmrtí, se nechá zastavit a postupně upadá do lécky nastražené Heleninými vmlouvavými slovy. Helenin půvab jej nenápadně ovládne a smrt, již připravená pro provinilou, je tak odložena až po návratu do vlasti. Zatím je však jasné, že nedojde k žádnému potrestání ze strany muže, který je stále Heleniným manželem, a přes všechno to, co se stalo, zůstává bezmezně uchvácen její krásou. Po této vsuvce, která má komediální charakter, děj znovu naplňují chmury a beznaděj. Hra končí pohřebními obřady, uspořádanými rozdrásanému Astyanaktovu tělíčku, a zánikem Tróje v plamenech.

• **Elektra** (Ἠλέκτρα, 413 př. n. l.)

Děj je obdobou příběhu vyličeného Aischylem v *Obětujících ženách* a Sofokleem v *Elektrě* (tato tragédie je pravděpodobně o několik let mladší než stejnojmenná hra Eurípidova).

Odehrává se ve venkovském domě poblíž Argu, kde bydlí Elektra a muž, za kterého ji provdali. Jestliže Aigisthův a Klytaiméstřin plán spočíval v donucení Elektry k této svatbě, aby tak zabránili tomu, že se Elektrě narodí syn z mocného rodu, jenž by pomstil jejich zločin, vrozená manželova ušlechtilost ušetřila Elektru každého ponížení i nechtěných fyzických kontaktů. Podporována útechou místních žen, tvořících sbor, nařiká si Elektra na svůj nynější život, když se před ní objeví dva neznámí cizinci, kteří tvrdí, že mají zprávy o jejím bratru Orestovi. K poznání obou sourozenců dojde jen díky zásahu starého Agamemnonova sluhy; pak je vykonána pomsta. Nejprve je zabít Aigisthos, potom přijde řada na Klytaiméstru, která je přilákána do dceřina domu pod falešnou záminkou, že Elektra nedávno porodila. Obraz ukazuje více než jeden aspekt 'občanského' dramatu, a také Klytaiméstru, jdoucí vstříc smrti, vyvolává méně ohromující dojem, než jak je to naznačeno v mýtu. Královna vypadá unaveně a dceři vyznává během upřímného, ale bezcitného rozhovoru, že její život nebyl nijak šťastný. Po matčině zavraždění zaznívají z úst obou sourozenců slova soucitu. Pak se Orestés dozví od Kastora, jenž se zjevil společně s Polydeukem *ex machina*, že jej čeká dlouhá a trýznivá bloudění, na jehož konci přijde do Athén, kde bude souzen, osvobozen areopagem a nakonec dojde klidu. Také Elektra opustí Argos a provdá se za Pylada.

• **Helené** (Ἑλένη, 412 př. n. l.)

Společně s *Helenou* byla v téže dramatické soutěži uvedena také Eurípidova *Andromeda*.

Děj se odehrává v Egyptě, v paláci krále Theoklymena. Zde pod ochranou Theoklymenova otce Prótea bydlela po dlouhá léta Helené. Parida totiž do Tróje nenásledovala ona, nýbrž její přízrak, jakási 'dvojnice'. Nyní, když je Próteus mrtev, chce Theoklyme-

nos přinutit Helenu, aby se za něho provdala. Avšak žena, která po celou dobu zůstala Meneláovi věrnou manželkou, cítí k takovému sňatku odpor a hledá útočiště jako prosebnice u hrobu mrtvého krále. Je jí oznámena klamná zpráva, že manžel utonul v moři, a tu si chce zoufalá, nedbajíc na slova útěchy, kterými se jí snaží uklidnit sbor služebných, vzít život. V tom okamžiku se však na scéně objeví Meneláos, jenž se při ztroskotání lodi zachránil. Manželé se navzájem setkají, poznají a Meneláos překoná zbytky nedůvěry díky poslu, který vypráví o tom, jak se na nebi podivuhodně rozplynul přízrak Heleny, odvezené pryč z Tróje. Problém, kterého se ještě musí pravá Helené zhostit, je útek, a aby jej mohla vyřešit, vymyslí lest. Meneláos zapře sám sebe a přesvědčí Theoklymena, že je jediný, kdo přežil ztroskotání, a že právě Meneláos zahynul v moři. Helené požádá Theoklymena, aby mohla vykonat pohřební oběť na moři a uctít tak manželovu památku. Podvod se dokonale povede a hra šťastně končí, skoro jako komedie: dvojice prchá na lodi, kterou naivní král poskytl falešné vdově. Theoklymenovi, který se poté, co se dozví o útěku, chce pomstít, se zjeví *ex machina* Dioskúrové a objasní mu, že ke všemu došlo z boží vůle a že Helené se po smrti stane bohyní, zatímco Meneláos bude přebývat na Ostrovech blažených.

• **Ífigeneia u Taurů** (Ἰφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις)

Datování: ze stejného období jako *Helené*, snad spadá do následujícího roku.

Stejně jako v tragédii *Helené* i zde se děj odehrává v exotickém prostředí, tentokrát v zemi Taurů (dnešní Krym). Zde žije Ífigeneia, která před mnoha lety, když měla být obětována, na zásah bohyně Artemidy unikla smrti. Po celou dobu žila jako Artemidina kněžka a sloužila jejímu krutému kultu, jenž vyžadoval rituální usmrcení všech Řeků, kteří zakotví u taurských břehů. V prologu vypravuje Ífigeneia jeden svůj nejasný sen, který si vysvětluje jako předzvěst smrti milovaného bratra Oresta. Ale právě když si spo-

lu se sborem řeckých dívek zajatých v Tauridě vylévá svůj smutek a oplakává konec rodu Atreovců, dostává zprávu o příjezdu dvou Řeků, které místní obyvatelé ihned polapili. V cizincích, kteří jsou za přítomnosti Ífigeneie přivedeni, aby byli obětováni, poznává kněžka právě Oresta a jeho přítele Pylada. Radost je veliká, je však ihned zapotřebí najít způsob, jak utéci. Podobně jako Helené ve stejnojmenném dramatu, i Ífigeneia vymyslí lest, jež dovolí všem dostat se do bezpečí. Přesvědčí místního krále Thoanta, jenž se ukáže, stejně jako egyptský Theoklymenos, poněkud naivní, o nezbytnosti vykonat ještě před obětováním očistný obřad zajatců na moři. Lest má úspěch, tři Řekové jsou zachráněni. Thoantovi, jenž chce poslat loď a lidi, aby pronásledovali uprchlíky, se zjeví *ex machina* Athéna, přikáže mu, aby upustil od všech krutých úmyslů, a vysvětluje skryté důvody všeho, co se přihodilo.

• **Ión** (Ἴων)

Datování: uvedena s největší pravděpodobností v r. 411 př. n. l.

Tragédie se odehrává v Delfách, kde byl poblíž Apollónova chrámu vychován Ión, jenž byl počat při náhodném Apollónově setkání s Kreúsou, dcerou krále Erechthea a pozdější manželkou athénské královny Xútha. Královská dvojice, která zůstala bezdětná, zamíří v doprovodu služebných, tvořících sbor, do věštírny žádat o radu. Všichni doufají, že příznivá věštba zvěstuje příchod vytouženého potomka. Zatímco se Xúthos dotazuje boha, Kreúsa se setká se svým synem, kterého nezná, a z jejich rozhovoru vychází najevo veškerá hořkost smrtelníka, jenž spatřil svou vlastní existenci rozvrácenou svévoleným vpádem božské vášně. Kreúse se dostalo božské lásky a stala se matkou, poté však byla zbavena všeho štěstí a něhy; oproti tomu Ión musel zakusit dětství, jež bylo prosto všech citů. Xúthos na základě věšteckého výroku uvěří, že Ión je plodem jeho mladické lásky, a velmi rád by jej přijal za vlastního, avšak reakce Kreúsy je velmi prudká; matka dokonce uvažuje o chlapcově smrti. Stejně ja-

ko pro Médeiu, má být i pro Kreúsu usmrcení nevinného protestem a pomstou vykonanou na tom, kdo ji svedl a ihned opustil. Její plán je však odhalen, Ión Kreúsu pronásleduje, aby ji zabil, zásahem Pýthie se však matka a syn poznají. Konec tedy může být radostný a zcela odlišný od ponuré závěru teď již tak odlišné *Médeie*. Athéna, která se objeví *ex machina*, odhalí slavný osud, jenž očekává Iónovy potomky, ze kterých vzejde iónský kmen. Kreúsa a Xúthovi se narodí dva synové, Dóros a Achaios, budoucí praotcové dalších řeckých kmenů, odvozující svůj původ z Athén. Při loučení udílí Athéna Kreúse i Iónovi radu, jež dává závěru celé události občanský tón (úvahy tohoto druhu jsou velmi časté v pozdějších Eurípidových dílech): bude lepší, když Xúthos nebude vědět, že Ión je ve skutečnosti synem Kreúsiny, všichni tak bezpochyby budou žít spokojeněji.

• **Foiničanky** (Φοίνισσαι)

Datování: nejspíše z období mezi uvedením *Ióna* a *Oresta*. Trilogie: *Oinomaos* (Οἰνόμοσος), *Chrysispos* (Χρυσίππος), *Foiničanky*. Eurípidés s touto trilogií získal druhé místo.

Děj dramatu, jenž odpovídá až na několik odchylek ději Aischylových *Sedmi proti Thébám*, se odehrává v Thébách, očekávajících útok Řeků vedených Polyneikem. Ve městě vládne strach, jak pochopíme ze slov foiničekých žen, tvořících sbor a dodávajících scéně exotický ráz. Iokasté se naposled pokouší usmířit své syny Eteoklea a Polyneika, ale mezi mladíky převažují důvody k nenávisti. Věštba říká, že Théby budou osvobozeny jen tehdy, bude-li obětován Kreontův syn Menoikeus. Chlapec se v záchvatu lásky k vlasti sám dobrovolně obětuje. Eteoklés a Polyneikés se utkají v souboji, v němž se navzájem usmrtí. Po smrti obou bratří následuje sebevražda jejich matky Iokasty. Kreón zakáže pohřbít Polyneikovo tělo – a dále pak děj evidentně pokračuje jako v Sofokleově *Antigoně*. Antigoné se postaví proti nespravedlivému rozkazu a přísahá, že bratrovi prokáže náležitou poctu. Proto se vypraví s otcem Oidípem do Attiky, kde starý král konečně najde

– podle Apollónovy věštby – klid na Kolónu. Tady jej opravdu stihne smrt (v této části je hlavní linie hry stejná jako v Sofokleově *Oidipovi na Kolónu*). Tragédie se tedy jeví jako souhrn postav a událostí thébského cyklu.

• **Orestés** (Ὀρέστης, 408 př. n. l.)

Poslední drama, jež Eurípides uvedl v Athénách před svým odchodem do Makedonie.

Odehrává se v Argu, kde musí matkovrah Orestés, vyslenny blouzněním, do něhož se dostal po zločinu, podstoupit se svou sestrou Ělektrou společný soud v lidovém shromáždění. Oba marně doufají, že díky Meneláovu zásahu bude závěrečný výrok poroty příznivý. I přes vášnivou Orestovu sebeobhajobu rozsudek zní: trest smrti. Před smrtí chystají oba sourozenci, podporováni přítelem Pyladem, krutou pomstu svému neúspěšnému obhájcí – Meneláovi. Chtějí zabít jeho ženu Helenu. Ta upadla do jejich rukou, avšak ještě než mohla být zasažena ranou osudu, zmizí jako zázrakem. Neúprosní mstitelé zajmou tedy jako rukojmí Meneláovu dceru Hermionu a vyhrožují, že ji usmrtí před otcovými očima. Matkovrazi však již nemají východisko. Královské sídlo, do kterého se uchýlili, je obklopeno řeckým lidem. Orestés se rozhodl zapálit palác, když vtom se zjeví a situaci, tak krutou a zoufalou, vyřeší opravdový bůh, *deus ex machina* – Apollón. Vyjeví, že Helené není mrtvá, nýbrž že byla přijata na nebe jako nesmrtelná bohyně, vyzývá Meneláa, aby se upokojil, a Orestovi předpovídá osud, který jej čeká: po ročním vyhnanství přijde do Athén, kde podstoupí proces a bude areopagem osvobozen. Pak si vezme za manželku Hermionu a Pyladovi dá za ženu svou sestru Ělektu.

• **Ífigeneia v Aulidě** (Ἰφιγένεια ἢ ἐν Αὐλίδι)

Datování: po r. 407/6 př. n. l., hra však spadá stejně jako *Bakchantky* (součást téže trilogie) do Eurípidova makedonského období. Trilogie: *Ífigeneia v Aulidě*, *Alkmaión v Korintu* (Ἀλκμαίων ὁ διὰ Κορίνθου, *Alkmaión ho dia Korinthos*), *Bakchantky*. Trilogii uvedl

v Athénách stejnojmenný Eurípidův syn či vnuk po jeho smrti. Ve scholiu k Aristofanovi (*Žáby*, 67), které podává zprávu o tomto představení, je Alkmaiónovo jméno překrouceno: čteme tu ἀλκμαίων διονα (*alkmaíō diona*). Joachim Mette se domníval, že se jedná o název čtvrtého dramatu: *Pandiona* (Πανδιονα). V dramatické soutěži Eurípidés těmito hrami zvítězil.

Děj se odehrává v přístavu Aulidě v Boiótii, kde řecké loďstvo čeká na příznivý vítr, aby mohlo vyplout proti Tróji. Věštec Kalchás vyrozuměl Řeky, že mohou odplout jedině za podmínky, že si nakloní bohyni Artemis obětováním prvorozené Agamemnonovy dcery Ífigeneie. I přes mučivou nejistotu a váhání je Agamemnon přesvědčen o nezbytnosti obětovat svou dceru. Jiného názoru je však matka Klytaiméstra; ta se poté, co odhalí skutečný důvod, proč byla požádána o doprovod dcery do tábora Řeků, staví všemi silami na odpor. Avšak krále Agamemnona neobměkčí ani důvody matčiny, ani výzvy ke shovívavosti, se kterými se na krále obrací sbor chalchidských žen, dokonce ani prosby samotné Ífigeneie, jež tisíci něžných výrazů zapřísahá otce, aby ji nechal dál žít. Přestože Achilles klade odpor, celé řecké vojsko souhlasí s uskutečněním oběti, poněvadž výprava proti Tróji se netýká jen rodu Atreovců, nýbrž celého Řecka, připraveného hájit vlastní svobodu před vpádem barbarských kmenů. Když pochopí 'vlastenecké' důvody, které vedou vojsko k tažení proti Tróji, Ífigeneia mění své stanovisko: povzbuzená náhlou touhou po slávě se rozhodne podstoupit oběť a dobrovolně přijímá smrt. V dochovaném závěru, který je s největší pravděpodobností nepravý, vykládá posel Klytaiméstre, že Ífigeneia nebyla obětována, ale osvobozena zásahem bohyně Artemidy, která její tělo na poslední chvíli nahradila laní. V závěru – pravděpodobně autentickém (z něhož se nám zachoval zlomek u Ailiána, *O zvláštmostech zvířat*, VII, 39) – je příběh o záchraně Ífigeneie na poslední chvíli a o jejím nahrazení laní vyprávěn samotnou bohyní Artemidou, která se zjevila *ex machina*.

• **Bakchantky** (Βάκχαι)

Datování: viz *Ífigeneia v Aulidě*.

Hra se odehrává v Thébách, kde se Diovi a Semelé narodil Dionýsos. Bůh sem přichází z Lýdie, následován bakchantkami, které tvoří sbor. Dionýsos chce v Thébách založit svůj kult a zároveň potrestat sestry své matky, které upíraly jeho narození božský původ. Bakchické blouznění, kterému propadly spolu se všemi thébskými ženami, je vyhnalo ven z příbytků až vzhůru do hor, kde mezi skalami a lesy žijí uprostřed přírody v jakémsi znovuzrozeném zlatém věku. Dionýsovi, neozbrojenému proroku tajemných kultů, jež byly výrazem skrytých prvotních instinktů, se postaví král Pentheus, syn Semeliny sestry Agaué. Boj mezi těmito dvěma nepřáteli je nerovný. Dionýsos ukazuje svou neomezenou moc a bez námahy se zbaví pout, jimiž jej svázal Pentheus, zemětřesením a blesky zničí jeho palác a nakonec jej přiměje k tomu, aby sám odešel do hor mezi bakchantky, dokonce oblečen do ženských šatů. Pentheus boha uposlechne a zdá se být naprosto ovládnut zcela nerozumnou pohnutkou, totiž překvapit za každou cenu bakchantky při jejich návratu a vidět je, když slaví své obřady. Je to nepochybný důkaz toho, že jej tento tajemný a vášnivý svět podvědomě přitahoval, i když vůči němu dával najevo naprosté opovržení. Se zamlženou myslí následuje Pentheus Dionýsa, který ho nechá na vrcholu stromu, aby jej bakchantky viděly, a roznítí jejich zuřivost tím, že označí Penthea jako osobu pohrdající jejich kultem. Pentheus je napaden, roztrhán kusy a jeho matka Agaué narazí synovu hlavu na vlastní thyrsos, přesvědčena ve své posedlosti, že se jedná o hlavu lva. Jde o vítězství nejnevazanejšího orgiastického pobleznění. Když se Agaué navrátí smysly, připojí se k její hrůze z krveprolití ještě odsouzení k vyhnanství, kterého se jí dostane od Dionýsa jako dalšího trestu za urážku jeho božského původu.

• **Rhésos** (Ρήσος)

Drama je sice zařazeno do eurípidovského korpusu, je však pravděpodobně dílem neznámého tragika 4. stol. př. n. l.

Děj, vycházející z 10. knihy *Iliady*, se odehrává v trójském táboře, do něhož dorazí s opožděnou pomocí thrácký král Rhésos, syn Múzy Terpsichory. Je přijat bez nadšení, nicméně Hektór poslechne rady stráží a přijme jej, i když se mu teď jeho pomoc jeví zbytečná. Rhésos a jeho vojáci se utáboří, v noci jsou však napadeni Odysseem a Diomédem, kteří, řízení Athénou, Thráky hromadně porazí. Rhésos je zabit a jeho koně se stanou Diomédivou kořistí. Rhésův vozataj nespravedlivě obviňuje Héraklea a tvrdí, že on je zodpovědný za to, co se přihodilo. Tragédie končí tím, že se *ex machina* zjeví Múza Terpsichoré, která oplakává svého mrtvého syna.

• **Kyklóps** (Κύκλωψ)

Datum vzniku je nejisté. Satyrské drama.

Děj, převzatý z 9. knihy *Odysseie*, se odehrává před Polyfémovou jeskyní. Zde žijí se starým otcem Silénem Satyři, kteří tvoří sbor: Kyklóps je totiž polapil a učinil z nich své otroky. Přichází Odysseus a je přátelsky přijat Silénem, jenž se nadchne pro víno, které mu Řek nalévá. Když se Odysseus chystá odejít a chce si odvést ovce i odnést dary, jež dostal výměnou za víno, objeví se Polyfémos a zbabělý Silénos označí cizince za zloděje. Obr, aniž by Odysseovi, odvolávajícímu se na pohostinství, dopřál sluchu, se ho chystá sníst i s jeho muži. Odysseus tedy, podporován sborem Satyrů, kteří jsou mu nakloněni, uvažuje, že se zachrání tak, že oslepí Kyklópa hořícím kulem. Zatímco se opilý Polyfémos dvoří starému Silénovi v domnění, že jde o mladého chlapce, Odysseus se Satyry skutečně svůj plán. Potom všichni zamíří k loďm. Obr ve svém bezmocném vzteku vyhrožuje a předpovídá Odysseovi dlouhá bloudění, jež jej čekají jako trest za spáchaný čin.

Aristofanés a Sókratés

1. Sókratés předmětem polemiky

Ateisté upalování na hranici

Jak je známo, Aristofanés byl prvním, kdo navrhol zbavit se Sókrata fyzicky, když v závěru *Oblak* nechá filozofovu "myslírnu" mizet v plamelech. E. R. Dodds ve své slavné knize *The Greeks and the Irrational* (*Řekové a iracionálně*, 1951) poznamenává lapidárně, ale výstižně, že hlavním Aristofanovým záměrem bylo, aby se "diváci při pohledu na požár bavili, aniž by věnovali přílišnou pozornost tomu, že v plamenech umíral Sókratés". Celá závěrečná scéna je ve své podstatě velmi útočná. Starý a 'nezkažený' Athéňan Strepsiadés, který upadl do dluhů kvůli svému snobsky rozmařilému synovi, jenž byl stejný jako jeho matka, se odešel vzdělat do Sókratovy "myslírny". V závěru komedie však pochopí, že ta je místem a pramenem zkaženosti a ateismu, a proto za zdatné pomoci svého otroka Sókratovu "myslírnu" zapálí a vysmívá se přitom zoufalému volání obětí. Sókratés stačí jenom říci, že se dusí, a ihned poté zemře, jeden z jeho žáků je zachvácen plameny a bolestně sténá. Avšak rozvášněný žhář, který předtím zosnoval proces proti Sókratovi (v. 1482), nezná slitování, napadá oběti jako bezbožníky, kteří musejí být poprávu potrestáni smrtí, a pobízí otroka, aby nešťastníkům nelítostně uštěďroval rány (v. 1506-1509): "Pročpak se rouháte těm na nebi / a chcete najít sídlo Měsíce?" / (Ke Xanthiovi, který mezitím už slezl dolů) / 'Tak do nich, však máš k tomu důvody, / už proto, že i bohům křivdili.'"

Celá komedie končí tím, že požár je vlastně zaslouženým trestem za bezbožnost obětí. Útok proti Sókratovi je tím závažnější, uvědomíme-li si, že jako druhá se v téže soutěži umístila Ameipsiova komedie *Konnos*, nazvaná podle stejnojmenného Sókratova učitele ve hře na kitharu a rovněž zaměřená proti Sókratovi. *Oblaka* se o Dionýsiích v r. 423 př. n. l. umístily jako třetí (tj. propadly), což Aristofana velmi pohoršilo. V následujícím roce v parabasi *Vos* (v. 1044-1045) vyčítá divákům, že nepochopili "zcela nové myšlenky" uvedené v komedii v předešlém roce. Jeho chování vůči divákům působí až nevybíravě. Obviňuje je ze "zrady" a bezohledně jim vyčítá, "že mají pomateno v hlavě" (*Vosy*, v. 1045).

Zdá se, že na *Oblakách* Aristofanovi velmi záleželo, jak soudíme z toho, že se je rozhodl před dalším uvedením znovu přepracovat.

Nefelai I a II

Toto přepracované vydání s novou parabasí, kde se autor odvolává (v. 553) na Eupolidovu komedii *Marikás* (uvedenou r. 421 př. n. l.), se nám dochovalo. Pokud jde o představení, jež se konalo na základě přepracovaného vydání, existují o něm velmi protichůdné zprávy. V argumentu č. I (podle číslování *Doverova* vydání) se hovoří o přepracování neúplném, jež nebylo k dalšímu představení doporučeno, i když se "přesně neví, z jakého důvodu". V argumentu č. II, obsahujícím výlučně materiál vybraný z didaskalií, se naopak hovoří o dalším představení r. 422 př. n. l., které rovněž nedopadlo dobře – alespoň tak se toto místo

• Aristofanés

asi 445 – po 388 př. n. l.; syn Filippův a otec Ararův, nejslavnější autor antické komedie.

Ze 44 komedií (4 nejsou autentické) známých alexandrijským učencům se dochovalo 11 her: *Acharňané* (Ἀχαρνῆς, *Acharnēs*, vítězství o Lénajích r. 425 př. n. l.), *Jezdci* (ἵππης, *Hippēs*, vítězství o Lénajích r. 424 př. n. l.), *Oblaka* (Νεφέλαι, *Nefelai*, třetí místo o Velkých Dionýsiích r. 423 př. n. l.), *Vosy* (Σφήκες, *Sfēkes*, druhé místo o Lénajích r. 422 př. n. l.), *Mír* (Εἰρήνη, *Eirénē*, druhé místo o Velkých Dionýsiích r. 421 př. n. l.), *Ptáci* (ὄρνιθες, *Ornithēs*, druhé místo při Velkých Dionýsiích r. 414 př. n. l.), *Lýsistraté* (Λυσιστράτη, 411 př. n. l.), *Ženy o Thesmoforitěch* (Θεσμοφοριάζουσαι, *Thesmoforiázúsai*, 411 př. n. l.), *Žáby* (Βάτραχοι, *Batrachoi*, vítězství o Lénajích r. 405 př. n. l.),

Ženský sněm (Ἐκκλησιάζουσαι, *Ekklesiázúsai*, 392 př. n. l.), *Plútos II* (Πλούτος, 388 př. n. l.).

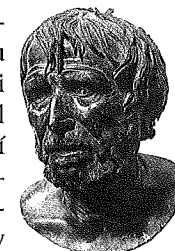
Chronologie dalších komedií: *Hodovníci* (Δαιταλεῖς, *Daitaleis*, 427 př. n. l.), *Babylóniané* (Βαβυλώνιοι, *Babylónioi*, 426 př. n. l.), *Amfiarásos* (Ἀμφιάραος, 414 př. n. l.), *Plútos I* (Πλούτος, 408 př. n. l.). Po r. 388 př. n. l. uvedl jeho syn Ararós na scénu hry *Kókalos* (Κόκαλος) a *Aiolosikón* (Αἰολοσίκων).

Další tituly: *Proagón* (Προαγών), *Dramata aneb Kentauros* (Δράματα ἢ Κένταυρος, *Dramata é Kentauros*), *Daidalos* (Δαίδαλος), *Danaovny* (Δαναΐδες, *Danaídes*), *Ženy z Lémnu* (Λήμνιοι, *Lémmiati*), *Rolníci* (Γεωργοί, *Geórgoi*), *Foiničanky* (Φοίνισσαι, *Foiníssai*), *Křiklouni* (Ταγηνιστοί, *Tagenístai*), *Trifalés* (Τριφάλης), *Gérytiadés* (Γηρυτιάδης), *Polyeidos* (Πολυεῖδος).

všeobecně chápe, možná však šlo jen o to, že mu nebyl povolen ani sbor. A opravdu následuje poznámka, že kvůli tomu už ani Aristofanés "nevedl přepracovanou komedii opětovně na scénu". Skutečností zůstává, že Kallimachos našel v didaskaliích pouze jedno uvedení *Oblak*, a to o Dionýsiích v r. 423 př. n. l. (fig. 454 Pfeiffer), což uvádí na pravou míru Eratosthenés: "[...] v didaskaliích jsou výhradně uváděny jen ty komedie, které byly uvedeny na scénu."

Když byly v r. 423 př. n. l. uvedeny o Dionýsiích hned dvě komedie namířené proti Sókratovi, bylo mu o něco více než pětadvacet let (předpokládá se, že se narodil v r. 470 př. n. l., protože Platón v *Obraně* o něm hovoří jako o "osmdesátníkovi"). Tehdy byl již mezi athénskými intelektuály vážnou osobností a rok předtím se zúčastnil bitvy u Délia (424 př. n. l.), kde se Athéňané střetli s Boióty. Aristofanés, kterému bylo tehdy kolem pětadvaceti, napadal na scéně toho, kdo podle něho nesl vinu za moderní a zhoubnou výchovu mládeže. Když vzpomíná na staré zašlé časy, podléhá nostalgii a nešetří chválou, což se promítá i do jeho tvorby. Již v r. 427 př. n. l. uvedl Aristofanés svou první komedii nazvanou *Hodovníci*, v níž otevřeně horlí proti moderní výchově. Hlavními hrdiny jsou dva bratři, kteří prošli odlišnou výchovou, jeden byl vychován postaru a druhý novými učiteli. Výsledek nemohl být pochopitelně stejný. Začátek Aristofanovy kariéry byl tedy útočný a tato linie pokračuje a rozvíjí se v jeho další komedii *Oblaka*. Sám Aristofanés naznačuje v parabasi *Oblak* těsný vztah a podobnost mezi *Oblakou* a *Hodovníky*: aby vyjádřil hloubku vzájemné spojitosti mezi oběma hrami (v. 528-536), uchyluje se k představě Élektry, která odchází hledat svého bratra. Komedie *Hodovníci* se nedochovala, ale na základě Aristofanových odkazů lze usuzovat, že byla velmi schematická a obhroublá: syn vychovaný postaru představuje ideál "ctnosti", zatímco druhý je ztělesněnou "zvráceností" (*Oblaka*, v. 529).

Proti moderní
výchově:
Daitaleis

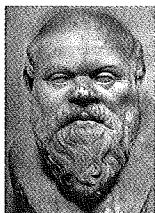


Aristofanés

2. Oblaka (Nefelai) a procesy proti bezbožnosti

Diopethův dekret

Ale *Oblaka* nebyla pouze komedií naplněnou jedovatými výlevy fanatika, který horlil pro starý způsob výchovy. Byla tvrdou a veřejnou obžalobou, která mohla být podnětem k procesu proti Sókratovi na základě obvinění "z bezbožnosti" (*diké asebeías*), a to na základě Diopethova dekretu, zveřejněného před několika lety a použitého proti Anaxagorovi. Tento dekret byl dosud v platnosti.¹



Sókratés

O předpokládané obžalobě Sókrata se hovoří v závěru komedie (v. 1481-1482), kdy se Strepsiadés chystá zapálit Sókratovu "myslírnu" (v. 1476-1486): "*To bylo šílenství, když jsem dal výhost / všem bohům kvůli tomu Sókratovi.*" / (*Přiblíží se k soše boha Herma*) / *'Můj milý Herme, neměj na mne zlost / a nezahub mě, ale odpusť mi, / že jsem tak nerozumně blábolil, / a porad' mi, zda je mám žalovat, či / navrhuješ něco lepšího?' / (Přiloží ucho k ústům sochy a předstírá, že slyší) / 'Á, správně radíš nesoudit se víc / a zapálit co nejrychleji dům / těch mluvčů.'* / (*Nahlas*) / *'Pojď sem rychle, Xanthio, / a vezmi žebřík, vezmi hůl a hned / jim vylez na tu jejich «myslírnu» / a trhej střechu, máš-li pána rád, / tak dlouho, až jim zboříš celý dům.'*"

Oblaka jsou od začátku až do konce prodchnuta obžalobou Sókratova ateismu, čímž se míní to, že nevěřil v bohy uznávané obcí, ale uctíval nebeská tělesa. Když se na začátku Strepsiadés setkává se Sókratem, do jehož "myslírny" chce chodit, aby se naučil podvádět u soudu, sedí filozof v zavěšeném proutěném koši a pozoruje slunce. Na starcův dotaz "*Pověz mi, prosím, nejprve, co děláš!*" odpoví Sókratés: "*Vznáším se ve vzduchu / a dívá se z výšky, prozkoumávám slunce*" (v. 224-225). Na to odpoví Strepsiadés: "*Tak / jen z koše můžeš shlížet s pohrdáním / na bohy, ale zdola nemůžeš?*" A Sókratés odpoví (v. 226-229): "*Nebeské zjevy (τὰ μετέωρα πράγματα, ta meteóra pragmata) nemohl bych řádně / odhalit, kdybych rozum nezavěsil / anebo kdybych řádně nesmíchal / jemný vzduch s důvtipnými nápady.*" Starzec na to reaguje přísahou "při bozích" (v. 246). Sókratés tak konečně může vysvětlit důvody, proč neuznává tradiční bohy (tato dlouhá část zahrnuje asi 200 veršů) a jako božstva uctívá nebeská tělesa. "*A při kterých, když bozi u nás nejsou / v kursu?*" (v. 247-248) – rozhořčuje se Sókratés a krátce poté dodává (v. 250-251): "*Chtěl bys mít náležitě znalosti / o bozích?*" Na to pronese několik banálních žertů a slovních hříček, po nichž slavnostně vzývá oblaka, vzduch a atmosféru, které považuje za skutečná božstva (v. 264-266). Vzávaná oblaka se skutečně objeví. Představuje je sbor (odtud název komedie), který se Sókratem zapřádá rozhovor ve vznešeném tónu, jenž je narušován hloupými poznámkami Strepsiada, ztělesňujícího zdravý rozum. Oblaka nazývají Sókrata "mistrem prázdných slov a meteórosofistou" (v. 359-360). Dlouhá scéna končí tím, že Strepsiadés opouští své zásady a v touze naučit se řečnickým lstem podléhá Sókratovu přesvědčování a přísahá (v. 423-424): "*Už nikoho jiného neuznáš / víc za boha kromě tří*

¹ Plútarchos (*Život Perikleův*, 32) říká: "*Diopethés podal též návrh, aby byli obžalováni ti, kdož nevěří v bohy nebo vykládají o věcech nadpozemských, [...].*"

bohů, / které za bohy máme, to znamená / krom Oblaků Jazyk a Chaos?" A když pak přichází k synovi a naléhá na něho, aby chodil do školy k Sókratovi, on sám, tedy Strepsiadés, neváhá syna zahrnout výčitkami (v. 825-830): "*Přísahal jsi na Dia?' / 'Ano.'*" *'Hled, jak je prospěšné se učit.'* / (*Tajemně*) *'Zeus, Feidippide, neexistuje.'* / *'Kdo tedy vládne?' / 'Vír, co zahrnal Dia.'* / *'Nesmysl.'* *'Ano, je to tak.'* *'A kdo / to říká?' / 'Ateista Sókratés [...].'*" A předstírá, že si Sókrata plete se známým ateistou Diagorem z Mélu, který byl za své přesvědčení o několik let později, v r. 415 př. n. l., odsouzen k smrti. Právě v závěrečné scéně Strepsiadés odvolává své ateistické přesvědčení, a když vidí Sókrata na střeše hořícího domu, zděšeně se ho ptá: "*Hej, co tam děláš, ty tam na střeše?"* Nato mu starzec posměšně predhazuje svá božstva a žertovně opakuje slova, která pronesl, když se poprvé objevil na scéně: "*Co? Já se z výšky dívám na slunce*" (v. 1502-1503).

Obžaloba je tvrdá a neúprosná: Sókratés je obviněn, že zkoumá "nebeská tělesa" (*ta meteóra*), a p r o t o nevěří v bohy, a navíc toto všechno ještě vyučuje. Kromě toho hlásá jako ostatní sofisté zvrácené dialektické učení. Tyto skutečnosti postačovaly k tomu, aby mohl být podle Diopethova dekretu obžalován. Poznámka v závěru komedie, kdy se Strepsiadés ptá Herma, zda je vhodné podat žalobu (*grafé*), je zcela konkrétní narážkou, která nemohla divákovi uniknout.

Diopethův dekret měl ostatně i další oběti. Byl mezi nimi významný filozof Anaxagorás, který zkoumal nebeské jevy, na což navázal Sókratés, považovaný za jeho žáka a pokračovatele. Vitruvius dal Anaxagorovi přezdívku "*scenicus*" (VIII, praef. 1; ledaže by autorem této definice byl sám Eurípidés), protože udržoval úzké vztahy s divadelním světem. Díky Perikleovi tento filozof unikl důsledkům velmi nebezpečného procesu, když byl obžalován "z bezbožnosti". Ve skutečnosti však, jak poznamenává Plútarchos, byl skutečným Diopethovým terčem sám Periklés. K útokům namířeným proti Anaxagorovi totiž docházelo v době, kdy Hermippos, rovněž autor komedií a mluvčí demokratického konzervatismu, začal soudně pronásledovat Perikleův okruh. Útočil nejen na Perikleův soukromý život, když ho nazval "králem satyrů" (fig. 46 Kock), ale podařilo se mu dostat před soud Aspasií, hetéru hrající významnou úlohu ve společnosti Perikleových intelektuálů, a to na základě obvinění, že "*přijímá svobodné ženy, jež k ní docházejí za účelem styků s Perikleem*" (*Život Perikleův*, 32,1).

To vše se odehrávalo v době, kdy byl Feidiás obžalován ze zpronevěry peněz určených na sochu Athény Parthenos. Byl to další nepřímý útok (v r. 432/1 př. n. l.) na Perikleá, který dával Feidioví naprostou volnost při tvorbě jeho velkolepých děl. To, že k procesům došlo v téže době, potvrzuje nejenom Plútarchos, ale i Eforos (Diodóros, XII, 38-39).² Feidiás, Aspasiá a Anaxagorás byli pronásledováni ve chvílích, kdy se Perikleova hegemonie ocitla ve velkých nesnázích. Jako symbol tohoto těžkého období se často uvádí scéna, kdy Periklés u soudu pláče, aby obměkčil soudce a dosáhl osvobození Aspasiie (*Život Perikleův*, 32,5). O složitosti tohoto období opět podává svědectví komediograf Hermippos, když dává Kleónovi, který byl tehdy na počátku politické kariéry (431/30 př. n. l.), prostor pro kritiku bývalého státníka.

² Nejasná Démétriova poznámka však nemohla být důvodem k předjímání Anaxagorova procesu o dvacet let.

Útoky na Perikleův okruh



Anaxagorás

Anaxagorás, stejně jako Aspasiá a Feidiás, nehrál v tomto střetu klíčovou roli. Byl však snadným terčem, protože k útokům na jeho osobu stačilo umět zapůsobit na city průměrného Athéňana a využít jeho nenávisti vůči kritikům státního náboženství. Vezmeme-li v úvahu Aristofanovu snahu obviňovat na scéně Sókrata ze "zločinů", které byly po Anaxagorově případu zcela konkrétně vymezeny, a bylo tedy možné se na ně kdykoliv opět odvolávat, můžeme si právem položit otázku, zda byl terčem Aristofanových útoků pouze Sókratés, nebo ještě nějaká jiná, více 'politicky' profilovaná osobnost z jeho okruhu nebo jím ovlivňovaná. Pochopitelně se zde uvádí jméno Alkibiadovo, který v posledních letech války Archidámovy zaznamenal závratný politický růst. Toto jméno bude skutečně uváděno asi o dvacet let později, v době, kdy byl Sókratés pohnán před opravdový soud. Nelze opomenout, že Aristofanés nebyl jediným strůjcem podobných útoků. Kromě Ameipsia se stal Sókratés terčem výsměchu i dalších komediografů. Jak se však dovídáme z Platónovy *Obrany*, na útoky týkající se Sókratova ateismu se zaměřil právě Aristofanés; byla to předzvěst filozofovy obžaloby v r. 399 př. n. l.

3. Oblaka terčem Platónovy *Obrany*

Obžaloba
proti
Sókratovi

Sókratés byl pohnán před soud a odsouzen k smrti r. 399 př. n. l., asi dva roky po definitivním vítězství demokratů vedených Thrasybúlem a Anytem, jenž pak na Sókrata podal hlavní žalobu. Za vlády třiceti tyranů zůstal Sókratés ve městě, zatímco všichni, kteří s Kritiovým režimem nesouhlasili, přechali a odcházeli; přitom však mezi filozofem a Kritiem docházelo k častým sporům. Je pravděpodobné, že se toto všechno – stejně jako přátelské vztahy mezi Sókratem a Kritiem před občanskou válkou – odrazilo na průběhu procesu, i když jej zásadně neovlivnilo. Později o tom hovořil v retrospektivním pamfletu nazvaném *Žaloba na Sókrata* rétor Polykratés. Avšak v obžalobě podané v r. 399 př. n. l. o tom není ani zmínky. Text žaloby, který známe z Diogena Láertia, přinášel jednoduché znění (II, 40): Sókratés, syn Sófroniskův, "je vinen tím, že neuznává bohy, jež uznává obec, a zavádí jiná nová božstva; je též vinen tím, že kazí mládež. Navrhuje se trest smrti."

V *Obraně Sókratově* Platón krátce nastiňuje hlavní body žaloby – jež jsou ve shodné podobě uvedeny i na počátku Xenofontových *Vzpomínek* – a celou první část projevu věnuje tomu, aby dokázal, že základ tohoto obvinění i první a nejnebezpečnější formulace spočívá v Aristofanově bezuzdném útoku v komedii *Oblaka* (19c). Tento útok byl založen na stejných obviněních, jaká byla později vznesena Melétem (jehož spoluhlavčími, synégoroi, byli Anytos a Lykón, kteří u soudu ochotně podpořili jeho žalobu). Na druhé straně je velmi pravděpodobné, že i Melétos se při obžalobě Sókrata odvolával na Diopieithův dekret, jenž byl sice namířen proti Anaxagorovi, ale obviňoval z bezbožnosti každého, kdo vyjádřil své pochybnosti o bozích uznávaných státem anebo kdo zkoumal nebeská tělesa. A Sókratés se skutečně v průběhu *Obrany* stále táže svých žalobců, zda si ho – vzhledem k tomu, z čeho je obviňován (26d) – nespletli s Anaxagorem.

Na počátku *Obrany* Sókratés dlouze vysvětluje, že systematické očerňování může mít daleko zhoubnější účinky než konečná obžaloba. Upozorňuje

na to, že i slovo může zabít. Odpověď autorům komedií, z nichž jmenovitě uvádí pouze Aristofana, i dalším "dřívějším žalobcům" zaujímá celou první část *Obrany* (18b-24b): "Proti mně totiž vystoupili u vás mnozí žalobci," vysvětluje (18b), "kteří k vám dávno mluví již mnoho let, a to ani slova pravdy, a kterých se já bojím více než Anyta a jeho druhů, ačkoli i ti jsou nebezpeční. Ale tamti jsou nebezpečnější, občané; ti vyhledávali mnohé z vás již od dětských let a namlouvali vám o mně a žalovali na mne zcela proti pravdě, že je jakýsi Sókratés, mudrc, který hloubá o zjevech nebeských a který má prozkoumáno všechno pod zemí a který slabší důvody činí silnějšími."

Toto jsou tři hlavní obvinění Sókratovy školy v *Oblakách* a Sókratés se k nim ještě vrátí v závěru první části *Obrany* (23d). Aristofanés ho skutečně obvinil i ze zkoumání "toho, co se nachází pod zemí". Když na začátku komedie Strepsiadés vchází do "myslírny" a vidí, jak se vyčerpaní a bledí žáci upřeně dívají na zem a někteří z nich doslova vypadají, jako by se obličejem země dotýkali, táže se toho, kdo mu otevírá dveře: "Proč hledí pořád jenom na zem, proč?" "Pátrají po tom, co je pod zemí," zní odpověď a Strepsiadés na to: "'Snad nehledají cibuli!' (K žákům) 'Jen se / tím, ubožáci, ne-trapte. Já vím / o místě, kde jsou krásné, veliké'" (v. 187-190).

"Tito, občané athénští, kteří rozšířili tuto pověst," pokračuje Sókratés (18c), "jsou ti nebezpeční moji žalobci; neboť jejich posluchači soudí, že zkoumatelé těchto věcí ani nevěří v bohy.³ Dále je těchto žalobců mnoho a žalují už dlouhý čas, mimo to také mluvili k vám v tom věku, v kterém byste byli nejspíše uvěřili, když totiž někteří z vás byli ještě chlapci a jinochy; žalovali docela volně, protože se nikdo nehájil. Co však je ze všeho nejtrapnější, že ani není možno znát a povědět jejich jména, leda je-li některý náhodou skladatelem komedií."

To, že Sókratés klade důraz na dobu, kdy byli nynější dospělí účastníci soudu ještě velmi mladí nebo i děti, je jasným chronologickým odkazem, jakýmsi skokem zpět, do přesně vymezeného období, v němž byli tito "obávající žalobci" velmi činní. *Oblaka* byla uvedena asi před dvaceti lety. Odkaz je poté postupně upřesňován. Sókratés nejprve poznamenává, že je nesnadné uvést někoho z žalobců jmenovitě, pokud se ovšem nejedná o nějakého autora komedií (komické divadlo bylo skutečně místem, kde bylo možné vznášet obvinění, aniž by byla umožněna obhajoba). Poté uvádí jméno Aristofanovo a poukazuje na dokonalou identitu mezi obviněním Melétovým a *Oblaky*.⁴

"Vezmeme tedy od začátku," říká Sókratés (19a-c), "jaké je to obvinění, z kterého vzniklo špatné mínění o mně, jemuž pak věřil i Melétos a podal na mne tuto žalobu. Tedy co říkali ti pomlouvači, když mě pomlouvali? Jako by to byli skuteční žalobci, je třeba přečíst znění jejich žaloby: 'Sókratés je vinen a dopouští se přečinů tím, že zkoumá věci pod zemí i nebeské, že slabší důvody činí sil-

³ Od samého začátku konverzace mezi Strepsiadem a Sókratem (v. 225-228) dává Aristofanés do logické souvislosti "zkoumáš ta meteóra, a proto neuznáváš bohy".

⁴ Na základě toho vzniklo mezi antickými učenými množství výplodů a domněnek (zejména díky argumentu č. V), týkajících se vztahu mezi Aristofanem a Anytem, který si prý měl komedii *Oblaka* dokonce objednat.

Platónova
Apologíá
a Aristofanovy
útoky

nějšími a že téměř učí i jiné.' Taková asi je; vždyť jste tyto věci viděli i sami v oné Aristofanově komedii, jak tam dokola tahali jakéhosi Sókrata a ten říká, že pluje ve vzduchu [doslova 'kráčí vzduchem', ἀεροβατῶ, áerobatṓ: citováno z *Oblak*, v. 225), a tlachal mnoho jiných tlachů o věcech, kterým já ani dost málo nerozumím. A neříkám to, jako bych chtěl zlehčovat takovéto vědění, jestliže je někdo moudrý v takovýchto věcech – nepřeji si, abych byl snad od Meléta žalován ještě pro takové viny –, ale opravdu, občané athénské, já nemám s těmito věcmi nic společného."

Sókratés pak pokračuje dále a snaží se vyvrátit to, z čeho byl obviněn a co nebylo obsaženo v Melétově obžalobě (*grafé*), ale je otevřeně hlásáno v úvodu *Oblak* (v. 98): že si z vyučování udělal výdělečný podnik. Namítá (19d-e), "že se já zabývám vzděláváním lidí a že si tím vydělávám peníze, ani to není pravda", a srovnává se s ostatními ještě slavnějšími sofisty: Prodikem z Keu, kterého Aristofanés vedle něho staví právě v *Oblakách* (v. 361), Gorgiem a Hippiem, kteří se svým řemeslem obohacovali. Sókratés se k tomuto problému vrací ještě později, aby upřesnil obvinění, že mu vyučování přinášelo domnělý zisk. Připouští, že za ním chodili mladíci z velmi bohatých rodin, avšak vysvětluje to tím, že právě oni mají dostatek času (23c).

V *Obraně* je tedy popírání těchto útoků z *Oblaků* vynuceno okolnostmi a je míněno velmi seriózně. I když jsou *Oblaka* uváděna až na třetím místě, byl jejich vliv, alespoň podle Platóna, velmi silný.

4. 'Anaxagorovský' Sókratés z komedie *Oblaka*

Přírodovědné a kosmogonické teorie

Sókratés z *Oblak* byl pod silným vlivem Anaxagorova učení. Toho Aristofanés využívá k naznačení těsné souvislosti mezi procesem proti Sókratovi obžalovanému "z bezbožnosti" a procesem, který se odehrával před osmi lety a byl namířen proti Perikleovu příteli Anaxagorovi. Tím, že je Sókratés představován jako anaxagorovec, slíjí jeho udání a jeho pozice se stává zranitelnější.

Narážky na anaxagorovský základ Sókratova vidění světa přírody jsou obsaženy v klíčových místech *Oblak*. Jedná se o odkazy na základní pojmy filozofa z Klazomen, které jsou předkládány jako rysy charakteristické pro učení Sókratovo. Na prvním místě je uváděn pojem "vír". Třikrát – nejprve, když Sókratés poučuje Strepsiada (v. 380-381), pak když Strepsiadés o týchž věcech káže svému synovi Feidippidovi (v. 828) a nakonec když Feidippidés obrací Sókratovo učení proti otci (v. 1471) – Aristofanés v klíčových bodech komedie spojuje Sókrata s anaxagorovskou koncepcí, kterou podává tak, aby zdůraznil její protináboženské aspekty: "Zeus neexistuje, na jeho místě vládne Vír." Víř, pro nějž používá termínu *dínos*, je – v Anaxagorově učení – tou 'hybnou silou', kterou Rozum (*Nús*) mění chaos v uspořádaný svět. "Anaxagorás jako první," říká Kléméns Alexandrijský, "klade rozum (τὸν νοῦν, ton nún) nad všechno ostatní, avšak ani on neřeší působící příčinu, ale popisuje víř nerozumné (δίνους τινὰς ἀνοήτους, *dínús tinás anoétús*), které spojuje s pasivitou a které představují neinteligentní část *Nús*" (*Strómateis*, II, 14 = frg. 59 A 57 Diels – Kranz). Víř byl pochopitelně

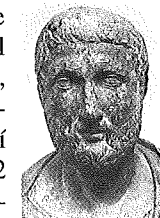
základním prvkem kosmogonie atomistů, avšak Démokritovo učení bylo v Athénách známo až po r. 423 př. n. l.⁵

V Sókratově škole se tedy Strepsiadés a Feidippidés naučili Anaxagorově fyzice. Další zcela jasná narážka se nachází již v prvních Sókratových slovech, když vysvětluje Strepsiadovi, proč je zavěšen v koši. Narážka však lze pochopit pouze tehdy, známe-li Anaxagorovu teorii homoiomerií: nemohl bych bádát o nebeském světě, říká, "kdybych nespísil jemnou mysl (λεπτὴν, *leptén*) se stejně jemným vzduchem (ὁμοίου ἀέρα, *homoion áera*)" (v. 229-230). Učení o tom, že vzduch může být více či méně "jemný" a že vnímání "jemnosti" vzduchu je různé, se nachází právě u Anaxagora (frg. 59 A 92 Diels – Kranz). Tím, že Sókratés sedí zavěšen v koši, nachází se pochopitelně v "jemnějším" ovzduší. Stejně "jemná" je mysl, jež je součástí rozumu (*Nús*), který je pro Anaxagora "nejjemnější (λεπτότατον, *leptotaton*) a nejčistší ze všech věcí" (frg. 59 B 12 Diels – Kranz).

Na druhé straně, když se nevzdělaný a obhroublý Strepsiadés snaží synovi vysvětlit, čemu učí sókratovci, nevyužívá ani v nejmenším advokátské obratnosti, ale naopak začíná těmito slovy: "Tvrdí, že nebe je pec, která nás ze všech stran obklopuje, a my jsme uhlíky" (v. 95-97). V *Ptácích* (v. 1000-1001) Aristofanés představí současného astronoma Hippóna jako stoupence této teorie. Představa rozpáleného nebe se připisuje Hippónovi, filozofovi z Velkého Řecka, který byl mladší než Empedoklés, na něhož naráží v komedii *Vševidoucí* Kratínos (frg. 155 Kock). Anaxagorás tuto představu převzal a rozvinul. Slunce je podle něho rozžhavenou hmotou, kterou je buď kámen, nebo kov a jež "je o něco větší než *Peloponnésos*" (frg. 59 A 19-20 Diels – Kranz). Není bez zajímavosti, že i Hippón byl za své tvrzení obžalován z "bezbožnosti" (frg. 38 A 2 Diels – Kranz).

Tento Aristofanův anaxagorovský Sókratés byl svým způsobem 'pravdivý'. Když se v Platónově dialogu *Faidón* Sókratés vrací ke svému myšlenkovému vývoji, jasně mluví o své počáteční závislosti na Anaxagorovi (97b-98b), z níž se později vymanil. Pozornosti neunikne, že Platón ve *Faidónovi* podává široký výklad hlavních Anaxagorových myšlenek, které se tu a tam shodují s dochovanými Anaxagorovými texty (např. s frg. 59 B 12 o podstatě Rozumu, *Nús*). Nepřímým potvrzením toho, že v myšlenkovém vývoji Sókrata skutečně existovalo anaxagorovské období, je důraz, s jakým se Sókratés v *Obraně* distancuje od Anaxagora, když vyčítá Melétovi, že si ho spletl s filozofem z Klazomen (26c-e): "Nuže tedy, Meléte, při těchto božích samých, o kterých je nyní řeč, řekni to ještě jasněji i mně i zde těmto mužům. Já totiž nemohu vyrozumět, zdali míníš, že sice učím věřit v jsoucnost jistých bohů – a tedy sám věřím, že bozi jsou, a nejsem úplný neznaboh a po této stránce se neproviňuji –, avšak ne v jsoucnost těch, v které věří obec, nýbrž jiných, a to je to, co mi vytýkáš, že jiných, či tvrdíš, že ani já sám nevěřím

⁵ Sám Démokritos píše, že jeho přítomnost v Athénách proběhla bez povšimnutí (frg. 68 B 116 Diels – Kranz); jeho hlavní díla byla zřejmě napsána později. Stejně tak není věrohodné, že by měl Aristofanés ponětí o poněkud mlhavé osobnosti Leukippově, o němž se vědělo tak málo, že Epikúros dokonce popíral jeho existenci.



Démokritos

Sókratovo anaxagorovské období

vůbec v žádné bohy a že také jiné tomu učím.' [Melétos:] 'Tvrdím toto, že vůbec nevěříš v bohy.' [Sókratés:] 'Podivný Meléte, co chceš dokázat tímto tvrzením? Tedy nevěřím ani, že Slunce a Měsíc jsou bozi, jako věří ostatní lidé?' [Melétos:] 'Při Diovi, soudcové, nevěří, neboť říká, že Slunce je kámen a Měsíc země.' [Sókratés:] 'Myslíš, že žaluješ Anaxagora, milý Meléte? A tak velice podceňuješ tyto zde a domníváš se, že jsou tak málo sčetlí, že nevědí, že knihy Anaxagora z Klazomen jsou plny těchto výroků? A mladí lidé se tedy u mne učí tomu, co si mohou někdy nejméně za drachmu koupit v orchestře a pak se Sókratovi vysmívat, jestliže by to vydával za své, zvláště když jsou ty věci tak podivné?'"

Zkrátka, Melétos zřejmě postupoval, soudě podle Sókratova neúprosného vyvracení lží, stejně jako "dřívější žalobci" a jimi ovlivněné osoby: poněvadž nedovedli přesně vyjádřit, čemu vlastně Sókratés vyučuje, uchýlili se k povšechnému repertoáru útoků proti filozofům (23d: "zkoumá věci nebeské i podzemní", "nevěří v bohy", "slabší důvody činí silnějšími"). Skutečnost byla zřejmě jiná. Když více než sedmdesátiletý Sókratés odpovídá Melétovi, je už příliš vzdálen – jak poznamenal Dover – ve filozofickém uvažování svým anaxagorovským počátkům, na které sice ještě vzpomíná ve *Faidónovi* (i tam s apologetickým zabarvením, aby zdůraznil odklon, k němuž později došlo) a které musely být nutně známy a kolovat v okruhu jeho přátel v době, kdy před čtyřicetiletými lety Aristofanés uváděl na scénu *Oblaka*. "Aristophanes in Socrate depingendo proxime ad verum accessit" ("Aristofanés se při vykreslení Sókrata nejméně přiblížil pravdě"), píše Kierkegaard v VII. tezi doktorské práce, když jako první pochopil důležitost komedie *Oblaka*, která je namířena proti Sókratovu ústřednímu postavení mezi ostatními představiteli intelektuálního hnutí v těch letech. Sókratés byl jediným – jak poznamenal Diano –, kdo našel výchozí bod, od něhož bylo třeba postupovat, aby bádání neustrnulo u Anaxagora a mohlo pokročit dále.

5. Útoky proti Eurípidovi

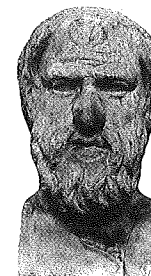
Ideologické neshody

Básníkem Sókratových stoupenců je v *Oblakách* pochopitelně Eurípidés. Feidippidés, který se stal vzorným žákem Sókratova "myslirny", poučuje o poezii svého otce, jenž ho žádá, aby mu zazpíval něco ze Simónida nebo Aischyla. Leccos je podle něho hodnotné, jiné zase nestojí za řeč (v. 1361-1376), Simónida považuje za "špatného básníka", Aischyla za "největšího tlachala a mluvku bez ladu a skladu" (takto se Eurípidés vyjadřuje o Aischylovi v *Žábách*). A když ho otec vybědne, aby zazpíval nějaký úryvek od "moderních autorů", Feidippidés začne ihned zpívat Eurípidovu tirádu z *Aioly* pojednávající o incestu mezi Makareem a jeho sestrou Kanaké (srov. str. 193). To už starý Strepsiadés nemůže vydržet, nechce se synem dál mluvit a začne ho bít. Ani jeden z nich se už nedovede ovládnout a dochází mezi nimi ke rvačce. A právě v tomto okamžiku mění Strepsiadés svůj postoj; dospívá k závěru, že nemá smysl s takovými lidmi mluvit, a zraje v něm rozhodnutí upalovat je na hranici, což by přineslo definitivní řešení. Eurípidés je se Sókratem spojován i v komedii *Žáby*, která byla zaměřena posmrtně

proti Eurípidovi. Básník se objevuje mezi lidmi, kteří tráví čas tím, že sedí a povídají si se Sókratem (v. 1491-1492).

K Eurípidovi se Aristofanés tvrději vrací. *Žáby* z r. 405 př. n. l. jsou velkým posmrtným útokem, ale již o pět let dříve uvedl Aristofanés komedii *Ženy o Thesmoforiích* (někteří datují tuto komedii do r. 411, jiní do r. 410 př. n. l.), namířenou proti Eurípidovi, který je tu představován jako směšná, v závěru až odpudivá osoba. Už v *Acharňanech* z r. 425 př. n. l., tedy nejstarší komedii, jež se nám dochovala, je celá scéna věnována právě zesměšňování Eurípida. Eurípidés je líčen jako zcela bezvýznamný člověk, který se zabývá vším jiným než uměním. Toto všechno ukazuje na naprostou ideologickou neshodu mezi Aristofanem a Eurípidem, což vysvětluje logické spojování (v negativním slova smyslu) Eurípida a Sókrata. Anaxagorovský ateismus je pouze jedním, i když velmi důležitým aspektem. Není bez zajímavosti, jak uvádí životopisec Satyros a nepřímo potvrzuje Aristotelés (*Rétorika*, 1416a 29), že i Eurípidés byl obžalován z "bezbožnosti", a to na podnět Kleónův. V tomto případě jsou tedy Aristofanés a Kleón zajedno.

Aristofanés velmi přísně kritizuje Eurípida nejen po stránce obsahové, ale odsuzuje i zavádění uměleckých novot, a to zejména posílení hudebního živlu v tragédii, čímž se mění vztah mezi hudbou a slovem. Eurípidés podlehl vývoji současné hudby, spolupracoval s Kéfisofóntem a podněcoval velkého hudebního inovátora nové generace Tímothea z Miletu, k jehož dramatickému dithyrambu *Peršané* složil prolog. Nová hudba odstranila princip jedné noty pro každou slabiku. Eurípidés byl této novotě příznivě nakloněn: např. na papyru s hudebním záznamem tragédie *Orestés* (P. Vindobon. gr. 2315) se nachází slovo *hós* (ὅς, "jak") zpívané na dvě noty, což se stalo předmětem zlostné parodie v *Žábách*, kde Aischylos protahuje první slabiku na šest not a zpívá ειειειειειλίσσετε (*eieieieieilissete*, "va-va-va-va-va-valte", v. 1314). U sborů v Eurípidových pozdějších tragédiích dochází ke skutečnému opožďování slova za hudbou, logická posloupnost je nestálá, občas se stává, že se divák setkává se spojením slov postrádajících smysl – hudba začala hrát rozhodující roli. I těmto inovacím, které Eurípidés buď zavedl, nebo přijal, se Aristofanés vysmívá a ještě jednou žádá Aischyla, aby zazpíval tirádu, jež zcela postrádá smysl a po stránce obsahové paroduje svou skromností prosté náměty Eurípidových zpěvů: nějaká stařena se probudí, a když se z ospalosti zcela probere, zjistí, že jí byl ukraden kohout. Začne zpívat, ke všem se obrací s prosbami o pomoc (dokonce i ke Kréťanům, zrozeným na Ídě) a vyjadřuje tak své zoufalství (*Žáby*, v. 1331-1363). Opakování téhož slova (v. 1336: φόνια φόνια δερκόμενον, *fonia fonia derkomenon*, "zvuk zvuk slyšený") vynucené hudbou je parodií častého využívání takové novinky v monodiích, jako tomu bylo ve výstupu fryžského otroka v Eurípidově *Orestovi* (v. 1453-1473).



Aristofanés

Odmítání formálních novot

6. "Reforma" v *Žábách* (*Batrachoi*)

Komedie *Žáby* se neomezuje pouze na jednotlivé aspekty; jejím cílem je úplná likvidace Eurípidova divadla. Příležitostí k tomu byla zpráva o Eurí-

Dějová osnova komedie *Batrachoi* pidově smrti (konec r. 407 – počátek r. 406 př. n. l.). Bůh divadla Dionýsos, hlavní hrdina komedie *Žáby*, si na lodi, nasazené do bitvy u Arginús, pročítá Eurípídovu *Andromedu*, když náhle pocítí silnou touhu znovu se s Eurípídem setkat. Eurípídés je však mrtev, a tak se Dionýsos rozhodne vypravit do Hádovy říše. Převlékne se za Héraklea, aby se mu do podsvětí podařilo vstoupit snadněji (Héraklés byl totiž znám svými nečekanými vpády do říše stínů). Dějová linie komedie je tedy v první části velmi schematická a je vystavěna na událostech, jež Dionýsos cestou zažil: vypravil se do Hádovy říše, kde je svědkem sporu mezi Eurípídem, jenž sem přišel nedávno, a Aischylem. Dionýsos měl tento spor, v němž šlo o zvolení krále tragické poezie, rozsoudit. Po splnění různých úkolů, jež oběma soupeřům zadal, se bůh rozhodne přisoudit vítězství Aischylovi.

Revize po Sofokleově smrti Sofoklés zemřel v době, kdy se již připravovalo uvedení komedie, což se muselo nutně odrazit na její podobě. Nebylo možné uvést komedii, jež by ne-reagovala na novou situaci, k níž došlo v oblasti tragédie. Diváci by si totiž nutně kladli otázku, jaký osud čekal Sofoklea v Hádově říši! Zejména u komedií platila zásada, že se v nich musela okamžitě odrazit každá změna – a to hlavně v letech bohatých na události a na překvapení, jimiž byly např. války – jinak by totiž velmi utrpěla jejich životnost. Usuzujeme tak na základě mnoha případů, z nichž uvádíme Aristofanův *Mír* (421 př. n. l.), který musel být částečně upraven poté, kdy Brásidás a Kleón padli současně u Amfipole (podzim 422 př. n. l.).

To, že k podobné revizi muselo na poslední chvíli dojít i v případě *Žab*, vytušili Leeuwen a Wilamowitz, v další analýze pak pokračovali Fraenkel, Drexler, Gelzer a Russo. Aristofanovým záměrem bylo změnit za pomoci stručných dodatků cíl Dionýsovy cesty. Podle upravené podoby odchází bůh divadla do říše Hádovy, aby odtud p ř i v e d l n a z p ě t Eurípída (v. 69), protože, jak říká (v. 71-72), potřebuje “*obratného básníka / [...] / Těch už tu není, a co tady jest, / je pouhý brak.*” Aby toto nové a odvážné tvrzení obstálo, musí dokázat, že tragická scéna je opravdu bez velkých osobností, a proto se ve svém kritickém úsudku distancuje od Íofonta a mlhavě vzpomene Agathóna (v. 85): “*A kam se chudák poděl? K blaženčům / se odebral.*” O Sofokleovi se pak zmíní už jenom jednou (v. 786-794), když o něm prohlásí, že bude napříště považován za “náhradníka” Aischylova (v. 792). A tak se opět vrací k počátečnímu sporu mezi Aischylem a ‘ničemným’ Eurípídem, jenž se náhle objevil v podsvětí. Spor končí po řadě zkoušek, jejichž pořadí bylo změněno, Aischylovým vítězstvím a jeho odchodem z podsvětí (nové finále).⁶

Zmínka o Sofokleovi, aniž by se však stal součástí děje, mohla sice zachránit komedii jako divadelní kus, ale jinak to bylo východisko z nouze. Jeden – Sofoklés – tu byl totiž navíc. Tím, že byl nyní v podsvětí i Sofoklés, stal se ve hře nejzřejmějším protikladem ten, jenž byl mezi Sofokleem a Eurípídem a jež mohli Athéňané po dlouhá léta pozorovat na scéně. Promítala

⁶ Podobný námět rozvíjel Aristofanés už o několik let dříve v komedii *Gérytadés*, v níž se srovnávalo nové a staré pojetí umění; poselstvo “modernistů” se tu odebralo do podsvětí, aby si odtud odvedlo alegorii starého umění, nejspíše jako mladou ženu.

se v něm základní polarita perikleovských a alkibiadovských Athén, rozdělená na velebení a na autokritiku vlastních hodnot. Tato situace se ukázala neřešitelnou zejména proto, že Aristofanův námět zašel za čistě vytříbenou tematiku uměleckého střetu. Kromě technických úprav (jazyk, zpěvy atd.) se Aristofanés zaměřuje na obecnější téma, tj. na hodnoty charakteristické pro tragické divadlo (např. ostrá výměna názorů na výchovnou hodnotu divadla, srov. v. 1049-1056). Lze si snadno představit, jaké by byly důsledky, kdyby došlo ke střetu nikoliv s archaickým Aischylem, jenž se těšil neochvějnemu postavení, ale mezi dvěma velkými nedávno zemřelými současníky.

7. Politický charakter *Žab*

Aischylos v *Žábách* prohlašuje, že úkolem básníků je vychovávat dospělé, což velmi zjednodušeně a schematicky dokládá dvěma příklady, básněmi Hésiodovými, v nichž vidí pojednání o zemědělství, a Homérovými eposy, které prý učí válečnému umění (v. 1033-1035). Aristofanés o tom hovoří – v první osobě – v parabasi komedie (v. 686-687): “*Slušno, aby svatý sbor náš užitečně pro obec radil vždy a poučoval.*” Parabasa *Žab* patří skutečně mezi nejvýraznější texty v politické oblasti. Po stránce obsahové a jazykové se příliš neliší od projevu, který by mohl být pronesen ve sněmu na velmi aktuální a choulostivé téma, jímž bylo zajisté zklidnění situace.⁷ Jeho řeč je jakési plaidoyer – obhajoba – ve prospěch úplné rehabilitace těch (bylo jich skutečně velké množství), kteří zastávali funkce a úřady za vlády čtyř set a nyní byli už pět let odstaveni z politické sféry, a dále ve prospěch prominutí všech trestů spojených s odnětím politických práv (*atímíá*). Aristofanés dále srovnává netečnost, v níž pro dávno neplatné důvody chřadne tolik občanů v podmínkách, jež jakoby připomínají postavení cizinců ve městě, s udělováním občanství otrokům za účast v bitvě u Arginús a obyvatelům Platají, které kdysi vyhnali Spartané. Tato opatření nehodlá v žádném případě zpochybňovat – “*neboť pouze v tom jste řádně jednali!*” (v. 696) –, ale nyní je třeba “*potlačit hněv*” a podpořit, “*dokud je město zmítáno vášněmi*” (zde cituje Archilocha), všeobecné obnovení práv.

Tato skutečná řeč před veřejností (*démégoriá*) byla předzvěstí zrušení *atímie*, k němuž došlo po několika málo měsících a které bylo potvrzeno v pohnutém ovzduší po bitvě u Aigospotamoi dekretem vydaným Patrokleídem (Andokidés, *O mystériích*, 73-80). Jedná se o konkrétní příklad, který je důkazem nepravdivosti všech tvrzení, že komedie je vzdálena jakýchkoliv politických cílů a že byla vystavěna pouze na základě komicky působících prvků, jak to hlásali ti, kteří zdůrazňovali estetickou stránku. Komedie m l u v í o politice a politiku přímo p r o v o z u j e . Je to případ Hermip-

⁷ Za velmi významnou lze považovat tu skutečnost, že Aristofanés – který složil komedii *Žáby* v době, kdy se konal ‘monstrproces’ proti stratégům od Arginús (podzim 406 př. n. l.) – se ani jediným slovem nedotkl této pohromy, jež neměla v dějinách Athén obdoby. Zřejmě se tím chtěl postavit na stranu lidového shromáždění, nebo považoval za prozíravé se o tom nezmiňovat.

Zásah ve prospěch bezprávných (*atímioi*)

Politické cíle komedie

pův, jenž na scéně útočí proti Perikleovi a u soudu proti Aspasií, obdobně postupují i další komičtí básníci, jejichž narážky jsou plny zlomyslnosti – Plútarchos neudává jejich přesná jména – a kteří “nazývají např. Perikleovy přátele novými peisistratovci a jej samého vyzývají, aby přísahal, že se nestane tyranem, jako by se jeho vysoké postavení nesrovnávalo s demokracií a bylo příliš těžkým břemenem pro lid” (*Život Perikleův*, 16,1). Dokonce by se dalo říci, že ke vzniku a rozkvětu “staré” (*archaiá*) komedie, což je její jednoduché označení jako uměleckého druhu vzniklého v Athénách, došlo v době předešlé, tj. předcházející Aristofanově generaci, již byla vlastní opozice proti Perikleovi. Vznik “staré” komedie byl podmíněn osobností Perikleia, jehož mnohotvárnost a podivné známosti byly výrazně “asymetrické” ve vztahu k demokracii, která byla v mnoha ohledech právě jeho výtvořem.

8. Aristofanovy politické a kulturní cíle

**Intelektuální
debaty místo
'fraškovitých
výstupů'**

Aristofanés, jenž v dospělosti nezažil Perikleovy Athény, nýbrž teprve Athény jeho nástupců, se s nadšením pustil do plnění této politické úlohy. Avšak tentokrát už nebyl kvalitním řemeslníkem divadelní scény, ale především kritikem současného dění. Vyplývá to z nevšedního zájmu, který jevil – kromě svých postojů ke každodennímu politickému dění – o dokonalý slovní projev, což také vysvětluje emfázi, s jakou se obracel na Sókrata a Eurípida. Nešlo mu už o to ukazovat na jejich výstřednost a na tomto základě dosahovat komických a groteskních efektů (to dělali i jiní autoři), ale s nutným komickým nádechem je líčil jako protivníky, proti nimž je třeba bojovat, a to jejich vlastními zbraněmi a na jejich vlastním území. Proto starý Kratínos, který neměl příliš rád podobné jemnosti, vytvořil neologismus *εὐριπιδαριστοφανίζειν* (*euripidaristofanizein*, “mluvit jako Euripidés a Aristofanés”, frg. 307 Kock). Chtěl tím vyjádřit, že si byli oba muži v podstatě daleko podobnější, než jak se na první pohled mohlo zdát. Lze tak usuzovat i z výčitek, jimiž Aristofanés zahrnul diváky, když ke svému velkému zklamání neuspěl s *Oblaky*. Vytykal jim, že nepochopili jeho “nejnovější myšlenky”, které se měly díky této komedii “ujmout” (*Vosy*, v. 1044). Je tedy hrdý nikoliv na “obvyklé šaškárny” (*τῶν εἰωθότων, tón eióthotón*), jak nazývá v prvním verši *Žab* běžně používané prostředky komedie, ale právě na “nejnovější myšlenky”. Samozřejmě musí užívat i obvyklých prostředků, neboť dobře ví, že jsou nezbytné a že např. Magnés musel nakonec odejít ze scény, protože se už nedovedl “posmívat a žertovat” (*Jezdci*, v. 525).

**Nechť
režirovat
vlastní
komedie**

Aristofanés nejraději svěřoval režii vlastních komedií jiným. Bylo tomu tak zřejmě proto, že režisérovi, didaskalovi, příslušela práce, která Aristofana příliš nezajímala: jeho úkolem bylo např. ‘okořenit’ tu a tam dialogy herců žerty. Jasně to vyplývá z parabasy Aristofanovy první komedie *Jezdci*, kdy byl básník i režisérem. V dlouhé řeči vysvětluje, proč se poprvé rozhodl právě nyní, v r. 424 př. n. l., “požádat pro sebe o sbor”, což znamená být i režisérem vlastní komedie. “Režie je ze všeho nejsložitější” (v. 516), vysvětluje, což se ukázalo např. na postupném neúspěchu Magnétově, který vyzkoušel na scéně všechny komické prostředky od grimas, převleků až po

nejrozličnější onomatopoické výrazy, ale nakonec už nebyl schopen nikoho rozesmát (v. 521-525). Díky papyru, který v r. 1968 uveřejnil Lobel, víme, že Platón Kómikos, jenž byl Aristofanovým současníkem, měl úspěch, “dokud svěřoval režii vlastních komedií jiným”. Když se však rozhodl sám režirovat komedii *Rhabdúchoi*, sklídl naprostý neúspěch (P. Oxy. 2737).

Režirování se tedy Aristofanés většinou vyhýbal, avšak nikoliv proto, že by to neuměl. Když se poprvé jako mladičká představitel s komedií *Jezdci*, kterou i režiroval, byl odměněn první cenou. Být zároveň i režisérem odmítá z toho důvodu, že tuto práci považuje za zátěž, i když dobře ví, že nežádat o povolení sboru a být pouze autorem textu komedie znamená dostat se do role veslaře závislého na kormidelníkovi (*Jezdci*, v. 542-544). Jako skutečný vítěz figuroval totiž režisér. (I když pochopitelně autorovo jméno bylo pokaždé uvedeno. Vyplývá to zcela zřetelně z toho, co Aristofanés tvrdí v parabasi *Jezdců*, totiž že za ním přicházelo mnoho lidí, aby se ho zeptali, proč se ještě neodvážil požádat o sbor.) Podle parabasy z *Oblak* (v. 530-531), kde Aristofanés naznačuje svůj odmítavý postoj k režii vlastních komedií (“*Tědy jsem byl podoben té, / která nesmí porodit. / Bohužel však první můj plod / si vzal jiný za vlastní.*”), lze soudit, že mj. odmítal režirovat i proto, aby se nestal oficiálním autorem komedie.

Pokud jde o svěřování režie druhým, držel si Aristofanés, jak můžeme usuzovat z uchované dokumentace, primát. Z jedenácti nám známých komedií osobně režiroval pouze *Jezdce* (424) a *Mír* (421). Režii svěřoval Kallistratovi nebo Filónidovi (jenž psal rovněž komedie), a to v případě komedií *Hodovnici* (427), *Babylónané* (426) – žádná z nich se nedochovala –, *Acharňané* (425), *Vosy* (422), *Lýsistraté* (411), *Žáby* (405). I u pozdějších komedií, napsaných po r. 388 př. n. l., konkrétně u her *Kókalos* a *Aiolosikón*, se zřekl režie, tentokrát ve prospěch syna Arara, “aby ho představil a doporučil divákům”, jak říká argumentum č. III k *Plútovi* (388). Hlavním důvodem bylo, aby Ararós jako režisér na sebe soustředil pozornost a sklídl případný úspěch. O režii komedií *Oblaka* (423), *Ženy o Thesmofořiích* (411 nebo 410), *Ženský sněm* (392) a *Plútos* (388) se neví nic přesného. V didaskaliích dochovaných v argumentech jsou pokaždé uvedeny ještě další dva tituly (kromě Aristofanovy komedie) a další dva autoři komedií, ale chybí u nich jméno režiséra. Alespoň v tomto je Aristofanův případ ojedinělý.

Zmíněným dvěma didaskalům Aristofanés svěřoval, jak víme, režirování svých komedií. Filónidés byl kromě toho sám autorem komedií, z nichž jedna, nazvaná *Kothurny*, byla zaměřena proti Thérámenovi, který byl posměšně přezdíván Kothurnos. Tato komedie vyjadřuje – jak ostatně vyplývá z názvu – to, co zcela vážným tónem říká Dionýsos v *Žábách* (Filónidés byl režisérem právě této komedie), když se Euripidés zmiňuje o Thérámenovi jako o jednom ze svých “žáků” (v. 968-970): “*Že Thérámenés? Moudrý muž a schopný ke všem dílům, jenž, padne-li kdo v neštěstí, a on je blízko něho, hned pomůže si z neštěstí.*”⁸

⁸ Zřejmě se jedná o velmi diskretní narážku na proces proti stratégům, při němž se Thérámenés, jenž byl skutečně zodpovědným za neposkytnutí pomoci ztroskotancům, umně proměnil z obžalovaného v neúprosného žalobce.



Aristofanés

Kallistratos
a Filónidés

S Filónidem spolupracuje Aristofanés často. V r. 422 př. n. l. uvádí Filónidés *Vosy* a vítězí s *Proagónem*. Ať už byl *Proagón* jeho výtvozem, nebo mu jej "daroval" Aristofanés (dnešní badatelé připouštějí obě možnosti), stále platí, že Aristofanés svěřil režii své komedie básníkovi, který se zúčastnil téže soutěže, což dokazuje, že plně důvěřoval jeho loajalitě. Režiséři si byli ostatně plně vědomi toho, že uvádět na scénu komedie reagující na ožehavé politické problémy bylo ve městě, jakým byly právě Athény, kde se odehrávalo tolik procesů, velmi nebezpečné. Je např. velmi pravděpodobné, že Kleónova obžaloba Aristofana (po komedii *Babylóňané*) zasáhla rovněž režiséra Kallistrata. Spolupráce mezi autorem a režisérem představuje nejvýraznější aspekt spolupráce mezi 'řemeslníky'. Dalším příkladem je pomoc, kterou Aristofanovi poskytl Eupolis při přípravě *Jezdů* (což mu pak ostatně jednou předhodil: "[...] *ty slavné Jezdce jsem skládal s ním a daroval jsem mu je*", frg. 78 Kock).

V tomto světě 'řemeslníků slova a jeviště', kteří působí z komické scény silným a obávaným vlivem, se stal Aristofanés velmi brzy jeho hlavním představitelem, jenž vyvolal názorové vření – pedagogických, politických, literárních, protifilozofických myšlenek – a který mohl počítat se soustavnou pomocí kvalitních režisérů. Ze všech tehdejších komických autorů je právě on považován z intelektuálního hlediska za nejuhlazenějšího, a pokud jde o myšlenkové proudy v tehdejších Athénách, za nejvnímavějšího. Z tohoto důvodu jej Platón v *Obraně Sókratově* obvinil ihned po procesu se Sókratem z morální zodpovědnosti za Sókratovu smrt a poté ho přiřadil k elitě, která vede se Sókratem rozhovor v *Hostině* (*Symposion*), když po několika desetiletích oživuje athénskou intelektuální scénu za šťastných dnů Níkiova míru (*Symposion* se odehrává kolem r. 416 př. n. l.). Skutečnost, že svými myšlenkami a nápady Aristofanés značně 'převyšoval' průměrné athénské skladatele komedií, pravděpodobně způsobila, že byl jediným autorem staré atticé komedie, jehož vybraná tvorba se dochovala.

9. Aristofanés uprostřed politického boje Athén

Přijetí
demokracie

Moderní badatelé se po dlouhou dobu zabývali problémem, kam umístit Aristofana v panoramatu politických proudů v Athénách. Jejich úsilí se nakonec ukázalo jako neúspěšné, a to zejména vzhledem k více či méně vědomě neujasněnému pojetí (což je typické pro historiky 19. století) moderní kategorie demokracie ve vztahu k situaci v Athénách 5. a 4. stol. př. n. l. Toto pochybení se stávalo zejména zřetelným v případech politiků, kteří v podstatě všichni pocházeli z vysokých vrstev (včetně tolik ostouzeného Kleóna, který patřil k jezdeckému stavu).⁹ Zvláštním rysem athénskému systému, jenž často unikal pozornosti, je, že byl založen na dohodě mezi dēmem, lidem, a "pány", kteří demokratický systém i přes hluboké neshody v řízení a politické linii přijímali, a tedy i řídili, aniž by dále o něčem diskutovali. Ten, kdo

⁹ Theopompos, frg. 93 Jacoby.

s tímto systémem z principu a od základu nesouhlasí, se politice nevěnuje, nebo volí pro dosažení svých politických cílů jiné prostředky. V tomto případě se jedná o "oligarchy".¹⁰ Není-li přihlíženo k tomuto předpokladu, dochází k řadě terminologických a pojmových nedorozumění, v jejichž důsledku se mezi "oligarchy" zařazuje řada athénských politických vůdců, od Aristaida po Kimóna, po Melésiova syna Thúkýdida a po Níkiu; ti však představovali v době od Themistoklea až po pád Athén v r. 404 př. n. l. jiné možné formy vedení demokratického systému – občas úspěšné, mnohem častěji však odsouzené k zániku. Této hrubé klasifikaci odpovídá nepochopení složitějšího charakteru sociálního základu athénské demokracie, která je mimo diskusí jak pro venkovana z acharnského děmu (hlavním hrdinou *Acharňanů* je Dikaiopolis), vztekle reagujícího na válku (chtěl ji Periklés a pokračuje v ní Kleón), tak i pro bezzemka, s radostí očekávajícího díky válečné kořisti větší státní podporu.

Zdálo se, že Aristofanés, jenž byl vzhledem k divoké kampani proti Kleónovi řazen mezi "antidemokraty" nebo přímo mezi oligarchy, prožíval ve svém nitru rozpor, když velebil "vládnoucí lid jako záchranu města" (*Acharňané*, v. 162-163). Nabízelo se několik možností řešení. Někteří se snažili vymyslet imaginární 'stranu umírněných', kam měl patřit i Aristofanés (Maurice Croiset, *Aristophane et les partis à Athènes*), jiní dospěli k pesimistickému závěru (Gomme), že Aristofanovy politické názory nelze přesně vymezit anebo dokonce že žádné neměl.

10. Ptáci (*Ornithes*) a Lysistraté: od hanobitelů hermavek ke státnímu převratu

Ve skutečnosti má Aristofanés nejen politicky vyhraněné názory – jak je zřejmé z tak důležitého textu, jakým je již zmíněná parabasa *Žab* –, ale je na nich založena celá jeho dramaturgie, což je ostatně pro "starou" komedii příznačné. Výchozím bodem je opět Aristofanova averze vůči kritikům, kteří mají sympatie v oligarchických vrstvách a kteří uvádějí v pochybnost etiko-politické základy obce. Aristofanés, jenž prožil v letech svého největšího tvůrčího rozmachu a intelektuální zralosti dlouhou krizi athénské demokracie, nepochybuje ani v nejmenším o tradičním uspořádání obce. Je to patrné především v komediích složených v období, kdy v Athénách dozrávala politická krize, tj. od záhadných skandálů v r. 415 až po státní převrat v r. 411 př. n. l. To platí nejen o komedii *Ptáci* (Dionýsia r. 414 př. n. l.), která bývá často charakterizována jako čistě úniková, ale ještě více o *Lysistratě* (Dionýsia r. 411 př. n. l.), uvedené ani ne měsíc před státním převratem.

Hlavní myšlenka *Ptáků* se zrodila v době, kdy v červenci 415 př. n. l. vrcholila v Athénách politicko-náboženská krize, vyvolaná bezbožným zha-

¹⁰ Tato situace je nejlépe interpretována Thúkýdidem v popisu vzniku oligarchického státního převratu v r. 411 př. n. l. a v anonymní *Ústavě Athéňanů*, spisku o athénskému politickému systému.



Aristofanés

Zjevné
protiklady

Krizové roky:
Ornithes

nobením hermavek po celém městě (hermovky byly za jedné noci o novoluní zbaveny neznámým pachatelem mužského údu). K tomu se o něco málo později roznesla zpráva, že mladí podnapilí aristokraté napodobovali na soukromých večírcích nejtajnější obřady eleusínských mystérií. Tyto dvě obskurní události vyvolaly doslova “hon na čarodějnice”, ať už kvůli osobám, které upadly v podezření, nebo vzhledem k závažnosti spiknutí, které jim bylo přiřítáno. Pronásledování bylo namířeno proti hetairiím (‘tajným’ aristokraticko-oligarchickým ‘klubům’, které demokratický režim více či méně toleroval) a proti osobě Alkibiadově: ten totiž vzbuzoval stále větší podezření, hlavně proto, že měl na obec nebyvalý vliv, zejména po prosazení rozhodnutí uskutečnit sicilskou výpravu. K soudnímu vyšetřování došlo na základě udání a podlých zrad. První udání byla násilně vynucována z otroků (mezi prvními obžalovanými byl právě Alkibiadés, který se marně snažil dosáhnout okamžitého procesu), mnohá další pak podal metoik Teukros – ten mj. udal i Antifóna a dokonce i sebe samotného za slib, že nebude potrestán. Další udavačkou byla jakási Agaristé, která se od začátku zaměřovala na Alkibiada a tvrdila, že parodoval mystéria v Charmidově domě (Charmidés byl Kritiovým příbuzným a později s ním stál v čele vlády třiceti tyranů). Poté následovalo neblaze proslulé udání Andokidovo (v blízkosti jeho domu zůstala kupodivu hermovka nepoškozena), jenž se nechal přesvědčit a uvedl j a k á s i jména, jen aby se démos mohl ‘kochat’ nějakými viníky. Obžaloba tentokrát nepocházela od pochybných osob (otroků, metoiků atd.), nýbrž byla podána šlechticem ze starobylé urozené rodiny, jejíž předkové odvozovali svůj původ od Odyssea. Andokidés byl členem Eufiletovy hetairie, kde svým cynickým udáním vyvolal paniku a smrt. Za odměnu mu byl sice ušetřen život, ale jeho pověst byla natolik poskvněna, že neměl až do smrti klidu. Po zbytek života usiloval o rehabilitaci. Tento čin dokumentující nehlubší úpadek soudních zvyklostí však přinesl v dané chvíli uklidnění znepokojeného lidu, jehož pozornost byla zaměřena na myšlenku možného oligarchického převratu.

**Odsouzení
donašečů**

Reakcí na tuto situaci byl Syrakosiovův dekret, který v komedii omezoval možnost osobních útoků, jež byly v tomto ovzduší, přesyceném udáními a podezříváním, velmi nebezpečné. O Dionýsiích (únor – březen) v r. 414 př. n. l. byli uvedeni Aristofanovi *Ptáci* a Frýnichova komedie *Hodovníci*¹¹ (Frýnichos byl Aristofanovým vrstevníkem), přičemž se obě hry, i když každá svým vlastním způsobem, dotýkaly onoho ožehavého problému. Jak lze usuzovat z několika fragmentů, Frýnichos napadal donašeče Teukra: “*Teukrovi nechci nabízet odměnu za udání*”, dočítáme se ve frg. 58 Kock. Uvést toto jméno bylo velmi odvážným činem: totéž udělá o mnoho let později Andokidés, když bude vyprávět o těchto bolestných událostech v řeči *O mystériích* (11). Třebaže Thúkýdídés psal pro příští pokolení, nechtěl písemně zanechat ani jediné jméno. Pokud jde o Aristofana, celou komedii staví na ‘kladném’ hrdinovi Peisthetairovi, tj. na tom, “kdo naslouchá svým druhům

¹¹ Podle didaskalií je autorem této komedie Ameipsiás. Moderní badatelé se domnívají, že Ameipsiás uvedl na scénu Frýnichovu komedii (Bergk, Meineke).

(*hetairoi*”), a na dějové linii vyjadřující touhu po útěku a svobodě. Peisthetairos skutečně prchne z Athén do říše ptáků, kde založí nové město nazvané Νεφέλοκοκκυγία (*Nefelokokkygia*, “Kukumrakohrad”, tj. “město oblak a kukaček”), kam se z Athén hrnou donašeči a ničemové. Jemu se však podaří město uchránit od athénské udavačství (*sýkofantiá*), a stejně tak nepodlehne ani nátlaku bohů.

Peisthetairos, takový je konečně i význam jeho jména, je přesným opakem toho, čím byl Andokidés. Obsah jeho jména je v athénské politické žargonu zcela jasný: je protikladem ke slovu προδωσέταιρος (*prodóshtairos*, “ten, kdo zrazuje své druhy”), které se opakuje ve známém zpěvu hodovníků, líčícím nešťastný boj Alkmaiónovců proti Hippiovi po Hipparchově smrti (Aristotelés, *Athénská ústava*, 19,3).¹² Vzápětí je objasněn i důvod Peisthetairova dobrodružství. Athény opouští proto, že se tam rozmohly procesy (v. 40-41). Avšak ještě otevřenější je v parabasi, kde se po rozsáhlé úvodní “theogonii”, jež je podávána z pohledu ptáků, objevují jasné narážky, a to v jazyce, který je už daleko méně obrazný. Sbor ptáků – zatímco se čeká, až si Peisthetairos a jeho přítel Euelpidés připnou křídla – se obrací k divákům, které zve, pokud mají zájem, do vzdušného města. Na tomto místě Aristofanés předkládá publiku celou škálu lidských typů, samozřejmě že nechybějí současné osobnosti: udavač Teukros má snadno dešifrovatelnou přezdívku “Fryžsky” (v. 762; Frýnichos ho však bez jakýchkoliv ohledů označil jeho pravým jménem), Patrokleidés (v. 790), ochránce *atímoi*, je nazýván “synem Peisiovým”, který je stále připraven zrádně otevřít městské brány a umožnit návrat *atímoi* (v. 766-767). V parabasi, která představuje něco jako “okamžik pravdy”, kdy se hovoří otevřeně, se zdá, že se vzdušné město, založené současně s odstraněním hetairií, stává hnízdem politicky nežádoucí sebranky. Poté se opět vrací komediální šprýmy a Peisthetairos dokonce pokoří pýchu bohů a za pomoci lstivého Prométhea získá od Dia zosobněnou Královskou vládu a dosáhne svého zbožnění, apoteózy.

Daleko otevřeněji se Aristofanés vyjadřuje v komedii *Lýsistraté*, která byla ostatně inscenována v mnohem složitější situaci. Vypráví se v ní o státním převratu, pochopitelně blahodárném, který byl uveden na scénu v době, kdy Athény, neschopné čelit útokům politických vrahů unikajících trestu (Thúkýdídés, VIII, 65-66), prožívají poslední dny demokratického režimu krátce předtím, než se pod pláštěm komplotu chopí moci vláda čtyř set. Podle Merittových výpočtů připadly v attickém roce 412/1 př. n. l. Lénaje na únor a Dionýsia na 7.-11. duben 411 př. n. l. V polovině května se konalo shromáždění, na němž se prosadil Peisandros a jmenoval třicet komisařů (nahradili probůly) se zvláštními pravomocemi. To byl vlastně počátek státního převratu. Několik měsíců předtím docházelo k záhadným atentátům, jejichž původci nebyli nikdy potrestáni a které připravily půdu v hetairiích. Nejsou důvody, jež by svědčily pro uvedení *Lýsistraty* spíše o Lénajích než o Dionýsiích, v obou případech bylo ovzduší vlastně už krizové.

**Inscenace
státního
převratu:
*Lýsistraté***

¹² Tento odvážný čin ve prospěch společníků označil Thúkýdídés výrazem φιλέταιρος (*filetairos*, III, 82,4).

Aristofanova komedie samozřejmě nepojednává o státním převratu připraveném Peisandrem a dalšími spiklenci, avšak Peisandros, vylíčený na politické scéně jako uzurpátor, je stroze nazýván “zlodějem” (v. 490) a jeho činy jsou ostře odsuzovány hlavní hrdinkou Lýsistratou. Lýsistraté se uchýlí spolu s athénskými ženami na Akropoli a žádá, aby byl okamžitě uzavřen mír. A nejenom to, ženy se zmocní státní pokladny a vstoupí do tvrdé stávky proti manželům, v níž odmítají plnit manželské povinnosti. Ke stejným metodám se uchýlí i spartské ženy vedené Lampitou, kterou na počátku komedie poslala do Sparty Lýsistraté. I přes zásah probulů (mimořádný úřad zavedený v r. 413 př. n. l.) a pochybnosti, které se začínají šířit mezi ženami, dosáhne Lýsistraté úspěchu a přinutí Athéňany i Spartany, vyčerpané milostnou touhou a ochotné přistoupit na jakýkoliv ústupek, aby ihned uzavřeli mír podle přesně vymezených požadavků.

Vyhlášení pohotovosti

Role poplašených obránců ohrožených institucí je svěřena sboru starých Athéňanů. Ti v parabasi hovoří s velkým znepokojením o spiknutí – pochopitelně žen, ale promlouvají o něm jako o oligarchickém spiknutí. Jejich slova se sice vztahují ke vzpouře žen, mají však zřetelně všeobecnou platnost – o pomoc tu volá demokracie, která se ocitla v nebezpečí: “*Svobodní lidé už nemohou klidně spát. Budme připraveni,*” říká sbor. “*Všechno to, co se děje, z a v á n í n ě č í m h o r š í m* (πλειόνων καὶ μειζόνων πραγμάτων, pleionón kai meizonón prágmátón). *Ve vzduchu je cítit pach Hippiovy tyranie. Obávám se, že Spartané, kteří kují pikle v Kleisthenově domě, lstivě navedou ženy, aby mně nedávaly plat. Plat, z něhož žiji*” (v. 614-625).¹³

A koryfaios odpovídá (v. 630-634): “*Občané, všechny tyto pikle mají posloužit k tomu, aby byla nastolena tyranida (ἐπὶ τυραννίδι, epi tyrannidi). Ale to se jim nepodaří, protože já se budu bránit a od této chvíle budu nosit ‘dýku v myrtové větvičce’,¹⁴ agoru budu chránit ve zbraní a budu vypadat takto’ (z a u j m e p ó z u j a k o T y r a n o b i j c i v e s l a v n ě m s o u s o š í).*”

V této parabasi chybí obvyklá část, kdy básník promlouvá v první osobě. Obžaloba pronášená sborem starců tak nabývá ještě větší důležitosti, protože zastupuje přímou řeč básníka. Je protkána celou škálou výrazů namířených proti tyranidě a zároveň podněcuje k boji, když podle vžitého demokratického slovníku používá pojmů tyranida a oligarchie jako synonym. Při této davové psychóze, která propukla v r. 415 př. n. l. v důsledku předtuchy oligarchického spiknutí, se vystrašený lid, jak líčí Thúkýdídés, v myšlenkách navracel k hrůzně Hippiově tyranidě (VI, 53,3 a 60,1).

Vzpomínky na r. 415 př. n. l. se proto prolínají celou *Lýsistratou*. Probůlos již při svém prvním vstupu na jeviště – už to je pozoruhodné – srovnává

¹³ Je známo, že podle dávného oligarchického programu bylo prvním opatřením vlády čtyř set na shromáždění, jež se konalo koncem května na Kolónu, zrušení platů za veřejné úřady. Podrobnosti jsou v Thúkýdídovi (VIII, 67,3) a Aristotelovi (*Athénská ústava*, 29,5).

¹⁴ Citát ze slavné hodovní písně na počest tyranobijců, ale zároveň narážka na nutnost bránit se před záhadnými politickými vraždami, které se v poslední době beztrápně rozmohly.

současný zmatek s horečným neklidem v r. 415 př. n. l., kdy démagógos Démostrátés naléhal, aby lodí urychleně zdvihly kotvy a ženy na znamení zářivé předtuchy na sousedních střechách truchlivě naříkaly nad mrtvým Adónidem (v. 387-398). Vystoupení probůla na scéně zcela jasně ukazuje na autorův záměr naplnit dění na jevišti současnými politickými významy a ještě důraznější je, že radní pověřený ochranou města srovnává ihned současnou situaci s nedávnou krizí a na základě minulých událostí analogicky dovozuje další možný vývoj. Poté Lýsistraté opět vypráví o vypuzení Hippia, aby vyhnala toho, koho chtěli Spartané. Mluví o tom ve své významné závěrečné řeči (v. 1150-1156). A v téže závěrečné scéně, kde roztožení Athéňané a Spartané ukazují svá pohlaví a připomínají tak oživené hermovky, sbor starců říká: “*Oblékněte si plášť, aby vás nezahledl nějaký hanobitel hermovek!*” (v. 1094). Tato scéna působí jako příliš protahovaná, a kdyby nebyla plná otevřených narážek a díky vystoupení starců téměř jasná, jevila by se jako bezdůvodně obscenní.

Poplach vyvolaný oligarchickým nebezpečím, jež hrozilo stejně jako v době hanobitelů hermovek (kdy panovala obava, jak říká Thúkýdídés, že “spiknutí oligarchů a tyranů”), je v komedii vykreslen velmi obratně a účinně. Hra je protkána množstvím souvislostí, Lýsistraté je např. doprovázena tělesnou stráží. Ale tentýž cíl sleduje Lýsistraté se svým ‘blahodárným’ státním převratem, jenž se dá snadno pochopit právě v ovzduší krizových měsíců, kdy se zdálo, že k ‘něčemu’ musí dojít. Naléhavý požadavek, aby byl okamžitě uzavřen mír, jde tak daleko, že se i na jevišti řeší velmi choulostivé téma, jakým jsou územní ústupky vůči Spartě; vyznívá to jako konkrétní návrh: předejít oligarchy a dohodnout se na okamžitém uzavření míru, což bylo pro oligarchické strážce spiknutí prvořadým cílem a mohlo to vést ke konečnému vítězství. Po celou dobu své vlády skutečně nedělali nic jiného, než že se Spartou jednali o míru (Thúkýdídés, VIII, 70,2; 71,2; 89,2; 90,2). Podobné řešení samozřejmě nebylo možné, a proto bylo komickou invencí svěřeno ženám, které v demokratické obci představovaly apolitické subjekty.

11. Aristofanés jako kimónovec a střet s Kleónem

Další fakta, která není těžké doložit, ukazují na Aristofanův ‘loajální’ postoj vůči politice obce: mlčky přešel proces se stratégy a poté zaútočil na Thérámena, s úctou zacházel s Níkiem (kromě pichlavě demagogické poznámky týkající se jeho váhání před vyplutím výpravy na Sicílii: *Ptáci*, v. 639) a poté – po tolika útocích – velebil “lamijského hrdinu”, který padl na Sicílii (*Žáby*, v. 1039), a žádal, aby byl Alkibiadovi umožněn návrat (*Žáby*, v. 1431: ústy Aischylovými).

Největší pozornost však byla věnována Aristofanovu velmi tvrdému střetu s Kleónem. Básník jím byl od r. 426 př. n. l., kdy byli uvedeni *Babylónané*, až do Kleónovy smrti (422 př. n. l.) jakoby posedlý a zároveň se Kleón stal hlavním tématem jeho tvorby. Důvody této nesmiřitelné nenávisti byly osobní. Po uvedení *Babylónanů* nechal Kleón předvolat Aristofana před radu (*bůle*) a poté proti němu mělo být nepochybně zavedeno soudní řízení (*Achar*

‘Loajální’
obežretný
postoj a útoky
proti Kleónovi

Aristofanés obžalován před radou

ňané, v. 379). Nemohlo se však jednat o "proces" v pravém slova smyslu, protože se – podle Aristofanových slov – zdá, že bůle nepovolila další řízení u některého ze soudů. A navíc Aristofanés nehovoří o výsledku procesu. Kleón ho obžaloval, že "pomlouval obec v přítomnosti cizinců" (*Acharňané*, v. 503), jak se potom ještě dlouhou dobu tradovalo (*Acharňané*, v. 630-631). Zřejmě proto, že nedošlo ke skutečnému procesu, nenechal si vlivný politik ujít příležitost a chtěl alespoň – takovými útoky – poškodit tehdy velmi mladého autora komedií, kterého musel koneckonců dobře znát, protože pocházel z téhož dému. V *Babylóňanech* byla totiž scéna, jež musela Kleóna velmi rozněvat: vlivný politik byl athénskými jezdci přinucen vysázet pět talentů, které si neprávem vynutil od spojenců (*Acharňané*, v. 6). Kleón pochopitelně přenesl žalobu do politického kontextu: Aristofanés diskredituje obec, když jsou mezi diváky navíc spojenci a cizinci (tedy o Dionýsích). V jiné scéně přichází sbor spojenců, jenž je představován otroky z mlýna, a hlasitě nařká. Aristofanés neměl samozřejmě v úmyslu zpochybňovat vládu, stejně jako by bylo nesmyslné domnívat se, že chtěl pobuřovat spojence proti Athénám (nebyl by to udělal žádný autor komedií, protože by tak přišel o přízeň diváků). Hlavním záměrem komedie bylo zcela něco jiného: byla to ostrá kritika zvýšení daní, které Kleón ztrojnásobil až na 1 460 talentů. K tomuto opatření došlo v r. 425 př. n. l. a Aristofanés je ještě sarkasticky kritizuje v *Jezdcích* (v. 313: Kleón stojí na skaliskách a číhá na daně jako na tuňáky). O zvýšení daní však Kleón usiloval již před r. 425 př. n. l., jak lze soudit podle komedie *Babylóňané*, kde byl přinucen vyplatit zabavené talenty.

Sfékes

Své názory na daně a spojence dává Aristofanés jasně najevo v komedii *Vosy* (422 př. n. l.), která je ze všech jeho děl pravděpodobně nejvíce politicky zabarvena. Do hloubky se v ní diskutuje o daních a soudech. Velmi vážný rozhovor se odehrává při slovní potyčce mezi otcem a synem, mezi starým Filokleónem ("Kleónomilem"), který je profesionálně deformován svým soudcovským povoláním a nedovede pochopit, že je loutkou v Kleónových rukou, a mladým Bdelykleónem ("Kleónobzdilem") – obě jména jsou skutečně velmi výmluvná!), jehož ústy promlouvá autor komedie (v. 655-671): "BDELYKLEÓN: 'Poslouchej mě chvíli, ty můj starý pošetilče, a přestaň vraštit čelo. Počítej se mnou, ne s kaménky, ale na prstech: tolik činí daně, které dostáváme ze spojeneckých měst, pak přidej odvody, desátky, úroky, dále to, co se získává z dolů, tržišť, přístavů a konečně konfiskáty. Všechno dohromady činí asi 2 000 talentů. Odečti od této sumy roční plat pro 6 000 soudců – tolik jich je v celých Athénách, ne více, a uvidíš, že my z této částky dostáváme pouze 150 talentů.' FILOKLEÓN: 'Takže náš plat představuje pouze desetinu z příjmů! [...] A kam se dávají zbylé peníze?' BDELYKLEÓN: 'Těm, kteří planě žvaní: «Nikdy nezradím athénskou cháttru! Budu vždycky bojovat za práva lidu!» A ty si, otče, od nich necháš poroučet, protože podleheš jejich žvástům. A za své služby spojencům si nechají zaplatit 50 talentů, jinak jim vyhrožují: «Bud' vyklopíte daně, nebo svými hromy a blesky srovnám vaše město se zemí.»"

A mladík pokračuje v útocích na otcovu pošetilost: snaží se mu dokázat, že spojenci uplácejí dary významné politiky a "tobě nedají ani zbla". Při-

nutí ho, aby si rukou sáhl na tři oboly, které představují jeho plat soudce: "a ty sis je vydělal za cenu takové lopoty, kolik ses musel nabožovat, nakličkovat a o kolik osobní svobody jsi přišel" (v. 684-685). Hlavním problémem je, že se zisk nabytý státem nedostává – jak by bylo správné! – do rukou poctivých lidí, kteří se nejvíce zasloužili o jeho výstavbu, ale bezcharakterních politiků snažících se – jako Kleón – dávat na odiv daleko více než ostatní svůj vlastní demokratický radikalismus. Takže, dodává Bdelykleón, "ty a všichni ostatní byste mohli být bohatí", ale namísto toho se necháváte podvádět těmi výtečnými "přáteli lidu" (v. 698-699).

Za skutečného "ochránce lidu" (ἀλεξίκακος τῆς χώρας, *alexikakos tēs chórās*, *Vosy*, v. 1043) považuje Aristofanés sebe samotného, což opakuje v parabasi dvou po sobě následujících komedií: *Vos a o rok později Míru*. Básník říká, jak zpívá sbor ve *Vosách*, že od okamžiku, kdy začal nacvičovat se sborem, nebyly jeho útoky nikdy namířeny proti lidu: díky smělosti, kterou měl od Héraklea, byly terčem jeho napadání "vysoce postavené osobnosti" (τοῖς μεγίστοις, *tois megistois*, v. 1029-1030).

Nejobludnější postavou mezi těmito "vysoce postavenými osobnostmi", která je popisována do všech podrobností a obdařena těmi nejohavnějšími atributy, je právě Kleón. (Je zbytečné dodávat, že Kleón v této podobě je historicky nevěrohodný, i když tím byla jeho osoba velmi poznamenána.) Celý tento příval slov se znovu opakuje v *Míru*, kde Aristofanés zdůrazňuje, že se nikdy nevysmíval "obyčejnému lidu" (ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους, *idiótās anthrópiskús*), ale *megistoi* (μέγιστοι). A i když tito *megistoi* straní lidu, lid se se zalíbením dívá, jak jsou právě oni v komedii zesměšňováni. Je si toho dobře vědom i autor *Ústavy Athéňanů*, když mluví o 'komickém divadle' a připomíná, že lidové vrstvy si velmi potrpí na satiru namířenou proti populárním osobnostem, hlavně týká-li se těch, kteří se snaží "vyvyšovat nad démos" (2,18). Zásadním problémem demokratické obce, na který se zaměřují autoři komedií a Aristofanés především (přičemž ze všech nejvíce nenávidí Kleóna), je nepochybně vztah mezi démem a jeho vůdci. Právě v důsledku této skutečnosti vstupuje Aristofanés do role "ochránce lidu" (*alexikakos*), a to pochopitelně s nutnou dávkou pedagogického přístupu, který je typický pro politické řečnictví. Aristofanés má velkou důvěru k dému, jemuž vkládá do úst své názory na jednom z nejdůležitějších míst v *Jezdcích* – tam, kde se Démos obrací k jezdčům (v. 1121-1130): "Jste zelená ještě mlád', / jestliže myslíte o mně, / že snad jsem na hlavu padlý. / Dělá se schválně tak hloupým. / [...] za svého správce si vždycky / jednoho zloděje živím; / když pak se dosyta nacpe, / já zdvihnu si jej a zmlátím."

V závěru komedie starý Démos, který se nechá tak snadno oklamat vychtralými sluhy, jakoby zázrakem omládné. Právě na tomto místě dochází k formální auto-identifikaci Aristofana s jeho nejvydařenějším hrdinou Dikaiopolidem, který je hlavní postavou *Acharňanů*. Dikaiopolis vypráví o útrapách, jež zažil a které naprosto odpovídají mukám, jež způsobil Kleón básníkovi, a tím dochází k jejich ztotožnění. Na tuto identifikaci kladl velký politický a ideologický důraz anglický historik Geoffrey de Ste. Croix. Dikaiopolis všechno rozebírá ve velmi dlouhém politickém projevu krátce před parabasi: on sám nemůže Sparťany ani vidět, protože i jemu, od té doby, co

Ochránce lidu

vypukla válka, poničili vinice svými vpády do Attiky (v. 509-512). A pokud jde o válku, nebyla snad vyvolána takovými vůdci, jako byl Periklés, jemuž k sužování Megar postačila tak nicotná záminka? A přitom šlo o válku malichernou, směšnou, která přinesla zhoubu zemědělcům a ve své podstatě byla prospěšná pouze pro ziskuchtivce, v prvé řadě pro vůdce – jakým byl např. Kleón –, kteří kromě zisku toužili i po slávě. Z tohoto důvodu usiluje Dikaiopolis, jehož jméno znamená doslova “spravedlivé město”, o uzavření osobního míru se Spartou, protože hlásné trouby na tribuně o to nejeví ani v nejmenším zájem. Jaké jsou vlastně skutečné důvody k nenávisti mezi oběma městy? Sparta a Athény mohou žít v míru, poněvadž, jak říká oběma stranám Lýsistraté, mají si vzájemně za co vděčit. Nespěchal snad kdysi Kimón do Sparty se čtyřmi tisíci hoplity, aby ji pomohl zachránit před Messéňany? A pokud jde o strašnou Hippiovu tyranidu, kterou podporovali Thesalové, neporazili ji snad ve skutečnosti Sparťané (*Lýsistraté*, v. 1137-1156)? Kimón, toto symbolické jméno, je ztělesněním politického stylu, jehož si tolik cenil Aristofanés; nemůže to být v žádném případě oligarcha – nelze zapomenout na to, že i Kritiás, který byl nesmiřitelným nepřítelem demokracie, kritizoval jeho výpravu proti Ithómě (Plútarchos, *Život Kimónův*, 16,9) –, ale bohatý šlechtic, “vychovaný v palaistře a vzdělaný v hudbě” (nikoliv obskurními učiteli, jakým byl Sókratés), jenž neváhá dát své bohatství a své zahrady k dispozici lidu. Stejně tak je třeba vyloučit laciného demagoga Perikleova typu, který zneužíval státních peněz k tomu, aby si získal náklonnost lidu, nebo, což je ještě horší, typu Kleónova a všech těch, kteří přišli po Perikleovi, strkali si peníze do vlastních kapes či do kapes svých přísluhovačů. Právě tento rozpor postihl, jak jsme se o tom zmínili již v úvodu, ke konci 5. stol. př. n. l. athénskou demokracii: takto v rámci jednoho a téhož politického systému, jehož stoupenci byli jak Kimón, tak i Melésiov syn Thúkýdídés a Níkiás a svým způsobem i Aristofanés a velká část autorů komedií, dochází k názorovému rozrůznění uvnitř politické sféry městského státu.

12. Po občanské válce

Neangažovaná
a neškodná
satira:
Ekklesiázúσαι

Jak je zřejmé ze dvou dochovaných komedií ze 4. stol. př. n. l. – *Ženského sněmu* z r. 392 a *Plúta* z r. 388 př. n. l. –, Aristofanés prodělal hlubokou proměnu. Dochází u něho k jakémusi ‘uklidnění’, dokonce se nechal svými spoluobčany z dému zvolit do rady pěti set (*IG²*, II, 865), a pokud se angažuje, jedná se nanejvýš o utopickou satiru. Není známo, jak prožil válečnou vřavu, nezmiňuje se o tom dokonce ani o deset let později, když uvádí na scénu *Ženský sněm*. Dvě komedie nestačí k posouzení druhého dvacetiletého Aristofanovy tvorby (405-386 př. n. l.), tj. období, jež následovalo po *Žábách*. Obě hry byly složeny v období velkého politického napětí, které započalo vypuknutím tzv. korintské války (v níž se Athény a jejich úplatní politikové opět angažovali) a trvalo do uzavření Antalkidova míru. Tyto události se však ani v nejmenším nepodepsaly na Aristofanově tvorbě, i když básník prožíval právě svá nejlepší léta. V době, kdy složil *Žáby*, mu bylo

něco kolem čtyřiceti (možná o něco víc) a v šedesáti (nebo snad o něco dříve) svěřil svému synovi *Kókala* a *Aiolosikóna*.

Pochopitelně i *Ženský sněm* je ve své podstatě antifilozofickou, ale neškodnou satirou, neboť v té době se už město zbavilo takových živlů, jakým byl Sókratés. Proto není vůbec těžké vysmívat se ‘komunistickým’ idejím, jež jsou hlásány posledními představiteli sofistiky, kteří se potulují po městě poté, co se rozpadl kroužek Sókratových stoupenců. Byl to např. Faleás z Chalkédonu, jenž dráždil Aristotela svými myšlenkami o společném pozemkovém majetku a smíšených manželstvích mezi bohatými a bezzemky, směřujících k odstranění ‘třídních’ rozdílů (*Politika*, 1266-1267). Terčem Aristofanových útoků je ‘komunistická’ utopie ve své nejúplnější podobě – společné vlastnictví veškerého majetku (nejenom pozemků, o což usiloval Faleás) a volná láska. Tyto pojmy, začleněné do zcela jiných souvislostí, inspirovaly, jak známo, Platóna k napsání *Ústavy*. Absurdita všech těchto názorů měla vyplynout ze skutečnosti, že iniciativu i tentokrát (jak už tomu bylo v *Lýsistraté*) projevily ženy dožadující se dekretu, který by nové zásady zpečetil. Na základě tohoto tématu bylo snadné vystavět jakýsi ‘skeč’, a to zejména proto, že své požadavky, pokud jde o volnou lásku, uplatňují i ty ne zrovna nejmladší ženy. V závěru komedie však dochází k úplné diskreditaci myšlenek, a to v okamžiku, kdy po pozvání ke společnému stolu vyjde najevo, že jak skeptici, tak i stoupenci nových názorů jsou vlastně všichni zajedno.

Poslední komedií, kterou uvedl Aristofanés pod vlastním jménem (je však známo, že se to nestávalo často), byla hra o bohu bohatství, *Plútos*. Ve zehudlých Athénách, poznamenaných bezvládním a poničených válkou, se šířil strach z ekonomické nerovnosti. Hlavním zájmem vládnoucích složek, a to nejenom politiků (jakými byli Eubúlos a Démostenés), ale i tvůrců veřejného mínění (Ísokratés a Xenofón) a teoretiků ve sféře politické (Aristotelés), byl ve 4. stol. př. n. l. problém, jak udržet na uzdě bezzemky. Celý děj *Plúta*, jenž je vyprávěn starým a čestným zemědělcem Chremylem, spočívá v tom, že se Chremylos setká s bohem bohatství Plútem, kterého uzdraví a nechá rozdávat dary chudým lidem a zároveň vyžene Chudobu (*Peniá*), která při odchodu říká: “Ještě toho budete velmi litovat.” V ovzduší, v němž byla tato komedie uvedena, nemůže být hra ničím víc než pohádkovým příběhem se šťastným koncem. Její hlavní hrdinové, zejména dva starci, kteří jsou na scéně od počátku do konce, z nichž jeden je otrok (Karión) a druhý jeho pán (Chremylos), a přesto mezi nimi vládne duševní souznění, jsou již vlastně hrdiny “nové” komedie (srov. str. 517). Jakýsi starověký kritik, který ještě četl *Kókala*, poznamenal: “*Básník zde mluví o únosech dívek a osudech adoptovaných dětí, což převzal Menandros, stejně jako všechny ostatní Aristofanovy tvůrčí postupy*” (*Prolegomena de comoedia*, XI, 69 Dübner).

*Plútos: děj
plný útěchy*

• **Acharňané** (Ἀχαρνῆς, 425 př. n. l.)

Komedie byla uvedena o Lénajích a získala první cenu.

V Athénách se koná lidové shromáždění, na němž získávají převahu stoupenci války, kteří nechťejí o míru ani slyšet. Venkovan Dikaiopolis je, jak už praví jeho jméno, poctivým a přesvědčeným pacifistou, který se ne nechá strhnout válečným šilením a tvrdí, že je třeba válku se Spartou skončit. Když vidí, že je jeho úsilí marné, rozhodne se, že si koupí sám pro sebe a pro svou rodinu separátní mír. Vyšle do Sparty muže, jemuž se podaří mír sjednat, ale je odhalen starými Acharňany, kteří představují sbor; ti pocházejí z acharnského dému, jednoho z nejvíce Sparťany poničených démů v Attice, a proto neváhají a chtějí Dikaiopolida jako zrádce ihned zabít. Dikaiopolis si vymůže možnost obhajoby, a aby působil co nejpřesvědčivěji, nechá si od Eurípida zapůjčit otrhané šaty jednoho z jeho tragických hrdinů (je to jeden z častých Aristofanových žertů, jež se týkají Eurípida a jeho dramát). Polovina sboru se nechá jeho argumenty přesvědčit, ostatní choreuti si volají na pomoc Lámacha, který je klasickým válečným štváčem a prospěchářem; v ostré slovní potyčce je však Dikaiopolis úspěšnější a zvítězí. Poté následuje parabasis a několik scén z trhu, jež Dikaiopolis právě otevřel všem Peloponésanům, Megařanům a Boiótanům, kteří s ním chtějí obchodovat, i když jejich země jsou s Athénami ve válce. Dikaiopolis učiní nezbytné nákupy a pak hodlá uspořádat na oslavu Bakchanálií honosnou hostinu, zatímco Lámachos se chystá táhnout do války. Komedie končí Lámachovým návratem z války a Dikaiopolidovými pitkami a veselím. Zraněný Lámachos je ztělesněním válečných útrap a neštěstí, štěstím zářící Dikaiopolis naopak přichází v doprovodu dvou žen a líbuj se si v požitcích, jež přináší mír.

• **Jezdci** (Ἴππῆς, 424 př. n. l.)

Komedie byla uvedena o Lénajích a získala první cenu.

Děj se odehrává v Athénách, kde pán, který se jmenuje Lid (Démós), stále více podlé-

há vůli otroka Paflagona (pod touto přezdívkou je v komedii předváděn demagogický politik Kleón), který dovede obratně podvádět a klamat. Ostatní Démovi otroci ho nenávidí a podněcují jej proti jelitářovi, který se však vyznačuje ještě větší neomaleností a prohnaností. Jelitáře si volají na pomoc (důvod skutečně není dostatečně jasný) vznešení jezdci, představující sbor, a mládež aristokratického původu; ti jsou otevřenými nepřáteli Paflagona, jenž se neprávem těší přízni Lidu. Paflagón a jelitář soupeří o přízeň Lidu a snaží se přitom využít všemožných argumentů, přičemž ani v nejmenším nekrotí své příživnické choutky. Střet se odehrává nejprve před radou a poté před shromážděním a obě strany nešetří lichotkami. Převahu nakonec získá jelitář, který Lidu odhalí všechny Paflagonovy podvody, jichž se stal obětí. Lid zbaví Paflagona funkce správce financí a svěří tento úřad jelitáři, který podrobí Lid magickému obřadu: jeho tělo je převařeno v kotli, Lid jakoby zázrakem omládne a navrátí se do dob Aristeidových a Themistokleových. Paflagón se za trest musí smířit s tím, že bude vykonávat to, co dříve jelitář, zatímco Lid se bude moci potěšit s dívkou, která je obvyklým symbolem míru a byla po odchodu Paflagona/Kleóna konečně nalezena.

• **Oblaka** (Νεφέλαι, 423 př. n. l.)

Komedie byla uvedena o Dionýsích a umístila se jako třetí.

Děj se odehrává v Athénách. Venkovan Strepsiadés, který se ke svému neštěstí oženil se ženou z bohaté rodiny, se kvůli rozmařilosti svého syna ocitá v dlužích. Mladík Feidipidés totiž zdědil po matčině rodině poněkud nákladnou vášeň pro koně, typickou pro aristokratické kruhy. Poněvadž Strepsiadés neví, jak se dostat z této svízelné situace, rozhodne se obrátit se za peníze na Sókrata, který dovede svou sofistickou filozofií dopomáhat horším věcem k vítězství. Otec se domnívá, že když pošle syna do této školy, najde způsob, jak se zbavit věřitelů. Feidipidés však odmítá vstoupit ve styk se stoupenci Sókrata, poněvadž je považuje za ubožáky, podivíny (navíc

nedostatečně umyté), a tak musí jít do učení nakonec Strepsiadés: odchází k Sókratovi, kde se v "myslirně" setkává s jeho stoupenci pohrouženými do podivného pseudovědeckého zkoumání. Učitel se na scéně objeví v koši zavěšeném ve vzduchu, čímž dává najevo odtažitost svého učení od myšlení běžných lidí. Na Sókratovu výzvu se objeví oblaka, představovaná sborem, která ztělesňují božstva chránící filozofy (metafora je zřejmá: názory těchto filozofů jsou stejně vágní a mlhavé a mají stejnou trvanlivost jako oblaka). Oblaka povzbuzují starce ke studiu, ale ten je tak tupý a omezený, že není naprosto schopen Sókratovo učení zvládnout. Vlídna oblaka mu tedy radí, aby do školy poslal spíše svého syna; Feidipidés se nejprve vzpírá, ale nakonec se nechá přesvědčit. Zpočátku naslouchá slovnímu souboji mezi Řečí spravedlivou a Řečí nespravedlivou, kdy vítězí samozřejmě ta druhá, ale pak sám brzy zvládne techniku podvodů a klamů, která umožňuje vždy zvítězit pomocí vytáček a slovních argumentů. První obětí jeho čerstvě nabytých schopností se stává sám Strepsiadés, který je synem kárán a trestán za kritiku namířenou proti Eurípidovi. Chlapec se stal pod vlivem špatného učení útočný a je dokonce přesvědčen, že synové mohou své otce bít. Strepsiadés za to svaluje vinu na oblaka. Ta mu odhalují, že vždy zaslepují a ženou do záhuby toho, kdo má rád špatné a podlé jednání, poněvadž se nebojí bohů. Zoufalý starce se považuje za obět Sókratovy filozofie a jeho "myslirnu" zapalí.

• **Vosy** (Σφήκες, 422 př. n. l.)

Komedie byla uvedena o Lénajích a obsadila druhé místo.

Děj se odehrává v Athénách. Město je známo svou zálibou v soudech, zejména poté, co Kleón v r. 425 př. n. l. zvýšil porotní diety ze dvou na tři oboly. Jeden ze soudců, starý Filokleón (jak už praví jeho jméno, Kleónomil, velký obdivovatel tohoto demagoga), je zavřen v domě svým synem Bdelykleónem (jeho jméno – Kleónobzdil – vyjadřuje synův odpor vůči Kleónovi), jenž doufá, že tímto

krutým opatřením vyléčí otce z jeho choroby a zbaví ho vášně neustále navštěvovat soudy. Starý muž se ustavičně snaží uniknout bdělosti strážců a utéci, ale neúspěšně. Přicházejí mu na pomoc další starci trpící toutéž nemocí. V přestrojení za vosy vytvářejí sbor a svými jedovatými výroky bodají každého, kdo se ukáže u soudu. Mezi otcem a synem dochází k slovní púťce. Kleónomil hájí zájmy těch, kteří se vášnivě oddávají soudnictví, a to nejen proto, že jsou odměňováni třemi oboly, ale i proto, že se tak považují za velmi mocné. Kleónobzdil argumentuje, že plat soudců je ubohý ve srovnání se státními příjmy a odměnami těch, kteří vládnou a zájmy lidu hájí pouze slovy. Kleónomil se nechá synem přesvědčit, ale povolání soudce spojeného s vydáváním příkazů není schopen se zříci. Kleónobzdil mu pro obveselení uspořádá malý domácí soud. Prvním případem je krádež sicilského syra, které se dopustil pes Labés (obžalobu podal jiný pes), avšak v podstatě jde o zpronevěry strátéga Lachéta na Sicílii. Poté, co je obžalovaný omylem zproštěn viny, Kleónomil omdlí. Následuje parabasis, v níž se obecenstvu vyčítá neúspěch předcházející Aristofanovy komedie *Oblaka*, a po ní dochází k proměně Kleónomila. Ten je veden svým synem na hostinu a nemá zájem o nic jiného než o zábavu a veselí. Komedie má neobvyklý závěr spočívající v erotickém vířivém tanci mnoha zúčastněných, který se na scéně odehrává před očima diváků.

• **Mír** (Εἰρήνη, 421 př. n. l.)

Komedie byla uvedena o Dionýsích a získala druhé místo.

Děj se zpočátku odehrává v Athénách, pak se přemístí do nebe k Diovu sídlu a nakonec se opět vrací na zem do blízkosti Trygiovu domu. Trygaios je venkovan, který se rozhodl vystoupit až k Diovi a požádat ho, aby ukončil zhoubnou válku ničící Řecko. Na obrovském chrobáku (jasná narážka na okřídleného Pégasa v Eurípidově dramatu *Bellerofón*, jež bylo uvedeno na scéně o několik let dříve) se Trygaios vznáší k nebi, využívaje všech možností komického létacího stroje.

Když dorazí k Diovu sídlu, dozví se od Herma, který je vrátným, že zde už bohové nebydlí; znechucení nekonečnou válkou v Řecku odešli do ústraní a na jejich místo se nastěhoval ničivý bůh války Polemos, který pohřbil Eiréné (Mír) do hluboké propasti, aby mohl rozbít všechna řecká města v hmoždíři a udělat z nich karbanátky. Chybí mu však tlukadlo, poněvadž jak Kleón, tak Brásidas – hlavní “válečné opory” Athén a Sparty – se dostali do víru téhož boje. Trygaios využije Polemova chvilkové nepřítomnosti a za pomoci Řeků ze sboru, především venkovanů, nejvíce trpících válečnou vřavou, se mu podaří vysvobodit milovanou bohyni spolu s bohyní Opórou (hojnost plodů) a Theórií (svátek). Veselí vrcholí. Řekové se táží Herma, kde se po celou dobu skrývala bohyně Míru, a Hermés znovu zkráceně vypráví průběh celé války. Vyprávění je schematické a naivní, ale i tak odsuzuje ty, kteří touží po válečném konfliktu a z prospěchářství znemožňují uzavření míru. Trygaios a božstva se opět vracejí na zem a zde, stejně jako v komedii *Acharňané*, znovuzískání míru inspiruje básníka k množství výroků, erotických narázek a obscenností, které mají být předzvěstí zdaru a štěstí. Po náboženském obřadu na počest bohyně Eirény a dojemné modlitbě, aby bohyně nezmizela stejně rychle, jak se ukázala, komedie končí svatbou Trygaia a bohyně Opóry. Všichni, jak sbor, tak i diváci, jsou pozváni na hostinu, která má být symbolem míru (pouze přechodného), jenž byl ve skutečnosti uzavřen o několik dní později.

• **Ptáci** (Ὀρνιθεῖς, 414 př. n. l.)

Komedie byla uvedena o Dionýsích a umístila se jako druhá.

V úvodu se děj komedie odehrává na opuštěném místě, ale pak je přemístěn do města v oblacích nazvaného Nefelokokkygia (Kukumrakohrad). Dva staří Athéňané Peisthetairos (“ten, který nikdy nezradí své druhy z heitairie”) a Euelpidés (“ten, který věří v dobro”) se rozhodnou opustit své město, protože jsou syti pobytu v sudičských Athénách plných nesvárů a bojů, a zeptají se dudka, v něhož

byl kdysi proměněn mytický král Téreus, kde je možné žít v míru a pokoji. Sbor ptáků zpočátku vyjadřuje svou nedůvěru a nepřátelský postoj vůči oběma mužům, ale pak se postupně dohodnou na společném plánu. Rozhodnou se společně založit ideální město mezi nebem a zemí a ptáci, kteří byli v Peisthetairově fantazii prvními a nejstaršími vládci světa, požádají Dia, aby jim navrátil moc, o kterou je kdysi on a ostatní bohové připravili. Následuje velmi živý parodos komedie, kdy ptáci předstupují ve fantastických kostýmech a líčí své vlastní pojetí světa a zpěvem velebí starobylé a vznešené pokolení ptáků, jimž dal život Eros již tehdy, kdy bohové ještě neexistovali. Na scénu se vracejí Peisthetairos a Euelpidés, kterým mezitím narostla křídla, a dochází k založení ptačího města Nefelokokkygie, což je doprovázeno řadou epizodických scének. Ze všech stran se tam ze země hrnou ziskuchtivci, ale jsou s hanbou vyhnáni. Olympané posílají do města jako posla Íridu, která sděluje, že rozhořčený Zeus nesouhlasí s tím, že ptáci mezi světem lidí a bohů vystavěli hradbu, a bohové tak přicházejí o dým z obětí. Peisthetairos si z bohů tropí jenom posměšky, poněvadž mezitím ptáci získali na svou stranu i Prométhea, který bohy odjakživa nenáviděl. Peisthetairos nakonec přijme posly vyslané z Olympu (Poseidón, Héraklés a barbar Triballos) a dohodne se s nimi na mírových podmínkách. Zeus mu odevzdává své žezlo a provdává za něho svou krásnou dceru Basileiu (Vládu). Vše končí svatebním průvodem.

• **Lýsistraté** (Λυσιστράτη, 411 př. n. l.)

Tato komedie byla pravděpodobně uvedena o Dionýsích.

Děj komedie se odehrává v Athénách, kde se Lýsistraté (“žena, která rozpouští vojska”) rozhodne skoncovat s nelítostnou válkou, jež už dvacet let sužuje Řecko. Svolá shromáždění, na něž přijely delegace žen z celé země, a přednese svůj plán: řecké ženy budou svým manželům tak dlouho odpírat manželské povinnosti, dokud touhou strádající muži neustanou v boji. Ženy sice zpočátku váhají, ale

nakonec všechny svorně souhlasí. Athéňankám se včas podaří obsadit Akropolis, kde je uložena státní pokladna, čímž se prostředky na vedení války stávají nedostupné. V tomto okamžiku přichází na scénu sbor starců a pokouší se ohněm odehnat ženy z tohoto strategického postavení; sbor žen nesusoucích džbány až po okraj naplněné vodou se postaví mužům na odpor a připraví jim vydatnou lázeň. Radní, který je povolán, aby z úřední moci učinil konec vzpouře, se pokouší přesvědčit ženy pádnými a rychlými argumenty mužské logiky, avšak Lýsistraté je úspěšnější a radní je nucen za všeobecného posměchu odejít. Lýsistraté pak shrnuje celou historii války ‘z čistě ženského pohledu’ a připomíná, kolikrát muži svými pochybnými argumenty rozhodli o válce, aniž by se poradili doma, poněvadž se mylně domnívali, že válka je záležitostí mužů. A nyní se ženy, jejichž názory nebyly nikdy brány v úvahu, snaží prosadit svou moc a nechťejí za žádných okolností ustoupit a podlehnout vydírání; nezáleží jim na tom, že trpí jejich domácností, že děti postrádají péči svých matek, stejně jako pochoptelně i jejich otcové, neboť veškeré své úsilí zaměřují na to, aby byl znovu nastolen mír a pohoda pro všechny. Toto téma je nejzřetelněji vidět na scéně, která se odehrává mezi Myrrinou a jejím manželem; ta svou zlomyslnost vede až do extrému, využívajíc neukojené touhy svého manžela. Ženy svým chováním ukazují, nakolik jsou inteligentní a kromě toho schopné dokonale se ovládat. Pro jejich muže je to však úplná pohroma. Když se nakonec muži dozvídají od řeckého posla za vystupňovaného erotického napětí, že vzpoura zachvátila celé Řecko, vzdávají se a za zpěvu a tanců dochází k usmíření.

• **Ženy o Thesmoforiích** (Θεσμοφορίᾶς ἡ γυναῖκα)

Datování je nepřesné, bývá uváděn rok 411 nebo 410 př. n. l.

Tato komedie, jejíž děj je poměrně chudý, je namířena proti Eurípídovi, kterého ženy považují za svého nepřítele a přejí si jeho smrt. Odehrává se v Athénách o Démétině

slavnosti Thesmoforií, na niž muži nemají přístup. Eurípídés se snaží zachránit a vyšle na shromáždění žen, které se koná v chrámu bohyně Thesmofor (Θεσμοφόρω, *Thesmoforó*, tj. Démétér a Persefoné), někoho, kdo by pronesl projev na jeho obranu. Nejprve chce na ženské shromáždění vyslat básníka Agathóna, který se svou citlivou povahou velmi podobá ženě, ale ten odmítne; poté se obrátí na jednoho ze svých příbuzných, kterému se po vyholení vousů a depilaci podaří proniknout mezi ženy. Slavnost Thesmoforií je zahájena modlitbami a Eurípídés je na shromáždění s velkým zanícením obžalován; obviněním se básník brání svými misogynními výroky a sklony k bezbožnosti. Příbuzný, který měl Eurípida na shromáždění hájit, není schopen vhodně argumentovat, a protože až příliš přísně odsuzuje některé rysy ženského chování, je nakonec odhaleno jeho mužství. Hrozí mu trest upálení, ale Eurípídés mu přispěchá na pomoc. Po několika nezdařených pokusech – jsou parodovány některé situace z jeho tragédií, např. z *Heleny* a *Andromedy* – se mu podaří s vlídnou dívkou rozptýlit Skytha, který příbuzného střežil, a umožnit mu tak útek.

• **Žaby** (Βάτραχοι, 405 př. n. l.)

Komedie byla uvedena o Lénajích a umístila se jako první.

Děj se zpočátku odehrává poblíž Hérakleova domu, poté v Hádově říši. Dionýsos se v doprovodu sluhy Xanthia vydává do podsvětí, aby na svět opět vyvedl svého oblíbence Eurípida (který asi před rokem zemřel), neboť je znepokojen prázdnotou na tragickém jevišti po nedávném úmrtí Eurípídově a Sofokleově. Od Héraklea, který již cestu do podsvětí podnikl, získá některé informace a poté se s otrokem Xanthiem vydá do říše mrtvých. Když se Dionýsos na Charónově člunu přepravuje do podsvětí, objeví se u člunu sbor žab a zpívá své písně s refrémem. Oba hrdinové zažijí mnoho různých příhod, při některých pocítují strach a hrůzu, jako tehdy, když se setkávají s příšerami z podsvětí, jiné naopak přinášejí pohodu a klid, jako tomu bylo

při setkání s mysty (zasvěcenci do mystérií), kteří lahodnými slovy vyzývají Iakcha. Občas byli vábeni i sliby, že se setkají s tanečnicemi, které jim poskytnou nejrůznější rozkoše. Po parabasi, v níž autor už po několikáté vyzývá, aby se urovnaly spory ve městě, jež se řítí do neštěstí, dochází k básnickému souboji mezi Aischylem a Eurípidem o prvenství v tragickém umění; rozhodčím je Dionýsos. Aischylos je kritizován především proto, že používá příliš strojeného a nadneseného jazyka a že jsou jeho postavy a situace statické. Eurípidovi je vyčítáno – tato obžaloba je daleko závažnější –, že zanedbával občanské poslání básníka. Aby bylo možné dospět k objektivnímu soudu, jsou verše obou básníků položeny na váhu, a tak se zjistí, že verše Aischylovy váží víc. Dionýsos sice váhá, poněvadž je obdivovatelem Eurípidovým, ale nakonec je vítězství přičteno Aischylovi, kterého Dionýsos odvádí s sebou na zem, aby zachránil svými radami město. Stejně jako kdysi, musí být opět učitelem občanů.

• **Ženský sněm** (Ἐκκλησιάζουσαι, 392 př. n. l.)

Děj této komedie se stejně jako v *Lýsi-stratě* odehrává v Athénách, kde se ženy pokoušejí napravit škody spáchané v důsledku špatné vlády mužů. Práxagora se postaví do čela hnutí žen, zorganizuje vzpuru, která je sice velmi jednoduchá, ale účinná, a umožní ženám zbavit se jejich tradiční pasivity a chopit se situace. Ženy se převléknou za muže a za svítání se odeberou do sněmu, kde odhlásují, aby veškeré pravomoci přešly do jejich rukou. Po návratu domů vysvětlí Práxagora svému manželovi Blepýrovi hlavní body programu: napříště budou ženy bránit jakékoliv agrese i udavačství, ale zejména se postarají o to, aby byl odstraněn soukromý majetek a zavedou promiskuitu v lásce; děti narozené v době této vlády budou náležet všem; půdu budou napříště obdělávat pouze otroci (na nichž se zřejmě nejvíce projeví důsledky této 'revoluce', a to zejména od té doby, co bylo výnosem ustanoveno, že ženy-otrokyně nesmějí mít styk se svobodným občanem). Toto

nové revoluční zřízení je oslavováno sborem žen a velmi rychle se ujme; organizuje se společné stravování pro všechny občany a jim má patřit i majetek, který začíná být shromažďován. Samozřejmě jsou však i takoví, kteří nemají vůbec v úmyslu přijmout tento nový 'komunistický' systém, nehodlají dát nic ze svého jmění, naopak nečestně a cynicky využívají toho, co dali poctiví občané k dispozici všem. Téměř v závěru komedie se na scéně objeví jedna po druhé tři ošklivé babizny, které jsou pevně rozhodnuty přizpůsobit se novým zákonům, násilím zadržují mladíka, jenž je očekáván svou milou, a dopřejí si s ním nebyvalých radovánek. Komedie končí všeobecným veselím a tancem (velkolepým a obrovským jako z říše pohádkového blahobytu).

• **Plútos** (Πλούτος, 388 př. n. l.)

Děj dramatu, který má rysy nadčasové a utopické pohádky, se odehrává v Athénách za blízce neurčených časových okolností; zatímco v jiných komediích najdeme četné odkazy týkající se života ve městě a jeho občanů, v této komedii se v podstatě téměř nevyskytují. Děj je výrazně statický a v jeho popředí vystupují alegorické postavy Plútos (Bohatství) a Peniá (Chudoba). Hlavním hrdinou je čestný athénský občan Chremylos, který žil v bídě a nedostatku; odebral se proto do Delf, kde požádal o radu Apollóna, a ten mu poradil, aby se vydal za prvním člověkem, jehož potká, až vyjde z chrámu, a snažil se ho dovést do vlastního domu. Chremylos rady uposlechl, a aniž má sebemenší tušení, hostí ve svém domě samotného boha Plúta, kterého Zeus proměnil ve slepého chudáse. Jeho slepota je příčinou, že se bohatství dostává nehodným lidem. Chremylos je přesvědčen, že by bylo na světě i jemu samotnému daleko lépe, kdyby Plútos nebyl slepý, a proto boha přiměje, aby navštívil Asklepiovu svatyni, kde by mohl zrak opět získat. V této chvíli se na scéně objeví sbor starců, který velebí slibný vývoj a konečně naději na radostný život. Přichází i Chudoba, která se jako jediná snaží zmařit Chremylovy úmysly; tvrdí, že blahobyť a štěstí nejsou ku prospě-

chu, že blahodárny význam má naopak chudoba, která nutí lidi pracovat. Její argumenty – založené na protikladu chudoby, jež brání lidem v nečinnosti a vede je k práci přinášející uspokojení a důstojný život, a bídy, která ničí vydědence a zbavuje je všech prostředků –, však nepadnou na úrodnou půdu a Chudoba s láteřením a hrozbami odchází. Plútos opět získá zrak, Chremylos zbohatne a všechno začíná vypadat jako v utopické společnosti.

Poctiví lidé začínají žít v blahobytu, naopak špatně se vede udavačům, mladí muži se už nemusejí nechávat vydržovat bohatými stařeny; ti, kteří žili z náboženských obřadů a obětí věnovaných bohům, se nakonec musejí smířit s tím, že se napříště nikdo nemusí snažit získat přízeň bohů, protože jejich zásahy už nepřinášejí užitek. Plútos se vrací, aby střežil chrám bohyně Athény, jenž je zárukou prosperity a blahobytu pro celé město.

Poznámka k progresivnímu výběru scénických textů

1. Uvádění starších her

Divadelní 'reprízy' Velký nápis vyrytý v různých časových úsecích mezi r. 346 a koncem 4. stol. př. n. l. (*IG*², II, 2318), na kterém byli zaneseni vítězové divadelních soutěží z Velkých Dionýsií od března r. 533 př. n. l., obsahuje zprávu o zavedení každoročních představení "starých tragédií" za archontátu Theodotova (387/6 př. n. l.): "*Za Theodota poprvé uvedli tragičtí herci na scénu staré drama*" (ř. 203).

Jiný nápis (*IG*², II, 2319-2322, z r. 278 př. n. l.), vytesaný na vnitřní stěně votivní svatyně, obsahuje úplné výsledky z let 341 a 340 př. n. l. a částečně i z r. 339 př. n. l. Z něho se dovídáme, že třikrát byla uvedena na scénu jako "staré drama" jedna z Eurípidových tragédií: poprvé *Ífigeneia* (snad *Ífigeneia v Aulidě*), podruhé *Orestés*, v obou případech péčí slavného herce Neoptolema; v r. 339 př. n. l. se tak stalo péčí herce Níkostrata, avšak název tragédie je už nečitelný. Můžeme tvrdit, že při těchto reprízách byl Eurípídés zastoupen nejčastěji, neboť jeho jméno nacházíme na scéně tři roky po sobě, a to v režii dvou různých herců. Je však přirozené, že byly znovu uváděny i hry jiných velkých autorů předchozího století: tak např. když byl Démostenův rival Aischinés v mládí ještě hercem, hrál mj. i v Sofokleově *Antigoně* (jak to také Démostenés několikrát připomíná: XVIII, 180; XIX, 247). Na druhé straně se ze *Života Aischylova*, obsaženého ve florentském rukopisu cod. Laurentianus 32.9, jenž nám uchoval i Aischylovy tragédie, dovídáme o athénském dekretu, jenž zajišťoval sbor pro režiséra připravujícího uvádění Aischylových tragédií.¹

Pokud jde o komedie, ty se reprízovaly mnohem později. U r. 340/39 př. n. l. čteme na velkém nápisu o vítězstvích při Dionýsiích toto: "*Herci komedií uvedli poprvé na scénu staré drama*" (sl. 15, ed. Mette).

2. Lykúrgos

Kodifikace kánonu tragiků I z onoho malého množství údajů, které máme o pozdních reprízách k dispozici, můžeme ovšem vytušit, že se již na začátku 4. stol. př. n. l. začínal vytvářet kánon tragiků, který se později zformoval do trojice Aischylos,

¹ Tato 'podpora' asi prozrazuje určitý menší zájem režisérů a herců uvádět na scéně archaického tragického básníka; nepochybně jediným hercem, o němž přesně víme, že uvedl na scénu Aischyla, byl Likymnios, o kterém hovoří Alkifrón ve svých fiktivních listech (III, 12).

Sofoklés, Eurípídés. Takováto nepřetržitá série repríz dobrému zachování textů zmíněných tří tragiků příliš neprospěla. Proto vydal Lykúrgos (řečník a nejvýznamnější athénský správce financí poloviny 4. stol. př. n. l.) nařízení, jež mělo učinit přítrž tomu, aby herci při příliš častém uvádění her zneužívali texty autorů tragédií. Lykúrgos, jehož nařízení spadá zřejmě na začátek jeho kariéry, byl ještě před převzetím správy financí (339/8 př. n. l.) považován i za kodifikátora kánonu tří velkých tragiků: "[...] *dal postavit*" – čteme ve spolehlivém pramenu (Pseudo-Plútarchos, *Životy deseti řečníků*, 841f) – "*tři bronzové sochy tří básníků, Aischyla, Sofoklea a Eurípida, a stanovil, aby byl pořízen jeden exemplář jejich tragédií, ten aby byl chován v archivu uloženém v chrámu Matky bohů a aby tajemník rady (búlé) působil na herce v tom směru, aby se neodchylovali od textu.*" Nezdá se, že by podobná opatření byla učiněna i pro texty komedií. Nelze ovšem odhadnout, jaký měla účinek (Wilamowitzův pesimismus, vyjádřený slovy "v *démostenovských Athénách se nepřičítala zákonům žádná váha*", je ovšem přehnaný). Lykúrgovy zákony však ukazují, že zacházení herců s texty přivedlo tragédie tří velkých dramatiků do žalostného stavu. Se svévolí herců bychom např. mohli uvést do souvislosti skutečnost, že právě *Ífigeneia v Aulidě* (byla-li, jak se soudí, poprvé předvedena v r. 341 př. n. l. Neoptolemem) měla dokonce dva prology, z nichž jeden byl poněkud neobvykle složen v anapestech. (Analogický jev je doložen v argumentu č. I k tragédii *Rhésos: 'dochovaly se dva prology'*.) V případě *Ífigeneie v Aulidě* je ovšem třeba připomenout, že byla uvedena až po Eurípidově smrti jeho synem (či vnukem), a že tedy již pro první představení mohl být připraven nový prolog.

Důsledky nekontrolovaných 'repríz'

3. Přenesení dramatické tradice do Alexandrie

Je nesnadné si představit, na základě jakých kritérií byl sestavován 'oficiální' athénský text tří tragiků. Máme však údaje, na jejichž základě lze soudit, že texty byly uspořádány velmi pečlivě; jistou zárukou byla mj. samotná osobnost Lykúrgova, jenž měl blízko k tak významnému kulturnímu centru, jakým byla Akademie (Lykúrgos byl Platónovým žákem), v níž byl tehdy činný Aristotelés, badající nad attickou tragédií.

S Aristotelem – podle Strabóna (XIII, 1,54) byl první, kdo shromažďoval knihy, takže se knihovna Lykeia stala vzorem pro obrovskou knihovnu v Alexandrii – začalo systematické studium attického divadla. To mohlo v athénském prostředí přispět k vytvoření spolehlivého textu tří tragiků: tento text byl považován za tak hodnotný, že přijíměl Ptolemaia III. Euergeta (246-221 př. n. l.), aby se ho lživě zmocnil – pokud můžeme věřit Galénovi (komentář ke třetí knize Hippokratova spisu *Epidémiai* [*Návštěvy cizích měst*], II, 4).² Aristotelés dále uspořádal sbírku oficiálních athénských dokumentů týkajících se uvádění her (didaskalií) a shromáždil i biografické úda-

Od Aristotela k alexandrijským učencům

² Wilhelm Schmid se bezdůvodně domnívá, že athénský exemplář, který Ptolemaios III. Euergetés odcizil, byl onen text Lykúrgův.

je o jejich autorech. Spojnici mezi Aristotelovou školou a alexandrijskými filology představuje Aristotelův žák Démétrios Falérský, který z politických důvodů uprchl z Athén a přešel do služeb Ptolemaia I. Jeho zásluhou bylo 'přeneseno' vědecké zkoumání z Athén do Alexandrie, což dalo alexandrijským učencům impuls k tomu, aby se začali textem zabývat teoreticky i prakticky. Zodpovědný výběr textů, k němuž docházelo ke konci 4. stol. př. n. l. (ještě dříve, než se ustálily alexandrijské kulturní instituce), se stal určujícím činitelem.

4. Práce alexandrijských učenců

Různé oblasti studií

Informace z úvodu ke spisu *O komedii*, který napsal Ióánnés Tzetzés, byzantský učenec období Komnénovců (1110-1180), dělí role alexandrijských učenců při vzniku souboru dramatiků takto: Alexandros Aitólos se staral o vydání tragiků, Lykofrón (autor 'temné' básně *Alexandra*) o texty komiků; Eratosthenés jim poskytl podporu svým učením o neohraničitelnosti vědy a Kallimachos pořídil bio-bibliografické seznamy onoho rozsáhlého materiálu (*Pinakes* [Katalogy]). Ze scholií k Aristofanovi, tvořících velmi významný soubor, se dovídáme, že jedna edice tohoto athénskeho autora komedií byla pořízena péčí gramatika Aristofana Byzantského (257-180 př. n. l.), žáka Zénodotova a Kallimachova. Aristofanu Byzantskému vděčíme i za definici charakteristických ortografických rysů dochovaného textu.

Problematika autentičnosti a staré komentáře

V klasifikační složce Kallimachových *Katalogů* (*Pinakes*) se pochopitelně vynořují i úvahy o nesnadných otázkách autentičnosti textů. Můžeme např. dovozovat, že Kallimachos zahrnul – je těžké říci, zda v rozporu se skutečností, či nikoliv – Kritiovu hru *Rhadamanthys* mezi tragédie Eurípidovy; snad právě proto se na papyru obsahujícím v abecedním pořádku argumenta (obsahy) Eurípidových tragédií (*PSI*, XII, 1286) nachází také argumentum hry *Rhadamanthys*.³ Podle jednoho scholia k tragédii *Andromaché* (k v. 445) Kallimachos shledal, že tato tragédie má – evidentně v exemplářích, které mu byly dostupné – dva rysy pocházející z dokumentárního pramene (didaskalie?): že totiž *Andromaché* nebyla uvedena v Athénách a že jako její autor nebyl uváděn Eurípidés, nýbrž Démokratés.⁴ Nevíme však, ke komu se jako k autorovi přiklání Kallimachos. Pokud jde o soubor komedií, i když zde neexistovala v tradici žádná 'komplikace', jakou mohl představovat pro tragédie zásah Lykúrgův, prosadila se tu rovněž tendence upřednostňovat pro "starou" komedii trojici Eupolis, Kratinos, Aristofanés (Horatius, *O umění básnickém – De arte poetica*) a trojici Menandros, Dífilos, Filémón pro komedii "novou". Snad tu měla vliv – jak poznamenává Ziegler – i mystická

³ Kritiás byl 'znovuobjeven' atticisty ve 2. stol. n. l.; právě v této době byl Pollux s to citovat jako Kritiův výrok jednu větu z Pseudo-Xenofóntovy *Ústavy Athéňanů* a Héródés Attikos, učený přítel Marca Aurelia, imitoval prózu tohoto "tyrana". Bylo by však důležité zjistit, na základě jakého materiálu došlo k onomu 'znovuobjevení'.

⁴ Démokratés ze Sikyónu, autor dvaceti tragédií, byl činný koncem 4. stol. př. n. l. (je uveden pod číslem 124 ve Snellově sbírce fragmentů řeckých tragiků).

úcta vůči "triádě". Nicméně materiál zde existoval až od novějšího období: je obtížné si představit pro období předcházející peloponnéské válce produkci komedií s vysokou literární hodnotou.

Na druhé straně byla komedie pro alexandrijské učence předmětem rozsáhlého starožitnického zkoumání. Představu si o tom můžeme učinit ze souboru scholií k Aristofanovi, kde je nejméně čtyřiašedesátkrát obsáhle citován Didymos, poslední 'velikán' alexandrijské učenosti; dochovala se podstatná část jeho komentáře k Démostenovi a odtud dobře poznáváme Didymův způsob práce i typy poznámek (především historicko-starožitnického charakteru), jež vydavatelé dochovaných scholií mohli z něho výtěžit. Je samozřejmě, že si "stará" komedie, velmi explicitní ve svých neustálých narážkách na aktuální události politické i kulturní, vypůjčila z tohoto druhu komentářů mnohem víc než tragédie. Hovoříme-li o činnosti alexandrijských učenců, pak ještě před Didymem vystupuje do popředí jméno Kallistrata Aristofanea (tj. "aristofanovce"), žáka Aristofana Byzantského.

5. Soubory (*sylogoi*)

Kdy vznikly soubory, které se díky užšímu výběru středověkých rukopisů dochovaly až do našich dob? Je zřejmé, že hlavním cílem velkých kulturních institucí (Pergamon, Athény, Řím), vznikajících v helénistickém světě po skončení kulturní hegemonie Alexandrie, bylo uchování odkazu "klasičtí" v co největší celistvosti. Rovněž je však zřejmé, že na svět kultury a vzdělanosti nutně současně působil i opačný tlak, totiž tendence k výběru autorů do antologií a v rámci jednoho autora pak k výběru "vzorových" textů. Byl to dlouhý proces, který není snadné přesně datovat do určitého časového období a jenž mohl delší dobu probíhat souběžně s oběhem a uchováváním 'úplných' sbírek (pokud toto uchovávání bylo ještě možné). Politické krize a velmi ničivé války, které postihly helénistický svět před i po zásahu Říma, způsobily nejen strašlivé ztráty na lidských životech, ale také ničení hmotného majetku – i knih. Poté, co se Pergamon stalo dějištěm traumatického konce dynastie Attalovců (133 př. n. l.) a o padesát let později hlavním vojenským táborem Mithradata VI., bylo nakonec připraveno o své knihy triumfem Antoniem ve prospěch Alexandrie (Plútarchos, *Život Antonii*, 58); alexandrijská knihovna pak utrpěla – rovněž podle Plútarcha (*Život Caesarův*, 49) – náhlou škodu za Caesarovy výpravy v r. 48 př. n. l. Po nepřítli dlouhém augustovském míru se však již blížily nové pohromy, jejichž vzdáleným vyvrcholením bylo obsazení Říma Alarichem, jež podnítilo fantazii Augustinovu. A tak když zanikly velké pokladnice helénistického římské kultury, udržely se při životě v podobě jakéhosi spíše 'kapilárního' šíření právě jen soubory určené jak pro školy, tak pro vzdělance (když Seneca skládal své tragédie, měl pravděpodobně po ruce výbor z Eurípida) a "polovzdělance". V tom tkví tajemství trvanlivosti souborů.

V udržování oběhu děl, která zůstávala zachována (a nadále se uchovávala) mimo tyto soubory, mohla pokračovat nová centra i oblasti vysokého kulturního potenciálu, jaké představovala Afrika období Apuleiova a Augu-

Vznik souborů

stinova. Relativní 'vitalitu' textů, které zůstaly mimo soubory, můžeme sledovat díky papýrům, neustále objeveným v Egyptě. Uvědomujeme si však, že tato 'vitalita' nemohla dlouho přetrvat odtržení Egypta od východořímské říše.

Vytváření souborů za Antoninů

Je tedy na místě položit si otázku, zda neměl pravdu Wilamowitz, když v knize *Einleitung in die griechische Tragödie (Uvedení do řecké tragédie, 1906-1910)* označil právě vrcholné období Antoninů s jeho převahou atticistických tendencí za tu epochu, v níž se zformovaly soubory scénických autorů, které zůstaly normativními až do renesance řecké kultury v byzantském údobí. A opravdu, podobná antologie se mohla – měla-li štěstí – nakonec jevit jako směřodatná ještě dlouho poté, co byla sestavena. Vytvoření takového souboru, alespoň v případě Aristofanově, je jistě více než pouhá hypotéza. Teprve v r. 1938 Otto Schneider zjistil, že komentář pořízený gramatikem Symmachem kolem r. 100 n. l. (jenž se dá rekonstruovat za pomoci scholií) se týkal právě oněch jedenácti komedií dochovaného výboru. Pro Aristofana to tedy byl akt zrození 'vítězného' souboru.

6. Dochované soubory

Počet dochovaných dramát

Proč je správné hovořit v případě dramatiků o vědomém výběru, o souboru sestaveném někým, kdo vycházel z určitých kritérií a záměrů, a nikoliv o náhodném nakupení náhodně dochovaných textů? Je tomu tak právě proto, že jsou ještě v i d e l n á kritéria onoho výběru. Především je to počet vybraných dramát. Nemůže být náhodou, že se jich dochovalo sedm jak od Aischyla, tak od Sofoklea. A deset je jich od Eurípida, autora, který byl čten a napodobován daleko nejvíce. Byl čten o tolik více, že se od něho byzantským učencům dochoval na jedné straně soubor deseti tragédií (*Alkéstis, Médeia, Hippolytos, Andromaché, Hekabé, Trójanky, Foiničanky, Orestés, Bakchantky, Rhésos*), z nichž všechny byly opatřeny scholií (což potvrzuje školský původ souboru), na straně druhé pak velký úryvek 'úplného' vydání, v němž byly tragédie seřazeny v abecedním pořadí: Ἑλένη (*Helené*), Ἡλεκτρα (*Elektra*), Ἡρακλειδαί (*Hérakleidai, Hérakleovci*), Ἡρακλῆς (*Héraklés*), Ἴκετιδες (*Hiketides, Prosebnice*), Ἴφιγένεια ἢ ἐν Αὐλίδι (*Ífigeneia hé en Aulidi, Ífigeneia v Aulidě*), Ἴφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις (*Ífigeneia hé en Taurois, Ífigeneia u Taurů*), Ἴων (*Ión*), Κύκλωψ (*Kyklóps*). Těchto devět tragédií není opatřeno scholií. Ve středověké tradici jsou oba soubory smíšeny, takže dnes známe devatenáct Eurípidových tragédií dochovaných v rukopisech.

Tematické souvislosti a školské zájmy

Výsledkem výběru jsou zjevně také obsahy. Téměř se zdá – poznamenal Paul Mazon –, že "jednotlivé tragédie byly vybrány tím či oním autorem tragédií proto, aby mohly být navzájem srovnávány s dramaty soupeřů, jež měla obdobný námět". Projevil se rovněž úmysl vybírat z jednoho a téhož autora tragédie, které se mohou mezi sebou tematicky spojovat: tak u Sofoklea je to *Král Oidipús, Antigóné, Oidipús na Kolónu* (tři ze sedmi), u Eurípida *Andromaché, Hekabé, Trójanky* (tři z deseti). U Aischyla, který zpravidla uváděl na scénu trilogie tematicky jednotné, stačilo pojmout do souboru celou

Orestéiu. A ještě dodejme, že u všech tří tragiků byla vybrána díla z období jejich plné zralosti; od Aischyla dokonce nebylo vybráno žádné drama, které by byl napsal před dovršením 54 let svého života (*Peršané* z r. 472 př. n. l. jsou nejstarším dochovaným dílem). Analogická je situace, i pokud jde o Sofoklea (narodil se r. 496 př. n. l.), uvážíme-li, že se nám nedochovaly tragédie vzniklé před *Antigonou* (ta je z r. 441 př. n. l.). Naopak u Aristofana se při výběru dávala přednost komediím ze začátku jeho dramatické tvorby (pět z jedenácti: *Acharňané, Jezdci, Oblaka, Vosy, Mír*). Školskými potřebami je vedeno i hledisko klást na první místo dramata z didaktického hlediska náročnější a jazykově snadnější: tak *Plútos*, poslední Aristofanova komedie, je uvedena v Symmachově souboru na prvním místě. V tomto souboru je kritérium výběru zcela zjevné: byly preferovány komedie, jichž se dalo co nejvíce využít při výuce a jež se týkaly osobností dobře známých z dějin a literatury, jako byli Sókratés, Eurípidés, Kleón. Tedy již u Symmacha můžeme pozorovat tendence k prosazování 'intelektuální' převahy Aristofanovy nad jinými autory komedií, jíž asi Aristofanés vděčí za to, že nakonec jako jediný přežil v onom celém 'širém moři' řecké komedie.

Je velmi pravděpodobné, že komedie nejprve potlačila znalost tragédie, která byla obtížnější a méně napodobována než komedie. Komedie převažovala v oblasti literárních zájmů helénizovaného světa od období Antoninů (a atticistických tendencí) do 4./5. stol. n. l.: od Lúkiána po Alkifróna přes milovníka komedie (zvláště "střední" a "nové"), jakým byl Athénaios (za severovské dynastie), až po Synesia a Aristaineta. Čte se a napodobuje jak "stará" (ἀρχαία, *archaiá*), tak "nová" (νέα, *neá*) komedie, a to především Menandros, který byl ve 4. stol. n. l. čten ještě i na Západě (v Gallii ho četl Ausonius). Na druhé straně se již u Galéna, který byl i autorem spisu o komediích (2. stol. n. l.), projevuje znalost tragédie jen jakoby z druhé ruky, a to prostřednictvím glosářů.

Papýry, které nás zaplavují menandrovskými texty, nám však do dneška neposkytly žádné významnější texty mimo oněch 11 komedií aristofanovského souboru (kromě citátů z her *Gérytadés, Polyeidós* aj. ve sbírce scholií). Na papýrech jsou také zlomky Kratínovy komedie *Plútové* a Eupolidových her *Démy* a *Prospaltané*. To potvrzuje, že se dlouho pokračovalo ve čtení komedií, avšak z Aristofana se již velmi brzy nečetlo v podstatě více, než kolik pojal Symmachos do své dobře vybavené antologie. Pokud jde o autory tragédií, tu nám papýry poskytly a stále poskytují především Eurípida, a to téměř stejně hojně jako Homéra a s jistým odstupem i Démosthena. Právě papýrům vděčíme za velký vzrůst znalostí eurípidovských tragédií, které nejsou obsaženy ani v souboru, ani ve velkém úryvku kompletního vydání: *Antiopé, Krétané, Hysipylé, Melanippé, Télefos* atd. Toto velké bohatství papýrových nálezů vysvětluje, jak je možné, že v tuto dobu, v onom značně zchudlém období (ztratil se Menandros a jiní komičtí autoři kromě Aristofana), kdy se vytvářely byzantské soubory, byl naopak pro Eurípida ještě k dispozici – kromě základního souboru – i významný úryvek (E-K) kompletního vydání.

V průběhu byzantského období se rýsovalo nebezpečí dalších ztrát také pro ony skromné soubory, jakými byly právě korpusy scénických autorů (ne-

Převládá znalost komedie

Vytvoření 'podsouborů' jen tedy pro díla monumentálního charakteru typu Diodóra a Polybia). Vytvořily se menší 'podsoubory' a na ty se soustředila péče učenců: šlo o tzv. triády (*Prométheus*, *Sedm proti Thébám*, *Peršané* od Aischyla; *Aiás*, *Elektrá*, *Král Oidipús* od Sofoklea). Pravděpodobně stejným způsobem se vytvořil i korpus sedmi Aristofanových komedií (cod. Venetus Marcianus Z 474). V něm chybějí *Acharňané*, *Ženy o Thesmofořích*, *Lýsistraté* a *Ženský sněm*; rozsah odpovídá rozsahu dvou jiných souborů dohromady, totiž Aischylova a Sofokleova (sedm dramat).

DĚJEPISECTVÍ MEZI HLEDÁNÍM A POLITIKOU