

- 26 Masson, J. L., Parwardhan, M. V., *Shantarasas*, s. 19.
- 27 *Jógasútra* III,36.
- 28 Masson a Parwardhan uvádějí seznam citací *Vijnana Bhairavy* v Abhinavaguptových estetických dílech v *Shantarasas*, s. 27.
- 29 *Vijnana Bhairava 74: jatra jatra manus tastrir manas tatruiva dhdrajat, tatra tatra paránanadasjarápar sampravartate.*
- 30 A. Bh., in: V. S. Seturaman, *Indian Aesthetics*, s. 49.
- 31 *Dhvanyaloka Alocana 2.4: bhogo pi kárijásábhena kriyate api tu ghana mobhándjasan-katáninirritidáreña asvádpávanámni.*
- 32 A. Bh., in: Gnoli, R., *The Aesthetic Experience*, s. 17.
- 33 Abhinavagupta, *Abhinavabháratí*, I,339.
- 34 Básnický náznak (*dhvani*) nemůže být poznán z lexikálního významu a gramatiky. Pouze ti, kdo mají přístup k samému jádru poezie, jej poznají.
- 35 Masson, J. L., Parwardhan, M. V., *Aesthetic Rapture*, s. 23–42 (zde více příkladů); Deshpande, G. T., *Abhinavagupta*, s. 160.
- 36 Důkladná teoretická rozvaha nad rovinami smyslu, která vypracování konceptu nazečeného smyslu (*dhvani*) provází, má v jistém ohledu svou vzdálenou obdobu v evropské tradici výkladu Pisma svatého, vinoucí se od pozdně antické metafyziky alexandrijského Filóna a Klémenta k Tomáši Akvinskému, který např. rozlišuje *sensus historicus vel literalis a sensus spiritalis*, jenž však *super literalém funditur et eum superponit* (*Summa*, I,1,10). Podobným rozbořením toho, co znamená „ozvuk“ (*dhvani*) u Anandavardhany a dalších autorů, se zabývá mnoho studií, např. i oba úvodní a indické eseticky použité k tomuto textu. Shrnutí této tematiky však přesahuje jeho rámec.
- 37 *Abhinavabháratí* 1.292, pt. in: Gnoli, R., *The Aesthetic Experience*, s. 69.
- 38 Slov. sanskrtské *sva-bódhá* (tj. doslovně *svá-mysl*), české *svoboda*, ruské *svoboda*, ter- min použit Abhinavaguptovým předchůdcem Vámanadattou.
- 39 Beck, G. L., *Sonic Theology*, Delhi 1995, s. 164. Isayeva, N., *From Early Vedantia to Kashmir Shivism*, Delhi 1997, s. 165–169.
- 40 Např. Bhartruhari, *Vákyapadiya*, ed. K. V. Abhyankar, V. P. Limaye, Poona 1965, 1.123.
- 41 Singh, J., *Spanda-karika* 47, Delhi 1980; „šabdanuvédhena na viná prajáijodbhavah.“
- 42 Bhartruhari, *Vákyapadiya*, 126–127.
- 43 Slov. sanskrtské *drś-, paśjati* (vidět) – *paśjanti* (vidoucí řeč na úrovni intuitivního vhledu) a řecké *idein* (vidět) – *idea, eidos* (vid., jednotiči a formující prvek zkušenosti).
- 44 Abhinavagupta, *Abhinavabháratí*, I,1–7.
- 45 Gnoli, R., *The Aesthetic Experience*, s. 55.
- 46 V používané literatuře je k nalezení dvojitý přepis tohoto jména – kromě *Tauta* též *varianta Tota*.
- 47 Dochováno ve zlomcích pozdějších esetiků, citováno podle: Gnoli, R., *The Aesthetic Experience*, s. 55. Viz též Masson, J. L., Parwardhan, M. V., *Shantarasas*, s. 18: „*Prati bhéd návanavomeša śálini pradéhá.*“
- 48 Masson, J. L., Parwardhan, M. V., *Shantarasas*, s. 18, v pozn. citát ze *Sampradájapradháná*.
- 49 Abhinavagupta, *Paratrimśikāhaviyavāna*, Śaṅgar 1918, s. 106.
- 50 Např. *Vijnana Bhairava* 76.
- 51 Např. *Vijnana Bhairava* 83.

DEVĚT LHOUCÍCH MÚZ

SYLVA FISCHEROVÁ

Starý příběh

Vypráví se starý příběh vynalezený mudrci a skrze paměť předávaný dalšími těm, kdo jádu po nich, který neprošel mimo náš sluch, vždy zotavový učení a poznání. Příběh je takový: jakmile prý tvůrce dokončil veškerý kosmos, zeptal se jednoho z pomocníků, jestli touží po něčem, co ještě nebylo učiněno z věcí, jež jsou na zemi a ne v udáích či v nadzemním ovzduší nebo v nejzazší přirozenosti těleho nebe. On mu odpověděl, že vše je dokonalé a naplněné vším, jedno jediné že však postrádá, a to slovo, které by toto chválilo – a které by vše dokonalé, a to i ve věcech nejmenších i v těch, které se jeví být téměř nezjevné, ani ne vychválilo, jako spíše zvěstovalo. Samotná vyprávění o skutečích boba jsou totiž jejich zcela dostačující chválou, neboť tyto skutky nepotřebují žádný vnější přídavek jako svou ozdobu, ale mají za nejdokonalejší oslavu pravdy právě svou nečtivost. Když to otec všeho uslyšel, posoudil tuto řeč a nikoli za dlouho poostalo všemúzické a písnněmi opěvující po- chválení a jedné blízko něj jsoucti mocnosti, panny Mnémé, již však množství, pře- vycuje její jméno, nazývá Mnémosynou. Příběh, který si vyprávěli staří, se tedy máš asi takto.¹

Starý příběh, dochovaný u Filóna Alexandrijského, ukazuje, jakou roli hraje prochvalné slovo v řeckém myšlení. Ačkoli svět je hotový, uspořádaný, zdánlivě dokonalejší, přece se mu něčeho nedostává: chvály sebe, zpěvu o uspořádaném kosmu. Chybí mu vyprávění o něm. Filónův slovník je pozdní a ovlivněný sta- rými řeckými i gnostickou terminologií, ale příběh vypráví už v 5. století př. n. l. Předává, a může být ještě starší:

Pindaros šel dokonce tak daleko, že podle něj se na Diově svatbě Zeus ptal bohů, jestli ještě něco postrádají; a sami bohové jej žádali, aby vytvořil takové bohy, kteří by tyto velké skauky a veskeré uspořádání [světa] jim učiněné řádně vychováli slovy i hudbou.²

Smysl příběhu je třež, ale časové zasazení už je pohanské, ryze řecké: i v něm má svět svou historii a nebyl tu odevždy. Nejsme zde ovšem svědky geneze, ale theogonie, kterou ve své básni popsal Hésiodos, aby jí tak získal téměř kanonické postavení mezi Řeky, přestože vždy existovaly i konkurenční theogonie, např. orfická. Podle Hésioda je na počátku všeho Chaos, potom Gaia, v útroběch země Tartaros a posléze Eros. Z těchto bohů-mocností vznikají další božstva a dochází k boji mezi po sobě jdoucími generacemi bohů o vládu nad světem. Nakonec vítězí Zeus, když porazí svého otce Krona a poté ustaví nový, olympský řád světa, mj. i prostřednictvím svých svazků s různými bohyněmi. Potomci z nich vzešli jsou noví bohové, garanti nového Diova řádu. Do této chvíle, chvíle uspořádání a zajišťování světového pořádku, nás uvádí i Pindarova báseň: teprve tehdy se rodí pokolení Múz.

Ačkoli Múzy přicházejí do světa pozdě, nejsou pouhým jeho přívazkem, kosmetickým doplňkem nebo ozdobou. Představují konečný a završující rozměr kosmického pořádku. Rozměr, který de facto nepřidává nic nového ve smyslu počitatelného, kvantitativního přírůstku, který však ustavuje to, co už je, a dává mu růst, neboť sám je světlem na toto bytí vrženým a takto jej udržujícím při životě.

Jinak řečeno, řeč/zpěv/pochvalné slovo zde má přímo ontologický význam. Německý badatel W. F. Otto chápe Múzy a jejich uctívání exemplárně, jako příklad člověkem vždy zakoušeného sebezjevování bytí skrze hudbu, *músiké*, a řeč. Věci zkrátka musí být vysloveny – to je naplněním jejich bytí. Nejde zde jen o hledisko estetické:

Uctívání Múz převádí zpěv i řeč – a odtud, v souladu s řeckým přístupem, veskeré poznání i pravdu na bezprostřední božský dar, na svatý Gestalt, jehož projevem se zjevuje bytí věci a který takto patří k faktorům světového řádu jako jejich naplnění.³

To vede Otta k razantnímu závěru: „Veskeré pravé vědění a smysluplné konání má v Múzách svůj božský původ.“⁴

Ontologická nezbytnost zpěvu platí však nejprve jen pro celek božského světa. Píseň a řeč jsou původně božskou záležitostí, projevovanou autenticky pouze božstvem. Člověk sám o sobě jich není mocen – básník je, jak říká Otto, *der Hörende*, ten, kdo slyší, kdo naslouchá, rozuměj písní božstva, na niž je

odkázán.⁵ Navíc lidský úděl je od božského odlišný: člověk je vystaven stáří, nemocem, útrapám a nakonec smrti. Přeš zdánlivou a matoucí blízkost nebesťánů a pozemšťanů v řeckých příbězích o bozích a lidé, kdy se bohové jeví jen jako zbytně a vylepšení pozemšťané, zeje mezi jedněmi i druhými propast. Touto propastí je smrt, a překročit ji je v principu nemožné, přesto však, zdá se, žádoucí. Příběh o Dionýsovi a Héraklovi a vůbec celý půdorys řecké hérojské mytologie vyprávějí o skutečnosti, že i člověk ve své smrtelnosti může vzít podíl na nesmrtelnosti, avšak jen skrze své hrdinské – tedy „nadlidské“, božské skutky. Hrdinové před Trójou nebojují v prvé řadě o kořist, a dokonce snad ani ne kvůli přestoupení bohů daných zákonů pohostinství, jež svým únosem porušil Paris; jejich odměnou je sláva, která je však odkázaná na vyprávění o sobě, tedy na pěvce, jenž jí ve své písni zachytí. Myslíš snad, prá se Diotima Sókrata v Platonově *Symposiu*, že by Alkestis zemřela pro Admeta nebo Achilles hned po Parroklóvi, kdyby si nemysleli, že my jejich činy uchováme v paměti? „*Jistěže ne*“, odpoví si hned sama, „*výběr podle mého mínění všichni všechno konají pro nesmrtelnou čest a pro slávu svého jména, a to čím jsou lepší, tím usilovněji; neboť touží po nesmrtelném.*“ (*Symp.* 208 E.)⁶

Dárkyňmi písní a zpěvu jsou ale Múzy. Proto je jejich role v lidském světě přece jen jiná než ve světě božském. Athénský host, hledaje správnou cestu výchovy, praví v Platonových Zákonech toto:

*A proto se bohové slitovali nad pokolením lidským, zrozeným k námabát, a ustanovili mu k odpočinku od všedních svízeli střídavě bohům slavené svátky a dali mu za spolumslavitele Múzy, Apollóna, jejich náčelníka, a Dionýsa, aby o těch svátcích ve společnosti bohů napravovali stav své výchovy. (...) A tu ostatní živočišné nemají smyslu pro řád a nepořádek v těch projevech, pro to, co jmenujeme pravidelným spádem a ladem. Nám však ti bohové, kteří, jak bylo řečeno, jsou nám dáni za účastníky slavnostního plesu, jsou spolu i dárci smyslu pro pravidelný spád a lad, který nás naplňuje rozkoší a kterým řídí naše pobyty a reje. Tak druzí nás k sobě vespolek zpěvy a tanci, a tyto výkony mají od nich jméno sborové plesy podle rado-
sti (CHARIS), jež původně také sluje ples (CHARA).⁷*

Zde slyšíme něco nového: bohové se nad námi slitovali a usnadnili nám náš trudný úděl (od jejich vlastního odlišný) tím, že nám dali podíl na hostině, a navíc se sami ustanovili našimi spolumslaviteli a spolutanecníky, *συμειπαστάς* a *συχοπευράς*. Slavnost, která se odehrává, je společná, přestože je zde jednoznačný dárc a jednoznačný obdarovaný: protože člověk dar neodmítá, ale dychtivě přijímá, pěstuje a takto participuje na božském a završujícím.

Múzy a básníci, věštcí a soudcové

První obsáhlé představení Múz v řecké literatuře nacházíme u Hésioda, básníka 7. století př. n. l. Právě Hésiodos je podle Hérodota spolu s Homérem tím, kdo „utvořil Řekům theognii, dali bohům přiznávka a rozdělil jim pocty a umění a vymezil jejich podoby“ (Hist. II, 53).⁸ To samé učinil Hésiodos i u Múz. Celý dlouhý úvod k jeho *Theognii*, tzv. prooimion či předzpěv čítající 115 veršů, lze chápat jako hymnus na Múzy. Od nich básník začíná („Múzy helikónské počítejte opěvat jako první, Μουσῶν ἑλικωνιάδων ἀρχόμεθ' ἀείδειν“, čteme v prvním verši),⁹ popisuje jejich typickou činnost, typické přídomky a posléze i zrození a epifanii, což jsou motivy řecké hymnické formě vlastní.

Nejprve tedy vidíme Múzy, jak tančí na kopci Helikónu kolem pramene a u oltáře mocného Dia, pak si umyjí svá něžná a hebká těla a tančí až na samotném vršku Helikónu, krásně, půvabně a neúnavně. Tady však nezůstanou, jakoby zahaleny mlhou jdou noci dál a přitom zpívají hymnus na božskou rodinu: na Dia, Héru, Athénu, Apollóna, Artemídu, Poseidóna, Themis i na další bohy včetně Íjapeta i Istitvého Krona, Gáie, Ókeana a Noci, tedy na (téměř) všechny podstatné aktéry božského dramatu, které jsme zmínili výše. Ve verši 22 je ale tento obraz přerušen ostrým stříhem. To ony kdysi vyučily Hésioda krásné písni, αὐτὸν ποθεῖ Ἡσίοδος καλῶν ἐδίδαξεν ἄοιδῶν, když pásl ovce pod svatým Helikónem – čteme poprvé v evropské literatuře jméno autora básně, a poté řeč přejde do první osoby, mluví k nám básník sám:

*Takováto řeč mě nejprve bobyně oslovily,
olympijské Múzy, dcery Dia nosícího aigidu:
Přistýjí z polí, vy hanebníci a nic než břichob,
umíme říci mnohá výmysly/leži podobné skutečnosti,
umíme však také, jestliže chceme, vyzpívat pravdu.*

ποιμένες ἀγραυλοῖ, καὶ ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὄμοια,
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.
(Th. 27–29)

To je přece strašlivě oslovení! Hésiodos je označen jako jeden z řady – pastýř a prošťáček, který bez darů Múz jen živoří a myslí jenom na svůj břich. Proti tomu podávají Múzy svou vlastní charakteristiku (která má ovšem daleko k ne-dvojznačnosti a vrátíme se k ní později) a začnou konat: vloží Hésiodovi do

rukou jako žezlo větev zeleného vavřínu, kterou samy utrhly (podle jiného čtení: kterou daly Hésiodovi, aby si ji utrhl¹⁰), a zároveň mu vdechnou božskou schopnost zpěvu (tj. nikoli jednotlivou píseň či písně), ἐπέρευσεν δέ μοι αὐδὴν θέσπιν, „abych slavit to, co bude, i to, co bylo (známá homérská fráze, charakterizující vědění přísnejšíci básníkům a věštcům), a přikázaly mi opěvat blažený rod věčně jsoucích bohů, o nich samotých pak zpívat vždy na začátku i na konci.“

ἴνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσοόμενα πρό τ' ἐόντα,
καὶ μὲ ἐκέλευθ' ἕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
σφῆς δ' αὐτῶς πρώτων τε καὶ ὕστατων αἰὲν ἀείδειν.
(Th. 32–34)

Žezlo, které Hésiodos dostane, je odznakem básnickým, ale kromě něj ho nosí ještě králové-soudci (a jejich pomocníci heroldi) na znamení pravomoci, světené jim samotným Diem, a na sněmu si ho bere do rukou vždy ten, kdo hodlá promluvit. *Audé*, schopnost zpěvu, a schopnost výmluvnosti také nepřísluší jen básníkům. V další pasáži *Theognie* (94–97) čteme, že „mužové pěvci a kitharisté pocházejí od Múz a dalekosírhého Apollóna, od Dia pak králové; blažený je ten, koho Múzy milují, neboť mu z úst vytéká sladký zpěv (ἡχοεργὸς οὐδὲν στόματος βέει αὐδῆ).“

U Hésioda se totiž ocitáme v době, kdy výkon práva je povýtce řečovou aktivitou: psané zákony ještě neexistují, doba legendárního Zaleuka i pozdějších zákonodárců Solóna a Drakóna teprve přijde, právo se koná na agoře a patří k němu nejen schopnost krále-basilea vynést správný soud (aniž má k dispozici jednoznačně dané zákony!), ale přesvědčit o svém výroku obě sporné strany, a navíc ještě lid shromážděný na agoře. Není proto divu, jak silně jsou v této věci Múzy angažovány.

„Koho z králů, živých Diem, totiž poctí Díocy dcery, na koho pobládnou ve chvíli jeho zrození, tomu vylijí na jazyk sladkou rosou“ (*Theognie*, 81–83), takže i slova řinoucí se posléze z jeho úst budou jako med. Takový božský muž, říká Hésiodos, je všemi respektován: všichni na něj hledí jako na boha už jen ve chvíli, kdy kráčí na agoru, tam pak vynáší přímé, nikoli krivé soudy, daří se mu napravovat převrácené skutky, a to všechno činí hovoře bezpečně a bez zaváhání, ἀσφαλῆως ἀγορεύων (slovo, jež je ve starší řecké literatuře jedním z výrazů vyjadřujících pravdu – pevnost a nezpochybnitelnost té které výpovědi), takže dokáže rychle, snadno a vsutku vědouce či znalé, ἐπισταμένως, zastavit i velíky svár svými sladkými slovy (*Theognie*, 79–93).

Básník tedy není ve svém údělu osamocen. Vzájemná spjatost věštců, králů-soudců a básníků představuje zřejmě figuru indoevropskou, jak dokazují analýzy Calverta Watkins¹¹ a řady dalších badatelů. Tato spjatost je dána jednotou nástroje, který všechny tři skupiny používají, a jednotou cíle. Nástrojem není nic jiného než slovo – avšak nikoli slovo leda jaké. Podle Marcela Detienna lze hovořit přímo o „magicko-náboženském slovu“, jež je vymezeno v první řadě svým protikladem vůči obyčejné, každodenní řeči. Detienne je charakterizuje těmito třemi základními vlastnostmi:

1. toto slovo je privilegované; v archaické řecké společnosti jsou jeho nositeli představitelé tří společenských skupin: věštců, básníci a králové-soudci; nicméně kritizují se vztahy mezi představiteli těchto tří oblastí (věšterství, poezie a práva) jsou mnohonásobné;
2. toto slovo je účinné, neboť je spjata s pravdou – *alétheia*;
3. toto slovo stojí v opozici vůči řeči-dialogu (dialogu řečníků, kteří navrhují to či ono rozhodnutí), jež bude představovat charakteristikum pozdější řecké společnosti.¹²

Třetí charakteristika, jak je zřejmé z předchozího stručného popisu výkonu práva v archaické společnosti, plyne zřejmě spíše z teze než z evidence; stejně tak vlastní Detiennův termín „slovo magicko-náboženské“ bagatelizuje nejasněné vazby mezi náboženstvím a magií, které jsou navíc v tomto kontextu zavádějící. Proto dávám přednost výrazu „privilegované slovo“. Jeho privilegovanými nositeli jsou básníci, králové (se soudcovskou pravomocí) a věštců (v protiumi k *Theogonii* o nich není výslovně řeč, jsou však implicitně přítomni v uvedeném homérské formulaci poukazující na omniscientia, vševědčinnost věšteckého vhledu).

Privilegované slovo, které užívají básníci stejně jako věštců či soudcové, má tedy úzký vztah k pravdě – *alétheia*. Takové slovo nebloudí volně v prostorách, ale někam míří, je *na cestě*; ostané řeč sama je v řeckých slovesných idiomech pojímána jako cesta: výrazy *oimos*, *hodós*, *keleuthos* (všechny označující cestu) bývají často užity ve spojení se slovy či písní. V prostoru této metaforiky má básník také svého koně nebo svůj vůz, na kterém jezdí. Cesta slova nicméně předpokládá cíl: slovo vede k druhému, zároveň ale může (v podobě modlitby) vést do nebe a zase se odtud vrátit zpět na zem.

Cílem cesty slova však není „jen“ najít druhého nebo dosáhnout nebe; aby toho mohlo být dosaženo, musí se slovo *tréfit do černého*. Žádoucí je přesný zá-sah, přesné slovní vystižení situace, zjištění a vystovení toho, oč v danou chvíli jde a co je třeba udělat. Právě sem poukazuje homérský idiom *éneia* *πρῆπόεσρα*, okřídlená (v překladu Vaňorného perutná) slova. Obraz, který toto spojení na první pohled sugeruje, je slovo poletující někde vysoko, neomezené pozem-

skou tíží, vyjádřeno estetickým slovníkem vznešenost slova, tedy to, čemu pozdější antická estetika bude říkat *hypsos* (viz Pseudolonginovy či později Kantovy analýzy). Jenomže u Homéra jsou *πρῆπόεσρα* kromě slov jen šípy či střely, a to proto, že jsou vybaveny pítky, aby jejich cesta k cíli byla jistější, rychlejší a snazší. *Tertium comparationis* metaforou, zdůrazňuje Marcello Durante, z jehož analýz zde vycházím,¹³ leží právě ve způsobnosti řeči: nakolik je mluvčící s to dát jí správný směr, vystihnout ze všech řečových možností to, co je v dané chvíli podstatné, jakož i patřičného adresáta této řeči. Protikladem takových okřídlených (nebo lépe *tréfyjích*) slov jsou slova *χαμαπτερέα* (Pindaros, O. IX, 12),¹⁴ lichá slova, která namísto k cíli dopadnou na zem. *Éneia* *πρῆπόεσρα* vyslovují ovšem u Homéra bozi i lidé, nejen básníci či věštců; vyslovují je často (výraz slouží k uvození přímé řeči té které postavy), a to většinou ve chvíli, kdy je třeba řešit nastalou situaci a kdy právě *éneia* *πρῆπόεσρα* jsou pokusem tak udělat; proto také má následující přímý vstup zhusťa formu imperativu, pobídky k určité činnosti vedoucí z konkrétní aporie ven, anebo je naopak otázkou mířící přímo na jádro sváru, která se snaží zjistit, oč tu vlastně běží.

Ačkoli tedy perutná slova nejsou jen podmiňeným vlastnictvím básníků (přes- tože, jak zdůrazňuje Durante, se jedná o výraz pocházející z *Dichtersprache*),¹⁵ je zřejmé, že básník bude patřit k těm, kdo umějí na cíl zamířit lépe než druzí. Stosťinu metaforou dokládají přesvědčivé Pindarovy verše:

*Mnobo střel mám v toulci, střel, jejichž zvuk, zvonitý, zaslechnou jen moudří. Lid je nechápe. Potřebuje vykladatele.
Kdo mnoho ví, ten má dar, je moudrý. Učení at si krákejí, jako vrány,
svým zřím jazykem na ptáce, na orla. Básníku, miř do terče, napni luk! Koho však mám zasáhnout, slavnými střelami? Vystřelím šíp ze srdce, do města.¹⁶*

Toto vystřelené slovo ale nezůstává jako na obraze tkvít znehybněle na místě, které zasáhlo. Je to účinné slovo a působí tam, kde je třeba. Podobný obraz slova téměř fyzikálně konajících práci jsem určenou nacházíme i u proroka Izajáše:

*Tak tomu bude s mým slovem,
které vylétá z mých úst:
Nenavráť se ke mně s prázdnotou,*

rybně vykoná, co chce,

vykoná zdárně, k čemu jsem je poslal.
(Iz 55, 8ff.)¹⁷

Cílem privilegovaného slova není totiž v posledním určení nic menšího než udržení spravedlivého řádu společnosti a veškerenstva vůbec, které jinak hrozí upadnout, vinou působení nepřátelských mocností, zpět do chaosu, neuspokojenosti a zmaru.

Jak píše ve fascinující odě Pindaros, všechno, co nemiluje Zeus, se bojí sladkého zpěvu Múz, dokonce i strašlivý Týfón, stohlavý, oblundný vyzývatel Diův v boji o vládu nad světem, úpí a třeše se v hlubinách pod Ernou, kam ho vládce bohů při vzájemném souboji srazil, když slyší sladký zpěv bohyně (Pindaros, O. I. 13–28)! Tak velká je moc a síla jejich zpěvu...

Podobný obraz nacházíme také v Indii:

*Oba [tj. básník i kněz.] bojují proti Chaosu, oba posilují kosmický řád, jeho zákon (RTA) a bezpečné a trvalé místo, kde pobývají bozi... Pro společnost je básník stejně jako kněz nenabratitelný a nezbytný. To oni zmírňují entropické tendence všehomíra, potlačují prvky chaosu, ustavičně obnovují svět jakožto kosmos a zajišťují růst, bohatství a kontinuitu potomstva.*¹⁸

Básnické působení má ale také svou praktickou stránku. Básník-pěvec, který jakožto služebník Múz pomáhá udržovat Diův olympský řád, je pro smrtelníky, jak bylo řečeno, dárce či zprostředkovatelem nesmrtelnosti, které lze dosáhnout jen skrze hrdinské skutky a skrze vyprávění o nich. Ocítáme se v trojúhelníku KLEOS – ARETÉ – AOIDÉ (sláva – zdatnost – píseň), který dobře známe nejen od Homéra, ale také od pozdějších „dvorních“ básníků Simonida, Bakchylida, Pindara nebo Ibyka:

*καὶ σὺ, Ἰ Πολύκρατες, κλέος ἀφθιτρον ἔξεις
ὡς κατ' ἑοιδῶν καὶ ἔμῶν κλέος.*
(fr. 1a, 47–8 Page)¹⁹

„A ty, Polykrate, získáš nebymoucí slávu skrze (mou) píseň a moji slávu,“ takto říká Ibykos samského tyrana Polykrata, a možná bychom se neměli pohoršovat nad nezastřeností tohoto výměnného obchodu. Jeho garantem je Múza, jen ona má přece za úkol klást a uvádět vše do zjevu – nejen v přírodě, ale i ve společnosti lidí, ve které je jas slávy útočnou zbraní proti zapomnění.

Zapomnění nebo mlčení, komentuje Detienne, představují sílu smrti, která se staví proti síle života, proti Paměti, matce Múz. Základní pár antiteticických sil tvoří – po chvalořeči a haně – Mnemosyné a Léthé. Mezi nimi se odehrává život válečníka – a jen „mistru chybly přísluší rozhodnout, zda někdo nebude skryt pod černým závojem temnoty (Bakchylidés, III, 13–14 Snell), zda mu připadne mlčení a zapomnění, nebo zda jeho jméno bude zářit v oslňujícím světle.“²⁰ Calvert Watkins a další zdůrazňují indoevropský charakter vzájemného vztahu básníka a jeho patrona:

Ti dva se nacházejí ve stavu směry či reciprocity: básník skládal na svého patrona oslavné básně, patron byl zase naopak vůči básníkovi štědrý. Pro aristokraticí indoevropské společnosti představoval tento reciproční vztah morální a ideologickou nezbytnost. Jen básník totiž mohl propůjčit patronovi to, čeho si on i celá kultura cenili více než života.²¹

Tím něčím byla nesmrtelnost v podobě nebymoucí slávy: řecké κλέος ἀφθιτρον, védské *sraváh akitam*... Tuto nesmrtelnost ovšem básník svým dílem nepropůjčoval jen patronovi, ale také sám sobě – a byl si toho dobře vědom.

Múzy a Múza

Vrátme se ale znovu k Múzám, které nás šíří svého působení i jeho rolí v celku veškerenstva odvedly pryč z Hésiodovy básně. Koneckonců, budeme tak jen následovat řeckého pěvce, který Múzami začíná a během básně se k nim opakovaně vrací. I sám Hésiodos po popisu epifanie, již se mu dostalo na úpatí Heliákonu, znovu „zapomně od Múz“, samozřejmě zpívajících; vůbec se zdá, že tyto bohyně neumějí být potichu a v klidu, naopak se neustále ladně a uspořádaně pohybují, a stejně tak neumějí být nepřívabné a osklivé. Epitet popisujících jejich krásnou a uspořádanou existenci je v celém předzpěvu tolik, že čtenář začíná mít pomalu pocit, že už je *přeslazeno*.

Po epifanii se tedy začne znovu od Múz (verš 36), zpívajících tentokrát pro otce Dia další píseň o ctihodném rodu bohů. Taková píseň ale nemůže zůstat bez odezvy: ozvěnou zvučí Olymp a směje se při ní i samotný přibýrek vládeckých bohů... V následujících verších (53–74) je podána naprosto jedinečná historie zrození těchto bohů: Zeus obcoval s Mnemosynou po devět nocí v Pierii a po uplynutí příslušné doby mu bohyně porodila devět dcer jedné myslí, *ὀμόφρονες*, jež věnují své srdce zpěvu a mají mysl prostou starostí. Neboť tyto dcery Paměti,

veselé, zpěvavé a bezstarostné, mají v rozpisu božských povinností a pravomocí (jistě v logice podvojně, protikladně struktury mýtu a řeckého myšlení vůbec) za úkol sloužit jakožto *λυσιποσβην τε κακῶν ἀπαραισῶν τε μεσημερίων*, zapomenutí na špatnosti a úleva od strasti – tedy zřejmě (ačkoliv to zde není explicitně řečeno) od starosti a strasti lidských, naplňujících srdce a celé útroby člověka. Tuto figuru Múz fungujících jako *farmakon*, lék, či přímo lékař, *iaktos*, nedokonalá lidská existence, převezme a dorovná pozdější řecká literatura.

Bezprostředně po zrození se bohyně vydávají na Olymp (verš 68) představí se otci a celé božské rodině a cestou zase sladce zpívají, přizvukuje jim tentokrát černá země, a tématem jejich písně (v básni už třetí v pořadí!) je vítězství jejich otce nad Kronem a nové, olympské uspořádání světa. Ve verších 77–79 jsou Múzy konečně – poprvé v řecké literatuře – uvedeny jménem: Kleió, Euterpé, Thaleiá, Melpomené, Terpsichoré, Erató, Polymnia, Úraní a Kalliopé.

Pokud jsme ale četli předchozí text řecky, nemohou nás jejich jména překvapit. Jak upozornil Kurt von Fritz,²² už v líčení života Múz ve verších 63–74 nacházíme slovesa, substantiva a adjektiva, z nichž potom povstávají jména Múz: *en thalíēs – eratén (ossan hiesai) – melpontai – kleiúsin – eperaton (ossan hiesai) – opi kalé – (ambrosié) molpé – hymneusais – eratos (dúpos) – ho d'úratos embasileuei*. Chybějí pouze Terpsichoré a Euterpé, které můžeme snadno nalézt „uschované“ ve verši 37, resp. 51: Múzy zpívající těši, *terpúsai*, velkou mysl svého otce Dia.

A tak je také známe, z muzel a z obálek knih: Kleió, Múzu dějepisu, s rydlem a svítkem papyru v ruce; tragickou Múzu Melpomené s maskou, kyjem a věncem z révového listí; komickou Thaleiu s komickou maskou, zakřivenou holí a břechánovým věncem; milostnou Erátou s lyrou v ruce, Múzu astronomie a filosofie Úranii s globusem, a tak dále. A přece je tento obraz pozdní, ustavený nejspíše až v době poaugusovské a ve stoletích následujících, aby ještě v jejich průběhu kólsaly domény jednotlivých Múz i jejich atributy. Zvlášť proměnlivé postavení měla Polyhymnia, které byla posléze přičknuta i geometrie, Múzu Úranii si naopak nárokoval Arátos (vždyť on to byl, kdo dal vznik astronomickému eposu); naproti tomu tragická Múza se objevuje, zpodobovaná s kyjem, už v době klasické.²³

Múzy ale nebyly všude ctěny pod jmény, která jsme právě uvedli. Starý fragment epického kyklu²⁴ zná Múzu Hymnó a jinde najdeme jména Kallichoré, Choró, Choronika. Tzetzes (ad Hes. *Op.* 23) uvádí následující Múzy: Kalli-choré, Heliké (snad od Helikónu), Euniké, Thelxinoé, Terpsichoré, Euterpé, Enkeladé, Dia, Enopé. Mimo to nesou jména Múz také jiná, s nimi spřízněná

božstva: jedna z Charitek je Thaleiá, Erató a Polyhymnó jsou známy jako nymfy, Erató může být ale také jedna z bakchantek arp. Charitky jsou ostatně podle Hésioda sousedkami Múz na Olympu a touto místní blízkostí vyjadřují hlubší afinitu, která panuje mezi Múzami na jedné a Erótem, bohyní přemluvy Peithó a samotnou Afrodítou na druhé straně – neboť co zmuže tato nejmocnější z bohyní bez půvabného nátlaku a působivého slova?

Ani počet Múz ale nebyl vždy stejný: podle Pausanii (IX, 29, 2–3) prý byly před Hésiodem Múzy jen tři, byly uctívány ve velmi staré svatyni na Helikónu a nazývaly se Meleté, Mnémé a Aoidé. Takto zachycovaly, jak komentuje Detienne, všechny podstatné aspekty básnické činnosti: Meleté (péče, cvičení) představovala disciplínu nezbytnou pro dosažení pěvcova umění (ale jistě také akt cvičení, který teprve tuto disciplínu vyžaduje) – zkrátka pozornost, koncentraci a duševní cvičení. Mnémé (paměť, vzpomínka) zastupovala onu *psychologickou funkci, která umožňuje recitaci a improvizaci*, a Aoidé (píseň) je pak produktem, epickým zpěvem, hotovou básní, konečným cílem Meleté a Mnémé (ale možná, mohli bychom dodat, i průběžným aktem zpěvu a samotnou schopností, která tento zpěv ustavuje).²⁵ Cicero v *De natura deorum* (III, 54) uvádí Múzy čtyři: Arché (počátek, původní, prvotní bytí, povstávání, podstata věcí, kterou se snaží odkrýt básnicko slovo), dále nám už známé Meleté a Aoidé a navíc Thelxinoé neboli kouzelnická, svádějící, okouzlující, což je rys či rozměr pěvcovy a básnickovy činnosti, který je reflektován už u Homéra: v *Odyseji* jsou pěvcova slova kouzla a čáry, *θελακτρία* (*Od.* I, 337), Kalypsó stále očarovává *Odyseea* svými líbými a lichotivými slovy, aby zapomněl na Ithaku (*Od.* I, 56f.), Sitrény očarovávají, *θέλγυσσιν*, plavce svým zpěvem (*Od.* XII, 40).

V Delfách prý jména Múz nebyla známa, ale udávala se jména tří strun lyry: Neaté, Mesé, Hypaté (tj. Nizká, Střední, Vysoká; viz Plútarchos, *Questiones conviviales* 745b; 744c). Eumélos (fr. 16, 17 Kinkel EGF) dává svým třem Múzám pro změnu jména podle říčních toků: Achelóis, Kéfisos, Borysthenis.

To je překvapivé jen zdánlivě. Múzy mají blízko k nymfám, zvláště vodním (a nejvíce k nymfám pramenů a studánek, srov. už uvedený počátek Theogonie, ale existuje řada dalších dokladů). Podle Eustathiových komentářů k Homérovi jsou vůbec Múzy jakési nymfy (Eustath. ad *Od.* XVII 205), totéž prý tvrdil i Varro.

Ani jejich původ však není nahlížen jednoznačně, jak je ostatně v řeckém panteonu zvykem. Rozkrýt původ totiž znamená vyznačit a pojmenovat schopnosti a vlastnosti, potence danému božstvu vlastní, které se však různě aktualizují v jednotlivých božských generacích. Jinak řečeno, bůh je charakterizován stejně tak svými předky jako svými potomky. Kromě představení Múz jakožto

dcer Diových znají básníci ještě starší generaci Múz, pocházející z Úrana a Gaie (tak Alkmán a Mimnermos), nebo jsou to dcery Kronovy (scholia k Apolloni-ovi Rhodského III, 1). Tento starobylý původ je zřejmě poukazem na vážnost a úctyhodnost bohů, chce je vidět přítomné už při tvoření kosmu. Múzy však bývají chápány i jako dcery Apollónovy (Eumélos fr. 17 Kinkel EGF), jisté pro blízkost obou božstev, kterou nacházíme v kultu, ale i v mnoha mytologických příbězích a v samotném funkčním půdorysu řeckého panteonu: Apollón má přízvisko *Músagetés*, tedy vůdce Múz, sám je hudebníkem (jeho nástrojem je lyra, kterou dostane od svého bratra Herma) a patronem hudby, filosofie a vůbec všech zaměrnání, ztělesňujících „apollinský“ princip světa – jasu – krásy – harmonie – umětenosti. V jiných příbězích se zase s některými z Múz Apollón spojuje v lásce. Jako otec Múz se ale uváděl i bůh jménem Pteros (odtud Múzy Pterijské, kulticky zřejmě starší než Hésiodovy Múzy Helikónské) a podle nebesky zaměřeného Aráta jsou zase jejich rodiči Aithér a nymfa Plúisie, atp.

Stejně různorodé jako původ bohů je ale také jejich působení. Múzám byla přičítána i nauka o rolnictví a péče o růst rostlin (scholia k Apollóniovi Rhodskému 3, 1), Aristeia měly naučit umění léčit (Apollónios, *Argonautica* 2, 512), a výjimečně byly vztahovány i k zobrazovacím uměním – v Sofokleově *Datáalu* (fr. 162) se mluví o Múze jako o *tektonarchos Músa*. Jsme zde zkrátka konfrontováni s fenoménem *músiké*, doménou působení Múz v širokém slova smyslu. Do této domény, zdůrazňuje Otro, bylo zahrnuto všechno to, co Římané později označují jako „humánní“, lidstvu jako takovému vlastní,²⁶ co je charakterizováno podílem na *aidós* a *diké* (studu a spravedlnosti), na rozumu, *noús*, nebo *logos*. Koneckonců Plútarchos nás zpravuje, že Spartané obětovali před bitvou Múzám, aby je neopanoval *thymos* a aby jejich *logos* zůstal jasný (*De cobibenda ira* 10).

Místo, kde je pěstována *músiké*, je *múseion*, svou podstatou kulturní spolek (*shíasos*) k počtě Múz, neboť jiná forma sdrůžování než kultického rázu u Řeků v podstatě neexistovala. Platónova Akadéemie byla Múseion, třebaže v posvátném okrsku hétéra Akadéma. Sappín spolek na Lesbu byl rovněž Múseion a podobné Múseion založil v Alexandrii Ptolemaios; v čele tohoto thiasu stál kněz (srov. Strabón 17, 793). Dokonce i ve školách, kde se vzdělávali chlapci, se nacházelo Múseion s obrazy Múz, Herma a Hérakla. Vůbec prý všichni (Arriános, *Cynegeticus* 35), jejichž povoláním je výchova a vzdělávání – tedy řecká *paideia* – obětují Múzám, Apollónovi Músagetovi, Mnémosyné a Hermovi.

Kromě toho však měly Múzy svůj kult i na mnoha jiných místech, zvláště slavná byla kulturní místa v Lebedeii, v Thuních (zde byly ctěny spolu s nymfami), v Chairóncei, v Ithespích, na Helikónu i jinde. Helikónský háj Múz po-

drobně popisuje Pausaniás: kromě soch Múz tam stála socha Apollónova, sousí Herma s Dionýsem v zápose o lyru i podobizny slavných básníků, byly tam také uloženy dary – trojnožky, z nichž tu nejstarší měl získat v pěvecké soutěži Hésiodos, jak sám popisuje v básni Práce a dny. V okolí háje byl také slaven svátek zvaný Múseia a hry k počtě Erátové, kdy se soutěžilo nejen v múzickém umění, ale také v zápose (IX, 30nn.).

Přesto však i v celku *músiké* je možné stupňovat – alespoň podle Platónova Sókrata. V dialogu *Faidón* vypráví svým přátelům, kteří jej přišli navštívit do vězení poslední den před smrtí, že se mu za života často vracel sen, který jej vyzýval k tomu, aby se věnoval múzickému umění, protože to je jeho práce: „Ω Σώκρατες,“ έφη, „μυσικήν ποίει κατ' έπιτάξιν.“ „Sókrate, pěstuj múzické umění a konej ho.“ Celé Sókratovo životní úsilí vychází prý z jeho interpretace těchto slov: považoval je totiž, jak říká, za pobídku pokračovat ve své stávající činnosti, neboť „filosofie je přece nejvyšší hudbou“, „φιλοσοφίας μὲν οὐσής μεγίστης μυσικῆς.“ (Phd. 60 E nn.)

Že tento přístup není jen výstředkem Platónova Sókrata, dokazuje struktura řecké filosofické tradice, podle které je filosofie převážně školní, tj. ve školách pěstované a za způsob života považované zaměrnání – srov. už zmíněnou Akadémiu, Aristotelovo Lykeion či pythagorejskou školu, která stojí zřejmě v základu takto životně pojaté filosofie, jejíž náboženský ráz je pro ni určující. Ve filosofické škole nejde v prvé řadě o účelovou gymnastiku argumentu (přestože pěstování argumentačních schopností je důležité) nebo o do sebe zahleděné rozumové cvičení. Řekové myslí a jednají prakticky: např. pro pythagorejce je filosofie *diáita* (dieta), tedy určitý denní a životní režim; jedná se o životní naprážení člověka a o jeho službu bohu – a také bohyním.²⁷

Mezní názor Platónův na povahu básnické tvorby, o kterém ještě bude řeč, je tak třeba číst v souvislosti s jeho náhledem na múzické umění jako celek; i když básnictví kritizuje, filosofie v jeho pojetí přebírá mnohé jeho úkoly, prostředky i cíle!

Jak však uspořádat tento široký, zdánlivě příliš rozostřený obraz Múz a jejich působení? Kolik jich vlastně je? Jaké je jejich původní zaměrnání? Jaký je, termínem W. F. Ottra, jejich *Gestalt*, základní forma či tvar, jejich usrojení? A proč nemůže být jenom jedna Múza?²⁸

Odpověď na první otázku vypadá zdánlivě jednodušší. Kollisající množství Múz (v ikonografické evidenci je najdeme v počtu od jedné do devíti, s výjimkou čtyř) prý máme chápat jako doklad jejich pomnožné, skupinové existence, kdy počet není ex definitione dán a může různě variovat; takových božstev

nabízí řecký panteon celou řadu a bylo by to v souladu s jejich vodní, nymfickou povahou. Anebo lze hésiódovskou devítku nahlédnout jako multiplikovanou, ztrojnásobenou původní trojici bohů (srov. tři Charitky, tři Hóry, tři Moiry, tři Gorgóny, tři Gráie, abychom zůstali jen na poli řecké mytologie a nepouštěli se do ohromujících indických či obecně numerologických triád).

Jak ale odtud vysvětlit skutečnost, že samotný výraz *μοῦσα* je užíván i pro označení zpěvu jako takového, písně, a to už u Homéra a kontinálně v další řecké literatuře (např. píseň Hermova ve IV. hymnu na Herma, verš 447, je právě *μοῦσα*, podobně i v *Od.* 24, 60 nebo v Aischylových *Eumenidách*, verš 308, je zpěv samotných bohů označen jako *μοῦσαν στυγερὰν*, tedy jako hrozný, strašný zpěv; srov. i Platon, *Leg.* 829D: „*Nikdo at se neopovízí zpívat neschválenou píseň, kterou strážci zákonů nepodrobili svému posudku, i kdyby byla libeznější než zpěvy Thamyridovy a Orfeovy.*“)

Toto řečové užití, a to nikoli výzavné či výjimečné, ale běžné, dokazuje, že v základu představy božstva nalézáme zřejmě jen jednu Múzu, která je také často vzývána v epických zpěvech, ale i jinde. Tím právě stojí v diametrální opozici vůči nymfám – a povšimli si toho už staří autoři. Alexandrijský autor Rhianos píše výslovně, že je jedno, kterou z Múz básník vzývá: „*Πάσαι γὰρ σπρωσάτωι διὰ μᾶζ, Πάσαι δ' εἰσαίτουσι μῦθ' ὅτε τ' ὀνομαζέμεν.*“ „*Všechny totiž označuje [tj. básník] stejně jednou. Káždě vyslovíš jméno jedné, vyslyšíš (tj.) všechny.*“²⁹

Stejnou ústřední jednotou je pak charakterizováno jejich působení: jestliže jejich úkol v Díem řízeném kosmu je tak veliký, nemůže být malá ani sféra jejich působnosti. Nejedná se o žádné nižší, vedlejší, podřízené bohyně, jak je chtělo vidět devatenácté století. Zopakujme ještě jednou Otrovo tvrzení, kterému nyní lépe rozumíme: „*Všecké právě vědění a smysluplné konání má v Múzách svůj božský původ.*“ Ony jsou totiž duší Diovy říše...

Stále ještě však zbývá vysvětlit podvojný charakter těchto bohů, na jednu stranu přírodních, na druhou stranu myslivých, duševních. Decharme navrhuje vidět zde podstatnou spjatost člověka s přírodou; ta je prý dána silou, již nelze nijak vzdorovat a jež vedla lidi k tomu, aby nalézali „*ve slovech majících míru a kadení, v modulacích lidského hlasu (...)* ozvěry velkých hlasů přírody, jež se takto předávají člověku.“³⁰

Jak zde neslyšet echo slavných pasáží Hegelovy *Estetiky* o bytostné vztáženosti krásna přírodního a krásna uměleckého? Múzy by odtud vystupovaly jako bohyně přírodního, člověkem neurovořeného původu krajiny a jejich podstatných a živoucích součástí – především pramenů, tedy tryskajícího zdroje, jemuž můžeme připodobnit výtrysk poezie, a také pramenů vytrkajících vodních toků –, ale také půvabu děl umělých. Rozměr půvabu je totiž od těchto

bohůň duševních činností a mohutností neoddělitelný. Zde vidíme jasně a křídlatově: krásna, je-li krásou, se musí jevit. Krásna se jeví v přírodě a v úzkém souladu s ní, ale krásna je také třeba vyjevít, přivést do zjevu – slovem, hudbou, tancem, rytmem. Nebesa, jež sama opěvají Hospodinovu slávu, nejsou řeckým nebem. Zde, jak říká Otto,³¹ je hlas srovnání oddělen od svého Stvořitele. Řecké nebe potřebuje ještě Múzy. Proto jsou právě Múzy jedinečné – nemají svůj pendant nikde jinde na světě.³² Jistě, součástí přinejmenším indoevropského dědictví je představa, že hudební a básnické nadání je božské a bohy užívané umění, avšak pouze v Řecku nacházíme Múzu, která nejen přináší božské umění a dává ho lidem, ale která zároveň zjevuje a vyjevuje, že ona sama i její dílo patří k řádu světa, že jsou způsobem jeho bytí.

Múza a básník

Básník, jak sám opakovaně zdůrazňuje, není ten, kdo sám od sebe zpívá; tím, kdo zpívá, je bohyně, on jí k tomu „pouze“ vybízí. Ostatně i oba nejstarší řecké eposy³³ začínají vyzváním Múzy: „*O hnětu Pélévoce Achilla zpívej, bobyně...;*“ čteme v prvním verši *Iliady*. Podobnému imperativu je vystavena i – tentokrát už pojmenovaná – bohyně na začátku *Odysseje*: „*Vyprávěj mi, Múzo, o muži mnoha obratů, který velmi bloudil.*“

Ostatně i Hésiódova *Theogonie* představuje od verše 116 – tedy od počátku vlastní kosmogonie – de facto na výzvu básnickovu uskutečněnou vyprávěním Múz. Básník tedy pouze pobízí (a někdy také prosí), autoritu k této pobídce nicméně získal zase od Múz, ve chvíli, kdy si jej vyvolily za svého služebníka. Vyprávělo se více historií takového vyvolení: na příběh Hésiódova zasvěcení navazoval (a zřejmě jej parodoval) příběh Archilochův; prý byl poslán ortcem, aby našel zatoulanou krávu a odvedl ji na trh. Když skutečně dobytčce našel – byla už noc – a pokračoval cestou k městu, zastavily ho nějaké ženy. Tyto ženy, které tančily a zpívaly, mu vzaly krávu a místo ní mu věnovaly lyru. Od chvíle tohoto výměnného obchodu byl Archilochos básníkem.³⁴

O Pindarovi se vyprávěla přece jen poctičtější historie (*Paus.* IX, 23): jednou prý kráček v letním žáru do Thespií (místa proslaveného svým kultem Múz!), kolem polehne ho ale přepadla únava, a tak si, tak jak byl, lehl hned vedle silnice. Zatímco spal, přilétaly k němu včely a tiskly mu vosk na rty (srov. včelu spojovanou se sladkým, medovým slovem, resp. tajemně včelí ženy z hymnu na Herma). Tato prvotní iniciace představuje ale jen začátek úzkého vztahu mezi Múzou a básníkem. Básník ji volá na pomoc vždy znovu, úvodní zvolání, prosba či

výzva na počátku básně nestačí. Božstvo je třeba oslovovat opakovaně a žádat jej o přispění, ať už na místech náročných technicky (např. slavný katalog lodí ze 2. zpěvu *Ilíady*, který musel být mnemotechnickým i formulovým *Meisterstückem* pěvce) anebo tehdy, kdy je třeba dosvědčit původ nějaké věci, nebo, jak přesvědčivě ukázal Minton, ve chvílích důležitých a obtížných nikoli pro paměť, ale z hlediska stavby děje.³⁵

Věc má samozřejmě především své praktické důvody: po pádu krétsko-mykénské civilizace, kdy je znalost písma ztracena, stojí řecký svět po několik staletí pouze na ústní slovesné tradici. Jako jeden z hlavních výdobytků klasického období 20. století lze označit právě uvědomění si faktu, že řecká společnost tzv. temných staletí je společností orální kultury, jež je nemyslitelná bez mnemotechniky a jejích praktik, které jediné umožňují vytvoření uceleného a bohatého formulového systému, jaký byl Milman Parry s tozkrýt v Homérových básních. Proto jsou Múzy dcerami Mnemosyné, zosobněné paměti, proto takový důraz na sféru Meleté (cvičení, péče, rozvíjení pěveckého umění). Tento technický či přímo technicistní charakter zdůrazňuje Havelock: dar Múz je podle něj jakýmsi *skill, know-how, řemeslnickou dovedností*,³⁶ ergo neznamená „*spirituální proměna či transfiguraci, ale sadu psychosomatických mechanismů užívaných za velice určitým účelem*“.³⁷ Tímto účelem je provozování „*tribal education*“, jakési kmenové výchovy, která má uchovávat „*tribal encyclopedy*“, kmenovou encyklopedii. A to právě podle Havelocka dělá Homér! Přechod od takového básnického umění (či spíše zručnosti) k abstraktnímu umění se rodí pozvolna, prý až v 5. století.

Analogie s velkými epickými tradicemi a profesními skupinami pěvců či pravců, kteří jsou jejich nositeli, dávají Havelockovi v mnohém za pravdu. Velké epické narativy slouží k sebeuvědomění a k sebereflexi dané společnosti, zvláště pokud se jedná o společnost bez psané tradice. Takové příběhy předávají národní či kmenovou historii a kroniku v jednom a zároveň obsahují zásobárnu informací o institucích, jež danou společnost zakládají. Havelock však opomíjí druhou stranu věci: paměť básníka, jak upozorňuje Vetrant, je původně vševědoucností všetecké povahy, právě ona mu umožňuje nejen pamatovat si sadu zdánlivě nezapamatovatelných formulí, do nichž je zakódován minulý život společnosti a podoba její sociální struktury i náboženské víry, ale je pro něj i vstupenkou do míst pro běžného smrtelníka nedostupných a neviditelných, do budoucnosti, a především do Hádu. Paměť dovoluje básníkovi vejít ve sryk s mrtvými, „*prohlédnout neviditelné*“.³⁸

Slavná invokace Múz z úst básníka, vyprošujícího si přímou asistenci bohů před podáním katalogu lodí ve druhém zpěvu *Ilíady*, je tedy nezbytností; odka-

zuje na rozstup mezi bohyní a smrtelníkem – být se jednalo o jejího přímého a vyvoleného služebníka:

*Nyní mi povězte, Múzy, jež bydlíte v olympských domech,
neboť jste bytosti božské, jste při všem, všechno i víte,
my však pouhou zvět jen slyšíme, aniž co víme,
(ἴμεῖς γὰρ θεᾶν ἑρτε παρῶστέ τε τῶτέ τε τάρτα,
ἤμας δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν)
kteří vůdové vojska a vládaři Danaů byli.*

*Počtu bych nemohl říci ni zevrubně vyčísti jména,
kdybych i deset měl úst, měl deset jazyků v ústech,
hlas měl nezničitelný a v prsou kovové plíce,
kdybyste, olympské Múzy, jež bouřného Dia jste dcery,
něřečky počtu mi všech, kdož pod bradby Ilia přišli.
(Il. II, 483–493, př. O. Vanorný)*

Múzy jsou tedy při všem, jsou to nositelky a zprostředkovatelky dějinného vědění o událostech, jako očité svědkyně všechno vědí, ale my lidé slyšíme jen κλέος, zvuk a ohlas, *rumor*, ale nic nevíme, oúde τι ἴδμεν, a tak jsme zcela odkázaní na Múzy. Skutečnost, že alexandrijští učenci rozdělili Hérototovo dílo do devíti knih, kterým dali jména devíti Múz, není náhodná: Kleió, patronka první knihy *Historií*, je sice jedinou Múzou, jež má na starosti výslovné dějepisectví, ale spjaté jsou s ní všechny. Ostatně zrod řecké historiografie je neodmyslitelný právě od Homéra a řeckého eposu vůbec, na jehož půdorys i ústřední náboj se Hérototos odvolává v první větě svého díla: i jemu jde o řecko-barský konflikt, i on zdůrazňuje důležitost paměti a slova jako nositelů paměti proti síle času a zapomnění. Představa Múzy líbající básníka na čelo a vedoucí ho do odlehlých a jinak nedostupných sfér je tedy jednostranná a pozdní; dnešním badatelům se Múza doby archaické bude jevit spíš jako „*profesorůvka dějepisu*“ (u Homéra) nebo „*učitelka rétoriky*“ (u Hérodota).³⁹

Je otázka, nakolik se – s postupným zánikem orality i s měnícím se charakterem společnosti – proměňuje vztah Múzy a básníka. Někteří⁴⁰ zdůrazňují zásadní rozdíl mezi homérickým pěvcem, aoidem na jedné a Bakchylidem či Pindarem, sebevědomými básníky 5. stol. př. n. l. na druhé straně. Aoidos je božský – má přízviska *theios* a *thepeios* a je s ním u Homéra zacházeno jako s vyvoleným mužem. Fascinující je scéna, kdy Démodikos (doslova *ten, kdo je atěn u lidí*) přichází do hodovní síně Fajáků, je usazen do středu ke sloupu a dostane od Odyssea výstavní kus kančí pečene se slovy:

Herold, na, ten kus dej pěvcovi, aby jej snědl, milému Démodikovi: chci pocítit bo, jakkoli truchliv, ponevadž každému pěvci se u všech na světě lidí dostává veliké pocy a uážnosti, neboť jim Múza do duše vstúpila zpěv, rod pěvců pojává v lásku. (VIII, 477 nn., pt. O. Vaňorný)

A pak teprve, po hostině, když Odysseus znovu řekne „*Tebe já, Démodik, zvlášť velebím nad všechny lidi*“, jako zákusek přijde to nejlepší: Démodikos je vyzván, aby zpíval písně... Váhou svého postavení ale argumentuje i ithacký pěvec Fémios, když prosí Odyssea, aby ušetřil jeho život (Od. XXII, 344 nn).

Odkazanost pěvců na Múzu je, jak jsme viděli, absolutní; v tom ohledu na ně však navazují i mistři sborové lyriky Bakchylides a Pindaros: „*Slepá je mysl básníka, který by bez Múz chtěl najít hlubokou cestu moudrosti*“, píše Pindaros (paian, fr. 52h 18–22)⁴¹ a pokračuje: „*Mně pak tuto nesmrtelnou námabu dala [Múza]...*“

A ještě zřetelněji čteme v Pindarově zachovaném fragmentu: *μῶστος, Μοῖσα, προφαρτῶσ δ' ἑγὼ* (fr. 150, l), „*věští, Múzo, a já budu bovořit...*“ Múza je přímo ztotožněna s věstným božstvem a básník s jeho médiem či mluvčím.

Peče však v básních autorů 5. století př. n. l. nacházíme zbytněle sebevědomí a důraz na vlastní osobu, které homérskému pěvci – oproti důrazu kladenému na jeho uznání druhými – nejsou vlastní. Homérský pěvec je především anonymní: ani v *Iliádě*, ani v *Odysseji* se o jménu jejich autora nemluví. Stejně tak je tomu i v homérském hymnu na Apollóna, kde nacházíme, zřejmě po vzoru Démodoka (a podle tradice i Homéra), „*pouze*“ anonymního slepého pěvce. První, kdo v básni sdělí své jméno a takto na ni přičiní svou pečeť, *sfrags*, je až Hésiodos. Od něj se také dozvíme řadu údajů z jeho osobního života (pokud se ovšem nejedná o data fiktivní) a v tom ho bude následovat Archilochos a další lyrikové.

Přestože se tedy role básníka v čase proměňuje, ústřední půdorys řecké poetické tradice je podle mého soudu stále ryž, totiž určený Múzou. Neboť básník si je v posledním určení vždy vědom toho, že nemluví sám a jeho slovo není vlastně jeho. Jako kámen magnetovce, který přitahuje železné kroužky a zároveň do nich vkládá turčů sílu, takže mohou dělat torčů – nabalovat na sebe další a další –, tak působí i umění rapsódovo: poutá a přivazuje ostatní ke kouzlu básníkovy hlasy a jeho slov, jak vysvětluje Sókratés rapsódu Iónovi (Plato, Ion 536A). S neúprosnou logikou, jež je mu vlastní, pak dovádí myšlenku dál: všichni dobří básníci tedy neřikají své básně z odborného umění, *techné*,

ale proto, že jsou básnický nadšení a posedlí bohem. Dokud jsou tedy básníci při rozumu, nervoří a

má se to s nimi podobně jako s bakchantkami, které v posedlosti nabírají z řek med a mléko, ale když jsou při rozumu, ne; tak to dělá i duše skladatelů písní, jak oni sami říkají. Říkají nám přece básníci, že nám přináší písně od medoproudících zřídél z jakýchsi zbrad a údolí Múz, kde je nadržali, jako včely, i sami takto létají. A mají pravdu. Básník je totiž lebký tvor, obrádlý a svatý, schopný tvořit ne dříve, než se dostane do nadšení a vytržení, a když v něm již není rozumu; dokud však má tento statek, každý člověk je neschopen básnický tvořit a věštit. (Ion 534A, pt. F. Novotný)⁴²

To je ale v potádku, hodnotí celou věc Platónův Sókratés, protože tak alespoň víme, že slova, jež nám říkají naši hadači a básníci a věšci, nejsou jejich – neboť oni přece nemají rozum. Jsou to slova samého boha, který mluví skrze ně. A sám okamžitě podá důkaz: je jím slavný paion Tynnicha z Chalkidy, který zpívají všichni a který je ze všech písní nejkrásnější (píseň je pro nás zcela neznámá). Tynnichos sám prý nikdy nevytořil žádnou jinou báseň, která by stala za zmínku, a tento paion označil za „*jakýsi výtvor Múz*“ (Ion 534B).

Básník tedy není ten vědoucí, ale naopak nevědomý, ten, kdo je ve jmění ně-koho jiného (to označuje výraz *katechomenos*; sloveso je užíváno často v tomto náboženském smyslu, nikoli jen o Múzách, jak ostatně uvádí ve své argumentaci i Sókratés). V dialogu *Faidros* pak je *manía*, šílenství, označeno výslovně jako přičina nejvyšších dober – pokud se ho ovšem člověku dostane působením božím (Phdr. 244 A); a poté je, platónskou metodou diairetickou, tj. cestou rozkladu pojmu na jeho jednotlivé části, prozkoumána *manía* jako taková, aby v jejím dobrém druhu (*eidos*), vzniklém nikoli skrze lidskou nemoc, ale působením boha, byly rozlišeny čtyři části:

1. šílenství věstecké, *manía poiétiké*, způsobované Apollónem;
 2. šílenství zsvěcovací či mystické, *manía teletiké*, způsobované Dionýsem;
 3. šílenství básnické, *manía poiétiké*, jež pochází od Múz;
 4. a konečně šílenství sesílané Afroditou a Erótem neboli šílenství erotické, *manía erotiké*, které je prý ze všech nejlepších (Phdr. 244a–245A, resp. 265 A–B).
- Nahlédneme-li však toto nejlepší erotické šílenství skrze spektrum dalších Platónových dialogů, zjistíme, že podle *Symposia* je nejvyšší erotikou činností plození, avšak nikoli obyčejné tělesné plození dalších bytostí nám podobných, ale „*plození v krásném*“. A v notoricky známé pasáži dialogu *Theaitetos* (Tht. 149A–151C) přitvořává Sókratés sam sebe ke své matce, porodní bábě

Fainararé, neboť přece nedělá nic jiného než ona, jen na jiném objektu: pomáhá v rození mladým mužům, kteří jsou něčím „těhotní“, a potom zkoumá jejich nově narozené plody, zda jsou pravé, nebo se jedná jen o přeludy.

Jaká je ale šlechetnost pocházející od Múzy?

Zachraňuje duši něžnou a nepřístupnou všednosti, probouzí ji a do vytržení uvádí pro písně i jiné básnické tvorbě ...; kdokoli však přijde ke dveřím básnickým bez šlehení od Múzy, je přesvědčen, že bude dobrým básníkem již pouhou znalostí umění, je sám nedokonalý a také básnické dílo rozumného zaničene před dílem šilčitých. (Phdr. 245A, př. F. Novotný)

Zastáncem stejného náhledu je však ještě před Platónem Démokritos, jak nás zpravují římské autoři. Cicero (*De oratore* II 46, 194) odkazuje na Platóna a na Démokrita jako na ty, podle nichž nemůže být dobrým básníkem nikdo „bez vzplanutí ducha a bez jakéhosi závanu vášně“, „sine inflammatione animorum ... et sine quodam adflatu quasi furoris“. Myšlenku opakuje Horatius v poetickém slabikáři pozdního starověku a středověku, v listu *Ad Pisones*, předzvaném *De arte poetica* (O umění básnickém): *excludit sanas Helicone poetas Democritus (d. art. poet. 295)*. Démokritos vyhnal z Helikónu rozumné básníky. Horatius s ním ovšem sám polemizuje a z excenrických a dlouhovýchýšných básníků si dělá leg-raci. Podle něj je počátkem a zdrojem psaní, *principium et fons scribendi*, dobře chápat, mít dobrý rozum – *recte sapere (d. art. poet. 309)*. Racionalisticky považá je ostatně celá jeho *Ars poetica*, i samotný její autor však opakovaně poukazuje na nutnost obojího: jak *ingenium*, tak *studium* (408 n.). V tomto smyslu – téměř jako praktická příručka tvůrčího psaní – upomíná jeho epistula na Aristotelovu *Poetiku* i *Rétoriku*, kde sice čteme řadu pouček, jak tvořit děj, jaké vybrat postavy a jak si počínat v otázkách stylu, ale slovo *enthusiasmos* či *mania* se tam vůbec neobjeví. Taro díla tak stojí v ostrém protikladu nejen vůči Platónovi, ale i vůči „neracionálnímu“ a božskému pohledu na tvorbu vůbec.⁴³

Pindaros, skutečný mistr básnické reflexe, označí básníka jako toho, kdo je *sofos*, moudrý, kdo je jako orel Diův, na kterého kráčí ostatní učenci jako vrány (Pindaros, *O. II*), a kdo jedním dechem bude velebit Múzu, od níž jsou veškeré dary jeho *sofia*. Podvojný charakter múzického působení, na jednu stranu inspirovány – manický, vycházející z božstva, na druhou technický, je u Řeků pocítován velmi silně a také náležitě reflektován. Ostatně samo slovo *músiké* je v řečtině adjektivum a vztahuje se stejně jako řada dalších výrazů označujících jednotlivá umění k nevyjadřenému substantivu *techné*, tj. umění, znalost, dovednost. Výrazy se začínají objevovat v řečovém užití během 5. stol. př. n. l., např. *nau-*

tiké – námořnické, plavecké umění; *rétoriké* – řečnické umění; není bez zájmovosti, že jedním z prvních taktů urvořených termínů je *maniké*, umění věštecké.

Sféra *techné* označuje – oproti sféře *fyáis*, přírody či přirozenosti – vše, co se nachází v dosahu člověka, co je v jeho moci. Samu *techné* lze charakterizovat následujícími vlastnostmi:⁴⁴

1. má svůj jasně stanovený cíl a výkon;
2. zná cestu k tomuto cíli vedoucí, není tedy pouhou zkušeností a zběhlostí;
3. umí znalost této cesty předat druhému neboli je učitelná;
4. má zájem na přičinném odůvodnění sebe sama neboli ptá se na své vlastní ustrojení, podminění i na své meze.

To vše je v 5. století př. n. l. *techné*. Slovo samo označuje v řečtině nejen řemeslo či umění, ale také výsledek tohoto umění, tj. řemeslné dílo; může to ale být i zkušenost – prostředek či způsob, jindy jest nebo úklad. V základu slova leží indoevropský kořen tek- s významem „plést“, „stavět“, „tesat“ (ostranné „tesat“ je přesným českým ekvivalentem řeckého *tékton*, stavitel), který se posléze široce uplatní v latině, odkud ho v podobě *textu* a *textury* známe my všichni, kdo čteme tento text.

Na jedné straně tedy technika – umění, znalost, dovednost, řemeslo, něco ovládnutelného, výkonatelného, dělatelného (vzdýt i *poisis*, básnictví, termín užívá zhruba od 5. století př. n. l. pro slovesnou tvorbu, je odvozené od slovesa *poiein*, konat, dělat) – a na druhé straně *enthusiasmos* a *mania*, vydanost vůči božstvu a závislost na něm: to je půdorys řecké múzické tradice. Jako pozoruhodné prolnutí obou principů pak lze chápat přesvědčení, že básnická *mania* se dá vyvolat uměle neboli technicky, způsobem, který je přístupný všem: pomocí alkoholu. Klasickým je výrok Kratinův:

*Vino je pro milého pěvce rychlé pádícím koněm,
kdo však pije vodu, moudrého nevytvoří nic.*
οἷός τοι χαίρεινι πέλει ταχὺς ἴππος ἀοιδῶ.
ὄδωρ δὲ πῖνον οὐδὲν ἄν τέτοι σοφῶν.
(fr. 199)⁴⁵

Ve stejném duchu píše i Epicharmos: bez vína nelze skládat dithyramby (fr. 132);⁴⁶ vzhledem k faktu, jak často opakována bude myšlenka v následujících staletích, je ale pozoruhodné, že dalších dokladů mnoho není – a Epicharmos a Kratinos nebyli žádní lyrikové, ale komičti básníci, Kratinos navíc notorický opilec, který svou závislost sám zesměšnil ve hře *Lábeu*, již roku 423 porazil dokonce Aristofánova *Oblaka*.

Řekové jsou si ovšem vědomi nebezpečí, které v sobě skrývá božská *mania* a které spočívá v přílišném přiblížení se k bohu. Empedoklés je vyjadřuje takto:

*A však šilenství jejich (uzavřív) vy od mého jazyka, bozi,
odvaríte, z mých pak pobožných úst již svádějte čistý
pramen! Rovněž i tebe já vzývám, panenská Múso,
slavná ty, běloloktá, vůz k řízení snadný mi posli
od Zbožnosti (ποσ' Εβρεβίτης), s ním písně, jež lidé slyšeti smějí!
Tebe však, Pausanio, ať nesvedou lidských poct květy
k tomu, abys je sbíral a mluvil snad z drzosti více,
nežli se sluší, a chtěl pak na trůně moudrosti sedět!
(21 fr. B 4 DK)¹⁷*

Božská posedlost se může snadno dostat do sporu se zbožností a v přílišné od-vaze pak překročit hranice výtčné lidem bohů. Člověk podlehe *bybris* a vydá se do míst, jež jsou smrtelníkům zapovězená. Nebo jinak: božské šilenství, se kterým se často setkáváme u básníků, může vést ke zkratu, neboť nemusí mít žádné byrostrné spojení s logem.

O tom možná vyprávějí i příběhy o prvních pěvcích (někteří z nich byli sami potomky Múz), kteří sloužili jako první zprostředkovatelé přemostění mezi božským a lidským světem. Thamyris byl prý thrácký pěvec (tolik o něm aspoň říká Homér, *Il.* II, 595 nn.), který se chlubil, že porazí Múzy v pěveckém závo-ru – a tak mu bohyň vzaly hlas, s hlasem zpěv a nadto celý dar hudby, který přece pocházel od nich...

Příběh o Linovi, synu Úranie a Poseidónova Amfimara, se vyprávěl jinak: Linos byl prý tak skvělým hudebníkem a tolik předčil všechny současníky i všechny své předchůdce, že Apollón, jat typickou závistí bohů, *phthonos theón*, připravil chlapce o život ve chvíli, kdy se mu vyrovnal ve zpěvu.

Příběh Orfeův, který byl podle tradice synem Kalliope, této nejpřednější z Múz, je zase dokladem síly a moci zpěvu, který umí přemoci i smrt, okouzlit vládce podsvětí říše a který poslouchají i zvířata, rostliny, ba dokonce i kameny, ne však už lidé, bakhantky ve službě jiného boha. Zde můžeme vidět další do-klad ústředního, půdorysného sváru mezi apollinskou a bakhickou složkou řeckého ducha, a zároveň poukaz na sílu slova a zpěvu oproti síle smrti, jež do-chází svého dalšího vyjádření v hérojské mytologii. V ní totiž mají místo jak- přímí potomci bohů, tak i smrtelníci, kteří svým působením na zemi překročili rámeč běžného lidského života a připočobnili se bohům. Kromě básníků a filo-sofů patřilo toto privilegium skvělým sportovcům – vítězům panhelénských her,

dále také věstcům, kněžím, zakladatelům obcí, kulturním héróům neboli vyná-lezcům nejruznějších civilizačních vymožeností a v době historické i vojevůd-cům a vůbec občanům padlým za vlast; život, který byl položen za svobodu obce, nemohl jen tak skončit: občan se stal nesmrtným. Stejně nesmrtnosti ale do-sáhl už zmíněný Archilochos (mimochoodem nemanželský syn otrokyně), který měl na ostrově Paru svou svatyni – héróon, v níž byl uctíván jako hérós, tzn. bylo mu obětováno a byl opakovaně volán lidmi ku pomoci. Přestože byl po smrti, byl stále zde, přítomný a působící!... Představa, která nemůže neupomenout na kult křesťanských svatých. Za stejně nesmrtného byl ale považován i Platón (podle Diogena Láertského ostatně syn Apollónův), Epikúros a mnozí další.

Lhoucí Múzy?

Múzy, jak jsme slyšeli, řekly o sobě Hésiodovi, že umějí říci pravdu, ale že si umějí také vymýšlet nebo přímo lhát. Všechno jejich vyzívání ze strany básníka, veskerá jeho odkázanost na ně tedy může být, v silném smyslu, jen poukazem na lež – výmysl – nepravdu. Múza jakožto profesorka historie může být noto-rická lhářka. Anebo, jako učitelka rétoriky, jen fabuluje. A básník, který jí věří, je hlupák. Nebo není?

Struktury mýtu a mytologie, to, čemu se poněkud nepřesně říká mytické mys-lení, mají antitický a zároveň komplementární charakter, jak ukázaly analýzy Lévi-Strausse a mnoha dalších. Přesto však v každé figurě mýtu může komple-mentárnost a antiticitnost jeho složek nabývat různých forem a plnit různé funkce. Koncepty pravdy a lži, ústřední noetické pojmy, jimiž uchopujeme svět, jsou nadto v různých kulturách odlišné, navíc i v rámci jedné kultury se promě-ňují v čase. Také pojmy pro pravdu – lež – skutečnost, které Hésiodos v Theo-gonii užívá, se liší od našeho jazykového užití i od užití doby klasičké.⁴⁸ Hlavní opozitum zde představují výrazy *pséudés* – *etymos*, kde *etymos* (ale i *eteos* či *eté-tymos*) etymologicky vycházejí ze základu *es-* (stov. latinské *esse*), tj. být, a dají se přeložit jako *skutečný* či *pravý*. Výraz *pséudés* pak neznamená prostou lež: označuje vše, co se nějak odchyluje od skutečnosti, tj. nevědomost – lež – vý-mysl. Samotný termín pro pravdu, *aléthés*, pak oproti známým Heideggerovým výkladům⁴⁹ označuje ani ne tak neskrýlost, ale spíše ne-nepovšimnutost a vždy má situační význam: jedná se o věc – jev – událost, které si mluvíč povšimne a kterou poté sděluje v řeči dalšimu. Adjektivum *aléthés* a výrazy odvozené se totiž v archaickém užití vždy vztahují k verba dicendi: *aléthéia* bydlí jen a pouze v řeči, není možné ji mít či nemít, nelze ji ani hledat, lze ji pouze vyslovit. Je to

„řečová pravda“, která se teprve později, především díky filosofické reflexi, přetvoří do podoby, v jaké ji známe – a hledáme.

Garantem této řečové pravdy jsou Múzy, které ale umějí tít i lež či výmysl podobný skutečnosti. A my jsme zptáky u naší otázky a u Hésiodových Múz: kdy lžou a kdy říkají pravdu – a jak to máme poznat?

Tuto hádanku se pokoušeli rozluštit už staří. V základu lze rozlišit několik způsobů interpretace:

1. jedná se o literární polemiku, většinou chápanou jako polemika mezi Homérem a Hésiodem (Homérovy básně jsou vybájené báchošky, Hésiodos naopak hodlá vyzpívat pravdu; polemiku lze obrátit, pak bude pravdivou poezie Homérova, Hésiodova falešnou); jinak řečeno, Hésiodovy Múzy jsou jiné než Homérovy, proto mohou říkat jiné věci. Z toho plyne, že každý může mít svoje Múzy, vždy jiné, vždy nějak odlišné;

2. jedná se o humiltní přístup ze strany básníka, opatrné sebehodnocení jeho schopností vzhledem k obtížnosti a neprůhlednosti látky jeho zpěvu (tj. theogonie; vysvětlení se ale dá užít na všechna vyprávění o událostech, při nichž básník nebyl osobně přítomen);

3. Múzy se chlubí svou schopností lhát, klamat a vymýšlet si: jedná se o první kladné hodnocení fikce v evropské literatuře;

4. na vině je řeč samotná. Řeč sama ze své přirozenosti obsahuje pravdu i výmysl (klam, lež).

W. F. Otto zdůrazňuje, že promluva bohyní představuje jejich sebeprezentaci a že božstvo o sobě přece nebude mluvit s despektem; obojí schopnost je prý tedy třeba hodnotit kladně.⁵⁰ Tím bychom automaticky vyloučili literárněkritickou, rivalitní četbu dvojverší a zrušili existenci dvojích (nebo v další tradici zmnohonasobených, až téměř naklonovaných) Múz, která přece stejně nic neřeší: nepoví nám na otázku, co právě dělá Múzy Múzami, co ve vztahu k pravdě – skutečnosti – lži či výmyslu zakládá jejich jednotný tvar, jejich Gestalt; jejich *múziznost*.

Možnost vidět tu humiltní přístup ze strany básníka vypadá, vzhledem k dokladům o inferiorním postavení básníka vůči Múze, pravděpodobně. Hésiodos je navíc první, kdo se odvažuje sepsat theogonii, bylo by proto přirozené, že svaluje odpovědnost ze sebe na bohyně: on sám přece nemá k době počátků jiný přístup než skrze ně.

Anebo, prosím, máme vzít jako Homér (Il. XVI 112nm.) Múzy, aby nám pověděly, jakým způsobem vznikl poprvé rozbroj, a máme prohlásit, že ony, které si s námi pohrávají a dobírají si nás, říkají svá slova vážně a promlouvají vysokým stylem tragédie? (Resp. 545 nn.)⁵¹

Prá se Platónův Sókratés a ukazuje druhou stranu této závislosti: lidé jsou vyprávění kapriciózním bohyňm na milost a nemilost, ty si s nimi pohrávají a žertují, a zvláště básník je na nich zcela závislý: „*Hesiod was equally on the mercy of his Muses*“, komentuje věc Duban.⁵² Jen na bohyňních záleží, jakou historií světa mu předestřou; odstup mezi člověkem a bohem je tu tematizován z epistemologického úhlu pohledu. Múza si zkrátka může s básníkem i s jeho obecnějším pohrávat, jak se jí zachce; může ale podat takový lék, *farmakon*, rozuměj takový obraz boholidského světa, jaký považuje pro něj a jeho obecnost v dané chvíli za vhodný. Slovo *farmakon* nicméně označuje v řečtině jak lék, tak jed – a jsme zase tam, kde jsme byli: u kapriciózních bohyň.

O kosmogonických a jiných vyprávěních je řeč i na jiném místě Ústavu (Resp. 382A, resp. 392A): při vyprávění bájí totiž, protože nevíme, jak se to má s pravdou v oněch pradávných událostech, *διὰ τὸ μὴ εἰδέναι ἑπὶ ταλῆθές ἔχει περὶ τῶν παλαιῶν* (vidíme, že užítí výrazu pro pravdu je už pohomérské!), připodobňujeme lež co nejvíce pravdě, *ἀφοριώμετες τὸ ἀληθές τὸ ψεύδος ὅτι μάλιστᾶ, ἅ τὰ δέλαμε ze lži věc prospěnou*. Jenomže pro boha žádný prospěch ze lži nemůže plynout – pro boha neexistuje nic, kvůli čemu by měl lhát, *Ὅυκ ἄρα ἔστιν οὐ θεῶς ἢν θεός ψευδοίτο*, vždyt bůh je dokonalý, a navíc je pro lidi příčinou jen dobrého, nikoli špatných věcí (ty si podle Platónova Sókrata zapřičinuje člověk sám svými dřívějšími špatnými skutky, po nichž přichází trest, který je ovšem člověku dobrodinním).

„*V bohu zkratka nemůže být obsažen lhoutí básník*“, *Ποιητὴς μὲν ἄρα ψευδοῖς ἢν θεῶ ὅυκ ἔστι*, čteme zde jakoby v přímé polemice s Hésiodem a jeho Múzami, neboli: „*nadlidské a božské je v každém směru beze lži*“, *Πάντη ἄρα ἀψευδὲς τὸ θεῶν* (nebo) *θεῶν τῶν τε καὶ τῶ θεῶν*.

Jinak řečeno: Múzy, které jsou bohyňmi, nemožou lhát.

Vidíme, jaká propast zeje mezi tímto dokonalým nelhoucím bohem a bohy Homérovy básni. Je to pořád stejná polemika, pořád táž nota, na jakou uhořdíl už v 6. stol. př. n. l. Xenofánés: pantoon ludibristních bohů je v rozporu s představou božstva jakožto dokonalého bytí, nepodléhajícího změně a zbytečnosti svého „osobního“ charakteru, nenahliženého už tedy jako *persona*...

Jiné vysvětlení pro múzické lži nabídl W. F. Otto:

*Tyto lži (rozuměj lži Hésiodových Múz – S. F.) jsou zcela jiného druhu než ony později (ve v. 229 Theogonie), mezi dětmi Eris se objevující démonické Pseudea. Je to vsutku velká umění dát vynyšlenému a vysněnému podobu pravdy.*⁵³

Právě toto okouzlení skrze živoucí obrazy fantazie a vážné poučení o tom, co je pravdivé, obojí dohromady (tedy jak *prodesse*, tak *delectare*, mluveno jazykem Horatiovy estetiky) vytvářejí podle Orta požehnaní Múz a jejich božskou podstatu.

Jde tedy ale opravdu o chválu fikce a fabulační schopnosti? A co je vůbec míněno fikcí v těchto dřevních dobách počátků? Byla *lilas* chápána svými posluchači jako fikce? Nebo jako vyprávění o hrdinech minulosti a jejich slavných činech, homérskou formou *klea andrón*? Námítky, že s kladným hodnocením poetické fikce se setkáváme až za helénismu,⁵⁴ neobstojí; je dochován slavný Gorgiův bonmot vynášející sílu impersonace, která je vlastně působení tragédie: tragédie působí tak, že ten, kdo oklamal, je spravedlivější než ten, kdo neklamal, a ten, kdo se nechal oklamat, je moudřejší než ten, kdo se oklamat nedal (Pflutarchos, *De gloria Atheniensium* 348c).

Klamem se tu však míní už zmíněná impersonace – divák věří nejen historikám ze života šlechtických rodů, ale věří, že muž s maskou na scéně před ním je Agamemnón a další muž s maskou na tváři vedle něj je Klytáiméstra... Operovat s pojmem fikce se tedy jeví jako hra, jejíž oprávnění se výslovně objeví až později; neodiskutovatelným faktem však zůstává, že zpěv „klamé“ přinejmenším v tom smyslu, že zpřítomňuje minulé události, klade je před nás a my se jimi necháme dojmát i rozveselovat docela tak, jak popisuje Homér působení písní Démodikových či Fémiových v *Odysseji*. V tomto smyslu je každý posluchač oklamán a básníci, jak říkal starý výrok přisuzovaný Solónovi, lížou. Zároveň v této schopnosti zpřítomňovat nepřítomné můžeme nahlédnout i druhou možnost: zpřítomňovat dosud nejsoucí – to, co dostane svůj tvar teprve v básnickově mysli. Množství především Odysseových líž, rozsetých porůznu v *Odysseji*, líž, kterým je v básni uvěřeno, stejně tak jako role Odyssea jakožto vypravěče (a téměř básníka!) svých vlastních cest jsou dokladem skutečnosti, že Řekové doby archaické si byli dobře vědomi dvojaké moci slova. Její konceptuální vyjádření se však stane, jak říká Derienne, zásadním problémem teprve pro myšlení, které si je schopno položit novou, dosud nevyřešenou otázku o vztazích mezi řečí a skutečností:

Na rovné mytického myšlení nepředstavuje dvojnásobnost (ambiguita) žádný problém, neboť celé toto myšlení je podřízeno logice kontrastu a dvojnásobnost je jejím základním mechanismem. Setkáváme-li se však například u Hésioda s jistým konceptuálním vyjádřením dvojnásobnosti, pak proto, že ambivalentnost začíná působit problém v myšlení, které už není mytické a které ještě není racionální, v myšlení, které jistým způsobem tvoří přechod mezi náboženstvím a filosofií. Řeč je ex

definitione aspektem skutečnosti; je to účinná síla. Působnost řeči však není nasměrována pouze ke skutečnosti; je také nevyhnutelně působením na někoho druhého; není alétheie bez peitbó. Tato druhá forma působnosti řeči je nebezpečná, neboť může být přeludem skutečnosti. Větní brzy vychází najevo určitá obava: svědnost řeči je taková, že se řeč může vydávat za skutečnost, logos může lidskému duchu unutit předměty, které se k nerozpoznání podobají skutečnosti, ale nejsou přitom nic než přázdné obrazy.⁵⁵

„Aspekt“ či „přelud“ skutečnosti... zde se ocitáme u poslední výkladové možnosti, kterou představuje poukaz na řeč samu. Každá promluva je dvojnásobná, ambiguitní, a to platí zvláště o promluvě začleněné na sebe, jakou je řeč Múz. Řeč má zkrátka tu vlastnost, že není identická s věcmi, a tento rozdíl, tato difference se mapuje logem a skrze logos, a tak prý pravda není ničím víc než „*inscription of the logos*“. Nápísem na logu, a mohou ji poznat jen Múzy, neboť jen ony mohou vidět „*za magické zrcadlo logu*...“⁵⁶

Takové vysvětlení ovšem nemůže filosofy uspokojit – magické zrcadlo logu není tím, které nastavují sobě nebo logu. Básník, zasvěcenec Múz, jejich služebník a žák, však na své bohyňě spoléhá, a to po celá další staletí. Věří, že to s ním (i jeho posluchači) bohyňě myslí dobře. Že ho nechtějí svěst na scesti, ale přiblížit k sobě a jeho prostřednictvím i jeho lidské souputníky. A pokud mu Múza říká a napovídá logos jen „podobný pravdě“, dělá to možná proto, že jiná slova o některých věcech lidí, pro které přece básník zpívá, neumějí slyšet.

Nebo je možno nahlédnout věc jako úkol a podivná schopnost Múz zůstat pro člověka enigmatem, hádankou; avšak nikoli rakovou, kterou lze odložit do kouta a která vede k rezignaci. Naopak: tato hádanka je jako koan, znamená ustavičné promýšlení stálou snahu o rozlišení obojího, pravdy a lži či výmyslu; to je však nemožné bez pomoci božstva.

Epilog: Makarónské Múzy a kavárna Slávie

Jen málo figur řeckého panteonu se vepsalo do evropské kultury tak jako Múzy. Půvabné bohyňe se nicméně během staletí proměňovaly způsobem, který nalezně své opodstatnění v povaze původního mytologématu někdy jen velmi zprostředkovaně. Theokritos přektří své Múzy na bukolické, neboť jejich prostřednictvím založí nový druh zpěvu, venkovskou idylu. Pythagorejci rozpoznají v hudbě Múz harmonii sfér a učiní z nich výsostně kosmická božstva. Ovidius udělá z Pterijských Múz dcery smrtelníka Piera, které jsou po prohraném

pěveckém souboru s bohyněmi proměněny ve straky. Varro si vystraší s anekdotou: ⁵⁷ Múz je prý proto devět, protože jedna řecká obec potřebovala tři sochy Múz do Apollónova chrámu. Tři z toho důvodu, že k tomuto číslu odkazuje samotná povaha hudby, neboť existují tři druhy tónů: jeden vznikající jen hlasem, jako u zpěváků, druhý dutím, jako u píšťal, a třetí úderem, jako u strunných nástrojů. Obezřetná obec objedнала sochy od tří různých umělců s tím, že nakonec vybere ty nejlepší, ale protože všechny byly stejně krásné (a jak by také ne, když to byly Múzy!), umístila do chrámu všechny, Hésiodos jim dal jména a od té doby je jich devět...

Křesťanská opuka zatracuje nejprve Múzy jako pohanské bohyně, nepotřebné pro toho, kdo vyzývá Krista, tento zosobněný logos, a Ducha svatého, Ducha určiitele a Ducha pravdy. Očekávali bychom tedy, že se zánikem pohanského světa bude pomalu, ale jistě dohasínat i Múza. Ona to ale nedělá – přestože přetrvává způsobem mnohdy bizarním.

Tak klášterní učitel Mico ze Saint Riquier, působící v době karolinské renesance, si najímá Múzu za stravu, či spíše za osvěžující nápoje: žádá po ní, aby opěvala křesťanské svátky, a pilná bohyně si za odměnu vymění korbel piva. K Vánocům ale žádá víno!⁵⁸

Múzy si našly cestu také do jihofrancouzských sekvencí, v nichž vidí Curtius počátek západní lyriky,⁵⁹ a ve znovuzkřížené slávě ožívají u Danta, v *Božské komedii*, kde jsou vyvolávány často, zcela podle pravidel epické tradice. Neodolám a ocituji aspoň jejich apostrofu na počátku Očistce:

*I budu zpívat chválu druhé říše,
kde lidský duch své poskvrnění smyje
a nebes hodným stane se tak spíše.
Však z mrtvých tady povstaň, pozdie,
váš, Múzy svaté, jsem, a bez prodlení
ať Kalliopé zase poožije
a provází tím zvukem svým mé pěni,
jímž straky bédně poraněny byly,
že nesměly už doufat v odpouštění.*
(Očistec I, 4–12)⁶⁰

Váš, Múzy svaté, jsem – co víc lze říci? V podivuhodném duchu znovuzrození či spíše znovupřijetí antické moudrosti nechápe Dante staré básnictví jako *ci-bus daemonum* a jeho autory jako mágy a služebníky ďáblovy (oproti jistému Vilgardovi z Ravenny, kterému se zjevili démoni v podobě antických básníků

Vergilia, Horatia a Juvenála!); v *Božské komedii* jsou ve fascinujícím renesančním „přepsání“ staré tradice apostrofovány Múzy i Apollón, ten postěže jako světelná kosmická bytost upomínající na Boha-orce i na *substantiae superiores*, rozuměj na astrologický aspekt renesanční víry v nebeskou harmonii...

Ještě velkolepější kariéru udělala Múza – tentokrát jedna jediná, nikoli rozprostřená jako u Danta do všech svých přívlasků a jednotlivých osob – v další velké epické básni, v Miltonově *Zvráceném ráji*. Milton postupuje neklasiicky, způsobem, který připomíná spíše Klémenta Alexandrijského, ale bez jeho útočností: zatímco pro Klémenta jsou Řekové zloději, kteří ukradli Židům jejich moudrost a udělali z ní moudrost vlastní, Milton přeznačuje Múzu protestantsko-starozákonním kadlubem. Je to nyní Múza Davidova, už před svotořením světa si hrála s Moudrostí, to ona inspirovala Mojžíše na Sinaji.

A Aristův současník Teofil Forengo, který píše počátkem 16. století makarónskou latinou, volá pro změnu neutivě, ale z plna hrdla břichaté Múzy, nikoli aby jim dal za úkol složit křesťanský zpěv, ale aby přišly nakrmit svého básníka makaróny a pěti či osmi míсами polentny...⁶¹

Pozoruhodnou návaznost na staré básnické epifanie představuje epifanie Conrada Celtise, básníka německého humanismu: cestou do Krakova za ne-smírně bouřlivého počasí Celtisův kůň zakopl a vyhodil jezce ze sedla, ten byl navíc zasažen bleskem. Zůstal tedy ležet a očekával konec. Tu se mu však, na jeho snažnou prosbu, zjevil sám „otec básnictví“ a svou léčivou silou mu nejen vrátil zdraví, ale obdařil ho i touro invokací:

„Surge“, – ait, – „et priscum capiant tua membra
vigorem,

*Ut patriae fines quattuor ipse canas...*⁶²

„Vstaň, ať tvé tělo načerpá znovu sílu, abys mohl vyzpívat čtvero končin své vlasti.“

Což zachráněný a právě zrozený básník poslušně udělá a složí čtyři knihy díla *Amores*, opěvající čtyři německé kraje...

Je to zvláštní, ale ani o staletí později není Múza mrtvá či vzdálená. Camille Flammarion popisuje ve své *Úranii* působení bohyně takto:

Měl jsem sedmáct let. Ona se jmenovala Úranie.

Byla to mladá blondýnka s modrýma očima, jarní sen, nevinná, ale zvědavá dcera Evy? Ne, byla prostě – tak jako kdysi – jednou z devíti Múz, tou, která měla na starosti astronomii a ještě nebeský pohled oživoval a řídil chór sfér; byla andélským preludem, který bloudí vysoko nad pozemskou tíží; neměla ani

znepokojivé tělo, ani srdce, jehož bušení je slyšet na dálku, ani mírné teplo lidského života; a přece existovala, v určitém ideálním světě, vyšším a povědy čistším, a byla nicméně natolik lidská svým jménem i svou tuárností, aby vzbudila v duši dospívajícího žavý a hluboký úsměv, z něhož by se v této duši zrodil neurčitý cit obdivu a téměř lásky.⁶³

Pokročíme ještě o století dál. Olivův obraz Pják absintu, který visí v pražské kavárně Slávie, můžeme nahlížet jako obraz Múzy a básníka, tentokrát nikoli v pythagorejském chóru sfer ani nad mísou polentý, ale v moderním velkoměstě. Múzu vidíme zezadu, jen její obličej je k nám natočen profilem. Je absintově zelená, průhledná a nahá a sedí na stolku před básníkem, který odpočívá na židli, před sebou sklenku s absintem, kavárenské noviny na držáku a klobouk a hledí unaveně a sklesle před sebe, někam směrem k nám, rozhodně ne na Múzu. Kavárna je úplně prázdná, mezi stoly a židlemi a věšáky se zezadu blížící jeden osamocněný číšník.

Tak takhle vypadá Múza v dnešním světě? zepřá se básník, který nescdí v obrazy, ale před obrazem. Jako průsvitný absintový džin z láhve? A tohle by měl být dnešní básník, zmožený poeta, opuštěný a utkvělý v kavárenském nočním polosvětle? A vybaví si slova Rimbaudova: *Posadil jsem si Krásu na klín. A sbledl jsem, že je božká. A urážel jsem ji...*

Protože pohlaví Poezie je ženské; to říká Czeslaw Milosz: „Což není ženská Múza? Poezie se otvírá a čeká na původce, dýchá, daimonion.“⁶⁴ Poezie je pohlaví ženského a není dnes desátou Múzou, jak to kdysi říkali o Sapfo; ne, nejspíše je onou Múzou par excellence, jedinou Múzou spočívající v základu všech děvít, jedním zpěvem, který není pouze ztetežením hlásek a not, ale přede vším přístupem ke světu. Jeho oslavou? Jeho bolesti a obžalobou? Má-li být poezie vskutku Poezií, Múzou, tedy dávkou zpěvu i zpěvem samým, jak tuto dvojje-dinost dokládá stará tradice, pak musí být také jeho tvořením, musí ustavičně zpívat a ustavičně a bez přestání se jí musí bát to, co je vůči zpěvu a řádu vnější. Krása na klíně básníkové, která je urážena, neboť kosmos je rozhlodán a básník se odtud strává nepokorným a troufalým služebníkem, je skurečná. Zelený, absintový příznak Múzy je ale jen předludem stejně jako unavený básník.

A co udělá básník, nezmožený básník před obrazem v kavárně Slávie? Sebete se a pújde ven. Dojde na most přes řeku. Dívá se na hladinu, je klidná, a přece se vlní a prohýbá v sobě. Je to odraz, je to zrcadlo jeho duše, utkvělé v sobě a přece kypící stále týmž polybem, stále někam směřující, tvořící, dělající, voda neuchopitelná, plynoucí z neznámého pramene a tekoucí pořád dál... nikdy nenarazíš na hranici.

BIBLIOGRAFIE

A/ Prameny

- ARCHILOCHUS, ed. I. TARDITI, Roma 1968.
 ARISTIDES I-II, ed. W. DINDORF, Berlin 1897.
Comitorum Graecorum Fragmenta, ed. P. KAIBEL, Berlin 1899.
Comitorum Atticorum Fragmenta, ed. T. KOCK, Leipzig 1880.
A Commentary on Homer's Odyssey, ed. A. HEUBECK, A. HOEKSTRA, vol. I-III, Oxford 1990-1992.
Epichorum Graecorum Fragmenta, ed. G. KINKEL, Leipzig 1877.
Die Fragmente der Vorsokratiker I-III, ed. H. DIELS, Berlin 1922.
 HERODOTUS, *Historiae*, ed. P.-E. LEGRAND, Paris 1932.
Hesiod's Theogony, ed. with prolegomena and commentary by M. L. WEST, Oxford 1966.
 HOMÉR, *Ilias*, př. O. Vaňorný, Praha 1934.
 HOMÉR, *Odysseia*, př. O. Vaňorný, Praha 1967.
The Homeric Hymns, ed. T. W. ALLEN, W. R. HALLIDAY, E. E. SIKES, Oxford 1936.
Homerské hymny. Válka žáb a myši, př. O. Smrčka, Praha 1959.
 Q. HORATIUS FLACCUS, *De arte poetica. O umění básnickém*, př. D. Svobodová, Praha 2002.
Lambi et Elegi Graeci I-II, ed. M. L. WEST, Oxford 1972.
The Iliad. A Commentary, ed. G. S. KIRK, vol. I-VI, Cambridge 1993-1996.
Philonis Alexandrini opera quae supersunt, ed. P. WENDLAND, vol. 2, Berlin 1897.
Pindari carmina cum fragmentis, ed. H. MAFFLER, Leipzig 1975.
Scholias in Apollonii Rhodii Argonautica, ed. K. WENDEL, Berlin 1935.
 PINDAROS, *Zpěvy olympijské*, př. J. Šprinc, Praha 2002.
Platonis Opera, ed. J. BURNET, Oxford 1900-1907.
Poetae Melici Graeci, ed. D. L. PAGE, Oxford 1962.
Zlomky presokratorských myslitelů, př. K. Svoboda, Praha 1944.

B/ Sekundární literatura

- BARMEYER, E., *Die Mäsen. Ein Beitrag zur Inspirationsstheorie*, München 1968.
 BOYANCÉ, P., *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris 1937.
 CURTIUS, E. R., *Evropa a latinský středověk*, Praha 1998.
 DECHARME, P., *Les Muses. Etude de mythologie grecque*, Paris 1869.
 DETIENNE, M., *Mistři pravdy v archaickém Řecku*, Praha 2000.
 DODDS, E., *Řekové a iracionálno*, Praha 2000.
 DUBAN, J. M., *Epic Proemium*, Diss. John Hopkins Univ., Baltimore 1975.
 DURANTE, M., *Epea pteromena. Die rede als „Weg“ in griechischen und vedischen Bildern*, in: *Indogermanische Dichtersprache*, ed. R. SCHMITT, Wege der Forschung CLXV, Darmstadt 1968, s. 242-261.
 DURANTE, M., *Untersuchungen zur Vorgeschichte der griechischen Dichtersprache. Die Terminologie für das dichterische Schaffen*, in: *Indogermanische Dichtersprache*, ed. R. SCHMITT, Wege der Forschung CLXV, Darmstadt 1968, s. 261-291.

- VON FRITZ, K., *Das Proömium der Hesiodischen Theogonie*, in: *Hesiod*, ed. E. HEITSCH, Darmstadt 1966, s. 295–315.
- HADOT, P., *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris 1995.
- HAVELOCK, E. A., *Preface to Plato*, Cambridge and London 1982.
- Hesiod, ed. E. HEITSCH, *Wege der Forschung* XLIV, Darmstadt 1966.
- Indogermanische Dichtersprache*, ed. R. SCHMITT, *Wege der Forschung* CLXV, Darmstadt 1968.
- LUTHER, W., „Wahrheit“ und „Lüge“ im ältesten Griechentum, Leipzig 1935.
- MINTON, W. W., Homer's Invocations of the Muses. Traditional Patterns, *Transactions of American Philological Association* 91, 1960, s. 292–309.
- OTTO, W. F., *Hesioda*, in: *Varia Variorum. Festschrift für Karl Reinhardt*, Münster 1952, s. 49–57.
- OTTO, W. F., *Die Museen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Düsseldorf 1955.
- WISSOWA, G., *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* XXXI, Stuttgart 1933, heslo Musai, vyprac. M. Mayer, s. 680–757.
- PUCCI, P., *Hesiod and the Language of Poetry*, Baltimore and London 1977.
- SPERDUTTI, A., The Divine Nature of Poetry in Antiquity, *Transactions of American Philological Association* 81, 1950, s. 209–241.
- STEPPICH, C. J., *Numine afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*, Wiesbaden 2002.
- STROH, W., *Hesiod's lügende Museen*, in: H. GÖRGEMANS, E. A. SCHMIDT, *Studien zum antiken Epos*, Beiträge zur klassischen Philologie 72, 1976, s. 85–112.
- VERNANT, J.-P., Mytické aspekty paměti a času, *Reflexe* 11, 1993, č. 7, s. 1–22.
- WATKINS, C., *How to Kill a Dragon*, Oxford 1995.

POZNÁMKY

- 1 Filón Alexandrijský, *De plantatione*, ed. V. P. Wendland, Berlin 1897, sv. II, s. 127–130.
- 2 Ailios Aristeidés, *Ἰπὸς Πλάτωνα περὶ προποικίης*, 106, ed. W. Dindorf, Berlin 1897.
- 3 Otto, W. F., *Die Museen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Düsseldorf 1955, s. 5.
- 4 Otto, W. F., *Die Museen...*, s. 37.
- 5 Otto, W. F., *Die Museen...*, s. 34.
- 6 Platónova díla cituji podle souborného Bernetova vydání uvedeného v bibliografii. Všechny překlady z řečtiny, pokud není výslovně uvedeno jinak, jsou mé vlastní.
- 7 *Leg.* 653 D. Cituji z překladu Václava Sládka: *Platonovy zákony* I–II, Praha 1925 a 1926, s. 70.
- 8 Herodotus, *Historiae*, ed. P.-E. Legrand, Paris 1932.
- 9 V celé práci cituji podle Westova vydání: *Hesiod's Theogony*, ed. M. L. West, Oxford 1966.

- 10 Vice viz *Hesiod's Theogony*, ed. M. L. West, ad loc.
- 11 Watkins, C., *How to Kill a Dragon*, Oxford 1995.
- 12 Dettiene, M., *Mistři pravdy v archaickém Řecku*, Praha 2000. Kniha ovšem vyšla ve Francii r. 1967, navíc podobně argumentuje už A. Spurdutti v článku *The Divine Nature of Poetry in Antiquity*, *Transactions of American Philological Association* 81, 1950, s. 209–241, nezavádí však pro tento druh řeči žádný název.
- 13 Durante, M., *Epea pteroenta. Die rede als „Weg“ in griechischen und vedischen Bildern*, in: *Indogermanische Dichtersprache. Wege der Forschung* CLXV, Darmstadt 1968, s. 242–261.
- 14 Cituji podle vydání: Pindaros, *Zpěvy olympijské*, př. J. Šprincel, Praha 2002. Všechny zkrácené názvy řeckých děl vycházejí ze standardně užívaných zkratk, jak je podává Liddell–Scott–Jonesův Greek-English Lexicon, Oxford 1996.
- 15 Durante, M., *Epea pteroenta*, s. 256.
- 16 Pindaros, *O. II*, 91–101.
- 17 Cituji dle ekumenického překladu: ČEP, Praha 1990.
- 18 Toporov, cituji dle: Watkins, C., *How to Kill a Dragon*, s. 70.
- 19 Cituji podle Pageova vydání: *Poetae Melici Graeci*, ed. D. L. Page, Oxford 1962.
- 20 Dettiene, M., *Mistři pravdy v archaickém Řecku*, s. 35.
- 21 Watkins, C., *How to Kill a Dragon*, s. 70.
- 22 Von Fritz, K., *Das Proömium der Hesiodischen Theogonie*, in: *Hesiod*, ed. E. Heitsch, Darmstadt 1966, s. 304.
- 23 Vice viz Wissowa, G., *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* XXXI, Stuttgart 1933, heslo Musai, vyprac. M. Mayer, s. 680–757.
- 24 ř. 23 Kinkelova vydání: *Epicorum Graecorum Fragmenta*, ed. G. Kinkel, Leipzig 1877; dále v textu zkracuji jako Kinkel EGF.
- 25 Dettiene, M., *Mistři pravdy v archaickém Řecku*, s. 35, 23.
- 26 Otto, W. F., *Die Museen...*, s. 37.
- 27 Úzké vazby řeckých filosofických škol na kult Múz osvětil ve své monografii P. Boyancé (Boyancé, P., *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris 1937), vylučně postavil filosofických škol v Řecku pak zdůrazňuje nově P. Hadot (Hadot, P., *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris 1995).
- 28 Erymologie tu nemůže sloužit jako vodítko, neboť výzkumy nevedly k žádnému jednoznačnému výsledku. Pro některé badatele je zde patrná spojitost s výrazy jako *μαρτύρεω* (učit se; Boisacq), jini (Brugmann či Wilamowitz, více viz Barmeyer, E., *Die Museen. Ein Beitrag zur Inspirations-theorie*, München 1968, s. 53n.) zase slovo Múza odvozují od kořene mén-; *μαρτυραίνω* – *μαρτυρία* – *μαρτυρήσειν* (šílím – šílenství – věstec – pamtují si). Další z možných etymologií slova Múza odkazuje nikoli na duševní stavy, ale na místo výskytu: Múza je *πέτραι*, tedy (srov. lat. mons) horská – obyvatelka hor. Múza je tu zkrátka spřátčena s nymfami, vzhledem k inspiračním a věštným schopnostem Múz obzvláště s nymfami vodními, a to na základě představy, že vodní výpary vyvolávají právě věštné stavy, vyvržením z přítomnosti a vizi toho, co není přítomné, ale minulé nebo budoucí.
- 29 *Scholía in Apollonii Rhodii Argonautica*, ed. K. Wendel, Berlin 1935, III 1.
- 30 Decharme, P., *Les Muses. Etude de mythologie grecque*, Paris 1869, s. 38nn.

- 31 Otto, W. F., *Die Museen...*, s. 28.
- 32 Srov. citované heslo Musai v *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* XXXI.
- 33 Vycházím z chronologie Ilias – Odysseia – Hésiodovy básně.
- 34 Mnesiepis Inscriptio, v. 23–41, in: Archilochus, T 4, ed. I. Tarditi, Roma 1968.
- 35 Minton, W. W., Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns, *Transactions of American Philological Association* 91, 1960, s. 292–309.
- 36 Havelock, E. A., *Preface to Plato*, Cambridge and London 1982, s. 156.
- 37 Havelock, E. A., *Preface to Plato*, s. 156.
- 38 Vernant, J.-P., Mýtické aspekty paměti a času, *Reflexe* 11, 1993, s. 1–22.
- 39 Stroh, W., *Hésiod's Iugende Museen*, in: H. Görgemanns, E. A. Schmidt, *Studien zum antiken Epos*, Beiträge zur klassischen Philologie 72, 1976, s. 85–112, zde s. 100.
- 40 Např. Detienne, M., *Mistři pravdy v archaickém Řecku*, Praha 2000 nebo Dodds, E. R., *Řekové a iracionální*, Praha 2000.
- 41 Cituji – stejně jako v případě následujícího fragmentu – z Maehlerova vydání: *Pindari Carmina cum fragmentis*, ed. H. Maehler, Leipzig 1975.
- 42 Zde i v následujícím úryvku cituji z vydání: Platon, *Hippias věšší, Hippias menší, Ion, Menexenos*, př. F. Novotný, Praha 1941.
- 43 Více k různým druhům *mania* viz Dodds, E., *Řekové a iracionální*, s. 70–105. O Aristotelově přístupu a jeho helénistických pokračovatelích viz studii Jana Kalivody v tomto sborníku.
- 44 Vycházím zde především z Aristotelovy analýzy v úvodu *Metafyzik* (*Metaph.* 980b–981b), z hippokratovského spisu *Peri techné* a z Platónových raných dialogů.
- 45 Cituji podle vydání: *Comiconum Atticorum Fragmenta*, ed. T. Kock, Leipzig 1880.
- 46 Zlomek uvádím podle Kaibelovy sbírky: *Comiconum Graecorum Fragmenta*, vol. I, Berlin 1899.
- 47 Cituji v překladu K. Svobody: *Zlomky presokratovských myslitelů*, Praha 1944.
- 48 Podrobnou analýzu zde není možné provést, více viz má disertační *Mábon. Mlýzy Iblát*, Praha 2003, nepublikováno.
- 49 Heidegger, M., *Bytí a čas*, Praha 1996, s. 249–260.
- 50 Otto, W. F., *Hésiodea*, in: *Varia Variorum. Festschrift für Karl Reinhardt*, Münster 1952, s. 49–57.
- 51 V překladu R. Hoška: Platón, *Ústava*, Praha 1993.
- 52 Duban, J. M., *Epic Proemium*, Diss. John Hopkins Univ., Baltimore 1975, s. 38.
- 53 Otto, W. F., *Hésiodea*, in: *Varia Variorum. Festschrift für Karl Reinhardt*, s. 51.
- 54 Verdenius, W. J., Notes on the Proem of Hésiod's Theogony, *Mnemosyne Ser. IV* 25, 1972, s. 225–260.
- 55 Detienne, M., *Mistři pravdy*, s. 97n.
- 56 Pucci, P., *Hésiod and the Language of Poetry*, Baltimore and London 1977, s. 11.
- 57 Podle Augustinova svědectví z *De doctrina christiana* II, 17.
- 58 Viz Curtius, E. R., *Evropa a latinský středověk*, Praha 1998, s. 257nn. Z Curtiových údajů zde částečně vycházím.
- 59 Více viz Curtius, E. R., *Evropa a latinský středověk*, s. 257nn.
- 60 Danre, A., *Božská komedie*, př. O. F. Babler, Praha 1965.

61 Curtius, E. R., *Evropa a latinský středověk*, s. 257nn.

62 Celtis, *Amores* I. 3. 61f., in: *Quattuor Libri Amorum*, ed. Pindter. Citováno dle knihy C. J. Steppicha (Steppich, C. J., *Nymine afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*, Wiesbaden 2002).

63 Flammarion, C., *Uranie*, Paris 1893, s. 1.

64 Miłosz, C., *Pejsk u cesty*, Praha 2000, s. 60.