

Na ceste k poznaniu seba samého I.

Ľudská prirodzenosť ako téma v niektorých antických drámach

Lukáš Jeník

JENÍK, L.: The path of getting to know oneself I.

The Human Nature as a Theme of an Ancient Greek Drama. *Studia Aloisiana*, 2017.

The aim of the article is to introduce a reflection on the fundamental question of philosophical anthropology: What is a man according to ancient Greek drama and theater? The „grasp“ of the human nature in drama is visible in the works of the three most important playwrights of ancient Greece: Sophocles, Aeschylus and Euripides. The heroes of ancient Greek drama are thrown into a destiny conflict that determines them, their passion, aspiration and their rationality. This issue also relates to Plato's and other philosophers' later efforts to grasp systematically issues of philosophical anthropology.

Keywords: ancient Greek drama, fysis, nous, philosophical anthropology, Sophocles, Aeschylus, Euripides

Parafrázujúc výskum nemeckej teatrologičky Eriky Fischer-Lichte sú dejiny divadla a drámy tým, čo by sme mohli označiť za zrkadlovú reflexiu dejín vzniku a rozvoja gréckej a západnej kultúry.¹ Okrem toho sa v divadle, ako nám o tom svedčia jeho antické počiatky, odrážajú aj antropologické konštanty ako napodobňovanie, vzťah k náboženským tradíciám, ukotvenie človeka v kultúrnej identite a pod. Divadlo odráža postupné napredovanie, objavenie sa toho typu racionality, ktorý stál na počiatku gréckej filozofie.² Cieľom tohto textu je poukázať na „alternatívne“ podoby spoznávania ľudskej prirodzenosti, alebo inak, predostrieť popri filozofickom diskurze umeleckú

¹ Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*. Bratislava : Divadelný ústav Bratislava, 2003, s. 15–52.

² Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 10–11. Fischer-Lichte predstavuje uvedenú myšlienku ako ústrednú pracovnú tézu svojej práce. Dejiny drámy v západoeurópskej kultúre zrkadlia dejiny hľadania toho, čo možno chápať ako meniacu sa, fluidnú prirodzenosť človeka. Divadlo a realita, z ktorej divadlo vyrastá, sú vo vzájomnom dialektickom vzťahu. Podľa Eriky Fischer-Lichte „treba divadlo chápať ako integrujúcu a integrovanú súčasť spoločenskej reality“.

reprezentáciu tých istých tém a problémov, s ktorými sa stretávame u autorov ako Platón či Aristoteles.

Fischer-Lichte poukazuje na to, že divadlo, a to naprieč jednotlivými západnými či východnými kultúrami, poskytuje človeku nástroj, vďaka ktorému môže napomôcť riešeniu základnej antropologickej otázky: kto je človek. Divadlo sa v priebehu dejín stáva priestorom, v ktorom je drámou generovaný hrdina a celý zbor person, postáv, ktoré zosobňujú spektrum ľudských charakterov³, a tak je i priestorom hľadania odpovede na vyššie uvedenú otázku, hádanku. Dejiny divadla a drámy odrážajú z kultúry vyrastajúcu, a akoby intuitívnu, nie systematickú, snahu získať poznanie o povahe človeka a svet divadla, drámy i umenia tak lavíruje medzi tradičnou úlohou náboženstva a rituálu, a tiež systematickým skúmaním v podobe filozofie.⁴ Náboženstvo a filozofia sa snažia o to isté – zodpovedať spomenutú hádanku. Filozofia konkuruje mýtu, náboženstvu a teológii, ktoré čerpajú svoje odpovede vynárajúce sa z mýtov či zjavenia v pozadí rozličných náboženských textov. Hlavným nástrojom toho, čo by sme mohli označiť ako konkurencieschopnosť divadla, a teda aj dôvodu filozofickej žiarlivosti, je efektnosť umeleckej reprezentácie. Divadlo, dráma a umenie vo všeobecnosti sa tak javia ako priestor, v ktorom jeho predstavitelia dokážu konkurovať iným oblastiam ľudskej činnosti a zahĺbenie sa do dejín filozofie či teológie ukazuje, že myslitelia v spomenutých oblastiach si tejto konkurencie boli vedomí.⁵

Z hľadiska antropológie možno divadlo chápať ako médium, vďaka ktorému je možné lepšie poznať svoju identitu alebo, povedané v kontexte skúmania tejto štúdie, svoju prirodzenosť a pôvod.⁶ Táto možnosť platí v in-

3 Porov. PLATON: *Dialógy III*. Bratislava : Tatran, 1990, 655D, s. 218.

4 Je celkom prirodzené, že toto vynáranie sa divadla zo sveta rituálu ukazuje blízkosť performatívnych činností človeka, ako je rituál, divadlo i hra. Antropológia divadla je tak kľúčovým krokom nielen k pochopeniu dejín divadla, ale aj k pochopeniu myšlienok spirituality ako žitej viery. K uvedenej problematike pozri SCHECHNER, R.: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009, s. 159–180. Divadlo súvisí s rituálnymi potrebami, oslobodzuje, ustanovuje novú realitu, dochádza ku katarzii. Tento motív, ktorý problematizuje už Aristoteles však nepredstavuje len problém pre estetiku a skúmanie estetického zážitku. Ide aj o kulturologický, antropologický a etnologický problém. Pozri tiež TURNER, V.: *From Ritual to Theatre*. London : The John Hopkins University Press, 1982. BELL, C.: *Ritual. Perspective and Dimensions*. New York; Oxford : Oxford University Press, 1997.

5 V dejinách filozofie tak napokon možno odlíšiť aj filozofické prúdy, ktoré nielenže odmietajú chápať divadlo a umenie ako konkurenciu a vnímajú umenie ako hrozbu pravdy, ale aj filozofické či teologické myšlienky a názory, ktoré si svet umenia berú za partnera a spoločne skúmajú spoločný predmet – človeka a jeho život. Porov. BARISH, J.: *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1985, s. 1–4. Barish analyzuje predovšetkým východiská odmietavých postojov k divadlu. Nie je nijako prekvapujúce, že táto červená „Ariadnina“ niť, ktorá prevážuje odporcov i znalcov divadla, akými sú napr. Nietzsche, Rousseau, alebo puritánov, pramení pri autorite Platóna. Práve Platón je bodom alfa kritiky a odporu voči divadlu. Podľa Barisha nejde len o predsudok a podozrievanie voči divadlu, ale zároveň o isté rozčarovanie z toho, čo je človeku vlastné, a to akési opantanie „chlebom a hrami“.

6 Samotný pojem sebedomia osoby a jej charakterových čŕt, na ktoré sa zameriava hlavne divadlo, je nezriedka viazaný so symbolom zrkadla, so symbolom vnímania seba samého vo svete zrkadla ako priestoru mimo reálny svet. Myšlienka, že svet divadla je ako zrkadlo skutočnosti, ako to napríklad chápe a neskôr explicitne vyjadruje Shakespeare ústami Hamleta, i keď s prihliadnutím na zrkadlenie cností a nerestí, je prítomná už v antickom divadle. Porov. SHAKESPEAR, W.: *Hamlet*. (Preložila Zora

dividuálnej roviny, keď si divák predstavuje svoje reakcie na osudy hrdinov z divadelnej drámy. Zároveň to platí aj v roviny kolektívnej. Viaceré divadelné hry antických dramatikov poukazujú na vzťah medzi individuum a kolektívom, do ktorého alebo z ktorého sa individuum začleňuje či vyčleňuje.⁷ Dejiny západoeurópskeho divadla a drámy možno vo vzťahu k európskej kultúre antiky či kresťanského stredoveku a novoveku chápať ako špecifický priestor, v rámci ktorého diváci i herci hľadajú identitu za pomoci média projekcie. Divadlo dokáže vyvolať premenu identity, aspoň na okamih vzdialiť osobu od jej JA a preniesť ju k alternatíve – k prežívaniu osudu iného, a tým sa stáva súčasťou sveta umenia. Divadlo s jeho komplexnou formou, s textom, výtvarným i múzickým umením je fenoménom, ktorý je neopakovateľný, nenahraditeľný a neparafrázovateľný.⁸ Podobne ako literatúra, aj divadlo integruje fikciu či fiktívnu realitu do tej aktuálnej. V príbehu, ktorý divák či iný záujemca vidí, číta alebo počuje, oživa jeho predstavivosť, výtvarné stvárnenie a sprievodné efekty napomáhajú navodiť virtuálnu realitu, v rámci ktorej si aj on môže klásť otázku: „akoby som konal ja, keby som bol tam a ten?“⁹ Okrem možnosti poznať samého seba (*gnōthi sauton*) však divadlo poskytuje priestor uvažovania, ako vylepšiť seba samého a práve v hľadaní perspektív, ktorým smerom toto vylepšenie vlastnej povahy viesť, získava divadlo strategickú výchovnú hodnotu.

Prvá časť rozsiahlejšej štúdie je zameraná na chápanie ľudskej prirodzenosti v dielach troch antických dramatikov. V dialógu s výskumom Eriky Fisher-Lichte je hľadaná odpoveď na otázku o ľudskej prirodzenosti v umeleckých reprezentáciách antiky. Sledovanie osudu vybraných hrdinov je pýtaním sa na to, kto je človek, a spôsob umeleckej odpovede napomáha poznať samého seba. Intuitívny prístup divadla je v mnohom korelujúci s cieľmi Platónovej psychológie, ktorá v náuke o duši odpovedá na otázku o povahe človeka, jeho prirodzenosti a jeho cieľa. Tejto téme bude venovaná samostatná časť štúdie, ktorá tento kruh od divadla k Platónovi a od antického filozofa k divadlu uzavrie.

Jesenská a Ján Rozner). In: SHAKESPEAR, W.: *Tragédie*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1963, III./2., s. 148. „... a nadovšetko dbajte, aby ste nevybočili z medzí prirodzenosti. Lebo všetko prepínanie je priamo proti zmyslu herectva, ktorého cieľom od počiatku bolo a je nastaviť akoby zrkadlo svetu : ukázať cnosti jej pravú podobu, nadutosti jej pravú tvár a celej dobe a spoločnosti ich verný odtlačok.“

7 Porov. SEGAL, Ch.: *Divák a posluchač*. In: VERNANT, J.-P.: *Řecký člověk a jeho svět*. Praha : Vyšehrad, 2005, s. 161–189.

8 K tejto problematike pozri PILÁTOVÁ, J.: *Hnízdo Grotowského : na prahu divadelní antropologie*. Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 2009; BARBA, E., SAVARESE, N.: *Slovník divadelní antropologie*. Praha : Divadelní ústav; Nakladatelství Lidové noviny, 2000; SCHECHNER, R.: *Performancia: teorie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009; TURNER, V.: *From Ritual to Theatre*. London : The John Hopkins University Press, 1982.

9 K uvedenej téme naratívnu slúžiaceho ako príčiny tvorby virtuálnej reality, v ktorej divák „žije“ cudzím životom pozri RYANOVÁ, M.-L.: *Narativ jako virtuální realita : imerze a interaktivita v literatuře a elektronických médiích*. Praha : Academia, 2015.

1. Hľadanie ľudskej prirodzenosti. Od divadla smerom k filozofii

Dejiny antického divadla sú príkladom postupného vývoja jedného typu performancie z pôvodných rituálnych performancií. Zatiaľ čo rituál obsahuje dramatické prístupy, ale vťahuje zasväcovaného dnu, do pointy mystérií, divadlo sa javí ako opačný proces.¹⁰ Odlišná dynamika divadelnej performancie využíva určitú podobu rituálnej performancie na to, aby z vnútra obsahu drámy, ktorým je určitý mýtický či nemýtický naratív, vytiahla určité myšlienky a ovplyvnila divákov. Proces, ktorý charakterizuje náboženský rituál, stavia na určitej exkluzivite, zasväcovaní do mystérií len pre určených. Naopak, divadlo možno charakterizovať ako performanciu, ktorá je sociálne otvorená, nevťahuje divákov do exkluzívnej množiny zasvätených, ale naopak, aj zo sféry posvätného vyťahuje myšlienky von, pred divákov. Hodno však dodať, že i keď antické divadlo a drámu možno v niektorých aspektoch od náboženského rituálu odlíšiť jasnejšie, vytyčiť striktnú demarkačnú čiaru medzi oboma performanciami nie je jednoduché, a to z viacerých dôvodov. Vynáranie sa divadla ako fenoménu, ktorý už nie je dogmaticky zviazaný s rituálom či liturgiou, možno charakterizovať formálnou slobodou. Zatiaľ čo rituál je formálne viazaný na náboženský obsah, divadlo vychádza z tradície významu i úlohy slova a reči.¹¹ Text drámy sa stáva monumentom pamätihodných okamihov sakrálneho i nesakrálneho rozmeru. Tým sa však ukazuje aj podobnosť medzi cieľmi rituálnych performancií, ktoré odkazujú k fundamentálnej úlohe mýtu, a antickým divadlom, ktoré i keď v nenáboženskom, nie liturgickom zmysle, predsa len charakterizuje ambícia predostrieť obsahy, ktoré prekračujú rámec zábavy. V antickom divadle a dráme je tento prvok, ktorý ukazuje spätosť performancií divadla a rituálu, nezriedka prítomný. Bez ohľadu na koncepciu katarzie, divadlo sa síce odpútava od rituálu, ale je typom performancie napomáhajúcej rozširovať ideály gréckej kultúry, a to aj svojou spätosťou s náboženským obsahom a formou. Ak je rituál charakterizovaný svojou funkciou iniciácie, tak v divadle sa iniciácia nestáva uzavretou pre niektorých, ale naopak. Divadlo nie je vágnym priestorom, v rámci ktorého diváci len prežívajú osudy hrdinov a bavia sa, sú

10 Porov SCHECHNER, R.: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*, s. 34, 154–156. Schechner v prehľadnej tabuľke performancií ukazuje, nakoľko sú divadlo a rituál formálne blízke. V oboch sa nachádza zvláštne usporiadanie času, zvláštna hodnota vecí, nemajú produktívny výrobný význam, majú svoj čas, ktorým sú ukončené a pod. Odlišnosti chápe predovšetkým v motíve presahu. Rituál má vždy ambíciu presahovať bežný svet. Schechner poukazuje na význam rituálnych performancií v primitívnych spoločnostiach. V rámci rituálu dochádza k transformácii a účastníci sú ňou pretváraní. Na rozdiel od rituálu, divadlo v sebe nenesie automaticky transformačný aspekt. Dominuje mu zábava. Avšak aj v dejinách divadla možno badať krivku prelínania zábavy a účelovosti, ktorá je charakteristická pre rituál. Podľa Schechnera sú kategórie: celistvosť, proces a organický rast, konkrétnosť a náboženská či transcendentálna skúsenosť základom orálnych kultúr kmeňov. Tieto kategórie sú obsahom rituálnych praktík, ale sledujúc mysliteľov, akými boli Eliade či Cassirer, poukazuje na prítomnosť týchto kategórií v modernom umení, a teda aj v divadelnej tvorbe.

11 Porov. SEGAL, Ch.: *Divák a posluchač*, s. 161–171.

dojati, ale sú nepriamo motivovaní a iniciovaní k prechodu z jedného stavu poznania k inému.

Už v antickom divadle troch najvýznamnejších klasikov antického divadla – Aischyla, Sofokla a Euripida – sa stretávame s chápaním divadla ako priestoru predostretia konkrétnych myšlienok a ideálov ako nástroja, pomocou ktorého dochádza k formovaniu spoločnosti, inšpirácii a k realizácii daných myšlienok.¹² S prihliadnutím na prvých dvoch menovaných možno hovoriť o antickom divadle a dráme ako o vizitke gréckej *polis*¹³. V prípade tretieho menovaného je jeho dielo charakterizované jeho záujmom o ľudskú prirodzenosť, ktorú možno chápať odlišne od videnia človeka, aké nachádzame u Aischyla a Sofokla.

Antickí dramatici vo svojich dielach zrkadlia pojmy a problémy, s ktorými sa stretávame aj v dielach dobových i neskorších filozofov: ľudská prirodzenosť, otázka slobody, význam racionality, individuum vs. kolektív, osudovosť vs. možnosť voľby, zákon proti svojvôli a pod. Práve to ich dielo robí zaujímavým aj pre porovnanie s dobovými filozofickými názormi.

1.1. Divadlo a zrkadlenie *polis*

Význam umeleckej produkcie a divadla zvlášť dokumentuje napr. aj fakt súvislosti medzi kariérnym rastom a postupom divadelných tvorcov a dramatikov zo sveta divadla do sveta vrcholovej politiky svojej doby.¹⁴ Skôr

12 Porov. SEGAL, Ch.: *Divák a posluchač*, s. 183–185. Antická tragédia, text drámy či komédie i divadelné predstavenie sú reflexiou problémov *polis*. V dielach tragédií tak podľa Segala možno zreteľne rozoznať rodové problémy (Aischylova *Oresteia*, Euripidove ženské hrdinky Médea alebo tragédia *Bakchantky*), idealizáciu rozumného vládcu (Sofoklov Oidipus), kritika tyranských svojhlavých spôsobov a násilnej politiky (Euripidove *Trójanky*). Segal zdôrazňuje, že to bola práve tragédia, ktorá „dokázala v symbolickom podobe rozvinout na jevišti soudobé diskuse o velkých morálních a politických otázkách“.

13 Porov. SVOBODA, L. (ed.): *Encyklopedie antiky*. Praha : Academie, 1974, s. 379–380. Mestský štát (*polis*) sa ako nový špecifický politický útvar v antickom Grécku objavuje od počiatku prvého tisícročia pr. Kr. Vznik mestských štátov je zviazaný s celkovou politickou premenou gréckeho sveta. Mestský štát stojí v priamej opozícii k starším politickým systémom, akými sú aristokratické či monarchické zriadenie, ktoré ustupujú novému egalitárskemu systému. Porov. VERNANT, J. P.: *Počátky řeckého myšlení*. Praha : Oikoymenh, 1995, s. 37–47. Pre typ politického zriadenia, akým je polis, existuje viacero príčin, z ktorých treba spomenúť vzťah medzi zmenou vojenského umenia a vedenia vojen. Vzhľadom na zmenu typu bojujania, zánik významu jazdy a dôraz na ťažkoodencov (hoplítov) sa mení aj význam aristokracie. Ako spomína Vernant, táto skoršia zmena v spôsobe fungovania armády, ktorá sa prejavovala znížením významu jazdy a vyzdvihnutím spôsobu boja vojaka popri vojakovi, mala aj svoje politicko-kultúrne konkvencie. Zatiaľ čo vlastníctvo koňa, voza a s tým spojených nákladov dominovalo v aristokraticky formovanom vojsku, falanga ťažkoodencov bola postavená na inej mentalite a inom ideáli, ktorým je rovnosť. Vernant poukazuje práve na tento vzťah. Akonáhle došlo k zmene vedenia vojen, bitky získavali svojich hrdinov nie na základe lepšieho vybavenia, ale na základe spoločnej stratégie, rovnosti a pod.

14 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 15. Napríklad taký Sofokles, ktorý predstavoval jedného z takýchto príkladných dramatikov a umelcov sa preslávil ako víťaz tragického agónu. Práve preto mu boli následne ponúknuté politické funkcie, a to, obrazne povedané, vo viere v rovnosť, že ten, kto je dobrým dramatikom a následne režisérom zboru, bude aj dobrým politickým vodcom. Od roku 468 pr. Kr. , kedy vystúpil v tejto súťaži mestského štátu Atény po prvýkrát, až do jeho smrti v roku 406 pr. Kr. získal Sofokles dvadsať titulov. V danej dobe – v tzv. zlatom období Aténskej polis, v období Periklových Atén - zastával politické funkcie popri Periklovi. Medzi rokmi 441 až 439 pr. Kr. bol spolu s Periklom

než si predstavíme jednotlivé kamene mozaiky, ktorými sú diela a myšlienky jednotlivých antických dramatikov, hodno poukázať na význam divadla v kontexte spoločenského života v antických mestských štátoch. Najvýraznejšou mestskou obcou, v ktorej hralo divadlo ústrednú rolu toho, čo by sme dnes nazvali masové médium, boli Atény.

Divadelné hry sa počas obdobia najväčšieho rozkvetu Atén tešili výraznej podpore verejnosti, a to naprieč všetkými spoločenskými vrstvami. Nešlo len o zábavu pre masy, ale práve naopak. Umenie sa stávalo súčasťou štátneho kultu a z toho dôvodu boli práve divadlo a drámy nosičmi spoločenských akcií, ktoré posilňovali vieru spoločenstva v neho samé. Hlavné aténske slávnosti, tzv. mestské dionýzie¹⁵, sa oslavovali začiatkom jari. Tieto šesťdňové oslavy boli organizované ako súčasť štátneho kultu.¹⁶ Organizácia, teda to, čo by sme dnes mohli chápať ako produkciu, ktorú vykonáva produkčný dom, bola zviazaná s aktivizovaním celej *polis*.¹⁷

Najvyšší dočasný politický predstaviteľ obce, *archon eponymos*¹⁸, poveril réžiou a naštudovaním hry samotného víťaza súťaže tragického agónu či viacerých básnikov. Práve dramatik ako režisér bol teda zodpovedný za naštudovanie drámy a režíroval aj celý chór.¹⁹

Vzhľadom na finančnú náročnosť antických osláv, mestských dionýzií, bolo nevyhnutné vyčleniť na túto akciu extra financie. Financovanie bolo zabezpečené radou mestských *chorégov*²⁰, bohatých občanov, ktorí boli pove-

hlavným stratégom vojny mestskej obce Atén proti inej mestskej obci, proti Samu. Uvedený príklad len ilustruje, aká vážene funkcie sa zlievali v prípade dramatikov, akými bol Sofokles a pod. Význam dramatika a umelca v obci však nevyplýval ani tak z fenoménu jeho geniality, ale z významu, aké malo umenie a divadlo v kontexte spoločenského života antického Aténčana. Podobne je tomu aj u staršieho autora Aischyla.

- 15 Porov. SVOBODA, L. (ed.): *Encyklopedie antiky*, s. 148. V rámci šiestich dní okázalých osláv mali diváci možnosť vidieť počiatkové obety na počesť boha, predstavenie básnikov, hercov obci. Nasledoval sprievod a lyrické súťaženie medzi zborními. Vrcholom osláv bol jeden deň venovaný komediálnym predstaveniam a tri dni venované tragédiám. Počas každého z týchto troch dní sa uvádzali tri hry jedného autora. Pozri tiež CHANIOTIS, A.: Theatre Rituals. In: WILSON, P. (ed.): *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*. Oxford : Oxford University Press, 2007. s. 48–66.
- 16 Význam mestských dionýzií pre budovanie identity občianskej spoločnosti je témou, ktorej sa dlhoročne venuje Simon Goldhill. Vo svojich prácach poukazuje na jednotlivé štádiá osláv, ktoré boli navrhnuté tak, aby podporovali celkový obraz oslavy štátnej ideológie, no zároveň boli tieto oslavy úzko previazané so štátnym kultom a kultom osláv k menu boha Dionýza. K tejto téme pozri GOLDHILL, S.: The Great Dionysia and Civic Ideology. In: *The Journal of Hellenic Studies*, roč. 107, 1987, s. 58–76. Pozri tiež GOLDHILL, S.: *AESCHYLUS – The Oresteia*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004, s. 1–19.
- 17 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 15–18. Počas dionýzií sa nesmeli viesť žiadne súdne pojednávania. Štátna sila a byrokratický aparát bol dočasne funkčne obmedzený, nesmeli sa nič konfiškovať a na toto obdobie slávnosti boli prepustení aj väzni. Zároveň treba podotknúť, že akékoľvek narušenie rituálnych obradov bolo považované za priestupok proti posvätnosti osláv a za takúto blasfémii bol previnilý náležite potrestaný. Pozri tiež GOLDHILL, S.: *AESCHYLUS – The Oresteia*, s. 18–19. Goldhill zdôrazňuje fakt, že divadla počas mestských dionýzií sa zúčastňovalo cez 16 tisíc občanov a *Oresteia* bola skutočnou politickou drámou, ktorá vtahovala občanov do príbehu.
- 18 Porov. SVOBODA, L. (ed.): *Encyklopedie antiky*, s. 70–71.
- 19 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 15–18.
- 20 Porov. SVOBODA, L. (ed.): *Encyklopedie antiky*, s. 257. Porov. GOLDHILL, S.: *AESCHYLUS – The Oresteia*, s. 12. Pozri tiež GOETTE, H. R.: Choregic Monuments and the Athenian Democracy. WILSON, P. (ed.): *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*. Oxford : Oxford University

rení financovaním. Vybraný chorég, alebo viacerí chorégovia zaplatili nielen režijné náklady a produkciu celej slávnosti, vrátane divadelnej hry, ale platili aj chór. I keď bolo financovanie finančne náročné a povinnosťou, ktorá mohla viesť až k zbankrotovaniu choréga, prestíž, ktorou sa mohol dotýčný chorég prezentovať, bola napokon politickou investíciou do samého seba.²¹

Význam mestských dionýzií ešte zdôrazňovalo to, že neboli jedinými sviatkami, ktoré sa v Aténach slávil. V Aténach v 5. storočí pr. Kr. bolo dionýzií a osláv niekoľko.²² Oslavy na počesť boha Dionýza boli štyri. Ako prvé sa slávil vidiecke dionýzie na prelome decembra a januára. Po vidieckych dionýziách nasledovali lénaje na prelome januára a februára. Tretími oslavami na počesť boha Dionýzia boli antestérie, ktoré boli medzi februárom a marcom a túto skupinu mestských osláv uzatvárali už spomenuté mestské dionýzie. Na rozdiel od starších kultových slávností boli štvrté oslavy, mestské dionýzie, novým sviatkom, ktorý bol vsadený do priestoru a času *polis* 5. storočia pr. Kr. Zatiaľ čo staršie a s kultom spojené sviatky vychádzali z náboženských tradícií, mestské dionýzie boli novo ustanoveným sviatkom. Využívali kontext náboženských sviatkov a vlastne sa zviezli na stratégii previazania deklarovaných ideálov v pozadí sviatkov s tradíciou posvätnosti dionýzií a ostatných náboženských osláv, čím sa tento nový typ sviatkov politicky etabloval a stal prijateľným pre celú *polis*. Na týchto nových štátnych sviatkoch sa prezentovali divadelné drámy, tragédie i komédie, ktoré adresne oslavovali rod a *polis*. Možno povedať, že kým predchádzajúce sviatky púťali občana k tradícii kultu, nové sviatky z rituálu vychádzali, ale ich cieľom bolo tvoriť novú identitu. Spiritualita dionýzií vedie jedinca k chápaniu seba ako časti spoločenstva, časti *polis*.²³ Práve to odlišuje staršie oslavy od nových sviatkov. Už to nie sú rituálne hry a predstavenie, ale je to divadlo, ktoré nevťahuje dovnútra, lež vychádza z rituálu von. Nejde už len o inscenovanie mytologických motívov, ale naopak, mytologické motívy a previazanosť na kult boha Dionýza sa využívajú ako špecifický priestor, v ktorom sú ľudu sprostredkované ideály *polis* takpovediac s požehnaním boha.²⁴

Divadlo je antickými tragédiami klasického obdobia chápané ako svet vo svete. Dnes by sme mohli povedať, že ide o myšlienkový experiment, na základe ktorého je modelovaný hypotetický svet. A tento experiment sleduje jediný cieľ – vytvorenie priestoru možného, v ktorom sa hyperbolizuje to, čo podporuje identitu občana v *polis*, alebo naopak, čo je zlé, čo deštruuje ideálnu predstavu o obci. Divadelné hry troch najvýznamnejších autorov antického divadla, ktorými sú Aischylos, Sofokles a Euripides, dokumentujú, nakoľko divadlo napomáha divákovi byť dobrými občanmi, kde sa rodí ideál mestskej obce, v čom spočíva jej význam a pod. Vzhľadom na uvedené je vhodné sa

Press, 2007. s. 122–149. Kto dokázal finančne zorganizovať také slávnosti ako boli dionýzie a postaral sa o efektívnu produkciu, mohol pracovať s predpokladom, že ostane v povedomí členov obce ako štedrý a tým pádom aj obci prospešný občan.

21 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 15–18.

22 Porov. SVOBODA, L. (ed.): *Encyklopedie antiky*, s. 148.

23 Porov. GOLDHILL, S.: *The Great Dionysia and Civic Ideology*, s. 58–76.

24 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 17–18.

pozrieť na umeleckú formu a obsah, s akou jednotliví dramatici napomáhajú formovaniu spoločnosti a nakoľko je duch umenia v dialógu s ideami, ktoré chce presadiť.

1.1.1. Prípad Aischylos: Všade samá kliatba

V diele Aischylova (525/524–456/455 pr. Kr.), prvého z klasických antických dramatikov, vidíme podľa Fischer-Lichte zrod toho, čo možno označiť ako ideál vznikajúcej a budujúcej sa *polis*. Ukážkovým príkladom je jeho *Oresteia*.²⁵ Tá bola inscenovaná v roku 458 pr. Kr. Ide o trilógiu, ktorá sa skladá z viacerých samostatných dramatických celkov, ktorých obsahom je jeden konkrétny mýtus, a to genéza a dejiny kliatby Atreovského domu či rodu.²⁶ Trilógiu tvoria hry: *Agamemnón*, *Obet za mŕtveho* a *Eumenidy*.²⁷

Aby sme pochopili, v čom je Aischylovo, a napokon aj Sofoklovo dielo také výnimočné, musíme pochopiť aspoň časť motivácií a kultúrneho, politického a sociálneho kontextu, ktorý sa do jeho diela dostáva. Aischylos vychádza z tradičných eposov, ako ich poznáme z diel Homéra. Jeho spracovanie je však v mnohom paradigmatické, pretože je to práve jeho dielo, ktoré sa vyznačuje originálnymi prvkami ako dramatický dialóg a vznešený typ recitálu. Skôr než forma sa však v jeho diele zrači niečo dôležitejšie a kľúčové nielen pre pochopenie gréckej kultúry, ale tiež otázky prirodzenosti človeka.

Svoje dielo písal Aischylos v dobe, kedy sa jedna epocha vývinu gréckej kultúry končí a iná začína. To, čo svoj vývin končí, sú rodové monarchicko-oligarchicko-aristokratické zriadenia. Hodnota rovnosti a vláda rovných, *isonomia* a *isokratia* charakterizujú aj aristokraticko-oligarchickú elitu nedemokratických spoločenstiev. Ideál rovnosti je však tiež ideálom, ku ktorému tiahnu demokraticky orientované politické prúdy. Jean Pierre Vernant poukazuje na to, že práve v 6. storočí pr. Kr. dochádza k zmene a fenomén ideálu rovnosti (*isonomia*),

25 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 19–30. Podobne aj Goldhill zdôrazňuje, že chápanie aténskej demokracie, fenomén štátnych sviatkov a úloha divadla ako média formovania občanov *polis* je kontext a optika, skrze ktorú hodno interpretovať aj dielo *Oresteia*. Aischylovo dramatické dielo podporuje všetky uvedené aspekty a vzájomne ich vyživá. Divadlo sa stáva zdrojom propagácie ideálu *polis* ako demokratického spoločenstva, v ktorom inštitúcie práva strážia spravodlivosť. Obec je zároveň sociálnym priestorom, v ktorom jediniec najlepšie naplňuje svoju slobodu a zmysel. Porov. GOLDHILL, S.: *AESCHYLUS – The Oresteia*, s. 7–11.

26 *Oresteia* je trilógia, ktorá poukazuje na menšiu časť väčšieho celku, tzv. Atreovského mýtu. Ten je príbehovo starší ako hrdinovia Aischylových tragédií (Agamemnón, Orestes, Elektra a i.) a prekliatie sa začína už o generáciu skôr, u otca Agamemnóna a Meneláa. Kráľ Mykén Átreus sa dopustil viacerých vražd, za čo bol prekliaty. Prekliatie Átreu je výsledkom bratovražedných sporov o moc a trón medzi ním a jeho bratom Thyestétom. Tomu Átreus predložil k uvítaniu pohostenie, ktoré pripravil z jeho synov. Za túto vraždu brat prekliat brata a jeho pokolenie. Porov. SVOBODA, L. (ed.): *Encyklopedie antiky*, s. 90–91.

27 Eumenidy, alebo tiež Erínye, z rímskej mytológie známe ako Fúrie, boli bohyně pomsty, ktoré slúžili pánovi podsvetia, ktorým bol Diov brat Hádes. Už v Homérovom diele sa stretávame s Erínymi ako bohyňami, ktoré trestajú porušenie krivých prisah. Tento ich starší, tradičnejší význam bol zdrojom samostatného mytologického cyklu, pre ktorý sa dostali aj do Aischylovej tvorby. Pozri SVOBODA, L. (ed.): *Encyklopedie antiky*, s. 176.

ktorý bol dosiaľ chápaný v užšom politickom kontexte vládnucej aristokracie, sa premietla do myšlienky rovnosti nielen rovnejších, teda aristokracie, ale celého, širšie chápaného slobodného ľudu. Práve demokratizácia vojenstva, ktoré bolo kedysi v rukách aristokratických rodov a nimi platených armád, je aj zdrojom rovnosti nielen na bojisku, ale aj v rámci obce.²⁸ Doba Aischyla je charakteristická týmito veľkými, no prirodzenými zmenami. S koncom grécko-perzských vojen dochádza k rozkvetu obchodu a financie sa už nekumulujú v rukách rodov, ale vznikajú finančné aristokracie. Do obdobia, ktoré charakterizuje aj myšlienka Herakleita, že život je boj, v ktorom ide o neustálu premenu protikladov, tak vstupuje dramatik so svojimi divadelnými hrami.²⁹ Tie sú prirodzenou propagáciou myšlienok, ktoré legitimizujú nové politické myšlienky, politickú identitu občana demokracie. Aischylos je dramatikom *polis*, propagátorom tých najurodzenejších ideálov, ktorých posvätnosť zaručuje akémukoľvek spoločenstvu prežitie a blahobyt. Vo svojich hrách, a hlavne v trilógii *Oresteia*, sa zameriava na jednu z kľúčových cností – spravodlivosť. V jeho diele sa tak zreteľne odráža snaha o definíciu spravodlivosti.³⁰

Kľúčovou myšlienkou, ktorá je prezentovaná v každej z uvedených drám, je konfrontácia medzi ľudským rozhodnutím, medzi ľudským činom a dôsledkami jeho slobodnej voľby. Z čoho však ona slobodná voľba, ktorá vedie k tragickému deju, pramení? Aischylos si uvedomuje, že dráma, do ktorej sa rútia jeho hrdinovia, pramení z ich nesprávneho usudzovania, zaslepenia, hriechu a vôľou či dopustením bohov. I keď sa predstava, že sme hračkou v rukách bohov prieči našej predstave o spravodlivosti, súvisí s chápaním vzťahu medzi bohmi a človekom v antickom náboženstve.³¹ Z tejto tragickej situácie sa už Aischylos – podobne ako neskôr Sofokles – snaží divákovi pretlmočiť kľúčovú myšlienku,

28 Porov. VERNANT, J. P.: *Počátky řeckého myšlení*, s. 44–45. Homérov Achilles ako hrdina, ktorý priviaže mŕtveho Hektora o svoj voz a zhanobí mŕtvolu trójskeho hrdinu pred očami jeho rodiny. Takýto spôsob vojenského hrdinstva sa však skončil, pretože ako píše Vernant, ťažkooodenec bojujúci za prežitie či slávu *polis* je v presnom opaku k osobnému hrdinstvu takých hrdinov, ako je Achilles. Hoplita je presným opakom bájneho hrdinu, pretože odmieta individuálne hrdinstvo, pretože jeho prežitie a víťazstvo je víťazstvom falangy, víťazstvom šíku, v ktorom stojí a ktorého je rovnocennou súčasťou. To, čo je cnosťou tohto nového bojovníka, už nie je svojhlavá vášeň (*thymos*), ale umiernenosť a rozvážnosť (*sófrōsynē*) – „dokonalé sebeovládání, sebekontrola, schopnost podřídít se společně disciplíně, chladnokrevnost brzdící instinktivní hnutí, jež by mohla narušit řád formace“.

29 K tejto problematike pozri podnetnú štúdiu STIEBITZ, F.: *Aischylova Oresteia*. In: *AISCHYLOS: Oresteia*. Praha : Artur, 2014, s. 196–236.

30 Snaha o definíciu spravodlivosti a zákonného poriadku nachádzame v gréckej kultúre prítomnú už v období veľkých eposov, akými sú *Iliada* a *Odysea*. Už v 8. storočí pr. Kr. popisuje Homér povahu súdneho sporu v príbehu o Achillovom štíte. Rovnako sa objavuje motív previazania zákonov a práva u Hesioda. To, čo charakterizuje povahu práva a formu zákonodarstva už v tomto predsokratickom období a ešte pred objavením sa tzv. mudrcov (*sophoi*), je procesualnosť a význam *agory* ako zboru posudzovateľov. Bez ohľadu na neexistenciu písaných zákonov a význam ústnej tradície bola to práve úloha zboru, ktorá dominuje aj obdobiu nepísaného zákonodarstva v archaickej perióde. Písané zákony sa objavujú v 7. a 6. storočí. Aj v období písaného zákona však možno badať akcent na význam *agory*. Počnúc 5. storočím dominuje v prostredí Atén význam aeropágu. K uvedenému pozri GAGARIN, M.; WOODRUFF, P.: *Early greek legal thought*. In: MILLER, JR. F. D.; BIONDI, C.-A. (eds.): *A History of the Philosophy of Law from the Ancient Greeks to the Scholastics*. Dordrecht; Heidelberg; New York; London : Springer, 2015, s. 7–34.

31 Porov. STIEBITZ, F.: *Aischylova Oresteia*, s. 202.

ktorá vyplýva z previazania nábožnosti a mravnosti. Ferdinand Stiebitz poukazuje na to, že pre Aischyla slúži nešťastie – zosielané bohmi na jednotlivých hrdinov tragédií – na to, aby sa hrdina – tiež človek vo všeobecnosti – poučil a zdokonaľil.³² I keď je osud človeka vrtkavý a nezriedka doň zasahujú bohovia so svojimi motiváciami, človek sa musí vedieť rozhodnúť správne, prijať osud ako výzvu a hľadať to najlepšie rozhodnutie v zhode s božskou spravodlivosťou, i keby mala ísť proti vôli niektorého z bohov. Práve to sa ako červená niť tiahne celou trilógiou, táto skutočnosť rozhodnutia sa hrdinov pre nejakú z volieb a následne kľatba osudu, ktorý musí hrdina niesť práve preto, že daným rozhodnutím prekročil mravný imperatív. Zároveň je tu ešte jedna myšlienka, ktorá výrazne dominuje najmä v tretej časti trilógie a uzatvára tak pointu celej tragédie. Tou ideou je dominancia moci spravodlivosti nad akoukoľvek túžbou po subjektívnej pomste; spravodlivosti reprezentovanej myšlienkou na boha, ktorý sa nemýli ako iní bohovia, je spravodlivejší a delí sa o moc rozhodnutia s ustanoveným súdom obce. Pre tento záver je však nevyhnutné poznať Aischylovo prerozprávanie príbehu od počiatku.

V druhej časti trilógie – *Obet za mŕtveho* – je jasne demonštrovaný postoj autora, ktorý zdôrazňuje, že naše činy majú svoje konzekvencie. Vo všeobecnosti každý, kto koná zlo, musí aj trpieť, pretože akt zla plodí prirodzenú potrebu reakcie a zlo nemôže ostať bez odplaty.³³ Aischylos rozohráva tému morálnych dilem na viacerých úrovniach. Predovšetkým je tu zavraždenie otca, ktoré si žiada pomstu. K tejto pomste je pomstiteľ dokonca vyzvaný vešťbou. Dramatik vykresľuje svoje postavy v dileme medzi slobodou uposlúchnuť vešťbu či požiadavku krvnej pomsty a osudom. Slobodná voľba, ktorá vedie k reťazi reakcií je v protiklade s osudom prekliatia nad celým rodom. Ani jeden z hrdinov nie je vlastne slobodný absolútne, pretože každý hrdina trilógie a jeho činy sa javia ako ďalšie ohnivko reťaze kľatby. V absolútnej rovine konajú v kontexte kľatby. V rovine ich životov je však vidieť rozpor medzi ich slobodným chcením i konaním a myšlienkou spravodlivosti. Vedome prekračujú určitý typ mravných imperatívov, spravodlivých príkazov (nezabiť si dcéru, nezabiť si manžela, nezabiť si matku). Napriek tomu každý z hrdinov: Agamemnón, Klytimestra a ich syn Orestes konajú s vedomím, že budú trpieť, pretože každý z nich si uvedomuje dilemu medzi objektívnymi normami a subjektívnym chcením. Ich konanie vedie túžba a subjektívne odôvodnenie daných činov (povinnosť voči vojsku, pomsta dcéry, pomsta otca).

32 Porov. STIEBITZ, F.: *Aischylova Oresteia*, s. 204. Pozri tiež STEHLÍKOVÁ, E.: *Antické divadlo*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2005, s. 57.

33 Porov. AISCHYLOS: *Obet na hrobě*. In: AISCHYLOS: *Oresteia*. Praha : Artur, 2014, s. 95–96. „Bud' za jazyk zlý zas jazykem zlým vždy splaceno! Tak, když vymáhá dluh, tak hlása bohyně práva. A prolitou krv at' splatí zas krv! Kdo způsobil zlo, at' vytrpí trest! Tak velí prastarý zákon.“ Toto miesto nie je jediným, v ktorom Aischylos zreteľne poukazuje na spravodlivosť rodovej pomsty. Podobne aj v počiatku hry je Elektra v dialógu o povahe spravodlivosti a dozvedá sa, že tá je: zlom odpovedať na zlo. Uvedený koncept spravodlivosti hrá významnú úlohu v Platónovej argumentácii a hľadaní objektívnej spravodlivosti, pretože predstavuje elementárnu predstavu o spravodlivosti, ktorá nie je nápravou, ale legitimizovaním pomsty. Porov. PLATON: *Ústava*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1980, 332B–332C, 335A, 335D–335E, s. 34, 39, 40–41.

Z dilemy medzi dvoma rozhodnutiami – ísť vlastnou cestou a uposlúchnuť zlé motivácie, vrátane božských vnuknutí, alebo sa riadiť prirodzenými zákonmi – zvolí každý z hrdinov jednu z možností, ale vždy konajú slobodne. Agamemnón zabíja svoju dcéru, a to len preto, aby mohol tiahnuť s vojskom do Tróje. Vie, že tak nemá činiť, ale koná tak.³⁴ Z Tróje sa vracia s otrokyňou Kasandrou, ktorá je jeho konkubína. Jeho manželka Klytimestra z pomsty zabíja navrátiťšieho tyrana, svojho zákonitého manžela a právoplatného vládcu Agamemnóna, a svojím aktom pomsty zakrýva svoju vlastnú neveru.³⁵ Pomsta za dcérinu smrť a subjektívne motivácie – žiarlivosť a nevera – sú silnejšie ako strach z usmrtenia manžela a kráľa. Aj ženská hrdinka sa uistuje, že jej právo na pomstu je spravodlivé a po jej vykonaní, čeliac pomste syna, sa nezdráha obhajovať determináciou rodovej kliatby. Jedna vražda stíha ďalšiu a trilógiu pomsty završuje syn Agamemnóna a Klytimestry – Orestes, ktorý zabíja svoju matku.

Posledný z menovaných hrdinov je v rovnakej dileme a na jeho príbehu možno vidieť vedomie si dilemy zákonov rodu, ako aj prirodzených pochybností. Čitateľ i divák môžu badať, ako dlho váha medzi rozhodnutím pomstiť sa a faktom vraždy vlastnej matky.³⁶ Už od začiatku druhej časti trilógie si uvedomuje, že je vyslaný konať v mene boha, ale konať vo veľmi ťažkej úlohe.³⁷ V každom okamihu tragického rozhodnutia akcentuje Aischylos autonómnosť voľby a určitú neistotu v rozhodnutí. Vina a trest, ktoré si každý z nich uvedomuje, sú však konzekvenciami, ktoré prijímajú v mene subjektívnych požiadaviek, či vôle mýliaceho sa boha a jeho zlej veštby v prípade Orestesa. Tak sa podvoľujú osudu kliatby. Slobodne sa rozhodujú byť determinovaní, a tak na nich pokračuje prekliatie vyslovené pred generáciou. Vedia a poznajú prekliatie, ktoré vyplýva z prekročenia zákonov, a napriek tomu sa preň nepriamo rozhodujú.³⁸

34 Porov. AISCHYLOS: Agamemnón. In: AISCHYLOS: *Oresteia*. Praha : Artur, 2014, s. 15.

35 Steibitz si všíma niektorých nuáns, ktoré odlišujú báj o prekliatí Átreovského domu od Aischylového spracovania. Báj skutočne pracuje s myšlienkou, že pôvodca prekliatia, Átreov brat Thyestés, je pomstený za vraždu jeho detí jediným synom, ktorý prežil. Thyestésov syn Aigisthos zabije podľa báje Átreovho syna Agamemnóna a toho zasa pomstí jeho syn Orestes, keď zabije Aigistha a jeho milenkú Klytimestru, ktorá mu pri vražde pomáhala. V báji vidíme reťazec volieb, činov a trestov za činy. V diele Aischyla však zabíja Agamemnóna iba jeho manželka Klytimestra. Aigisthos sa tam vlastne k vražde ani nedostane. Teda nejde o pokrvnú vraždu, ktorá je súčasťou rodinného prekliatia. Stiebitz z toho vyvodzuje zaujímavý postreh. Ženská hrdinka zabíja svojho manžela nie z nejakého reťazenia jej osoby v celkovom príbehu kliatby. Zabíja manžela z oveľa prozaickejších a len z vlastných dôvodov. Zabíja ho z dôvodu nevery a pomsty. Pôvodná kliatba domu, kde krv zabíja krv, je prerušená a do Átreovského rodu vydatá Klytimestra je cudzej krvi. Aischylova zmena však pokračuje. Ak teda manželka preruší kliatbu krvi, aj Orestes podľa Stiebitza vlastne nezabíja v zhode s kliatbou, ale je to obyčajná vražda matky, i keď mu ju prikazuje boh Apollón. Táto nejednoznačnosť, práca s dedičnou kliatbou, ako ju nachádzame v báji, a jej komplikovanie, či pozmenenie je však u Aischyla aj pre Stiebitza otvorenou vecou. Porov. STIEBITZ, F.: *Aischylova Oresteia*, s. 207.

36 Porov. AISCHYLOS: *Oběť na hrobě*, s. 120–129. V dramatickom dialógu medzi synom a dcérou leží kľúčová pointa sporu zákonov rodu a prirodzených pochybností z usmrtenia matky. Jednou z predĺžených rúk božskej, no zároveň chybnéj vôle je Orestesov priateľ Pylades, ktorý poukazuje na nespochybniteľnosť pôvodcu príkazu pomsty, ktorým je božský Apollón.

37 Porov. AISCHYLOS: *Oběť na hrobě*, s. 81.

38 Porov. AISCHYLOS: *Oběť na hrobě*, s. 126. Orestes v okamihu reflexie v závere hry konštatuje: „... vražda matčina! A teď jsem zde, a hned ji schvaluji, hned nad ní lkám. A když tak promlouvám zde k rou-

V kontraste k slobode a ich subjektívnym motiváciám, nech ide o krvnú pomstu či túžbu po moci, to, čo stojí v protiklade, je hľadanie vyššej spravodlivosti.³⁹ Vyššej, nie nevyhnutne božskej, pretože Orestes jedná predovšetkým na popud boha a práve povinnosť voči bohu ho robí agilným prijať a ospravedlniť vraždu svojej matky. Čitateľovi aj divákovi je jasne predostretý obraz toho, ako skorumpovaná môže byť ľudská prirodzenosť, a to ako túžbami, tak aj rodovými záväzkami, ktoré sa odpútali od skutočnej spravodlivosti. Zároveň je však prezentovaný aj názor, aká by prirodzenosť mala byť, aby zodpovedala ideálu dobrého občana.⁴⁰

Identita, z ktorej každý z aktérov tragédie vychádza, je zviazaná s krvou a kmeňom.⁴¹ Je to predispozícia, ktorú jednotlivci so sebou nesú. Sú determinovaní kľiatbou, no ich činy sú vždy ich voľbou. Je to teda ich voľba, ktorá im umožní ostať v tomto prekliatí. Ich slobodné rozhodnutie potvrdzuje ich mýtický genetický kód, ich krvavý pôvod pri prameni kľiatby. To, ako sa rozhodnú, ich vlastne pričlení do radu prekliateho spoločenstva. Jednotlivé postavy si dokonca uvedomujú, kam siaha ich identita, a ako ju naplňujú. Presne proti takémuto uvažovaniu, slobode, ktorá sa rozhodne zaslepená osobnými pohnutkami, ale aj starobylými zákonmi rodu, ktoré sa snaží nová *polis* zmeniť, presne proti takémuto uvažovaniu stavia Aischylos pointu svojej hry, ktorá sa završuje v *Eumenidách*.

Tragédia rodu, ľudská sloboda ako základ pre zvolenie si cesty preklatia, je napokon v trilógii prelomená až božským zásahom, a to na konci celej drámy. V tretej časti, v *Eumenidách*, zasahuje Pallas Aténa, ustanovuje súd v rámci obce a svojím hlasom sa zasadzuje za pozbavenie trestu posledného hrdinu trilógie. Do konfliktu s túžbou po pomste, ktorá je ako kandidát postavená na miesto spravodlivosti, vstupuje boh – symbol múdrosti, a tak i poznania toho, čo je skutočne spravodlivé. Bohovia v dráme vystupujú aj pred tým. Je to Apollón, ktorý radí Orestesovi, aby zabil matku, a sú to Erínye, staršia generácia bohov, ktoré prenasledujú Orestesa, no neprenasledovali jeho matku. Obidve božské strany v spore o Orestesa – jeho inšpirátor a tiež bohyně pomsty – sa však mýlia. Práve preto je vstup ďalšej božskej entity odlišný. Zbožný Aischylos hovorí o vstupe bohyně, ktorá symbolizuje niečo viac než len božské.⁴² Pallas Aténa nesymbolizuje len múdrosť, ale svojím konaním poukazuje na to, ako

chu, které otce zničilo, mých činů, běd a rodu celého je mi teď líto. Kořist neslavnou mám z vítězství: jsem krví poskrvněn!”

39 Dilema medzi voľbami je však ešte hlbšia a Aischylos ukazuje, najmä v prípade Orestesa, dynamiku tejto dilemy. Orestes je v dileme medzi povinnosťou poslúchnuť veštbu boha a príkaz pomsty, no zároveň si je vedomý hlasu svedomia. Hodno podotknúť, že to, čo priťahuje každej z kritických volieb, je predovšetkým uzurpovanie si práva jednotlivcom, čoho kritika zaznieva práve v poslednej časti trilógie a akcentom na význam súdneho tribunálu obce, *aeropágu*.

40 Za dramatickým spracovaním reťaze pomsty však presvitá kľúčová filozofická myšlienka, a tou je hľadanie povahy spravodlivosti. Aischylov koncept hľadania spravodlivosti na pozadí drámy je prekročením rodových a kmeňových konceptov a otvorení sa myšlienke objektívnej spravodlivosti. Porov. GOLDHILL, S.: *AESCHYLUS – The Oresteia*, s. 24–33.

41 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 19–20.

42 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 26–30.

má spravodlivosť v praxi vyzerateľ. Postava bohyně tak symbolizuje „princíp *polis*“⁴³. Aténa ustanovuje súd zložený z ľudí. Aischylovi nešlo o zrušenie zákona odplaty. Ten vychádza z prirodzenej reakcie na akciu zla. Ide mu o jeho formálne ukotvenie v procese súdu, ktorý už odplatu a trest nechápe ako svojhlavý čin, ale dáva jej právne objektívnu legitimitu. Bohyňou ustanovený súd je tak symbolom odmietnutia pomsty ako svojhlavého trestu v mene spravodlivosti a trestu ustanoveného súdom. Je to súd a súdna moc, teda tretia strana, ktorá rozhoduje spravodlivo. Aj tu Aischylos prekvapuje postupným budovaním napätia. Pre posledného hrdinu tragédia dopadne dobre, ale nie preto, že by ho aeropág – súdna moc – oslobodila.⁴⁴ Demokraticky je rozhodované o jeho vine a nevine. Iba božská intervencia Atény napomôže sňať prekliatie trestu. Orestes je nevinný o jeden hlas. Samotná bohyňa uzmieruje trestajúce Fúrie, ktoré sú síce oprávnené trestať, no ich spravodlivosť je selektívna, a tak vlastne nespravodlivá. Trestajú a domáhajú sa trestu pre syna, no netrestali matku, ktorá vraždila rovnako.

Tu však treba zdôrazniť ďalšiu významnú myšlienku, ktorú čitateľovi či divákovi *Oresteie* predkladá jej autor. Ak je Orestes ospravedlnený o jeden jediný hlas, možno hovoriť o spravodlivosti? Je súd, ktorý je výsledkom demokratického hlasovania, zároveň aj tým spravodlivejším? Erínye už počas samotného procesu s Orestesom obviňujú obžalovaného i boha, ktorý ho na základe veštby poslal zavraždiť matku. Vo svojej reči pred súdnym tribunálom zdôrazňujú, aký by to malo na obec dopad, keby takýto človek ušiel trestu. Pustiť vraha na slobodu je proti božským zákonom. Aischylos si uvedomoval význam tohto symbolu. Ak boli Erínye bohyně, ktoré trestali krvavé vraždy, krivé prisahy a pod., ako možno proti nim niečo namietat? Samotné Fúrie poukazujú na to podstatné, na spravodlivosť božských zákonov, ktoré musia byť zdrojom akéhokoľvek písaného či nepísaného ľudského zákona. Lenže tento spor medzi zákonom či vôľou Apollóna a jeho veštbou a Erínymi nemožno spravodlivo vyriešiť v prospech jednej alebo druhej strany. To je tá podstatná myšlienka či podtrhnutie pointy. Spravodlivosť medzi možnosťou A alebo B sa nedá ustanoviť. Nie preto, že by existovala tretia možnosť, ale preto, že morálka božských konfliktov a de facto chybných božských rozhodnutí (nedokonalé veštenie jedného boha a selektívna aktivita trestania Eríní, ktoré trestajú syna, ale už nie matku) nie je morálkou spravodlivou, a teda skutočne božskou. Bohyňa ako symbol múdrosti legitimizuje zákon obce a súdneho tribunálu. Je to aeropág, ktorý má právo trestať, ale aj odpúšťať, a jeho božské ustanovenie

43 FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 26.

44 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 30. „Pravý občan Atén sa teda prejavuje tým, že udržiavaním mestského právneho poriadku sa podieľa argumentáciou i hlasovaním a zúčastňuje sa na rozhodovacích procesoch tak, že názor tých, ktorí sú iného presvedčenia, sa usiluje zmeniť len silou slova.“ Táto možnosť, neriešiť konflikty vojensky, ale práve „silou slova“, je presne ten typ kultúrnej zmeny, ktorá vyplynula z krízy starších politických útvarov a viedla k formovaniu mestských štátov. Táto zmena, či prerod umožnili vystúpiť do popredia fenoménu mudrcov a neskôr pôsobeniu sofistov a filozofickej argumentácie vo všeobecnosti, ako aj otvorenie diskurzu, ktorý sa stal typickým pre 6. a 5. storočie pr. Kr. K uvedenej problematike pozri tiež VERNANT, J. P.: *Počátky řeckého myšlení*, s. 48–67.

je zrodom takej morálky, ktorej ideál spravodlivosti stojí nad chaosom krvi a rodových väzieb. Práve v tomto okamihu ukazuje Aischylos význam obce – *polis*, ktorá je symbolom nového poriadku. *Logos* prekonáva rodové tradície a vnáša kozmos do mýticky neuchopiteľného chaosu.⁴⁵

1.1.2. Prípád Sofokles:

Tragédia ako rodinné dedičstvo

Akcent na význam *polis* ako symbol, ktorý vďaka zákonom zodpovedá ľudskej prirodzenosti a možno ho nájsť v diele najstaršieho z klasikov gréckeho divadla, je ešte výraznejší u ďalšieho z trojice – u Sofokla (497/496–406/405 pr. Kr.). Podobne ako u Aischyla, aj u Sofokla je v jeho najdôležitejších hrách *Kráľ Oidipus*, *Oidipus na Kolóne* a *Antigona* kľúčovou myšlienkou význam mestskej obce. Nie je to však len význam obce pre to, čo Fischer-Lichte nazýva evolúcia politickej identity.⁴⁶ Význam obce súvisí aj s otázkou prirodzenosti, pretože pre Sofokla, podobne ako pre Platóna či Aristotela, je to práve obec, v ktorej a pre ktorú človek žije prirodzene. Základným sporom v uvedených hrách je (podobne ako v *Oresteí*) vzťah medzi tým, čo by sme mohli označiť ako zákony krvi, božskými zákonmi, ktoré by mali byť princípom ľudského práva, a ľudským jednaním, ktoré má podliehať tomuto poriadku. Zákony *polis* by mali byť vždy určované večnými a božskými princípmi. Ak tomu tak nie je, dochádza k všetkým ostatným typom vlád, ktoré stoja v protiklade so spravodlivosťou demokracie. Právnú a politickú rovinu tak predchádza morálna rovina a pohľad na človeka.

Pre pochopenie Sofoklovej tvorby musíme nahliadnuť do pozadia jeho tvorby. Jeho hra *Kráľ Oidipus* (alebo aj *Vládca Oidipus*) bola napísaná v dobe najväčšej krízy gréckej *polis*. Atény boli na prahu bankrotu, a to morálneho i finančného, ktorý mestu privodilo dvadsaťpäť rokov Peloponézskej vojny. V roku 411 pr. Kr. dochádza k zvratu v politickej orientácii Atén. Novovzniknuté politické pomery, ktoré súvisia s postupným prehrávaním Atén v Peloponézskej vojne, nie sú naklonené demokratickému systému. Peloponézska vojna sa napokon končí v roku 404 pr. Kr. definitívnou porážkou Atén a Námorného spolku.

V kontexte dejín filozofie je dôležité poukázať aj na inú skutočnosť. Periklove Atény sú nielen výkvetom kultúry, umenia a moci, ale celkom prirodzene dominujú v oblasti vzdelanosti. Perikles nebol len priateľom dramatika Sofokla, ale v okruhu jeho priateľov sa pohyboval aj filozof Anaxagoras. Práve tento filozof a predstaviteľ mladšej iónskej filozofie zaviedol v rámci svojho prírodno-mechanistického chápania sveta pojem *nús* (*nous*).⁴⁷ Pojem *nús* súvisí

45 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 28.

46 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 30.

47 Porov. CURD, P., „Anaxagoras“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/anaxagoras/>>.

s Anaxagorovou predstavou o kozmológii. Už predchádzajúci filozofi sa snažili vysvetliť vznik života a sveta z rôzneho, ale jedného princípu. Anaxagorov *nús* súvisí s danou stratégiou, i keď ju v mnohom mení a originálne prekračuje. Ním zavedený princíp nie je žiadnym materiálnym princípom (*arché*). Naopak, tento abstraktný princíp je aktívnym princípom, vďaka ktorému z mnohého vzniká jednota. Vzniká vec, ktorá má svoje parametre a tie sú už vysvetlené ďalšími mechanickými príčinami. Ako abstraktný aktívny princíp, ktorý prekračuje rovinu živlov, je neosobným duchom v pozadí všetkého.⁴⁸ Objavenie sa tohto princípu je prirodzeným dôsledkom nedostatočnosti metafyzického pluralizmu a materializmu. *Nús* je ako rozumný princíp pôvodcom krásy a poriadku (*kozmos, taxis*) všetkého.⁴⁹ Avšak nie je len aktívnym princípom existencie vecí, ale aj princípom, ktorý určuje, aké veci sú. Samozrejme, tento princíp vysvetľuje nielen poriadok, ale prečo je svet taký, aký je. Podobne ako svetu matérie dominuje nejaký metafyzický princíp v pozadí, aj človeka organizuje rozum. *Nús* vo vzťahu k mysli (duchu) človeka je to, čo poznáva veci ako veci, ktoré niečo tvorí; nejaké zložky mixované podľa nejakého plánu rozoznáva a zároveň ustanovuje. Je len celkom prirodzené, že vo svete, ktorý sa filozofovi pozorujúcemu prírodu javí ako postavený vždy podľa nejakého racionálneho plánu, je potom *nús* zidentifikovaný s ideami a princípmi poriadku, presného zmyslu, racionálneho plánu a pod.

Prečo je táto myšlienka kľúčová aj pre tému Sofoklových hrdinov? Anaxagorova filozofia predznamenáva metafyziku ducha, teda zdôraznenie racionálnych abstraktných princípov pred zjednodušeným mechanizmom a materializmom. Rozum a poznanie mechanizmov poriadku v pozadí zmyslami prijímaného sveta je to, vďaka čomu sme schopní žiť dôstojne, slobodne, čeliť osudu či prekonávať ho. Človek, ktorý dokáže poznať, čo tvorí svet, to dokáže preto, že sám vychádza z poznania skúsenosti, ale dospieva k pozadiu toho, čo skúsenosť tvorí. To je nejaký plán, nejaký *logos*. Už len pre poznanie poriadku sveta sa oplatí žiť. Túto myšlienku, ktorú Anaxagoras zasial, žneme

Curd zdôrazňuje práve prepojenie Anaxagorovho učenia a myšlienok Platóna. Ten neprijíma len niektoré kozmologické tézy, ale predovšetkým úlohu mysle – ducha – ktorý poznáva poriadok univerza. Sokrates sa s Anaxagorovým konceptom vyrovnáva v dialógu *Faidon*. Rovnako ako Platón, aj Aristoteles pracuje s myšlienkou princípu *nús* ako princípom pohybu sveta i princípom, vďaka ktorému je hýbaná ľudská duša. „Anaxagoras is adamant that *nous* is completely different from the ingredients that constituted the original mixture. It is the only thing to which the Everything-in-Everything principle does not apply. Mind is present to some things, but it is not an ingredient or share as flesh and blood are ingredients in a dog ... , Anaxagoras claims that if *nous* were just another ingredient it could neither know nor rule in the way that it does.”

- 48 Práve pre túto myšlienku – *nús* ako princíp, ktorý je prvý v rade príčin všetkého – sa Anaxagoras teší úcte Aristotela, pre ktorého je jedným z tých, čo sa vo svojich výskumoch priblížil správne metafyzickému poznaniu. Porov. ARISTOTELES: *Metafyzika*. Praha: Rezek, 2008, 984b10–984b20, s. 42. Pozri tiež Porov. KARABA, M.: *Filozofické implikácie kvantovej teórie vo filozofii prírody*. Trnava: Dobrá kniha, 2009, s. 25–26. V prípade Anaxagora je však neosobný *nús* iba príčinou pohybu ostatných vecí, dáva „stvoreniu prvý podnet, ale ponechal ho vývoju podľa jeho vlastných zákonov“.
- 49 Porov. ARISTOTELES: *Metafyzika*, 984b15, s. 42. „A proto, když někdo prohlásil, že i v přírodě původcem krásy (*kosmos*) a veškerého řádu (*taxis*) je rozum (*nús*), jako je v živých bytostech, jevil se proti svým předchůdcům zmateně mluvícím jako člověk vystřízlivělý.“

dodnes. Práve takto k životu a svetu pristupuje Oidipus. Slobodu svojich rozhodnutí musí vtesnať medzi dedičstvo svojej minulosti a budúcnosť, ktorú mu naplánovali bohovia. Sofoklov hrdina, akoby prípadová štúdia Anaxagorovej koncepcie človeka, poznáva svet ako niečo naplánované, niečo, čo poznáva s rozumom ako isté a s rozumom čelí tomu, čo ešte nepozná.

Okrem filozofických vplyvov Sofokles citlivo reaguje aj na dejiny aténskej demokracie v tomto krušnom období *polis* počas vojnového stavu. Kríza morálky a kolaps demokracie sú spojené ešte s jedným kľúčovým faktorom dobových Atén, a tým je epidémia moru, ktorý sa mestskou obcou šíril v rokoch 430–429 pr. Kr. a celkom prirodzene sa interpretoval ako trest bohov.⁵⁰ Tento motív zúročil Sofokles aj vo svojej tragédii *Kráľ Oidipus*. Práve prehra *polis*, ktorá bola postavená na ideáloch perikleovskej osobnej zodpovednosti voči ideálu demokracie, frustrácia, dôsledky vojny a prírodné nešťastie, to všetko sú faktory v pozadí Sofoklovej tvorby.

Kráľ Oidipus, ako aj *Antigona* sa odohrávajú v mestskej obci Téby. V téme Oidipovho príbehu sa jasne demonštruje úloha divadla ukázať jedinca, a to jedinca v spoločnosti, tvoriaceho spoločnosť, ako jedného hlavného hrdinu.⁵¹ Jedinca patrí do spoločnosti a až *polis* dáva individualite priestor pre občiansku cnosť. I keď je tragédiou príbeh o Oidipovi alebo Antigone, ten, kto osudom jedného hrdinu hrdinky trpí, je napokon celá obec, ktorá vzhliada k hrdinom ako korektorom nešťastia.⁵² Dej týchto tragédií ukazuje, ako sa mení identita jednotlivca v spoločnosti; od kráľa k odpadlíkovi, od kráľovskej dcéry k trestankyni, ktorá umiera pod tlakom tyranie. Na rozdiel od neskoršieho autora Euripida je Sofokles exemplárny príklad autora, ktorého dielo je preniknuté moralistickým zmyslom. Sofokles, podľa Aristotela a jeho komentára k dielu dramatika, je práve ten typ umelca, ktorý na rozdiel od Euripida ukazuje a vytvára identity svojich hrdinov s prihliadnutím na ideál. Sofokles píše o ľuďoch tak, akí by mali byť.⁵³

50 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 32. V rámci frustrácie z vojnového stavu dochádza k prirodzeným politickým tlakom a sporom vo vnútri *polis*. Pozri tiež TUKYTIDES: *Dejiny peloponézskej vojny*. Bratislava : Tatran, 1985, §47–70, s. 116–128. V danej veci je vhodné upriamiť pozornosť aj na postavu Perikla, ktorý sa stáva obeťou mocenskej politiky a Tukytildes zachytáva jeho poslednú reč, ktorá je opätovnou obranou svojej osoby, no v mene dôležitosti *polis*. „§60: „Čakal som, že váš hnev voči mne prepukne, lebo poznám jeho príčiny, preto som zvolal zhromaždenie, aby som vám pripomenul niektoré veci a aby som vás pokarhal. Nazdávam sa, že štát, ktorý prekvitá ako celok, prináša väčší osov aj jednotlivým občanom, ako keď pri všeobecnom úpadku žijú v blahobyte iba niekoľkí.“ V rámci politických trení dochádza zo strany konzervatívnejšieho a tradičnejšie motivovaného politického krídla k obvineniu Perikla a jeho okruhu spolupracovníkov, do ktorého patril napr. aj Anaxagoras, z bezbožnosti. Hlásať to, čo by sme mohli označiť za antickú verziu osvietenského racionalizmu, a otvore tak ísť do sporu s náboženským kultom, je z pohľadu zavedenej praxe mravov v obci vždy rizikom.

51 Porov. SOFOKLES: *Kráľ Oidipús*. In: SOFOKLES: *Tragédie*. Praha : Svoboda, 1975, s. 161. Sofokles už od počiatku hry pracuje s obrazom Oidipa ako profesionálneho vládca, ktorého identita kráľa nie je len stavom, do ktorého sa dostal, ale povoláním, ktorému obetuje svoj život. Oidipus plače nad morom v Tébach: „... ale duše má ta oplakáva nejen vlastní já, i tebe, tebe, všechny, celý stát!“

52 Porov. SOFOKLES: *Kráľ Oidipús*, s. 160–161.

53 Pozri ARISTOTELES: *Poetika*. Praha : Oikoymenh, 2008, 1460b33–1461b35, s. 113: „Na ďalší výtku, že zobrazení něčeho neodpovídá skutečnosti, lze odpovědět: „Ale takové by to mělo být.“ Tak i Sofokles řekl, že on líčí lidi takové, jací být mají, kdežto Euripidés, jací jsou.“ Analýza neskoršej tvorby posled-

Viera v *polis*, ktorú v reálnom živote reprezentuje osoba Perikla, i jeho ideály a v umeleckej reprezentácii postavy, akými sú Oidipus či Antigona, je v očiach aténskeho vládcu i antického dramatika ódou na rozumnosť. Práve rozumnosť organizuje a formuje morálne vyspelú spoločnosť. Rozum človeku napomáha v prekonávaní toho, čo ho spája, či lepšie povedané, „viaže“ vo svete prírody, vo svete *fyzis*, a to sú neskoršou filozofiou už tradične chápané požiadavky tela. Napriek tomu je konflikt rozumu a zároveň pôvodu človeka z prírody základným napätím v antických tragédiách druhého z klasikov. Napätie medzi ľudskými zákonmi (*nomos*) a prírodnou determináciou (*fyzis*) sa stáva témou, ktorá počnúc sofistami nikdy celkom neopustí európske myslenie a aj súčasné prirodzenoprávne teórie sú len ecom tohto antického problému.⁵⁴

Sofoklov Oidipus je príkladom či prípadovou štúdiou ľudského osudu a zároveň ideálu, ktorý autor predkladá k nasledovaniu. Jeho príbeh odráža vedomie frustrácie, vedomie nástrah každodennosti, ktorá je poza ľudské možnosti, no zároveň ukazuje jediný svetlý okamih a zmysel života – dôstojnosť opierajúcu sa o rozumnosť. Oidipus víťazí nad zlom, ale je ako Don Quijote, bojujúci s veternými mlynmi. Tie predstavuje iracionálny osud. Jedinec, i keď je akokoľvek rozumný, je stále len tragickou existenciou v rukách bohov a priestorom, kde sa tak deje – javiskom tejto tragédie je život človeka v obci a jej zákonoch.

Antický hrdina v mýte síce víťazí nad sfingou, stáva sa hrdinom a záchrancom, ale dráma ho predstavuje v okamihu neschopnosti zvíťaziť nad tragickým osudom, ktorý sa odohráva v spoločensve popretkávanom sociálnymi pnutiami a vzťahmi. Je to rozum a poznanie toho, ako a čo s čím súvisí, ktoré stoja v protikladnej pozícii k determinácii osudom. Práve vďaka rozumu, rozumnosti a rozvahe víťazí nad zoslanou kľatbou mesta. Tá má síce božský pôvod, ale nikto nevie, prečo sa v Tébach zjavuje sfinga ako symbol kľatby. Pre zdôvodnenie jej existencie v Tébach čitateľ nenájde motív. Jednoducho je v Tébach a trápi mesto. Akoby bola príležitosťou ukázať hrdinove schopnosti. Hrdina stojí pred situáciou ohrozenia svojho života i obce a víťazí, poráža bohmi zoslaného bájneho tvora. Náhodnosť príšery ako kľatby však nie je banálna vec, ktorá akoby bola náhodou. Sofoklovi sa v tejto náhodnosti darí ukryť hlbšiu pointu svojej tragédie.

Z diela Hesioda poznáme len pôvod sfingy, a že sa objavuje na popud bohov, ktorí všetko riadia. Práve to, že je tam z vôle bohov, no bez nejakého zdôvodnenia, odráža symboliku odlišnosti medzi ľudskou spoločnosťou a nezmyselným osudom, ktorý človeku prinášajú hry bohov. Každý človek, ale aj ľudstvo vo všeobecnosti, sú vydaní napospas svetu božskej ľubovôle, ktorá je pre človeka nepochopiteľným konaním. To je mytologické ospravedlnenie

ného z dramatikov, Euripida, ukazuje posledného z veľkej trojice dramatikov skôr ako realistu, ktorý zrkadlí tvár dennodennej reality svojej doby, v ktorej nie menej nachádzame to isté, čo dnes. Bezprávie, falošnosť a dennodenný boj o prežitie na úkor iných.

54 Porov. CHABADA, M.: *Prirodzený zákon v scholastike a širšej dejinno-filozofickej perspektíve*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2014, s. 19–28.

zla. Zároveň, čo zdôrazňuje mýtus o Oidipovi, v tragédii sa už na začiatku objavuje opis Oidipa ako toho, kto síce rozumom zachraňuje mesto, ale tiež ide o pohyb po šachovnici, ktorý riadia bohovia. Je to sám hrdina, ktorý je figúrkou, ktorou sa hýbe. Činí tak síce sám, rozhoduje sa slobodne, ale s požehnaním bohov a v predurčenom scenári. Tým, že uhádne hádanku, spečatí osud monštra a prelomí kliatbu. Kliatbu, ktorej dôvod nepoznáme, a iba jednu zo všetkých, ktoré mu osud pripravil. Tá druhá, dôležitejšia kliatba – kliatba jeho života – sa začína naplňovať okamihom, kedy sa stáva hrdinom Téb.⁵⁵ Hrdina Oidipus je príkladom dobrého vládcu, záchrancu mestskej obce, a to všetko vďaka rozumu. Hrdina zachraňuje mesto odstránením príšery, a to je jeho prvá rola či identita.⁵⁶

Lenže na druhej strane je tu identita prekliateho hrdinu, ktorá začína v spomenutom okamihu. Jednu kliatbu – prekliatie mesta – zlomil, no zároveň dáva do pohybu sled udalostí, ktorý aktualizuje ďalšie prekliatie Téb, ktoré bolo v potencii od jeho narodenia. Vďaka jeho činom: nevedomému zabitiu vlastného otca a rovnako nevedomého incestu, postihuje mestskú obec mor ako trest. Sofokles, ktorý veľmi sugestívne využil dobovú reáliu, ktorá stála život aj Perikla, a integroval ju do divadelnej hry, predstavuje hrdinu ako hračku osudu. Ako sa má v takejto situácii hrdina zachovať? Aké rozumné stanovisko v prospech obce má zaujať, keď zistí, že je to práve on, kvôli ktorému obec trpí, a je to práve on, kto je i nie je príčinou kliatby? Pre Sofokla je Oidipus slobodný kráľ a dobrý vládca, ktorý zachraňuje iných svojím dôvtipom, no je tiež vrah svojho vlastného otca a manžel svojej matky. Aktualizuje to, čo mu bolo veštbou predpovedané, a nechtiac naplnil úlohu v scenári, danom osudom.

Tak sa stáva hračkou v rukách determinujúceho iracionálneho osudu, pred ktorým ho nemôžu uchrániť ani bohovia. Od počiatku jeho života je mu prisúdený osud otcovraha a manžela svojej matky. Mýtus o Oidipovi opisuje viacero opatrení, ktoré viedli k odstráneniu hrozby, ktorú narodenie a život Oidipa predstavoval. Napriek všetkému, čo jeho biologickí rodičia spravili pre prežitie pôvodnej obce, predurčenie osudu – byť agensom prekliatia – nemožno odvrátiť. Hrdina zabíja svojho otca a stáva sa jeho nástupcom s matkou ako manželkou po svojom boku. Svojomu tragickému osudu, v ktorom nie je miesto pre nejakú odpoveď spravodlivosti, nemôže utiecť.⁵⁷

Teatrologička Erika Fischer-Lichte sa zameriava práve na spomenuté dve identity, alebo inak, dve role, ktoré vlastne hrdina Oidipus vo svojom živote hrá. Zdôrazňuje, že hoci ide o dve odlišné identity, ich nositeľ je ten istý. Raz koná Oidipus z vlastnej vôle a na základe rozumnej úvahy zachraňuje obec, ale to ho nezabaví kliatby, ktorá sa nad ním vznáša ako Damoklov meč. Zdôrazňuje, že obidve identity jednej osoby sú dané bohmi. Bohovia pomáhajú hrdinovi, držia nad ním ochrannú ruku, no zároveň dopúšťajú prekliatie. Od

55 Porov. SOFOKLES: *Kráľ Oidipús*, s. 163. Najprv sa kráľ dozvedá veštbu o povinnosti zmyť hriech vraždy predchádzajúceho kráľa, svojho pravého otca a v neskorších častiach sa odhalí jeho vlastná totožnosť.

56 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 34–35.

57 Porov. STEINER, G.: *Smrť tragédie*. Bratislava : Divadelný ústav Bratislava, 2011, s. 7–10.

tejto fatálnosti, ktorú si Oidipus ani neuvedomuje, nemôže uniknúť. Nemôže, ale to neznamená, že automaticky prijíma druhú identitu. Sofokles v pomerne dramatickom dialógu medzi vládcom a veľtcom, zdôrazňuje kumuláciu napätia, hnevu a snahy nájsť vinníka trestu, zasahujúceho celú obec, ktorá vrcholí nie odhalením, ale prijatím daného faktu.⁵⁸ Odhalenie to iba začína a divák i čitateľ sú zasiahnutí tragédiou hrdinu a otázkami, pred ktorými stojí on, a napokon aj oni. Podobne ako dnes, aj antický dramatik tak kladie pred záujemcu rovnakú otázku, nakoľko sme vlastne slobodní. Nie je naša sloboda vždy len v rámci niečoho, nejakého rámca?

Čo si teda môže dnešný čitateľ zobrať z diela tohto dramatika? Okrem iného aj to, čo Sofokles ponúka v ním spracovanom príbehu Oidipa (v hrách *Kráľ Oidipus* a *Oidipus na Kolóne*), a tým je morálny odkaz a výzva každému človeku, ktorú sprostredkuje práve konanie Oidipa. Každý má predurčený osud, ktorý v jeho základe nemôže zmeniť. Môže ho ohýbať a v živote ho naplňuje viac či menej, ale úplne ho zmeniť nie je možné. Podobne ako Oidipus – dobrý, obetavý, a hlavne zodpovedný vládca, každý jednotlivec obdobne vedený rozumom musí hľadať jednotu medzi týmito identitami – medzi identitou človeka podliehajúceho osudu, vloženého do vienka bohmi, a identitou racionálnej bytosti, ktorá musí ctiť zákon. K tomuto ideálu vyzýva Sofokles aj diváka svojich hier.⁵⁹ Jedna vec je Sofoklovi jasná. Zákony, ktoré stanovujú bohovia, nie sú zákony, ktoré dokáže človek úplne pochopiť, a stojí pred nimi bezbranný. Oidipus, ale aj každý človek, nemôže tento fatalizmus prelomiť, nemôže zvíťaziť nad osudom. Povedané obrazne: tak sú rozdane karty života. Avšak kľúčové je, ako s týmito kartami vieme hrať. Presne o tom je tragédia *Kráľ Oidipus*, ale aj *Antigona*. Oidipus nám ukazuje, že je možné svoj osud prijať s dôstojnosťou rozumnej bytosti.⁶⁰ Podobne ako on, aj divák, poslucháč či čitateľ, ktorého divadlo a dráma hrdinu zasiahne, môže aj napriek tragickému osudu voliť inú cestu. Tou je viera v dominanciu rozumu nad nepriazňou, pretože viera v rozum má vždy väčšiu cenu. To je vyvrcholením celej tragédie.⁶¹

58 Porov. SOFOKLES: *Kráľ Oidipús*, s. 171–179. Vzťah medzi dvoma identitami nie je vôbec harmonický, a práve tento vzťah je pointou drámy. Oidipus celkom prirodzene odmieta obvinenie, že je príčinou trestu a v rámci svojej obhajoby hľadá iných vinníkov: chybný úsudok Teiresiáasa či intrigy svojho švagra Kreóna. Až keď spozná svoj osud ako adoptovaného syna, jeho myseľ zvrátiť pochybnosti o istote, ktorú o sebe mal, a spoznáva svoju vinu.

59 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 35: „Pravda sa musí dostať na svetlo ako výsledok *nous*, ktorý spája fakty a robí závery. Je Oidipovou tvrdo vybojovanou zásluhou a ani to, že ho uvrhne do záhuby, nie je za ňu privysoká cena.“

60 Porov. SOFOKLES: *Kráľ Oidipús*, s. 228–233. Pozri tiež. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 40. V konaní Oidipa máme možnosť vidieť anticipáciu toho, čo nachádzame v myšlienkach neskoršej helénskej filozofie stoikov a tiež epikurejcov. Erika Fischer-Lichte poukazuje na motív toho, čo v stoickej filozofii chápeme ako apatiu či u epikurejcov ako ataraxiu, práve v súvislosti s Oidipom. Oidipus sa môže akoby vymaniť z determinácie vôle bohov práve svojím umom. Napriek tragédii, ktorá ho bez jeho zapríčinenia postihla, dôstojnosť jeho osoby spočíva vo víťazstve rozumu, v existencii subjektu, ktorý je morálnym víťazom a aj napriek neznesiteľnej krehkosti bytia čelí tomuto osudu stoj čo stoj. V tom spočíva tragédia ako fenomén antického človeka helénskeho sveta, o ktorej hovorí Steiner. Porov. STEINER, G.: *Smrť tragédie*, s. 7–10.

61 Porov. SOFOKLES: *Kráľ Oidipús*, s. 232–233. Záverečná reč vládára poukazuje na prijatie osudu pripraveného bohmi, prijatím trestu a očistou obce, ktorá síce odpúšťa, ale hrdina odchádza so želaním

I keď človeka môže determinovať osud, ktorý nepozná, človek je rozumnou bytosťou, ktorá si uvedomuje svoje miesto v poriadku vecí, a má byť schopná čerpať silu z tohto postavenia aj napriek nepriazni.⁶² Divák má napodobňovať hrdinov, a tak robiť hrdinským aj svoj život.

Ako vidíme, divadlo nemá len schopnosť pritiahnúť diváka „prežiť cudzí život“. Už v antickom divadle sa stretávame s otvoreným využitím divadla ako inštrumentu, ktorý verejnosti predkladá normy, hyperbolizuje zlo a dobro, a tak napomáha divákovi rozhodnúť sa. Treba však dodať, že divadlo je ako zrkadlo nielen hyperbolizujúce, nie je tu len preto, aby tvarovalo svedomie. Takto chápal význam divadla a básnického umenia v *polis* Platón. V textoch antickej drámy nachádzame prítomný spor medzi determinujúcim osudom a snahou o slobodné prekonanie pôvodu pomocou rozumu. Pôvod človeka, jeho ukotvenie v prírodnej determinácii, v túžbach a pod., v kontraste s mocou slobody danej rozumom, je obraz človeka, ako ho môžeme badať v dielach Sofokla či Aischyla. Avšak okrem tohto idealistického chápania nachádzame v trojici najväčších dramatikov klasickej antickej drámy aj iný pohľad. Autorom, ktorý sa na drámu ľudskej existencie pozeral inak, je Euripides a jeho dramatické dielo tak prepisuje koncept antickej hrdinu.

V dielach neskorších antických filozofov, akými sú Platón, ale aj Aristoteles, ktorí vyrastali ako diváci antických dramatikov, možno vidieť tento akcent na rozumnosť pred telesnosťou. V prípade neskorších diel Euripida však možno badať nielen alternatívu k predchádzajúcim tragédiam, ale aj alternatívu voči neskoršej filozofii. Voči optimistickej viere v racionalitu, prítomnej v neskoršej Platónovej filozofii, no tiež vis-à-vis naivnému osvietenenskému pohľadu na ľudský život, ktorý má byť takpovediac bezproblémovo riadený umom a rozumnosťou (ktorému v počiatkoch tohto konceptu zodpovedá pojem *núś*), kládie Euripides presný opak a ten robí základom ľudskej prirodzenosti. Človek je bytosťou vrhnutou do sveta zmyslov, vášní a chaosu, ktorý predstavuje pojem *fyzis*.⁶³

prežiť zvyšok života nedotknutého zlom.

62 Porov. SOFOKLES: *Kráľ Oidipús*, s. 171. Tento ideál dokonale vyjadruje veštec Teiresiás v kľúčovom momente drámy pred odhalením druhej identity Oidipa ako vraha svojho otca: „Óh, jak strastné je býti rozumný, když rozum není platný.“

63 Predaristotelovské chápanie pojmu *fyzis* síce intuitívne reflektuje pojmy pôvod, príroda či prirodzenosť, no najvýraznejšie uchopenie pojmu *fyzis* je v protiklade k pojmu *nomos*. *Fyzis* sa javí ako tá časť pôvodu či prirodzenosti, ktorá je prekonávaná vládou rozumnosti. Nemožno očakávať, že v dielach dramatikov nájdeme systematické skúmanie pojmu *fyzis*, avšak ani v dielach predsokratických mysliteľov nedochádza k takému systematickému skúmaniu pojmu *fyzis*, ako neskôr v prípade Aristotela a jeho recepcii u Tomáša Akvinského. K uvedenému pozri ŠARKAN, M.: *Ku koncepcii prirodzeného a nadprirodzeného u myslení Tomáša Akvinského*. Trnava : Dobrá kniha, 2011, s. 17–23.

1.1.3. Prípád Euripides: Thomas Hobbes v antickej tóge?

Meno a osoba Thomasa Hobbesa je synonymom špecifického chápania prirodzenosti človeka. V Aristotelovej antropológii a jej neskorších recepciách v stredoveku a renesancii sa stretávame s paradigmatickým chápaním človeka, ktorý je *zoon politikon* – prirodzene spoločenský tvor. Spoločnosť, obec, je tvorená na základe prirodzenosti človeka, ktorý tiahne k vzťahom, z ktorých najdôležitejším je pre antického filozofa priateľstvo.⁶⁴

V skratkovitej podobe môžeme Hobbesovu filozofiu človeka žijúceho v spoločnosti načrtnúť nasledovne. Človek nie je prirodzene spoločenský tvor, to však neznamená, že nemá prirodzené väzby. Na rozdiel od Aristotelovej antropológie, u ktorého je sociálnosť človeka jeho esenciálnou črtou, je pre Hobbesa človek v istom zmysle nespoločenský, pretože východiskovým stavom jeho bytia je vojna všetkých proti všetkým, kde každý ohrozuje každého. Hobbes zdôrazňuje fakt, že stav sociálnej integrácie (nie väzby, ale spoločenské vzťahy vedúce do podoby spoločenskej zmluvy) je len nevyhnutnou požiadavkou, ako prekonať prirodzenosť človeka. Spoločnosť aj každé spoločenstvo je krokom z prirodzeného a prírodného nepriateľského stavu do právnej situácie, v rámci ktorej sa šance na prežitie jednotlivca zvyšujú. Pôvod človeka i jeho túžba vládnuť a bojovať sám za seba sú tak skrotené pragmatickými požiadavkami prežitia. Dobře spravovaný a suverénom riadený štát je priestor, ktorý umožní prežiť najväčšiemu počtu ľudí. Je to rozumný výsledok, ktorým sa prekonáva vlčia prirodzenosť človeka.⁶⁵

Predchádzajúci básnici a dramatici Aischylos a Sofokles sú predstavitelia a reprezentanti ustanovujúcich sa poriadkov svojej doby. Obidvaja slúžili idei gréckej *polis*, a to nie len ako autori umeleckých diel, ale aj svojimi vojenskými kariérami. Aischylos nepísal len divadelné hry, ale bojoval za Atény pri Maratóni i v bitke pri Salámine.⁶⁶ Napriek jeho sláve autora tragédií, to bola jeho vojenská kariéra, ktorá aj napriek významu jeho tragického umenia, bola viac doceňovaná ním samým i samotným rodom. Podobne ako Aischylos, aj Sofokles sa preslávil ako vojenský hrdina a stratég.⁶⁷ Obaja autori doslova bojovali a žili pre ideál obce, ktorá je postavená na myšlienke rovnosti v demokracii, odrážajúcej vieru v ľudskú prirodzenosť ako rozumnú a dobrú.

V prípade Euripida (485/480–406 pr. Kr.), tretieho z trojice tragédov, nemožno hovoriť len o obdobnom prístupe. Naopak, prvýkrát sa v dejinách tragédie objavuje nielen spoločenská kritika, ale aj motív dištancie od ideálov spoločnosti, ktorá sa im spreneverila.⁶⁸ Aj v jeho diele, najmä v skoršom období,

64 Porov. ARISTOTELES: *Etika Nikomachova*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1979, 1155a, s. 189–190. Priateľstvo, ktoré potrebuje každý, bohatý či chudobný, zdravý alebo chorý, a je vzťahom krásnym a dobrým, ktorý drží spoločnosť pokope a umožňuje jej rozvíjať sa.

65 Porov. KARABA, M.: *Úvod do dejín novovekej filozofie*. Trnava : Dobrá kniha, 2015, s. 32–35.

66 Porov. STEHLÍKOVÁ, E.: *Antické divadlo*, s. 55.

67 Porov. STEHLÍKOVÁ, E.: *Antické divadlo*, s. 219.

68 Porov. SEGAL, Ch.: *Divák a posluchač*, s. 183.

nachádzame viac-menej idealistickú vieru v *polis*. Fischer-Lichte zdôrazňuje, že v tragédiách *Heraklidy* či *Hiketidy* (známe tiež ako *Prosebnice*), ktoré vznikajú v počiatkoch Peloponézskej vojny, zaznievajú obdobné ideály ako v prípade diel Aischyla a Sofokla.⁶⁹ Po skončení tejto vojny, ktorá končí ekonomickou a politickou devastáciou Atén a s Aténami spojeného Námorného spolku – ideálu, ktorý sa Perikles snažil budovať⁷⁰ – sa Euripides odkláňa od tohto smeru a motivácií staršieho obdobia jeho tvorby, a tak sa stáva „seizmografom“ spoločenskej a politickej situácie dobových Atén.⁷¹

V Euripidovom diele *Trójanky* a v motíve kritiky Grékov, ktorí porazili a zlikvidovali Trójanov, možno badať rezonanciu zlyhania aténskych ideálov, ktoré sa tiež menia na krutý imperializmus.⁷² Fisher-Lichte uvádza jeden z exemplárnych príkladov, ktorý dokumentuje stret ideálov slobody s realitou moci.⁷³ V roku 416 pr. Kr. pri nájazde na ostrov Melos, ktorý obsadili Atény, boli povraždení dospelí obyvatelia.⁷⁴ Obyvatelia Mélu, ostrovnej obce, ktorá bola dlhý čas slobodná, boli postavení pred neriešiteľnú úlohu. Po neprijatí ich ponuky priateľstva, no s požiadavkou neutrality, sa mohli Aténom len postaviť na odpor.⁷⁵ Keďže sa odmietli pripojiť k Aténom, grécka *polis* vytrestala odporcov ich politiky smrťou. Uvedené informácie, ktoré neskôr zachytáva historik Peloponézskej vojny – Tukytides, museli byť v dobovom Grécku známe. Jeho *Dejiny peloponézskej vojny* sú zdrojom informácií o mocenských ambíciách Atén, ktoré túto mestskú obec stavajú do zlého svetla bez ohľadu na politické skreslenia. Podľa Fischer-Lichte umelec na tieto podoby, a teda nie len na túto epizódu spreneverenia sa ideálom demokracie, citlivo reaguje a práve z toho pramení jeho vnútorný obrat, ktorý sa pretavil aj do zmeny umeleckej reprezentácie toho, kto je človek.

Ak možno hovoriť o protichodných pozíciách v obsahoch antickej drámy, tak sú to práve Euripides a Sofokles, ktorí v chápaní človeka stoja na opačných stranách barikády. Ak hovoríme o prirodzenosti človeka v dielach spomenutých dramatikov, Sofokles nepriamo akcentuje význam *nús* a teda aj

69 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 41–43.

70 Porov. TUKYTIDES: *Dejiny peloponézskej vojny*. Bratislava : Tatran, 1985, §34–§46. Najzreteľnejšie sa tento kontrast javí medzi Periklovým ideálom Atén ako „školou celého Grécka“ a následným opisom neskoršej spojeneckej politiky Atén, ktorá viedla k nespokojnosti spojencov, a tak i k oslabeniu Námorného spolku.

71 Porov. STEHLÍKOVÁ, E.: *Antické divadlo*, s. 112–114.

72 Porov. EURÍPIDÉS: *Trójanky*. In: EURÍPIDÉS: *Trójanky a jiné tragédie*. Praha : Svoboda, 1978, s. 157–159. V *Trójankach* je to predovšetkým postava Hekabé, ktorá menuje hrôzy vojny, počnúc smrťou blízkych, končiac genocídou jej *polis*.

73 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 42. Aj z iných zdrojov (ako životopisy antických vojvodcov a z archeologických výskumov) sa možno dozvedieť, že oslavované Atény, ktoré sa hrdili svojím politickým zriadením, si svojou nekompromisnou zahraničnou politikou v konečnom dôsledku uškodili. V konečnom dôsledku nám dejiny tejto občianskej vojny, v ktorej stoja proti sebe znepriatelené *polis* Atény a Sparta ukazujú, že idealisti sa správajú rovnako barbarsky ako tí, voči ktorým stoja v opozícii.

74 Pozri TUKYTIDES: *Dejiny peloponézskej vojny*, §84–§116, s. 320–327. Tukytides opisuje dobytie Mélu veľmi dramaticky, rovnako ako ho dramaticky, no stroho končí. „Aténčania pobili všetkých dospelých obyvateľov Mélu, ženy a deti predali do otroctva. Potom na ostrov vyslali päťsto kolonistov, ktorí sa tam usadili.“

75 Porov. TUKYTIDES: *Dejiny peloponézskej vojny*, §112–§113, s. 326–327.

politickéj čnosti rozumnosti. Tragédia jeho hrdinov je o víťazstve rozumu nad tyraniou svojvôle i nad osudom. Pre Euripida je na človeku typické niečo úplne iné. Práve tu leží pointa Aristotelovho postrehu, že Euripides na rozdiel od iných opisuje ľudí takých, akí sú. Dramatika nezaujíma možnosť, kam človek môže dospieť, ale práve onen pôvod, z ktorého vychádza a ktorý sa podpisuje na jeho živote.

Jeho hrdinovia sa zmietajú medzi uviaznutím v stave prírodného pôvodu a možnosťou jeho zdokonalenia, inak povedané, medzi prirodzenosťou živočícha a darom rozumu. Hrdinov a hrdinky zobrazuje nezriedka ako podliehajúcich práve prirodzenosti vášní a túžob, teda svetu *fyzis*.⁷⁶ V tomto chápaní prirodzenosti – uviaznutej vo *fyzis*, a nie riadenej mocou *nús* – pramení asociácia porovnania dvojice Aristotela s Hobbsom a Sofokla s Euripidom. Viera v rozumnosť – *nús*, je tak síce nástrojom, ako čeliť determinácii osudu, a tak si zachovať dôstojnosť, ale zároveň je pre Aischyla či Sofokla možnosťou prekročiť vlastný tieň prirodzenosti – zdokonaľiť možné. Na rozdiel od svojich predchodcov v diele posledného z menovaných dramatikov možno badať viditeľný odklon od naivného idealizmu, od viery v rozumné prekročenie akýchkoľvek nepriazní, ktoré do cesty človeku postavia bohovia či osud. Okrem preklatí či iných nástrah osudu je tu ešte jeden nepriateľ rozumnosti, práve ona prirodzenosť reprezentovaná pôvodom vo *fyzis*. Nad rozumom, ktorý sa má pasovať s osudom, nezriedka víťazí nevyspytateľný svet vášní, túžob a hnevu.

Umenie antických tragédií, ale aj umenie vo všeobecnosti, nám okrem iného ukazujú a zvyrazňujú dobro a zlo, a tak napomáhajú ich presnejšiemu odlíšeniu. Pre antického človeka malo umenie napodobňovať normy dokonalosti, ktoré možno vidieť v prírode. V prírode organizovanej dobre, rozumne a podľa poriadku, ktorý ustanovuje *nús*. Vyjadrené obrazne: príroda, ktorá je organizovaná *nús*, poskytuje človeku inšpiráciu, len sa po nej načiahnuť. Takýto naivný postoj je však Euripidovi a jeho pohľadu na ľudské vnútro vzdialený. Aj on svojím umením napodobňuje, ale neidealizuje. Svet mestskej obce či vnútro človeka, ktoré by mali napodobňovať a odrážať dokonalý svet prírody, je Euripidom videný inak ako to, čo chcú vidieť Aischylos a Sofokles, ako aj neskoršia recepcia ideálu antiky v období klasicizmu. Keď budeme skúmať prírodné zákony dané bohmi, napodobňovať ich a pod., výsledkom bude dokonalá obec. Pre tretieho z dramatikov ide o ilúziu a idealizáciu či zabudnutie na prirodzenosť. Skutočnosť jeho života v dobových Aténach ho presvedča, že život človeka nie je vôbec ľahké uchopiť rozumom a nájsť zmysel existencie v prijatí osudu alebo mu rozumne čeliť je nad jeho sily, či lepšie povedané, nezriedka nad jeho prirodzenosť.⁷⁷

⁷⁶ Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 41–43.

⁷⁷ Porov. EURÍPIDÉS: *Médea*. In: EURÍPIDÉS: *Trójanky a jiné tragédie*. Praha : Svoboda, 1978, s. 149. Príkladným je krátka kvázi doxológia Euripidovej hry. „Mnoho osudů Zeus řídí Olympský. Mnoho bozi splní, v co nedoufali jsme. Co čekáme, to zase nevyplní se, co nečekáme, tomu cestu razí bůh. Tak i tento příběh dospěl ke konci.“ U Euripida sa tak objavuje akoby motív, ktorého echo zaznieva predovšetkým v novovekej filozofii, a to v probléme odcudzenia a hlavne absurdity, ktorá z odcudzenia sa sebe samému vyplýva.

Aby sme našim myšlienkam dali konkrétnejšiu podobu, pozrime sa na jedného z hrdinov Euripidových tragédií, na ktorom je možné vidieť rozdiel medzi tým, čo si všima Euripides a čo napríklad Sofokles. Ako ukázkový príklad problému, ktorý Euripides spracoval vo svojom umeleckom odkaze, je podľa Fischer-Lichte ženská antihrdinka Médea⁷⁸. V tejto ženskej postave sa zreteľne odráža spor o ľudskú prirodzenosť vsadenú medzi konflikt pôvodu (*fyzis*) a cieľa ľudskej prirodzenosti (*nús*). Prirodzenosť vyrastá a buď ostáva v podmienení *fyzis*, alebo prekonáva toto ukotvenie vo vášňach a inštinktoch vďaka *nús*. V tejto ženskej postave vyhráva protikladný princíp, teda *fyzis* – pôvod.⁷⁹ Na rozdiel od Oidipa, ale aj na rozdiel od pomstychtivých hrdinov Orestey, Médea vie, že jej pomsta je pomstou neproporčnou. Nevypomstieva sa za stratu života, ale za zneuctenie.⁸⁰ Avšak voľba formy jej pomsty nie je „oko za oko“, ale smrť za urážku. Médea je príkladom človeka, ktorý koná svoju pomstu z vášne, pričom si je po celý čas vedomý, že tak činiť nemá, že koná proti správne poznaniu, ku ktorému ho vedie rozum.⁸¹ Nie je to dilemma Orestesa. Médea vie, že nemá, a napriek tomu, či práve preto volí opak a rozum, *nús*, prehráva.⁸²

Euripides je možno lepší, a tak i pesimistickejší pozorovateľ toho, čo má byť zdrojom ideálnych noriem. Možno to síce označiť za cynizmus, ale nie je jeho pozorovanie – možno pesimisticky beznádejné a tak i s rizikom dogmatizmu – priliehavším opisom človeka? Výsledkom jeho pozorovaní však nie je názor, ktorý by bol proti *polis*, ale ktorý zdôrazňuje *fyzis* ako niečo, čo si nemožno s ľahkosťou podriaďovať, zvládnuť a predovšetkým vytesniť.⁸³ Proti

78 Porov SVOBODA, Ludvík (ed.): *Encyklopedie antiky*, s. 373–374.

79 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 43.

80 Tragédia *Médea* sa zameriava na jednu z hlavných postáv mýtu o Argonautoch. Príbeh o Argonautoch je príbehom lásona, ktorý sa vracia do vlasti, aby prevzal trón ako potomok právoplatného kráľa, svojho otca Aisóna, ktorého vyhnal jeho brat Peliás. Jeho strýc však podmienil odovzdanie trónu úlohou získať zlaté rúno Kolchidského kráľa Aiéta. Láson a mnoho hrdinov s ním sa plavili na lodi Argo, aby získali zlaté rúno, ktoré strážil drak. Toho premohol s pomocou kráľovej dcéry Médey. Tá tak zradila svoju vlasť v prospech hrdinu cudzinca, ktorý ju však zobral so sebou do jeho vlasti. Tam mu znova pomohla a zaistila preň trón v jeho vlasti. Láson nenaplnil svoj sľub a Médeu opustil. Porov. SVOBODA, L. (ed.): *Encyklopedie antiky*, s. 373–374. Euripides sa vo svojej tragédii zameriava práve na tento konflikt zrady a zneuctenia ako katalyzátor tragického scenára. Onú neproporčnosť pomsty za zneuctenie možno chápať ako hyperbolizujúci akt, ktorého motivácia vyviera z obeti, ktorú Médea podstupuje, a urážky, ktorej sa jej dostáva. Euripides, rovnako ako aj iní dramatici, pracuje s bájou o Argonautoch. Vsadenie Médey do širšieho kontextu vzťahov v mýte ukazuje, v akej bezvýchodiskovej situácii sa nachádza hrdinka. Euripides využíva túto patovú situáciu a zdôrazňuje tak moc *fyzis*, moc vášní nad umom a čnosťami rozumnosti či umiernenosti.

81 Euripidovi hrdinovia sú nielen napodobnením prítomnosti i dominancie sveta *fyzis*, ale napr. jeho Médea je aj symbolom vzdoru voči kozmu a rodovému stereotypu. Porov. EURÍPIDÉS: *Médea*, s. 134: „Nemohu již hleděti zde na vás, klesám přemožena tíhou zla! A chápu, chápu, jaký zločin spáchat chci; však silnější je vášně, než hlas rozumu; ach vášně, kořen hříchu, bídy na světě.“ Bez ohľadu na pôvodcu zlých rozhodnutí, podobne ako mladší Euripides, aj Aischylos a napr. jeho Agamemnón si uvedomuje, že koná proti prirodzenému poriadku vecí.

82 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 43.

83 Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 41. Pozri ARISTOTELES: *Poetika*, 1460b33–1461b35, s. 113: „Na další výtku, že zobrazení něčeho neodpovídá skutečnosti, lze odpovědět: „Ale takové by to mělo být.“ Tak i Sofokles řekl, že on líčí lidi takové, jací být mají, kdežto Euripidés, jací jsou.“ Porov. FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*, s. 42–43. Podobne ako vo filozofii, aj grécky tragéd vo svojom diele zrkadlí

dominancii sveta *nús*, sveta rozumnosti, tu stojí ako symbol vášni svet *fyzis*, ktorého prirodzeným symbolom sa v neskoršej filozofii stáva telo, telesnosť.

Bolo by však nesprávne chápať Euripida ako cynicky zvažujúceho skeptika, ktorý rezignuje na možnosť sebazdokonalenia. Naopak, psychológia jeho postáv dokumentuje symptómy šialenstva a tie vedú k presne opačnému efektu. Divák sa s hrdinom nemá zidentifikovať, naopak, má si zachovať dištanc. „Obraz človeka, ktorý jeho hry predstavujú, si takto vyžaduje kritickú konfrontáciu – práve v šokujúcom znovuzpoznaní – nie však identifikáciu podmienenú citmi.“⁸⁴ Pád hrdinu je zdrojom pre vzlet diváka. Viac než len dôraz na formovanie identity sa tak v diele posledného menovaného dramatika ozýva požiadavka poznania seba samého, svojich možností pre potenciálnu zmenu, no tiež limitov, emócií a pnutí, ktoré sú v rozpore s „majestátnym a vznešeným“ rozumom. Problém sporu medzi *fyzis* ako svetom vášní, túžob a hnevu a hlasom rozumu, *nús*, ktorý vidíme u Médey a tiež v iných Euripidových dielach (*Bakchantky*), odrážajú ono JA hrdinov, ktoré je médiom zrkadlenia herakleitovskej myšlienky boja protikladov.

Zvládnutie príslušnosti človeka k svetu *fyzis*, ktorý nie je chápaný ako dualistický protipól *nús*, ale ako súčasť i pôvod ľudskej existencie, je kľúčovou výzvou filozofie človeka. Uvedené témy a problémy, rozvinuté v dielach dramatikov, nemohli ostať nepovšimnuté a ideový potenciál spomenutých antropologicky motivovaných postrehov o človeku dostáva v diele Platóna svoju systematickejšiu filozofickú reflexiu, ktorej dedičstvo možno badať do dnes. Vzťah medzi *fyzis* a *nús*, ako ho možno vidieť v diele Euripida a iných antických dramatikov, predstavuje zaujímavý kontext, v rámci ktorého možno skúmať aj Platónovu teóriu duše a s ňou spojené konzekvencie v etike a estetike. Práve tomuto problému bude venovaná druhá časť nášho skúmania.

Použitá literatúra

- AISCHYLOS: *Oresteia*. Praha : Artur, 2014.
 ARISTOTELES: *Metafyzika*. Praha : Rezek, 2008.
 ARISTOTELES: *Poetika*. Praha : Oikoymenh, 2008.
 BARBA, Eugenio - SAVARESE, Nicola: *Slovník divadelní antropologie*. Praha : Divadelní ústav; Nakladatelství Lidové noviny, 2000.
 BARISH, Jonas A.: *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1985.

ducha doby. Eurípides bol svedkom úpadku klasickej *polis*. Fischer-Lichte dodáva, že zatiaľ „čo Sofokles s obľubou stvárnjuje svojho hrdinu v situáciách, ktorého ho v konečnom dôsledku odkazujú na *nous* ... ako jediného garanta jeho identity, u Euripida sa človek opakovane dostáva do kritickej situácie, v ktorej nakoniec jeho *nous* podľahne v boji s vášňami a žiadostivosťou, viazanou na *fyzis*“. Napriek realizmu s pochybnosťami je Euripidove dielo charakteristické humanizmom a vierou v človeka, nech je zmietaný sporom *fyzis* a *nús* akokoľvek.

- BELL, Catherine: *Ritual. Perspective and Dimensions*. New York; Oxford : Oxford University Press, 1997.
- CURD, Patricia, "Anaxagoras", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/anaxagoras/>>
- EURÍPIDÉS: *Trójanky a jiné tragédie*. Praha : Svoboda, 1978.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Dejiny drámy*. Bratislava : Divadelný ústav Bratislava, 2003.
- GOLDHILL, Simon: *AESCHYLUS - The Oresteia*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- GOLDHILL, Simon: The Great Dionysia and Civic Ideology. In: *The Journal of Hellenic Studies*, roč. 107, 1987, s. 58–76.
- HOBBS, Thomas: *Leviatan*. Bratislava : Kalligram, 2011.
- CHABADA, Michal: *Prirodzený zákon v scholastike a širšej dejinno-filozofickej perspektíve*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2014.
- KARABA, M.: *Filozofické implikácie kvantovej teórie vo filozofii prírody*. Trnava : Dobrá kniha, 2009.
- KARABA, Miroslav: *Úvod do dejín novovekej filozofie*. Trnava : Dobrá kniha, 2015.
- MILLER, Jr. F. D.; BIONDI, C.-A. (eds.): *A History of the Philosophy of Law from the Ancient Greeks to the Scholastics*. 2. vyd. Dordrecht; Heidelberg; New York; London : Springer, 2015.
- PILÁTOVÁ, Jana.: *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2009.
- PLATON: *Dialógy I–III*. Bratislava : Tatran, 1990.
- PLATON: *Ústava*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1980.
- SHAKESPEAR, William: *Tragédie*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1963.
- SCHECHNER, Richard: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009.
- SOFOKLES: *Tragédie*. Praha : Svoboda, 1975.
- STEHLÍKOVÁ, Eva: *Antické divadlo*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2005.
- STEINER, George.: *Smrť tragédie*. Bratislava : Divadelný ústav Bratislava, 2011.
- SVOBODA, Ludvík (ed.): *Encyklopedie antiky*. Praha : Academie, 1974.
- ŠARKAN, M.: *Ku koncepcii prirodzeného a nadprirodzeného v myslení Tomáša Akvinského*. Trnava : Dobrá kniha, 2011.
- TUKYTIDES: *Dejiny peloponézskej vojny*. Bratislava : Tatran, 1985.
- TURNER, Victor: *From Ritual to Theatre*. London : The John Hopkins University Press, 1982.
- VERNANT, Jean-Pierre: *Počátky řeckého myšlení*. Praha : Oikoymenh, 1995.
- VERNANT, Jean-Pierre: *Řecký člověk a jeho svět*. Praha : Vyšehrad, 2005.
- WILSON, P. (ed.): *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*. Oxford : Oxford University Press, 2007.

Lukáš Jeník, PhD.
Katedra kresťanskej filozofie
Teologická fakulta Trnavskej univerzity
Kostolná 1, P. O. Box 173
814 99 Bratislava
e-mail: lukas.jenik@truni.sk