

Aischylova *Oresteia* a problém tragickej prirodzenosti človeka

Lukáš Jeník

Abstrakt:

Stále aktuálny význam antických tragédií a tiež ich neustála inšpiratívnosť pre vzdelávanie a výchovu spočíva okrem iného aj v ich príspevku k problematike hľadania podstaty ľudskej prirodzenosti. Aischylovo dielo patrí medzi kľúčové medzníky literatúry, ale je tiež príkladom rodenia sa špecifických (nie filozofických) odpovedí na otázku, kto je človek. Cieľom analýzy trilógie *Oresteia* je prezentovať vybrané aspekty tohto myslenia, ktoré reflektuje i predznamenáva problémy, ktoré neskôr nachádzame vo filozofii od 5. storočia pred Kr. Štúdia sa tiež zameriava na inštrumentálnu hodnotu tragédie, ktorá nie systematicky, ale o to viac efektívne a sugestívne, predstavuje jeden aspekt ľudskej prirodzenosti – homo tragicus. Odpoveď na otázku ľudskej prirodzenosti súvisí u Aischyla aj s jeho akcentom na význam zákona a spravodlivosti, ktoré majú byť jediným panovníkom v obci.

Kľúčové slová: Aischylos, tragédia, ľudská prirodzenosť, *polis*

Už v antike sú divadlo a dráma inštrumentom a ideovým priestorom, v rámci ktorého sú divákom predstavené konkrétne etické myšlienky a politické ideály. Vďaka divadelnej performancii a jej sugestívnemu pôsobeniu na divákov dochádza k efektívnemu formovaniu a inšpirácii členov *polis*.¹ Otázka spravodlivosti však bola prítomná v gréckej kultúre skôr než vznikajú diela klasických tragédií. Už antické mýty, ako ich predstavujú Homér či Hesiodos, odrážajú formy predfilozofického právneho uvažovania o problematike zákona, spravodlivosti a cnosti.² Avšak v období po grécko-perzských vojnách dochádza k výraznej politickej transformácii gréckej spoločnosti a tento ideologický a politický obrat ovplyvňuje a využíva umenie divadla a drámy v štátnej propagande. Umenie básnictva, dráma a divadlo na túto spoločenskú premenu nielen reagujú, ale zároveň katalyzujú uvedené procesy premeny a napomáhajú aj ich spoločenskému prijatiu.³

Divadlo a dráma, a to v tragédiách či komédiách, boli a sú často projekčným plátnom spoločenských

1 Predstaviteľov klasického antického divadla (tragédie i komédie) charakterizuje prenikanie sociálnych a politických tém do ich diela, a tak i výchovy k cnosti. Tento staromódny ideál sa v 4. storočí pred Kr. vytráca, čo viedlo aj ku konzervatívnym teoretickým reflexiám, ktorých príkladom je aj Aristoteles. Pozri Nurit YAARI, Greek Tragedy in Theory and Praxis: Aristotle's Theory of Tragedy in the Perspective of Aristophanes' Theatre Practice, *Maske und Kothurn* 1/1989, s. 7–19. Pozri tiež Jaroslav DANEŠ, *Politické aspekty řecké tragédie*, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012, s. 13–29.

2 K uvedenému pozri Rastislav NEMEC, *Filozofia práva I. Od Homéra po Augustína*, Trnava: Dobrá kniha, 2017, s. 12.

3 Porov. Thomas A. SZLEZÁK, *Za co vděčí Evropa Řekům*, Praha: Oikoymenh, 2014, s. 151–162.

zmien a spoločenskej kritiky.⁴ Avšak nemenej dôležitým aspektom gréckej tragédie je existencia tragického hrdinu – individua, ktorého identita a prirodzenosť je určovaná tragickým kontextom. Bez ohľadu na antropologický význam divadla, samotná antická dráma nám ešte pred filozofiou predstavuje vo všeobecnosti prínos kultúry tragédie a drámy k debate o ľudskej prirodzenosti. Tento aspekt nazerania na prirodzenosť človeka nie je niečo, čo sa v teórii drámy objavuje automaticky, a to z prozaických dôvodov: Prvý systematicky mysliaci teoretik tragédie a divadla, Aristoteles, už totiž nechápe divadlo ako performanciu v modernom antropologickom zmysle, ako echo sveta rituálu, sveta stretnutia profánneho a sakrálneho. Chápe tragédiu ako efektívny nástroj, ktorý očisťuje prebytok vášní. Táto pasca, do ktorej Aristoteles svojou autoritou vŕhauje všetkých svojich nasledovníkov, ovplyvnila chápanie teórie divadla a tragédie až do obdobia postmoderného divadla.⁵ Jean-Pierre Vernant zdôrazňuje, že „tragédia sa v Grécku vynorila na konci 6. storočia pred Kr. Avšak ani nie za sto rokov sa žila tragédie vyčerpala a keď Aristoteles v 4. storočí pred Kr. predstaví v *Poetike* svoju teóriu tragédie, už dávno nerozumie tomu, čo je tragický hrdina. Možno povedať, že sa mu stal niečím neznámym“⁶.

Je to práve tragickosť ľudskej existencie, o ktorej nás antická dráma poučuje a pre ktorú neprestáva byť stále aktuálnou i dnes. Tragédie, ktoré pramenia z medziľudských vzťahov, nie sú odlišné od problémov dnešného človeka. Ako uvádza Alessandro D’Avenia, esenciou tragédie je aktuálna prítomnosť len tragických volieb. Nemožno pred nimi uniknúť, no nemôžeme nevoliť.⁷ Tento aspekt presahuje perspektívu Aristotelovho uvažovania o tragédii ako činnosti, ktorá sprostredkuje iba katarziu. Vernant zároveň implicitne zdôrazňuje prítomný konflikt antického divadla a drámy ako jednej paradigmy vzdelávania a pertraktovania ľudskej prirodzenosti s nástupom filozofie Sokrata, Platóna a napokon Aristotela.⁸ U antických dramatikov, autorov tragédií i komédií, totiž badať zrkadlenie tých pojmov a problémov, s ktorými sa stretávame v dielach dobových i neskorších filozofov, ale tiež v celom spektre humanisticky orientovanej psychológie a pedagogiky.⁹

Prečo však siahnuť po diele antických dramatikov, keď sú problémy, ktoré sú v tragédiách iba v náznakoch, riešené na poli filozofie systematickejšie a presnejšie? Nie je to predsa filozofia, ktorá dáva odpoveď na otázku, kto je človek? Analýza vybraného Aischylovho diela odhaľuje, že ambíciu odpovedať na takto položenú otázku má okrem mýtu aj svet antickej drámy a divadla. Na rozdiel od filozofie je však svet drámy oveľa efektnejší. Dosah umenia, na ktorý sa Platón pozerá s podozrením, bol a je i dnes značne väčší ako slová filozofa. Bez ohľadu na toto napätie, umenie

4 Porov. Charles SEGAL, *Divák a posluchač*, in: *Řecký člověk a jeho svět*, ed. Jean-Pierre VERNANT, Praha: Vyšehrad, 2005, s. 183–185. Podľa Segala možno v dielach tragédií zreteľne rozoznať viacero sociálnokritických problémov. Spomenúť stačí iba niektoré: rodové problémy (príkladom sú Aischylova *Oresteia*, Euripidove ženské hrdinky Médea alebo tragédia *Bakchantky*), idealizáciu rozumného vládcu (Sofoklov *Kráľ Oidíp*), kritika tyranských a svojhlavých spôsobov vládnutia či násilnej politiky (Euripidove *Trójanky*). Antická tragédia, text drámy či komédie i divadelné predstavenie sú reflexiou problémov *polis*. Segal zdôrazňuje, že to bola práve tragédia, ktorá „dokázala v symbolické podobě rozvinout na jevišti soudobé diskuse o velkých morálních a politických otázkách“ (s. 183).

5 Porov. Florence DUPONT, *Aristoteles alebo upír západného divadla*, Bratislava: Divadelný ústav, 2016. K podrobnejšej analýze pojmu *katharsis* a implicitne k polemike s názorom Dupont pozri Martin ŠARKAN, Ku problematike pojmu *katharsis* v aristotelovských teóriách tragédie a drámy, *Studia Aloisiana* 4/2016, s. 63–78.

6 Jean-Pierre VERNANT, Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy, in: *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, eds. Jean-Pierre VERNANT – Pierre VIDAL-NAQUET, New York: Zone Books, 1990, s. 29.

7 Porov. © Alessandro D’AVENIA, *Oreste o del futuro*, in: *Corriere della sera / Ultimo banco* (on-line), dostupné na: https://www.corriere.it/alessandro-d-avenia-ultimo-banco/19_settembre_16/2-oreste-o-futuro-315cab68-d791-11e9-9016-c6193fcbf5c4.shtml, citované dne 8. 6. 2020.

8 Porov. VERNANT, *Tensions ...*, s. 32–48. Explicitne sa uvedenej problematike venuje Martha C. Nussbaum, ktorá poukazuje na vzťah etických koncepcií v tragédiách, ktoré sa vyrovnávajú s náhodnosťou a teda i tragikou ľudských osudov. Pozri Martha C. NUSSBAUM, *Křehkost dobra: Náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, Praha: Oikoymenh, 2003, s. 56–90.

9 K uvedenému pozri Martin ŠARKAN – Rastislav NEMEC, Humanistic Paradigms of Education in the Postmodern Vision, in: *Journal of Pedagogy* 2/2010, s. 99–119.

i filozofiu spája snaha o reflexiu skutočnosti. Predmetom nasledovných častí textu je analýza Aischylovej trilógie *Oresteia*, ktorá – i keď ide o tragédiu rámcovanú antickým mýtom – ukazuje ambíciu umelca zodpovedať otázky typické pre filozofiu: čo spôsobuje ľudské nešťastie – tragédiu – a v čom pramení schopnosť čeliť jej. Na osudoch jej hrdinov možno ilustrovať dramatikovo predfilozofické skúmanie existenciálnej situácie človeka (slobodný/neslobodný), jeho prirodzenosti (racionálny/iracionálny) a zmyslu jeho existencie (tvor spoločenský).¹⁰ Tieto vybrané oblasti predstavujú kontext, ktorý rámcuje otázku ľudskej prirodzenosti nielen pre Aischyla, ale najsť ho možno u Sofokla a tiež Euripida.¹¹

1. Aischylos a sloboda poddaných

Bez ohľadu na debatu o vývine tragédie a komparácii jednotlivých diel, ich obsahovej náplne a formálnych špecifik u klasikov antickej tragédie, možno povedať, že Aischylos je prvý z veľkých dramatikov, v ktorého diele možno sledovať to, čo Martha C. Nussbaum nazýva *praktický konflikt*. Ten definuje nasledovne: „Grécka tragédia ukazuje dobrých ľudí, ktorí upadajú do skazy z dôvodov, ktoré sa im prihodia, z dôvodov, nad ktorými nemajú moc. Zaiste, je to smutné, ale je to bežná skúsenosť ľudského života a nikto by asi nepopieral, že sa to stáva.“¹² Už od Aischyla nás grécka tragédia učí vyrovnáť sa s týmto faktom, ktorý nevyrieši viera, ale ani intelektuálna analýza.

Tento *praktický konflikt* je už spomenutý esenciálny motív tragédie, ktorý nenájdeme v žiadnej antickej kultúre definovaný tak sugestívne. Pre porovnanie je tu zvolanie židovského proroka Jeremiáša (Jer 17, 5–8), ktoré je ukážkou kontrastného uvažovania. Grécke tragédie a prorocké zvolanie Jeremiáša sú zrkadlením dvoch odlišných kultúr i náboženských presvedčení.

Jeremiáš zdôrazňuje priamu kauzalitu medzi ľudskou vôľou, ľudským slobodným výberom a následným konaním a vôľou Boha, ktorý dopúšťa tragické skúšky. Pre veriaceho žida a neskôr aj kresťana je však dopustenie spojené s účelom. Nešťastie sa interpretuje vždy s prihliadnutím na prozreteľnosť a spravodlivosť a tak i nádej.¹³ Účelom nešťastia, ktoré stretáva biblické postavy ako Jób či Jeremiáš, je obrátenie hriešnika, resp. demonštrácia prozreteľnosti. Boh trestá, ale tiež požehnáva podľa toho, či jedinec prekračuje alebo riadi svoj život podľa zmluvy. Po takejto predpokladanej účelovosti však v antickej dráme a tragédii nie je ani stopy. Tragédie jednoducho sú. Nemajú žiaden účel, nevedú de facto k žiadnemu poznaniu transcencie, ktorá prekrýva tragickosť a dáva jej zmysel. Okrem banality zla tu máme banalitu tragédie. Tento motív, ktorý naplno zaznie predovšetkým v Sofoklovej tvorbe, však možno badať aj u Aischyla a tiež Euripida a charakterizuje ich uvažovanie o ľudskej prirodzenosti, o človeku ako *homo tragicus*.

Tragickosť ľudskej existencie nie je niečo historicky vzdialené. Naopak, tragickosť a s ňou súvisiace polohy ako kafkovská absurdita či bizarnosť sú, ako sugestívne uvádza D’Avenia, prirodzenou súčasťou každodennosti.¹⁴ Práve v tom spočíva sugestívnosť a efekt tragédií zobrazujúcich

10 Pertraktovanie ľudskej prirodzenosti v zlomovú okamih gréckej kultúry nie je len širší filozoficko-literárny problém, ale dodnes živým filozofickým problémom. Problém prirodzenosti je rámcovaný krajnými polohami esencializmu s postulátom nemennej prirodzenosti a náprotivkom je krajný sociálny konštruktivizmus. Medzi týmito dvoma polohami existuje priestor pre diskusie o takpovediac tvrdom jadre nemenných vlastností a obale, ktorý tvoria premenlivé a kultivovateľné vlastnosti. K uvedenej problematike pozri Miroslav KARABA – Rastislav NEMEC, *Človek medzi prírodou, kultúrou a technikou: vybrané reflexie problému ľudskej prirodzenosti*, Trnava: Dobrá kniha, 2018.

11 Ďakujem cteným recenzentom za podnetné a konštruktívne pripomienky, ktoré napomohli k vylepšeniu práce, načrtnutie ďalších perspektív skúmania a upozornenie na absenciu závažných titulov k téme.

12 NUSSBAUM, *Křehkost...*, s. 93.

13 Porov. George STEINER, *Smrť tragédie*, Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2011, s. 7–10. Pozri tiež NUSSBAUM, *Křehkost...*, s. 139–141.

14 „L’essenza della tragedia è infatti dover decidere tra opzioni ugualmente senza speranza, come in uno degli scatti più drammatici dell’11 settembre, nel quale vediamo un uomo lanciarsi nel vuoto pur di non bruciare vivo: *The falling man*. Anche noi, a volte, ci sentiamo così

praktický konflikt.¹⁵ Klasické diela, akými sú tragédie, nie sú o nič menej blízke existenciálnym otázkam než diela modernej literatúry, pretože autorom a čitateľom je ten istý subjekt – človek. Zobrazujú skúsenosť v podobe neparafrazovateľných umeleckých diel, ktorých efektivita nepodporuje len našu imagináciu, ale pred diváka performancie a čitateľa textu kladú drámy napokon príbeh jedného typu zovšeobeciteľnej ľudskej skúsenosti. Subjektívna skúsenosť sa stáva súčasťou celého spektra jednej množiny skúseností – skúsenosti človeka a jeho existencie. Diapazón dejinných odpovedí na toto existenciálne východisko (a to bez ohľadu na to, či chápeme tragický *praktický konflikt* ako východisko bez konca alebo opačne: ako niečo, čo má riešenie) možno nájsť v rôznych filozoficko-antropologických, nábožensko-spirituálnych a etických teóriách.

V diele Aischyla (525/524–456/455 pred Kr.), prvého z klasických antických dramatikov, vidíme podľa Eriky Fischer-Lichte zrod toho, čo možno označiť ako dramatické vyjadrenie ideálu vznikajúcej a budujúcej sa *polis* a s tým spojených okolností. V prípade Aischylových tragédií je *praktický konflikt* tragických hrdinov, ktorí sa rozhodujú medzi rôznymi tragickými voľbami, zasadený do kontextu uvažovania o spravodlivosti. Prirodzene, to vedie k otázkam: čo má spravodlivosť spoločné s povahou ľudskej prirodzenosti a v akom zmysle nás umenie môže poučiť o tomto *praktickom konflikte*?

1.1. Hrdina ako slobodný a spravodlivý „otrok“ *polis*

Tragickosť pramení v osude ľudskej bytosti, no napriek tomuto bremenu otroctva a neslobody buduje Aischylos v priestore drámy ideál bytosti, ktorá čelí otroctvu predurčenia, kliatby a osudu. Takáto bytosť koná síce s tragickými dôsledkami, ale jej konanie je typicky ľudské. Zároveň Aischylos načrtáva priestor, v ktorom je možné moderovať a čiastočne eliminovať dosah tragickosti, a tým je spravodlivo spravovaná *polis*.

Oresteia je ukázkou spojenia témy tragického konfliktu a kontextu debaty o spravodlivosti.¹⁶ Ide o trilógiu, ktorá sa skladá z viacerých samostatných dramatických celkov, ktorých obsahom je jeden konkrétny mýtus, a to genéza a dejiny kliatby Atreovho domu či rodu.¹⁷ Trilógiu tvoria hry: *Agamemnón*, *Obet za mŕtveho* a *Eumenidy*¹⁸.

Aischylos obsahovo i formálne vychádza z tradičných eposov a umenia básnictva, no jeho spracovanie starších mytologických príbehov je v mnohom paradigmatické. Hľadanie povahy zákona (nomos) a ideálu spravodlivosti (diké), ktoré nachádzame už u Hesioda či Homéra je zreteľne

e scegliamo ciò che in quel momento ci sembra il male minore.“ © D'AVENIA, Oreste...

- 15 Porov. NUSSBAUM, *Křehkost...*, s. 138. Podobne ako Steiner, aj Nussbaum pracuje s intuitívnym predpokladom, že *praktický konflikt* nie je prítomný len v antických tragédiách, ale tiež v každodennom živote. Čo je však dôvodom, že sa tento fenomén stáva predmetom priamej i nepriamej kritiky, čo napokon vedie k tzv. smrti tragédie? Odlišnosť helénskej, semitskej a neskoršej kresťanskej kultúry je príliš všeobecná hypotéza a podľa Nussbaum pramení smrť tragédie v samotnej gréckej kultúre – vo filozofii. Počiatkom smrti tragédie nie je nič iné ako postupný zrod intelektuálnej dominancie filozofie a akcent na systematické riešenia. *Praktický konflikt* bez riešenia je totiž presným opakom toho, kam chce viesť myslenie Sokrata, Platóna či Aristotela, ktoré hľadá a ponúka noetické hodnoty: pravdu a istotu. Filozofické hľadanie v sebe nesie optimistický predpoklad nádeje, že tragické okolnosti ľudskej existencie sa dajú prekonať, ale dá sa im aj vyhnúť. Tu však nejde o nádej v zmysle viery, ale nádej, ktorá vyviera z filozofického rozvažovania predpokladov, ktoré súvisia s ľudskou prirodzenosťou. K uvedenému bližšie pozri Rastislav NEMEC, O nádeji z filozofického hľadiska, *Viera a život* 3/2013, s. 75–79.
- 16 Porov. Erika FISCHER-LICHTE, *Dejiny drámy*, Bratislava: Divadelný ústav, 2003, s. 19–30. *Oresteia* bola inscenovaná v roku 458 pred Kr. Rovnako ako Fischer-Lichte aj Goldhill zdôrazňuje, že chápanie aténskej demokracie, fenomén štátnych sviatkov a úloha divadla ako média formovania občanov obce je kontext a optika, skrze ktorú hodno interpretovať aj dielo *Oresteia*. Aischylove dramatické dielo podporuje a zároveň využíva všetky uvedené faktory. Divadlo sa stáva zdrojom propagácie ideálu *polis* ako demokratického spoločenstva, v ktorom inštitúcie práva strážia spravodlivosť. Obec a jej zjednocujúce rituály sú tiež sociálnym priestorom, v ktorom jedinec najlepšie naplňuje svoju slobodu a zmysel a politickú identitu. Porov. Simon GOLDHILL, *Aeschylus – The Oresteia*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, s. 7–11.
- 17 Porov. *Encyklopedie antiky*, ed. Ludvik SVOBODA, Praha: Academia, 1973, s. 90–91.
- 18 Porov. *Encyklopedie antiky*, s. 176.

prítomné aj v tragédiách Aischyla. Jeho dielo je však na rozdiel od starších mýtov obohatené špecifickými detailmi, ktoré nie sú len pre formálnu ozdobu, ale naopak, slúžia k explicitnému poukázaniu na to, čo chce dramatik zdôrazniť. Bez ohľadu na samotnú interpretáciu je možné tieto detaily rozoznať a reflektovať. Detaily, ktoré sa týkajú predovšetkým rozšírenia atreovského mýtu, odkláňajú mýtický príbeh, ako ho predstavuje staršia literatúra, a propagujú nové politické sociálne riešenia konfliktov.¹⁹ Jeho dielo sa vyznačuje originálnymi formálnymi prvkami ako dramatický dialóg, vznešený typ recitálu a zavedenie postavy druhého herca, čo do performancie divadla prináša radikálne formálne novum.²⁰ Avšak viac než forma sa v jeho diele zračí ešte niečo dôležitejšie. Pre pochopenie gréckej kultúry konca 6. a 5. storočia pred Kr., ale tiež pre porozumenie už spomenutých problémov prirodzenosti človeka, sa ako kľúčovým javí *politický kontext*.

Svoje dielo písal Aischylos v dobe, kedy sa jedna epocha politického a sociálneho vývinu gréckej kultúry končí a iná ešte len začína. S koncom grécko-perzských vojen dochádza k rozkvetu obchodu a financie sa už nekumulujú v rukách rodov, ale vzniká finančná aristokracia. Dramatik svojimi tragédiami reflektuje prítomný názor Herakleita, že život je boj, v ktorom ide o neustálu premenu protikladov.²¹ Svoj vývin končia rodové monarchické a oligarchické zriadenia.²² Hodnota rovnosti a vláda rovných charakterizujú aj aristokraticko-oligarchickú elitu, no demokraticky orientovaným prúdom dominuje všeobecnejšie a horizontálnejšie chápanie ideálu rovnosti (*isonomia*). Vernant poukazuje na to, že práve v 6. storočí pred Kr. dochádza k radikálnej zmene chápania ideálu rovnosti, ktorý bol dosiaľ chápaný v užšom politickom kontexte vládnucej aristokracie. Zmena spočíva v tom, že ideál rovnosti sa premietol do myšlienky rovnosti nielen „rovnejších“, teda aristokracie, ale rovnoprávnosti celého, širšie chápaného slobodného ľudu. Táto zmena je výsledkom komplexných sociálnych a kultúrnych vzťahov, ale jeden z nich je prozaický a symbolicky odráža radikálnosť zmien. Ide o demokratizáciu vojenstva a premenu vojenskej stratégie.

Už počas 8. a 7. storočia pred Kr. dochádza k strategickej ekonomicko-sociálnej premene vojska a s tým spojených náročných kapitálových výdavkov na jazdu, ktorá bola signifikantnou zložkou vojenskej stratégie monarchie a aristokracie. Kým v staršom spôsobe vedenia ozbrojených konfliktov dominuje jazda a vozy ako symbol politickej moci, v období 7. a predovšetkým 6. storočia pred Kr. dochádza k výraznej premene stratégie boja, a to k strategickému akcentu na pechotu a efektívnejšie manévry falangy. V období grécko-perzských konfliktov sa tento typ boja ukáže ako účinne odpovedajúci na požiadavky defenzívy aj ofenzívy. Ekonomicky lacnejší a vojensky efektívnejší spôsob boja, ktorý je navyše testovaný nielen v regionálnych konfliktoch, ale tiež v rámci stretov grécko-perzských vojen, sa zároveň stáva zdrojom rovnosti nielen na bojisku a počas vojny, ale aj v rámci obce v dobe mieru.²³

19 Porov. George THOMSON, *Aischylos a Athény*, Praha: Nakladatelství Rovnost, 1952, s. 255–256. V Aischylovom spracovaní tak nezaznieva len motív konfliktu zákonov a spravodlivosti, ktorý ako téma rámcuje aj staršie mýty. Zmena sa týka toho, v čom vidí Aischylos prostriedok nájdenia spravodlivosti a zákona. Do divadelnej hry s mýtickým námetom sa tak premietajú celkom prirodzené politické a filozofické názory na to, ako hľadať spravodlivosť a zákony. „In der Orestie hat Aischylos aufgezeigt, dass das menschliche Urverlangen nach individueller Gerechtigkeit, wenn irgendwo in der Geschichte, so nur in einem wohlgeordneten Staatswesen realisierbar ist.“ Walter NICOLAI, *Zum doppelten Wirkungsziel der aischyleischen Orestie*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1988, s. 54.

20 Ku kľúčovému významu Aischylových dramatických postupov pozri Eva STEHLÍKOVÁ, *Antické divadlo*, Praha: Karolinum, 2005, s. 55–58.

21 K tejto problematike pozri Ferdinand STIEBITZ, Aischylova Oresteia, in: *Oresteia*, AISCHYLOS, Praha: Artur, 2014, s. 196–236.

22 Porov. THOMSON, *Aischylos...*, s. 211–229.

23 Šík hoplitov vyzbrojených relatívne unifikovanou výzbrojou, ktorá pozostávala z veľkého štítu (*hoplon*) a kopije bol efektívny práve svojím zomknutím a schopnosťou manévrovať ako jeden celok. Výzbroj ťažkoodenca totiž limitovala individualizmus na bojisku a prirodzene viedla k akcentu na efektívnosť kolektívneho manévrovania. Bojový útvar ozbrojený dlhými kopijami, pochodujúci a chránený hradbou štítov predstavoval vývojový skok vojenského umenia. K uvedenej problematike pôvodu gréckej falangy a významu v kontexte budovania

Ako uvádza Vernant, Homérov Achilles, ťahajúci mŕtvolu Hektora okolo hradieb Tróje, je hrdinom, ktorého činy už nepredstavujú v dobe Aischyla nič hodnotné. Takýto spôsob vojenského hrdinstva sa skončil nielen v okamihu premeny vojenskej stratégie, ale ruka v ruke s tým, ako dochádza k premene antickej gréckej spoločnosti v 6. storočí pred Kr. Novým ideálom hrdinstva a čnostného bojovníka je ťažkoodenec odvážne bojujúci za prežitie či slávu *polis*, čo je opakom individualistického hrdinstva mýtických bojovníkov, ktorí podliehajú žiadostivosti a pýche (*hybris*). Hoplita, ktorý nepochádza z aristokratického rodu, ale je regrutovaný zo slobodných občanov mesta a je vlastníkom svojej vlastnej zbroje, je presným protikladom bájneho hrdinu, u ktorého už jeho aristokratický pôvod niesol známku ušľachtlosti. Hrdina reálneho bojiska odmieta individualizmus a jeho prežitie a víťazstvo sú víťazstvom celej falangy. Aristokratom – ušľachtilým a odvážnym – ho nečiní pôvod, ale ušľachtlosť ideálov, ktoré prekračujú individualitu. To, čo je žiadúcim u nového bojovníka, už nie je svojhlavá vášeň (*thymos*), z ktorej pramení pýcha (*hybris*), ale umiernenosť a rozvážnosť (*sófrosyné*). Nového hrdinu charakterizuje „dokonalé sebaovládanie, sebakontrola, schopnosť podriaďiť sa spoločnej disciplíne, chladnokrvnosť brzdiaca inštinktívne pnutia, ktoré by mohli narušiť poriadok formácie“²⁴.

Hrdinovia trilógie sa svojou vôľou jednať spravodlivo alebo nespravodlivo, podliehajúc alebo odolávajúc pýche stávajú súčasťou súkolesia konzekvencií. Tie nemajú dosah len na nich samotných, ale na celú obec a ich riešenie je možné zasa len v kontexte samotnej *polis*.

Aischylos je prvým z veľkých dramatikov ideológie *polis* a propagátorom tých ideálov rovnosti, ktorých posvätnosť zaručuje akémukoľvek spoločenstvu prežitie a blahobyť. Kontext konfliktu rôznych predstáv o podobe spravodlivosti, z čoho vyplýva *praktický konflikt*, mu poskytuje myšlienkový priestor, v ktorom koriguje a moderuje následky zlých rozhodnutí a zároveň akcentuje ideály, ktoré definujú tragickú ľudskú prirodzenosť. Človek, nech je v akomkoľvek tragickom rozporení, volí a koná v obci, ktorej je súčasťou. To je jeho prirodzenosť a len vďaka nej a v rámci nej je predurčený byť slobodným, ale zároveň ním aj je.²⁵

1.2. Prekliatie osudu či voľba prekliatia?

Kľúčovou myšlienkou Aischylovej trilógie je, že konzekvencie, ktoré vyplývajú z voľby a činu, majú dosah nielen na samotného aktéra, ale menia poriadok vecí a narúšajú spravodlivosť obce. Činy hrdinov nie sú oddelené od existencie obce a práve preto je *polis* schopná korigovať tragickosť ľudskej existencie.²⁶

Sú však hrdinovia slobodní, alebo sú len figúrkami na šachovnici osudu? Ak sú slobodne konajúci, je na mieste otázka, z čoho však oná slobodná voľba, ktorá vedie k tragickému deju, pramení? Aischylos si uvedomuje, že dráma, do ktorej sa rútia jeho hrdinovia, tkvie v ich nesprávnom usudzovaní, zaslepení, hriechnosti či jednoducho v dopustení vôle bohov. Každý z nich sa rozhoduje

gréckej *polis* pozri Jon E. LENDON, *Soldiers and Ghosts: A History of Battle in Classical Antiquity*, New Haven; London: Yale University Press, 2005, s. 39–90. Vyčerpávajúci prehľad súčasného stavu diskusie o tzv. hoplitskej reforme podáva tiež Gregory F. VIGGIANO, *The Hoplite Revolution and the Rise of the Polis*, in: *Men of Bronze: Hoplite Warfare in Ancient Greece*, eds. Donald KAGAN – Gregory F. VIGGIANO, Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2013, s. 112–133.

24 Jean-Pierre VERNANT, *Počátky řeckého myšlení*, Praha: Oikoyemenh, 1993, s. 44–45. K uvedenej problematike pozri tiež LENDON, *Soldiers...*, s. 62.

25 Pozri Miroslav KARABA, *Sme slobodní alebo neslobodní?*, in: *Viera a kultura cestou člověka*, ed. Miloš LICHNER, Trnava: Dobrá kniha, 2017, s. 301–324. Antický človek nie je akási *causa sui*, ktorá je oslobodená od iných determinujúcich príčin, ale práve naopak. Kliatba či iná formálna podoba vplyvu osudu predstavuje to, čo by sme mohli označiť moderným popperianskym pojmom metafyzický determinizmus. Vzťah takto chápaného determinizmu a slobody, ktorá však nevyklučuje morálnu zodpovednosť osoby za svoje činy, poznala už antická filozofia.

26 Podobne ako Steibitz aj Nussbaum zdôrazňuje význam obce ako nástroja, ktorý pokazenú či tragickú ľudskú prirodzenosť dokáže purifikovať či stabilizovať. Porov. NUSSBAUM, *Křehkost...*, s. 127.

a volí na základe vonkajších i vnútorných okolností. I keď sa predstava, že sme hračkou v rukách bohov, prieči našej predstave o vzťahu slobody a spravodlivosti, súvisí s chápaním vzťahu medzi bohmi a človekom v antickom náboženstve a tiež s významom slobody.²⁷

Dopustenie bohov či akákoľvek transcendentná príčina, ktorá je pomimo naše možnosti ju vysvetliť a zdôvodniť, je takpovediac synonymom nevysvetliteľnej tragickosti ľudských osudov. Človek môže jedine rezignovane akceptovať, že daný osud je niečo, z čoho sa nemôže vymaniť. Táto frustrácia antického človeka, ktorý žije pod ťarchou osudovosti však neumenšuje osobnú zodpovednosť a medze ľudskej slobody v rámci možností, ktoré limituje kľatba či bohovia. Na tejto tragickej situácii, ktorá prekračuje hranice našej racionality či predstavy absolútnej slobody, sa už Aischylos – podobne ako neskôr Sofokles – snaží divákovi ilustrovať kľúčovú myšlienku, ktorá vyplýva z previazania nábožnosti a mravnosti.

Podľa Stiebitza slúži tragický konflikt a nešťastie – zosielané bohmi na jednotlivých hrdinov tragédií, ktorých vidíme my, čitatelia a diváci – na to, aby sa hrdina a človek vo všeobecnosti poučil a mravne zdokonalil.²⁸ Vôľa bohov a spravodlivosť tejto vôle sú v mnohom pre človeka nepochopiteľným tajomstvom, ale ich vôľa je stále smerodajná. K debate o zbožnosti však Aischylos pridáva niečo, čo prekračuje hranicu vonkajšej podoby religiozity.

I keď je osud človeka vrtkavý a nezriedka doň zasahujú bohovia svojimi motiváciami, ktoré nepoznáme, človek sa musí vedieť rozhodnúť správne a prijať osud ako výzvu. Musí hľadať to najspravodlivejšie rozhodnutie a v zhode s božskou spravodlivosťou. Lenže ako spoznať spravodlivosť v zmätku božích prianí a tradícií, ktoré sa na božské zákony odvolávajú? To, čo Aischylovo dielo charakterizuje navonok, je totiž konflikt konceptov spravodlivosti a poslušnosti zákonom. Tie raz stanovuje tradícia (povinnosť sľubu) a inokedy konkrétny boh.²⁹ Sú tieto spravodlivosti v konflikte, ktorý vyrieši racionálna úvaha? Ide o konflikt lepšej a horšej koncepcie spravodlivosti? Na rozdiel od hypotézy, že tento logicky nekonzistentný vnútorný konflikt, v rámci ktorého súperia viaceré koncepcie spravodlivosti (*diké*) a ktorý je pre niektorých interpretov trilógie skôr dôkazom nedokonalosti formy či skôr počiatkov vývinu dramatickej literatúry, ponúka Martha C. Nussbaum alternatívnu interpretáciu.³⁰

Domnelú logickú nekonzistenciu chápe Martha C. Nussbaum ako pozitívny motív, nie chybu. To, čo iní vnímajú ako formálnu nedokonalosť, chápe ona ako intuitívne vyjadrenie tragického *praktického konfliktu*. Viacero sporných koncepcií je v kontradikcii len v prípade, že existuje dichotomická taxonómia, na základe ktorej je jedna voľba zjavne dobrá a iná zlá. Napríklad v Sofoklovej *Antigone* dochádza k pomerne jasnemu konfliktu spravodlivostí, a to požiadavkou poslušnosti zákonom obce, ktorú riadi Kreón, a požiadavkou zbožnosti a poslušnosti božským zákonom, ktoré sa Antigona rozhodne nasledovať. Bez ohľadu na hlbšiu analýzu, dichotómia požiadaviek spravodlivosti je u Sofokla jasnejšia a prvoplánovo sa núka ako interpretačný kľúč aj v prípade niektorých Aischylových hrdinov. Vina Agamemnóna za usmrtenie svojej dcéry sa zdá tiež jasnejšia než poľahčujúce okolnosti, ktorými sa obhajuje.³¹ Lenže čo v prípade poslušnosti dvom zákonom, ktorých pôvod je božský a explicitne vyžadovaný bohom? A ako

27 Porov. STIEBITZ, Aischylova..., s. 202. Pozri tiež Eric R. DODDS, *Řekové a iracionálno*, Praha: Oikoyomenh, 2000, s. 53–69.

28 Porov. STIEBITZ, Aischylova..., s. 204. Pozri tiež NUSSBAUM, *Křehkost...*, s. 139–141.

29 Porov. NUSSBAUM, *Křehkost...*, s. 93–103. Pozri tiež Jean-Pierre VERNANT, The Historical Moment of Tragedy in Greece: Some of the Social and Psychological Conditions, in: *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, eds. Jean-Pierre VERNANT – Pierre VIDAL-NAQUET, New York: Zone Books, 1990, s. 23–28.

30 Porov. NUSSBAUM, *Křehkost...*, s. 95–96.

31 Ak Agamemnónovu vinu zasadíme do širšieho kontextu mýtu, tak aj jeho prípad sa javí ako v mnohom tragický a neriešiteľný. Dodds zdôrazňuje náboženské zdôvodnenia obrany Agamemnóna a jeho voľby a činu. S prihliadnutím na tento kontext sa javí *praktický konflikt* Agamemnóna omnoho pálčivejším a neriešiteľným. Pozri DODDS, *Řekové...*, s. 11–35.

konať v situácii, v ktorej je jeho syn Orestés? Tu nejde o formálne nekonzistentnú literatúru, ale o skutočne neriešiteľný problém konfliktu toho, čo hovorí zákon pomsty a zákon „svedomia“. Orestés sa musí rozhodnúť medzi vzájomne súperiacimi požiadavkami, ktorých legitimita je daná samotnými bohmi. Povinnosť bohu a zákonu, či vražda matky, to je dilema!

1.2.1. Orestés – príklad tragického hrdinu

Pre Aischyla sú to konkrétne voľby a následne činy hrdinu, ktoré sú spúšťačom *praktickej* roviny tragického konfliktu. Vo všeobecnosti a z pohľadu hodnoty zbožnosti (*eusebia*) každý, kto koná zlo, musí aj trpieť, pretože akt zla plodí prirodzenú potrebu reakcie a zlo nemôže ostať bez odplaty.³² Aischylos však rozohráva tému morálnych dilem, ktoré stoja pred mladým hrdinom na viacerých úrovniach. Jeho problém začína zavraždením jeho otca, manžela jeho matky a kráľa, ktoré si žiada pomstu. Vražda kráľa, otca a manžela je však len pomyselným začiatkom, pretože k zavraždeniu Agamemnóna viedol sled príčin, ktoré z jeho zabitia nerobia len vraždu pramenciacu z osobných prehreškov jeho manželky, ale tiež nevyhnutné aktualizovanie prekliatia nad jeho rodom. Orestés stojí pred povinnosťou pomstiť otca trestom vrahov a dilemou vraždy vlastnej matky.

Aischylos vykresľuje aktérov tragédie ako bytosti, ktoré stoja pred viac alebo menej neriešiteľnými dilemami. Stoja medzi slobodou neuposlúchnuť príkaz či veštbu a naopak, povinnosťou poslúchnuť požiadavku, ktorá pramení v tradícii, veštbe a pod. Ich rozhodné uposlúchnutie vedie k ich ďalšiemu osudu. Je zrejmé, že tieto požiadavky sú prezentované ako dilemy spravodlivosti. Avšak zdá sa, že slobodná voľba je v protiklade s osudom prekliatia nad celým rodom, ktorý je v pozadí. Ani jeden z hrdinov nie je slobodný vo význame, v akom chápeme slobodné ľudské činy, pretože každý hrdina trilógie a jeho činy sa javia ako ďalšie ohnivko reťaze kliatby. V absolútnej rovine sú všetci determinovaní a len aktualizujú potenciál prekliatia.³³ Je táto determinácia poľahčujúcou okolnosťou, ktorá zmierňuje ich vinu? Takto však Aischylos neuvažuje a nekladie túto otázku.

Prvým kritickým bodom je ambícia riešiť neriešiteľné. Aischylos si uvedomuje determináciu kliatbou, ktorá visí nad jeho hrdinami a hrdinkami. Prekliatie rodu je mu synonymom tragickosti ako východiska ľudskej existencie. Je však úplne jedno, aký je osud aktérov, kľúčové je ich rozhodnutie v okamihu, ktorý takpovediac nemá riešenie.

Druhým kritickým bodom je kritika samotného spôsobu, akým konajú a akú pozíciu zastávajú po vzniku tohto konfliktu. V rovine ich životov je síce vidieť rozpor medzi ich konaním, ktoré je určované okolnosťami, no tiež tým, čo možno označiť intuitívne chápanou ideou spravodlivosti, ktorá je v rozpore s tým, čo vnímajú ako povinnosť voči bohom. Napriek tomu vedome prekračujú určitý typ mravných imperatívov, spravodlivých príkazov (nezabiť si dcéru, nezabiť si manžela, nezabiť si matku) a tragickosť vyplýva práve z toho, že volia domnelé riešenie pred neriešiteľnosťou tragickosti.

Každý z hrdinov: Agamemnón, Klytaiméstra a ich syn Orestés, konajú s vedomím, že budú trpieť, pretože každý z nich si intuitívne uvedomuje dilemu medzi objektívnymi normami a subjektívnym chcením, nech už je ich voľba akokoľvek podporená božskou vôľou. Agamemnón zabíja

32 „Buď za jazyk zlý zas jazykom zlým vždy splaceno! Tak, když vymáhá dluh, tak hlásá bohyně práva. A prolitou krev ať splatí zas krev! Kdo způsobil zlo, ať vytrpí trest! Tak velí prastarý zákon.“ AISCHYLOS: Oběť na hrobě, in: *Oresteia*, AISCHYLOS, Praha: Artur, 2014, s. 95–96.

33 Tento metanaratív v pozadí trilógie je zároveň impulzom k viktimizácii aktérov. Nussbaum, opierajúca sa o analýzu, ktorú ponúkajú napr. Dodds, Lesky či Lloyd-Jones, ilustruje konflikt medzi osudom Agamemnóna, ktorý zabíja svoju dcéru Ifigéniu na príkaz Dia, ale tiež jeho osobnou voľbou – takpovediac jeho alibistickým odovzdaním sa, ktoré ho činí vinným. NUSSBAUM, *Křehkost...*, s. 109–126.

svoju dcéru, a to len preto, aby mohol tiahnuť s vojskom do Tróje. Vie, že tak nemá činiť, ale koná tak.³⁴ Jeho manželka Klytáiméstra z pomsty zabíja navrátiťšieho sa tyrana, svojho zákonitého manžela a právoplatného vládcu, 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 Klytáiméstry – Orestés, ktorý nechtiac zabíja svoju matku a chcjúc trestá vrahyňu.

Agamemnón ospravedlňuje svoje rozhodnutie obetovať svoju dcéru tým, že zdôrazňuje poslušnosť veštbe, ktorá umožňuje naplniť požiadavku pomsty a trestu.³⁶ Príčinou obetovania dcéry však nie je veštba samotná, tá je len prostriedkom na uzmierenie bohyně a teda jedného typu spravodlivosti. Príčinou je poslušnosť vládcu svojmu ľudu, povinnosť potrestať zradu jedného trójskeho princa a pod. Jarmo nevyhnutnej poslušnosti zákonom kmeňa a rodu však Agamemnón prijíma fanaticky a odovzdane, ako dokazuje spev zboru.³⁷ To, čo panovníka stavia do pozície viny, je takpovediac alibistická zhoda jeho voľby obetovať dcéru s imperatívom zákona. Kráľ roztína neriešiteľný uzol tragického konfliktu cynickým uvažovaním, že keď sú rôzne možnosti voľby akokoľvek tragické, prečo napokon nevoliť tú, z ktorej je vyšší prospech.³⁸ Smrť dcéry je menšia strata než strata možnosti dobyť Tróju a splniť povinnosť potrestať zneuctenie. Príčinou jeho voľby nie je napokon nič iné ako to, čo väčšinou určuje jeho konanie – vášeň a pýcha. Vnútorne zdôvodnenie poslušnosti príkazu tak nevychádza zo zbožnosti, ktorá by aj tak nič nevyriešila, pretože poslušnosťou sa vzdáva úcta obom typom zákonov, ktoré sú svojou podstatou božského pôvodu. To, čím Agamemnón zdôvodňuje poslušnosť, je naopak karikatúra zbožnosti, ktorou zakrýva svoju vášnivú neracionálnu odovzdanosť. Bez ohľadu na mravné posúdenie, ktoré je predmetom neustálej debaty, dilema dvoch požiadaviek spravodlivosti (*diké*) je stále rámcom tragédie.

Na rozdiel od svojho otca je Orestés v ešte komplikovanejšej situácii. Práve týmto hrdinom podľa Marthy C. Nussbaum podčiarkuje dramatik východiskovú hypotézu o neriešiteľnosti *praktického konfliktu*.³⁹ Orestés si uvedomuje dilemu zákonov rodu a prirodzených pochybností, kam táto zákonná povinnosť smeruje. Podobne ako jeho otec, aj syn si je vedomý *praktického konfliktu*, avšak v jeho prípade nejde o žiadne postranné motivácie, akými boli v prípade jeho otca povinnosť potrestať zradu a získať slávu dobytím Tróje. Neženie ho ctižiadostivosť ani pýcha (*hybris*). Vyriešenie *praktického konfliktu* u Agamemnóna viedlo k aktualizácii kliatby, no i k hrdinskému osudu dobyvateľa Tróje. V prípade syna je konflikt rámcovaný pomstou otca a vraždou matky. Tragédia zachytáva, ako syn váha medzi rozhodnutím pomstiť sa vraždou vlastnej matky.⁴⁰ Vníma vraždu ako korisť, no tá ho nečiní slávnym víťazom ako jeho otca, ale naopak.⁴¹ Už od začiatku druhej časti trilógie si uvedomuje, že je vyslaný konať v mene boha,

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

35 K nuansám i debate o pokrvnej kliatbe a Aischylovmu spracovaniu pozri STIEBITZ, Aischylova..., s. 207.

36 „A když se pak sklonil pod nutností jářma, když nastal v jeho duši hříšný obrat, tak bezbožný a zločinný, byl odhodlán v myslí odvážit se všeho. Nám vnuká smělost bídná, slepá vášeň, zlo osnující, hlavní pramen strastí. I neváhal za zdar výpravy, konané ze msty za ženu, na smírnou oběť loďstva usmrtit vlastní dceru.“ AISCHYLOS, Agamemnón..., s. 15.

37 Tamtiež, s. 15.

38 Tamtiež, s. 15.

39 Porov. NUSSBAUM, *Křehkost...*, s. 140.

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

41 Orestés 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 rouchu, které otce zničilo, mých činů, běd a rodu celého je mi teď líto. Kořist neslavnou mám z vítězství: jsem krví poskrvněn!“ AISCHYLOS, *Oběť...*, s. 126.

a konať vo veľmi ťažkej úlohe – byť vrahom svojej matky.⁴² Tento čin ho privádza k tomu, čo po jeho vykonaní a uvedomení si deklaruje aj zbor: nikto z nás nemôže žiť bez toho, aby sa ho tragický konflikt nedotkol. V každom okamihu tragického rozhodnutia však Aischylos akcentuje autonómnosť voľby, no tiež určitú neistotu v rozhodnutí. Vina a trest, ktoré si každý z hrdinov trilógie uvedomuje, sú však konzekvenciami, ktoré prijímajú v mene subjektívnych požiadaviek. Slobodne sa rozhodujú byť determinovaní, a tak na nich pokračuje preklatie vyslovené pred generáciou. Vedia a poznajú preklatie, ktoré vyplýva z prekročenia zákonov, a napriek tomu sa preň nepriamo rozhodujú.⁴³

Identita, z ktorej každý z aktérov tragédie vychádza, je zviazaná s krvou a kmeňom.⁴⁴ Je to predispozícia, ktorú jednotlivci so sebou nesú. Sú determinovaní kľatbou, no ich činy sú vždy ich voľbou. Je to teda ich voľba, ktorá im umožní ostať v tomto preklatí. Ich slobodné rozhodnutie potvrdzuje ich mýtický genetický kód, ich krvavý pôvod pri prameni kľatby. To, ako sa rozhodnú, ich vlastne pričlení do radu preklatého spoločenstva. Jednotlivé postavy si dokonca uvedomujú, kam siaha ich identita a ako ju naplňujú. Presne proti takémuto uvažovaniu, slobode, ktorá sa rozhodne a je zaslepená osobnými pohnútkami či starobylými zákonmi rodu, ktoré sa snaží nová *polis* zmeniť, presne proti takémuto uvažovaniu stavia Aischylos pointu svojej trilógie, ktorá sa završuje v *Eumenidách*.⁴⁵

Tragédia preklatia rodu, ktorá je posilňovaná voľbou každého zúčastneného, je prelomená až božským zásahom, a to na konci celej drámy.⁴⁶ Proti identite a prirodzenosti človeka podliehajúceho kľatbe stojí nová možnosť – identita občana *polis*. V *Eumenidách*, zasahuje Pallas Aténa a ustanovuje nového arbitra spravodlivosti, a to súd v rámci obce, a svojím hlasom sa zasadzuje za pozbavenie trestu posledného hrdinu trilógie.⁴⁷ Vstup Atény je však viac než len symbolickým vstupom múdrosti.

Bohovia v dráme vystupujú aj predtým. Je to Apollón, ktorý radí Orestésovi, aby zabil matku, a sú to Erínye, staršia generácia bohov, ktoré prenasledujú hrdinu, no paradoxne, neprenasledovali jeho matku za vraždu manžela a jeho otca. Obidve božské strany v spore o Orestésa – jeho inšpirátor a tiež bohyne pomsty – sa však mýlia. Práve preto je vstup ďalšej božskej entity odlišný a odkazuje k inej koncepcii spravodlivosti. Aischylos, akcentujúci zbožnosť, hovorí o vstupe bohyne, ktorá symbolizuje niečo viac než len to, čo bolo dovtedy chápané ako božské.⁴⁸ Pallas Aténa nesymbolizuje len múdrosť, ale svojím konaním poukazuje na to, ako má pravá zbožnosť vyzeráť v praxi, a to byť spravodlivosťou múdrosti. Postava bohyne v tejto tragédii symbolizuje „princíp *polis*“⁴⁹. Aténa totiž nerieši konflikt v rovine podpory jednej zo strán sporu. Nedáva za pravdu ani Apollónovi, ktorý je symbolom Dia, Aténiného otca. Nedáva za pravdu ani Erínyam, ktoré volajú po dodržaní zákona, ktorý sanuje životaschopnosť obce. Aténa ustanovuje súd zložený z ľudí, nie bohov. *Praktický konflikt*, v ktorom sú hrdinovia, viedol k tragickým konzekvenciám a je to práve Aténa, ktorá svojou pozíciou tento konflikt moderuje tak, že zdôrazňuje to, čo doteraz chýbalo všetkým a čo všetkých priviedlo k osudovým tragédiám. Tým je umiernenosť ako taká (*sófroné*).⁵⁰

Aischylovi nejde o zrušenie zákona odplaty, o tradíciu ako takú. Ide mu o jeho formálne

42 Tamtiež, s. 81.

43 Tamtiež, s. 126.

44 Porov. FISCHER-LICHTE, *Dejiny...*, s. 19–20.

45 Porov. GOLDHILL, *Aeschylus...*, s. 24–33.

46 Porov. THOMSON, *Aischylos...*, s. 286–308.

47 Porov. THOMSON, *Aischylos...*, s. 288.

48 Porov. FISCHER-LICHTE, *Dejiny...*, s. 26–30. Pozri tiež THOMSON, *Aischylos...*, s. 288–289.

49 FISCHER-LICHTE, *Dejiny...*, s. 26.

50 Porov. THOMSON, *Aischylos...*, s. 292.

ukotvenie trestu v procese súdu, ktorý už trest nechápe ako svojhlavý čin odplaty, ale dáva jej právne objektívnu legitimitu. Objektivita sa rodí zo zbožnosti, umiernenosti a zdržanlivosti, pretože tam, kde niekto vidí riešenie, Aischylos badá neriešiteľný tragický konflikt. Bohyňou ustanovený súd je tak symbolom právneho odmietnutia náhlosti pomsty. Tá je svojhlavým trestom, ktorý sa vykonáva akoby v mene spravodlivosti, ale nie je legitímna. Legitímnym je trest, ktorý je ustanovený 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 spod viny.⁵¹ Demokraticky je rozhodované o jeho vine a nevine a iba božská intervencia Atény napomôže sňať preklatie trestu, pretože jej hlas je tým, ktorý preváži v prospech neviny.

Samozrejme, natíska sa otázka, či možno hovoriť o spravodlivosti, keď je Orestés ospravedlnený o jeden jediný hlas? Je súd, ktorý je výsledkom demokratického hlasovania, zároveň aj tým spravodlivejším? Erínye už počas samotného procesu s Orestésom obviňujú obžalovaného i boha Apollóna, 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 bohyne, ktoré trestali krvavé vraždy, krivé prísahy a pod., ako možno proti nim niečo namietat? Samotné Erínye 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 Erínymi, 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, a to nad staršie tradície i svojvôľu boha. Je to *aeropág*, ktorý má právo trestať, ale aj odpúšťať, a jeho božské ustanovenie je zrodom takej morálky, ktorej ideál spravodlivosti stojí nad chaosom krvi a rodových väzieb.⁵² Samotná bohyňa napokon uzmieruje aj trestajúce bohyne, ktoré sú síce oprávnené trestať, no dramatik vykresľuje ich spravodlivosť ako selektívnu a vlastne nespravodlivú. Trestajú a domáhajú sa trestu pre syna, no netrestali matku, ktorá zavraždila rovnako. Pallas Aténa, ako symbol múdrosti a objektivity, prekračuje aj Apollónovu božskú moc a kladie medzi dve božské mocnosti (Apollón a Erínye) nový syntetizujúci prvok – *polis* a jeho inštitúciu *aeropág*.

Záver

Tragický údel antických hrdinov nie je iba literárna vzdialená spomienka, ale v diele Aischyla, Sofokla a Euripida získava tento problém svoje špecifické formálne vyjadrenie, ktoré je inšpirujúce nielen pre filozofiu, ale tiež pre výchovu a vzdelávanie. Nejde ani tak o konkrétny osud antických hrdinov, ale ich praktický konflikt, ktorý ich vedie k tragédii, rezonuje aj v každodenných osobných tragédiách súčasného človeka.

Aischylov človek sa javí ako poddaný osudnosti kliatby alebo poddaný povinnostiam rodu a božstvám. Frustrujúca situácia, v ktorej sa nachádzajú antickí hrdinovia či hrdinky (nielen Aischylove),

51 Porov. FISCHER-LICHTE, *Dejiny...*, s. 30.

52 Porov. THOMSON, *Aischylos...*, s. 297–298.

je príčinou volieb, ktoré vedú k tragickej situácii. Tragickosť životnej situácie však nemožno vnímať ako absurdnú. Hrdina totiž nestojí pred tragédiou ako niečím, čo nemá zmysel. Táto otázka v antickej tragédii absentuje. Hrdina stojí pred tragédiou ako niečím, čoho zmysel nemôže byť poznateľný. Nemôže byť jasný ani nám, no o to viac sme povinní čeliť tragickosti najlepšie ako vieme. Výzva čeliť tragickým následkom svojich činov je spojená aj s reflexiou ich pôvodu, ich príčiny. Tu je načrtnutá druhá perspektíva myslenia, ktorú si Aischylos uvedomuje. Síce sú jeho hrdinovia prekliati a ich rozhodnutia sú nalinajkované kliatbou či inou heteronómnou príčinou, ale je to viac či menej ich autonómne rozhodnutie, ktoré aktualizuje ich potenciál prekliatia.

Aischylos predstavuje vo svojej trilógii paradigmatický antropologický postreh – *praktický tragický konflikt*. Ako uvádza Martha C. Nussbaum, nielen v antickej dráme, ale tiež v každodennej skúsenosti „nachádzame spektrum prípadov, ktoré sú navzájom späté a prekrývajú sa natolko, že ich nemôže zachytiť žiadna dichotomická taxonómia“⁵³. Myšlienka *praktického konfliktu*, ktorý vedie k tragédii, je typom skúsenosti, univerzálnym a nadčasovým. Oná tragickosť ľudskej existencie, naša empatia s druhým v jeho vlastnej tragickej situácii a s tým súvisiaci súcit, zblížujú navzájom naprieč časom, a to možno považovať za inšpiráciu nielen pre vzdelávanie, ale tiež pre výchovu.

Aischylova odpoveď na tragédiu nie je filozofická v zmysle hľadania istoty a prostriedkov, ako prekročiť tragédiu. Nie je však ani náboženská, ktorá vníma skúsenosť tragédie s nádejou. Svet tragického umenia je ďaleko skeptickejším a – možno povedať – aj realistickejším prístupom. Literárne dielo v sebe nesie inštrumentálnu hodnotu, pretože nás na jednej strane poučuje o tragickosti bytia, ale na strane druhej ukazuje Aischylov postoj, ako v tragickom osude nachádzať priestor rastu. Tragédia má potenciál imunizovať našu racionálnu reflexiu tragickosti z bežného života, a to bez perspektívy viery a nádeje.

Natíska sa otázka: čím imunizuje ľudskú existenciu pred dosahom tragického? Paradoxne je to úvaha o existencii človeka ako osoby, ktorá je obdarená rozumovou prirodzenosťou a prosociálnosťou, ktorú rozvíja v komunite. Práve v prirodzenosti človeka ako sociálnej a racionálnej bytosti nachádza Aischylov antickej hrdina zdroj sily čeliť neprekonateľnej prekážke, čeliť dôsledkom tragickosti svojho bytia. Tragickosť síce ostáva, žiaľ hrdinov i divákov, ktorí v každodenných životoch predstavujú aktérov vlastných tragédií, sa nijako neumenšuje, ale príklad hrdinov zreteľne ukazuje, ako tragickú existenciu prijať do svojho života, počítať s ňou a vďaka nej filtrovať hodnoty, ktorými sa riadi. Tragickosť je racionalizovaná a jej dôsledky napomáha niesť celá *polis*. Záverečná časť tragédie zároveň odhaľuje význam spoločnosti a kultúry zákona. Tak dochádza k ovplyvneniu ľudskej povahy a kultivácii jej prirodzených vlôh.

Aischylova trilógia ukazuje obsahové previazanie dvoch oblastí, ktorých problematizáciu nachádzame v antickej filozofii človeka a nemenej v súčasných debatách. Otázku ľudskej prirodzenosti a jej racionálnosti (racionálnej u Aischyla a Sofokla, podliehajúcej vášni u Euripida) nemožno oddeliť od problému spravodlivosti, pretože práve v hľadaní spravodlivosti a podriadení sa zákonu sa zraďí oná ľudská dôstojnosť. Ľudská schopnosť čeliť tragédii dôstojne a nepodľahnúť víru vášni pramení v racionálnej prirodzenosti, ktorá rozoznáva k tragédii smerujúci *praktický konflikt* a reflektuje ho. Nech je osud človeka akýkoľvek, zmiernenie dopadu je možné jedine v spoločenstve, pretože je to nakoniec obec, ktorá je postihnutá nešťastím jednotlivca. *Polis*, ktorá sa riadi zákonom (*nomos*) a hľadaním spravodlivosti (*diké*) je pre Aischyla i Sofokla priestorom, v ktorom individuum môže zmierniť, nie však negovať následky *praktického konfliktu*. Akcent na *polis* ako priestor zákona a spravodlivosti, ktorá je do Aischylových drám

53 NUSSBAUM, *Křehkost...*, s. 101.

inkorporovaná vedome, zaznieva neskôr explicitne v Platónovej a Aristotelovej politickej filozofii a etike; a dobre spravovaná *polis* sa stáva médiom, v ktorom je jednotlivcovi umožnené siahnuť na blaženosť.

Kontakt:**Mgr. et Mgr. Lukáš Jeník, PhD.**

Trnavská univerzita v Trnave

Teologická fakulta

Katedra kresťanskej filozofie

Kostolná 1, 814 99 Bratislava

lukas.jenik@truni.sk