

Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta  
Ústav filosofie a religionistiky

Bakalářská práce

**Obraz člověka v Sofoklově dramatu:**  
*Etická identita tragického vědomí*

**Conception of Man in the Plays of Sophocles:**  
*Ethical Identity of Tragic Consciousness*

Autor: Šimon Koukal

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze dne 1. srpna 2017

*Děkuji svému školiteli doc. Radku Chlupovi za jeho vstřícný přístup a cenné komentáře.*

**Abstrakt:** Tato práce se pokouší vystihnout základní rysy Sofoklovy „antropologie“ implicitní jeho dramatické tvorbě. Vodítkem přitom je představa člověka jako bytosti určené vztahem k sobě, k druhým lidem a ke světu. Za účelem zachycení Sofoklova obrazu člověka tedy budeme postupovat metodou popisu konkrétních způsobů vztahování se Sofoklových hlavních protagonistů k těmto třem oblastem, které člověka v jeho bytí určují. Přitom budeme mít na paměti, že nakolik se soustředíme na Sofoklovy hlavní protagonisty a jejich heroický étos, natolik výsledek popisu má vzhledem k jeho rámcovému účelu, jímž je snaha získat obraz člověka, jež je mu jako takovému přiměřený, negativní charakter. Obrat k pozitivní koncepci toho, co to znamená v Sofoklově tragické vizi „být člověkem“, pak představuje závěrečná kapitola o tragickém vědomí jakožto účinku dramatického představení, které prostředkuje poznání lidské existence v konkrétních momentech její podmíněnosti.

**Klíčová slova:** heroický étos, tragické vědomí, identita, konflikt, zvrát

**Abstract:** The purpose of this work is to discover substantial elements of an “anthropology” implicated in the dramatic art of Sophocles. We follow the basic idea of man as being, which is in its specificity determined by its relations to itself, to other people and to the world. For the purpose to discover Sophocles’ picture of man we will in advance on the examples of his main dramatic protagonists try to describe concrete ways of relating itself to those three dimensions. Meanwhile we will remember, that insofar we are focusing on main protagonists of his tragedies and its heroic code, the result of our description is relatively to our overall purpose negative, since they as such represent excess from humanity. A turn to positive conception of what it means to be a man according to Sophocles’ tragic vision of the world then presents concluding chapter devoted to tragic consciousness, which is understood as essentially opened to concrete aspects of human condition.

**Keywords:** heroic ethos, tragic consciousness, identity, conflict, reversal

# Obsah

Úvod .....	6
<b>I. Tragický žánr v kontextech .....</b>	<b>8</b>
I.1. Proměny pojetí času v řecké tragédii .....	8
I.2. Etický kodex tragických protagonistů .....	11
I.3. Strukturální prvek distance .....	13
I.4. Tragédie jakožto <i>mimésis praxeós</i> .....	15
<b>II. Heroický charakter .....</b>	<b>16</b>
II.1. Aias a stud ( <i>aidós</i> ) .....	17
II.2. Aias a čest ( <i>timé</i> ) .....	20
II.3. Aias a smrt .....	23
II.4. Oidipús a <i>farmakos</i> .....	26
II.5. Filoktétés a přívlastek <i>agrios</i> .....	30
II.6. Přirozené nastavení a nadpřirozené působení .....	32
<b>III. Jednání, identita a osud .....</b>	<b>33</b>
III.1. Limity jednání .....	34
III.2. Aias a transgrese druhého a třetího limitu jednání .....	35
III.3. Oidipús a transgrese prvního limitu jednání .....	37
III.3.1. Ironie a svrchovanost božské řeči .....	39
III.3.2. Oidipův <i>étos: daimón</i> .....	42
III.4. Oidipús a motiv sebe-poznání .....	44
<b>IV. Závěr: Tragické vědomí .....</b>	<b>47</b>
IV.1. Konflikt a lítost .....	49
IV.2. Pojmy <i>sófronein</i> , <i>sófrosyné</i> a <i>fronésis</i> .....	51
IV.3. Sebe-poznání jako zkušenost zvratu .....	54
IV.4. Geneze tragického vědomí .....	55
<b>Bibliografie .....</b>	<b>57</b>

## Úvod

Následující text představuje pokus o postižení základních rysů obrazu člověka přítomném v Sofoklově dramatické tvorbě, respektive jeho tragické vizi světa, o níž předpokládáme, že je v jeho díle ztvárněna. Kromě osvětlení této implicitní antropologie si tato práce klade také za úkol explikovat etické konsekvence specificky sofoklovského pojetí povahy lidského bytí ve světě. Jinými slovy řečeno, v následujícím textu bude tematizováno kromě toho, jak se to s člověkem v tragické vizi světa má, také to, jak toto poznání utváří způsob sebevztahu člověka vzhledem k možnostem jeho jednání, tj. bude hledat vyjádření etické identity tragického vědomí, pokud pod tímto termínem budeme nadále rozumět takovou formu vědomí, která je utvářena poznáním principů předpokládané Sofoklovy antropologie. Je dobré zde předeslat, že nepojímáme antropologii a etiku jako separátní disciplíny či oddělené domény poznání, ale že určitá antropologie pro naše porozumění *de facto* představuje odpověď či alespoň nutnou část odpovědi na sokratovskou otázku, kterou spolu s Bernardem Williamsem pojímáme jako základní otázku etiky: jak by měl člověk žít?<sup>1</sup> To si žádá objasnění, neboť přímá odpověď na tuto otázku by měla být vedena v normativních a nikoli faktuálních termínech, na kterých antropologie, pokud má popisovat jak se to s člověkem má, stojí. Podle toho by tedy odpověď měla obsahovat primárně nějaké sdělení o hodnotách jakožto vlastním předmětu etiky, měla by před tazatele klást představu něčeho, co je pro člověka hodno usilování a oč by se měl snažit. Jsou-li ale hodnoty vždy tím, oč je právě pro člověka hodno usilovat, je zjevné, že určitá představa člověka je tím, vůči čemu hodnoty teprve nabývají svého normativního charakteru a v tomto smyslu je tak nějaká antropologie presupozicí každého systému hodnot. Zároveň ale každá antropologie hodná svého jména by měla obsahovat určitý hodnotový systém, neboť člověk jakožto člověk je bytost otevřená jednání, a pro to je nějaký hodnotový rámec nepostradatelný. Systém hodnot totiž umožňuje orientovanost jednání, garantuje jeho směřování odněkud někam, kterého kdyby nebylo, propadlo by se v chaos a v podstatě by tak přestalo existovat jako nějak specifický typ pohybu, tj. přestalo

---

<sup>1</sup> B. Williams, *Ethics and the Limits of Philosophy*, 2011, s. 1

by existovat vůbec. Antropologie a etika jsou tedy ve vztahu vzájemné podmíněnosti a jejich různé dějinné podoby lze v podstatě chápat jako vyjádření dynamiky tohoto vztahu – vztahu, který v nejabstraktnější formě lze popsat jako vzájemnou podmíněnost teorie a praxe.

Naše zkoumání Sofoklovy antropologie a korelativní etické identity, identity tragického vědomí, se v této práci soustředí do kapitol 2., 3. a 4., kde postupně – po obecném úvodu do tragického žánru kapitoly 1. – budeme nejdříve tematizovat heroický charakter coby charakter hlavních protagonistů Sofoklových dramát, pak způsob jakým se tento charakter realizuje v jednání, a konečně jakou představu člověka a lidsky adekvátního životního postoje Sofoklovy tragické hry zprostředkovávají. Je třeba podotknout, že obraz člověka je v Sofoklových hrách – nakolik je jejich předmětem heroické jednání – dán nepřímo, neboť, jak uvidíme, heros představuje podstatným způsobem odchylku od lidské přirozenosti. Podobně také náš způsob zachycení sofoklovského obrazu člověka bude postupovat z velké části negativně, a sice popisem konkrétních aspektů heroického étosu, na kterých je právě vidět odchýlení od toho, co je člověku přirozené či přesněji řečeno, co odpovídá nevyhnutelným podmínkám jeho existence.

Na závěr tohoto úvodu bychom rádi ještě v hrubých rysech objasnili rámcovou motivaci volby našeho tématu. K Sofoklově tragické vizi světa, jeho antropologii a korelativní etické identitě tragického vědomí se obracíme jako k alternativnímu pojetí skutečnosti vůči způsobu, jakým je koncipována v rámci filosofického diskurzu – alternativnímu minimálně vůči tvářnosti, již tomuto diskurzu vtiskl Platón. Základním motivem a východiskem nám přitom je výše citovaná sokratovská otázka a sdílený názor některých moderních autorů, které lze s větší či menší přesností zařadit do kategorie morálních filosofů, že etika potud, pokud je pokusem tuto otázku zodpovědět, by ve svém zodpovídání měla inspiraci čerpat spíše právě v tragédii s jejím smyslem pro opacitu dění a podmíněnost lidské existence než ve filosofické tradici bytostně optimistického přístupu k člověku a problematice jednání.<sup>2</sup> To přitom neznamená žádné programové přihlášení k

---

<sup>2</sup> Tento názor výstižně shrnují Williamsova slova: „[...] Plato, Aristotle, Kant, Hegel are all on the same side, all believing in one way or another that the universe or history or the structure of human reason can, when properly understood, yield pattern that makes sense of human life and human aspirations. Sophocles and Thucydides, by contrast, are alike in

bezvýchodnému pesimismu, neboť ačkoli Sofoklovo vidění skutečnosti asi lze, přinejmenším relativně vůči jiným autorům, kvalifikovat tímto určením, je třeba mít přitom na paměti, že právě v tom, vzhledem k čemu je na místě mít se stran našich životních vyhlídek na pozoru, tkví také veškerý zdroj životních proměn a síly – které jsou prožívány jako buď jako radost, nebo jako princip lidské solidarity.

## **I. Tragický žánr v kontextech**

Tragický žánr je nejen specifickou literární formou, ale charakterizuje také zvláštní perspektivu a způsob sebe-porozumění člověka ve světě, jež je vlastní určité periodě dějin západního myšlení. Tragédie v tomto smyslu je komplexní fenomén, který je třeba explikovat se zřetelem k dobovým společenským institucím, kontextu mocenských poměrů, zavedeným diskurzům a tradici, z níž jsou tyto instituce a řečové praxe ve své určitosti srozumitelné. Spolu s Vernantem bychom epochu tragického dramatu mohli symbolicky vymezit postavami Solóna a Aristotela, kteří, oba různým způsobem, reflektují povahu, funkci a případně potenciální hrozbu tragického dramatu.<sup>3</sup> V tomto časovém horizontu, jenž obsahuje události rozepjaté do více než sta let, přitom tragické drama prodělalo samo vlastní vnitřní vývoj, jehož etapy jsou obvykle reprezentovány odlišnostmi kanonické trojice autorů Aischyla, Sofokla a Euripida.

### **I.1. Proměny pojetí času v řecké tragédii**

Jakožto vodítko pro hrubý náčrt diferencí tří velkých dramatiků lze vzít jejich postoj k výsostnému tématu tragédií, jímž je čas.<sup>4</sup> V Aischylově dramatu představuje čas (χρόνος) primárně medium, skrze které působí Δίκη –

---

leaving us with no such sense. Each of them represents human being as dealing sensibly, foolishly, sometimes catastrophically, sometimes nobly, with a world that is only partially intelligible to human agency and in itself is not necessarily well adjusted to ethical aspirations.“ (B. Williams, *Shame and Necessity*, 2008, s. 163-4)

<sup>3</sup> J.-P. Vernant, *The Historical Moment of Tragedy in Greece: Some of the Social and Psychological Conditions in Myth and Tragedy*, 1996, s. 27-8

<sup>4</sup> Dále stran pojetí času v řecké tragédii vycházím z výkladů Jacqueline de Romilly. (J. de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, 1968)



personifikovaná *spravedlnost*, jež ustavuje řád v dění světa, který se ukazuje v dlouhých časových periodách. Aischylos se v tomto ohledu opírá o dobový topos, podle něhož čas odhaluje pravdu a to především tak, že napravuje křivdu, zpravidla tedy odkrývá vinu a to zároveň vždy již formou trestu. Étos Aischylova básnictví je tak prodchnut teodiceou a obsahuje optimistickou vizi působení spravedlnosti v pozadí tragického konfliktu a osudu<sup>5</sup>, jenž je v tomto smyslu skutečností vyrovnání a příležitostí k poznání, respektive sebe-poznání, jak to shrnuje jeho slavné diktum *πάθει μάθος*<sup>6</sup>. Aniž bychom se zde chtěli hlouběji pouštět do rozboru Aischylova myšlení a zkoumat jeho podmíněnost, přeci jen stojí za zmínku některé historické okolnosti jeho tvorby, jež se jeví být pro koncepci času a dění jemu vlastní formativní. Aischylos se účastnil bitev u Marathónu a Salaminy, při nichž se svorně semkl řecký svět, aby úspěšně odrazil první a druhou perskou invazi, a byl pak následně svědkem mocenského vzmachu a kulturního vzkvětu Athén coby tehdy dominantní řecké metropole. Ve srovnání se Sofoklovým postojem k času a dějinným kontextem jeho tvorby se pak výrazně ukazuje, jak se mocenský a kulturní progres dobových Athén promítá do jeho myšlenky kosmického vyrovnání, jímž se řídí běh dění světa.

Sofoklés – píšící během peloponéské války – aniž by zcela opomíjel aischylovskou představu času jakožto v dlouhých intervalech působící spravedlnosti, daleko více akcentuje jiný aspekt času, jímž je *proměnlivost*, a sice proměnlivost vnějších okolností, jež kladou na člověka nárok vnitřní adaptace. Sofoklovo pojetí lze komparativně vzhledem k Aischylovi právem nazvat „pesimistické“. Dění v Sofoklově představě totiž není primárně uskutečňování spravedlnosti v globálním měřítku, ale proměnlivost spočívající v přechodu mezi protiklady, tedy změna, jež se řídí logikou zvratu.<sup>7</sup> Této problematice se budeme věnovat níže, nyní jen poznamenejme, že tato změna aspektu ve vidění času

---

<sup>5</sup> „Thus it appears that time, by the fact that it allows justice to be done, becomes a sort of positive and creative power: it brings out, in due course, the punishment which ancient deeds called for. And it really gives a meaning – their only meaning – to the various disasters which human history is made of. (J. de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, 1968, s. 67)

<sup>6</sup> Aischylos, *Agamemnon*, 177

<sup>7</sup> „Time, now, is not the means of justice, but the cause of unsteadiness and lability in human life. [...] He does not say that the event which comes and destroys man arises from just or unjust power: he just says that it was God's will.“ (J. de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, 1968, s. 88)

přesouvá, či spíše zužuje tematický horizont tragédie z dění vůbec, jak se ukazuje v rámci dlouhých časových úseků, k problému člověka-jednotlivce a jednání, jež představuje vždy určitý způsob zaujetí postoje vůči proměně situace, takže lze říci, že Sofoklés tematizuje dění lokálně, tzn. vzhledem k individuálnímu jednání. Schopnost být vystaven proměnlivosti situace lze také explikativně parafrázovat jako otevřenost člověka náhodě, vůči níž se ukazuje v tom, kým skutečně je a čeho je tak práv, zároveň však implikuje vědomí bytostné fragility a podmíněnosti člověka. Tím se opět vrací do hry motiv spravedlnosti, tentokrát však na rovině, která v sobě nezahrnuje hledisko na celkově spravedlivou povahu dění, neboť to se jako takové lidské perspektivě v posled možná ani z principu nemůže jevit, ale na rovině toho, co každému právem náleží vzhledem k tomu, kým bytostně je. Myšlenkový posun mezi Aischylem a Sofoklem je možné osvětlujícím způsobem usouvztažnit s historickým vývojem, v jehož rámci skončilo období athénské konjunktury a řecké svornosti a nastoupila porážka, politická nestabilita a svár mezi jednotlivými *poleis*.

Poslední z kanonické trojice tragiků, Euripidés, již stojí zároveň jednou nohou mimo étos tragického dramatu a tímto vykročením také skrze něho slovy Nietzscheho tragédie „páchá sebevraždu“.<sup>8</sup> To, čím se Euripidés vymyká, lze opět demonstrovat na koncepci času implicitní jeho tvorbě. Jestliže jsme řekli, že Sofoklés na čase akcentuje aspekt proměnlivosti vnějších okolností, pak Euripidés klade důraz na *pomíjivost*, a to pomíjivost či nestabilitu subjektivních prožitků a vratkost lidských charakterů.<sup>9</sup> Proměnlivost situací, respektive nahodilá (či zdánlivě nahodilá) shoda vnějších okolností, tj. událostí ve světě podmiňujících člověka, se v Euripidově tvorbě transformuje v podmíněnost nahodile působícími vášněmi.<sup>10</sup> Čas, který pro Sofokla představuje spravedlivou mocnost vznášející nárok na adaptaci, která spočívá ve vnitřní proměně odpovídající zvrtné logice dění, u Euripida vystupuje jako faktor zodpovědný za chaotickou fluktuaci duševních afektů. Tento pohyb interiorizace času odpovídá Euripidově „realistické“ poetice, kterou Nietzsche v návaznosti na Aristotela vystihuje

---

<sup>8</sup> F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1997, s. 64-5

<sup>9</sup> „Time is judged from the standards of our sufferings. Time is mixed up in our emotions.“ J. de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, 1968, s. 122

<sup>10</sup> *ibid.*, s. 127

tvrzením, že v jeho dramatu na scéně vystupuje obecenstvo.<sup>11</sup> Tragický konflikt se totiž v Euripidově pojetí stává výslednicí určité konstelace afektů, která je beze zbytku explikovatelná z psychologie člověka a daných faktických okolností. Významový posun od předchozí tradice tkví především v tom, že osudy tragických protagonistů Sofoklových podstatným způsobem nejsou redukovatelné na omyly plynoucí z nezvládnutých vášní, neboť, jak uvidíme níže, představují výsledek určité heroické směny, jejímž principem není to, co je z hlediska rozumu nutně dobré. Racionalistická výstavba Euripidových zápletek a morální rozměr jeho děl přitom patrně souvisí s antropologickým obratem v řeckém myšlení a zvláště pak s formou, kterou tento obrat nabývá v osobě Sókrata, přičemž jejich vzájemným pojitkem je pojetí nevědění jakožto dostatečného důvodu omylu.<sup>12</sup> Nietzscheho tezi stran sebevraždy tragédie skrze Euripidovu tvorbu tak lze chápat z momentu „sekularizace“, kterou v jeho dramatu prodělal čas – ten již není tím, skrze co a v čem je možné mít vlastní podíl na božském dění, ale destruktivním faktorem, jemuž se přičítá odpovědnost za pomíjivost a konečnost lidských záležitostí, které lze čelit nanejvýš – s pochybným výsledkem – pomocí rozumové výbavy věděním coby dispozice k vedení dobrého života.

## I.2. Etický kodex tragických protagonistů

Vrátíme-li se k Vernantovu symbolickému ohraničení tragické periody skrze postavy Solón a Aristotela, jeví se být symptomatické Aristotelovo hodnocení Euripidovy tragédie jakožto „nejtragičtější“ (τραγικώτατος),<sup>13</sup> zvláště přihlédneme-li k Nietzscheho tezi. Aristotelés je totiž autor, který již stojí mimo tragickou periodu a tím je také formováno jeho smýšlení o podstatě tragického dramatu.<sup>14</sup> Jeho hodnocení Euripida je založeno na koncepci, podle níž tragično

---

<sup>11</sup> „[...] der Zuschauer von Euripides auf die Bühne gebracht worden ist.“ (F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1997, s. 65)

<sup>12</sup> Viz to, co Nietzsche nazývá principem Euripidova „estetického sokratismu“: „Alles muß verständig sein, um schön zu sein.“, jenž klade jako paralelu k etickému sokratismu s jeho principem „nur der Wissende ist tugendhaft“. (F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1997, s. 72)

<sup>13</sup> Aristotelés, *Poetika*, 1453a30

<sup>14</sup> Viz J.-P. Vernant, *The Historical Moment of Tragedy in Greece: Some of the Social and Psychological Conditions in Myth and Tragedy*, 1996, s. 28.

spočívá v *patosu*, který má na obecnstvo mít skrze vyvolané emoce strachu a lítosti (ἐλεῖνος καὶ φόβος) očištný účinek (κάθαρσις)<sup>15</sup> a jenž je přitom v nejvyšší míře koncentrován tam, kde zápleтка ústí v destrukci zúčastněných aktérů.<sup>16</sup> Ačkoli nelze popřít, že prožívaný patos je jedním z účinků tragédií a tvoří zároveň jejich společný prvek, není pravda, že by v něm spočívala podstata tragična ani jeho hlavní funkce, jde totiž spíše o jeho průvodní jev. Aristotelova instrumentalistická interpretace dramatické funkce se totiž míjí s religiózním momentem a jeho konfliktem s nově se ustavující dobovou mentalitou, jenž je obsažen v Aischylově a Sofoklově tvorbě, a dokládá tak ztrátu smyslu pro tragický merit. Aniž bychom na tomto místě chtěli podat definici tragična, což je ostatně možná vzhledem k pluralitě jednotlivých her a různosti autorů nakonec nemožné, první krok při jeho aproximativním určení lze učinit tak, že podáme odpověď na otázku, kdo tedy byl v době před Euripidem na Dionýsově scéně přítomen, nechal-li teprve on na ni vystoupit Athéňany samotné. Odpovědí pak je, že jde o člověka reprezentujícího čas heroické minulosti. O tom, jaká přesně panuje souvislost mezi heroickým charakterem a tragičnem, bude řeč v příští kapitole, pro aktuální kontext je důležitá skutečnost, že héros je postavou, která je podstatným způsobem znamenána jinakostí ve vztahu k dobovému obecnstvu. Jinakost jako taková je přitom zakódována v samotném pojmu heroického étosu, pro nás je nyní však relevantní jedna z faset jejího projevu, na niž lze konkrétně demonstrovat strukturální prvek tragického žánru, jímž je distančnost, a tak dát smysl Vernantově symbolické dataci tragické periody. Héros je totiž bytostně εὐγενής – zástupce aristokratické společenské vrstvy homérského světa – a reprezentuje tak jiný politický řád a systém hodnot, než je vlastní athénskému publiku.<sup>17</sup> Skrze tragického protagonistu je tedy stávající politický a společenský řád konfrontován s jeho alternativou, která je navíc jeho historickým či alespoň mytickým předchůdcem. Tato konfrontace je ovšem zároveň vždy tematizací a problematizací zřízení aktuálního,<sup>18</sup> jakož pochopitelně také minulého. Vernantovo vymezení počátku tragické periody

---

<sup>15</sup> Aristotelés, *Poetika*, 1449b25-9

<sup>16</sup> Aristotelés, *Poetika*, 1453a26-9

<sup>17</sup> Viz R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, 1998, s. 309.

<sup>18</sup> Viz J.-P. Vernant, *The Historical Moment of Tragedy in Greece: Some of the Social and Psychological Conditions in Myth and Tragedy*, s. 24-5 a A. McIntyre, *After Virtue*, 2007, s. 121.

pomocí Solón, jenž implementoval demokratické reformy, je motivováno jeho hostilním postojem k fenoménu tragického dramatu. Motiv Solónova negativního hodnocení je přitom nasnadě – politický reformátor zodpovědný za potlačení moci klanových struktur viděl hrozbu ve veřejné reprezentaci homérského světa, v jehož světle mají demokratické zřízení a implicitní mu hodnoty pouze relativní platnost, což tak ukazuje jeho křehkost.

### **I.3. Strukturální prvek distance**

Element distance se projevuje v rámci fenoménu tragického dramatu nejen na politické rovině. Základní formou odstupů, z níž jsou odvozeny všechny ostatní jeho podoby, je mezi tím, *co* se na scéně předvádí, a *komu* je představení adresováno. Odvozené formy distance z této bazální lze pak zhruba klasifikovat následujícím způsobem pomocí uvedených charakteristických znaků:

- Distance časová: Děj dramatu se zpravidla odvíjí v mytickém čase, tj. nikoli čase historickém či reálném.
- Distance prostorová: Děj dramatu je situován obvykle mimo samotné Athény.
- Distance modální: Drama samotné je podstatně fikcí a má symbolický rozměr, tj. nereprezentuje zpravidla historickou skutečnost, ale pracuje s mytickou látkou či alespoň nějakým způsobem mytizovanou skutečností.

Uvedené členění je arbitrární a mezi znaky, pomocí kterých jsou vedeny řezy, existují vnitřní vazby. Tak například distance časová na první pohled úzce souvisí s modální, protože mytická látka nutně implikuje mytický čas. Zavedení takovéto klasifikace je čistě pragmatické a slouží k tomu mít k dispozici matici, pomocí které je možné demonstrovat v jakém smyslu je distančnost pro tragédii prvkem strukturálním. Vezmeme-li si například samotnou situaci dramatického představení, pak prostorová distance se realizuje ve vztahu mezi jevištěm a hledištěm. Distance časová spočívá na jedné straně v pohroužení dramatických aktérů do přítomné události děje, na němž mají nevědomky účast, tj. aniž by jim byl zjevný význam událostí minulých a budoucích, a na druhé straně pak

otevřenosti celkového významu představovaných událostí pro publikum, jež jednotlivým událostem rozumí ve světle jejich celkového kontextu. Rozdíl tohoto postavení lze přirovnat k rozdílu mezi člověkem, jenž určitý příběh žije a jako takovému je mu nutně ještě skrytá jeho pointa, a člověkem, který tento příběh vypráví, a sice právě se zřetelem k tomu, jak „dopadl“.<sup>19</sup> Modální distance garantuje, že publikum je emočně angažováno nikoli potenciálně traumatizujícím způsobem. Kromě toho se prvek distance projevuje v samotné výstavbě dramatu, a sice ve vztahu hlavních protagonistů a chóru, který v tomto smyslu lze také chápat jako zástupný za samotné publikum.<sup>20</sup> Speklativně pak lze tento vztah přenést na obecnost, které se tak v této vizi stává aktérem dramatu světového dění, k tomuto motivu se však obrátíme až v závěru při rozboru tragického vědomí.

Distance mezi obecností a aktéry dramatického dění je klíčová pro to, o čem byla výše řeč jakožto o problematizující funkci tragédie, neboť umožňuje konfrontaci platného řádu s jeho alternativou. Tato konfrontace však sama zprostředkovává sebevědomí aktuální politické a etické identity, pročež také skýtá příležitost pro její afirmaci – a ovšem také negaci. Je přítom ale třeba zdůraznit, že

---

<sup>19</sup> K tomu v jakém smyslu akt sledování příběhu implikuje samotné jeho vyprávění, což jsme na v našem příjmu předpokládali viz P. Ricoeur, *Narrative Time in Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative, zvláště s. 174.

<sup>20</sup> Zde přejímáme Vernantovu interpretaci chóru coby reprezentace civilního kodexu v protikladu ke kodexu heroickému, jenž je zastoupen hlavním protagonistou (J.-P. Vernant, *The Historical Moment of Tragedy in Greece: Some of the Social and Psychological Conditions in Myth and Tragedy*, s. 24). Vernant tím, že usouvzážňuje chór s publikem, navazuje na výklad Hegelův, na rozdíl od něho však nepracuje triadickým modelem teze, antiteze a syntézy, ale pouze s binárním modelem teze a antiteze, takže pro něj chór nereprezentuje etický kodex, který by představoval řešení sporu, usmíření v syntéze, ale který představuje stejně jako heroický kodex problém (k výkladu Hegelova pojetí chóru a jeho kritice viz S. Russo, *Hegel's Theory of Tragedy in The Open Court*: Vol. 1936, s. 133-44). V jistém smyslu v podobném duchu vykládá funkci sofoklovského chóru také Winnington-Ingram, když říká: „[...] it is a regular function of the Sophoclean chorus, as of minor characters, to represent the ordinary man who is not, like the heroes, exposed to the stresses and perils of greatness.“ (R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, 1998, s. 22). Jiný výklad, jenž zdůrazňuje „teatrální“ funkci chóru, podle níž lyrické pasáže nijak nepřispívají k rozvoji děje, tzn. nemají žádnou „dramatickou“ funkci, ale pouze umožňují příležitost k reflexi, předkládá Albert Weiner. Chórové zpěvy dle tohoto výkladu představují interrupce, jež mají za svůj účel „odcizení“ diváka předváděnému ději (viz A. Weiner, *The Function of the Tragic Greek Chorus in Theatre Journal*, Vol. 32, No. 2 (May, 1980), s. 205-212). Otázku, zda jsou tyto koncepce kompatibilní, a vůbec kontroverzní otázku stran identity a funkce tragického chóru, můžeme ponechat stranou, protože pro naše téma není nijak zásadní. Budiž jen uvedeno, že ve Vernantově interpretaci nevidíme spor, ba naopak lze konstatovat, že koresponduje s tím, co jsme identifikovali jako strukturální prvek distančnosti, jakož i obecnou funkcí problematizace, kterou je tragický žánr charakteristický.

tato forma sebevědomí nemá primárně pojmový ráz, neboť dramatický účinek působí na člověka komplexně, zasahuje ho v jeho afektivním rozměru a je tak prožíván podstatně tělesným způsobem. Tomu také odpovídá kontext dionýských slavností, jenž představení probíhající v jeho rámci udává rituální ráz.

#### I.4. Tragédie jakožto *mimésis praxeós*

Než postoupíme z obecné roviny ke konkrétním motivům Sofoklova dramatického světa, pozastavme se ještě u Aristotelova výměru tragédie jakožto „nápodoby jednání“ (μίμησις πράξεως).<sup>21</sup> Aristotelés vzápětí k této své definici dodává, že nápodoba či reprezentace jednání jest reprezentací „příběhu jednání“ (τῆς πράξεως ὁ μύθος ἢ μίμησις) a příběh dále určuje jako „souvislost událostí“ (σύνθεσιν τῶν πραγμάτων), mohli bychom také říci: jako „zápletku“.<sup>22</sup> Aristotelés pak ještě posiluje důraz, jenž položil na jednání coby vlastní předmět tragédie, tvrzením, že drama nepojednává o charakteru hlavních protagonistů, nýbrž že jednání, které je jeho předmětem, určitý charakter implikuje. Tento dodatek patrně souvisí s jeho pojetím tragédie jakožto vyjadřující univerzální skutečnosti, jež se opakují v lidské praxi a jež mají určité typické subjekty, tzn. abstrakce z individuálních charakterů, což, jak uvidíme níže, je problematické. Vraťme se k tomu, že reprezentace jednání reprezentuje *příběh* jednání. To je zajímavý poznatek a klade se spolu s ním otázka, zda narativní způsob zobrazení nějak koresponduje se samotným vyobrazeným předmětem, tj. je-li jednání samému inherentní narativita. Že tomu tak je, je ústřední tezí Alasdaira MacIntyry, který pak přímo mluví o etické identitě člověka heroické společnosti jakožto o „enacted epic narrative“.<sup>23</sup> Tuto aplikaci obecné MacIntyrový teze na specificky heroický etický kodex ještě budeme záhy diskutovat, na tomto místě ji uvádíme

---

<sup>21</sup> Aristotelés, *Poetika*, 1449b25; K jednání jakožto vlastnímu předmětu tragédie v protikladu k jiným dobovým žánrům viz např. Vernant: „In contrast to epic and lyric poetry where man is never presented as an agent, tragedy at the outset positions the individual at the crossroad of action, facing a decision in which he becomes totally committed.“ (J.-P. Vernant, *Myth and Tragedy*, 1996, s. 91), nebo Arendtová, dle které tragické drama představuje „die politische Kunst par excellence“ (H. Arendtová, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, s. 233).

<sup>22</sup> ἔστιν δὴ τῆς μὲν πράξεως ὁ μύθος ἢ μίμησις. λέγω γὰρ μύθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων [...]. (Aristotelés, *Poetika*, 1450a4-5)

<sup>23</sup> A. MacIntyre, *After Virtue*, 2007, s. 129

pouze jako možné rozvedení Aristotelovy myšlenky a zároveň její částečnou korekci, neboť má-li jednání bytostně charakter příběhu, pak *a fortiori* v případě příběhu epického, jehož subjektem je heroický charakter, je moment individuality tohoto subjektu neabstrahovatelný, neboť epická forma vyprávění o jeho osobě je zároveň způsobem afirmace její jedinečnosti, jež v interpretaci, kterou budeme následovat, představuje hodnotu pro heroickou identitu konstitutivní.<sup>24</sup>

Následující kapitola bude pojednávat konkrétně o aspektech heroického charakteru a to na příkladech Aianta, Oidipa a Filoktéta coby hlavních protagonistech stejnojmenných Sofoklových her. Volba Sofokla pro tematizaci heroického charakteru přitom není arbitrární, neboť ve vývoji tragického žánru je to právě on, komu se přičítá vynález „tragického hrdiny“,<sup>25</sup> což také odpovídá tomu, co bylo řečeno výše, totiž že v rámci jeho dramatu se optika přesunula z působení času v dlouhých periodách, k problematice člověka coby jednající bytosti.

## **II. Heroický charakter**

Obsahem této a následující kapitoly je popis konkrétních aspektů heroického charakteru, který, jak bylo avizováno v úvodu, by měl v souladu s tím, v jakém poměru stojí héros vůči člověku, zprostředkovat určitou negativní představu Sofoklovy antropologie. Zatímco tato kapitola obsahuje statický popis

---

<sup>24</sup> O dalších formulacích, které stran „typičnosti“ tragického subjektu navazují na Aristotela, jež paradigmaticky shrnuje věta „Nicht der einzelne sondern der Mensch“, Bernard Knox tvrdí „The formulas leave little place for that irreducible center of particularity, of uniqueness, which in the last analysis (and Antigone’s speech is precisely that) is the only source of the heroic will to defy the world.“ a dále pak rozvádí svou pointu, když říká „This uniqueness, this sharply differentiated individuality, is something of which the Sophoclean heroes are fully aware, indeed, they insist on it.“ (B. Knox, *The Heroic Temper*, 1964, s. 37-8) Stejně jako Knox akcentuje individualismus tragického subjektu také Williams (viz B. Williams, *Shame and Necessity*, 2008, s. 85-7). Za zmínku zde stojí, že tato interpretační linie představuje také polemiku s pojetím Hegelovým. Pro Hegela tragično spočívá v konfliktu obecné povahy, v konfliktu univerzálních hodnot, kde partikularita subjektů konfliktních postojů sice je důvodem jejich tragických osudů, ale nepředstavuje sama hodnotu, kterou by způsob jejich jednání byl určen. Williams oproti tomu poukazuje na zástupný charakter univerzální hodnoty vzhledem k ultimátnímu zájmu sebe-afirmace: „Creon’s obstinacy does not simply elicit a noble response of Antigone. It triggers a ready and massive self-assertion, and the fact that her end can mean what it does mean (and, still more, what it has come to mean) is in a sense Antigone’s good luck.“ (B. Williams, *Shame and Necessity*, 2008, s. 86-7)

<sup>25</sup> Viz B. Knox, *The Heroic Temper*, 1964, s. 1.



klíčových momentů heroického temperamentu, respektive heroického etického kodexu, kapitola následující se bude snažit postihnout účinnost těchto momentů v praxi, tj. dynamicky. Závěrečná kapitola pojednávající o tragickém vědomí představuje tuto formu vědomí jakožto schopnou určité pozitivní reprezentace specificky lidského údělu, a to vzhledem k vědomí podmíněnosti lidské existence, které heroický temperament svým způsobem bytí ukazuje. Tragické vědomí je v tomto smyslu formou negace vědomí heroického a jako takové znamená pozitivní ztotožnění se s tím, co to znamená „být člověk“.

V naší diskuzi heroického charakteru vyjdeme od postavy Aianta a to jednak pro to, že jde o heroický typ par excellence, jednak na jeho postavě lze usměrnit výše uvedené tvrzení stran individuální jedinečnosti jakožto konstitutivní pro heroickou povahu. Klade-li se totiž věc takto, hrozí zde anachronické přenesení moderního pojmu individuality do kulturního milieu, které s ním není kompatibilní. Jedinečnost heroického charakteru není totiž žádná svébytná a skrytá dimenze člověka, kterou by mu bylo uloženo v jeho životním pohybu vyjádřit a vymanit se tak ze struktury společenských vztahů konvenční, v posled nevlastní a korumpující povahy. Není to ani jedinečnost partikulárních zájmů v opozici vůči hledisku universalizace, ale, jak se pokusíme dále ukázat, jedinečnost individuálních zásluh, která je podstatně podmíněna názorem a uznáním vlastní osoby druhými.

## **II.1. Aias a stud (*aidós*)**

Děj dramatu *Aias* pojednává o událostech následujících po přiřknutí zbroje usmrceného Achillea Odysseovi – přiřknutí, které Aias pojímá jako křivdu vůči své osobě. Aby tuto křivdu odčinil a učinil tak zadost vlastní představě spravedlnosti, pojme úmysl pomstít se vojevůdcům achajského vojska zodpovědných za volbu Odyssea coby stávajícího majitele cenné zbroje a to tak, že je pobije. Za jeho zpupné rozhodnutí ho Athéna potrestá pomatením smyslů a on v nevidoucím šílenství a domnívaje se vraždit své nepřátele namísto toho krutě likviduje dobytek z válečné kořisti. Když poté prozře a vidí, co skutečně spáchal, nesnese ze studu nad svým skutkem představu možnosti vlastního budoucího života, odebere se do samoty a nalehne na meč.

Pro odstínění archaického pojmu individuality od moderního je nyní z našeho stručného náčrtu fabule Sofoklovy hry podstatný pojem *studu*. Stud (αἰδώς) jsme uvedli jakožto rozhodující motiv pro Aiantův akt sebevraždy, což se nyní pokusíme vykázat. Zde a v další kapitole budeme přitom vycházet primárně z Williamsovy analýzy tohoto dramatu obsažené v titulu *Shame and Necessity*, který prostřednictvím pojmu studu explikuje, jaká forma nutnosti je obsažena ve způsobu Aiantova jednání, tj. oč se opírá imperativ „musíš“, v souladu s nímž se odhodlává k ukončení vlastního života.<sup>26</sup> Fenomén studu je vnitřně propojen s pohledem druhého, tj. váže se na situaci „být viděn“, i když třeba pouze hypoteticky. Typicky se totiž v studu vynacházíme, jestliže jsme aktuálně či potenciálně zastiženi v něčem, o čem máme za to, že vzhledem k našemu personálnímu sebe-pojetí, jímž se prezentujeme navenek a prostřednictvím kterého vstupujeme do sítě intersubjektivních vztahů, pro nás představuje buď ponížení, nebo nějakou formu demaskování: když jsme „přistiženi při činu“, nebo také „odhaleni v úmyslech“ a „spatřeni v nahotě“. Pro tvrzení, že stud nutně implikuje pohled druhého, je nyní třeba doložit, že ponížení či demaskování je opět možné jen před druhým – skutečným nebo hypotetickým –, tj. že jde o relaci, jež spojuje dvě a více osob. Že tomu tak je, jeví se však být evidentní z již uvedených příkladů, zbývá tedy spíše vyrovnat se s jedním význačným protipříkladem. Takovým se zdá být možnost „stydět se před sebou“. Zde však již samotná konstrukce věty vyjadřující daný fenomén poukazuje k určitému zdvojení v rámci já, k subjektu a objektu studu, a ukazuje tak nejen relační charakter studu, ale i skutečnost, že jeho reláty jsou navíc personální povahy. Zbývá tak dokázat, že tyto reláty nemohou být zároveň identické. To je patrné z toho, že pohled, před nímž se stydím, nemůže být můj, neboť bych pak zároveň měl navrch a byl také ponížen, což je nesmysl. Druhý tedy, před nímž se stydím, musí být opravdu druhý, ode mne odlišný. O tomto druhém, jenž se ukazuje v rámci fenoménu „stydět se před sebou“ mluví pak Bernard Williams jako o „internalizovaném druhém“ a vztah k této vnitřní instanci

---

<sup>26</sup> Klíčová je zejména kapitola *Shame and Autonomy* (B. Williams, *Shame and Necessity*, 2008, s. 75-102).

druhého člověka, který nabývá podoby studu, chápe jako kořen etické identity heroického étosu a pramen jeho morálního smýšlení.<sup>27</sup>

Tuto tezi Williams demonstruje na pasáži, v níž Aias dochází plného vědomí o významu svého činu a situace, v níž se skrze něj octl:

Až přijdu, jakou otci Telamónu tvář  
as ukáži? Jak snese pohled na mne on,  
až přijdu s prázdnou, bez odměny vítězné,  
jíž dobyl sám, a věnec slávy velké měl?  
Ach ne, to nelze snést!

[...]

Musím nalézt čin tak odvážný,  
jímž dokázal bych otci starému, že tak  
syn srdnatý jsem po něm aspoň povahou.<sup>28</sup>

καὶ ποῖον ὄμμα πατρὶ δηλώσω φανεῖς  
Τελαμῶνι; πῶς με τλήσεται ποτ' εἰσιδεῖν  
γυμνὸν φανέντα τῶν ἀριστείων ἄτερο,  
ὧν αὐτὸς ἔσχε στέφανον εὐκλείας μέγαν;  
οὐκ ἔστι τοῦργον τλητόν.

[...]

πεῖρά τις ζητητέα  
τοιὰδ' ἀφ' ἧς γέροντι δηλώσω πατρὶ  
μή τοι φύσιν γ' ἄσπλαγχνος ἐκ κείνου γεγώς.<sup>29</sup>

V textu se jednak vyskytují dva výrazy bezprostředně se vztahující k fenoménu studu (obrat, jenž v přejatém překladu zní „až přijdu s prázdnou“ – γυμνὸν

---

<sup>27</sup> „The internalised other is indeed abstracted and generalised and idealised, but he is potentially somebody rather than nobody, and somebody other than me. He can provide the focus of real social expectations, of how I shall live if I act in one way rather than another, of how my actions and reactions will alter my relations to the world about me.“ (B. Williams, *Shame and Necessity*, 2008, s. 84)

<sup>28</sup> Sofoklés, *Tragédie*, 1975, s. 482 (přel. V. Dědina)

<sup>29</sup> Sofoklés, *Aias*, 462-72

φανεύντα –, doslova znamená „až se ukáží  *nahý*“, a sice nahý před otcovým  *zrakem*), hlavně však je zde ale patrné, jak stud představuje na jedné straně formu sebe-vědomí v tom, co mě jakožto mě utváří, tj. přijatých hodnot (v textu ἀριστεία, respektive εὐκλεία), na straně druhé pak, že toto utvářející je samo informováno někým druhým, komu ve své osobě odpovídám, zde tedy otcem Telamónem. Aias poznává, že za daných okolností z hypotetického hlediska svého otce selhal a vyvozuje z toho pro sebe určitou praktickou nutnost coby napravení své pověsti, jež má učinit zadost vlastnímu pocitu studu.

Analogický výklad stran zdroje etické identity heroického étosu ve stručné podobě předkládá MacIntyre, který zde pro ilustraci v úplnosti ocitujeme:

Jak již bylo dříve řečeno o heroických společnostech obecně, pro heroxy v  *Iliadě* není žádný problém chápat, čím jsou jeden druhému zavázáni; cítí  *aidós* – ryzí pocit studu –, kdykoli jsou konfrontováni s možností jednat špatně, a nestačí-li ten, pak jsou vždy nablízku ostatní, kteří jim připomenou obecně uznávaný postoj. Cti se člověku dostává od jemu rovných a bez ní ztrácí hodnotu. Homérské postavy omezuje už samotný jejich slovník, který jim brání nahlížet vlastní kulturu a společnost jakoby zvnějšku. Jejich hodnotící výrazy jsou vzájemně podmíněny, tzn. každý může být vysvětlen jen na základě těch ostatních.<sup>30</sup>

## II.2. Aias a čest (*timé*)

Na citovanou pasáž navážeme tím, co zatím v našem výkladu zůstalo spíše stranou, neboť jsme se doposud soustředili na význam role druhého v heroické společnosti, co je však pro heroickou identitu neméně konstitutivní. Tím je otázka, co tvoří obecně merit lidského snažení a v čem se vposled realizuje individuální jedinečnost, kterou jsme výše označili za základní heroickou hodnotu. Tento merit spočívá v  *τίμη*, v citované pasáži „cti“, tzn. pověsti či uznání hérao jeho druhu v nějaké vynikající osobnostní kvalitě či zdatnosti (*ἀρετή*, *ἀριστεία*). Podmínkou  *τίμη* je přitom osvědčení určité zdatnosti v skutku a je tak dílem jistých praktických

---

<sup>30</sup> A. MacIntyre, *After Virtue*, 2007, s. 125 (přel. P. Sadílková a D. Hoffman)

zásluh. Individuální identita, jež se v posled stvrzuje v pohledu druhého, je v tomto smyslu formou *jevu* – intersubjektivně sdíleným obrazem člověka, jenž je dán na způsob vyprávění o něm skrze líčení jeho skutků. Normou takového pojmu individuální identity v heroické společnosti je přitom epická forma vyprávění, což vystihuje MacIntyre určením hrdinné identity jakožto „enacted epic narrative“. S modelem identity coby jevu pracuje také Hannah Arendtová ve své koncepci jednání jakožto *odhalováním osoby jednajícího* („die Enthüllung der Person im Handeln“) ve *veřejném prostoru* neboli *prostoru jevení* („Erscheinungsraum“), tj. před zraky druhých.<sup>31</sup> K této koncepci, která výslovně vychází z étosu archaického politického myšlení se ještě dostaneme v rámci tematizace vztahu mezi heroickým charakterem a jednáním, nyní se ale ještě vraťme k postavě Aianta.

Aiantova *τίμη* se opírá výlučně o zdatnost, jež se osvědčuje ve válce a to specificky v situaci boje, který sice představuje kontext, v němž se určité osvědčení a z něj plynoucí úcta mezi druhy uplatňuje povýtce, není však zároveň zdaleka jediným takovýmto kontextem a Aiantova perspektiva je z tohoto hlediska omezená. Klíčem k pochopení Aiantova tragického osudu je jeho hypertrofovaná vůle k *τίμη*<sup>32</sup> a jednostrannost smýšlení, jež v jeho přesvědčení o vlastní zdánlivé soběstačnosti nabývá blasfemické podoby, neboť vede až k pohrnutí intervencí ze strany bohů ve vlastní prospěch, což je také pohnutkou následného Athénina seslání *ἄτη* coby retribuice za jeho svévolný postoj, jež má nakonec pro Aianta tragické důsledky. Aiantovým antipodem v tomto dramatu je postava Odyssea, o níž bychom mohli říci, že reprezentuje tragické vědomí, které právě reflektuje pluralitu perspektiv a zaujímá tak lidsky adekvátní postoj jak k sobě samému, tak i k druhým a bohům. Za obsahové vyjádření tragického vědomí lze považovat následující Odysseovu repliku reagující na Athéninu řeč:

---

<sup>31</sup> „Handelnd und sprechend offenbaren sich die Menschen jeweils, wer sie sind, zeigen aktiv die personale Einzigartigkeit ihres Wesens, treten gleichsam auf die Bühne der Welt, auf der sie vorher so nicht sichtbar waren, solange nämlich, als ohne ihr eigenes Zutun nur die einmalige Gestalt ihres Körpers und der nicht weniger einmalige Klang der Stimme in Erscheinung traten.“ (H. Arendtová, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 2016, s. 219)

<sup>32</sup> Slovy Winnington-Ingama: „megalomaniac pride“ (R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, 1998 s. 305)

### ATHÉNA

Zříš, Odyssee, jak silní jsou bohové?  
V kom rozvahy by víc se našlo, nežli v něm,  
kdo líp a vhodněji by jednal nežli on?

### ODYSSEUS

Já neznám nikoho, však lítost cítím přec  
s tím ubožákem, i když je můj protivník,  
že pohroma tak zlá se snesla na něho –  
mám v mysli stejně osud jeho jako svůj,  
neb vidím: všichni my, co žijem, nejsme nic,  
než liché přeludy a jenom prázdný stín.<sup>33</sup>

### AΘΗΝΑ

ὄρας, Ὀδυσσεῦ, τὴν θεῶν ἰσχὺν ὅση;  
τούτου τίς ἄν σοι τάνδρὸς ἢ προνούστερος  
ἢ δρῶν ἀμείνων ἠύρεθῃ τὰ καίρια;

### ΟΔΥΣΣΕΥΣ

ἐγὼ μὲν οὐδέν' οἶδ': ἐποικτίρω δέ νιν  
δύστηνον ἔμπας, καίπερ ὄντα δυσμενῆ,  
ὀθούνεκ' ἅτη συγκατέζευκται κακῆ,  
οὐδὲν τὸ τούτου μάλλον ἢ τοῦμὸν σκοπῶν:  
ὄρω γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν  
εἶδωλ' ὅσοιπερ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν.<sup>34</sup>

Odysseus zde užívá dvou výrazů, které charakterizují u Homéra posmrtný život v Hádu, εἶδωλον a σκιά, a poukazuje tak na úzkou a určující souvislost lidského života se smrtí – v protikladu k nesmrtelnosti bohů –, která se podstatným způsobem projevuje v jeho efemérním charakteru a vydanosti obecné zvratnosti dění, což mu Athéna také stvrzuje slovy „den jeden všechny lidské věci povznést

<sup>33</sup> Sofoklés, *Tragédie*, 1975, s. 467

<sup>34</sup> Sofoklés, *Aias*, 118-26

zná i snížit vzápětí“.<sup>35</sup> Z této obecné vize lidského života je Odysseus schopný stavět se ke svému nepříteli s lítostí. Že je tragickému vědomí reprezentovanému zde Odysseem vlastní poznání lidské fragility a její souvislosti s konečností člověka však neznamena, že by heroicky temperovanému charakteru byla jeho vlastní smrtelnost skryta – héros je ve svém vědomí naopak podstatně otevřen možnosti vlastní smrti<sup>36</sup>, ale zpravidla jen proto, aby ji v jistém smyslu mohl popřít coby mez lidského života a sám sebe tak postavit do nadlidské či možná lépe řečeno mimo-lidské roviny a být jako takový uznán.<sup>37</sup> Přijetí smrti před životem dává totiž héroovi do jisté míry moc nad podobou vlastního konce a tím také nad podobou svého života, tj. uschopňuje ho plně realizovat svou představu o sobě samém.

### II.3. Aias a smrt

Pro konkrétnější vystižení poměru Héroa k vlastní smrti ho nyní budeme kontrastovat s obsahem pasáže, která opět vyjadřuje tragické vědomí, paradoxně však jsou to slova samotného Aianta. Jde o jeho tzv. „Trugrede“:

Čas dlouhý, nezměrný, ten všechno vynáší,  
co tajné, k světlu, a co zjevné, zakrývá;  
nic není nenadálé, nýbrž mění se,  
i mocná přísaha i zatvrzelý duch.  
[...]

I to, co mocné je a silné nesmírně,  
se vládě podřídí; tak zima sněživá  
vždy ustupuje létu s plodů bohatstvím;  
tak chmurné noční nebe mizí, aby zas  
den světlem zaskvěl se, dar ořů bělostných;  
i váním mocných větrů jekot mořských vln

---

<sup>35</sup> Sofoklés, *Tragédie*, 1975, s. 468

<sup>36</sup> „In his total alienation of the world of man the hero turns his back on life itself and wishes, passionately, for death.“ (B. Knox, *The Heroic Temper*, 1964, s. 34)

<sup>37</sup> „The heroes have a dimension of greatness beyond the measure of normal humanity: they go on where ordinary men would stop.“ (R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, 1998, s. 317)

zas uklidní – též spánek pouta uvolní,  
bůh všemocný, a nemá vždy nás v moci své.  
Jak nemáme se přiznat k mírnosti i my?<sup>38</sup>

ἄπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος  
φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται:  
κοῦκ ἔστ' ἄελπτον οὐδέν, ἀλλ' ἀλίσκεται  
χῶ δεινὸς ὄρκος χαὶ περισκελεῖς φρένες.

[...]

καὶ γὰρ τὰ δεινὰ καὶ τὰ καρτερώτατα  
τιμαῖς ὑπεῖκει: τοῦτο μὲν νιφοστιβεῖς  
χειμῶνες ἐκχωροῦσιν εὐκάρπῳ θέρει:  
ἐξίσταται δὲ νυκτὸς αἰανῆς κύκλος  
τῇ λευκοπώλῳ φέγγος ἡμέρα φλέγειν:  
δεινῶν τ' ἄημα πνευμάτων ἐκοίμισε  
στένοντα πόντον: ἐν δ' ὁ παγκρατῆς ὕπνος  
λύει πεδήσας, οὐδ' αἰεὶ λαβῶν ἔχει.  
ἡμεῖς δὲ πῶς οὐ γνωσόμεσθα σωφρονεῖν;<sup>39</sup>

Tato pasáž paradigmaticky vyjadřuje to, co jsme výše spolu s de Romilly identifikovali jako sofoklovský důraz na aspekt času, jímž je proměnlivost. Líčené situaci lidského bytí v proměnlivém světě odpovídá nárok na vnitřní proměnu vzhledem ke změně okolností. Ke schopnosti, díky níž je tato proměna aktivována, je v dané pasáži referováno pod titulem „mírnosti“ (σωφρονεῖν), tj. prostřednictvím téhož výrazu, který užívá Athéna, když charakterizuje ty, které „bohové milují“<sup>40</sup>, vlastně tím ale v daném kontextu bohyně moudrosti pojmenovává samotný postoj Odysseův. Pro nás je nyní podstatné, že to je postoj, který právě není Aiantův vlastní, ačkoli je mu vložen do úst, neboť bezprostředně po vyřčení těchto slov se odebírá mimo tábor, aby uskutečnil svůj sebevražedný

<sup>38</sup> Sofoklés, *Tragédie*, 1975, s. 490-1

<sup>39</sup> Sofoklés, *Aias*, 646-9, 669-77

<sup>40</sup> τοὺς δὲ σώφρονας θεοὶ φιλοῦσι (Sofoklés, *Aias*, 132-3)



záměr, tj. jedná v příkrém rozporu s tím, co právě pronesl – než aby se podřídil nároku situace, otevřeně přijímá z její náruče vlastní zkázu.

Jak přesně rozumět skutečnosti tohoto rozporu mezi slovy a skutkem, není zcela jasné a je tak věcí interpretace. Nejprostší vysvětlení vychází z dramatické funkce jeho řeči: fabule si takovouto řeč vynucuje, neboť Aias musí své druhy nějak oklamat, aby svůj úmysl mohl vykonat nikým nerušen. Tak tomu patrně také opravdu je, ale celý problém to posouvá jen na další rovinu, a sice k otázce, jak je možné, že si na jedné straně zjevně vsutku je vědom toho, co se na člověka v jeho situaci standardně klade za nárok, ba co více, proč tomu tak z hlediska obecné situace člověka je, když se pak na druhé straně odmítá onomu nároku prakticky podřídít. Pohnutky, jež ho vedou k vyhledání vlastní smrti, jsou zde zjevně silnější než rozumové důvody. Tomu o jaké pohnutky jde a jaký typ praktické nutnosti je ve hře, se budeme konkrétně věnovat v příští kapitole tematizující jednání. Nyní skrze tento poměr k vlastní smrti chceme pouze poukázat na specifickou formu vztahu, který panuje mezi héroem a společenstvím, jež ho obklopuje.

Héros se přes vztah k vlastní smrti, který mu zprostředkovává do jisté míry panství nad svým osudem, od svých druhů distancuje a staví se tak do samoty. Z hlediska společenství tak heros představuje jeho exterioritu a Aristotelovými slovy je ἄπολις. Tento Aristotelův termín odkazuje k tomu, co leží mimo hranice lidského, což pro něho přitom znamená na jedné straně oblast prostě animálního, a na druhé straně oblast božského (θηρίον ἢ θεός).<sup>41</sup> Postava héra je přitom charakteristická tím, že v rámci této topologie ji nelze jednoznačně lokalizovat do žádného vyznačeného úseku, protože v ní všechny tyto oblasti splývají – heros vykazuje známky jak božského, tak i bestiálního a v této své transgresivitě vůči lidskému zároveň nepřestává být člověkem.<sup>42</sup> Tuto mnohotvářnost vlastní

---

<sup>41</sup> ὁ ἄπολις διὰ φύσιν καὶ οὐ διὰ τύχην ἦτοι φαῦλός ἐστιν, ἢ κρείττων ἢ ἄνθρωπος (Aristotelés, *Politika*, 1253a2-7); ὁ δὲ μὴ δυνάμενος κοινωνεῖν ἢ μηδὲν δεόμενος δι' αὐτάρχειαν οὐθὲν μέρος πόλεως, ὥστε ἢ θηρίον ἢ θεός (Aristotelés, *Politika*, 1253a28-9)

<sup>42</sup> Heroickou afinitu k božskému, která na jedné straně přesahuje svými skutky lidské možnosti, na druhé straně ale implikuje nutný pád, dobře vystihuje charakteristika Winnington-Ingrama: „Born with arbitrary destinies for which they have not asked, placed in situations which preclude any outcome which is not tragic, they pursue their god-like code with a consistency and energy which is more than human, but, being men and not gods, they come to grief.“ (Winnington-Ingram, R. P. – *Sophocles: An Interpretation*, 1998, s. 328)

heroickému étosu vynikajícím způsobem vystihl Jean-Pierre Vernant na postavě Oidipa z dramatu *Oidipús král*, k němuž nyní přejdeme.

## II.4. Oidipús a *farmakos*

Expozici děje tohoto dramatu nyní přeskočíme a to jednak pro jeho obecnou známost, jednak protože se jeho výstavbě a tomu jak tato výstavba sama reflektuje povahu jednání a individuální identity, která se skrze něj ustavuje, budeme věnovat v příští kapitole. V následující části tedy předestřeme primárně závěry Vernantovy analýzy, které explikují způsob, jakým je Oidipův charakter reprezentován a z jakých zdrojů je dobovému athénskému publiku srozumitelný.<sup>43</sup>

Dva prvky, které charakterizují obecně zápletky tragických dramát po obsahové i formální stránce, zvláště však *Oidipa Krále*, na tomto místě musíme ale již předběžně zmínit. Těmi jsou jednak motiv ambivalence a jednak logika zvratu. Ambivalence či víceznačnost postihuje povahu skutečnosti v tom, jak je dána v individuální lidské perspektivě. Jde o ontologický poznatek, který je implicitní tragickému vědomí<sup>44</sup> a jenž se ukazuje mj. na rovině řeči ve víceznačnosti termínů (homonymii), kde různost významů téhož slova reflektuje konflikt jednotlivých perspektiv.<sup>45</sup> Tragickou podobu nabývá tento konflikt tehdy, když aspekt, pod kterým je z jednoho hlediska nahlížen význam slova, které je předmětem sporu, buď vůbec nemůže být převoditelný na aspekt, pod kterým je nahlížen z hlediska jiného,<sup>46</sup> nebo je zprostředkování těchto aspektů jednoho pro druhý z jiných důvodů vyloučeno či je nefunkční.<sup>47</sup> Logika zvratu pak v rámci tragického dramatu

---

<sup>43</sup> Klíčovým textem, kde je předložen Vernantův výklad, z něhož čerpáme, je jeho článek *Ambiguity and Reversal* (J.-P. Vernant, *Ambiguity and Reversal: On the Enigmatic Structure of Oedipus Rex in Myth and Tragedy*, 1996, s. 113-40)

<sup>44</sup> Viz Vernantovo vyjádření principu tragického vědomí: „Recognizing that it is the nature of the universe to be in conflict, and accepting a problematical view of the world, the spectator himself, through the spectacle, acquires a tragic consciousness.“ (J.-P. Vernant, *Ambiguity and Reversal: On the Enigmatic Structure of Oedipus Rex in Myth and Tragedy*, 1996, s. 114)

<sup>45</sup> *ibid.*, s. 113-14

<sup>46</sup> Paradigmatickým příkladem takového konfliktu je spor Antigony a Kreonta o význam termínu νόμος, kde mezi „náboženskou“ interpretací Antigony a „politickou“ interpretací Kreonta patrně zprostředkování není možné.

<sup>47</sup> Zde by bylo možné uvést konflikt zájmů řecké armády reprezentované postavou Odyssea a hrdiny Filoktéta. V rámci tohoto sporu sice k zprostředkování mezi oběma hledisky skrze postavu Neoptolema dochází, ale navzdory ustavení komunikační báze mezi oběma stranami a Filoktétovo porozumění pro důvody druhé strany, jež představují zároveň hypoteticky dobré

strukturuje samotný způsob dění,<sup>48</sup> jenž spočívá v přechodu mezi protiklady, často například právě v převrácení sémantického aspektu určité perspektivy v aspekt protější skrze odhalení skutečnosti,<sup>49</sup> nebo v praktické realizaci hodnot opačných než těch, které určují zastávané hledisko.<sup>50</sup>

V postavě Oidipa se uplatňuje motiv ambivalence povýtce. Oidipús je ve svém bytí rozpolcen vedví,<sup>51</sup> a drama lze číst jako přechod od vědomí jedné jeho části k vědomí části druhé, které zároveň představuje úplné sebe-vědomí, přičemž tento přechod se odvíjí podle logiky zvratu. Tento způsob strukturace zápletky reflektuje Teiresiova věštba Odysseovi, kterou pronáší na závěr jeho sporu s ním v druhém dějství:

Nuž poslyš: Onen člověk, kterého  
tak dlouho hledáš, Láiovu smrt  
zde hlásaje a hroze, ten je zde!  
Host cizí, zdá se, čas však ukáže,  
že thébský rodák je, a štěstí to  
ho nepotěší. Z vidomého slepcem  
se stane, z bohatého žebrákem,  
v zemi cizí o holi se bude brát.  
A ukáže se, že je spolu otcem  
i bratrem dětí svých, že matky své  
je manželem i synem, otcovým  
že vrahem je i v loži nástupcem<sup>52</sup>

---

důvody pro něho samého, pro něj tyto nejsou důvody dostatečnými. Něco podobného jsme již viděli také na příkladu praktického rozporu Aiantovy „Trugrede“ a jeho jednání. O tom, jaký typ motivace je v těchto případech rozhodující, bude řeč níže.

<sup>48</sup> K analýze jednotlivých zvrátů viz např. Ch. Segal, *Oedipus Tyrannus: Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, 2001, s. 88-107

<sup>49</sup> Což je případ Oidipův, o tom však detailně viz níže.

<sup>50</sup> Typická je v tomto ohledu opět postava Kreonta z *Antigony*, když se v pozadí jeho státnických hodnot rýsuje tyranská ambice, která se v posled účinně prokáže na tragických osudech jeho blízkých.

<sup>51</sup> „*Oedipus is double*.“ (J.-P. Vernant, *Ambiguity and Reversal: On the Enigmatic Structure of Oedipus Rex in Myth and Tragedy*, 1996, s. 116)

<sup>52</sup> Sofoklés, *Tragédie*, 1975, s. 178-9 (přel. F. Stiebitz)

λέγω δέ σοι: τὸν ἄνδρα τοῦτον, ὃν πάλαι  
ζητεῖς ἀπειλῶν κἀνακηρύσσων φόνον  
τὸν Λαίειον, οὗτός ἐστιν ἐνθάδε,  
ξένος λόγῳ μέτοικος, εἶτα δ' ἐγγενῆς  
φανήσεται Θηβαῖος, οὐδ' ἠσθήσεται  
τῇ ξυμφορᾷ: τυφλὸς γὰρ ἐκ δεδορκότος  
καὶ πτωχὸς ἀντὶ πλουσίου ξένην ἔπι  
σκήπτρῳ προδεικνύς γαίαν ἐμπορεύσεται.  
φανήσεται δὲ παισὶ τοῖς αὐτοῦ ξυνῶν  
ἀδελφὸς αὐτὸς καὶ πατήρ, κἀξ ἧς ἔφυ  
γυναικὸς υἱὸς καὶ πόσις, καὶ τοῦ πατρὸς  
ὀμόσπορός τε καὶ φονεύς.<sup>53</sup>

Teiresias ve své řeči poukazuje na zvrát z počátečního Oidipova výsostného postavení ve stav ubohosti a udává výčet homologií rodinných vztahů, které jsou důsledkem jeho otcovraždy a následného incestního poměru s jeho matkou. Vernant tuto dvojakost Oidipovy osobnosti usouvztažňuje s podobně ambivalentní rituální figurou *farmaka*, která byla athénskému publiku známa z dobového svátku Thargéliei.<sup>54</sup> Symbolická figura *farmaka* v sobě pojí na jedné straně aspekt vládce-tyrana, na druhé straně aspekt obětního beránka, který v sobě má absorbovat veškerou poskvnu, která na daném společenství ulpívá, aby se toto pak aktem rituální exkomunikace, která je v praxi ovšem zcela reálným *farmakovým* vyobcováním, obnovilo ve své původní čistotě a plodnosti. Tyto dva aspekty jsou charakterizovány protikladnými atributy – aspekt vládce-tyrana s sebou nese atributy božství, aspekt obětního beránka je znamenan znaky nízkosti, bestiality. Na symbolické rovině jsou tyto atributy, pokud jde o aspekt vládce-tyrana, reprezentovány vydržováním zvoleného *farmaka* po stanovenou dobu na náklady obce, specifickým zdobením, hranou servilností vůči němu apod., v aspektu obětního beránka pak samotným způsobem průběhu exkomunikace, kdy je rituální

<sup>53</sup> Sofoklés, *Oidipús Král*, 449-60

<sup>54</sup> Ke čtení *Oidipa krále* v kontextu svátku Thargéliei a sdružených rituálů viz J.-P. Vernant, *Ambiguity and Reversal: On the Enigmatic Structure of Oedipus Rex in Myth and Tragedy*, 1996, s. 125-38.

obět' hnána obcí a během toho bita pruty přes genitálie, v raných fázích festivalu snad dokonce v závěru ukamenována, zpopelněna a rozprášena ve větru.<sup>55</sup>

Jedním z Vernantových vodítek pro mapování postavy Oidipa ze Sofoklova podání jeho příběhu na figuru *farmaka* v aspektu vládce-tyrana, je hned úvodní pasáž dramatu, kde je divák svědkem průvodu, který se v situaci moru drancujícího thébskou obec obrací k vládci Oidipu způsobem, jenž je charakteristický pro poměr lidí k bohům: „Ó vládce naší země, Oidipe, / hled' na nás: vidíš, jaký je věk všech, / kdož sedíme tu kol *tvých* oltářů!“<sup>56</sup> Prosebníci přicházejí za Oidipem jakožto někým, v jehož moci je odvrátit katastrofální stav, a ačkoli slovy popírají, že by byl „rovný bohům“,<sup>57</sup> prakticky se k němu tak stavějí. Záhy po této úvodní scéně vyjde najevo, že příčinou moru je poskvrna (μίασμα), jež tkví na celé obci jakožto důsledek neodčiněného zla, jehož se dopustil neznámý pachatel, kterého je třeba potrestat, aby byla křivda napravena a poskvrna tak odstraněna. Celé drama je takto zasazeno do kontextu, který je identický s kontextem rituální očisty prostřednictvím exkomunikace *farmaka*. Vodítkem, přes které je pak vedeno usouvztažnění Oidipa s *farmakovým* aspektem bestiality, jsou primárně již zmíněné homologie v rámci rodových vztahů v Labdakově potomstvu. V citované věštbě, jíž pronáší Teiresias, je Oidipús v českém překladu označen jako „otcův nástupce v [matčině] loži“, v originále pak stojí „τοῦ πατρὸς ὁμόσπορος“, tj. doslova „spolu s otcem zasívající [na totéž místo]“ a to znamená tamtéž, kam sám byl zaset. Kromě toho sémantické pole termínu *homosporos* postihuje také sourozenecký vztah<sup>58</sup> a vyjadřuje tak jeho poměr k jeho vlastním dětem, jež jsou mu zároveň bratry a sestrami.<sup>59</sup>

Oidipús jakožto otcovrah a člověk nepřímou odpovědný za smrt vlastní matky coby pachatel incestu překračuje limity lidského – limity, které ovšem neplatí v oblasti prostě animální, neboť mezi zvířaty jednoduše neexistují rodinné

---

<sup>55</sup> Viz J.-P. Vernant, *Ambiguity and Reversal: On the Enigmatic Structure of Oedipus Rex in Myth and Tragedy*, 1996, s. 128.

<sup>56</sup> ἀλλ' ὦ κρατύνων Οἰδίπους χώρας ἐμῆς, / ὄρεξ μὲν ἡμᾶς ἠλίκοι προσήμεθα / βωμοῖσι τοῖς σοῖς (Sofoklés, *Oidipús Král*, 14-6)

<sup>57</sup> θεοῖσι μὲν νυν οὐκ ἰσοῦμενόν σ' ἐγὼ οὐδ' οἶδε παῖδες ἐζόμεσθ' ἐφέστιοι (Sofoklés, *Oidipús Král*, 31-2)

<sup>58</sup> Viz F. Lepař, *Slovník řeckočeský*, 2008, s. 767.

<sup>59</sup> Tuto skutečnost vyjadřuje Teiresias v přímé řeči slovy φανήσεται δὲ παισὶ τοῖς αὐτοῦ ξυνὼν ἀδελφὸς αὐτὸς καὶ πατήρ.

vztahy. Tím, že v Oidipově osobě rodové vazby dochází chaotického promíšení, představuje sám bytost zvláštního statusu, bytost, v níž to, co je přirozeně rozlišené, co má podle Aristotelovi klasifikace být buď bůh, nebo člověk, nebo zvíře, splývá v jednom celku.<sup>60</sup> Tato fúze, ačkoli ji lze zvláště dobře demonstrovat právě na Oidipovi, je ale jistým obecným rysem, který charakterizuje heroický étos a již postihuje termín ἄγριος či v širším smyslu v tragédii frekventované slovo δεινός.<sup>61</sup>

## II.5. Filoktétés a přívlastek *agrios*

Aspekt heroického temperamentu, který postihuje charakteristika *agrios*, lze dále rozvést skrze postavu, která se s tímto určením jistým význačným způsobem pojí. Touto postavou je Filoktétés, hlavní protagonista stejnojmenného dramatu. Děj této hry je zasazen do divokého prostředí ostrova Lémnos a pojednává o čase závěrečné fáze trojské války. Na břehu tohoto ostrova byl deset let před situací, jež diváka uvádí do děje hry, svými druhy s Odysseem v čele vysazen a svému trpnému osudu ponechán napospas hrdina Filoktétés. Důvodem pro jeho opuštění byl nesnesitelný křik a zápach, jenž rušil náboženské obřady a který vycházel z rány, již mu utržil had strážící posvátný háj na ostrově Chryse.<sup>62</sup> Nyní se však Odysseus provázen Achilleovým synem Neoptolemem na ostrov vrací, aby Filoktéta společně přivedli před hradby Tróje, a to v reakci na obsah věštby, dle které Trója bez Héraklova luku a jeho šípů nepadne – luku a šípů, jež má ve své moci právě Filoktétés. Samotná zápleтка pak spočívá v sérii různými metodami vedených pokusů, jež mají za účel dostat Filoktéta na trojskou pláň a které nakonec všechny selžou.<sup>63</sup> K závěrečnému rozuzlení, jehož výsledek skýtá pro Filoktéta dostatečný důvod k odjezdu do boje, dochází pak až skrze božskou intervenci samotného Hérakla.

---

<sup>60</sup> Viz J.-P. Vernant, *Ambiguity and Reversal: On the Enigmatic Structure of Oedipus Rex in Myth and Tragedy*, 1996, s. 136-8.

<sup>61</sup> K výčtu výskytů termínů ἄγριος („divoký, syrový, nespoutaný“) a δεινός („děsný, mocný“) v Sofoklově tragédii viz B. Knox, *The Heroic Temper*, 1964, s. 23-4.

<sup>62</sup> „My nemohli se v klidu dotknout žertev, ni / víno lít za obět': on křičel, sténal vždy / a plnil celý tábor strašným rouháním.“ (Sofoklés, *Tragédie*, 1975, s. 329, přel. V. Dědina)

<sup>63</sup> Těmito metodami jsou oklamání (δόλος), násilné donucení (βία) a racionální přesvědčení (πειθώ).

Spojení Filoktéta s divokou zvěří, jejíž povahu vyjadřuje přívlastek *agrios*, existuje celá řada a vzájemně na sebe odkazují. Na první pohled je to samotné prostředí, v kterém se nachází. Již bylo řečeno, že heroický temperament se bytostně váže na samotu, tento aspekt je však ve Filoktétově případě ještě umocněn, neboť o něm nelze říci, že je sám mezi lidmi, tj. sám ve smyslu, v jakém je to možno vypovídat o Aiantovi, Antigoně, před Orestovým příchodem o Élektře či Oidipovi v okamžiku jeho úplného sebe-poznání – Filoktétés je na svém ostrově, kde žije v jeskyni, lidmi naprosto opuštěn, je sociálně mrtvý, což ovšem v řeckém sebe-pojetí vlastně zároveň znamená mrtvý vůbec.<sup>64</sup> S životním prostředím pak úzce souvisí jeho způsob obživy, jímž je lov. Filoktétés ani nic nepěstuje, ani nic nechová, nýbrž pomocí svého luku si obstarává potravu prakticky stejným způsobem jako dravá zvěř, tzn. je lovcem, ale je také potenciální kořistí, a to v závislosti na tom, zda má v držení svou neomylnou zbraň.<sup>65</sup> Dalším charakteristickým znakem, který ho řadí do říše divoké animality, je jeho rána, respektive agonický stav, který působí.<sup>66</sup> Bolest, v okamžiku kdy propukne, Filoktéta zbavuje lidských rysů, takže z něj zbývá pouhý syrový proud živočišného utrpení.<sup>67</sup> Všechny tyto znaky – prostředí, životní způsob, bolest –, které odkazují k Filoktétově divokosti, obsahují také latentně poukaz na jeho zbraň – luk, který získal darem od Hérakla a kolem kterého zdá se točit celý jeho osud. To také nepřímou vyjadřuje, když předtím, než upadne do agonického stavu a následného spánku, předává Neoptolemovi tuto zbraň se slovy:

Zde máš ho, synu! Pros však Závist pokorně,  
ať luk ten moře útrap nepřinese ti  
jak mně a tomu, jenž ho získal přede mnou.

---

<sup>64</sup> Tak také Filoktétés charakterizuje svou situaci slovy „sám, bez přátel a vlasti, mrtev za živa“ (ἄφιλον ἔρημον ἄπολι, ἐν ζῶσιν νεκρόν). (Sofoklés, *Filoktétés*, 1118)

<sup>65</sup> K tematice lovu a reverzibilitě vztahu mezi lovcem a kořistí viz P.-V. Naquet, *Sophocles: Filoctetes and the Ephebeia in Myth and Tragedy*, 1996, s. 167)

<sup>66</sup> Tato bolest je přitom sama vypovídána s přívlastkem *agrios*, viz např. když chór o Filoktétovi zpívá „chorý je chorobou zlou“ (νοσεῖ μὲν νόσον ἀγροῖαν) (Sofoklés, *Filoktétés*, 173)

<sup>67</sup> Viz Knoxův popis: „This animal scream of pain is more than other human beings can stand; we live by forgetting that such pain exists, we shut it away in sound-proof rooms and dull it with drugs.“ (B. Knox, *The Heroic Temper*, 1964, s. 131).

ἰδοὺ δέχου, παῖ: τὸν φθόνον δὲ πρόσκυσον  
μή σοι γενέσθαι πολύπον' αὐτὰ μηδ' ὅπως  
ἐμοί τε καὶ τῷ πρόσθ' ἐμοῦ κεκτημένῳ.<sup>68</sup>

Klíčový je ve Filoktétově řeči odkaz na „Závist“ (φθόνος). Výraz *fthonos* v dobové mentalitě označuje představu, jež vystihuje retribuční jednání ze strany bohů vůči těm z lidí, kteří disponují vzhledem k lidskému standardu nějak excesivně mocí, což je připodobňuje božské přirozenosti. Účelem této retribuce je přitom vykázat člověka do jemu vlastních mezí, tj. mezí lidských. Tato retribuce pak sama obvykle nabývá podobu ireversibilního tragického osudu a je tak spíše než nápravou jedince epifanií božského v lidském světě. K tomuto tématu se ještě dostaneme níže, nyní chceme v této souvislosti na postavě Filoktéta jen ještě jednou zdůraznit komplementaritu božské moci, reprezentované zde Héraklovým lukem, a hrubé animality, jež je přítomna v celkovém Filoktétově modu vivendi – komplementarity, která vytváří vzorec, jenž jsme již popsali na případě Oidipově a opakuje se zde stejně jako ale i v případech dalších Sofoklových postav a vyjadřuje tak typický rys heroického charakteru.

## II.6. Přirozené nastavení a nadpřirozené působení

Ještě než pokročíme dále k tomu, jakým způsobem se heroický temperament rozvíjí skrze konfrontaci s realitou v jednání, jakou povahu má jeho motivační struktura a jaký podíl mají na výsledné podobě jednání a individuální identity bohové, je třeba vyzdvihnout jeden aspekt, který zůstal v našem výklad doposud upozaděný a který zároveň vytváří přechod k další problematice. Význam tohoto aspektu bychom s ohledem na právě probíraného *Filoktéta* mohli předběžně shrnout v tvrzení, že Héraklův luk není magický předmět. Touto na první pohled nepravdivou větou pak chce být vyjádřeno to, že vztah mezi samotnou zbraní a jejím držitelem není nahodilý, tj. není tomu tak, že by jistou vynikající silou tento luk disponoval každého, ale naopak nutně právě někoho určitého. Přesněji řečeno

---

<sup>68</sup> Sofoklés, *Filoktétés*, 776-8



tedy Héraklova zbraň je magický předmět,<sup>69</sup> ale pak je pod tímto výrazem třeba chápat nikoli nějaké volné kvantum neurčité moci, ale spíše kvalitu, která završuje zcela určitý étos. V tomto smyslu pak Héraklův luk vyjadřuje a zároveň završuje Filoktétův charakter, tedy spíše symbolizuje jeho transgresivní povahu, než že by ji nějak externě utvářel. V jistém smyslu analogický případ představuje Athénina intervence v Aiantově příběhu – pomatení smyslů, ἄτη, které je zde účinkem Athéniny působnosti, z hlediska Aiantova temperamentu a prožívání nepředstavuje nějaký diskrétní prvek, jde naopak spíše o amplifikaci, která kontinuálně navazuje na to, co je v Aiantově étosu již dáno. Magické působení tedy, ať nepřímé skrze předmět, nebo přímé skrze jednání bohů, vždy odpovídá nějaké již dané přirozené dispozici, kterou posiluje a nikoli *ex nihilo* vytváří. To je pak ve shodě s poněkud enigmatickým Winnington-Ingramovým tvrzením, že Athéna trestá, ale není příčinou Aiantovy povahy a jeho jednání,<sup>70</sup> jehož smyslem je poukázat na to, co jsme popsali jako kontinuitu božského působení a přirozeného nastavení. Toto má pak zásadní důsledky pro pojem odpovědnosti a sebe-porozumění heroického temperamentu v tragickém osudu, jak by mělo být zjevné z následující kapitoly.

### **III. Jednání, identita a osud**

Výše jsme se letmo dotkli koncepce Hannah Arendtové vycházející z étosu myšlení heroického člověka, dle které individuální identita spočívá v jevu, je obrazem já v očích druhých, jež se jim dává skrze jeho slova a činy. Způsob danosti já má přitom dle Arendtové podobu příběhu, jeho činy, které mu udílejí tvář, jsou zprostředkovány a reprodukovány narativní formou.<sup>71</sup> Zmínili jsme také

---

<sup>69</sup> To se ukazuje jednak na tom, jaké panují nejasnosti ohledně toho, zda je třeba, aby se na bojích o Tróju podílel pouze samotný luk, nebo je nutné, aby se v nich angažoval spolu s ním také Filoktétés, jednak na diskutovaném předání luku Neoptolemovi a odkazu na *phonos*, v neposlední řadě ale také na závislosti Filoktétova života na držení této zbraně v podmínkách ostrova Lémnu.

<sup>70</sup> Viz R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, 1998, s. 318.

<sup>71</sup> Viz tvrzení: „Das ursprünglichste Produkt des Handelns ist nicht die Realisierung vorgefaßter Ziele und Zwecke, sondern die von ihm gar nicht indendierten Geschichten, die sich ergeben, wenn bestimmte Ziele verfolgt werden, und die sich für den Handelnden selbst erst einmal wie nebensächliche Nebenprodukte seines Tuns darstellen mögen.“ a „Wer jemand ist oder war, können wir nur erfahren, wenn wir die Geschichte hören, deren Held er selbst ist, also seine Biographie; was immer wir sonst von ihm wissen mögen und von den

MacIntyrovu tezi, z které vyplývá, že imperativem heroické „morálky“ je narativní reprodukovatelnost činů v epické formě.<sup>72</sup> Podívejme se nyní, v čem tato specificky epická kvalita příběhu spočívá a jak strukturuje motivaci heroického temperamentu.

### III.1. Limity jednání

Pro Arendtovou je jednání bytostně znamenáno atributem *neomezenosti*,<sup>73</sup> jemuž odpovídá epistemologická podmínka *nepredikovatelnosti*.<sup>74</sup> Tomu je třeba rozumět v kontextu jejího celkového pojetí jednání jakožto *počínání*,<sup>75</sup> tj. jakožto schopnosti vytvořit vlastním činným podílem na bytí něco, co tu doposud nejenže nebylo, ale ani z dosavadního stavu věcí nemohlo být plánovitě a priori dovozeno. V tomto tvůrčím rysu jednání spočívá jeho odlišnost vůči zhotovování („das Herstellen“), které Arendtová koncipuje podle modelu antického pojetí τέχνη. Jednání je v tomto smyslu iniciativou, jejíž význam je zřejmý vždy až v zpětném pohledu, je dán retrospektivně. Člověk podle toho tak nikdy nemůže být autorem, ale nanejvýš iniciátorem určitých skrze jednání uvolněných událostí, pokud alespoň autorem rozumíme tvůrce, jenž své dílo zhotovuje podle předem daného plánu.<sup>76</sup> Protože pak individuální identita je až sedimentem vlastních skutků a navíc je podmíněna názorem druhých („faktem plurality“ v její terminologii), je konkrétní podoba já („Wer-einer-ist“) člověku podstatným způsobem vyvlastněna. Za toto vyvlastnění jsou přitom odpovědné především tři faktory. Prvním faktorem je nepřekročitelná opacita potenciálu samotného jednání, tj. to, co vyjadřuje atribut

---

Werken, deren Verfasser er ist, kann uns höchstens darüber belehren, was er ist oder war (H. Arendtová, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 2016, s. 226, resp. 231-2) Dále viz závěrečný odstavec kapitoly „Die Zerbrechlichkeit menschlicher Angelegenheiten“ (*ibid.*, s. 239-41).

<sup>72</sup> A. MacIntyre, *After Virtue*, 2007, s. 129

<sup>73</sup> „Schrankenlosigkeit, Unbegrenztheit“ (H. Arendtová, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 2016, s. 237)

<sup>74</sup> „Unabsehbarkeit“ (*ibid.*, s. 237)

<sup>75</sup> Viz H. Arendtová, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 2016, s. 215-6. Arendtová se zde mj. opírá o etymologickou souvislost slova ἄρχω („vládnou, počínám, jsem první“) a ἀρχή („počátek, vláda, vedení“), která je v češtině zachována ve slovech „počínat“ (ve smyslu „něco si počít“) a „počátek“. V tomto kontextu pak rozvíjí motiv „dvojího počátku“ lidského života, kde se prvním počátkem rozumí tělesné narození, a druhý počátek se chápe ve smyslu zrození duchovního. Tento druhý počátek pro ni koinciduje se samotným jednáním a znamená zrození člověka v jeho jedinečné individualitě, tzn. v tom, na základě čeho ho identifikujeme jako „někoho“ v protikladu vůči pouhému „něčemu“.

<sup>76</sup> H. Arendtová, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 2016, s. 227

bezmeznosti a jemu odpovídající podmínka nepredikovatelnosti, jež spolu tvoří odvrácenou stranu bytostně tvůrčího charakteru jednání.<sup>77</sup> Druhým faktorem pak je nutnost zprostředkování vlastní identity skrze názor druhého. Třetím faktorem je konečně skutečnost, že člověk potud, pokud je, je jednání otevřen a *eo ipso* tak také proměně sebe sama, takže určitý již daný obraz identity existujícího subjektu o sobě samém nikdy nemůže pro něho být definitivní. Heroickému jednání a korespondující motivační struktuře lze porozumět z jeho transgresivity vůči limitům vyjádřených v těchto třech faktorech, jež jsou jednání samému imanentní a v jejichž důsledku člověk jakožto člověk podstatně nemá v posled ve své moci to, kým jedinečně je.

### III.2. Aias a transgrese druhého a třetího limitu jednání

V rámci naší diskuze Aianta již byl vyzdvižen heroický motiv otevřeného vztahu k vlastní konečnosti, a sice jako dispozice k moci nad sebou samým, respektive obrazem sebe sama. Svou řeč, z níž již byla citována část, v které zhodnocuje svou situaci vzhledem k otci Telamónovi, Aias završuje slovy:

Je trapné, jestli muž chce dlouhý život mít,  
však nezakouší přitom radost, jenom strast;  
neb jakou radost může skýtat řada dnů,  
když každý vzdaluje i přibližuje smrt?  
Nic nemá u mne ceny člověk takový,  
jenž hřeje se den ze dne lichou nadějí.  
Buď čestně žít má nebo čestně zemřít ten,  
kdo šlechetný je muž.<sup>78</sup>

αισχρὸν γὰρ ἄνδρα τοῦ μακροῦ χρόζειν βίου,  
κακοῖσιν ὅστις μηδὲν ἐξαλλάσσεται.

---

<sup>77</sup> Paradoxně je to tedy právě bezmeznost jednání, která je odpovědná za omezení moci jednajícího, neboť vzhledem k ní je původně činné postavení principiálně vystaveno možnosti zvratu v postavení trpné.

<sup>78</sup> Sofoklés, *Aias*, 1975, s. 482

τί γὰρ παρ' ἡμᾶρ ἡμέρα τέρπειν ἔχει  
προσθεῖσα κἀναθείσα τοῦ γε κατθανεῖν;  
οὐκ ἂν πριαίμην οὐδενὸς λόγου βροτὸν  
ὅστις κεναῖσιν ἐλπίσιν θερμαίνεται:  
ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι  
τὸν εὐγενῆ χροῖ.<sup>79</sup>

Jsou to poslední slova, ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι τὸν εὐγενῆ χροῖ, která shrnují jeho životní postoj, v rámci něhož pro něj za daných okolností sebevražda představuje praktickou „vnitřní nutnost“.<sup>80</sup> Aias nemůže již být Aias po tom, co mu boží intervencí je zmařen záměr, čehož důsledkem je ostuda a posměch ze strany těch, kdo jsou pro jeho bytí sebou konstitutivní.<sup>81</sup> Aby si zachoval svou tvář, musí tuto svou situaci přijmout za vlastní, což je pro něj možné pouze tím způsobem, kterým tak učiní, neboť jiné formy nápravy jsou vyloučeny a on to ví. Praktický závěr, který za daných okolností nutně vyplývá z jeho postoje, přitom vyjadřuje termínem πορευτέον<sup>82</sup> a má pro něj význam osobní spásy (σεσωσμένον)<sup>83</sup>: „Vždyť já se беру tam, kam musím jít (ἐκεῖσ' ὅποι πορευτέον). A vy, / co velím, konejte a brzo zvíte snad, / ač teď jsem nešťastný, že už jsem zachráněn (κεῖ νῦν δυστυχῶ, σεσωσμένον).“<sup>84</sup> Ono „tam“, kam musí jít, má přitom vícero sémantických faset: znamená jednak doslovně místo, kde má uskutečnit svůj úmysl, jednak přeneseně samotnou říši Hádovu, ale zároveň také místo, jež je ho důstojné a v němž završuje svou životní cestu sobě vlastním způsobem.

<sup>79</sup> Sofoklés, *Aias*, 473-80

<sup>80</sup> K pojmu „vnitřní nutnosti“ (*inner necessity*) jakožto alternativě kantovského pojmu povinnosti viz B. Williams, *Shame and Necessity*, 2008, s. 75-7. Vnitřní nutnost je modalitou motivace takového jednání, které si klade nárok na uskutečnění vzhledem k snaze o zachování vlastní etické integrity. Etická integrita je přitom pro Williamse zároveň vždy relativní vůči druhé osobě, tj. má takový charakter, že odpovídá druhému jakožto druhému. Specificky donucovací síla motivu o této modalitě spočívá v emoci studu, která přikazuje určité možnosti vnímání sebe sama druhými se vyhnout.

<sup>81</sup> K posměchu (γελῶ) a jeho roli v dynamice heroického temperamentu viz B. Knox, *The Heroic Temper*, 1964, s. 30-1.

<sup>82</sup> K termínu *poreuteon* jakožto výrazu vyjadřujícím specifickou formu praktického imperativu viz B. Williams, *Shame and Necessity*, 2008, s. 75.

<sup>83</sup> Participium perfekta vyjadřuje, že navzdory stavu neštěstí, v němž se vynachází, již skrze anticipaci svého činu došel vlastní „spásy“ – pochopitelně nikoli v křesťanském smyslu, ale ve smyslu napravení svého obrazu, v znovuzískání tváře.

<sup>84</sup> Sofoklés, *Aias*, 690-2

Ve svém rozhodnutí je Aias neoblomný, zůstává nepohnut nářky své ženy Tekméssy, přítomností syna Eurysaka i domlouváním druhů, jež jsou mu nakloněni; věrnost vlastnímu sebe-pojetí a závěrům, jež z něj plynou, u něho jde doslova „až za hrob“. Tuto povahu heroické vůle a její konsekvence přesně vyjadřuje v *Antigoně* Haimón příměrem k vzpírajícím se stromům: „Hle, stromy při divokých bystřinách / své větve chrání tím, že povolí; / však vzepřou-li se, proud je vyvrátí. / Kdo napne pevně lano, řídě loď, / a nepovolí, převrátí se s ní / a pluje potom s kýlem nad vodou.“<sup>85</sup> Heroický étos však vzdor Haimónovu varování zůstává sobě věrný navzdory všemu, nepovolí a zároveň nelituje svého zničení – je mu otevřen, protože se tak má ve vlastní moci a chápe cenu, která se za to platí. Chápe, že překročení vnitřních limitů jednání znamená zároveň odstranění podmínek, za nichž je jednání vůbec možné, tzn. praktické spojení se smrtí.

Na příkladu Aiantově se tak ukazuje především transgresivita vůči tomu limitu jednání, který jsme jmenovali jako třetí faktor zodpovědný za vyvlastnění identity subjektu – moc nad podobou vlastní smrti, jež se pojí s mocí volby jejího času, směňuje za vlastní život, který tak zároveň v epické konkreti, jež mu dal, tímto aktem afirmuje.<sup>86</sup> Tato směna zároveň implikuje transgresi také vůči druhému faktoru naší klasifikace příčin vyvlastnění identity subjektu, neboť ve své radikalitě má za účel vynucení uznání vlastního sebe-pojetí druhými. K vystižení toho, jakým způsobem je heroický temperament transgresivní vůči limitu jednání, za který je odpovědný první faktor naší klasifikace, tj. vůči tomu, že něco z toho, co děláme, zůstává nutně skryto vědomí při našem činném podílu na dění, přejdeme od Aianta k postavě Oidipa.

### III.3. Oidipús a transgrese prvního limitu jednání

Aristotelés jako charakteristické znaky tragické zápletky kromě již zmíněného utrpení (πάθος) udává také zvrát (περιπέτεια) a rozpoznání

---

<sup>85</sup> Sofoklés, *Tragédie*, 1975, s. 50 (přel. F. Stiebitz); K neoblomnosti heroické vůle viz Knoxův deskriptivní pojem „intransigence“ (B. Knox, *The Heroic Temper*, 1964, s. 36-42).

<sup>86</sup> Podobný typ směny realizuje Achilleus, když se po zabití Patroklově odhodlává k usmrcení Hektora, o kterém zároveň ví, že znamená počátek jak jeho vlastního zániku, tak také získání lidské formy nesmrtelnosti. Pro Arendtovou pak princip této směny vystihuje distinktivní rys heroické motivace a Achilleus tak pro ni (ovšem zdaleka nejen pro ni) představuje prototyp heroického charakteru. (H. Arendtová, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 2016, s. 242)

(ἀναγνώρισις)<sup>87</sup> a o *Oidipu králi* pak tvrdí, že v něm struktura tragédie nabývá vzorové podoby, neboť v ní momenty *peripeteia* a *anagnórisis* časově koincidují.<sup>88</sup> O zvratu jsme již obecně mluvili jako o logice dění v Sofoklově vizi světa, zde jen na okraj poznamenejme, že Aristotelův pojem *peripeteia* je v jistém smyslu skromnější, neboť postihuje jen způsob výstavby zápletky, který je přiměřený tragickému žánru a vyvolává v rámci něho kýžený dramatický účinek. *Anagnórisis* pak obecně vyjadřuje momenty poznání, skrze které se rozvíjí fabule příběhu, v kontextu *Oidipa krále* je ovšem případnější překládat *anagnórisis* jako „identifikaci“, a sice jako identifikaci ve smyslu, v jakém se tento termín užívá vzhledem k osobám, jejichž totožnost je odhalena, typicky v kriminálních kontextech. K těmto třem charakteristickým znakům si zaslouží být doplněn ještě čtvrtý rys, který sice lze pojímat jako výsledek skladby oněch tří, ale zároveň se uplatňuje natolik výrazně, že mu lze přisoudit samostatnost – tímto rysem je *ironie*. Ironie úzce souvisí se zvratným charakterem dění, vlastně označuje modus, který je vlastní jeho celkovému nazírání a mohli bychom tak říci, že charakterizuje způsob vidění rozvoje dění v názoru „prozřetelnosti“, pokud „prozřetelností“ rozumíme perspektivu, která není omezena situovaností a nějakým aktuálním horizontem a vede tak v patrnosti závěry sledovaných procesů. Tato perspektiva přitom v situaci dramatického představení přísluší publiku, které a priori zná příběhy, jež se před ním odehrávají a skrze tuto znalost anticipuje jejich vyústění, takže je schopno rozlišit ironické momenty zápletky, jež se před jeho zrakem rozvíjí. *Oidipús král* představuje drama, kde se ironický charakter dění ukazuje v natolik velké míře, že se až sám dostává do tematického popředí, příznačně navíc v kontextu problematiky sebe-poznání, která je hlavním motivem této hry, což je ostatně také zakódováno v Aristotelově poznámce stran paradigmatické koincidence *peripeteia* a *anagnórisis*.

---

<sup>87</sup> Aristotelés, *Poetika*, 1452b10-15

<sup>88</sup> Aristotelés, *Poetika*, 1452b2-3

### III.3.1. Ironie a svrchovanost božské řeči

Základní rozvržení zápletky *Oidipa krále* bylo již výše načrtnuto pomocí Teiresiovy věštby: Oidipús je ve svém bytí rozpolcen a děj dramatu pojednává o přechodu od vědomí jedné části jeho osoby k vědomí části druhé, které zároveň spolu s vědomím tohoto přechodu zakládá jeho úplné sebe-vědomí. Tuto dialektiku jsme na základě Vernantovy analýzy reprezentovali jako přechod mezi protikladnými aspekty vládce-boha a oběti-zvířete, které v sobě sjednocuje figura *farmaka*. Z jiného hlediska lze však, opět po vzoru Vernantově, tuto dialektiku reprezentovat také jako prolínání dvou typů řeči: lidské a božské.<sup>89</sup> V rámci tohoto výkladového schématu se pak smysl Oidipových výpovědí zvrací proti jeho intencím, přičemž tyto momenty zvratu znamenají jednak momenty penetrace Oidipovy lidské řeči božskou řečí Apollónovou, jednak jsou charakteristickým projevem onoho ironického charakteru dění. Tomuto prolínání dvou typů řeči lze rozumět jako vyjádření asymetrického vztahu mezi lidskou a božskou perspektivou událostí v duchu Hérakleitova zlomku B 78:

Lidská povaha nemá záměry,  
božská však má.<sup>90</sup>

ἦθος γὰρ ἀνθρώπειον μὲν οὐκ ἔχει γνῶμας,  
θεῖον δὲ ἔχει.

Tyto perspektivy se liší v tom, v jakém kontextu vnímají význam určitých promluv. Zatímco lidská perspektiva je omezena na aktuální kontext, v němž se určitá řeč pronáší, a z něho odvozuje její význam, božská perspektiva vidí význam slov v kontextu, který přesahuje přítomný čas jejich vyřčení. Mohli bychom říci, že

---

<sup>89</sup> Viz J.-P. Vernant, *Ambiguity and Reversal: On the Enigmatic Structure of Oedipus Rex in Myth and Tragedy*, 1996, s. 116-7.

<sup>90</sup> Autorem překladu Hérakleitova textu je zde jakož i dále Zdeněk Kratochvíl (viz Z. Kratochvíl, *Dělský potápěč k Hérakleitově řeči*, 2006).

božská perspektiva usouvztažňuje ve svém vidění vždy již různé kontexty, zatímco lidská je omezena vždy na prvky v rámci jednoho kontextu. Jako ilustraci tohoto prolnutí lidské a božské řeči a vyjádření asymetričnosti horizontu jejich smyslu lze z mnoha pasáží *Oidipa krále*, kde se toto prolnutí uplatňuje, uvést např. následující:

Ne v službách přátel příliš vzdálených,  
než ve svém vlastním zájmu vyplením  
tu ohavnost! Vždyť vrah by vbrzku snad  
i na mne vztáhl ruku zločinnou!

Tak k zdaru vlastnímu mstím Láia<sup>91</sup>

[...]

Mně neznáma je zvěst i skutek sám<sup>92</sup>

[...]

Nuž takto králi zavražděnému  
i božstvu ku pomoci přicházím.

A klnu pachateli skrytému,

ať byl již sám, či více druhů měl:

jak bídně žil, tak bídně zloduch zhyň!

A kletba táž, jak svolal jsem ji naň,

i mne ať stihne, kdybych vědomě

snad choval pod svou střechou viníka!<sup>93</sup>

[...]

první muž,

váš král byl zabit! Bůh však promluvil.

A já mám vládu, kterou dřív měl on,

mám ženu, s kterou plodil také on,

a kdyby osud byl mu popřál dítě,

ty sourozenci dětí mých by byly<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Sofoklés, *Tragédie*, 1975, s. 165

<sup>92</sup> *ibid.*, 168

<sup>93</sup> *ibid.*, s. 168-9

<sup>94</sup> *ibid.*, s. 169



V těchto ironických momentech, kdy se pod povrchem Oidipovy řeči ohlašuje hlas Apollónův, pak jeho slova nabývají částečně ráz věštného výroku – řeči, o které Hérakleitos praví: οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει, ἀλλὰ σημαίνει.<sup>95</sup> Toto slavné Hérakleitovo diktum se může jevit nemístně zmíněné v aktuálním kontextu, neboť poukazuje v posled hlavně k tomu, co lze označit za performativní charakter věštných výroků, tzn. k oné skutečnosti, že obsah věštby se realizuje zpravidla skrze její výklad a jemu implicitní praktické konsekvence.<sup>96</sup> Přívlástek „performativní“, kterým kvalifikujeme věštný výrok, má tak vyjadřovat, že slovo, jež má specificky věštný charakter, aktivně přispívá k utváření skutečnosti tím, že ji predikuje, v jistém smyslu podobně jako je dnes myslitelná nějaká ekonomická predikce, která samotným svým výskytem cíleně ovlivní aktuální situaci na trhu. Tento performativní prvek v uvedených promluvách chybí, co je v nich však naopak přítomné a pro věštný výrok rovněž charakteristické, je jejich enigmatická povaha založená na ambivalenci. Tato specifická „hádankovitost“ pak spočívá v tom, že pravý význam slov, jež tuto kvalitu mají, je nutně zjevný až retrospektivně v kontextu, který je odlišný od kontextu, v němž jsou přímočaře dány, a který jejich význam proměňuje – v tragické vizi světa zpravidla podle logiky zvratu. Oidipova ambivalentní slova tak mají v duchu Hérakleitova výroku formu náznaků, jejichž pravý smysl je odkryt až v momentě Oidipova konečného sebe-poznání, jež ovšem koinciduje s epifanií božské působnosti Apollónovy a představuje tak zvrát lidské řeči v božskou, tj. změnu kontextu, v kterém je třeba jim rozumět. V souvislosti s tím, o čem byla řeč jakožto o pohybu zvratu mezi aspekty vládce-boha a oběti-zvířete, stojí zde za povšimnutí, že božská moc, jež se demonstruje Apollónovou epifanií, činí tak prostřednictvím člověka poníženého na úroveň méně než lidskou a touto inverzí počátečního stavu symbolizuje nekonečný, řekněme ontologický rozdíl mezi řády lidského a božského.

---

<sup>95</sup> Hérakleitos, B 93

<sup>96</sup> Klasickým příkladem je asi nejznámější delfská věštba lydkému králi Kroisovi, dle které v případě vojenského tažení proti Peršanům „bude zničena velká říše“, což v jeho intepretaci měla být říše perská, takže věštbu chápal jako garanci ve svých úmyslech, ve skutečnosti se však – ironicky – ukázalo, že zničena měla být říše jeho vlastní.

### III.3.2. Oidipův *étos*: *daimón*

Apollónova řeč je v rámci *Oidipa krále* však přítomná nejen nepřímou v Oidipových promluvách, ale také přímo formou delfské věštby, vzhledem ke které se ukazuje to, co je na Oidipově jednání specificky heroického. Oidipús se do Delf vydává s otázkou po svém původu, tzn. táže se na vlastní minulost, v odpověď mu je však dána predikce jeho budoucnosti: Zabiješ otce a staneš se bratrem svých dětí. Oidipovou reakcí je snaha tento svůj osud zvrátit, čímž ovšem počíná právě jeho uskutečnění, které zároveň implikuje odpověď na jeho původní otázku stran vlastní minulosti. Zde se tedy vzorově uplatňuje onen performativní charakter věštného výroku. Ve hře je ale ještě jeden důležitý prvek, který přispívá ke komplexní funkci věštby, a tím je skutečnost, že samotná věštba reflektuje *étos* otázky, respektive *étos* jejího původce a skrze svůj performativní ráz zprostředkovává jeho rozvinutí, jeho praktickou realizaci. Oidipova snaha zvrátit svůj osud v reakci na jeho predikci, tj. snaha kterou právě počíná jeho uskutečnění, se opírá o víru v sílu vlastního úsudku ( $\gamma\nu\acute{\omega}\mu\eta$ ) a schopnost jednat. Tyto dispozice jsou ale právě určující pro jeho původní rozhodnutí se do Delf s otázkou po kořenech vlastní identity vydat, jakož determinují také jeho vůli identifikovat Laiova vraha a v posled tak také odhalit totožnost sebe samého. V tomto smyslu je tak Oidipús v zajetí dispozic, jež formují jeho charakter – potud alespoň, pokud je ve svém vědomí klade jako zcela suverénní, tj. vlastně s božskou aspirací. V rámci tohoto v podstatě trpného postavení vůči tomu, co ho uschopňuje být činný a co klade jako svou bezmeznou moc, je ustaven onen dialog lidské a božské řeči, v kterém se nakonec nutně ukazuje svrchovanost řeči božské. Nicméně ačkoli tento dialog z lidského hlediska představuje nakonec tragický individuální osud, na němž se právě prokazuje svrchovanost božské řeči, je zde také přítomný pozitivní moment, a sice že se heroickému charakteru v jeho aspiraci na božské dostává jistého uznání, neboť prostřednictvím jeho osudu se ustavuje forma komunikace mezi lidmi a bohy.

V uvedeném smyslu pak nejnvýstižněji vyjadřuje vztah individuálního osudu a osobního charakteru Hérakleitova formulace ἦθος ἀνθρώπου δαίμων.<sup>97</sup> V tomto výroku se uplatňuje stylistická figura, kterou Zdeněk Kratochvíl nazývá „ambivalentní vazbou středního členu“,<sup>98</sup> která jednak umožňuje dvojí čtení dané věty – na jedné straně α) jako „Povaha je člověku osudem.“, a na druhé straně β) jako „Osud je člověku povahou.“ –, jednak zajišťuje, že oba způsoby čtení mají stejnou váhu, čímž poukazuje na jejich bytostnou provázanost, na jejich kontinuitu. Rozdíl obou způsobů čtení lze explikovat jako reflektující různost směru kauzálního působení, jež v posled určuje podobu dění a skutečnost. Zatímco ve čtení α) je výsledná tvářnost individuálních dějin, tj. osudu určena přirozenými dispozicemi a spočívá tak čistě v imanentním rozvoji charakteru, z něhož je třeba ji chápat, ve čtení β) je osud uskutečněním podle určitého transcendentního božského záměru a individuální charakter je těmto záměrům podřízen, takže sám o sobě nemá moc do výsledné podoby dění přispívat. Hérakleitova formulace však svou formou obě alternativy, které jsme vyložili jako disjunktní a vzájemně se vylučující, vyjadřuje jako bytostně komplementární, jako dva póly jedné relace.<sup>99</sup> Takovéto schéma jednoty protikladů, jež se ustavuje skrze diferenci, která udílí skutečnosti její tvářnost, má přitom v tomto ontologickém rozvrhu univerzální platnost – něco má svou konkrétní a určitou podobu skrze negaci, ta však zároveň představuje vždy pojítko s tím, co je negováno. Člověk je podle toho přirozeně ve spojení s bohy tak, že právě bohem není a pokud tuto negaci překračuje, modifikuje tím svou druhovou přirozenost, čehož exemplářem je pak heroický étos.

Oproti takovému rozumění protikladům je, jak vysvětluje Kratochvíl, pojmání opozit jako určení diskrétních a vzájemně se vylučujících stavů až důsledkem aplikace principu sporu, jehož účelem je jednoznačná klasifikace fenoménu, která umožňuje manipulovatelnost skutečnosti.<sup>100</sup> Cenou za toto zmocnění se skutečnosti, ať v praktickém či teoretickém smyslu, je pak dle Kratochvíla ztráta smyslu pro přirozený svět, jenž předchází logickému myšlení – pro svět, který ještě přichází ke slovu v Hérakleitově a Sofoklově díle. Tento před-logický či přirozený svět se

---

<sup>97</sup> Hérakleitos, B 119

<sup>98</sup> Z. Kratochvíl, *Déský potápěč k Hérakleitově řeči*, 2006, s. 64-5

<sup>99</sup> *ibid.*, s. 91-4

<sup>100</sup> *ibid.*, s. 362-3

uchopuje primárně skrze bytostný svár (πόλεμος), jenž tkví v nitru skutečnosti a určuje její dynamiku, která pak spočívá v ustavování a vyvažování protikladů.<sup>101</sup> Exemplifikaci této dynamiky jsme popsali na obecném rysu heroického temperamentu, jímž je aspirace na božskou přirozenost, která se komplementárně pojí s divokou animalitou či bestialitou. Vyjádřením této jednoty protikladů v rámci heroického temperamentu je pak tragický osud.

### III.4. Oidipús a motiv sebe-poznání

*Oidipús král* před nás staví jistou existenciální výpověď o člověku. Jak bylo řečeno, hlavním námětem této hry je motiv sebe-poznání. Heroický étos hlavního protagonisty se projevuje charakteristicky v radikalitě jeho tázání a schopnosti nést nakonec všechny důsledky, které plynou z odpovědí, jichž se mu dostalo.<sup>102</sup> Oidipús přitom disponuje jedním typem sebe-poznání, jež se osvědčuje v jeho odpovědi na hádanku Sfingy, která v souhrnu zní jednoduše: „člověk“. Tato hádanka, jak známo, spočívá v otázce, která bytost mající jeden hlas se stává čtyřnohou (τετράπους),

---

<sup>101</sup> Tuto myšlenku vyjadřuje mezi jinými Hérakleitovy zlomky význačně zejména fragment B 80:

Je třeba vědět, že zápas je společný,  
a právo je sporem,  
a všechno vzniká sporem  
a nutností.

εἰδέναι δὲ χρὴ τὸν πόλεμον ἔοντα ξυνόν,  
καὶ δίκην ἔειν,  
καὶ γινόμενα πάντα κατ' ἔειν  
καὶ χρεῶν.

<sup>102</sup> Jako charakteristicky heroické hodnotí Oidipovo převzetí odpovědnosti za to, co neučinil záměrně („vorsätzlich“), Hegel. Heroické sebe-vědomí pro něj totiž představuje formu vědomí, která nerozlišuje mezi *skutkem* („Tat“) a *jednáním* („Handlung“). Jednání přitom pro Hegela na rozdíl od skutku nutně implikuje na straně subjektu představu faktických okolností („Vorstellung der Umstände“) nějakého praktického účelu, které jeho uskutečnění provázejí. S ohledem na tuto představu je pak danému subjektu možno přičítat vinu za důsledky jeho jednání. Protože Oidipovy skutky neprovázela představa jejich pravých okolností, nemá z Hegelova morálního hlediska Oidipús na svém jednání vinu a jeho akt sebe-oslepení se tak přičítá tomu, čeho je práv (viz G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, 2015, §§ 17-8). K Hegelovu komentáři budiž jen poznamenáno, že lidská kritéria viny na sebe Oidipús při svém heroickém temperamentu nemohl aplikovat, aniž by nepřestal být tím, kým je. Jinak k tomu, jak se konflikty uvnitř dobového právního diskurzu promítají do námětů tragických dramát, viz J.-P. Vernant, *The Historical Moment of Tragedy in Greece: Some of the Social and Psychological Conditions in Myth and Tragedy*, 1996, s. 25-6.

dvounohou (δίπους) a třínohou (τρίπους)? Oidipův důvtip stačí k tomu, aby za touto enigmatickou formou vyjádření viděl tři různé věky, jimiž obecně prochází lidská existence. O tento typ obecného poznání se opírá Oidipova aspirace na božské, jemu vlastní specifická forma ὕβρις. Vůči tomuto typu poznání pak stojí v kontrastu způsob poznání partikulárního, jedinečně individuálního. Oidipus doslova ví „jak to chodí“, ale uniká mu existence výjimky z pravidla – výjimky, kterou sám svým způsobem bytí v lidském světě zpřítomňuje. Říci, že jedinečně individuální se vzpírá poznání, je ale vlastně tautologie, neboť jde definitoricky o to, co se vymyká nějakému obecnému schématu, pomocí kterého lze odkrývat skutečnost. Z lidského hlediska adekvátní postoj k této bytostně skryté rovině skutečnosti, jejíž skrytost tkví v jejím partikulárním charakteru a která je přítomná i v osobě individua, tak spočívá docela prostě v jejím uznání – v uznání svrchovanosti sil, jež působí nepredikovatelně v proudu dění skutečnosti, jež zahrnuje také individuální dějiny. Tento latentní rozměr skutečnosti, jež spočívá v nepredikovatelné koincidenci působících sil, vyjadřuje termín *náhoda*. *Oidipa krále* tak lze číst jako interpretaci delfského imperativu γνῶθι σεαυτόν, kde sebe-poznání obecně znamená ztotožnění se s porozuměním člověku v jeho vydanosti ironickému charakteru dění a náhodě, která implikuje také uznání skrytého rozměru vlastního bytí, vědomí neprostupného rozměru vlastní totožnosti. Transgresivita Oidipova heroického temperamentu spočívá v podstatě v jeho abstrakci od tohoto latentního rozměru individuální identity a tím pádem také redukci v sebe-pojetí na to, co je jasně dáno a co je dílem vlastního záměrného jednání. Tragičnost jeho osudu pak vyjadřuje formu uznání tohoto Oidipova sebe-pojetí ze strany bohů, konkrétně Apollóna, o jehož agendu v tomto případě jde, neboť mu jeho prostřednictvím je dáno poznat sebe sama v úplnosti, tedy bez onoho latentního momentu, jenž je inherentní individuální lidské identitě a jímž je totožnost určitého sebe-pojetí vždy nalomena. Cenou za toto uznání není pro Oidipa jako v případě Aiantově ve stejně absolutním smyslu jeho život, ale v jiném smyslu za něj životem platí, totiž tím, co charakterizuje život jakožto lidský.

Náš výklad motivu sebe-poznání v *Oidipu králi* se v jednom momentu podstatně liší od interpretace Roberto Pecchioliho, již předkládá v článku ΔΙΖΗΣΙΣ

*EAYTOY: Hérakleitos a Sofoklés.*<sup>103</sup> Klíčový rozdíl zde pro ilustraci výše představené pozice vytkneme. Pecchioliův výklad vychází z Hérakleitova zlomku B 45:

Ani ten, kdo prochází všechny cesty,  
nemůže svým krokem najít hranice duše:  
tak hluboké má určení.

ψυχῆς πείρατα ἰὼν οὐκ ἄν ἐξεύροι  
ὁ πάσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν·  
οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει.

„Hranice duše“ (ψυχῆς πείρατα) pro Pecchioliho představují určitý životní způsob (βίος), jenž reflektuje nějak konkrétní charakter (ἦθος).<sup>104</sup> „Hluboké určení“ (βαθὺς λόγος) pak Pecchioli vykládá jako věštný výrok či zpěv Park.<sup>105</sup> Celý Hérakleitův fragment tak podle něho vypovídá na jedné straně opacitu individuálního charakteru, na druhé straně jeho možné vyjevení v božské či osudové řeči. Pecchioli Oidipův osud vykládá jako Oidipovi udělenou lekci, za základní jeho omyl přitom považuje omezenost jeho porozumění pro celkový význam jeho otázky „kdo jsem?“. Tato omezenost přitom spočívá v orientovanosti na pouhý Oidipův původ, na minulost, zatímco jako taková v pravdě postihuje celek osobnosti. To pak také reflektuje Apollónova odpověď, která vyjadřuje jeho budoucnost, čímž ale enigmatickou formou poskytuje také odpověď na původní intenci Oidipovy otázky. Podstatný moment Pecchioliho interpretace je, že Oidipův osud pojímá jako důsledek jeho *omylu*. To přitom koresponduje s jeho obecnou interpretací věštného výroku (tj. onoho Hérakleitova *bathys logos*) jako jistého úkladu „péče o sebe sama“.<sup>106</sup> Tuto interpretaci výslovně přebírá s Platónovy *Apologie*, respektive z Platónova líčení Sókratova výkladu delfského výroku stran

---

<sup>103</sup> R. Pecchioli, *ΔΙΖΗΣΙΣ ΕΑΥΤΟΥ: Hérakleitos a Sofoklés in Hérakleitos z Efesu: zkušenost a řeč*, 2008, s. 169-84

<sup>104</sup> *ibid.*, s. 178

<sup>105</sup> *ibid.*, s. 179-80

<sup>106</sup> *ibid.*, s. 180

nejmoudřejšího člověka.<sup>107</sup> Z tohoto hlediska je potom pro Pecchioliho „Oidipús jat falší, nejen pokud jde o znalost vlastního žití: je falešný i sám vůči sobě, vůči tomu, co Hérakleitos ve zlomku B 119 nazývá *éthos* každého jednotlivce.“<sup>108</sup>, což ještě posiluje, když dodává: „Při veškerém pátrání, ať se napřed týká jeho původu anebo posléze Laiovy vraždy, Oidipús zůstává hluchý vůči tomuto logu a nechápe výzvu boha, který mu přikazuje překročit každé jednotlivé bádání a sblížit se sám se sebou, poznat sebe sama – ne ve smyslu onoho falešného pátrání, které zahájil, nýbrž tím, že začne dbát o vlastní *bios*.“<sup>109</sup> Tím, že Pecchioli hledí na Oidipův osud optikou sokratovské morálky, uniká mu pozitivní moment, který je v jeho životním příběhu obsažen, kterým je ono uznání Oidipa osudem v jeho aspiraci na božské. Oidipova vůle k sebe-poznání je heroická a jeho osud odpovídá povaze této vůle, jako takový tedy není důsledkem nějakého Oidipova omylu či falše, ale koresponduje s jeho transgresivitou vůči tomu, co je specificky lidské.

Postava Oidipa zaujímá v Sofoklově heroickém světě zvláštní postavení, neboť nejenže jeho poznání, v němž se završuje tragičnost jeho osudu, neústí v absolutním smyslu v jeho smrt, ale dokonce Oidipús sám v dramatu *Oidipús na Kolónu* je povýšen do polobožského stavu a je mu tak dána nesmrtelnost. V tomto motivu lze vidět Sofoklovo dramatické ztvárnění určitého pojmu poznání, které, jak se pokusíme v dalším a závěrečném oddílu této práce představit, je podstatně *zkušností*.

#### **IV. Závěr: Tragické vědomí**

V rámci obecné charakteristiky tragického žánru byla jako podstatná funkce tohoto typu dramatu vytčena funkce *problematizace*. Této funkci pak odpovídá klíčový motiv tragédií, jímž je konflikt, který jsme v předešlé kapitole interpretovali v posled jako ontologický vhléd Sofoklovy tragické vize světa. V této vizi πόλεμος

---

<sup>107</sup> Platón, *Apologie*, 21a

<sup>108</sup> R. Pecchioli, *ΔΙΖΗΣΙΣ ΕΑΥΤΟΥ: Hérakleitos a Sofoklés in Hérakleitos z Efesu: zkušenost a řeč*, 2008, s. 181

<sup>109</sup> *ibid.*, s. 181

tkví v samém nitru skutečnosti a z něho se rozvíjí její dynamika. Takto ontologicky pojatý konflikt prochází tedy napříč realitou a jako takový je také reprezentován v jednotlivých příbězích tragických dramát. Nicméně jak bylo na počátku řečeno, tyto příběhy pojednávají o typu společenství, které stojí podstatným způsobem v distanci vůči typu publika, jemuž jsou předváděny. Tato distance je přitom dána skrze konflikt společenských řádů, které tyto typy společenství určují. Proti sobě zde stojí na jedné straně heroicky-individualistický étos implicitní aristokratickému členění společnosti a na druhé straně étos občanský s akcentem na vzájemnou rovnost, jenž je vlastní společnosti demokraticky uspořádané. Je to především zápleтка dramatu *Filoktétés*, kde se tento konflikt dostává do popředí a již zde pro ilustraci v hrubých rysech předstřeme. Pierre-Vidal Naquet čte toto drama v souvislosti s termínem ἐφηβεία, který označuje jednak instituci, v rámci které se mladík stává členem vojska, čili mužem, jednak přeneseně celý tento přechodový věk (cca 12-20 let).<sup>110</sup> Mladý Achillův syn Neoptolemos se v rámci této zápletky ocitá v konfliktních sférách vlivu, jež reprezentují na jedné straně postava Odyssea, na druhé straně hrdina Filoktétés. Zatímco Odysseus v této hře ztělesňuje odosobněný utilitaristický postoj vedený společnými zájmy řeckého vojska (obce),<sup>111</sup> Filoktétés opakovaně apeluje na Neptolemovu φύσις, na jeho vznešený původ, jemuž by měl svým jednáním dostát.<sup>112</sup> V příběhu se tak mj. hraje také o Neoptolemovu duši. Na počátku děje je Neoptolemos pod vlivem Odysseovým, v průběhu však dochází k zvratu a přiklání se na stranu Filoktétovu, tj. přijímá heroický kodex svého otce a stává se mužem, což však nakonec přispívá k rozuzlení ve prospěch zájmů řecké armády, neboli vlastně k dalšímu zvratu. Ačkoli by se s ohledem na Neoptolemovo rozhodnutí pro heroickou identitu, jež přispívá k rozuzlení zápletky ve všeobecný prospěch, mohlo zdát, že Sofoklés kladně hodnotí minulost, vůči které přítomnost s jejím občanským etickým kodexem představuje formu úpadku, věc není takto přímočaře jednoduchá.

---

<sup>110</sup> Viz P.-V. Naquet, *Sophocles: Filoctetes and the Ephebeia in Myth and Tragedy*, 1996, s. 161-75. K tématu konfliktu společenských řádů viz také, byť spíše nepřímo, R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, 1998, s. 280-3.

<sup>111</sup> Viz R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, 1998, s. 282.

<sup>112</sup> viz Aiantův ohled na otce Telamóna a jeho resolutní ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηζέναι τὸν εὐγενῆ χροί.



## IV.1. Konflikt a lítost

Není pochyb o tom, že Sofoklovy heroičtí protagonisté jsou formou oslavy možné velikosti člověka a představují v jistém smyslu vzory.<sup>113</sup> Nicméně stejně tak není pochyb o tom, že představují vzory, které není běžně vhodné následovat, což je evidentní ze samotných podob životních příběhů, které vyplývají z jejich charakteru a vůle. Ostatně takové jednostranné hodnocení by bylo také v rozporu se základní myšlenkou, jíž se v jeho díle dostává poetického ztvárnění – myšlenkou sváru v nitru dění, jež sdružuje protiklady. Sofoklovo drama představuje skutečnost a život lidí jakožto prodchnuté konfliktem, ale nemoralizuje, nýbrž uznává nárok opozit na existenci. Aristotelovo tvrzení, že tragédie vyvolává lítost a strach (ἐλεῖνος καὶ φόβος), je v tomto smyslu právo svému předmětu. Především lítost je totiž emoční postoj, který nepředpokládá morální hodnocení. Lítost je vyjádřením *sympatie* s utrpením druhého, jež nebere ohled na příčiny tohoto utrpení. To je podstatné, protože výše jsme se pokusili předvést, že heroický étos je sám o sobě dostatečným důvodem tragického osudu a v tomto smyslu je za něj také jeho subjekt odpovědný – je ochoten směniti participaci na utváření vlastního osudu za to, co mu pak udílí jeho specificky tragickou tvářnost. Tragický osud tak není nějakým externím zlem, ale je v interním vztahu s jeho subjektem. Pokud by tedy lítost přihlížela k nějakým morálním kritériím, byla by její působnost omezena jen na případy utrpení vzniklé následkem nehody, alespoň pokud tento termín vyšetříme pro případy, kdy mezi příčinou utrpení a jejím subjektem neexistuje žádná vnitřní spojitost. Tak tomu ale není, neboť z morálního hlediska je tragický subjekt svého osudu v uvedeném smyslu práv a přesto ho litujeme – i při tomto vědomí a jemu navzdory. Lítost totiž překračuje úvahu a vidí pouze utrpení, v němž poznává úděl člověka, tím spíše pak v utrpení subjektu tragického osudu, jenž ve své transgresivitě ukazuje limity člověka jako takového.

Lítost je takto základním rozpoštěním tragického vědomí jakožto účinku tragického dramatu. To přitom zprostředkovává představu bytostně konfliktní a proměnlivé povahy světa a situace člověka v něm. Pojem tragického vědomí v jeho

---

<sup>113</sup> K tomuto viz Aristotelova údajná citace Sofokla, že zatímco Euripidés na svých protagonistech ukazuje, jací lidé jsou, on sám představuje, jakými by být měli (Aristotelés, *Poetika*, 1460b37-40).

vztahu k sobě, druhým a světu jsme kromě úvodní části dvakrát letmo zmínili v naší diskuzi *Aianta* v druhé kapitole. Poprvé, když jsme specifickou modalitu vztahování se, jež je mu vlastní, připsali Odysseově charakteru. Vodítkem nám přitom byla slova, která pro jejich výmluvnost stojí za to zde znovu ocitovat:

Já neznám nikoho, však lítost cítím přec (ἐποικτίρω)  
s tím ubožákem, i když je můj protivník,  
že pohroma tak zlá se snesla na něho –  
mám v mysli stejně osud jeho jako svůj,  
neb vidím: všichni my, co žijem, nejsme nic,  
než liché přeludy a jenom prázdný stín.<sup>114</sup>

Podruhé jsme pojmu tragického vědomí užili ve spojení s Aiantovou klamavou řečí, o které jsme řekli, že představuje „obsahové vyjádření tragického vědomí“. Pro připomenutí uvedeme i zde klíčové momenty jeho promluvy:

Čas dlouhý, nezměrný, ten všechno vynáší,  
co tajné, k světlu, a co zjevné, zakrývá;  
nic není nenadálé, nýbrž mění se,  
i mocná přísaha i zatvrzelý duch.<sup>115</sup>

[...]

Jak nemáme se přiznat k mírnosti (γνωσόμεσθα σωφρονεῖν) i my?<sup>116</sup>

Tyto dvě repliky shrnují základní motivy, které charakterizují Sofoklovu tragickou představu světa a lidského života, a kromě toho také pojmenovávají adekvátní postoj, jež by člověk ve své existenci měl k ní a k tomu, co s ní bytostně souvisí, zaujmout. Těmito motivy jsou porozumění člověku v jeho bytostné konečnosti, vědomí skryté povahy já a celkové křehkosti vlastní existence. Toto porozumění je přitom rámcováno specificky sofoklovským pojetím času, v kterém je položen

---

<sup>114</sup> Sofoklés, *Tragédie*, 1975, s. 461

<sup>115</sup> *ibid.*, s. 489

<sup>116</sup> *ibid.*, s. 490

důraz na aspekt proměnlivosti skutečnosti, jejíž pohyb se řídí logikou zvratu. Přiměřený postoj vůči takovéto podobě skutečnosti a vůči lidskému životu je pak charakteristický *mírností* či *rozumností* (σώφρων, σωφρονεῖν) a tento postoj je konečně podstatně schopný lítosti neboli soucitu.<sup>117</sup> Mírnost či rozumnost a korelativní schopnost soucitu tak vyjadřuje postoj a bytostnou komponentu tragického vědomí – postoj, jenž zaujímá k sobě, druhým a světu vzhledem k vlastní otevřenosti těmto sférám skutečnosti v jejich tragické povaze. V tomto smyslu tak adjektivum σώφρων charakterizuje etickou normu identity tragického vědomí.

## IV.2. Pojmy *sófronein*, *sófrsyné* a *fronésis*

Specifický význam slov σώφρων a σωφρονεῖν lépe vynikne, pokud ho postavíme do kontrastu s etymologicky i věcně souvisejícími pojmy σωφροσύνη a φρόνησις, jež v Platónově a Aristotelově myšlenkovém systému vyjadřují ctnost *uměřenosti*, respektive komplexní *praktickou rozumnost*. Pro oba tyto autory, kteří nesdílejí Sofoklův tragický obraz světa, ba co více, kteří svým duchovním étosem – a alespoň v Platónově případě cíleně – představují jeho protějšek, *sófrsyné* znamená schopnost *zvládat* žádostivou či smyslovou část duše a *fronésis* pak dispozici k tomu *dobře pořádat* svůj život, případně i záležitosti obecní.<sup>118</sup> Detaily

---

<sup>117</sup> Viz ještě jednou Athéninu reakci na právě citovanou Odysseovu řeč: τοὺς δὲ σώφρονας θεοὶ φιλοῦσι (Sofoklés, *Aias*, 132-3).

<sup>118</sup> Podle Aristotelovy *Etiky Nikomachovy* (1117b20-1119b15) *sófrsyné* představuje střední míru v užívání tělesné slasti, tj. schopnost rozpoznat v souladu s rozumovým úsudkem vhodnou chvíli k ní a přiměřený způsob užití: διὸ δεῖ τοῦ σώφρονος τὸ ἐπιθυμητικὸν συμφωνεῖν τῷ λόγῳ: σκοπὸς γὰρ ἀμφοῖν τὸ καλόν, καὶ ἐπιθυμεῖ ὁ σώφρων ὧν δεῖ καὶ ὡς δεῖ καὶ ὅτε (*Etika Nikomachova*, 1119b15). Pojem *fronésis* je pak u Aristotela vyhrazen pro komplexní praktickou schopnost volby toho, co je pro člověka dobré, tj. v souladu s rozumem: ὥστ' ἀνάγκη τὴν φρόνησιν ἕξιν εἶναι μετὰ λόγου ἀληθῆ περὶ τὰ ἀνθρώπινα ἀγαθὰ πρακτικὴν (*Etika Nikomachova*, 1140b20). U Platóna *sófrsyné* není tak jednoznačně významově fixována jako u Aristotela. Termín *sófrsyné* je nicméně ve významu, jenž jsme v textu uvedli, zaveden v *Ústavě* (430e), kde je podána nejdříve jeho definice jakožto „krásného uspořádání a schopnosti ovládat vášně a slasti“ (κόσμος ποῦ τις ἡ σωφροσύνη ἐστὶν καὶ ἡδονῶν τινῶν καὶ ἐπιθυμιῶν ἐγκράτεια), která je ale následně zpochybněna, protože předpokládá paradoxní pojem sebe-ovládání (κρείττω αὐτοῦ). Platón však paradox řeší zavedením hierarchické struktury duše a s touto definicí nadále pracuje. Jinou definici *sófrsyné* předkládá Platón v dialogu *Symposion* (209a), kde se tato ctnost ztotožňuje se spravedlností a vztahuje se k pořádku domácích a obecních záležitostí, přičemž představuje určitý druh generického pojmu *fronésis* coby disponovanosti neurčitým typem rozumnosti (καλλίστη τῆς φρονήσεως ἢ περὶ τὰ τῶν πόλεων τε καὶ οἰκίσεων διακόσμησις, ἧ δὴ ὄνομά ἐστι σωφροσύνη τε καὶ δικαιοσύνη). Rozdíly v pojetí *sófrsyné* z *Ústav*y a *Symposionu* případně *Charmida* jakož i odlišné pojetí Aristotelovo pro

Platónova i Aristotelova pojetí zde můžeme nechat stranou, podstatný je pro nás jen společný motiv obou myslitelů, jímž je etický ideál harmonické jednoty ctností, který je umožněn a také garantován jedinou instancí – rozumem. V rámci této představy je zdroj konfliktu, jenž pro Sofokla ještě představuje hybný moment veškerého dění a podmínku existence, vykázán do iracionální části duše a spor je obecně pojat jako duševní inkonsistence, neboli nesoulad jednotlivých psychických složek. Tento konflikt však lze odstranit a odstraněn být také má, v opačném případě totiž o daném subjektu platí, že je špatný. Mechanismus této eliminace u obou autorů není nutné zde předstírat, důležitý je jen jeho princip a tím je vláda rozumové složky nad ostatními částmi duše. Uměřenost je přitom podmínkou tohoto kýženého stavu vlády rozumu, neboť zamezuje vzniku vášní, jež by do duševního celku vnášely nesoulad.

Ještě než vytkneme fundamentální rozdíl mezi filosofickými koncepty σωφροσύνη a φρόνησις na jedné straně a způsobem užití termínu σωφροειν u Sofokla na straně druhé, je třeba poukázat na některé jejich podobnosti. Především je jim společná intence k něčemu, co bychom mohli nazvat životním zdarem, čímž je míněna představa životního celku, o kterém bychom nejen neřekli, že je vyloženě nešťastný, ale který má navíc nějaký pozitivní obsah, který představuje příběh o něčem. Kromě toho je jim společné, že vzhledem k této intenci představují dispozice, jež mají umožnit její uskutečnění a v této své funkci mají pak prakticky prostředkovat schůdnou cestu mezi protikladnými extrémy. Ilustrativní jsou zde již citovaná slova Haimónova: „Hle, stromy při divokých bystřinách / své větve chrání tím, že povolí; / však vzepřou-li se, proud je vyvrátí.“, kde význam slovesa *sófronein* přesně vyjadřuje schopnost stromu, který v přepětí umí povolit a vyvážit tak danou tenzi. Na tomto příkladu ale také již lze dobře demonstrovat odlišnost filosofické koncepce *sófrsyné* či v širším smyslu *frónésis* a toho, co se u Sofokla míní výrazem *sófronein*. Filosofický pojem *sófrsyné* se totiž nevztahuje ke konfliktu vůbec, který je v rámci tragické vize světa nevyhnutelný a prochází všemi rovinami skutečnosti, tj. konfliktu pojatému ontologicky, ale specificky ke konfliktu tužeb a zájmů, který je naopak v principu a ideálně zcela odstranitelný po

---

náš argument nejsou podstatné, důležitý je jen motiv *eliminace* konfliktu jakožto konfliktu vášní prostřednictvím vedení rozumu, který jim všem je však společný.

vzoru bezrozporné povahy rozumu. Konflikt je tak v tomto filosofickém smyslu výrazem duševního nedostatku, nedostatečně zformovaného charakteru, který se vymyká ideální formě, kterou praktickému rozvrhování ukládá rozum. S touto degradací konfliktu na privaci formy vnitřně souvisí určitá moralistní optika – to, čemu Nietzsche říká „morální výklad světa“.<sup>119</sup> V této optice je dobré to, co odpovídá kánonu rozumu, jenž vylučuje spor, a opak toho je pak špatný. Struktura světa představuje v posled konsistentní systém, svět je dobrý – když ne empiricky, tak ideálně ano. Přitom je v moci člověka s ním být v souladu, je-li tedy jeho rozvrhování vedeno rozumovým principem. V rámci morálního výkladu světa tak nutně existuje jednoznačné kritérium, které předem určuje, jaké jednání je za určitých okolností dobré. Vzhledem k tomuto kritériu je pak určité jednání *záměrné*, důvodem konkrétního aktu volby je to, že za daných okolností představuje jedinou možnou volbu, o které platí, že je *dobrá*. Vrátime-li se k Haimónovu příměru se stromem, pak v morálním výkladu světa o člověku, který za určitých okolností má polevit, protože je to pro něj dobré, platí, že jestliže tak záměrně učinil, jedná dobře, a tedy také je dobrý, neboť v jeho jednání se projevuje vnitřní soulad jeho duševních částí – v opačném případě jedná špatně, čili také je špatný, neboť jeho duše má špatnou formu. Oproti tomu pro tragické vědomí rozhodnutí, zda v určité situaci polevit či nepolevit, není nutně dáno v hodnotové polaritě dobré-špatné, neboť si je vědomo případů, které se tomuto schématu vymykají – Aias, Antigona, Filoktétés a další ve své neoblomnosti nejsou špatní a ani nelze říci, že by jednali špatně, i když nejednají podle rozumu, či spíše podle lidských kritérií rozumnosti. Stejně tak se ale přičí přirozenému smyslu říci, že by jednali dobře. Jednají prostě tak, jak vzhledem k jejich povaze jednat musí. Zde lze právem namítnout, že tyto případy se polaritě dobré-špatné vymykají proto, že svým charakterem a způsobem jednání právě překračují limity lidského, které vymezují doménu aplikovatelnosti tohoto schématu. Námitka by pak pokračovala, že s výjimkou těchto transgresivních případů, od kterých je třeba z dobrých důvodů odhlédnout, jsou možnost specificky dobré volby a morální status osoby dány jednoznačně. Pro tragické vědomí však samotná skutečnost, že hranice lidského je ustavena skrze konflikt, což se právě

---

<sup>119</sup> K výkladu tohoto Nietzscheho pojmu viz P. Kouba, *Kirké filosofů* in *Reflexe*, č. 5-6, 1992, s. 1-11 a P. Kouba, *Nietzsche: etika imoralismu* in *Přístupy k etice II.*, 2015, s. 235-50

ukazuje na případech heroického charakteru, poukazuje na bytostně *nejednoznačnou* povahu skutečnosti, a tedy také na nemožnost jednoznačného kritéria dobrého jednání a morálního hodnocení. Aristotelská idea dokonale rozumného člověka (φρόνιμος), jež představuje toto kritérium,<sup>120</sup> tak pro tragické vědomí představuje nesmysl. Tím vším nechce být řečeno, že pro tragické vědomí neexistují dobrá a špatná rozhodnutí, dobří a špatní lidé, ale že vidí vždy tato hodnocení jakožto dílčí a relativní vůči určitému kontextu, který nemusí být nakonec určující. Dále se ve svých evaluativních soudech neřídí výhradně jedním kritériem a vždy vede v patrnosti možnost jejich zvratu, navzdory čemuž se k nim však odhodlává. Proto pro tragické vědomí také ctnost odvahy zaujímá klíčové postavení, neboť skrze ni se odvažuje k jednání, aniž by se mohlo zcela opřít o garanci správného úsudku – jednání pro něj představuje vždy převzetí jistého rizika.

### **IV.3. Sebe-poznání jako zkušenost zvratu**

Takovéto stanovisko však zároveň neznamená radikální relativismus a slova, že člověk je měrou všech věcí, se mýjí s jeho povahou. Vlastně právě naopak znamená vědomí sebe sama jakožto podmíněné bytosti, tzn. bytosti, která není ve svých schopnostech a činnostech zcela soběstačná ale vždy odkázaná na něco jiného. To platí i o schopnostech kognitivních, pro nás zvláště zajímavá je přitom specificky odkázanost na budoucí, která je zásadní pro poznání významu dějinných událostí. Tato podmíněnost se ukazuje tak, že člověk rozumí dějům, jichž se účastní a v jejichž rámci se ukazuje v tom, kým je, až retrospektivně. Jedině až zpětně, tj. v rámci kontextu dějového vyústění, lze vyprávět příběh událostí a postihnout tak jejich pravý význam. To platí i pro události, jež utvářejí život jednotlivce a v nichž se odhaluje jeho identita, jak to postihuje Sofoklovo zpracování Oidipova příběhu. Oidipús v Sofoklově podání je heros poznání a na jeho příkladu je patrné, že sebe-poznání, o které člověku nakonec v jeho tázání primárně jde, má podstatně praktickou povahu. Sebe-poznání tak není teoretické a není soběstačné, ale je zkušeností, která je odkázána na to, co leží mimo lidskou moc, která závisí na

---

<sup>120</sup> Pro Aristotela je ctnostné, tj. každé dobré jednání kvalifikováno formulí, že je v souladu s úsudkem toho, kdo je *fronimos*: ᾧ ἂν ὁ φρόνιμος ὀρίσειεν (*Etika Nikomachova*, 1107a1).

interakci s bytostně neprůhledným vývojem událostí. Zkušenost v rámci této interakce je přitom zkušeností s ironickým charakterem dění, zkušeností zvratu domnělé podoby já v podobu pravou nebo pravdě bližší. Zkušenost v tomto smyslu tedy prochází svárem a jako taková je vykoupena utrpením, za to však dává poznat vlastní místo v souvislostech dění a skutečnou povahu sebe sama, díky čemuž je také člověk schopný soucitu, který nepřihlíží k důvodům a umožňuje tak vzájemné nepodmíněné provázání lidí na emoční bázi.

#### **IV.4. Geneze tragického vědomí**

Na samotný závěr bychom chtěli ještě zmínit jeden spekulativní motiv, kterého jsme se letmo dotkli. Tragické vědomí jsme koncipovali jako účinek tragického dramatu. Tragické drama v tomto smyslu prostředkuje tragickou vizi světa a odpovídající etickou identitu, což na jedné straně znamená porozumění principům, jimiž se pohyb dění světa v této vizi řídí, na straně druhé pak zaujetí životního postoje, jenž je s těmito principy v souladu. Motiv, který máme na mysli se týká způsobu tohoto zprostředkování, neboli dialektiky, kterou se tragické vědomí ustavuje. Když jsme v první kapitole pojednávali o strukturálním prvku distančnosti, konkrétně o distanci časové a tom, jak se tato forma odstupů uplatňuje v samotné situaci dramatického představení, řekli jsme, že zatímco postavy, jež ztvárňují herci na jevišti, jsou pohrouženi v přítomnosti událostí, v nichž účinkují, sledují diváci jejich účinkování od začátku v kontextu vyústění příběhu, jenž se před nimi odvíjí. Zatímco tedy jsou postavy dramatu zůstaveny přítomnosti, v které jak budoucnost, tak také minulost zůstávají po dobu průběhu jejich jednání ve svém významu skryté, mají diváci od počátku přehled o celku představovaných událostí, takže rozumějí jejich smyslu. Tento rozdíl jsme přirovnali k rozdílu mezi žitým a vyprávěným příběhem. Dokud je určitý příběh žit – nemusí jít nutně o příběh celého života, stačí jen životní epizoda –, nelze ho vyprávět s nárokem na jeho celistvost, protože ještě zůstává otevřen proměně vlastního smyslu, nebo je vůbec ještě netušen, neboť důležitost některých událostí se ukáže až v kontextu události jiné, jež je teprve věcí budoucnosti (viz příběh Oidipův). Vyprávění tedy, pokud chce klást ucelený příběh s jasným smyslem a významem, předpokládá uzavřenost určitého děje. Divák v rámci situace tragické představení, protože příběh zná a je

schopný ho předem vyprávět, stojí v distanci vůči přítomnému času, jenž se před ním odehrává nad jevišti, což je samo důsledkem toho, že příběh, jenž sleduje, spadá do minulosti a zpřítomňuje mytický čas. Divák tak díky tomu, že anticipuje celkové vyústění děje, díky tomu, že disponuje nadčasovou perspektivou, je schopen vidět ony „boží záměry“, jež jsou v pozadí předváděných událostí, čímž je povýšen do quasi-božské pozice. V opozici vůči této perspektivě na drama, jež sleduje, se však pro diváka v řeckém amfiteátru prostírá perspektiva ještě jiného dramatu – dramatu, v kterém sám vystupuje jako aktér. Toto druhé drama se odvíjí v reálném čase a upozorňuje na sebe pouhým pohledem nad scénu divadla, v jehož místech, příznačně situovaném *dole*, se odvíjí reprezentace lidských dramat. Tento pohled *nahoru* se vystavuje otevřenému prostoru, jenž je lemován horami, mořem a nebem, tedy tím co v lidské mysli zpřítomňuje svět v jeho velikosti, kráse a hrůze. Vzhledem k tomuto druhému hledisku je divák situován *dole*, je součástí událostí, o kterých stejně jako protagonisté tragédií neví kam spějí a podléhá týmž principům, které v jejich praxi vidí na divadelní scéně. Tragické vědomí spočívá v napětí mezi těmito dvěma hledisky či perspektivami: na jedné straně usiluje o to být v divácké roli i v reálném životě a vidět tak ony boží záměry, pročež se nechává vést rozumným úsudkem (jenž může vést i k zdánlivě nerozumnému jednání), na druhé straně ale respektuje jejich bytostnou neproniknutelnost a chápe, že podstatná část poznání spočívá v zkušenosti zvratu, která může být jak bolestná, tak i radostná, že však v obou případech zprostředkovává obraz nás samých, jenž je více práv skutečnosti a jako takový přispívá k smíření s vlastním životem.



## **Bibliografie**

### **Primární prameny v řečtině**

- Aristotelés, *Ethica Nichomachea*, ed. J. Bywater, Oxford: Clarendon Press, 1894
- Aristotelés, *Poetica*, ed. R. Kassel, Oxford: Clarendon Press, 1966
- Aristotelés, *Politica*, ed. W. D. Ross, Oxford: Clarendon Press, 1957
- Aischylos, *Agamemnon*, ed. J. Conington, London: J. W. Parker, 1848
- Hérakleitos, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. Diels-Kranz, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1903
- Platón, *Platonis Opera*, ed. J. Burnet, Oxford: Oxford University Press, 1903
- Sofoklés, *Sophocles. Vol 2: Ajax, Electra, Trachiniae*, New York: The Loeb Classical Library, 1913
- Sofoklés, *Sophocles. Vol 1: Oedipus the king, Oedipus at Colonus, Antigone*, New York: The Loeb Classical Library, 1913

### **Překlady primárních řeckých pramenů**

- Aristotelés, *Aristotle in 23 Volumes, Vol 19, 21*, přel. H. Rackham, London: Harvard University Press, 1934
- Aristotelés, *Poetics*, přel. A. Kenny, Oxford: Oxford University Press, 2013
- Aischylos, *Antické tragédie*, přel. F. Stiebitz, Praha: Odeon, 1970
- Hérakleitos, *Délský potápěč k Hérakleitově řeči*, přel. Z. Kratochvíl, Praha: Hermann a synové, 2006
- Platón, *Plato in 12 Volumes, Vol 1*, přel. H. N. Fowler, London: Harvard University Press, 1966
- Platón, *Plato in 12 Volumes, Vol 3*, přel. W. R. M. Lamb, London: Harvard University Press, 1967
- Platón, *Plato in 12 Volumes, Vol 3 & 5*, přel. P. Shorey, London: Harvard University Press, 1969

- Sofoklés, *Tragédie*, přel. F. Stiebitz, V. Dědina, R. Hošek, Praha: Svoboda, 1975

### **Další primární prameny**

- Arendtová, H., *Vita activa oder Vom tätigen Lebens*, Germany: Piper Verlag GmbH, 2016
- Hegel, G. W. F., *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Germany: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2015
- Nietzsche, F., *Werke in drei Bänden, Vol 1*, Germany: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1997
- Williams, B., *Ethics and the Limits of Philosophy*, The United Kingdom: Routledge, 2011
- Williams, B., *Shame and Necessity*, Berkeley: University of California Press, 2008

### **Sekundární literatura**

- Knox, B., *The Heroic Temper*, Berkeley: University of California Press, 1964
- Kouba, P., *Kirké filosofů in Reflexe*, č. 5-6, s. 1-11, Praha: OIKOYMENH, 1992
- Kouba, P., *Nietzsche: etika imoralismu in Přístupy k etice II.*, s. 235-50, Praha: Filosofia, 2015
- Kratochvíl, Z., *Délský potápeč k Hérakleitově řeči*, Praha: Hermann a synové, 2006
- MacIntyre, A., *After Virtue*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2007
- Pecchioli, R., *ΔΙΖΗΣΙΣ ΕΑΥΤΟΥ: Hérakleitos a Sofoklés in Hérakleitos z Efesu: zkušenost a řeč*, s. 169-84, Praha: OIKOYMENH, 2008
- Ricoeur, P., *Narrative Time in Critical Inquiry, On Narrative*, Vol. 7, No. 1, s. 169-190, Chicago: The University of Chicago Press, 1980

- de Romilly, J., *Time in Greek Tragedy*, The United States: Cornell University Press, 1968
- Russo, S., *Hegel's Theory of Tragedy in The Open Court*: Vol. 1936, s. 133-44, The United States: The Open Court Publishing Company, 1936
- Segal, Ch., *Oedipus Tyrannus: Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, New York: Oxford University Press, 2001
- Vernant, J.-P. & Naquet, P.-V., *Myth and Tragedy*, New York: Zone Books, 1996
- Weiner, A., *The Function of the Tragic Greek Chorus in Theatre Journal*, Vol. 32, No. 2, s. 205-212, The United States: Johns Hopkins University Press, 1980
- Winnington-Ingram, R. P., *Sophocles: An Interpretation*, The United Kingdom: Cambridge University Press, 1998

