doc. PhDr. Jozef Pauer, CSc. ORCID
Anotácia: Autor sa vracia k premýšľaniu o antickej tragédii, tentokrát o Aischylovej *Orestei* v kontexte reflexie deštruktívnych aspektov pôsobenia oligarchických princípov v usporiadaní súčasného sveta. Vychádza z náčrtu zrodu antickej gréckej tragédie z orgiastických dionýzovských mystérií. Orgiastické vydráždenie vedie k očiste a k zmiereniu človeka so sebou a so životom. Toto očistenie však nespočíva v zbavení sa úzkosti a smútku, ani vo vybití pudov, ale práve naopak, v živom skusovaní rozkoše vznikania a zanikania, v aktualizácii božskej kreatívnej či magickej sily, čím sa smútok a úzkosť prekonáva. Podobný účinok katarzie sprítomnením rodového osudu (strata alebo zabudnutie alebo zničenie niečoho posvätného, čo musí byť znova nájdené) sa dosahuje v antickom Grécku tragédiou, čo je zjavné aj v Aischylovej *Orestei.* Autor vidí v antickej tragédii alternatívu k súčasnej mediálnej psychomanipulácii. Formuluje základné stavebné princípy tragédie, dva vzájomne sa vylučujúce osobnostné typy alebo typy spoločenského poriadku: typu konštruktívneho a deštruktívneho. Prvý smeruje k spravodlivosti a k udržiavaniu spravodlivého poriadku, druhý je narušiteľom spravodlivosti, prvý predstavuje komplex resuscitačných a regeneračných síl a procesov, druhý je komplikovanou sústavou síl a procesov degeneračných. V rozbore trilógie sa napokon *Oresteia* javí ako model občianskeho vzdoru a povznesenia človeka aj po dvoch tisícročiach a viac ako päťsto rokoch.
Kľúčové slová: mýtus, mystériá, tragédia, stavebné prvky tragédie, Aristoteles, Hegel, médiá, Oresteia, kreativita, kríza, kultúra, logos

Notes on Aischylus´Orestae

Assoc. Professor. PhDr. Jozef Pauer, CSc.
Summary: The author returns to thinking about ancient tragedy, this time about Aeschylus‘ Oresteia in the context of reflecting on the destructive aspects of the oligarchic principles at work in the contemporary world order. It draws on an outline of the birth of ancient Greek tragedy out of the orgiastic Dionysian mysteries. Orgiastic exorcism leads to purification and to man’s reconciliation with himself and with life. This purification, however, does not consist in getting rid of anxiety and sadness, nor in the discharge of instincts, but on the contrary, in the vivid experience of the pleasure of arising and passing away, in the actualization of the

divine creative or magical power, whereby sadness and anxiety are overcome. A similar effect of catharsis through the recollection of ancestral destiny (the loss or forgetting or destruction of something sacred that must be found again) is achieved in ancient Greece through tragedy, as is evident in Aeschylus‘ Oresteia. The author sees in ancient tragedy an alternative to contemporary media psychomanipulation. He formulates the basic building principles of tragedy, two mutually exclusive personality types or types of social order: the constructive type and the destructive type. The first tends toward justice and the maintenance of a just order, the second is a disrupter of justice, the first is a complex of resuscitative and regenerative forces and processes, the second is a complicated set of degenerative forces and processes. In the analysis of the trilogy, the Oresteia ultimately emerges as a model of civil defiance and human uplift even after two millennia and more than five hundred years.
Key words: myth,mysteria, tragedy, compositional elements of tragedy, Aristoteles, Hegel, media, Oresteia, creativity, crisis, culture, logos,

Na úvod. Alebo čo sa to s nami deje?

Človek už nemá hľadať seba ani svoje miesto vo svete, v spoločnosti, v susedstve iných ľudí, už nemá rozlišovať medzi dobrom a zlom, už nemá hľadať pravdu o sebe a o svete, už nemá hľadať a tvoriť hodnoty, ktoré môžu naznačovať smer jeho rozhodovania, jeho voľby dobrého konania. Atomizovaný, dezorientovaný vo svete sprostredkovanej skúsenosti, kolonizovanej elektronickou virtualitou, zmyslovo deprivovaný, utopený v redukovanom svete práce, zábavy a karantény, konzumu a tisícerých podôb drogy, zahnaný do mediálnej ohrady, v ktorej stratil predstavu sveta a behá od plota k plotu na reťaziach „vlastných“ duševných predstáv a nazýva to slobodou, olúpený o osobnú skúsenosť, ktorá už vlastne stratila význam, v bezváhovom stave bezvládne vydaný nanútenej realite, ktorou sa môže stať hocičo, v ktorej nie je schopný rozpoznať fiktívne a pravdivé, dnešný človek, táto marioneta vo fraške demokracie, v experimentoch globalistickej tyranie, náchylný k akejkoľvek sugescii, môže si vyberať medzi „svojimi“ kandidátmi, môže si písať a schvaľovať zákony, a ani nepostrehne, že ich má nadiktované a je pripravený akceptovať autokraciu, ktorú žiadny zákon neobmedzí. Ani zákon hlavy, ani zákon srdca… V laboratóriu 21. storočia sa prikročilo

k záverečnej fáze pokusu so zmenou ľudskej povahy: človek má „milovať Veľkého Brata“. Práve situácia nanucovania triviálnych schém myslenia, banalizácie negatívnych hodnôt, trivializácie slobodnej voľby a rozhodovania rámcami mediálnej virtuality je výzvou pre dnešného človeka k takému vlastnému konaniu, v ktorom sa už neuspokojuje darovanými (draho a viacnásobne zaplatenými) obrázkami virtuálnej existencie, ale sám, v dimenziách a danostiach svojej ľudskosti sa v ňom zmocňuje pravdy o svete a o svojej situovanosti v ňom.
Je to výzva konať uprostred rozvalín atomizovanej spoločnosti, vo svete rozkladu, v dobe, ktorá zabudla na krásu, dobro, pravdu ako bytie a premenila ich na kvantitatívne veličiny, v dobe, ktorá zabudla na autentickú duchovnosť a ľudskú spolupatričnosť. Žiť v takomto veku znamená kráčať po mínovom poli a čeliť zotročeniu pôžitkami povrchnej zábavy, nespútanou živelnosťou, a zároveň prijať výzvu premeniť v oslobodzujúcom konaní tieto jedy na protijed proti nim, premeniť zotročenie na oslobodenie. Napriek všetkému, čo sa práve deje, navzdory všetkému tomu zlu a nešťastiu, ktoré stále prichádza a v neprestajnom narastaní rozleptáva ľudské spojenia a posledné trosky občianskych väzieb, neutícha nástojčivá výzva nepodvoliť sa, oslobodiť sa od toho, čo sa skrýva za zákazmi vyjadrovať vlastné názory a postoje, čo sa skrýva za udeľovaním cien mieru vojnovým štváčom či vedeckých cien za úpravu genómu. Výzva vymaniť sa z osídiel konzumu, preťať nemysliacu zotrvačnosť, napnúť luk ľudskej duše, tetivu mysle a vôle, komunikovať a spoločne konať tak, aby neprišla pohroma.
Výzva ku konaniu nie nepodobná konaniu postáv antickej tragédie i kresťanskej, shakespearovskej či schillerovskej tragédie.

Od dionýzovských mystérií k antickej tragédii
Antická tragédia sa zrodila v situácii, keď nábožensko-mytologické dogmy stratili svoju imperatívnu, ozrejmovaciu i organizujúcu funkciu a v sproblematizovanom vedomí človeka sa vynorili jasnejšie kontúry hraníc medzi svetom *fyzis* a sociálnym svetom človeka, človek pocítil a plne si uvedomil hranice svojho rozhodovania a ťarchu zodpovednosti za svoje konanie. Aké sú tie nábožensko-mytologické rámce, z odmietnutia ktorých sa akoby kontinuitne odvíjajú podoby filozofie a umenia?
V orgiastických dionýzovských mystériách, z ktorých sa rodí antická tragédia, ale aj

komédia[1], sa vlastne odohráva kolektívna reprodukcia rodového osudu – zabitie starého boha Zagrea a jeho vzkriesenie v novej podobe, v podobe posvätného kozla (Dionýza). Táto „tragédia“ prebieha v troch dejstvách. V prvom rozbesnený dav v orgiách bolesti a rozkoše zabije boha (obetné zviera – býk – nie je nikto iný ako boh: Zagreus, ktorý mal byť Diovým nástupcom, jeho otcom bol Zeus a matkou Persefone). V ošiali orgií miznú všetky obmedzenia, „všetko je dovolené“, okrem bodania nožmi, pije sa krv, prelamujú sa sexuálne tabu v búrlivých, triumfálnych vlnách života: rozjasaná afirmácia všetkého. Po tomto fanatickom ošiali nasleduje smútok, úzkosť zo spáchaného „hriechu“. Nakoniec návrat znovuzrodeného boha znamená očistenie, prekonanie krízy, povznesenie do nového kruhu života a nové nadšenie pre život plný bolesti a útrap.

Je zrejmé, že metafyzická fantázia nezotrváva na veciach samých, ale ponára aktérov mystéria do hlbín duše a zároveň povznáša k vznešeným výšinám, k absolútnu. Konkrétnym obsahom mýtu, reprodukovaného v predorfickom dionýzovskom mystériu, je odkrytie vnútra človeka, hlbín jeho duše v uzatvorení sa pred vonkajším svetom, zjavenie pravdy o človeku, o ľuďoch a ľude, sprítomnenie rodového osudu. Podľa tohto mýtu ľudia sú smrteľnými potomkami Titanov, ktorí v dávnych dobách roztrhali a zjedli boha. Podľa rozličných mýtov (obnovených v orfizme) Titanov požierajúcich roztrhaného boha spálili blesky vychrstnuté hromovládnym bohom. (Ešte živé Zagreovo srdce, ktoré zachránila Pallas Aténa, zhltol Zeus a so Semelou splodil Dionýza.) Boh – Zeus, Zagreus, Dionýzos, Apollón preniká do všetkých častí kozmu a vládne nad ním. Je to sila, ktorá tvorí, uchováva a ničí – navracia do neobmedzena, späť k tvorcovi. Z popola bohovrahov povstalo ľudské pokolenie – smrteľné, večne trpiace, večne sa búriace, vzdorujúce každému útlaku, túžiace po úplnosti, po plynutí v živote i po ukotvení v bytí.

Všetci členovia ľudského rodu zdedili „prvotný hriech“, sú vlastne plodom tohto „hriechu“, narušenia a roztrhania transcendentného božstva, teda sú samými bohovrahmi, nateraz smrteľnými ľuďmi, odsúdenými na utrpenie večného kolobehu prvotnej tragédie zabitia boha, premeny na popol a zrodenia nových ľudí z popola. V mystériu, reprodukciou jednotlivých fáz mýtického deja, dospieva človek k zmiereniu so sebou samým, ku katarzii (ktorú dosiahne absolútnym uvoľnením vedomia, zostupom do halucinovanej reality bolestných orgií rozkoše) a k odkrytiu nepochybnej pravdy o sebe a o svete, ktorý upiera naňho svoj pohľad pravdy.

A dozreje k vedomiu tajomstva bytia – k večnému kolobehu zrodu, tvorenia, uchovania, ničenia, smrti ako navrátenia späť k svojmu tvorcovi a ako znovuzrodenia.
S takýmto priebehom je analogický život individuálnej ľudskej duše – večný kolobeh medzi jednotou, chaosom mnohosti a katarziou opätovného scelenia. Orgiastické vydráždenie vedie k očiste a k zmiereniu človeka so sebou a so životom. Toto očistenie však nespočíva v zbavení sa úzkosti a smútku, ani vo vybití pudov, ale práve naopak, v živom skusovaní rozkoše vznikania a zanikania, v aktualizácii božskej kreatívnej či magickej sily, čím sa smútok a úzkosť prekonáva. Podobný účinok, účinok katarzie sprítomnením rodového osudu (strata alebo zabudnutie alebo zničenie niečoho posvätného, čo musí byť znova nájdené) sa dosahuje v antickom Grécku tragédiou. Zjavné je to v Aischylovej *Orestei* alebo tiež v Sofoklovej tragédii *Kráľ Oidipus*, ktorá reprodukuje prvé dve etapy rodového osudu – zabitie, v tomto prípade otca, nasleduje krvismilstvo a vytriezvenie, vyjavenie pravdy – smútok, utrpenie, úzkosť. V pokračovaní, v *Oidipovi na Kolóne* sa dostavuje katarzia hrdinu poznaním prvotnej otcovej viny cez svoju tragickú vinu a ako dar získava Oidipus schopnosť veštenia ľudských osudov.
V tomto možno vidieť kontinuitu antickej tragédie s mystériom. Avšak zatiaľ čo v mystériu túto katastrofu prežíva bezprostredne každá účinkujúca osoba, každá jedna splýva s rodovou podstatou, každý jeden člen rodu reprodukuje rodový osud (a to je záväzné), v tragédii ide o „nadpozemské“ divadlo zakrývajúce a odkrývajúce v nepretržitom pulzovaní plamene nepochybnej pravdy mimo *áno* a *nie* prostredníctvom herca, ktorý hrá pre „nestranného“ diváka.
Iný rozdiel spočíva v tom, že reprodukcia rodového osudu v mystériách je kolektívna a jej cieľom je nakoniec potvrdenie tabu, čo je nedotknuteľnou pravdou rodu, utvrdenie toho, čo sa snažil svet orgií, svet vzbury proti zákonu spochybniť. V antickej tragédii, napríklad v už spomenutom *Kráľovi Oidipovi*, ide o reprodukciu rodového osudu prostredníctvom individuálneho ľudského života. Spomedzi zhlukov nahodilostí sa vyjavuje pravda – prekliatie rodu Láiovho, otca Oidipovho. Cesta, na ktorú sa Oidipus vydáva a po ktorej putuje, nie je však cestou za potvrdením nedotknuteľnej pravdy, ale je púťou k vlastným prameňom pravdy, za samou pravdou, za svojím pôvodom, aj keby mal byť biednejší ako biedny.
Táto tragická cesta sa otvára v zrážke ľudskej osoby so slepou nevyhnutnosťou. Nad

človekom víťazia slepé, temné sily prírody, prírodné katastrofy, choroby, smrť. Človek tomuto „zlu“ vzdoruje. Tragická situácia nastáva v okamihu konfliktu nezlučiteľných hodnôt, v situácii zrážky ľudského zákona s nábožensko-mytologickou tradíciou alebo v situácii zrážky človeka v jeho vyššej osobnostnej dimenzii determinovanej tým, „čo sa má“, čo pochádza zo sféry hodnôt, so slepou prírodnou nutnosťou, ktorá sa tejto vyššej determinácii osobnosti nepodriaďuje. (Kantova antinómia slobody a nutnosti, súcna a toho, čo „má byť“, ako sa má konať.)

V antickej tragédii sa teda stretáva autonómia princípu so slepou nutnosťou, neskôr, v Shakespearových alebo Schillerových tragédiách sa stretáva slobodná vôľa autonómnej osobnosti s ríšou hodnôt, s autonómiou princípu. A s veľkým neznámom, s tajomstvom a záhadou pravdy. V *Liste vidiaceho* Jean Arthur Rimbaud píše: „Chcem byť básnikom a pracujem na tom, aby som sa stal vidiacim. … Ide o to, dôjsť k neznámu rozrušením všetkých zmyslov. Je to veľké utrpenie, ale je nutné byť silným, byť rodeným básnikom.“[2] Básnik je zlodej ohňa. Zraňovaný Erótovými šípmi, slobodne čelí utrpeniu tela, zeme, hmoty, vzdoruje zákazom zákona, aby sa podriadil vyššej vôli absolútna, jeho miere, jeho volaniu, vo vypočutí ktorého sa povznáša (sublimuje) k vznešenosti ako novej úrovni slobodnej existencie v pravde, kráse, dobre.

Funkciou mystérií a tragédie v starogréckej spoločnosti bolo vyjavovať a odhaľovať tajomstvo, pravdu. Filozofickú metódu tohto odkrývania ešte neuvidenej pravdy všestranne racionálne rozpracoval Sokrates, ktorý ju nazval *maieutikou*. Tak ako v mystériách sa dosahovalo precítenie vlastnej podstaty cestou uvoľnenia zakázaných túžob človeka posadnutého vášňami (cieľom bolo ukázať človeku oprávnenosť mravných a náboženských dogiem ako jeho vlastnej pravdy bezprostredným prežívaním tejto podstaty cestou legalizácie všetkého zakázaného; teda všetko je dovolené – zabite boha, zrušte jeho najprísnejšie zákazy a odhalíte, v krutých bolestiach utrpenia, že zabíjate sami seba, svoju vlastnú podstatu: Život – Zoé, od Zeus), tak aj Sokrates „privádzal“ na svet pravdu tým, že ironizoval odpovede svojho spolubesedníka a pritom ho nútil, aby rozvíjal svoje vlastné tvrdenia do krajnosti, čím zostali spochybnené alebo sa zmenili na svoj protiklad.

A tragédia pôsobí najmä prostredníctvom obratov (*peripeteiai*) a poznaní, znovarozpoznaní (*anagnóriseis*), aby sa dosiahlo napodobenie úplného konania a „udalostí, ktoré vzbudzujú

bázeň a súcit“.[3] Teda tragédia je „napodobovaním vážneho a uceleného deja primeraného rozsahu a rečou zladenou so všetkými rozmanitými tvarmi v jednotlivých častiach, nie je holým rozprávaním, ale osobami predvádzaným dejom, ktorý tým, že vzbudzuje súcit a bázeň, očisťuje od takýchto duševných stavov“.[4]
Aristoteles však v tomto pôsobení hrôzy, strachu, tiesne a súcitu nevidel len povrchné určenie príjemnosti alebo nepríjemnosti v pocitoch diváka, jeho súhlasu či odporu. Hegel pripomína, že pri tomto Aristotelovom výroku sa nesmieme sústreďovať na holý pocit bázne a súcitu, ale na princíp obsahu, ktorý, vo svojom umeleckom prejave, má uskutočniť očistu týchto citov. „Človek sa môže obávať jednak moci toho, čo je vonkajšie a konečné, na druhej strane však sily toho, čo je o sebe a pre seba. Čoho sa teraz má človek naozaj báť, to nie je vonkajšia sila a jej nátlak, ale mravná moc, ktorá je určením jeho vlastného slobodného rozumu a zároveň tým večným a neporušiteľným, čo človek vyvoláva sám proti sebe, keď sa proti tomu obracia.“[5] A práve takéto určenie strachu zaznieva v rade Pallas Atény občanom Atén na konci *Oresteie,* v *Skrotení fúrií*:

Kto leje bahno do prameňa, smeťami
ho špiní, nech v ňom pitnú vodu nehľadá.
Čo môžem radiť občanom? Vy varujte
sa rovnou mierou bezvládia aj otroctva
a z mesta hlúpo nevyžeňte všetok strach!
Kto z ľudí vie byť poslušný – a nebáť sa?
Nuž s obavou sa pozerajte na súd –
a kraj a mesto bude mať v ňom záštitu,
akú dnes nemá nijaký ľud navôkol
(…)
Súd nech je neúplatný, prísne dôsledný
a nech je v každej chvíli strážcom krajiny,
aj vtedy, keď sa ľudia ukladajú spať.[6]

V klasickej tragédii sa takýmto spôsobom stáva zobrazenie vedomia tragickej postavy predmetom vedomej pozornosti diváka. Tragický hrdina trpí neusporiadanosťou a chaosom

a zvieravo túži po zmysluplnom usporiadaní ľudských vecí, úzkostne hľadá východisko z rozvratu a chaosu smerom k pozitívnemu vývoju človeka a obce. To duchovne povznáša divákov a v tomto sublimovaní sa otvára miesto pre záblesk pravdy o živote. Práve v tomto princípe spočíva moc tragédie sprítomniť a odkryť pravdu sveta a života a očistiť či transformovať nielen city a vášne, ale samu dušu diváka. Tá po katarzii „zaujíma nový postoj k svojim emóciám“[7], a hoci prežíva ľútosť a strach, “namiesto toho, aby ju tieto city rozrušovali a znepokojovali, uvádzajú ju do stavu pokoja a mieru”[8]. A divák tak môže v kráse rozpoznávať pravdu a dobro pravého života v jeho úplnosti. Princípy klasickej tragédie ani dnes neprestávajú byť fundamentálnymi zdrojmi resuscitácie našej schopnosti konať ako ľudské bytosti (stvorené ako živý obraz Boha, so schopnosťou kreativity a rozlíšenia Božieho a ľudského a protiľudského, dobrého a zlého), ľudsky čeliť katastrofám rozpútaným súčasným systémovým kolapsom v jeho globálnych dimenziách.
Podstatou tragickej situácie je konflikt vo sfére hodnôt a bezvýchodiskovosť pri hľadaní riešenia tohto konfliktu. Klasická tragédia je vystavaná okolo dvoch typov konania, okolo dvoch charakterov, ktorých rozhodovanie v otázke hodnotového konfliktu sa vzájomne vylučuje. Ľudská vôľa vo svojej slobode sa stretáva v autentickom vzťahu s ríšou hodnôt, autonómna osobnosť vo svojej suverenite sa zráža s autonómnou hodnotou, ideou v jej suverenite. Koho vôľa sa má stať?

Medzihra. Spomienka na jedno veľmi skoré augustové ráno. Obrániť ľudskú dušu pred lokajstvom.
Koho vôľa sa má stať: situácia, ktorá nie je každodenná, no v osudoch národov i jednotlivcov sa nevyskytuje až tak zriedka. Aj dnes, po toľkých rokoch sa mi v pamäti, v zaostrenej živosti vynárajú obrazy jednej prázdninovej augustovej noci roku 1968. Tú noc preťal ničivý železný lomoz, ktorý zahlušil snivú hudbu rána. Tú noc zamoril dym, ktorý otrávil krásu mesiaca i slnka. Ešte počujem ten škripot, ktorý sa ozýval v mojom sne, ešte vidím tie temné hnedé mraky so striekancami krvi, ktoré sa valili nízko nad zemou, tak nizulinko, že hádam by ma udusili, keby ma ten desivý škripot nevytrhol zo spánku. Ešte cítim, ako úzkostne sa chveje moja duša pätnásťročného chlapca, ako bezmocne sa trasie celé moje telo, ešte vždy cítim to hrozivé lomcovanie, tie priepastné úžiny vibrácií vysekané mrazivými závanmi prudko

rozpriahnutých krídiel anjela smrti. Úsvit v čmude, v dymovej hmle udusený. Akoby slnko už nikdy nemalo vyjsť. Stromy sa chvejú. A my ako osiky. V stenách domov rykot, krik, ston. A také ticho. Úzkostný tón v priestore ohrozenia. A zostala aj tá slávna momentka v novinách z toho rána medzi Umelkou a Univerzitou: Muž so sakom oblečeným na pásikavom pyžame, s rukami, ktoré obnažili hruď a nahú ju nastavujú priamo proti ozrutnému tanku. A vznešene vztýčená hlava nad tou hruďou v neochvejnosti takej krehkej a ústa roztvorené v nemom, no vznešenom vzdore.

Takúto morálnu odvahu potrebuje človek neraz vo svojom živote, takisto celé národy či ľudstvo. Nechcem sa obracať k viacerým príkladom z našej dávnejšej i menej dávnej minulosti. (A naša novodobá história na takýchto hrdinov tiež nie je skúpa. Ale ak jej nedokážeme vytvoriť miesto v našom vedomí, naša historická perspektíva sa pokriví alebo celkom sa vytratí.) No práve dnes, v prítomnej kritickej dejinnej situácii potrebuje ľudstvo takúto morálnu odvahu, ak vôbec ešte túži po pravdivej slobode, nielen v podobe (pseudo)slobody tlače, slova, myslenia či rôznych druhov vonkajšej slobody, voľnosti a duchovnej pohodlnosti, ale po nefalšovanej slobode, a pre celé ľudstvo. Určite sa neuskutočňuje ako absolutizácia poriadku či jeho úplná relativizácia, ale skôr ako vektorová výslednica úsilia o ideál a tlaku reality i zmyslu pre realitu.

Aká cesta vedie k takémuto povzneseniu duše a ducha, v ktorom človek holými rukami trhá šatstvo zo svojej hrude a obnažený proti oceľovej obludnosti háji život svoj a život svojho ľudu v slobode? Aká je povaha tohto sublimného stavu ducha a ako ho možno dosiahnuť? A ako možno v súčasnej situácii kolapsu oligarchického poriadku anglo-americkej verzie západnej civilizácie, ktorej upadajúce paralelné, pololegálne i legálne plutokratické inštitúcie rafinovane a zločinne podnecujú rozpory medzi ľuďmi, medzi pohlaviami, etnikami, rasami, medzi „zdravými“ a „chorými“, medzi národmi, náboženstvami a kultúrami a fatálne premrhávajú hmotné bohatstvo a duchovný potenciál na ešte premyslenejšie vykorisťovanie a vyvražďovanie, teda ako možno v súčasnej situácii globálneho strachu, napätia, vydierania a konfrontácie založiť také sociálne procesy, ktoré povedú k rozchodu s touto stratégiou permanentného ohrozovania človeka v jeho ľudskosti a k formovaniu nových inštitúcií zodpovednej politiky, ktorá zatvorí dvere nízkosti, korupcii hmotnej i duchovnej a ktorá otvorí priestor pre morálnu odvahu, pre ľudskú vôľu myslieť a komunikovať, vytvárať spoločenstvá

s ľudským režimom konania, pre zdvorilosť a vzdelávanie sa človeka v umení života v mieri? Potreba výzvy na obranu ľudskej duše pred lokajstvom, egoizmom, ľahostajnosťou a chamtivosťou, ktoré dovoľujú zlu triumfovať nad životom, je ešte nástojčivejšia zoči voči utlmovaniu ľudskej vôle a ľudského rozhodovania najsilnejším médiom audio-vizuálnej informácie – televíziou. Človek vydaný napospas hypnóze televíznej „novelistiky“, apoteóze tuposti a triviality v množstve stále banálnejších a zároveň nehanebnejších „reality šou“, ale i dezorientačnej psychotechnike publicistiky komponovanej ako ďalšie pokračovanie série zábavných predstavení či reklamy, prestáva autenticky hodnotiť informácie, stráca k nim adekvátny postoj a podsúvané podnety, názory, postoje formujú jeho „televízny“, prípadne „internetový“ svetonázor, ktorým sa celkom nepozorovane identifikuje so stále početnejším stádom v mediálnej ohrade. Výdobytok vedeckého a technického pokroku sa zneužitím mení na psychozbraň masovej sklerotizácie duchovného života človeka i jeho mravného vedomia a konania, jeho schopnosti vzdoru a odporu proti establišmentu nespravodlivosti, podlosti a ošklivosti, proti kultu konzumu, zisku a vychytralosti oportúnneho egoizmu.

Antická tragédia ako alternatíva mediálnej psychomanipulácie?

Nie sú až také vzdialené časy, keď stálou a významnou súčasťou televíznej dramaturgie boli popri pôvodných televíznych inscenáciách aj úpravy antických tragédií Aischylových či Sofoklových, ale takisto drám Shakespearových, Schillerových či modernej drámy spájajúcej komično s tragičnom v groteskne Ionescovom, Dürrenmattovom, Beckettovom či Andrejevovom. Takéto obrazy na televíznej obrazovke prinášali nevtieravé výzvy k morálnej odvahe, odporu a vzdoru proti lži, pretvárke, ľahostajnosti, pokriveninám odcudzeného sveta a proti každej podobe zla.

Súčasné zneužívanie televízie je však len ďalším z príznakov duchovného zmätku, dezintegrácie, atomizácie, ktoré sú typickými sprievodcami súčasnej reštavrácie otroctva a nevoľníctva v globálnych rozmeroch. Namiesto umenia, poézie a kultúry nastupuje imidž a zdanie, strata vkusu, degradácia verbálneho prejavu i správania sa. Televízia manipulácie a rastu entropie v spoločenskom priestore sa stáva nepriateľom kultúry a jej princípov tvorivosti. Naopak, ako taká funguje v celku kultúry, ktorá sa stáva len nástrojom egoistickej a prízemne hedonistickej požadovačnosti a chamtivosti. Tieto chrliče ľudskej energie sú

palivom, ktoré sa premárni v motoroch súčasného kapitalizmu a zároveň slúžia ako masky anonymných procesov globálnej totalitarizácie. Ak sa však umenie a kultúra vôbec podvoľujú a prijímajú úlohu takéhoto nástroja v rukách lokajov slúžiacich krstným otcom globalizačnej koncentrácie, okamžite sa zvrhávajú, pustnú a hynú, no súčasne narkotizujú a toxikujú základy a zmysel ľudskej existencie. Už pred sto rokmi F. X. Šalda vo svojom „proteste proti mnohému“ pripomína, že veľká grécka poézia, Aischylove a Sofoklove tragédie nesmerujú k vyvolaniu pôžitku, ani estetického, v našom súčasnom zmysle, ale k vyvolaniu posvätnej bázne, náboženského otrasu divákovho vnútra, k prebudeniu jeho zmyslu pre temnú hrôzu a desivú neistotu života a tým k zosilneniu pocitu nábožensko-národnej pospolitosti, čo sú všetko účely bohoslužobné a kultúrne, nie konzumentské a pôžitkové. „Dnešné umenie už neburcuje a nedesí, len *šteklí* a – v tom je priepasť hanby, pretože priepasť pokrytectva – šteklí najviac tam, kde sa vo svojej perverzite dobre dohovorenej s perverzitou čitateľovou alebo poslucháčovou a divákovou tvári ako by chcelo desiť.“[9]

Už skôr som načrtol niektoré charakteristické črty princípov klasickej tragédie, ako aj vlastnej tragickej situácie. Pokúsim sa ešte načrtnúť spôsob, akým je klasická tragédia vystavaná, aby som potom prešiel k stručnému rozboru *Oresteie*, ktorá v osobitnej umeleckej forme naznačuje odpovede na otázky sociálneho poriadku a rozpadu, morálneho zostupu a rozkladu, duchovného otroctva a slobody.

Klasická tragédia je komponovaná s pomocou dvoch vzájomne sa vylučujúcich osobnostných typov alebo typov spoločenského poriadku: typu konštruktívneho a deštruktívneho. Prvý smeruje k spravodlivosti a k udržiavaniu spravodlivého poriadku, druhý je narušiteľom spravodlivosti. Prvý je výzvou k slobodnej voľbe, druhý je príkazom k zotrvaniu pri litere zákona, prvý vedie k sublimácii a k vznešenej premene vzdoru, druhý k jeho desublimácii a k neresti a zvrátenosti. Prvý sa zameriava na život a jeho rast a obohatenie, na jeho plnosť, druhý je zlodejom života a sluhom smrti, prvý predstavuje komplex resuscitačných a regeneračných síl a procesov, druhý je komplikovanou sústavou síl a procesov degeneračných.

Predstavme si hypotetickú klasickú tragédiu, kde je daná spoločnosť, v ktorej prevládajú inštitúcie a praktiky degeneračného a deštruktívneho typu, no v ktorej niekoľko potenciálnych hrdinov vie, že rozhodujúce prvky existujúceho sociálno-ekonomického

poriadku spoločnosti možno usporiadať podľa regeneračného, konštruktívneho typu. A voľba tohto typu je rovnocenná s aktuálnou hegemonickou voľbou deštruktívneho typu. Nasleduje vymedzenie situácie, v ktorej zlyhanie potenciálneho hrdinu pri voľbe medzi týmito dvomi možnosťami, jeho únik pred výzvou konštruktívnej voľby znamená ničivý dopad na jeho ľud. Takéto konanie hrdinu vnáša medzi ľudí jeho národa spory, sváry, zradu a veľké utrpenie. Vyjadrenie týchto nešťastných konzekvencií bude viac expresívne až pompézne, pretože potenciálny hrdina v rozhodujúcom okamihu zlyháva a nechopí sa poslednej príležitosti privodiť túženú a žiadanú zmenu, presun ťažiska v princípoch politických praktík spoločnosti. Zlyhanie potenciálneho hrdinu je jedným z vymedzujúcich momentov tragédie. No tragédia sa musí predviesť pred divákmi. Predstavenie tejto drámy pred obecenstvom je úspešné, ak privádza obecenstvo k uvedomeniu si opozície obidvoch typov a tragickej situácie potenciálneho hrdinu. Publikum takto pozoruje drámu a jej postavy akoby z vtáčej perspektívy. Ak pritom v tejto dráme rozpozná niektoré peripetie vlastnej existenciálnej situácie, ak divák v každej postave rozpozná niečo zo svojej vlastnej povahy, potom dráma vystúpila na ďalší stupeň svojej cesty k úspechu.

Ďalej je dôležité, aby konštruktívna, regenerujúca, negentropická alternatíva duchovne povznášala divákov, aby evokovala v publiku záblesk pravdy, očisťujúcu iskru sublimnej premeny a znovuzrodenia do života v jeho vznešenosti, a tak sprítomnila vo vedomí divákov sled dramatických dejstiev a výstupov.

Tieto jednotlivé skladobné prvky tragédie zastupuje myšlienkový objekt, ktorý zodpovedá tragédii ako celku. Táto idea, tento typ je esenciálnou životnou skúsenosťou autora, ktorý ju takto metaforicky, umeleckými prostriedkami tragédie odovzdáva publiku. A napríklad Aischylove tragédie (*Prikovaný Prometeus, Oresteia*) zjavujú v tomto type, v tejto idei transfinitnú kapacitu človeka prekonávať konečno daného poriadku ako fragment nekonečna, pretože každé konečno možno prekonávať smerom k transfinitívnu. A u Schillera (*Mária Stuartová*) zasa vidíme tušenie nevyhnutnosti či slobody participovať na Stvorení: človek vo vznešenom povznesení, v ktorom je zákon dialekticky prekonávaný výzvou lásky, v slobode sublimovanej túžby a vzdoru presahuje transfinitívno k infinitívnu Absolútna.

Oresteia

Aischylov Orestes prechádza útrapami konfliktu mravných noriem (cti matku, pomsti otca), no týmto individuálnym morálnym kontextom sa jeho utrpenie nevyčerpáva, pretože je postavený pred otázku sociálnu, musí hľadať odpoveď na hrôzy vojny, na nespravodlivosť a utrpenie občanov svojej obce. V šialenstve a zúfalstve sa odovzdáva do rúk božej spravodlivosti, aby napokon spravodlivosť našla svoje miesto v poriadku suverénnej aténskej obce.

Utrpenie ľudu Argu, ktoré kulminuje v Orestových mukách, evokuje takisto strach na tvárach Aténčanov (tých na javisku, ako aj divákov v hľadisku), v ktorom Aténa ku koncu trilógie vidí dobro pre svojich občanov, pretože obavy spravodlivých občanov, ktorí vidia hrôzostrašnú nespravodlivosť a utrpenie rozpútané násilím na spoločnom dobre obce i prírody, násilím spáchaným ziskuchtivosťou a mocibažnosťou, tak takéto obavy a strach na tvárach aktérov i divákov sú večnou morálnou mocou slobodného rozumu, záštitou, ktorú „Aténin súd“ dáva kraju a mestu.

Oresteia pozostáva z tragédií *Agamemnon*, *Obeť za mŕtveho* a *Skrotenie fúrií* (*Eumenidy*). Dej prvých dvoch tragédií, ktoré zostávajú v rovine mýtu, sa odohráva pred kráľovským palácom v Argu, v tretej, ktorá spája mýtus s prítomnosťou, sa dej prenáša do Apolonovho chrámu v Delfách a do Atén. Vo svojom celku sa *Oresteia* zaoberá kráľovským domom Atreovcov panujúcim v gréckom Argu, dopadom trójskej vojny na tento rod a hrozivou vojnovou žatvou, ktorú prinieslo „Pyrrhovo víťazstvo“ argejských Grékov pod vedením Agamemnona. Desať rokov vojny zabilo a zmrzačilo väčšinu mužskej populácie Argu a po nastávajúcej sebadeštrukcii kráľovskej rodiny v cykle vrážd motivovaných pomstou sa „víťazný“ Argos ocitá na strastiplnej špirále úpadku, hladomoru, anarchie, kde sa rúca kozmos – poriadok sveta, v ktorom je život a ľudský život vôbec možný. (V ostatných tridsiatich rokoch sa podobné hrôzy odohrávajú v našom svete takmer neustále – utrpenie národov Afriky, Balkánu, strednej Ázie, Latinskej Ameriky, no napokon i Severnej Ameriky, Austrálie, Ázie a Európy, teda celého sveta, spôsobené otriasaním duchovného, sociálneho i prírodného poriadku.)

Špirála deštrukcie však v tretej časti, v *Skrotení fúrií* končí a zostup Argu do podsvetnej temnoty sa obracia k vzostupu vďaka občanom Atén a ich ochrankyni Pallas Atene.

Tragický účel a charakter. Regres a deštrukcia alebo umieranie.

Aischylos v *Agamemnonovi* zviditeľňuje pred divákom a v jeho morálnom vedomí sprítomňuje vládu železného princípu deštrukcie a regresu, ktoré, umocnené vojnovými strasťami, spôsobujú pád do temného bludiska iracionálnej pomsty a vraždenia medzi vládcami – vodcami ľudu. Tento rozkladný vír strháva všetky postavy v udalostiach *Agamemnona*, aj samého potenciálneho hrdinu Oresta, ktorý sa objavuje v *Obeti za mŕtveho*. Nikto z tých, ktorí nie sú lapení v tejto sieti zániku, neprichádza, aby ju pretrhol, niet boha ani bohyne, ktorí by spontánne zasiahli do ničivej špirály deštrukcie. Ak má nastať koniec tohto vražedného vírenia, musí Orestes vybojovať svoj zápas o cestu z neho zdola i zhora, teda zabiť matku a jej milenca a tak pomstiť zavraždeného otca, no prejsť aj náporom konfliktu dvoch morálnych noriem – povinnosti pomstiť otca a povinnosti cti voči matke, ako aj duchovnými útrapami zatemnenej mysle a svedomia prenasledovaného Erínyami. Táto dialektika ekvivalencie vonkajšku a vnútra, ľudského a božského, práva a morálky, osobného a spoločného, konečného a nekonečného, zákona a vôle, odsúdenia a milosti, tela a ducha je všeobjímajúca, preniká všetky postavy, zbor (teda v širšom zmysle ľud) i obecenstvo. A pre Aischyla je základom, na ktorom formuje tragickú iróniu a premenu.

Koho vôľa sa má stať, kvôli čomu? Tak sa sproblematizovaný svet, svet, ktorého zmysel sa zrútil, svet, ktorého rámec sa rozbil, kladie tragickému básnikovi ako sudcovi na rozsúdenie. A ten v „súdnom rokovaní“ odvíjajúcom sa cez monológy a dialógy postáv tragédie tká sieť vzťahov, zostavuje premisy, vyvodzuje reťazce dôsledkov a vynáša napokon rozsudok. Na túto príbuznosť povahy tragédie s vonkajšou formou súdu poukazuje Emil Staiger aj v súvislosti s Aischylovou *Oresteiou*, ktorá „vrcholí mohutnou scénou pred aténskym areopágom, kde bohovia aj ľudia sú predvádzaní pred súd a kde plaidoyery temných i jasných mocností, a potom osobitne Aténin rozsudok, až spätne vysvetľujú celý beh udalostí od vyjdenia z Tróje až k Agamemnonovej a Klytaimestrinej smrti“[10].

Dej tragédie *Agamemnon* sa sústreďuje na návrat víťazného Agamemnona z Tróje do Argu a na jeho zavraždenie, ktorým jeho žena Klytaimestra mstí smrť dcéry Ifigeneie a ktorým sa vlády v Argu zmocňuje Klytaimestrin milenec Aigistos. Z piesní zboru, ktorý reprezentuje argejských starcov (vojnu prežili len starci, ženy a deti), nezaznieva radosť a nadšenie, napriek víťazstvu, ale skôr obavy, smútok, tušenie tajomnej hrôzy a túžba po spravodlivosti.

Zbor pozoruje a oslovuje postavy tragédie, divákov a prevráva aj sám k sebe o histórii tejto hrôzostrašnej krvnej pomsty. Tá, ako celá trilógia, má svoje mytologické podložie v bájach o prekliatí Tantalovho rodu.

Argejský kráľ Atreus, vnuk Tantalov a syn Pelopov vyhnal z Argu svojho brata Tyesta, ktorý mu zviedol manželku a chcel ho pripraviť o trón a kráľovstvo. Po čase sa s ním naoko zmieril a pozval ho aj s jeho synmi do Argu. Synov, okrem najmladšieho Aigista, ktorý zostal v cudzine, zabil a upečenými kusmi mäsa z ich tiel pohostil Tyesta. Zdrtený Tyestes spoznal, čo sa stalo a preklial Atreove deti, Agamemnona a Menelaa. Menelaovu manželku Helenu uniesol Paris, syn kráľa Tróje, Priama. Vojská za vojskami hynuli vo výpravách, ktoré mali priviesť Helenu z Tróje. Zradný veštec Kalchas presvedčil vodcu vojenskej výpravy proti Trói, Menelaovho brata Agamemnona, aby na odvrátenie nepriaznivých vetrov, ktorými urazená Artemis bráni gréckemu loďstvu vyplávať z Aulidy, priniesol Artemide ako rituálnu obeť svoju dcéru Ifigeneiu.

Počas desiatich rokov vojny vládla v Argu Agamemnonova manželka Klytaimestra, ktorá, aby pomstila dcéru, stala sa milenkou Tyestovho syna Aigista. A teraz zavraždí aj Agamemnona a jeho milenku, veštkyňu Kassandru, Priamovu dcéru a dar z vojnovej koristi, aby mohla ďalej žiť a vládnuť s Aigistom.

V Aischylovom podaní môžeme vycítiť, že všetci títo králi vedú všetky tie vojny ani nie tak na obranu svojej krajiny a pre spoločné dobro svojho ľudu, ale pre svoje vlastné mocenské ambície a ukájanie úzko egoistických chúťok alebo z pomsty. Ich hrubé porušovanie prirodzeného zákona a spravodlivosti má za následok stále nové pohromy, ktorých trpký kalich si musia vypiť až do dna, no ktorých najťažšie rany musí znášať predovšetkým zrádzaný ľud. Zbor, ktorý vie o všetkom, čo sa udialo, je počas prvej tragédie, napriek jasotu nad Agamemnonovým konečným víťazstvom nad Trójou, plný mučivej úzkosti z Klytaimestrinho konania, z jej bezostyšného priznania sa k činu vraždy a z jej opovážlivých klamstiev a zvaľovania viny na démona Atreovho rodu.

No v celej tejto sérii kauzálne prepojených katastrof Aischylos zároveň akoby neviditeľne formuje opačný, pozitívny, konštruktívny princíp, ktorý sa rodí v dialógu odohrávajúcom sa v mysli zboru a v mysliach divákov. Prostriedkom tvorby tohto konštruktívneho potenciálu sa básnikovi stáva túžba zboru (ľudu) po spravodlivosti. Členovia zboru sú na vojnu už pristarí.

No zároveň sú argejskými múdrymi starcami. Náčelník zboru prevráva k Agamemnonovi:
Keď si sa chystal odísť do vojny
a pomstiť Helenu
úprimne ti to vravím –
pokladal som ťa za slabého chlapa,
čo nedrží sa kormidla rozumu
a vedie vojakov na smrť
pre zažiadanú ženskú.
Teraz však, po skončenom boji,
s úprimným srdcom ťa vítam.
Po čase prídeš na to,
kto z občanov sa čestne staral o mesto
a kto bol pľuhavým strážcom.[11]
Takto naznačená iskra potenciálnej spravodlivosti je na konci *Agamemnona* vystavená skúške, no zlyhá v nej. Keď Kassandra v extatickom videní odkrýva pred zborom zavraždenie Agamemnona, ktoré chystá Klytaimestra v paláci, a veští aj svoju smrť, zbor upadá do zmätku a nevie sa odhodlať k činu, ktorým by to zúrivé vraždenie zastavil. A zatiaľ sa otvára brána paláca, za ktorou vidieť Klytaimestru ako vystupuje ponad mŕtve telá Agamemnona a Kassandry. Tak zákon moci, jeho vykladači a uzurpátori zadusia prorockého ducha krásy, milosti a slobody. Nakoniec, keď je skaza dokonaná, prichádza zbabelý Aigistos so svojimi vojakmi a každého, kto by chcel vzdorovať novej tyranii, zastrašuje likvidáciou, vyhnanstvom či smrťou. Zbor volá po jeho potrestaní, no nikto už nie je schopný klásť odpor, náčelník zboru skôr len konštatuje:
Tak len vládni, rozdrapuj sa,
svedomie a právo psuj!
A Klytaimestra s aroganciou moci uzaviera:
Nedbaj na ten planý brechot!
My dvaja sme pánmi tu.
A my dvaja nepochybne
spravíme si poriadok![12]

Aischylos pred záverom *Agamemnona* predvádza, aký mocný môže byť vplyv ducha zboru na vedomie divákov, ako môže ich mysle pripraviť alebo otvoriť pre zjavenie vyšších hodnôt, dobra, práva a spravodlivosti v kontraste s tyranským konaním zobrazovaným v tragédii. Zbor, teda ľud, ktorý spočiatku, za jeho neprítomnosti, vinil kráľa z devastácie Argu, premieňa teraz mŕtveho Agamemnona na ducha spravodlivosti:

Želal by som si rýchlu smrť
bez bolestí a bez chorôb,
aby mu priniesla úľavu
nekonečného spánku,
keď už môj ochranca je mŕtvy.
Pre jednu ženu
podstúpil veľa útrap,
pre druhú stratil život.[13]

No táto transformácia Agamemnonovej smrti na život spravodlivosti sa neuskutoční skôr, ako túto ideu nespoja starci zboru s iným menom, s menom druhej hlavnej postavy, s Orestom, ktorý sa ešte neobjavil na scéne a o ktorom si ani nie sú istí, či vôbec žije:

Či ešte žije, slnko vidí Orestés,
či sa k nám vráti v žičlivosti osudu
a či vám obom vyrve vládu z pazúrov?![14]

Týmto otvorom k premene tyranie a smrti na spravodlivosť sa *Agamemnon* končí.

Tragický rozkol a nesenie obete.

Ku koncu prvej hry je sformovaná binárna opozícia deštruktívneho a konštruktívneho princípu, ktorá rozpúta veľký nepokoj na všetkých stranách, na scéne i v obecenstve. Vznešený pátos utrpenia zboru (ľudu) predbieha súčasnosť démonického pátosu Klytaimestry a strojeného pátosu zbabelého, no zákerného Aigista. Na jednej strane je vraždiaca sila zmyselnej vášne a dychtivej túžby po moci, iracionálna, konečná, temná, zarmucujúca a krutá morálna kontraúčelnosť, ktorej zodpovedá ako jej protipól zmysel a účelnosť dynamizmov lásky, práva, pravdy, evokovaných v morálnom cítení (zboru, ľudu, obecenstva) vyšším „zákonom“ odkrývaným poetickou pravdou. V tomto svári dynamizmov morálnej vôle

tragických charakterov sa zviditeľňuje tvár prítomnosti. Súčasný poriadok, ktorý si „spravila“ vražedná dychtivosť po moci, je zjavený ako to, čo už nemá byť, čo má byť prekonané. Čím, to ešte zostáva nevyjasnené.

V otvorení *Obete za mŕtveho* sa vedomie všetkého konania, jeho účelov a teda morálky ako jeho duchovnej substancie rýchlo orientuje na tragický charakter Oresta. Divák ho identifikuje už v okamihu, keď sa Orestes ako vyhnanec potajomky vkráda do Argu a kladie kučery svojich vlasov na otcovu mohylu. A všetko to ešte úžasne umocňuje dramatický dialóg Orestových a Elektriných modlitieb nad hrobom ich otca a zbor trúchliacich žien, nevoľníčok, ktoré sprevádzajú Elektru a nesú obeť na Agamemnonov hrob.

Obecenstvo (teda obec s jej občanmi) počas tohto dramatického konania nemôže necítiť spojenie vyššieho morálneho zmyslu s charakterom, ktorý predstavuje meno Orestes a jeho postava. Aischylos neskôr privádza diváka k reflexii tohto spojenia z vyššieho stanoviska, v zornom uhle ktorého sa ukáže jeho nezvyčajnosť a záhadnosť. Veď napokon Orestov návrat je misiou, ktorej poslaním je vykonať Apolonov príkaz zabiť matku Klytaimestru a Aigista a pomstiť tak svojho otca. No nie je to to isté, čo Tyestes spáchal na Atreovi? A Klytaimestra s Aigistom na Agamemnonovi? A Agamemnon na Paridovi a Tróji? Nevyzerá to všetko ako vraždenie z nevyhnutnosti, ako vraždenie, ktoré im má priniesť spravodlivú odplatu?

Ale zbor daroval obecenstvu možnosť nazrieť do Orestovej mysle ešte pred jeho príchodom na scénu. A neskôr, v dialógu Oresta s Elektrou Aischylos dramaticky komponuje takú faktickú podobu skutočnosti, ktorá prekoná celú doterajšiu zážitkovú postupnosť a ukáže Orestovu inakosť: jeho pohnútky nevyrastajú z osobných ambícií ani zo záväzkov voči rodovej dynastii, on musí zviesť *boj za obnovu spoločného dobra obce* a za navrátenie dôstojnosti svojmu otcovi. Po náročnej vnútornej skúške je odhodlaný tento zápas podstúpiť aj keby v ňom mal prísť o život. Musí splniť Apolonov rozkaz, potrestať vrahov svojho otca, čo znamená, že je vystavený hroznému vnútornému konfliktu, v ktorom naňho dolieha mučivý tlak dvoch alternatívnych morálnych noriem: buď zachovať povinnosť úcty voči matke, ušetriť ju a tak zlyhať v úlohe, ktorú mu dal Apolon, alebo splniť povinnosť voči otcovi, pomstiť ho, splniť príkaz boha Apolona a tak spáchať matkovraždu. V týchto útrapách zovretý Orestes sa pýta svojej sestry Elektry a priateľa Pylada či sa tak naozaj musí stať. (V tomto ohľade sa zdá, že Shakespearov *Hamlet* vyrástol na pleciach *Obete za mŕtveho*.)

Napriek všetkej javovej „evidentnosti“, že ide o ten istý kruh krvnej pomsty, ktorý doteraz zbor a diváci s hrôzou sledovali, Orestovo konanie je iné. Jeho boj evokuje potencialitu premeny situácie smerom k regenerácii. Aischylos komponuje sériu dramatických akcií a dialógov tak, aby bolo možné zakúšať Orestovo konanie ako pretrhnutie vražedného reťazca krvnej pomsty. Toto konanie má rovnakú silu, ale jeho smer má opačné znamienko, orientuje sa na vyššiu ideu spravodlivosti.

Keď Orestes splní svoju údesnú úlohu, jasá nad mŕtvolami Aigista a Klytaimestry a zbor si myslí, že smie jasať nad oslobodením Argu, vtedy Aischylos zrealizuje dramatický skok do ďalšej roviny. Obecenstvo sa musí konfrontovať s faktom, že Orestov frontálny útok proti tyranii neprekonal bludný kruh násilia páchaného na prirodzenom zákone. Jeho smutné „víťazstvo“ vyvolá ešte zúrivejší útok proti nemu: príšerné Erinye vyrastú doslova zo zeme a prichádzajú pomstiť Klytaimestru. Pri pohľade na ženy podobné Gorgonám, celé v čiernom, s hadmi vo vlasoch, s očami, z ktorých kvapká krv, Orestes padá do priepasti úzkosti. Jeho dôslednosť ho privádza k otrasnému zakúseniu tragična. A práve tohto neúprosne dôsledného ducha privádza tragično k šialenstvu.[15]

Zbor – úbohý Argos – plný zármutku a obáv čelí vidine svojho regresu z tyranie do anarchie. Nezmieriteľný osud dopadá na všetkých Grékov s tiažou doposiaľ nevídanou.

Už tretia búrka
sa prihnala na kráľovský dom
a vyliala naň svoju pohromu.
Prvým úderom bola smrť,
čo padla na deti Thyestove.
Druhý úder zasiahol muža a kráľa:
v kúpeľni zabili Agamemnona,
čo velil gréckym vojskám.
Dnes prišiel tretí – je to záchranca
alebo posol zmaru?
To pomstychtivé, kruté rátanie
kedy sa skončí, kedy prestane?[16]

Tak sa končí *Obeť za mŕtveho*.

William-Adolphe Bouguereau (1825 – 1905): Orestes prenasledovaný fúriami (1862). Chryslerovo múzeum umenia v Norfolku vo Virgínii (Public Domain Photo).

Zauzlený tragický konflikt a Skrotenie fúrií alebo zmŕtvychvstanie.
Všetko, na čom spočíval ľudský život, sa zrútilo. V tragických udalostiach valiacich sa jedna za druhou stroskotáva spravodlivosť, pravda, stroskotáva láska. Existenciálne rámce individuálneho sveta i rodového sveta, a vlastne rámce sveta celého národa sú rozbité. Erinye teda prenasledujú Oresta. Odvolávka na nutnosť, na neúprosný nadzákon osudu necháva tragickú situáciu bez riešenia. Tá teraz leží pred očami obecenstva, ktorého myseľ

sa zhrozená pýta: Ale prečo?! Aký je dôvod, aká je príčina toho všetkého? Vlastne, … ja sa tak pýtam a hádam každý divák vkorenený v kresťanskej kultúre, ktorá sa zakladá na predstave človeka stvoreného ako živý obraz jediného Boha. Grécke klasické umenie a jeho pôvodné obecenstvo asi nehľadalo zdôvodnenie a ospravedlnenie konkrétnej „kauzy“ v univerzálnych zákonoch, na to mu stačil nevyhnutný osud, ale aj ono smerovalo v hľadaní riešenia bolestného nesúladu alebo sváru k jeho prekonaniu vyššou harmóniou. No asi sa nenechávalo unášať až do takých výšok tragického súcitu, ako to je v prípade vnímavého diváka, ktorý vyrastá v rámcoch našej kultúry. Myslím si však, že bázeň a hrôza, ktorú prežíva divák (čitateľ) tragédie v našom kultúrnom milieu, sa neveľmi líši od hrôzy a posvätnej bázne, ktorú prežíval divák v klasických Aténach.

Aké riešenie trilógie teda ponúkajú *Eumenidy*? Stručne možno povedať, že Aischylos sa tu pokúsil otvoriť limity, ktorými grécka kultúra krotila disponovanosť rozumu povzniesť sa k duchovnej premene takýchto úzkostných múk a bôľu. Zrealizoval to prenesením tejto potenciality rozumu z charakteru vykresleného v postave Oresta na mocnejšiu ideu *aténskeho občana*.

Erinye, to je moc nutnosti a osudu. Ako bohyne pomsty a zlého svedomia a ako dcéry Gaie, Zeme, zrodené z krvi vytekajúcej z rany Urana, Neba, ktorého zranil Kronos, Čas, vyhlasujú o sebe, že z ich moci musia byť všetci vrahovia zlikvidovaní, žiadny nemá šancu na odpykávanie si trestu, za všetko krvavé násilie sa platí retributívnym krvavým násilím.

A žiadny boh nemá moc zastaviť takýto výkon spravodlivosti, ani Apolon, hoci môže dočasne poskytnúť Orestovi ochranu tým, že Erinye uspí – duch Klytaimestry ich zobudí k ďalšiemu prenasledovaniu.

Erinye reprezentujú prirodzený zákon, ktorého svojvoľné porušenie sa trestá absolútnym trestom. Erinye neústupne naliehajú, aby vražda bola splatená ďalším násilím. Ich zrak je slepý k zákonu „poetickej pravdy“ ľudského rozumu a súcitu. Veď o takomto zákone nič nevedia. Preto ich moc v závere *Obete za mŕtveho* a v prvej časti *Skrotenia fúrií* vyvoláva v obecenstve toľkú úzkosť, hraničiacu až s hrôzou.

Na radu Apolona Orestes uteká do Atén a v Aténinej svätyni na Akropole, pri jej soche hľadá ochranu. Pallas Aténa, vždy najprométeovskejšia spomedzi Olympanov, zrodená bez matky z Diovej hlavy, celkom nečakane vytvára úplne novú silu, ktorou transformuje danú situáciu:

pre rozhodovanie o Orestovej vine zakladá areopág – novú súdnu inštitúciu – s porotou zostavenou z dvanástich najváženejších aténskych občanov.
Fúrie zúria. Začína sa „súdny proces“ plný úžasného napätia. Hrozby Erinyí sú stále väčšie, vyhrážajú sa morovými ranami a záhubou Atén, ak bude Orestes zbavený viny.
S Aténinou dôverou v šľachetnosť aténskych občanov, v ich schopnosť rozumne rozhodovať a spravodlivo súdiť v tomto ukrutnom boji medzi argejskými kráľmi a Erinyami, Aischylos vytvára zároveň v radoch obecenstva morálnu dôveru v túto silu rozumu aténskych občanov. (Vnímali to tak aj Aischylovi pôvodní diváci v r. 458 pred n. l.?)
Spolupráca Apolona (vystupuje ako Orestov obhajca, veď napokon bol iniciátorom jeho činu) a Atény (svojím hlasom v prospech Oresta spôsobí rovnosť hlasov, čím je Orestes zbavený viny) zapôsobí na Erinye ako „útok zboku“ a privedie ich „k rozumu“. Aténa ich neprestáva prehovárať na dobro a na ich uzmierenie im prisľúbi svätyňu vo svojom kraji a úctu ľudu Atiky. Z Erinyí sa vytráca hnev, zmierené sa menia na dobré bohyne a prijímajú novú rolu ochrankýň aténskeho ľudu a jeho remesiel, žehnajú aténsku pôdu úrodnosťou.
Túto premenu označuje ich nové meno – Eumenidy – teda už nie hnev a pomsta, ale zhovievavosť, láskavosť, milosrdnosť. Vo svojej piesni oslavne spievajú o budúcnosti aténskej republiky a želajú celej Atike blaho a život bez krviprelievania a vojen. Zároveň však Aténa aj zbor (Eumenidy) pripomínajú občanom opäť a znova, že takto premenené, sublimované Erinye v Eumenidách neodumreli, ale sú stále tou nezmieriteľnou nutnosťou Zeme, Neba a Času, ktorá má vo svojich rukách osud ich mesta.

Či počujete, strážcovia mesta,
ten sľub?
Nesmiernu moc má Fúria
pri nesmrteľných bohoch podsvetia
a pri ľuďoch, čo žmúria do slnka.
Ona určuje ľuďom osud:
niektorým dáva veselý spev
a iným slzami zhasína oči.[17]

Aténa je spokojná, že (s pomocou daru, ktorý jej jazyku prepožičala bohyňa presviedčania Peitho) sú Erinye priaznivo naklonené jej mestu a pripomína, že v skutočnosti vyhral najvyšší

boh Zeus, ktorý si váži dohody. Pričom nezabúda dodať, že v spore o dobro vyhráva vždy ona. Zbor Eumeníd jej odpovedá:

Želám ti, aby nevypukla
nijaká vzbura v meste,
čo by sa žiaľu nenasýtila.
Čiernu krv občanov nech nevypíja Zem.
Nech pomstivo nebaží
po nových nešťastiach
a nežiada vždy novú odvetu!
Ľudia nech lásku láskou splácajú
a nech sú svorní dokonca
aj v nenávisti.
To je liek na nejednu bolesť.
A na to Aténa opäť radí svojim občanom:
Hľa, aký šľachetný jazyk
si nachádza rozvaha!
Hoci sú strašné tváre tých bohýň,
vidím v nich pre občanov osoh.
Aké sú dobrosrdečné,
tak dobrosrdečne ich uctievajte
a stanete sa slávnymi,
pretože štát a mesto budete
spravovať láskavo a spravodlivo.[18]

Takže *Oresteia*, po všetkých tragických peripetiách a anagnorizách nekončí vlastne tragicky, nekončí totálnym stroskotaním. Na konci tejto hry sa opäť rozhodujúcim spôsobom upevňuje vzťah medzi ľuďmi a bohmi, ktorý bol v priebehu deja často ohrozený. No teraz už nezostávajú žiadne pochybnosti: na „pojednávaní“ pred areopágom dostali slovo sily temnôt i jasu, lúč Aténinho hlasu osvetľuje spätne celý sled tragických udalostí od Tróje, cez zavraždenie Agamemnona až po Orestovu matkovraždu, teda smrť Klytaimestry. Každý teraz už vie, na čom je. Pohyb od mýtu do prítomnosti sa zavŕšil, výkon božej spravodlivosti prešiel

do rúk aténskych občanov.

ISSN 2729-9031 ©Theatrica 2021-2026

ISSN 2729-9031 ©Theatrica 2021-2026

Gustave Moreau (1826 – 1898): Orestes a Erýnie (1891).
Súkromná zbierka (Public Domain Photo).

Erinye verzus Apolon. Alebo spor o povahu človeka a poriadku sveta (s krátkym pohľadom na demokratický osud areopágu).
Zrodením areopágu sa zúfalstvo stroskotania, straty zmyslu života jednotlivcov i celého národa rozptyľuje, rozbité rámce sveta sú scelené, hranice božského a ľudského sú obnovené, básnik, jeho postavy a samo publikum dospievajú k zmiereniu svojich nádejí a túžob vo svete, ktorého významové súvislosti sú opäť vzájomne prepojené a živé. Aby sa tak mohlo stať, musela sa tragická možnosť ukrytá v človeku stať viditeľnou. Orestes sa stáva nástrojom na uskutočnenie idey, večnej otázky o vine, treste a zmierení, nielen v rovine morálneho rozhodovania jednotlivca, ale najmä v sociálnej dimenzii myšlienky spravodlivosti. Orestov čin zviditeľňuje tragický rozpor medzi človekom a bohmi. Orestes má odvahu prijať vinu, ktorá z tohto činu vyplýva. Ona však, tak ako sám čin, začína ešte pred ním, korení vo vlastnej povahe človeka. O túto povahu sa sporia Erinye (Zem, Nebo, Čas) s Apolonom (syn Dia a Leto, dcéry titana Koia a titanky Foiby, predstavuje jas svetla, videnie vôle Diovej, očisťuje od preliatej krvi, trestá a lieči, je vodcom Múz) a v tomto spore sa rozhoduje o povahe Gréka, Grékov a Grécka, či presnejšie, o aténskej obci.
Pod obrazom Erinyí by sme mohli vidieť staršie dionýzovské korene Heléna, jeho telurický prvok, vzťah k večnému ženskému princípu v božstvách, jeho vôľu k mnohotvárnosti či amorfnosti a neobmedzenosti (*hýlé, apeiron)*, neistote a hrozivosti, jeho sklon „k pesimizmu, k tragickému mýtu, k obrazu všetkých hrôz, všetkého zla, záhad, ničivosti, nepriaznivého a osudného prazákladu vecí“[19]. A v Apolonovi ako manifestácii transcedentnej virility jeho novšiu a silnejšiu túžbu, túžbu po nemennom, rýdzom svetle neba a radosti, životný optimizmus, podriadenie sa poriadku, pojmu, inkarnáciu božského rozumu (*nús*),vôľu k miere, ktorou prelomil bezmieru dionýzovských besníc. A získal krásu.
No tento svár medzi dcérami noci Erinyami (ženský princíp, materstvo, nedeterminovanosť formovateľnej látky a neobmedzenosť) a žiarivým Apolonom (virilita, čistá forma, duchovný princíp a determinovanosť), ktorého predmetom je Orestes, možno vidieť aj vo svetle komplexných historických, sociálnych, politických a kultúrnych premien aténskej obce. Veď

Aischylos v *Orestei* vyjadril aj svoje politické postoje voči aténskej demokracii, najmä svoje odmietnutie vlády peňazí, expanzívnej politiky prehnanej túžby po sláve, moci a bohatstve, proti ktorým stavia do popredia spravodlivosť a ideály mravnej čistoty, teda aristokratické ideály, ktorých stelesnením bol areopág. Ten pôvodne, vo svojej správnej a súdnej kompetencii volil úradníkov, preveroval ich, dozeral na zachovávanie zákonov, súdil ich porušovanie. Neskôr, zriadením snemu Solónom a teda obmedzením jeho moci, areopág pripravoval návrhy pre snem, stal sa sprostredkovateľom medzi snemom a úradníkmi, rokoval s vyslancami, dozeral na financie, súdil politické previnenia a jeho členovia sa po skončení úradu museli za svoju činnosť v tejto rade zodpovedať. Napokon však radikálni demokratickí reformátori vedení Efialtom, vodcom demokratickej strany po Themistoklovi, maximálne obmedzili právomoci areopágu a nakoniec sa jeho funkcia zredukovala na súd nad hrdelnými zločinmi. Sám Efialtes sa stal obeťou svojich reforiem, keď ho úkladne zavraždili oligarchovia.

Samozrejme, *Oresteia* sa ani zďaleka nevyčerpáva vyjadrením Aischylovho kritického postoja voči negatívnym aspektom aténskej demokracie, na ktoré neskôr kriticky poukazoval aj Sokrates.

Spor Erinyí s Apolonom sa prejaví až cez Orestov čin. Orestes nie je obrazom len akéhosi absolútneho apolónovského ideálu, o spravodlivosti nesní ani nezostáva pri nekonečných úvahách nad dilemou prirodzenej povinnosti mať v úcte matku a takisto prirodzenou povinnosťou pomstiť otca. On túto dilemu prelamuje svojím činom, ktorým zároveň dospieva k údesnému poznaniu svojej viny a k jej prijatiu. No týmto činom sa uvádza do pohybu spor Erinyí s Apolonom o zmysel Orestovho činu, ktorý predsa nie je činom náhodným ani svojvoľným či ľubovoľným. Svet tu stráca význam, zo spoločnosti sa vytráca spravodlivosť. Aký je poriadok takéhoto sveta? A aký je poriadok sveta, ktorý sa vynára z ruín toho starého? Na jednej strane sporu stoja Erinye, teda staršie, matriarchálne právne usporiadanie, a na druhej patriarchálne právo, ktoré uprednostňuje Aténa a na obranu ktorého Apolon uvádza:

Len otec plodí, ten, kto matku oplodnil.
A ona stráži zárodok a mužovi
ho rodí, ak ho nezničí boh ešte v nej.
(…)

Byť otcom možno dokonca aj bez matky –
a tu je živý svedok, Pallas Aténa,
čo zrodila sa priamo z čela Diovho
(…)[20]

ISSN 2729-9031 ©Theatrica 2021-2026

Franz von Stuck (1863-1928): Orestes a Erýnie (1905).

ISSN 2729-9031 ©Theatrica 2021-2026

Národná galéria moderného a súčasného umenia v Ríme (Public Domain Photo).

Konflikt týchto dvoch hodnotových systémov vyúsťuje do tragického boja ich nositeľov a stúpencov. Tragický hrdina, ktorý chce vyslobodiť svet z prekliatia starého zákona, je týmto zákonom prenasledovaný a stúpenci tohto zákona ho uvrhnú do kliatby. Aischylos tento konflikt zákonov prekonáva zušľachtením kmeňového výkonu božej spravodlivosti: dáva ju do rúk mysliacich, sebavedomých vlastencov – občanov aténskej obce. Besnenie bohýň pomsty, dcér temnoty, končí, utíšené Pallas Aténou žehnajú Aténam a ich ľudu. Vzťah medzi „materským“ a „otcovským“ princípom, medzi božskou ženskosťou a božskou mužskosťou (tejto tradičnej symbolike zodpovedajú v tradičnej gréckej metafyzike pojmy *hýlé, apeiron,* resp. *nús*)je ustanovený a spravodlivý poriadok (*logos*)medzi obidvomi princípmi je znovupotvrdený. No tomuto požehnaniu predchádzal boj. Orestes, teda Grék, Helén, nedostal spravodlivosť do daru, túžil po nej, bojoval o ňu, za ňu a pre ňu a vydobyl si ju. Podriadil sa zákonu božstva, aby dospel k uskutočneniu životného zmyslu. A vzniesol sa k hviezdam, k nesmrteľným a božským. Aischylova tragédia túto skutočnosť sprítomňuje už dvadsaťpäť storočí svojmu publiku. A kultivuje jeho zmysel pre mieru, pre spravodlivosť a jeho schopnosť rozlišovať svetlo a tmu, dobro a zlo.

ISSN 2729-9031 ©Theatrica 2021-2026

John Singer Sargent (1856 – 1925): Orestes prenasledovaný fúriami (1921).
Múzeum výtvarného umenia v Bostone (Public Domain Photo).

ISSN 2729-9031 ©Theatrica 2021-2026

Literatúra

AISCHYLOS: Oresteia. Preložil Vojtech Mihálik. Bratislava: Tatran, 1988.
ARISTOTELES: Poetika. Praha: Jan Laichter, 1948.
CASSIRER, Ernst: Esej o človeku. Bratislava: Pravda, 1977.
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: Estetika II. Praha: Odeon, 1966.
NIETZSCHE, Friedrich: Zrod tragédie z ducha hudby. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998.
RIMBAUD, Jean Nicolas Arthur: Má bohéma. Preložil Vítězslav Nezval. Praha: Československý spisovatel, 1977.
STAIGER, Emil: Základní pojmy poetiky. Praha: Československý spisovatel, 1969.
ŠALDA, František Xaver: Hodnoty kulturní a mocnosti životní. In: ŠALDA, F.X.:
O předpokladech a povaze tvorby. Praha: Československý spisovatel, 1978.
TRONSKIJ, Iosif Moisejevič: Dějiny antické literatury I. Řecká literatura. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1955.

Poznámky

1. TRONSKIJ, Iosif Moisejevič: Dějiny antické literatury I. Řecká literatura. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1955, s. 153.
2. RIMBAUD, Jean Nicolas Arthur: Má bohéma. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 337.
3. ARISTOTELES: Poetika. Praha: Jan Laichter, 1948, s. 40.
4. ARISTOTELES: Poetika. Praha: Jan Laichter, 1948, s. 33.
5. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: Estetika II. Praha: Odeon, 1966, s. 343.
6. AISCHYLOS: Oresteia. Preložil Vojtech Mihálik. Bratislava: Tatran, 1988, s. 146.
7. CASSIRER, Ernst: Esej o človeku. Bratislava: Pravda, 1977, s. 253.
8. CASSIRER, Ernst: Esej o človeku. Bratislava: Pravda, 1977, s. 253.
9. ŠALDA, František Xaver: Hodnoty kulturní a mocnosti životní. In: ŠALDA, F.X.: O předpokladech a povaze tvorby. Praha: Československý spisovatel, 1978, s. 75.
10. STAIGER, Emil: Základní pojmy poetiky. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 126.

11. AISCHYLOS: Oresteia. Bratislava: Tatran, 1988, s. 53-54.
12. AISCHYLOS: Oresteia. Bratislava: Tatran, 1988, s. 83.
13. AISCHYLOS: Oresteia. Bratislava: Tatran, 1988, s. 75.
14. AISCHYLOS: Oresteia. Bratislava: Tatran, 1988, s. 82.
15. STAIGER, Emil: Základní pojmy poetiky. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 135.
16. AISCHYLOS: Oresteia. Bratislava: Tatran, 1988, s. 121.
17. AISCHYLOS: Oresteia. Bratislava: Tatran, 1988, s. 154.
18. AISCHYLOS: Oresteia. Bratislava: Tatran, 1988, s. 155-156.
19. NIETZSCHE, Friedrich: Zrod tragédie z ducha hudby. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998, s. 19-20.
20. AISCHYLOS: Oresteia. Bratislava: Tatran, 1988, s. 145.