

Překotný hlas, truchlivé čtení

Nad esejem Nicole Lorauxové o řecké tragédii

Jakub Čechvala

Filosofický ústav AV ČR

cechvala@ics.cas.cz



A HURRIED VOICE, A MOURNFUL READ: ON NICOLE LORAUX'S ESSAY ON GREEK TRAGEDY

Nicole Loraux's book *The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy* focuses in its main part on the ways of expressing mourning in Greek tragedy, and understands mourning in tragedy as a borderline between (in)articulated words and music. This approach appears to be useful in interpreting some lyrical passages in which the contemporary reader may easily miss the semantic role of the acoustic dimension of the passage. However, my review essay discusses in detail how, apart from some interesting partial observations, the author fails in all the main ways, turning a partial interpretation into a general statement about the genre of tragedy as a whole. The author's general thesis is modelled on the artificial oppositions of aulos — lyre, Apollo — Dionysos, which point to another artificial scheme, created by Nietzsche in *The Birth of Tragedy*, rather than to the poetic-performative culture of classical Greece. The author's following of this scheme leads in the end to a misinterpretation of the specific passages from the tragedies on which she builds her interpretation.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Nicole Lorauxová — řecká tragédie — řecká lyrika — aulos — lyra — Nietzsche
Nicole Loraux — Greek tragedy — Greek lyric — aulos — lyre — Nietzsche

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.1.10>

Nakladatelství Malvern vydalo v překladu Martina Pokorného knihu známé kulturní historičky Nicole Lorauxové *Truchlící hlas: Esej o řecké tragédii* (2020) a tato útlá kniha se zároveň stala první zahraniční publikací o řecké tragédii vydanou v češtině. V následujícím textu rozebírám důvody, proč považuji tuto volbu za přinejmenším nešťastnou. Úvodem je třeba říci, že není jednoduché sledovat jednotící linii této knihy, což patrně souvisí s její genezí. Vznikla totiž spojením přednáškového cyklu proneseného na Cornellově a Harvardově univerzitě¹ a do textu se díky přednášek promítla. Soustředím se tedy na tři základní momenty: na autorčino sebe-vymezení v rámci kritické tradice; na způsob prezentace některých historických událostí spojených

1 Lorauxová 2020, s. 141. Dále uvádím odkazy na stránky přímo v textu studie.



s tragédií a divadlem; na způsob, jakým ve svém výkladu strukturuje vyjadřování žalu v tragédii a jakým své teze opírá o primární prameny.

(A) POLITICKÉ ČTENÍ

Kniha začíná jakousi oklikou (a nutno říci, že zajímavou) přes Sartrovu adaptaci *Trójjanek* z roku 1965. Lorauxová přesvědčivě ukazuje, že Sartre „proměňuje *Trójjanek* zevnitř“ (s. 18; s. 17: „bytostně znetvořuje“; s. 21: „smysl Eurípidovy tragédie naprosto mění“) především tím, že nahrazuje lyrické pasáže této „nejlyričtější“ tragédie mluvenými dialogy a zároveň do textu vnáší anachronickou psychologizaci. Oklika přes Sartra autorce zároveň umožňuje v první kapitole naznačit a v druhé jasně vymezit její přístup k tragédii, který spočívá v rozchodu s politickým čtením, jež dle Lorauxové „ve studiích k řecké tragédii v posledních desetiletích dominovalo“ (s. 27).

Už toto vymezení vůči politickým čtením je přitom přehnané. Jsem přesvědčen, že o většině představitelů, jejichž různé podoby politického čtení Lorauxová uvádí (s. 27, pozn. 2), nelze říci, že by praktikovali „zcela politická“ čtení. Jedná se o autorčinu zkratku, která se objevuje i dále (např. na s. 35: „Už několik desítek let se všem, jimž jde o divadlo jakožto athénskou instituci, zdála situace jasná — je skrznskrz politická [...]“; kurziva je původní). Nikdo totiž neříká, že je tragédie „skrznskrz politická“, nebo dokonce „výhradně politická“ (s. 30), ale existují různé akcentace politiky. Například uvedený Simon Goldhill do této škatulky rozhodně nepatří. Je sice autorem slavného článku „The Great Dionysia and Civic Ideology“ (1987), jehož některé postřehy Lorauxová využívá, ale Goldhill je stejně tak znám tím, že čerpal inspiraci v poststrukturalismu a dekonstrukci, což se promítlo už do jeho knih *Language, Sexuality, Narrative: The Oresteia* (1984) a *Reading Greek Tragedy* (1986).

Z uvedených autorů Lorauxová využívá i výklad Pierra Vidal-Naqueta, který na základě sociálně často sporné identity sboru (tj. jakou nižší sociální vrstvu sbor v dané hře představuje) postihl ambivalenci divadelní události jakožto občanské a zároveň neobčanské či protiobčanské, protože promlouvá (ať už k postavě, nebo v obecné rovině) entita, které jinak není v obci dopřán hlas (s. 36). Je samozřejmě naprosto legitimní navazovat i na ty interpretační směry, se kterými se autorka jinak rozchází (Vidal-Naquetovy a Vernantovy společné práce lze tušit i na jiných místech knihy).² Problematické však je, že Lorauxová ve svém čtení jen postupně mění znaménka a důraz přesouvá na antipolitický aspekt tragédie (její definice antipolitického na s. 45); ten spatřuje v různých modalitách vyjádření žalu, který je naopak v občanském prostoru regulován až potlačován a v oficiálním diskurzu nahrazován například „žánrem“ pohřebních řečí. Na druhé straně vše, co tragédii takříkajíc „obklopuje“, zůstává bytostně politické; v jejím výkladu nabývá politické podoby i tak neproka-

2 Patrně to byl rozchod teprve nedávného data. Francouzský originál *Truchlícího hlasu* vyšel v roce 1999. Ještě v roce 1990 byla ale jedna autorčina studie (Loraux 1990) publikována ve slavném sborníku *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context* spolu s rozšířenou verzí zmíněné Goldhillovy studie (Goldhill 1987) a statěmi dalších autorů uvedených v citované poznámce (Oddone Longo, John J. Winkler, Froma I. Zeitlinová).



zatelný historický moment, jako je na přelomu 6. a 5. století údajný přesun divadla z agory k okrsku Dionýsa pod jižním svahem Akropole, k němuž však pravděpodobně nikdy nedošlo.³

Nutno sice přiznat, že si autorka v jednu chvíli uvědomuje úskalí svého přístupu, když říká: „Dlužno se obávat, že ve své snaze předvést reduktivní ráz každého čistě politického čtení tragédie jsem opakovaně vyvolala dojem, jako bych jedno čtení chtěla nahradit druhým, jež ponese konvenční označení ‚antipolitické‘“ (s. 124). Dochází k tomu však v samém závěru, poté co provedla čtenáře vršením svých zdánlivě nerozporných tezí. Jedna se objevuje hned na konci druhé kapitoly v části nazvané „Buřičská shromáždění v Dionýsově divadle“ (s. 41–44). Stejně jako v případě přesunu divadla z agory, i zde se ukazuje autorčino specifické chápání prostoru.

Lorauxová tu odkazuje na dvě shromáždění, která se uskutečnila v Dionýsově divadle v Piraeu poblíž Múnichie, přičemž jedno mělo za cíl opětový přechod od demokracie k oligarchii (r. 404 př. n. l.), zatímco to druhé (chronologicky první, r. 411 př. n. l.) naopak ukončení oligarchie čtyř set. Lorauxová na obě shromáždění aplikuje jak oblíbený koncept liminality, tak podobně oblíbený koncept „jiné“, nebo spíše „cizí“ povahy boha Dionýsa, „boha jinobytí“, jak dále v textu čteme (s. 108), a obé jedním pohybem projektuje do divadelního prostoru. Tato úvaha je rozvedena v prvním odstavci na straně 43, ale zde postačí jen její kondenzované shrnutí: „A rozhodně mě také neudivuje, že k těmto převratům politična *záměrně* dochází pod Dionýsovou patronací“ (s. 43–44, kurziva J. Č.). Autorka na tomto místě přitom jen používá moderní dionýské klíše pro popsání určitých historických událostí a jejich anachronické osmyslnění. Dionýsos, a v ještě větší míře koncepty dionýského, do nichž se Dionýsos s výrazným přispěním Nietzscheho postupně rozplynul, se staly v moderní době jednoduše použitelným projekčním plátnem, na něž lze promítnout v podstatě cokoli, ale opět není překvapivé, že ten nejoblíbenější projekční materiál se týká především různých forem subverze.⁴

Druhým zajímavým momentem je, že Lorauxová zároveň chápe divadelní prostor jako absolutní a zatížený stabilním významem, kde „všechno spadá pod egidu jednoho boha“, abych si vypůjčil formulaci Simona Goldhilla.⁵ Archeologický výzkum divadel v démech (správních celcích Attiky) však ukázal, že divadla představovala multifunkční prostor a běžně sloužila i shromážděním.⁶ Není tedy žádný důvod

3 Předpoklad byl utvořen na základě několika pozdních pramenů, jejichž vzájemné, často zmatečné vztahy přesvědčivě analyzuje Scott Scullion, který dochází k závěru, že athénský divadelní prostor byl vždy pod Akropolí (Scullion 1994, s. 52–62). Většina autorů však stále chápe přesun divadla z agory jako fakt, který často nijak nevysvětlují, případně za tímto přesunem vidí hlavně praktické důvody (nevyhovující dřevěná konstrukce na ploché agore a pro hlediště mnohem příhodnější svah Akropole).

4 Albert Henrichs, který věnoval tomuto tématu několik důkladných studií, hezky shrnuje moderní pojetí Dionýsa následovně: „Stalo se módou, dokonce imperativem, definovat Dionýsa pomocí psychologických a sociálních kategorií jako božský vzor iluze a okouzlení, vzor překračování hranic, vzor ambivalence, polarit, nekonformity a subverze, krátce řečeno vzor ‚Jiného‘ par excellence“ (Henrichs 1993, s. 22; srov. Henrichs 1984).

5 Goldhill 1987, s. 76, resp. Goldhill 1990, s. 128.

6 Z poslední doby mám na mysli především studii, kterou publikovala Jessica Pagaová (Paga 2010, srov. zejm. s. 367–368). Multifunkčnost divadelního prostoru v démech však vyplývá



předpokládat, že si všechny tyto divadelní prostory stále držely význam, jakého nabývaly při divadelních představeních. Totéž můžeme předpokládat i v případě Dionýsova divadla v Athénách, které velice pravděpodobně až do konce pátého století nemělo hlediště kamenné, ale dřevěné, jež se stavělo vždy znovu na svátek Dionýsií.⁷ Tím pádem i tento prostor opakovaně „ztrácel“ svůj divadelní charakter spojený s Dionýsem. Tento předpoklad nijak neminimalizuje symbolický charakter místa zejména v průběhu divadelních představení, na druhé straně ale počítá spíše s významovou dynamikou prostoru.

AUTORITATIVNÍ HLAS

Celá kniha tak tvoří zvláštní směsici místy zajímavých postřehů, které jsou často rámovány silnými tezemi, pro něž není jiné opodstatnění, než že fungují v rámci určitého konstruktů, ale přitom chtějí být obecným vyjádřením podstaty tragédie. V silných tezích nabývá kniha podoby autoritativního hlasu, což lze ukázat hned na dalším, opět historickém příkladu. Autorka uplatňuje svůj autoritativní hlas v interpretaci známé anekdoty doložené u Hérodota (VI,18–21), podle níž Frynichovo uvedení hry *Dobytí Milétu*, které vycházelo z neúspěšného povstání iónských obcí proti Peršanům, Athéňany natolik rozrušilo, že na Frynicha uvalili pokutu a zakázali další provozování této hry. Lorauxová tento akt interpretuje jako „slavnostní vyhlášení zákazu paměti“ (s. 67) a zobecňuje jej dále coby mezník, který „velice přesně stanovuje den, kdy se athénská obec rozhodla omezovat vyjadřování žalu v tragédii“ (s. 68). Z období, pro které nemáme takřka žádné doklady (ale o to více máme teorií a možností teorií), autorka vyvozuje na základě jedné zprávy závažné vymezení žánru jako celku v jeho rané fázi, vymezení, které podle ní platí od uvedení *Dobytí Milétu* dále: tragédie čerpá svou látku z mytologie právě proto, že tím zakládá prvek distance a umožňuje, „aby athénské veřejnosti nehrozilo pohlcení divadelním žalem (*penthos*)“ (s. 70).

Bez nových pramenů samozřejmě nikdy nezískáme jasné odpovědi na otázku, proč tragédie oproti komedii vychází téměř výhradně z mýtu a jakou, pokud vůbec nějakou, roli v tomto sehrál Frynichos jednou svou konkrétní hrou. Ten ostatně ještě později uvedl hru na námět řecko-perských válek (*Féničanky*, r. 477/476 př. n. l.) a po něm totéž učinil Aischylos, který hned na začátku svých *Peršanů* (r. 472 př. n. l.) na *Féničanky* přímo odkazuje. Teze, se kterou přichází autorka, zní bombasticky, ale především zapadá do jejího důrazu na potlačování žalu v obecním diskurzu. S alternativním výkladem, jak uvádí Matthew Wright, přišel už Hugh Lloyd-Jones. Ten v pokutě, jež byla Frynichovi vyměřena, a v následném zákazu dalších repríz spatřoval politický útok na Themistokla, který byl Frynichovi blízký a minimálně jednou byl jeho *chorégem* (producentem).⁸ Podobně razí Eric Csapo s Williamem Slaterem tezi, že celá

už z průkopnické studie Elizabeth Gebhardové, byť se primárně zaměřovala na tvar *orchéstry* (Gebhard 1974).

7 Vycházím z práce Erica Csapa (Csapo 2007).

8 Wright 2016, s. 26–27.



událost má být chápána prizmatem „ostrého frakčního boje“.⁹ Tím ovšem možnosti nekončí. Objevují se minimálně dva výklady, které na základě způsobu, jakým Hérodotos užívá adjektivum *oikeios*, interpretují na tomto místě spojení *oikeia kaka* nikoli jako solidaritu Athéňanů s Milétany (jak to chápe autorka i český překlad Hérodota od Jaroslava Šonky: „neštěstí přátel“), ale jako připomenutí jejich vlastního neštěstí při perském plenění Athén v r. 480/479 př. n. l.¹⁰ Tím se ale „velice přesně stanovený den“ Lorauxové posunuje z tradiční datace do r. 493 př. n. l. až do roku 478/477 př. n. l., tedy rok před uvedení *Féničanek*, takže dvě „historická“ dramata, jedno sankcionované, jedno naopak vítězné, by se objevila ve dvou letech divadelní produkce.

Všechny uvedené výklady samozřejmě nutně zůstanou jen na úrovni hypotéz, ale zároveň ukazují přílišnou lehkost zobecňování, do něhož se autorka přesvědčeně, místy až vyhroceně pouští a jež nabírá podobu autoritativního hlasu vylučujícího jiné výklady. Jsem si vědom, že Lorauxová nepíše dějiny řeckého divadla, ale v případě její knihy je namísto obezřetnost, protože vývoj žánru a doklady o něm nejsou tak jednoduché a jednoznačné, jak se někdy její výklad snaží sugerovat.

MYŠLENÍ VE DVOJICÍCH I

Hlavní myšlenku knihy není úplně jednoduché popsat, protože autorka neustále řetězí všemožné a hlavně nemožné teze, u nichž je sporné, z čeho vlastně vycházejí a co mají potvrzovat. Jakýsi uzel, ze kterého vybíhají, ale v němž se také zadržávají, představuje zacílení na zvuk nářku, který zasahuje pomezí (ne)artikulovaného slova a hudby. Tuto linii Lorauxová rozvíjí od poloviny třetí kapitoly, která představuje nejzajímavější část knihy. V následujících kapitolách se sice objevují některé navazující postřehy, které stojí za pozornost, ale ty jsou už spíše izolované a ztrácejí se v balastu rádobargumentace i v hojných a sugestivně kladených rétorických otázkách.

Celkově vzato se Lorauxová sympaticky zaměřuje především na lyrické (tj. zpívané) pasáže tragédie a v nich nejprve lokalizuje momenty, kdy se vyjadřuje žal „zcela bezprostředně, bez zprostředkování artikulovaného jazyka“ (s. 57). Primárním zvukovým indikátorem takového projevu je pro autorku citoslovce *aiai*, jež chápe jako hlavní prostředek pro vyjádření nářku (k tomuto bodu se vrátím vzápětí). Dobré dotažení se pak objevuje i později, když Lorauxová posunuje pozici hlasu v tragédii do roviny „výkřiků, jež jsou zároveň zpěvy, nebo zpěvů v podobě výkřiků“ (s. 109) a na základě Charlese Segala chápe zpěv jako činný element, „jehož dominance může zasáhnout i do děje [...]“ (s. 84).

Pozitivum tohoto postupu spočívá v tom, že do jisté míry rozšiřuje performativní přístup, který od konce osmdesátých let razil jako jeden z prvních David Wiles, jenž se ve své snaze o vymezení jiných podmínek utváření divadelního významu (oproti čistě literární interpretaci) soustředil hlavně na vizuální prvky a jejich ustavení a přeznačování v průběhu divadelního představení.¹¹ Jednoduše řečeno, základní

9 Csapo — Slater 1994, s. 167.

10 Badian 1996, zejm. s. 59–60; Roisman 1988, 18–17.

11 Wiles 1987 (v polemice s Goldhillovou výše zmíněnou knihou *Reading Greek Tragedy*) a následně Wiles ve své monografii (Wiles 1997).



směr úvahy činí čtenáře, kteří jsou ve vztahu k tragédii vždy v pozici „bytí po události“, vnímavější vůči této zvukové úrovni významu v tragédii, jež je pouhou četbou často potlačena. Za zdařilé proto považuji i to, jak se Lorauxová snaží o propojení hlásek *ai*, *ia*, *iai* atd. z jiných slov (např. ve slově *ania* znamenající bolest nebo bolestné situace) se zmíněným citoslovcem *aiai* a na základě toho postihuje některé zvukové korespondence. Zajímavě tak „zvukově“ čte (s. 63) dvojverší ze Sofoklova *Aianta* (vv. 972–973), kde už ve jménu hlavní postavy slyší ono *aia(i)*, odpovídající slovu *anias* z následujícího verše, a všímá si tak i ve významové rovině jinak přehlédnutelné zvukové korespondence.¹² Ještě názornější je pak její čtení zaměřené na to, „co je ihned pochopitelné ze zvučnosti slov“ v případě trojverší z Aischylových *Peršanů* (vv. 256–258 na s. 63–64).

Problém ale nastává v ostatních směrech, kam se autorčina úvaha o *aiai* rozbíhá. Zaprvé je to opět zarážející generalizace a přecenění jednoho citoslovce. Zaznamenejme to například v začátku následující věty: „Je-li *aiai* nářkem, který zastupuje všechny nářky [...]“ (s. 62). Takový způsob argumentace se vine celou knihou, kdy sporné je už samo postulování podmínky, natožpak toho, co z ní má údajně vyplývat. Není naprosto žádný důvod chápat citoslovce *aiai* jako zástupce všech ostatních zvukových prostředků pro vyjádření nářku/bolesti.

Druhým problematickým bodem je zcela nesmyslná snaha spojit citoslovce *aiai* s příslovcem *aei*, které podle autorky v tragédii vyjadřuje modalitu „vždy“, „stále“, „navždy“. Právě toto propojení opodstatňuje výlučné postavení *aiai* mezi jinými projevy žalu. Dozvídáme se nejprve, že „příslovce *aei* však nachází takřikajíc dvojníka v citoslovcí *aiai* [...]“ (s. 57). Následuje ještě upřesnění: „Mezi slovy *aei* a *aiai* tedy není žádné příbuzenské pouto, pouze sousedství: kontextuální sousedství ve vyjádření žalu, který přechází do věčnosti a živí se sám ze sebe, a také zvuková návaznost, jelikož *aei* může mít také tvar *aiei*, a pak se příslovce citoslovcí přibližuje i foneticky“ (s. 58). Tuto konstrukci a způsob, jakým ji Lorauxová interpretačně užívá, lze v lepším případě — pokud jí tedy dáme větší váhu než Kollárovu zbožnému přání „Ří-p a Ří-m jen koncovkou se dělí“¹³ — shrnout do vcelku banálního postřehu: z perspektivy tragických postav (anebo i z perspektivy sboru) je jejich situace v modu „navždy“.

Takový závěr ale skutečně není nijak objevený, i když zní opět důležitě. Po několika odkazech na momenty, kdy postavy vnímají svůj žal a samy sebe v něm v modu „navždy“, se Lorauxová chopí zajímavého místa z lyrické pasáže v Sofoklově *Elektře* (vv. 148–150), ale s rozpačitým výsledkem. Citované verše uvedu v přesném znění (včetně řečtiny), aby byly patrné důrazy (*aiai* a *vždy*), které autorka sleduje (s. 58):

Mé náladě odpovídá ta, jež lká,
jež naříká: Itys, vždy Itys [ἄ Ἴτυς, αἰὲν Ἴτυς ὀλοφύρεται].
Íó, trpící Niobé, tebe činím svou bohyní,
tebe, jež ve svém kamenném hrobě,
aiai, lkáš.

12 Sám Aias spojuje své jméno s *aiai* ve verších 430–431, které autorka zajímavě interpretuje na s. 60–61.

13 Kollár 1853, s. 559.



Je dobře, že autorka nepřekládá ani jedno citoslovce (vyskytuje se zde i citoslovce, *íó*, které ovšem neučinila indicií tragična a zástupcem všeho nářku), protože právě to je na jejím přístupu pozitivní a může vést k vnímavější četbě zohledňující určitou hudebnost. Velmi trefně také naznačí dvojvztažnost *aiai*, ale překvapivě dodává: „Elektrína identifikace s Niobou je tu evidentní, avšak skutečnost, že u citoslovce *aiai* není jistá jeho atribuce, je natolik obtížena smyslem, že se jakéhokoli rozhodnutí radši zdržím“ (s. 59). Na jiném místě se ale jasného rozhodnutí nezdržela, když prohlásila: „Povšimněme si, že pokud je slavík ve v. 150 nn. evokován v modalitě *aei*, Niobé je evokována v modalitě *aiai*“ (s. 53, pozn. 4).¹⁴ Dvojvztažnost *aiai*, kdy Elektra náříká a její nářek je v tu samou chvíli akusticky zároveň nářkem Nioby, je přitom nejzajímavějším momentem této pasáže, a i když v knize vyznívá ve finále trochu do ztracena, stále platí, že Lorauxová odkryla zajímavou rovinu těchto veršů.

Co zde však v jejím výkladu pokulhává, je spojení mezi *aei* a *aiai*. Její čtení *aie(n)* v této pasáži je nakonec reduktivní. Chápe příslovce „vždy“ prostě jen jako Elektrínu odpověď na sborovou výtku, že „stále“ (v. 121: *aei*) „chřadne nepřetržitým nářkem“. Odpověď obrazem slavíka se ale nevyčerpává jen poukazem na neustálý nářek. Slavík (respektive ve slavíka proměněná Prokné) skutečně bude stále opakovat *Itys, Itys*, proto je slavíkem, kterého modeluje už mytologie v modu navždy, a příslovce je zde v tomto smyslu jen doplňkem. Elektra se s ním ve svém žalu identifikuje, stejně jako s Niobou, která bude vždy náříkat pro své děti. Jedná se o mytologické obrazy, které fungují i bez takového spojení. Příslovce *aien* zde ale především zesiluje onomatopickou vazbu na slavíka a jeho zpěv i modulaci při vyslovování a opakování jména *Itys, Itys*.

Autorčino příliš těsné a předem definované vymezení příslovce ve spojení s *aiai* nejenže v jejím čtení této pasáže nepřináší nic než banální poukaz na Elektrínu odpověď sboru, ale vede také k tomu, že zaniká specifická hudebnost verše, ve kterém se příslovce vyskytuje a v němž funguje. Zbytečnost tohoto spojení a snaha držet tento pár vedou nakonec až k bizarním očekáváním v případech, kdy jeden prvek páru chybí, ale podle autorky by se do textu hodil: „Konečně pak ve všeobecné promluvě z *Oběti na hrobě* bychom — vzhledem k tomu, že řeč je o bytostné nestálosti života smrtelníků — očekávali slovo *aei*, avšak jeho místo zaujalo *aiai*; a *stasimon* z *Oresta* věnované Erínyím, těmto mocnostem *aei*, je uvozen slovem *aiai* — nejspíše vlivem přitažlivosti slz a vzdechů, jež provázejí tyto „laskavé bohyně s černou kůží““ (s. 60). Nemám vůbec nic proti vytváření nových a nových interpretačních spojníc, musí však být alespoň minimálně funkční.

MYŠLENÍ VE DVOJICÍCH II

Mnohem strastiplnější cestou však autorka čtenáře provede od páté kapitoly, nazvané „Zpěv bez lyry“. Lorauxová zde postupně formuluje párovou opozici, kterou na jedné straně tvoří Apollón, jasnost a lyra, a na straně druhé *aulos*, tedy hudební nástroj tragédie (a hodnou chvíli neřečený Dionýsos), aby ji následně rozpustila v tropu

¹⁴ V knize několikrát dochází k tomu, že stejné verše slouží autorce k různým rozhodnutím. Mám za to, že je to dáno přednáškovým původem textu.



coincidentia oppositorum (s. 97), který ústí do prolnutí konstitutivních prvků dvojice Apollón a Dionýsos. Na začátku této cesty je určitý předpoklad týkající se vztahu tragédie k dřívějším, ale i stále ještě aktivně provozovaným lyrickým žánrům. Velmi stručně — a pro tuto chvíli bez ohledu na to, jak svůj předpoklad rozvíjí Lorauxová — řečeno, tragédie je dalším produktem *song culture*, což je „společnost, jejíž hlavním médiem pro vyjádření a komunikaci jejích nejdůležitějších postojů a idejí byla píseň“. Tak zní jednoduché úvodní vymezení Johna Heringtona, který svou přelomovou, i když delší dobu nepovšimnutou knihou *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition* nově otevřel téma přejímání z jiných žánrů v počátcích tragédie.¹⁵

Nejjednodušší a nejviditelnější rovina tohoto přejímání spočívá v explicitních odkazech na jiné žánry nebo jejich prvky. Stejně jako při užívání rituálního slovníku náboženské praxe platí, že „cokoli tragédie používá, to také proměňuje“, jak tento vztah charakterizuje už zmíněný Charles Segal.¹⁶ Toto proměňování vede k různým efektům, které podle mého přesvědčení nelze sjednotit žádným společným jmenovatelem. Zdá se, že toto přesvědčení se mnou sdílí i autorka, ale bohužel jen v závěru, v nejsmysluplnější části knihy, kde říká, že „nelze dostatečně zdůraznit, jak k odlišné analýze podněcuje jedna a táž praktika v různých tragédiích“ (s. 131). Bohužel právě v páté a šesté kapitole zbavuje tragédii, ale i lyrickou poezii jakéhokoli aspektu performativity a pracuje s jejich vztahem v rámci uzavřených a jasně vymezených dvojic, ačkoli u lyrických žánrů je zásadní performativní kontext. V jádru jejího postupu je dle mého chybná úvaha, že odkazy na lyrické formy, které Lorauxová vymezuje jako apollinské, nám řeknou něco o podstatě tragédie a o jejím vztahu k vlastní hudebnosti. Ačkoli se snaží „vykročit mimo prostý protiklad positivity a negativity“ (s. 96) tohoto vztahu, je jím stále vedena a jen posouvá apollinské prvky na pomyslné škále mezi znaménky plus a minus. Typicky je to obsaženo hned v následujících větách: „Co si počít v Eurípidových tragédiích s místy, které nestavějí flétnu a lyru do kontrastu, naopak vyhlášují jejich sousedství, ba i soulad [...]“; „Jak je možné vyhlášovat soulad hudebních forem, jež jsou v tolika textech stavěny do nepřeklenutelného protikladu?“ (s. 96). Následující analýzu autorka buduje na výskytech *hymnos* a *paián*, které chápe jako výlučně apollinské slavnostní podoby zpěvu. Jedná se opět o závadějíci konstrukt, protože *paián* byl podle pramenů doprovázen hudebně *aulem* a spíše zřídka lyrou¹⁷ a neměl jen slavnostní funkci. Podobnou zkratkou je vymezen i *hymnos*, protože *hymnos* není výlučně apollinský, ale jedná se o zastřešující označení pro náboženské písně. Uvedu několik příkladů, jakým způsobem Lorauxová svou vymezenou dvojici opírá o odkazy z jednotlivých tragédií, tedy spíše jak tato dvojice ovlivňuje její čtení konkrétních pasáží.

V podkapitole „Rozporná forma?“, v níž se autorka za každou cenu snaží vymezit tragický žánr „coby hluboce protiapollinský“, uvádí jako tři příklady vztah Apollóna k Hádu, dále k Erínyím a konečně „apollinské odmítnutí povolit ženám zpěv hymnu, který je provázen na lyru“ (s. 92). Ačkoli je celá tato konstrukce přinejmenším nesta-

15 Herington 1985, s. 1. Od doby Heringtona představuje první systematické zkoumání jednotlivých žánrů sborové lyriky v tragédii důležitá monografie Laury Swiftové (Swift 2010).

16 Segal 1989, s. 330.

17 Rutherford 2001, s. 79–80 a pozn. 40.



bilní, zaměřím se na třetí z uvedených příkladů, který zároveň nejlépe ukazuje autorčin vyhocený styl. Ten totiž opírá (s. 92, pozn. 4) o verše 421–428 z *Médeie* a také odkazuje na „analogická prohlášení o vztahu žen k Múzám“ v téže tragédii (vv. 1085–1089). Ve verších 424–427 však sbor žen zpívá pouze o tom, že bůh nedal ženám dar zpěvu za doprovodu lyry. Nic více, nic méně. Nedat dar a „odmítnout povolit“ je přeci jen rozdíl. Podobně nefunguje ani avizovaná analogie ve verších 1085–1087, kde zaznívá opět z úst sboru, že i ženám náleží Múza, že sice nemnohé ženy se nacházejí v blízkosti Múz, tedy že jsou inspirovány, ale přeci jen takové existují. Tyto příklady tedy nepotvrzují autorčino tvrzení.

Podobné přecenění se ukazuje i dále na téže a následující straně, když autorka posunuje „neslučitelnost tragédie s Apollónem“ do oblasti, kde se podle ní ukazuje nejvíce, totiž v hudbě. Tentokrát vychází z Platónovy *Ústavy* a z Georgese Dumézila, na jejichž základě vymezuje v Apollónově hudbě prioritu logu, kdy je zvuk lyry (oproti drásavému aulu) jen doprovodem logu. „Takto jej [tj. Apollóna] evokuje sama tragédie“, píše (s. 93, pozn. 3) a uvádí dvě Euripidovy hry, *Alkéstidu*, v. 570, *Ifigenii v Tauridě*, vv. 1128–1132, a fragment č. 477 z jeho hry *Likymnios*. V *Alkéstidě* a ve fragmentu 477 je Apollón prostě jen uveden přízviskem εὐλύρας resp. εὐλυρος (zkušený ve hře na lyru / dobře hrající na lyru) a toto označení se v dochovaném tragickém korpusu objevuje jen na těchto dvou místech. Výskyt tohoto slova sám o sobě nepředstavuje problém; ten tkví ve způsobu, jak se na ně odkazuje. Vzhledem ke specifčnosti fragmentů se tedy zastavme nejprve u fragmentu 477. Tento fragment patří do kategorie tzv. knižních fragmentů, což jsou fragmenty, které se dochovaly v citátech antických autorů. Na počátku zaznamenání určité citace vždy stojí nějaká motivace, takže u takových fragmentů je nutné brát v úvahu právě motivaci, kterou v drtivém množství příkladů není sdělit nám cokoli podstatného o žánru tragédie nebo o kontextu výpovědi v rámci konkrétní tragédie. Takové verše ztrácejí vazbu na své okolí, na poetický, dramatický, ale i tematický kontext dané hry. Stávají se izolovanými výpověďmi, které slouží primárně tomu, kdo je cituje. Tak je tomu i v případě Macrobia, který tento fragment („Vládce Bakchu, milovníku vavříňů, Apollóne zachránce, hrající na lyru“) uvádí v *Saturnáliích* (I,18,6) jako doklad toho, že „Apollón a Dionýsos jsou jeden a tentýž bůh“.¹⁸ Při nejlepší vůli (když odhlédneme od Macrobiova záměru) lze ale z fragmentu vyčíst jen to, že jsou v jednom verši oslovováni dva bohové, že se možná jednalo opět o lyrickou pasáž¹⁹ jako v *Alkéstidě* a že u Apollóna jsou použita dvě přízviska, která mohou být ve vzájemném vztahu: označení paján, které Jakub Hlaváček správně překládá jako „zachránce“, může stejně tak zůstat nepřeloženo a mít vazbu na označení „zkušený ve hře na lyru“, protože žánr pajánu je spojen s Apollónem

18 Macrobius, *Saturnalia*, I,18; uvádím překlad Jakuba Hlaváčka v Macrobius 2002, s. 179. Fragment je zde číslován jako 480, protože překladatel vycházel z prvního vydání Nauckovy edice *Tragicorum Graecorum Fragmenta* z roku 1856. V druhém Nauckově vydání (1889) se už objevuje jako č. 477 a toto číslování na základě dnes standardních edic následuje Lorauxová.

19 S otázkou tuto možnost uvádí Richard Kannicht v nové a dnes standardní edici Euripidových fragmentů (*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, V/1, ad loc. s. 522), která tu Nauckovu významně rozšiřuje o fragmenty z papyrových nálezů a textologické bádání do roku 2004.



a (nikoli však výlučně) se zvukem lyry. O vztahu tragického žánru k Apollónovi a jeho hudbě to ale neříká nic.

Zarážející ale je, že i s pasáží z *Alkéstidy* Lorauxová zachází jako s fragmentem, že zrovna v této třetí sborové ódě odkazuje jen na ono z jejího pohledu tak zatížené přízvisko, které nám má sdělit něco podstatného o vztahu tragédie k Apollónovi. Jenže právě následující verše tohoto *stasima* tvoří působivý hudební obraz, v němž hraje hlavní roli právě Apollón. Celé *stasimon* má být oslavou pohostinnosti Admétova domu, který si Apollón vybral, aby si v něm odpykal trest jako pastýř (mýtus a jeho dějovou proměnu u Euripida nechávám dále stranou). V těžce strofě, v níž se objevuje přízvisko *eulyras*, zpívá sbor o Apollónovi, který coby pastýř „hraje na syringu tvým stádům vábící pastýřské písni“ (vv. 575–576). Hraje tedy na nástroj, který je blízký aulu, nikoli na svou lyru a ve formulaci, která doslova znamená „svatební písni pastýřských vábících písni“, je důraz na tóny, které podněčují rozmnožování stáda. V následující antistrofě, jejímž předobrazem je orfeovský mýtus, se „z radosti z písni“ (v. 578) připojují ke stádům rysí a lvi. V půli strofy se ukazuje, že nástroj je nyní jiný: „do zvuku tvé lyry i kolouchové začali tančit [...] v potěšení z radostné melodie“ (vv. 583, 587). V obou těchto strofách je patrná variabilita vztahu tragédie k Apollónovi (pokud tedy vůbec chceme nějaký takový vztah postulovat) a vyplývá z nich, že jedno slovo s poměrně volným významem takový vztah stěží fixuje a stěží zde budeme hledat prioritu logu v Apollónově hudbě.

V *Ifigenii v Tauridě* se Lorauxová konečně opírá o více než o jedno slovo, ovšem s podobným výsledkem. V citované ódě si sbor řeckých žen zajatých v Tauridě představuje záchranu Ifigenie, která byla na scéně právě naplánována, a její plavbu zpátky do Athén. Dva bozi zde ve sborové fantazii tvoří hudební doprovod lodí, která odveze Ifigenii z Tauridy. Nejprve „voskem spojený rákos horského Pana / za pronikavého zvuku / bude veslům udávat rytmus [dosl. příkazy pobízet vesla]“ (vv. 1125–1127), zatímco „Apollón, všestec ovládaje / zvuk sedmistrunné lyry / a zpívaje“ (v. 1127–1130), povede a do cíle dovede loď. Jestli zde tedy tragédie něco evokuje, tak je to obraz plavby za doprovodu hudby dvou hudebních nástrojů a zpěvu,²⁰ ale ani zde při nejlepší vůli nevidím, že by tragédie evokovala Apollónovu hudbu jako pouhý doprovod dominujícího slova.

Čtenáři je neustále vnučováno, že tragédie něco evokuje, něco říká, popisuje a charakterizuje, což hezky dokládá hned další místo, které zcela zapadá do způsobu, jakým autorka přistupuje k tragédii: „Vyjděme od apollinského hymnu, vyjadřujícího vznešený klid a doprovázeného zvukem lyry. Když tragédie charakterizuje vlastní vztah ke zpěvu, prohlásí o hymnu, že je ‚bez lyry‘ [...]“ (s. 98). Pasáž, na kterou se zde odkazuje, je opět z *Alkéstidy* (vv. 445–447), kde sbor opěvuje ctnost stejnojmenné hrdinky a zároveň zpívá o zpívání jiných, o mnohých „služebnících Múz“, jež budou oslavovat Alkéstidu jak za doprovodu sedmistrunné lyry, tak v hymnech bez lyry. Jako možná místa takové oslavy Alkéstidy jsou zmíněna Sparta v měsíci Karneios a Athény. Jedná se zde o určitou formu tzv. sborové projekce, jak Albert Henrichs²¹

20 Podobně v lyrickém fragmentu z tragédie *Hypsipylé* (fr. 752g, 9–14 Kannicht) udává Orfeus takt veslům lodi Argo hrou na thráckou lyru.

21 Henrichs 1994–1995, s. 68; Henrichs 1996, s. 48–49. Spolu s termínem „sborová sebereferece“ (Henrichs 1994–1995) se dnes jedná o hojně užívaná spojení.



označil ty momenty, kdy se zpěv sboru vztahuje k tady a teď představení tragédie, ale poukazuje zároveň na jiné performativní momenty mimo aktuální orchestr i fikční rámec dané hry. Tragédie tedy na tomto místě necharakterizuje obecně svůj vztah k hymnu, natož apollinskému, ale kromě aktuální oslavy konkrétní postavy ukazuje na další události a formy oslavování. Jediné možné spojení s Apollónem a apollinským je dáno pouze odkazem na Spartu a patrně na slavnost Karneia, o které však mnoho nevíme.²² Žádné jiné spojení s apollinským hymnem nebo Apollónem zde není implikováno a řídícím slovem jsou zde služebníci Múz, básníci a jiné události, kterých se oni budou aktivně účastnit. Konečně, spojení hymnos bez lyry zde ani nefunguje „ve znamení oxymóra“, jak zní název podkapitoly, protože nevyjadřuje žádné významové přetočení jiných poetických forem za účelem vyjádření smutku nebo truchlení.

Ani verše ze Sofoklova *Oidipa* (vv. 5 a 186), které „vyhlašují simultaneitu pajánu a stonů“ (s. 97), netvoří tak „prudké oxymóron“, jak se autorka domnívá, protože paján má rovněž apotropaickou funkci, a je tedy přirozené, že Thébané při morové nákaze vzývají Apollóna, aby tuto nákazu zastavil. „Eurípidés jistě nezaostává, když z hymnu činí výsadu Hádu či Dionýsa,“ čteme dále, ale odkaz na *Bakchantky* (vv. 71–72) dává smysl jen na základě autorčina chybného předpokladu a úzkého vymezení hymnu coby výlučně apollinského, protože sbor zasvěcených na tomto místě jen zpívá o tom, že bude oslavovat (ὕμνήσω) Dionýsa. Nejedná se tak o žádné vztahování apollinského prvku na Dionýsa. Autorka má pravdu, že tragédie často evokuje „paján truchlivý“, že se v tragédii objevují paradoxní spojení „ve znamení oxymóra“ jako třeba v *Alkéstidě* (v. 424: paján podsvět nímu bohu), *Agamemónovi* (v. 645: paján Erinyí), *Oběti na hrobě* (v. 151: paján na zemřelého) a jinde. Jak ale výstižně shrnuje Ian Rutherford, „tragikové ne vždy zachovávají jasné distinkce mezi kategoriemi a mají tendenci je klást vedle sebe k docílení komplexních literárních efektů“.²³ Lorauxová však ráda pracuje s modem „vždy“. Snaží se těmto efektům dát hlubší význam vypovídající něco o podstatě tragédie, ale její způsob a vůbec odkazy na samotné tragédie jsou jednoduše nepřesvědčivé.

Tyto a řada jiných zkratk se dostávají do zajímavého napětí s autorčím vymezením vlastního způsobu četby, které se objevuje v závěru knihy: „[...] právem se naopak rozcházíme se čteními příliš exkluzivně lpějícími na literě nebo na kontextu tragédie“ (s. 127). Není sice úplně jasné, co autorka míní literou, ale že se rozchází s kontextem, lze bez větších problémů potvrdit. Tato věta přitom evokuje (použij-li autorčin slovník a strategii), jako by se v jejím přístupu jednalo o spor mezi doslovností a umírněným čtením na jedné straně a její extrémní interpretací na straně druhé, která, jak ji obhajuje Jonathan Culler v odlehčené polemice s Umbertem Ecem,

22 Paralelismus celé pasáže (označení dvou forem oslavy — s lyrou a bez lyry — a následně dvou míst — Sparty a Athén) však navíc naznačuje, že svátku Karneia by odpovídala právě oslava provázená na sedmistrunnou lyru, nikoli hymny bez lyry. Apollónské vazby na Karneia si všímá Ian Rutherford a naznačuje hypotetickou spojnicí této pasáže s pajány k počtu héroů v průběhu svátku Karneia, což dotahuje i do zajímavé interpretace. Sám ale dodává, že sbor jen na tyto pajány odkazuje (pokud tu takové místní spojení, spíše než panhellénský důraz oslavy, je) (Rutherford 1994–1995, s. 121).

23 Rutherford 1994–1995, s. 122. Například Swiftová mluví o „ironickém kontrastu“ a „zneklidňujícím efektu“ (Swift 2010, s. 323).



„má větší šanci vynést na světlo spojení a implikace, které nebyly postřehnuty a reflektovány“.²⁴ Paradoxně je to ale právě autorka, kdo sklouzává do doslovnosti, když se v uváděných odkazech chytá i jen izolovaných slov, jako jsou ona apollinská přízviska nebo zmínky pajánu, hymnu či Múzy, a vymezuje jim jedno významové pole, které je určováno jejím pojetím tragédie jako celku.

Závěrečné kapitoly postupně směřují „k fundamentálnímu postřehu, k němuž u problematiky tragédie dospěl Nietzsche“ (s. 113). Toto spojení s Nietzsche je na první pohled spíše překvapivé. Odkazy na čtvrtou a šestou kapitolu *Zrození tragédie* (na s. 113) opět nic zásadního neosvětlují, jen zapadají do celkové překotnosti knihy. Kromě těchto referencí se nejexplicitněji setkáváme s Nietzsche na s. 108: „Ve znamení fikčního konfliktu, na půdorysu neslučitelnosti — Apollón a thrénos, Múzy a Dionýsos, aulos a lyra, stručně řečeno: Dionýsos a Apollón — se tragikové snaží promlouvat o překvapivé komplicitě průzračného vypovídání s ‚cizorodými‘ tóny zpěvného nářku.“ Domnívám se, že za touto opět líbivě znějící tezí lze tušit zhruba následující: „Půdorys neslučitelnosti“ zastupuje všechny možné individuální „efekty“, které vystávají v momentech, kdy konkrétní tragédie proti sobě kreativním způsobem rozehrává nebo kondenzuje prvky z lyrických žánrů, rituální praxe či obojího zároveň. Skutečný efekt podle autorky, zdá se, tkví v sebepoznání žánru, tedy že v tragédii se mluví a také vyjadřuje žal. „Nietzschova objevnost tkví v tom, že to pochopil a vyjádřil,“ pokračuje vzápětí (s. 109). Nevím. Spíše zde vidíme jakési torzo Nietzschova schématu, ze kterého nejvýrazněji vystupuje charakteristika apollinského dialogu, jak se objevuje na začátku deváté kapitoly *Zrození tragédie*: „Vše, co v apollinské části tragédie, v dialogu, vyplouvá na povrch, vypadá prostě, průhledně, krásně.“²⁵ Lorauxová zjevně přejímala postupně hrubou kostru Nietzschova schématu na trajektorii následujících bodů: Apollónova hudba, která byla „dórská architektonika tónů, ale tónů jen naznačovaných, jaké se vyluzují z kithary“;²⁶ dále „Apollónův jednotvárně deklamující umělec“ a na jeho straně stojící Múzy;²⁷ ztotožnění veškeré lyriky (krom dithyrambu) s Apollónem („všechna ostatní chorická lyrika Hellénů je pouze ohromným stupňováním apollinského pěvce-jednotlivce“).²⁸ „Nietzschova objevnost“ pak působí jako autorčina projekce do poměrně banálního závěru, k němuž došla při svém modelování Nietzschova schématu, schématu, které je, pokud se nezabýváme problémem metafyziky, ale právě jen tragédií jako konkrétním žánrem, zbytečné.²⁹ Je nakonec poněkud úsměvné, že autorka, jejíž myšlení je organizováno konceptuálními dvojicemi, čtenáře

24 Culler 1992, s. 110.

25 Nietzsche 1923, s. 52 (§9). V této jedné z nejdůležitějších kapitol *Zrození* však úvodní teze slouží k postupnému oddělení básnické/autorské nižší roviny významu, která spočívá v postupném rozplétání děje, od „děsné hloubky [tragického] mythu“ („smyslu tragického mythu“ v kapitole 17), jehož význam probleskuje za dějovým rozplétáním a je současně zahalován.

26 Tamtéž, s. 29 (§2).

27 Tamtéž, s. 34 (§4).

28 Tamtéž, s. 50 (§8).

29 Jak ale toto schéma „funguje“ v rámci problému metafyziky, ze kterého povstává, ukazuje výborně James I. Porter, např. v kapitolách „The Appearance of Metaphysics“ a „Delicate Boundaries“ (Porter 2000, s. 16–33, 47–57).

napadá: „Je však třeba autora *Zrození tragédie* skutečně číst, namísto abychom mu (jak se tak často děje) přisuzovali ustrnulou myšlenku, v níž poslední slovo náleží antagonismu apollinství a dionýství“ (s. 109).

Před závěrečným hodnocením jen několik slov k formální stránce českého vydání. Kniha je dobře redakčně připravena a občasné typografické či jiné chyby nepřekračují běžnou míru.³⁰ Velmi oceňuji, že oproti originálu a anglickému překladu jsou v českém vydání poznámky s odkazy na primární a sekundární prameny pod čarou, a nikoli až za textem, i když mohlo být zachováno průběžné číslování místo číslování samostatně pro každou stránku. Stejně tak bych z originálu rozhodně zachoval užitečný *index locorum*.

Nepřísluší mi hodnotit překlad, ale několik formulací mne přeci zarazilo, např.: „K průraznosti, s níž Aristotelés na tuto tradici navazuje [...]“ (s. 85, pozn. 5); „Můžeme z toho vysoudit, že [...]“ (s. 93); „triumfální vozík“ (s. 115). Výjimečně se do překladu dostaly odchylky od jinak správného skloňování, např.: „ve zlomku z *Hypsipyly*“ (s. 104).³¹ V překladu se ale objevuje i několik nepřesností. Na s. 119 citace z Euripidových *Trójanech* zní: „Nebyl to Apollón, kdo tě uvedl do deliria [...] / draze zaplatíš“, má ale být: „Kdyby tě Apollón neuvedl [...] / draze bys zaplatila [...]“ Na s. 29 má být „v posledních letech 6. století“. V poznámce 2 na s. 40 je slavný Hugh Lloyd-Jones uveden jako dva autoři (Lloyd — Jones). Velmi překvapivý je hned trojí odkaz (s. 94, pozn. 3; s. 98, pozn. 6; s. 111, pozn. 2) na komentář Richarda Seaforda k Euripidově satyrské hře *Kyklópy*. Euripidés je autorem hry *Kyklóp(s)*. Vzhledem k tomu, že se jedná o jediné úplně dochované satyrské drama, slušelo by se toto dílo uvést správně. Bylo by asi vhodnější vůbec nepřekládat *aulos* než uvádět jako ekvivalent flétnu. Myslí ale, že by v tomto případě, kde i M. L. West váhal, jak *aulos* přeložit, stačilo krátké vysvětlení pod čarou, že se jedná přinejlepším o volný překlad a případně dále uvádět flétnu v uvozovkách, jak činí například A. M. Silk s J. P. Sternem.³² „Cyklické sbory“ (s. 29) měly být přeloženy jako „kruhové sbory“.

V rámci klasických studií představuje řecká tragédie ještě stále jedno z nejklassičtějších a nejatraktivnějších témat. Logicky se kolem tragédie a divadla utvořila velmi

30 Např.: s. 31 „nazval“ → „nazvala“; s. 35, pozn. 4 chybný apostrof; s. 39 chybné odsazení odstavce; s. 63 čárky chybně v kurzívě; s. 94, pozn. 5 překlep „jedny“; s. 110, pozn. 5 závorka v kurzívě; s. 111, pozn. 3 prázdná závorka, ve které má být *ιάχησε*; na poslední straně bibliografie (s. 148) je studie Fromy I. Zeitlinové „Staging Dionysos between Thebes and Athens“ zařazena do sborníku *Nothing to Do with Dionysos*, ale jedná se o sborník *Masks of Dionysos* (editoři jsou uvedeni správně). Za odkazem na *Trójanky* v pozn. 3 na s. 103 je ve skutečnosti odkaz na *Trachiňanky*. Na s. 110 je chybně uveden plurál „v *Obětech na hrobě*“.

31 V poznámce uvedený odkaz k tomuto místu z *Hypsipyly* je chybně už v originálu. Autorka určitě neměla z *Hypsipyly* na mysli fr. 4, v. 6–9, protože fr. 4 obsahuje jen jedno neúplné slovo, ale fr. 1, iv, v. 6–9.

32 Provizorně překládá *aulos* jako flétnu a následně to v poznámce vysvětluje James Diggle (Diggle 1974, s. 13, pozn. 2). Silk a Stern uvádějí flétnu v uvozovkách od strany 138. Na s. 139 stejně jako Diggle přirovnávají *aulos* ke klarinetu a hoboji (Silk — Stern 1981). West je nejostřejším kritikem „flétny“, což ukazuje hned na prvních dvou stranách své knihy *Ancient Greek Music* (West 1992) a otázce vhodného ekvivalentu se věnuje dále na s. 82–85.



bohatá literatura a za posledních padesát let se celé bádání i výrazně proměnilo díky inspiraci literární teorií, které se klasická studia začala otevírat v sedmdesátých letech. Stále proto nechápu, proč byla přeložena jako úplně první zahraniční práce o tragédii v češtině právě tato kniha. Možná že vydavatele zaujal lehce sentimentální název, deklarovaná linka na Nietzscheho a přesvědčil ho autorčin autoritativní hlas, který je na první pohled podpořen značným množstvím odkazů z tragédií. Při bližším pohledu se však ukazuje, jak jsou tyto odkazy předem modelovány. Za sebe musím bohužel bez velkého přehánění shrnout, při vší úctě k jiným dílům autorky, že se jedná patrně o nejhorší knihu, jakou jsem o tragédii četl. Dokonce i naratologické, značně formalistní práce, které se objevují v posledních zhruba dvaceti letech, představují podnětější a zábavnější četbu. Nebudu ale směšovat tak odlišné přístupy. Pokud tedy vyjdu z podobného zaměření, jaké má tato kniha, jsem přesvědčen, že jedna časopisecká studie Naomi Weissové³³ poskytne čtenáři mnohem lepší vhled do problematiky vyjadřování žalu než celá tato zmatená kniha. Ale nakonec není ani třeba se obracet k tak současné autorce, jako je Weissová. Stejně tak poslouží čtenáři skvělá studie Charlese Segala, ke které se Lorauxová opakovaně pozitivně vztahuje a u níž, jak jsem přesvědčen, to všechno vlastně začalo. Mám za to, že inspirace Segalem je větší, než si autorka připouští. Segal například výborně vystihl Aischylův *kommos* v *Oběti na hrobě* jako volné přecházení od aktuálně probíhajícího rituálního zpěvu v metaforu, což je postup, který se objevuje v celé řadě sborových pasáží nejen u Aischyla a dává jim další výkladovou rovinu, ale i vhled do postupů bytostně performativního žánru.³⁴ Myslím, že právě tato oblast autorku zaujala a snažila se posunout výklad dále. Ve svém zaměření na žánr jako celek však postupně ztratila jak metaforu, tak distinktivní hlas žalu a zpěvu, na který se chtěla zaměřit především.

LITERATURA:

- Badian, Ernst. „Phrynichus and Athens’ οἰκία κακά“. *Scripta Classica Israelica*, 15, 1996, s. 55–60.
- Culler, Jonathan. „In Defence of Overinterpretation“. In *Interpretation and Overinterpretation*. Ed. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, s. 109–123.
- Csapo, Eric. „The Men Who Built the Theatres: *Theatropolai*, *Theatronai*, and *Arkhitektones*“. In *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies*. Ed. Peter Wilson. Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 87–115.
- Csapo, Eric — Slater, William J. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Diggle, James. „On the ‚Heracles‘ and ‚Ion‘ of Euripides“. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 20, 1974, s. 3–36.
- Gebhard, Elizabeth. „The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater“. *Hesperia*, 43, 1974, s. 428–440.
- Goldhill, Simon. „The Great Dionysia and Civic Ideology“. *Journal of Hellenic Studies*, 107, 1987, s. 58–76.
- Goldhill, Simon. „The Great Dionysia and Civic Ideology“. In *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Eds. John J. Winkler — Froma I. Zeitlin. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1990, s. 97–129.
- Henrichs, Albert. „Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus

³³ Weiss 2017.

³⁴ Segal 1989, s. 340.

- from Nietzsche to Girard". *Harvard Studies in Classical Philology*, 88, 1984, s. 205–240.
- Henrichs, Albert. „He Has a God in Him: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus“. In *Masks of Dionysus*. Eds. Thomas H. Carpenter — Christopher A. Faraone. Ithaca, London: Cornell University Press, 1993, s. 13–43.
- Henrichs, Albert. „Why Should I Dance: Choral Self-referentiality in Greek tragedy“. In *Arion*, 3, 1994–1995, č. 1 (*The Chorus in Greek Tragedy and Culture I*), s. 56–111.
- Henrichs, Albert. „Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides“. *Philologus*, 140, 1996, č. 1, s. 48–62.
- Herington, John. *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley (Ca.): University of California Press, 1985.
- Hérodotos. *Dějiny*. Přel. Jaroslav Šonka. Praha: Odeon, 1972.
- Kollár, Ján. *Staroitalia slavjanská aneb objevy a důkazy živlů slavských v zeměpisu, v dějinách a v bájesloví, zvláště v řeči a v literatuře nejdávnějších vlaských a sousedních kmenů, z kterých zřejmo, že mezi prvotními osadníky a obyvateli této krajiny i Slavjané nad jiní četnější byli*. Vídeň: Dvorská a státní tiskárna, 1853.
- Loroux, Nicole. „Kreousa the Autochthon: A Study of Euripides' *Ion*“. In *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Eds. John J. Winkler — Froma I. Zeitlin. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1990, s. 168–206.
- Lorouxová, Nicole. *Truchlící hlas: Esej o řecké tragédii*. Přel. Martin Pokorný. Praha: Malvern, 2020.
- Macrobius. *Saturnálie*. Přel. Jakub Hlaváček. Praha: Hermann & synové, 2002.
- Nietzsche, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Přel. Otokar Fischer. Praha: Alois Srdce, 1923.
- Paga, Jessica. „Deme Theaters in Attica and the Trittys System“. *Hesperia*, 79, 2010, s. 351–384.
- Porter, James I. *The Invention of Dionysus. An Essay on the Birth of Tragedy*. Stanford (Ca.): Stanford University Press, 2000.
- Roisman, Joseph. „On Phrynichos' Sack of Miletos and Phoinissai“. *Eranos*, 86, 1988, s. 15–23.
- Rutherford, Ian. „Apollo in Ivy: The Tragic Paeon“. *Arion*, 3, 1994–1995, č. 1 (*The Chorus in Greek Tragedy and Culture I*), s. 112–135.
- Rutherford, Ian. *Pindar's Paeans: A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Segal, Charles. „Song, Ritual, and Commemoration in Early Greek Poetry and Tragedy“. *Oral Tradition*, 4/3, 1989, s. 330–359.
- Silk, Michael Stephen — Stern, Joseph Peter. *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Scullion, Scott. *Three Studies in Athenian Dramaturgy*. Stuttgart, Leipzig: Teubner, 1994.
- Swift, Laura. *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Weiss, Naomi. „Noise, Music, Speech: The Representation of Lament in Greek Tragedy“. *American Journal of Philology*, 138, 2017, č. 2, s. 243–266.
- West, Martin Litchfield. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Wiles, David. „Reading Greek Performance“. *Greece & Rome*, 34, 1987, č. 2, s. 136–151.
- Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Wright, Matthew. *The Lost Plays of Greek Tragedy, I: Neglected Authors*. New York — London: Bloomsbury, 2016.