

Achillův štít: dramatické souvislosti eposu

V XVIII. zpěvu Íliady zhotovuje Héfaistos zbroj pro hrdinu Achilla. Nejdříve ze všeho vykovává štít. Popis výzdoby štítu zabere hodně přes sto veršů: ostatní součásti výzbroje se vešly do čtyř řádek. Bylo by chybou považovat tento nepoměr za disproporci, jako by bylo chybou vidět za obsáhlým popisem štítu zálibu v detailech. Nejde o ornament: Achillův štít je obrazem celku světa.

Kulatý štít představuje kruhový svět mýtu. Uprostřed znázornil božský kovář zem, vnitřní moře a nebeskou bář. Pod klenbou nebes je vidět slunce, měsíc a hvězdy. Okolo okraje štítu vidíme kruhový oceán. Součástí obrazu je i dvojice měst: v jednom se slaví svatba, druhé je obleženo vojenským táborem. Vidíme nivu a vinici, boj a smrt. Je tu místo i pro zábavu: pěvec, kejklíři a taneční rej jsou bohům libé stejně jako lidská práce.

Achillův štít je ukován z pěti vrstev. Dvě spodní jsou z cínu, prostřední ze zlata, dvě svrchní z bronzu. Praktický účel vrstvení je pominut mlčením. Běžný bojový štít je u Homéra kombinací kůže a kovu, také počet vrstev je jiný. Achillův štít je nejen velmi těžký, což by vzhledem k božskému původu hrdiny nevadilo, ale jeho spodní vrstvy jsou i měkké. Jeho tajemství je v něčem jiném než v řemeslné důkladnosti.

Počet vrstev tohoto kruhového modelu světa je počtem přírodních prvků. Ponechme teď stranou, co která z nich konkrétně znamená: ani pozdější filosofové se vždy neshodnou na jejich pořadí... Co víme jistě, že nejtěžší vrstvy jsou vespod a nejpevnější nahoře. O nebeské klenbě, která drží kosmos pohromadě, hovoří Homér jako o *kovovém* nebi. Výroba Achillova štítu je nápodobou kosmogonického aktu: nelze ho rozbít, jako nelze rozbít svět! Jeho síla je magická.

Kruhový oceán, zvolna obtékající pevninu, můžeme chápat jako obraz času. Také čas se věčně vrací k svému východisku, je to cyklický čas mýtu. Bohové tu přímo zasahují do světa lidských věcí. Nejen svým požehnáním v dobách míru, ale také (a především) v dobách konfliktů a válek. Bez jejich přízně nelze zvítězit, jako nelze v boji porazit božskou Pallas. Bohové jsou věčným předobrazem hrdinství, jež se nám zjevuje v hrdinech Achillova typu. Ti pak vytvářejí spojovací článek mezi světem lidí a bohů. Hrdinství tu představuje zásadní věc: je prostředkem ochrany (božsky založené) obce a obnovy pořádku. Ten je ze své podstaty pořádkem světovým.

U Homéra nejde o popis jednoho válečného konfliktu. Jde o obnovu kosmického řádu, který byl narušen. To, co vidíme na Achillově štítu, nejsou detaily, nýbrž součásti celku světa. Stejně musíme nahlížet na jednotlivé motivy obou homérských eposů: každé téma a každý motiv má přesně vymezené místo, platnost, čas a smysl. Považovat zde detail za ozdobu by bylo opět chybou. Smyslová výraznost neznamená absenci duchovního obsahu: epiteton ukazuje k svému substantivu podobně jako atribut k substanti.

Kompoziční princip homérských eposů je kruhový: v kruhovém prostoru a čase se dějový pohyb nutně vrací do místa, z něhož vyšel. Hrdina Láertés bojuje v rodné Ithace po boku hrdiny Odyssea a hrdiny Télemacha: děd, otec a vnuk! S pomocí bohů završí s konečnou platností obnovu pořádku a vstupují do klidně plynoucího času, na jehož konci rozeznávají smrt, stáří a dospělost.

Celkové perspektivě odpovídá kompozice obou eposů. Také ona je monolitně celistvá. V prvním případě kondenzoval Homér děj do čtyř bitevních dnů desátého roku obléhání Ília. Co předcházelo morové ráně mezi Achájci, čtenář neví. Od Hektórově smrti až k smutečním obřadům, jimiž první epos končí, uplyne 2 x 12 dnů.

Tento nepoměr má opět (jako u Achillova štítu) hlubší smysl: nejenže představuje (zdvojené) posvátné číslo, ale signalizuje i změnu v rytmu času! Ten plyne jinak v bitevní vřavě a jinak v příměří, zahušťuje se nebo ředí, lomí se (často na mnohokrát) nebo má jasnou perspektivu...

Podobně jako nevíme, co všechno konfliktu mezi Achillem a Agamemnónem předcházelo, nedozví se čtenář z textu ani to, jak trójské tažení dopadlo. Děj Íliady je vpjat do dvou velkých míst nedourčenosti, jež ho rámcují.¹ Tento rámec je temný a vyžaduje aktivitu čtenáře. Řada podobných neurčitostí je obsažena v samotném textu. To je zdrojem estetického účinku, asi jako při refrénu, který opakuje známý motiv. I druhý Homérův epos je rozepsán tímž principem: prvních sedm let Odysseova bloudění zůstává skryto ve stínu. Čtenář, který nezná pozadí řeckých mýtů, vlastně není schopen adekvátní recepce.

V době, kdy Achilleus nezasahuje do bojů, se štěstěna výrazně nachýlí k Trójanům. V srdci „evropského“ čtenáře tím vznikalo napětí. To je udržováno nejen vědomím, že během bojů před Trójou hlavní hrdina nečinně sedí, ale i vrtkavostí přízně bohů. Dokud se Zeus definitivně nerozhodne, nebude Ílion dobyt ani v desátém roce. Tvrzení o napětí je jen ve zdánlivém rozporu s tvrzením o známém pozadí mýtů... V rámci cyklického času světa je napětí určováno kruhovým pohybem.

To, co bylo dosud řečeno, ukazuje celkem přesvědčivě, že Ílias je plodem celistvého uměleckého gesta: její půdorys je (jako model světa, v němž se odehrává) do důsledku promyšlen. Velkou chybou by bylo i to, kdybychom Odysseiu považovali za dobrodružný epos. To, co má pro nás přidech pohádky, bylo pro archaického člověka líčením reálné podoby světa: nikoli náhodou vrcholí Odysseovo bloudění cestou na okraj světa! Těžiště eposu není v Odysseových dobrodružstvích... Ta vytvářejí (opět) velmi kondenzované ohnisko, tentokrát retrospektivní. Ke svému rámci (Télemachovo hledání otce a nastolení pořádku v Odysseově domě) se mají asi jako tětíva k oblouku luku: nejkrajnější vychýlení z rovnováhy je zdrojem mohutného účinku vyrovnání napětí...

Promyšlenému vztahu mezi částí a celkem odpovídá i narativní perspektiva. Ta je velmi pružná a mnohostranná. Základ vyprávění je omniscientní: z vůle bohů zjevují Múzy básníkovi pravdu o dění v táboře před Trójou i v ležení nepřátel. Omniscience znamená i vcítění: truchlení nad Hektórem se přenáší také na čtenáře, pohlízejícího na dění z evropské pevniny... Jak jinak, když obě strany uctívají táz božstva? Konsekventně k omniscenci božské perspektivy se z bohů stávají jednající postavy: jako sněmující na Olympu, jako přihlízející dějům i jako přímo zasahující do boje. Všudypřítomný čtenář se dívá nejen očima vypravěče, ale rovněž jakoby očima bohů a postav. Homér umí střídat vyprávění a dialog, er-formu a ich-formu, kombinovat perspektivu vnější a vnitřní. Zvláště jímavé je použití du-formy jako prostředku aktualizace (užité jako prostředek komunikace mezi vševědoucím vypravěčem a pastýřem vepřů).

U Homéra najdeme (alespoň v zárodku) všechny vyprávěcí principy, jichž používá současná epika.² Text ovšem není narativně rytmován jen střídáním

¹ Teorii míst nedourčenosti a jejich estetického účinku prostřednictvím aktivity čtenáře rozpracoval Roman Ingarden v *Uměleckém díle literárním*, Odeon, Praha 1989, s. 248-256. U Homéra jde vlastně o kvazi-nedourčenost, neboť čtenář (posлуhač) dodává chybějící tematické vrstvy ze své znalosti mýtů, případně z jejich variant.

² U Homéra nacházíme ze tří možných vyprávěcích situací přinejmenším dvě: autorskou vyprávěcí situaci a vyprávěcí situaci 1. osoby. Pro první je podle *Stanzela* příznačná vnější, pro druhou vnitřní perspektiva. S první se setkáme všude, kde je omniscientní vypravěč, vyprávějící ve 3. gramatické osobě, jako např. při vstupu do obou eposů; s druhou třeba při Odysseově vyprávění Fajákům. Pokud se týká třetí možné varianty, totiž *personální* vyprávěcí situace, která je kombinací vnitřní perspektivy

vyprávění a dialogu... Je osvěžován i vkládáním nedějových a nedialogických pasáží. Jinak řečeno: nacházíme tu nejen epický princip v širokém slova smyslu, nýbrž i postup (v užším smyslu) dramatický a postup lyrický. Ponechme pro tuto chvíli stranou, jaký je charakter a funkce lyrických pasáží... Nechme mimo pozornost i problém, zda časoměrný dialog je či není dramatický v dnešním slova smyslu: důležitý je princip sám, ne to, jak ho která epocha uskutečňuje, vnímá, hodnotí a uplatňuje v literárních žánrech. Pro nás je v tuto chvíli důležité, že Homérové eposy jsou jako bronzové odlitky: beze švů a přitom plné vnitřního napětí, jednotné a (přitom) vnitřně členité, jak jen to bylo možné! Nejde o epiku, která navléká jednotlivé příběhy na časovou osu jako korálky... Jde o syntetický výkon literárního intelektu.

Takové tvrzení se ovšem ocitá v značném rozporu s tím, co se od časů Schillerových o epice tvrdívá. Dnešní literární teorie sice opustila představu, že lyrika, epika a drama tvoří tři vývojové stupně literatury, homérský epos je ovšem stále chápán jako jakýsi střední člen žánrové trojčlenky. Výmaršti klasikové formulovali jeho slohový princip jako retardační: samostatnost částí tvoří podle nich hlavní rys epické poezie! Stejný úhel pohledu je příznačný pro Auerbachovu komparaci Homéra a Bible i pro (až do dnešních dnů patrně nejpropracovanější) teoretickou koncepci literárních druhů u E. Staigera.

Také podle Staigera je epickým principem prostá adice. V malých detailech i velkých celcích jde o skládání samostatných částí: celkový plán je prý u Homéra jen proto, aby poskytl prostor epizodám! Podobně je příčina trójské války jen záminkou k tomu, aby se mohl ukázat jednotlivce. Homér prý neví nic o vývoji a zcela mu uniká fakt zrání a stárnutí. A tak nepřekvapí závěr, že Ilias nekončí, nýbrž prostě přestává... Bylo by prý možné mechanicky pokračovat dál a skončit v jiném okamžiku.³

Příčina retardace v Homérově eposu tkví podle E. Auerbacha ve snaze osvětlit a ztvárnit i tu nejmenší věc. Homérský cit údajně nesnese, aby se věc vynořila z nevyjasněných temnot minulosti. Spousta spojek, adverbií, partikulí a jiných syntaktických prostředků tvoří jasné časové, místní a příčinné vztahy. Jevy plynou v nepřetržité přítomnosti: nikde prý není mezera, rozsedlina, pohled do neprobádaných hlubin. Homér nezná žádné pozadí dějů a vytváří jen velmi slabé napětí. Auerbach

se 3. gramatickou osobou, tu u Homéra v čisté podobě nenajdeme: je totiž vázána na polopřímou řeč a můžeme o ní mluvit až tehdy, kdy víceméně vytlačí autorské omniscientní projevy. To, co Stanzel nazývá *personální médium*, však u Homéra postřehnout můžeme. Jde o doplňkovou linii, jež zachycuje vnitřní pocity a děje, nevyjádřené přímou řečí. Např. na počátku XX. zpěvu Odysseie: „*Tam tedy Odysseus ležel, však nespal a vymýšlel v duchu / na všechny ženichy zkázu. A služebné, které už dřív se / s ženichy milskovaly, šly z komnaty ženské ven z dvora, / častovaly se smíchem a projevy veselé mysli. / Odysseovo srdce se bouřilo v milných prsou. / Přemnoho přemítal o tom, jak ve svém srdci, tak v mysli, / má-li se na ženy vrhnout a každou hned usmrtit, či je / v náručí ještě má nechat těch přezpupných záletných mužů / naposled, naposled ještě! - a srdce mu štekalo v nitru. /.../ Potom se udeřil v prsa a vyplínil takto své srdce: 'Snes to jen, srdce! Vždyť tehdy cos hnusnějšího jsi sneslo, / onoho dne, kdy požíral Kyklóp, muž nezdolný silou, / statné tvé druhy.'*“ Situace tu není taková, že čtenář prostě vidí Odyssea, který nemůže usnout, sleduje záletné služky a seznamuje se s jeho myšlenkami: on slyší jeho ušima a cítí jeho srdcem! Omniscience se tu mění v personální perspektivu. Promluva k vlastnímu srdci je (už) vnitřní monolog, který je (ač v uvozovkách) nevlastní přímou řečí. Vyprávěcích situací, které bychom mohli hodnotit jako personální, není u Homéra mnoho a většinou se omezují na kratší úseky, než je citovaná ukázka. V Homérově textu však jsou a vytvářejí zónu možného vývoje pro epiku příštích epoch. I z hlediska *vyprávěče* je tedy homérská epika silně potencována vývojově. Viz k tomu Franz K. Stanzel, *Teorie vyprávění*, Odeon, Praha 1988, přehledný graf na s. 280-281. Citovaná ukázka: Homér, *Odysseia*, Odeon, Praha 1984, s. 277. Překlad Rudolf Mertlík.

³ Viz Emil Staiger, *Základní pojmy poetiky*, Československý spisovatel, Praha 1969, s. 64-102.

souhlasí se Schillerem, že se u Homéra ličí „jen klidné zdebytí“ (Dasein; bytí, bytí „zde“, na tomto světě) a „přirozená působnost věcí“. Zcela jinak vypadá podle něj biblický styl.

Příběh o Abrahámovi a Izákovi nemá podle Auerbacha přítomnost: je vklíněn mezi minulé a nastávající, když přítomnost má charakter temného, úzkostného provizoria. Tomu odpovídá i absence zájmu o vnější prostředí. Chudá syntax a bezpřívlastkovost jsou důsledkem postoje, kdy Bůh znamená všechno a člověk jen tolik, kolik z něj zbývá sub specie aeternitatis. Proto jsou duševní pochody biblických lidí propastnější než u Homéra. Řeč v Bibli neslouží (ani tak) ke komunikaci, nýbrž (spíše) jako poukaz na něco nevysloveného. Určující je vertikální pouto. Starozákonní autor totiž nepíše epiku v běžném smyslu: píše zároveň mravní imperativ a dějiny, zatímco Homér prý utkvívá v bájesloví...⁴

Prostá adice v protikladu k vertikalitě zásvětně ukotvených jevů není ničím jiným než horizontalitou. Z četby Auerbachovy (a ovšem i Staigerovy) studie vzniká dojem, jako by Homérovi hrdinové žili ze dne na den, bez hlubšího zakotvení v transcendentním. Prosvětlenost jejich existence pak vypadá jako něco samozřejmého: v porovnání s biblickým pojetím se jeví jako to, co je nutno (teprve) prohloubit! Hegelovské dědictví tak našlo v moderním myšlení své uplatnění. Není-li homérské bytí vývojově nižší, je nižší eksistentně. Teleologické určení zůstává.

Horizontalita však neznamená plochost. Země, po níž Homér chodí, představuje plochý kruh, má však i závratnou výšku nebeské báně. Zásadní je tu ovšem jedna věc: je definován tvar světa! Protože je definován tvar, je (zároveň) tematizován jeho okraj. Ten ještě není jako takový reflektován (což se stane u Hésioda), je však vysloven: působí v lidském vědomí jakožto ohraničení absolutního celku. Toto ohraničení je (ještě) neurčité. Kruhový břeh Ókeanu je přístupný jen postavám mýtů. Světlo, tma a mlha se tu mísí v tísnivém šeru. Okraje celku jsou (tedy) neurčité a temné: rozum vnutil světu *hranici*, otázka, co se nachází za ní, však ještě není na pořadu dne.

Tísnivě působí na homérského hrdinu i to, co se nachází pod jeho nohama. Země směrem dolů je neprůhledná. Chtonično je přístupné jen z okraje světa: podsvětní božstva však nepřijímají vůni obětí, nýbrž vyžadují krev, která sákně do země. Mýtus o Ifigenii je vzpomínkou na lidskou oběť podobně jako příběh Izákův. Homér ukončí celek světa i dolů: dno Hádu je vzdáleno od povrchu země stejně jako zemský povrch od nebe. Není pro nás v tuto chvíli důležité, jaký tvar asi Homér přisuzoval dolní hranici země... Z Hésiodovy Thegonie můžeme usuzovat, že se celek jsoucího zakulatil, Homér však ještě tímto způsobem neuvažuje. Nejde o definici, nýbrž o (básnickou) vizi. Ta se uskutečňuje z nitra jsoucího, a to prostředky mýtu. Jinakost okrajů jsoucího je zdůrazněna i zrůdností živých bytostí, které tam žijí a upomínají na incestní původ chtonických božstev.

Uvědomíme-li si tyto skutečnosti, nebudeme mluvit o bezproblémové prosvětlenosti řecké existence. Řecké vědomí si je vědomo mnohonásobné podmíněnosti toho, co *jest*... Život je krátký a po jeho skončení se ocitneme v místech, která by i božský Achilles rád vyměnil za otrockou existenci na *tomto* světě! Ani bohové nemilují noc, také oni prošli procesem *vzniku* a podléhají osudu. Jinak řečeno: řecké vědomí je ze své podstaty vědomím tragickým! Tragické vědomí však vzniká až tam, kde člověk dohlédne hranic existence.

⁴ Viz Erich Auerbach, *Mimesis*, Mladá fronta, Praha 1968. Jedná se o vstupní studii příznačně nazvanou *Odysseova jízva*, s. 9-26.

Bez uvědomění si ceny individua není tragédie. Agamemnón musí platit za smrt své dcery: pro Klitaimnestru to (už) není posvátná oběť, nýbrž vražda! Mluvit o tragičnosti Abraháмова příběhu je nedorozumění: obětování syna se tu děje se samozřejmostí původního vědomí, které (ještě) nezapomnělo na svůj chtonický původ. Abraháмова poslušnost vůči bohu plyne z nerozlišenosti božských a lidských, věčných a pozemských hodnot. Jahve k němu promlouvá ze světa bez okrajů.

Podobným nedorozuměním je tvrzení o nonvertikalitě homérského světa. Řecká archaická existence je vždy, silně a uvědoměle vertikální! Z každého jídla, z každého poháru je obětováno bohům. Katastrofy a konflikty vznikají tam, kde byla tato povinnost člověka vůči celku jsoucího zanedbána. Bohové jsou vždy přítomni, vždy velmi blízko: v zemi a vodstvech, v blízkosti vína, v prostoru za nebeským bleskem... Lze je zahlédnout, protože na sebe berou podoby lidí, je však „těžké vydržet to, když bozi se zřetelně zjevívají“! Pokud pochopíme tuto (zcela zásadní) věc, budeme nuceni uznat, že řecká existence je božským prostoupena od vědomí celku až do nejmenší podrobnosti. Záliba v detailu, tak často zdůrazňovaná, je důsledkem uvědomění si souvislosti celku. Prosvětlenost řeckého světa má totiž božský, ne lidský původ. Hélios slouží v první řadě bohům, v rámci jimi posvěceného světa pak i lidem. Proto se řecký bojovník kochá krásami světa: jsou božské, všechno je plné bohů! Abraháмова poušť neobsahuje nic podobného. Chce-li člověk zachovat zbožnost, musí od ní odvracet mysl.

Diova vertikálnost znamená sílu, která není o nic menší než Jehovova. Také jemu se znelíbil člověk, také on umí otevřít stavidla Ókeanu, aby se posléze slitoval nad posledními čistými, kteří založí nové pokolení... Jeho síla je taková, že každého z bohů, i ty nejsilnější, záhy přejde chuť mu vzdorovat. V VIII. zpěvu Íliady k nim Zeus promlouvá:

Jenom to, bohové, zkuste, ať dobře to poznáte všichni!
Vezměte zlatý řetěz, jej spusťte pak z nebe a všichni
bozi se zavěšte na něj a stejně i bohyně všechny:
přec byste z nebeských výšin až na zem nestáhli Dia,
vladaře svrchovaného, i kdybyste námahou padli.
Kdybych však opravdu chtěl i já pak zatáhnout, všechny
vzhůru bych s veškerou zemí i s veškerým mořem vás vytáhl;
k vrcholu olympského bych přivázal potom ten řetěz
pevně, a tak by to všechno pak ve vzduchu viselo volně.
O tolik nad bohy já i nad lidmi vynikám silou.⁵

Diova síla je o to svrchovanější, že je aktuálně neprojevená. Božská síla a božské sebeovládání patří k sobě. Jde už vlastně v zárodku o dialektiku *obecného principu*... Vždyť žádný z řeckých bohů není natolik harmonický, aby neohrozil rovnováhu světa! Zeus je v první řadě ztělesněním areté, zdatnosti. Rovnováha mezi tělem a duší, silou a vůlí je prvním a nejdůležitějším projevem ctnosti. Především proto (ačkoli je možné prolít i božskou krev) je „nemožné bojovat s Diem“. Ten představuje spíše úběžník, který drží na uzdě protikladné síly světa, ztělesněné jednotlivými božstvy, než přímo jednající osobu... „Die, zde všechno pochází z tebe“, tak se modlí homérský Řek. Řekové ovšem věděli, že i bohové se zrodili, že vznikli. To, co později Aristoteles označí jako *mýtickou filosofii*,⁶ je umožněno už pohybem uvnitř homérského světa

⁵ Homér, Ílias, Odeon, Praha 1980, s. 138. Přeložil Rudolf Mertlík.

⁶ Aristoteles, Metafyzika III/3, Pravda, Bratislava 1973, s. 260: „Hesiodovým žiakom a všetkým predstaviteľom mýtickej filozofie išlo len o to, aby si našli prijateľné riešenie.“ V časti I/2, s. 246 čteme, že „aj milovník mýtov je v istom smysle milovníkom múdrosti.“ Typickým predstaviteľom mýtickej

samotného: z osoby se stává (neosobní) princip...

Označení *neosobní* patří ovšem do závorky. Nelze-li Diovu neprojevenou sílu zdolat přímo, lze ji (jakožto osobu) ovlivnit lstí... Předobrazem takové chytrosti je Héra: Erós je starší než Zeus, Kronos i Úranos, proto může Héra šálivými hrami lásky omámit mysl Nejvyššího. Kde je Otec nezranitelný, selhává manžel! Proto se Řek nemusí nejvyššího boha jen obávat, může ho i milovat: ne z příkazu a obavy z trestu, nýbrž z lásky. Bůh se tu stává *bližním* člověka. Obviňovat Homéra, že jeho božstva jsou příliš lidská, jak to dělali kritikové mytologie od Xenofanových dob, znamená (už) nechápat poselství řeckého pantheonu, jímž je láska k přírodě, přirozenosti a ke světu. Svět však znamená kosmos: horizontálu i vertikálu, úplný celek jsoucího.

Auerbachovo tvrzení, že Homér zabraňuje perspektivě, vychází z rozboru epizody a detailu. Tam, kde ztratíme ze zřetele smysl *celku*, ztrácíme (samozřejmě) smysl i detail a epizoda... Tvrzení o nonvertikalitě homérského světa je optickým klamem: mrtvé náboženství k nám nemůže promlouvat se stejnou naléhavostí jako to, které žije dodnes! Přestane-li však pro nás být Abrahámová víra *živou* vírou, nepochopíme nikdy (původní) smysl jeho příběhu. Jinak řečeno: pokud ztratíme (podobně jako křesťanský čtenář při četbě Homéra) ze zřetele vertikální pouto, rozpadne se Abrahámov příběh na jednotlivé části. Říká-li Auerbach o Bibli, že pozdější doba „povýšeně upouští od staré metody výkladu“, čímž se její příběhy „promění v staré báje“, jde k podstatě věci: totéž ale platí o Homérovi, s tím rozdílem, že k opomenutí *mocenského nároku* textu (který začali relativizovat už sami Řekové) tu došlo už dávno a mnohem dříve než u Bible! Tvrzení, že Homéra „nelze vykládat“, vychází právě z takto pokřivené, křesťanské perspektivy.

U Homéra je však (jak bylo naznačeno) všechno perspektivy plné, všechno se jeví v určité perspektivě. Odysseova jizva, která se stala východiskem slavné Auerbachovy analýzy, je sama o sobě takovou perspektivou: tvoří něco jako okénko do času. Auerbach vyčítá Homérovi, že se motiv jizvy vynoří nemotivovaně. Budeme-li upřímní, současný autor by neměl mnoho možností, jak motivace dosáhnout: možná by se o jizvě zmínil předem, to je však všechno, co by mohl udělat. V žádném případě by příběh z lovu nemohl odvyprávět dřív: ten se totiž ocitá mimo epický čas! Je s podivem, jak radikálně Auerbach Homérovi upírá vytváření napětí. Vloží-li však Homér v Eurykleině výstupu (mytí nohou) mezi okamžik poznání jizvy (1) a projevy užaslého překvapení (3) etiologickou epizodu (2), jde o retardaci, nebo vzbuzování napětí? Kdo se takhle ptá, nepochopil funkci retardace. Ta je dialektická a směřuje k svému opaku. Příběh z lovu patří k těm sekvencím, které netrpělivý čtenář přeskakuje.

Stejnou funkci, totiž okénko do času, tentokrát do budoucnosti, mají Homérovy prolepsy... Těch není mnoho, nicméně se v textu nacházejí a bylo by nesprávné je přehlížet. Odklon narace do retrospektivy nebo časového předstihu ukazuje, že první evropský básník nezná jen ostře nasvícenou přítomnost. Připomeneme-li si časovou kondenzaci děje obou eposů, vpjatou do (ontologicky) temných okrajů bytí a (v kompozičním smyslu) do velkých míst nedourčenosti, budeme patrně nuceni opustit tezi o nedostatku perspektivy a plochosti homérských textů. Biblické postavy nemají ke skutečnosti *vášnivější vztah*, jak se domnívá Auerbach, mají ke skutečnosti vztah *jiný*. Řecký text také není statičtější: je jen strukturovanější! Těžko lze věc formulovat tak, že struktura homérských eposů se

filosofie byl Ferekydés, ale tento proud byl živý ještě v Aristotelově době. Způsob myšlení, který na místo abstraktních principů dosazoval (tradiční) personifikace, inspirované mýtem, byl patrně většinou Řeků bližší.

„zdá vyšší“: ona prostě vyšší *je!* Kdo popírá, že Ílias a Odysseia jsou napínavá četba, neříká nic jiného, než že ztratil (nebo nenabyl) schopnost homérskou epiku číst.

Také Staiger přeceňuje samostatnost částí Homérova eposu. Ty tvoří jednotlivý celek podobně, jako ho tvoří řecké vojsko. Představa, že příčina trójské války je jen záminkou k tomu, aby se mohl ukázat jednotlivec, je zjednodušující a přezíravá: může se tak jevit na pozadí Alexandrových výbojů, ne však z textu Íliady samotné! Jistě je nápadné, jak bojovníci obou stran, nedbajíce nebezpečí, hned po skolení protivníka svlékají jeho výzbroj... To však není upřednostňování individuálního zájmu, nýbrž součást celkové strategie vedení války: ta měla ekonomické předpoklady v kořisti, bez níž by se zásobování po moři zhroutilo... Agamemnón pak má v řeckém vojsku zcela výsadní postavení: jeho podíly na zisku jsou největší, ačkoli se bezprostředních bojů téměř nezúčastňuje! Je nemyslitelné, aby král (basileus) svlékal mrtvolu. Může si dokonce dovolit u jiného nemyslitelnou věc: sebrat Achilleovi konkubínu, aniž by se tento *hérós* odvážil fyzicky vzdorovat! Může trucovat: tím však jen potvrzuje svou podřízenost! Odplout se neodváží on ani žádný z těch, kteří jsou před trójskými hradbami sužováni morem... Agamemnón má v každém okamžiku dost síly, aby tvrdě ztrestal ochabujícího bojovníka. Že tak neučiní, plyne z toho, že Achillova pozice je přece jen výjimečná. Tím více však vynikne jeho zpupnost: byl-li nucen vrátit dceru *kněze*, uzurpuje si milenku *poloboha*...⁷

Homérův důraz na individuální hrdinství svádí k soudu, že trójské tažení je jen jakousi scénou pro uplatnění individua. Atribut „individuální“ je však přívlastkem, který pochází z pozdějšího slovníku. Archaický hrdina není individuální. Je obecným schématem, archetypem.⁸ Je projekcí božských vlastností do člověka a jeho úkol je kosmického řádu. Staigerovo hodnocení také zcela odhlíží od dobového způsobu vedení boje: nejsme totiž v době hoplitů (tím méně římských legií), nýbrž v době čelní, více či méně rozptýlené bojové linie, kde bojuje muž proti muži, jeden proti jednomu. Achilles, proniknuvší hluboko do šiku nepřátel, by byl v pozdějších dobách trestán za nedisciplinovanost; opustit šik, otevřít jej, nikdo z hoplitů nesměl.

Ponechme stranou historické souřadnice konfliktu, o němž víme málo... Vzhledem k jeho obrovitosti je možné, že únos (pokud k němu došlo) sloužil jen jako záminka výbojů motivovaných mocensky. V každém případě platí, že staré říše stály ekonomicky na válečné kořisti a principu kořistnictví. Na druhou stranu však motiv únosu nesmíme ani podceňovat: umíme si představit, jak podobná věc působila na archaického člověka? Vždyť i dnešní agresivní a fyzicky zdatný muž řeší nevěru ženy rvačkou, dřívější člověk souborem, králové pak válkou. To není obtížné pochopit. Je tu však i něco navíc, totiž mytologické schéma ve své podstatě etického motivu.

⁷ Podle Vernanta jsou u Homéra typické znaky mykénské mocenské struktury, vyznačující takzvaný „palácový systém“, v podstatě zapomenuty. Myslím však, že jsou dobře čitelné právě v organizaci obléhání Tróje: nesmíme si je ovšem představovat na pozadí pozdější občanské obce, polis, kde by se časově tak náročná výprava musela nutně vnitřně rozložit a zhroutit. To, co drží jednotlivé aristokratické bojovníky před Trójou, je myslitelné jen na pozadí centrální moci, expandující do celého Středomoří, řečeno slovy Vernantovými... Viz k tomu: Jean-Paul Vernant, Počátky řeckého myšlení, Oikúmené, Praha 1993, zvl. s. 22-30.

⁸ Archetyp tu chápu v souhlasu s Eliadovým pojetím jako *pravzor*, ztělesňující určitý typ chování. Archetyp je ahistorický, tzn. že je zapuštěn v mytologických představách o počátcích pospolitosti. Pro archaického člověka vytváří kadlub, do kterého se musí (a také chce) „vejít“. Archaický člověk se vzpírá změně: cyklické pojetí času tu můžeme (s Eliadem) chápat mimo jiné jako vzpouru proti „dějinám“. Rovněž představa osobního vývoje je u archaického člověka anachronická. Archaický člověk se nevyvíjí, nýbrž naplňuje určité nadčasové formy, do nichž (někdy za pomoci iniciačních rituálů) vstupuje. Tyto kadluby, formy či vzory jsou zcela obecné, nadindividuální. Viz k tomu Mircea Eliade, Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování), Oikúmené, Praha 1993, zvl. s. 9-37.

Paridův čin je vybočením z pořádku světa hned v několikerém smyslu. Je zradou na pohostinství, tradiční řecké ctnosti. Je však také zradou na důvěře, kterou král trójského hosta poctil, když odplul a nechal svou manželku s hostem ve svém paláci samotnou! Tolik z hlediska obecných hodnot. Z hlediska jednotlivce jde o potřísnění lože (připomeňme si Agamemnónovu přísahu, že nevstoupil do lože Brísovy dcery); nereagovat na čin jako je únos znamená platit za zbabělce. Zbabělec je protikladem role, kterou muž z aristokratických vrstev musí bezpodmínečně hrát. *Musí* tu znamená: i kdyby nechtěl! Hrdinství totiž představuje účast na posvátném: polobožství Achillovo má tento symbolický smysl. Tažení na Tróju je ošetřením archetypu. „Vybočení z pořádku světa“ znamená v poslední instanci skutečnost, že byla narušena kosmická rovnováha; mytologické schéma tu znamená schéma teologické.

Paridův soud není volbou královny krásy v dnešním smyslu slova: uchazečkami o korunu jsou tu bohyně, z nichž každá personifikuje specifickou funkci. Čteme-li tento konflikt podle antropologického klíče G. Dumézila,⁹ představuje Héra funkci právní a náboženské svrchovanosti, Athéna funkci bojové a fyzické síly a Afrodíta funkci plodnosti; tři funkce znamenají zároveň tři společenské stavy, jejich bohy a specifické symboly. Shromáždění tří bohyň, na kterém dojde ke sporu, je tedy „schůzí“ tří stavů a vyjádřením kompletní „trojčlenné indoevropské ideologie“, řečeno s Dumézilem. Správnou volbou je v tomto případě žádná volba: to však samolibý Paris právě nepochopil! Představte si volbu královny krásy, kde každá z uchazeček vládne zbraněmi hromadného ničení: neboť Trója byla etnocida! „Žádná volba“ tedy znamená kompromis, a to sněmovní. Že bohové jsou ješitní, svárliví a mstiví, věděl každý od Homérových časů. Od Dumézila víme, že „ideologická trojčlenka“ se zdvojuje: válčí-li se na zemi, válčí se i na nebi, a naopak. Proto se před Trójou angažují bohové, i když nebojují proti sobě.

Individuální hrdinství archaické doby neznámá, že je glorifikováno individuum. Glorifikován je archetyp, do něhož člověk hrdinským činem vstupuje. Individuální čin má cenu jen z hlediska obce, to znamená: sakrálně založené pospolitosti! Homér se už umí podívat na hrdinství bronzové doby kritickým zrakem... Achilleus je pro něj mnohdy nelidský a krutý, bůh Skamandros ho napomíná:

Achille, příliš rádiš a příliš zločinů pášeš
nad jiné lidi, vždyť stále tě samotní bohové chrání.
Jestli ti dovolil Zeus, abys veškeré Trójany zničil,
aspoň je vyžeň z mých vod a na pláni páchej ty hrůzy,
neboť mé rozkošné proudy už docela plné jsou mrtvol,
nemohu v jasné moře svůj tok už nikterak vlévat,
svírán mrtvými těly, a ty tu jen zabíjíš zhoubně!
Přestaň už, vladaři lidu, vždyť ze všeho jímá mne hrůza!¹⁰

Achilleus nedá na hlas říčního boha, jako ho nedojme Lykáón, objímající jeho kolena: zabije ho s rozkoší, která není z našeho světa! Přívlastek *není z našeho světa* znamená, že takový čin ani nemůžeme měřit hledisky našeho mírového světa. Homér píše: *jak šílenec* se vyřítil na Hektóra! Achilleus však není šílený: chladnokrevně zajme dvanáct trójských mladíků, aby je potom obětoval na Patroklově pohřební hranici. Není krutý v běžném smyslu: není *lidský*, protože je (polo)*bůh*! Podobně Apollón

⁹ Viz Georges Dumézil, *Mýty a bohové Indoevropánů*, Oikúmené, Praha 1997.

¹⁰ Překlad Rudolfa Mertlíka ve zmíněném vydání, s. 395.

střílí s chladnou hlavou Achájce morovými šípy. Bohové jsou krutí a válka je náboženský úkon. Věc můžeme vyjádřit lépe tak, že bohové jsou krutí proto, že to jsou bohové válečníků. Válečnický furor je posvátný zjev.

Achilleus není nelidský: je „nikoli-lidský“! Naplňuje dokonale typ archaického hrdiny. Tam, kde je v sázce osud celého rodu, zabíjí člověk z prozíravosti: slitovat se nad nepřátelským bojovníkem znamená posilovat nepřítele. Nezapomeňme, že Ílias měla také výchovnou funkci... Ta říká asi tolik: otroky zajímej až po vítězné bitvě! Posedlost (šílenství) má sakrální charakter: skrze ni vstupuje do člověka vůle bohů, a vstupuje doň skrze „thymos“, ono místo v hrudi, kam Platón vkládal „vášnivou“ duši.¹¹ V archaickém chápání se afekt nedal ovládnout rozumem: znamenal diktát nadpřirozené síly! Archaicky posvátná je i lidská oběť na pohřební hranici. Je jasné, proč je Patroklova hrobka kruhová... Smrtí člověk vchází do kosmicity celku jsoucího.

Vyčítat tomuto světu krutost znamená uvažovat nehistoricky. Starozákonní svět není méně krutý: možná právě naopak! Řekové po dobytí Tróje odvádějí ženy a děti do otroctví, v knize *Jozue* ale čteme typickou sekvenci: „Všech mužů i žen, kteří toho dne padli, bylo dvanáct tisíc.“¹² O dětech se nepíše, ale ty byly pobíjeny přednostně; budoucnost společnosti totiž závisí právě na nich. Je to smrt masová a anonymní. U Homéra však smrt (už) anonymní není! Každý z padlých nepřátel je jmenován jménem, jako by hlasatel vyvolával hrdiny podle rodu a místa. Je samozřejmě pravdou, že Odysseus nejmenuje jménem své druhy, které uchvátí Skylla: veslaři nepředstavují rodovou aristokracii, navíc nepadli v boji... Stejně tak ovšem platí, že starozákonní příběhy oscilují kolem postav předáků. Jozue je náčelníkem kočovně prvobytné pospolitosti, podobně Jób není chudák, nýbrž bohatý muž, kterému Hospodin odejmul majetek... Zdůrazňovat Homérovo soustředění na panskou vrstvu (jak to dělá Auerbach) znamená opět nepochopit něco podstatného. Nemůžeme-li totiž u starých Hebrejů mluvit o rodové aristokracii, neopravňuje nás to ještě k tomu, abychom hovořili (jako Auerbach) o politicko-náboženské spontaneitě lidu... Pojem *lid* nedává u kočovníků smysl. Mojžíšovo předáctví bylo teokratické.

Vyšší sociální diferenciaci je předpokladem toho, aby člověk vykročil z anonymní existence. Jméno bojovníka má v homérském textu stejnou funkci jako každé *pojmenování*: je součástí diferencovaného obrazu skutečnosti. Jednotlivec má (už) definované místo v celku jsoucího. Podstata tohoto permanentního aktu pojmenovávání je ontologická: příčina a důsledek, podstata a případek, substantivum a atribut jsou rozlišeny a k dispozici dalšímu uchopování...

Auerbach vidí jako typické tyto vlastnosti biblického textu: spojení ekonomična s duchovnem, neustále jitřenou žárlivost, která proniká mezi členy rodu, spojování otcovského požehnání s božím... Tyto charakteristiky však nemohou být považovány za příznak *hlubšího* užití slova, stejně jako nepředstavují hlubší typ *psychologie*. Nejsou ani typem *jiného vysokého stylu*, než jaký nacházíme u Homéra. Biblické postavy nemají psychologii: na to, co se v nich děje, usuzujeme z gesta, z vnějšího projevu.

To, co Auerbach vidí jako hlubší dimenzi slova, je ve skutečnosti zárodečným šerem, do něhož se věci noří. U Homéra se do šera noří okraje bytí a světa: v tomto smyslu platí tvrzení, že homérský cit nesnese, aby se věc jen tak beze všeho vynořila z temnot minulosti... Jinak řečeno: šero bytí u Homéra ustoupilo na (jeho) okraj! Ve

¹¹ Viz k tomu E. R. Dodds, *Řekové a iracionálně*, Oikúmené, Praha 2000.

¹² Ekumenický překlad Bible, Praha 1979, s. 175.

starožidovských textech zasahuje šero (ještě) do centra bytí. Věci se vynořují přímo z šera přítomnosti: existence je šerá! To, co Auerbach označuje jako psychologickou hloubku, je ve skutečnosti archaická nerozlišenost mezi vnějším a vnitřním. Platí-li, že se homérský hrdina probouzí každé ráno jakoby poprvé, platí zároveň, že se biblický člověk ještě neprobudil. Archaická existence je polosnová.

Výtka, že se homérský člověk nevyvíjí, je opět nehistorická. Vývojový zřetel je (rovněž) hlediskem dneška: archetyp se totiž nevyvíjí! Nevyvíjí se, protože se *nesmí* vyvíjet. To je důvod, proč Pallas Athéna musí z Odyssea před jeho návratem *udělat* starce: archetyp hrdiny a starce představují dvojí, odlišný princip. Na druhé straně není pravda, že by se Odysseus vůbec nezměnil: ani po proměně do vlastní podoby ho Pénélope nepozná! Nestačí jí ani důkaz jizvy: vyžaduje důkazy další! Ne vnější, jaké stačí otrokyni Euryklei... Vyžaduje důkazy vnitřní: společnou *paměť* manželů!

Pokud můžeme u starověké literatury o vývoji postav vůbec hovořit, je to v případě Télemachově... Vypracujeme-li ze syžetu Odysseie fabuli, máme před sebou na začátku dítě, které otec opouští, když je ještě v kolébce. Později nacházíme nerozhodného jinocha, který nijak neumí zabránit rozpínavosti matčiných nápadníků. Postupně, jak je schopen uvědomit si svou situaci, se v něm vzrůstá netrpělivost. Nepřátelství se obrací nejen proti ženichům, ale i proti matce: naléhá na ni, aby se rozhodla! Z váhavého mladíka se pak stává muž činu: vydává se s družinou svých vrstevníků na moře hledat zprávy o otci... Posléze bojuje po jeho boku a krutě účtuje s neposlušnými otrokyněmi. Odysseia je Télemachův vývojový román.

V Íliadě najdeme jímavý obraz vývoje člověka, v němž je nám Achilleus v retrospektivě sluhu Foiníxe představen jako chlapec:

Achille, podobný bohům, i tebe jsem vychoval v reka,
měl jsem tě ze srdce rád, vždyť nikdy jsi nechtěl s jiným
společně k hostině jít neb sám se v komnatě najíst,
až jsem si konečně já tě posadil na klín a maso
pokrájel, nasytil tě a k pití přidržel víno.
Přítom jsi na prsou oděv mi častokrát poblíkal, když jsi
prskal podané víno v svém nevhodném rozmaru dětském.¹³

Chtít na starověké literatuře víc než takto rozfázovaný obraz vývoje je opravdu nevhodné. Máme tu před sebou v rámci dobových možností vývojově diferencovaný čas postavy. Limity tohoto vývoje jsou ovšem determinovány: jeho meze jsou dány přeměnami jednoho archetypu v jiný. Dítě se mění v jinocha, jinoch v hrdinu, muž ve starce... Neznamená to však, že by přechody mezi archetypy byly vnitřně nemotivované. Vnitřně nejsložitější postavou Homérova díla je pak pravděpodobně Pénélopa... Jak se mění úhel pohledu na ni (její vlastní, nápadníků, synův, jiných postav nebo vypravěče), mění se i ona sama. Pénélope není postava jednoznačná. Ona nejen protahuje čas, nýbrž i lavíruje: nechce si pohněvat nejsympatičtějšího nápadníka pro případ, že by Odysseus byl skutečně mrtev! Podobně dvojznačné jsou i vztahy mezi ní a synem: jak už to mezi rodičem a dospívajícím bývá až do dnešních časů... Nemyslím, že by se moderní člověk vyvíjel diferencovaněji, vyvíjí se jen podle jiného vzoru.

Vývoj je (tedy) u Homéra dán půdorysem kruhu: jako obrys světa, chod času i kompozice jeho eposů. Kruhové je tu i napětí: je puženo směřováním k známému, ale

¹³ Překlad Rudolfa Mertlíka ve zmíněném vydání, s. 168.

těžko dostupnému cíli! Napětí v příběhu Abrahámově je jiného rázu: přímkou je boží vertikála, přímkou je Abraháмова cesta k obětišti... Tam se obě protínají: počátek symbolu kříže, muk z přímého průniku dvou navzájem kolmých přímek, můžeme zahlédnout už v Genezi. Vrátime-li se k problému vývoje a napětí, můžeme konstatovat, že před sebou máme dvojí typ napětí a vývoje. Soud o jejich absenci u Homéra pramení z nedostatečně diferencované čtenářské perspektivy. Jiným problémem je, zda jde rovněž o dvojí typ epiky, jak soudí Auerbach. Odpověď na tuto otázku závisí mnohačetně na východisku, které zvolíme.

Achillův štít, nebo Odysseova jizva? Celek, nebo část? Příběh, nebo epizoda? To je z hlediska komparace důležitá věc. Vnitřní napětí dílčího motivu je u Homéra dáno dvojitým vztahem: vztahem k rámci vyprávění a vztahem k absolutnímu obzoru. Vztahy jsou (jak už řečeno) orientovány horizontálně i vertikálně. Pro tuto vřátost do celkového *kontextu* není nutné každý detail zvlášť vztahovat k vertikále: vytvářejí se i horizontální souvislosti uvnitř světa; jejich prostřednictvím lze přejít k vertikále. Proto u Homéra (vzdor zbožnosti) jen těžko najdeme křečovitě úzkostný vztah k jednotlivým jsoucům. Skutečnost jako celek však úzkostně zabarvení má. Vychází-li srovnávací analýza z dílčího pohledu, ztratí homérský motiv se svým přirozeným okolím i svou dynamiku. Vertikální dynamika v Bibli naproti tomu ulpívá na každém dílčím motivu. To je důsledek rigorózního náboženství, jež se na každém kroku ohlíží na nebe, protože v každém jsoucnu naráží na vertikálu, a naráží na ni proto, že má o jsoucnech jen pramalé objektivní vědění.

Naše otázka může znít i jinak: epos, nebo epično? Pomiňme pro tuto chvíli okolnost, že to, co Auerbach označí jako epické, by v intencích Staigerovy teorie mohlo být považováno za text dramatický (když dramatickost tu neznamená divadelnost, nýbrž funkcionalitu a vzájemnou podmíněnost částí). Chceme-li vidět to, co je oběma vědcům společné, můžeme věc formulovat tak, že vývojový protiklad literárních druhů (a žánrů) převedli z historické osy na osu synchronní. Protiklad mezi historickou a fenomenologickou analýzou je třeba vzít na vědomí: je to heuristicky plodný protiklad. Je však třeba mít se na pozoru, abychom obojí hledisko nesměšovali: vlastnosti „ideálního epična“ (idea, eidos epiky) nesmíme promítat do struktury eposu! Měli bychom tedy dobře rozlišovat mezi pojmy epično, epičnost, epika a epos.

Epos pro nás představuje literární žánr, historicky podmíněný: v našem případě homérský epos. Epika je literární druh, kam patří žánry, které jsou (podobně jako epos) vystavěné na ději: román, povídka ap. Epičnost pro nás znamená vlastnost textů, které splňují naši představu o epických textech. Už to, co bylo o Homérovi řečeno, potvrzuje Staigerovu tezi, že druhově čistý žánr v dějinách literatury těžko najdeme. Abychom však poznali, co je epické a co ne (jinak bychom nemohli hovořit ani o mísení literárních druhů), musíme mít předběžnou představu o tom, co pojem *epický* znamená. K tomuto cíli směřuje Staigerova eidetická analýza.

Fenomenologický rozbor musí vycházet z fenoménu. Proto Staiger vytváří něco jako elementární škálu, která by ozřejmila druhové protiklady: „Ideální význam slova ‘lyrický’ jsem mohl zakusit při pohledu na nějakou krajinu, co je ‘epické’ třeba při spatření proudu uprchlíků, smysl slova ‘dramatický’ mi mohla vštípit nějaká hádka.“¹⁴ Podle Staigera je protismyslné tvrdit, že významy těchto pojmů kolísají. Kolísat podle něj může náplň jednotlivého díla, ne idea sama. Máme tak vlastně před sebou lyrický, epický a dramatický motiv. Spojením sourodých motivů by vznikl druhově čistý žánr.

¹⁴ Zmíněné vydání Staigerových Základních pojmů poetiky, s. 10.

Věc však není tak jednoduchá, jak se zdá na první pohled: idea se vytváří abstrakcí od konkrétního materiálu, a Auerbachův případ nás upozorňuje na možnost, že lze vytvořit i jinou ideu epičnosti! V každém případě zůstává další otázka: co je fenomén? Je to (nutně) jednotlivý jev? V tom případě je Ílias souborem fenoménů. Budeme-li však pojem fenoménu chápat komplexněji, bude pro nás fenoménem také specifický celek, např. epos Ílias, jehož kompoziční obrys máme před očima. To, že Staiger (a Auerbachova analýza se s ním v tomto smyslu shoduje) nevnímá funkční *podmíněnost a propojenost* jednotlivých částí a motivů Homérových eposů, plyne mimo jiné z jednosměrného omezení pojmu fenomén. Staiger svou představu eposu konstruuje z ideje elementárního epična: aniž chtěl, zaplatil daň tradici německého idealismu.

Podle Staigera se epické ve (víceméně) čisté podobě vyskytuje pouze u Homéra... To patrně souvisí se samozřejmostí archetypu hrdiny; ten je podmíněn dobou, ve které vznikl. V pozdějších epochách se prý objevuje (už jen) zvířecí epos nebo taková epická díla, v nichž jsou hrdiny děti či blázni... Pomiňme teď okolnost, co všechno tato paralela znamená pro lidskou úroveň Homérova člověka... V každém případě ilustruje dokonale jednu věc: že totiž německý idealismus považuje archaického člověka za naprosto *bezproblémového*! Homérův hrdina bojuje asi tak, jak si děti a blázni hrají. Je až s podivem, s jakým klidem Staiger uvádí homérský epos do téměř dokonalé harmonie se svou ideou epična... Nic na tom nemění poznámka, že konkrétní dílo má nutně podíl na všech třech principech! Neboť pro základní charakteristiku částí eposu zde slouží (klidný) pohyb zástupu uprchlíků...

Není ale námětem Íliady *konflikt* dvou světů a jejím tématem *zuřivá boje*? Už tato skutečnost sama hovoří pro to, že homérskému eposu odpovídá spíše eidos dramatický, charakterizovaný u Staigera hádkou! Mužové na sněmu, provokující se bojovníci, hašteřiví bohové, ti všichni se prou a střetají. Protože však Řekové jsou zároveň řečníci, je jejich řeč vybroušená: smysl časoměrné prozodie spočívá mimo jiné právě v rétorice! Jednou z častých floskulí, uvádějících u Homéra přímou řeč, je: hovořil vzletnými slovy! Vzletná slova by nám však neměla zakrýt podstatu vedených rozhovorů. Ta je vždy konfliktní nebo přinejmenším problémová.

Ani Odysseovo bloudění po rozbouřeném moři nepředstavuje zrovna *klidné (zde)bytí*... Můžeme dokonce říci, že v homérských eposech se nic takového (jako klidné bytí, ponořené do přítomnosti) vůbec nevyskytuje! Okamžik klidu je vždy napjatý, potencovaný dramatickými okolnostmi. Lidé jedí a pijí, aby nabrali sil k dalšímu boji či cestě. Vyprávějí, aby jejich hostitelé věděli, kdo jsou: příběh je jejich legitimace! Odysseus tráví sedm let v náručí nymfy Kalypsó, je to však jen růžové vězení, v němž nepřestává truchlit po domově... Když vypráví Fajákům svůj příběh, propuká v pláč! Kde je tu (nehledě k obsahu vyprávění) klidné bytí? Pénélopiní nápadníci hodují, ale ani oni žádnou idylu neprožívají: jejich zpupné chování lze vidět jako projev vnitřního napětí a způsob, jak domácí paní přimět k rozhodnutí.

Homér kondenzuje čas. Uvnitř temporálního zhuštění pracuje s retrospektivami a prolepsami, velkými i menšími místy nedourčenosti... V čem spočívá *funkce* takového postupu? Jde o možnost začít kdekoli, aby se v kterémkoli místě mohlo přestat, jak věc vidí Staiger? Nikoli. Homér těchto prostředků užívá právě proto, aby se ubránil statičnosti prosté adice. Takový dojem, jaký měl z Homéra Staiger, by mohl vznikat u epiky staršího typu, která navléká příběhy na nit jako korálky... Takovou epikou však Homérovy eposy nejsou.

„Eidos“ epiky, jak je definoval Staiger, odpovídá spíše theokritovské idyle než Homérovu eposu: jen tam se totiž *tragické* stává součástí modu, který bychom mohli nazvat *klidné (zde)bytí*... Patrně nikoli náhodou hovoří Staiger v souvislosti s

epikou o Goethově skladbě Heřman a Dorotea. Vezmeme-li (v těchto intencích) v úvahu původ slova *idyla*, budeme moci bez velkých obtíží zachovat staigerovské eidos pro epiku, které se ukazuje jako užitečný a v podstatě správně strukturovaný pojem.

Eidyllion, z něž vzniklo pozdější příznakové označení idyla, je v původním řeckém pojetí neutrálním pojmem a znamená obrázek. Nejde přitom nutně o výjev pastýřský: jsou zde i výjevy městské, jako např. Theokritův mim Syrákúsanky. Paní a služka v něm sbírají prádlo, prodírají se plným tržištěm, ohmatávají látky, hádají se a žertují, aby nakonec vyslechly pěvkyni na Adónidově slavnosti. Posoudí zpěv, prosloví něco na adresu mužů a jdou domů. Dnes bychom pro takovou formu patrně užili označení žánrový výjev. Více takových výjevů by mohlo tvořit jednotlivé kapitoly rozsáhlejšího epického díla. Z hlediska žánru je důležitá okolnost, že děj je omezen na běžné životní události bez velkých konfliktů. Proto jsou epické Stifterovy vrcholné romány, proto je epická Babička. Epické jsou romány šibalské, Příběhy Toma Sawyera a Švejk, zvířecí eposy a také selanky v dnešním smyslu. Jako epické budeme proto moci označit každé dílo, které je nesené běžným životním dějem. Běžné životní děje jsou spíše „idylické“ než „tragické“. Patří mezi ně i život dětí a bláznů. Patří mezi ně i smrt. Smrt homérského hrdiny však běžným životním dějem není. Epika není historicky podmíněný literární druh. Historicky podmíněný je žánr eposu.

Chceme-li uchopit stylový protiklad, který měl na mysli E. Auerbach, když proti sobě postavil Homéra a Bibli, nesmíme vycházet pouze z fenoménu a epizody, nýbrž také a především z celku a žánru. Nestojí pak proti sobě jen Odysseův a Abrahámův osud, nýbrž také text proti konkrétnímu textu. Ostatně: osudy obou hrdinů jsou nesouměřitelné nejen svou vnitřní kvalitou, ale i z hlediska kvantity! Abrahámův příběh tvoří jednu kapitolu, Odysseův celé dílo. Proti Íliadě (případně Odyssei) bychom měli stavět spíše Genesis (případně jinou knihu židovského Písma) než jednu kapitolu. Avšak i tehdy, budeme-li „Abrahama“ považovat za samostatnou „knihu“, vyniknou *žánrové* protiklady: rozdíl ve *stylu* je pak jen derivací rozdílů v žánru, který v tom kterém případě máme před sebou.

Pružný kompoziční záměr Homérův stojí v ostrém protikladu ke kompozici knihy Abrahamovy: ta je stroze chronologická! Bible je typem epiky, která vypráví příběh za příběhem, jak šly za sebou. Abraham jde do Egypta, vítězí v noční bitvě, dočká se syna... Pro Abrahamovu knihu i pro Genezi jako celek platí (spíše než pro Íliadu) Staigerův postřeh, že text nekončí, nýbrž v jednoduchém smyslu přestává. Chronologie tu ovšem neznamená dějepisný záměr: jde o archaickou epiku, kde mýtus je těsně spjat s členy kmene. Židovská mytologie jiné ohnisko mít nemůže: má jediného boha, který se skrývá v ohni a dýmu a který si nepřeje být zpodobován. Mýtus je tu od samého počátku spjat s člověkem, jehož vědomí nepřesáhlo příliš horizontu rodu. Tzv. dějinnost tu neznamená nic jiného než kmenovou chronologii. Otázka celku světa a teogonie se tu neklade.

Ani z hlediska Izákova tématu nemůžeme hovořit o dramatickosti. „Po těchto událostech chtěl Bůh Abrahama vyzkoušet. Řekl mu: Abrahame! Ten odvětil: Tu jsem! A Bůh řekl: Vezmi svého jediného syna Izáka, kterého miluješ, odejdi do země Mórija a tam ho oběť jako oběť zápalnou na jedné hoře, o níž ti povím! Za časného jitra tedy osedlal Abrahám osla, vzal s sebou dva své služebníky a svého syna Izáka, našťípál dříví k zápalné oběti a vydal se k místu, o němž mu Bůh pověděl.“¹⁵

¹⁵ Genesis ve zmíněném vydání Bible, s. 32.

Text je statický, psychologicky neutrální. Neutralita tu není jen vedlejším účinkem primitivního slohu: je vlastním poselstvím tohoto mýtu! Abrahám není nelidský, když bez pohnutí přikládá nůž na hrdlo syna... Je archaicky zbožný. Dělá vlastně jen to, co se na blízkém východě běžně dělalo. Obětování prvorozence nebylo tragédií: zaručovalo klid a usmíření s krutými bohy. Taková je logika lidské oběti. Hovořit o propastnosti dění a slova tu můžeme jen těžko, nepovažujeme-li za „propast“ krutost starozákonního Boha.¹⁶

Stylem této epizody je jednoduchá adice. Spojovací články jen ve dvou případech znamenají vztahy světa: tak se o Izákovi dozvídáme, že ho otec miluje. Text však neřekne nic o tom, že by si Abrahám zoufal. Smysl celého úryvku je vlastně vyjádřen v jediné spojce: *tedy!* Za časného jitra *tedy* osedlal Abrahám osla... Text je v nekomplikovaném smyslu přiřazovací nejen v syntaktickém, formálním smyslu, nýbrž i psychologicky, ve smyslu obsahovém: ve znamení vertikály se přidává čin k činu, aniž by se hledal smysl jejich vzájemného spojení! Takový smysl tu prostě není k dispozici. Jinak řečeno: problém, že by se Abrahám mohl stát *vrahem* svého syna, není (ještě) na pořadu dne! Stejným způsobem je nemyslitelné, že by se Sára zachovala jako Klitaimnestra...

Vyčítat Homérovi, že utkvívá v mytologii, není na místě. Ani biblický text totiž nepíše dějiny! Bájí dějiny stejnou měrou, jakou absolutizuje kmenový mýtus. Budeme-li přesní, pohybem biblických historií není přímka... Je to rovněž kruh: ten je ovšem tak velký, že bod obratu není vidět! Má-li biblický text určitý protohistorický horizont, nejde o *synkrézi* funkcí: ty se ještě neoddělily od povšechného charakteru mytologického sdělení. Polyfunkčnost je zde (opět) dnešním hlediskem: ve skutečnosti má biblický text funkci jedinou, totální. Ta vysvětluje ontologické, sociální, historické, mravní i náboženské zřetele jediným tahem. Protože tyto aspekty neexistují samostatně, mohli bychom hovořit o funkční polymorfnosti, kde se (ještě) jedno hledisko slévá s druhým. Biblický text je výrazem slabé diferenciacie písemnictví, jako jsou vztahy mezi biblickými postavami důsledkem slabé diferenciacie sociální. Je to archaická epika, která (ještě) nevytvořila epos. **Právě proto ale může naléhavě promlouvat k barbarské mentalitě obrácené na křesťanství: vliv Bible v literárních dějinách Evropy je retardační, a to naprosto.**

Na počátku evropského písemnictví stojí epos. Znamená to potvrzení Staigerovy teze, že básnictví není možné, dokud se národ „nesjednotí epicky“? Historická priorita eposu znamená (především) prostou skutečnost, že písemnictví se objevuje s písmem, resp. v určitém odstupu od jeho vzniku. Státní organizace si vynutí znakový systém jako prostředek ukládání informací: důsledkem je vznik písemností! Jde o dobu, kdy mýtus tvoří významnou složku státní ideologie. Zároveň platí, že je to doba válečnická. Archetyp hrdiny, zapuštěný v božském a vladařském

¹⁶ „Periodické návraty Židů k Baalům a Aštarám lze také ze značné části vysvětlit jako odmítnutí valorizovat dějiny a tedy je považovat za theofanii. Lidové vrstvy a zvláště zemědělské pospolitosti dávaly přednost staré náboženské koncepci („Baalů a Aštaré“); udržovala je blíž 'Životu' /.../ Bylo útěšnější – a pohodlnější – obviňovat i nadále v neštěstí a zkouškách 'náhodu' (kouzlo aj.) nebo 'nedbalost' (rituální chybu) snadno napravitelnou pomocí oběti (i kdyby šlo o obětování novorozence Molochovi). Formálně není Abraháмова oběť nic jiného než obětování prvorozence, běžný obyčej v tomto staroorientálním světě, v němž se Židé vyvíjejí až do doby proroků. První dítě bylo často pokládáno za dítě boží; bylo totiž zvykem v celém starém Orientu, že neprovdané dívky strávily jednu noc v chrámu a počaly tak z boha (z jeho zástupce, kněze, nebo z jeho posla, 'cizince'). Obětováním tohoto prvního dítěte bylo božstvu odevzdáno, co mu náleží. Mladá krev tak zvyšovala vyčerpanou energii boha. Izák byl v jistém smyslu také synem Boha, protože byl dán Abrahámovi a Sáře, když už Sára dávno překročila věk rození. Izák jim byl však dán vírou.“ Viz zmíněné vydání: Mircea Eliade, Mýtus o věčném návratu, s. 72-73.

majestátu, tvoří to, co bychom mohli nazvat referenčním mýtem. Jím se jedinec vztahuje k tomu, co je obecné.

Vznik písma je umožněn tím, že realita sama je primárně signantní, že má znakový charakter.¹⁷ V době, kdy vzniká písmo, vystupuje člověk z šera existence. Epický princip je vlastně totožný s principem písma: označení, pojmenování, obkroužení. Zachycení, uložení. Identifikace. Epická skutečnost je (relativně) prosvětlená proto, že principem písma je prosvětlení, uložení informace ve světle paměti. Z reality se stává písmo a naopak. Epos je pak „epický“ proto, že jeho obsahem je mýtus, tj. vyprávění. Kdyby byly okolnosti vzniku písma jiné, nestál by na počátku písemnictví epos a národ by se musel „uvědomovat“ jinak než epicky. Epos sám ovšem nepředstavuje poklidnou adici nezávislých částí: doba, kdy vzniká, je dobou konfliktů a dějinných zvrátů; jedním z nich je vyvrácení Tróje. Epos události nepřirazuje, nýbrž *sřetězuje* a vytváří jejich *souvislosti*, jejichž nejabstraktnější úroveň je kosmická rovina. Paridův soud je mytologickou reflexí vyvrácení Tróje. Odtud silná frekvence *formálních částic* v Homérově jazyku.

Historická priorita eposu znamená jednu podstatnou věc, totiž že se z funkční polymorfnosti mýtu jako první vyděluje funkce poetická! Její samostatnost je tu ovšem relativní. Homérovo metrum, kompozice i sám způsob líčení však ukazují, že estetický postoj je tu jednou z prvních věcí: kochání se krásným je v homérských eposech opakovaně tematizováno! Mýtus byl uchopen jako poetické. Právě proto ho (už) Homér může chápat jako protiklad k historii: velmi často zdůrazňuje, že jeho současník je jiný! Jinak řečeno: v době, kdy se ustaluje literární tradice starožitovských textů, už Řekové odlišují jednotlivé funkce sdělení...

Poetická funkce neznamená prosté zalíbení v krásném. Představuje harmonii, lépe řečeno: vědomí harmonie! Kde je harmonie, musí být i vědomí souvislosti mezi částí a celkem, mezi částmi navzájem. Tuto souvislost nám vyjevuje Achillův štít: je dílem uměleckým! Estetický postoj znamená značnou nezávislost na tom, co je podsvětní a osudové, totiž jeho postupné ovládnutí, ornamentalizaci, vytváření odstupu od temného bytí a jeho původu. Odstup a sakralizace se vzájemně podmiňují. Tam, kde se posvátné vyjeví v přírodě, zároveň z ní (už) vystupuje. Stává se znakem. Znak sám už představuje (mimo jiné) estetické gesto. Harmonie však nepředstavuje bezkonfliktní idylu. Naopak: musí být objevena a potvrzována! Harmonie kosmu je podstatně dramatickým fenoménem.

Svobodná hra se znaky vytváří „fólii“ představ, kterou vědomí „přikládá“ k fólii světa. Nakolik obě v modelové superpozici splývají, záleží na vývojovém stupni vědomí. Jedinečnost řeckého počátku je v tom, že tyto roviny byly záhy rozeznány. Homér vytváří poetickou fólii světa, která zdaleka nepředstavuje pouhý souhrn dobových představ o bytí... Jde o selektivní syntézu. Jeho epos představuje racionální strukturu, kde prosté přiřazování věcí a představ v jednoduché přítomnosti ustoupilo do pozadí. Homérův epos je racionalizovaný mýtus, který vytváří složitou a diferencovanou literární strukturu.

Homér dokázal uchopit celek světa, v němž tematizoval centrum a okraj. Každý děj a jev má u něj svou příčinu, božskou nebo lidskou. Podstatné a přívlastkové bylo odlišeno, svět představuje dialektiku stálosti a změny. Poetické se tak nabízí dalšímu zpracování. Brzy z něj vystoupí lyrický i tragický subjekt, vzniká

¹⁷ Pojem a slovo vznikají vlastně jako exprese bezprostředního „čtení reality“, jak o něm píše Ricoeur: „Není-li život prvotně signantní, je porozumění navždy nemožné.“ (Paul Ricoeur, *Život, pravda, symbol, Oikúmené*, Praha 1993, s.170). Vznik písma je tu jen dalším krokem na cestě k prosvětlení souvislosti reality.

lyrické a tragické básnictví. Jinými slovy: idea lyrického a dramatického musí být nějakým způsobem obsažena v samotném eposu! V jakém smyslu to platí, chtěli bychom zkoumat jindy. Epos je však v každém případě *původní* literaturou: zkoumáme-li literární druhy a žánry, nemůžeme jít v žádném ohledu před epos, už proto ne, že řecký mýtus je podstatně autorizován! Homérský epos představuje (z hlediska evropské „literatury“) absolutní „arché“.

Téměř současně se vznikem lyrické a dramatické poezie vzniká ontopoetická koncepce Hésiodova. I to signalizuje vnitřní bohatost homérského textu. To, že klasické řecké vzdělání začínalo četbou Homéra, mělo své opodstatnění. Racionální strukturu filosofického diskursu, který k normativní dokonalosti přivedl Aristotelés, můžeme v zárodečné celistvosti zahlédnout už u Homéra. Každá teorie má v Aristotelově pojetí své centrum a okraj, kde se rozplývá v neurčitosti: proto je nutné ji omezit kategoriemi. Kategorie vytvářejí síť axiomů. Za definici axiomů nelze jít: bylo by nutné definovat ad infinitum! V takto vymezeném prostoru se prostřednictvím logických spojek vytvářejí (zdůvodněné) souvislosti. Tyto souvislosti jsou vztaženy k člověku a přírodě. Ta má jakožto absolutní celek určitou strukturu a teologickou příčinu. V této perspektivě je Achillův štít rovněž štítem vědění o světě a jako takový i předobrazem vědy. Nakolik je sama věda spoluurčována estetickým postojem, je (opět) problém další. Vědění a poezie v každém případě vykazují společný původ.

Vraťme se ještě k důležitému problému, který vyplynul z Auerbachova textu. Existuje dvojí (případně vícero) typ epiky? Už jsme řekli, že odpověď závisí na východisku, které zvolíme, v neposlední řadě na tom, jak definujeme „elementární epično“. Elementární epično se však v našem zkoumání ukázalo jako podstatně dramatické: souvislosti a napětí v celku světa jsou pro epiku určující! Silnou vertikální fixaci hebrejské narace bychom však neměli chápat ani jako (staigerovsky) dramatickou, ani (auerbachovsky) jako jiný druh či typ epiky. Bible podle našeho soudu ještě nevytváří epický styl. Není-li vytvořen epický styl, nemá smysl hovořit ani o stylu dramatickém: styl Židovského Písma je v jednoduchém smyslu slova archaický.

Jinými slovy: dnešní člověk vnímá svět spíše jako Odysseus než jako Abrahám! Homér je mu bližší, a to dokonce i v případě, že je víc přitahován (méně diferencovaným) obrazem světa v Bibli. Vnímá ho totiž (a hodnotí) způsoby, které mají svůj původ v homérském názoru: také on představuje celistvý, tj. předfilosofický způsob vidění! Je to však názor, v němž už cítíme vrstevnatost odlišených funkcí, jak jsme o nich mluvili v předcházejících odstavcích; **do archaického textu Bible naopak tyto funkce vkládáme**. Epický styl vzniká zároveň s eposem: ne dříve a ne později! Otázka, zda můžeme hovořit o různých typech epiky, je závislá na tom, do jaké míry lze hovořit o (různých) typech eposu. Existují-li různé typy eposu (a s ohledem na asijské literatury se zdá, že opravdu existují), lze konstruovat i jinou představu epiky, epičnosti a ideálního epična. Biblická „epika“ pak ukazuje směrem k Orientu; to je její příbuzenství a mentální podhoubí. „Epos“ však v žádném případě nevytváří.

Vraťme se však na evropskou půdu. Je nepochybné, že styl textů, které souhrnně označujeme jako Bible, působil silně na evropské písemnictví. Fenomén středolatinšské literatury by nás však měl zdržet před příliš jednostranným soudem. Ukazuje totiž, že antická tradice funkčně diferencované struktury byla velmi silná! Tam, kde středolatinšská poezie nevytvořila dostatečně silnou tradici (jak je tomu např. v literatuře české), působí biblický styl kontraepicky: jako protisměrný k diferenciaci žánrů a funkcí! Emancipace stylu s dominující estetickou funkcí je součástí historického pohybu, v němž se zároveň osamostatňuje funkce praktická a teoretická. Ústup literatury z pozice, které Auerbach říká *mocenský nárok textu*, je předpokladem

takového rozrůznění. Ohlédneme-li se až tam, kde tento pohyb začal, můžeme říci, že
hodinou našeho zrodu je Homér. Zneuznané dědictví Cervantesovo, o němž píše M.
Kundera,¹⁸ je dědictvím Homérovým.

¹⁸ Viz Milan Kundera, Zneuznané dědictví Cervantesovo, Literární noviny, 1995/46.