

## Aristofanés a Sókratés

### 1. Sókratés předmětem polemiky

#### Ateisté upalování na hranici

Jak je známo, Aristofanés byl prvním, kdo navrhoval zbavit se Sókrata fyzicky, když v závěru *Oblak* nechá filozofovu "myslírnu" mizet v plamenech. E. R. Dodds ve své slavné knize *The Greeks and the Irrational* (*Řekové a iracionálně*, 1951) poznamenává lapidárně, ale výstižně, že hlavním Aristofanovým záměrem bylo, aby se "diváci při pohledu na požár bavili, aniž by věnovali přílišnou pozornost tomu, že v plamenech umíral Sókratés". Celá závěrečná scéna je ve své podstatě velmi útočná. Starý a 'nezkažený' Athénan Strepsiadés, který upadl do dluhů kvůli svému snobsky rozmařilému synovi, jenž byl stejný jako jeho matka, se odešel vzdělat do Sókratovy "myslírny". V závěru komedie však pochopí, že ta je místem a pramenem zkaženosti a ateismu, a proto za zdatné pomoci svého otroka Sókratovu "myslírnu" zapálí a vysmívá se přitom zoufalému volání obětí. Sókratés stačí jenom říci, že se dusí, a ihned poté zemře, jeden z jeho žáků je zachvácen plameny a bolestně sténá. Avšak rozvášněný žhář, který předtím zosnoval proces proti Sókratovi (v. 1482), nezná slitování, napadá oběti jako bezbožníky, kteří musejí být poprávu potrestáni smrtí, a pobízí otroka, aby nešťastníkům nelitostně uštěďroval rány (v. 1506-1509): "Pročpak se rouháte těm na nebi / a chcete najít sídlo Měsíce? / (Ke Xanthiovi, který mezitím už slezl dolů) / Tak do nich, však máš k tomu důvody, / už proto, že i bohům křivdili."

Celá komedie končí tím, že požár je vlastně zaslouženým trestem za bezbožnost obětí. Útok proti Sókratovi je tím závažnější, uvědomíme-li si, že jako druhá se v téže soutěži umístila Ameipsiova komedie *Konnos*, nazvaná podle stejnojmenného Sókratova učitele ve hře na kitharu a rovněž zaměřená proti Sókratovi. *Oblaka* se o Dionýsiích v r. 423 př. n. l. umístily jako třetí (tj. propadly), což Aristofana velmi pohoršilo. V následujícím roce v parabasi *Vos* (v. 1044-1045) vyčítá divákům, že nepochopili "zcela nové myšlenky" uvedené v komedii v předešlém roce. Jeho chování vůči divákům působí až nevybíravě. Obviňuje je ze "zrady" a bezohledně jim vyčítá, "že mají pomateno v hlavě" (*Vosy*, v. 1045).

Zdá se, že na *Oblakách* Aristofanovi velmi záleželo, jak soudíme z toho, že se je rozhodl před dalším uvedením znovu přepracovat.

#### Nefelai I a II

Toto přepracované vydání s novou parabasí, kde se autor odvolává (v. 553) na Eupolidovu komedii *Marikás* (uvedenou r. 421 př. n. l.), se nám dochovalo. Pokud jde o představení, jež se konalo na základě přepracovaného vydání, existují o něm velmi protichůdné zprávy. V argumentu č. I (podle číslování *Doverova* vydání) se hovoří o přepracování neúplném, jež nebylo k dalšímu představení doporučeno, i když se "přesně neví, z jakého důvodu". V argumentu č. II, obsahujícím výlučně materiál vybraný z didaskalií, se naopak hovoří o dalším představení r. 422 př. n. l., které rovněž nedopadlo dobře – alespoň tak se toto místo

### • Aristofanés

asi 445 – po 388 př. n. l.; syn Filippův a otec Ararův, nejslavnější autor antické komedie.

Ze 44 komedií (4 nejsou autentické) známých alexandrijským učencům se dochovalo 11 her: *Acharňané* (Ἀχαρνῆς, *Acharnēs*, vítězství o Lénajích r. 425 př. n. l.), *Jezdci* (Ἴππῆς, *Hippēs*, vítězství o Lénajích r. 424 př. n. l.), *Oblaka* (Νεφέλαι, *Nefelai*, třetí místo o Velkých Dionýsiích r. 423 př. n. l.), *Vosy* (Σφήκες, *Sfēkes*, druhé místo o Lénajích r. 422 př. n. l.), *Mír* (Εἰρήνη, *Eirénē*, druhé místo o Velkých Dionýsiích r. 421 př. n. l.), *Ptáci* (Ὀρνίθες, *Ornithes*, druhé místo při Velkých Dionýsiích r. 414 př. n. l.), *Lýsistraté* (Λυσιστράτη, 411 př. n. l.), *Ženy o Thesmoforitích* (Θεσμοφοριάζουσαι, *Thesmoforiazúsai*, 411 př. n. l.), *Žáby* (Βάτραχοι, *Batrachoi*, vítězství o Lénajích r. 405 př. n. l.),

*Ženský sněm* (Ἐκκλησιάζουσαι, *Ekklesiázúsai*, 392 př. n. l.), *Plútos II* (Πλοῦτος, 388 př. n. l.).

Chronologie dalších komedií: *Hodovníci* (Δαιταλεῖς, *Daitaleis*, 427 př. n. l.), *Babylóňané* (Βαβυλώνιοι, *Babylónioi*, 426 př. n. l.), *Amfiaráos* (Ἀμφιάραιος, 414 př. n. l.), *Plútos I* (Πλοῦτος, 408 př. n. l.). Po r. 388 př. n. l. uvedl jeho syn Ararós na scénu hry *Kókalos* (Κώκαλος) a *Aiolosikón* (Αἰολοσίκων).

Další tituly: *Proagón* (Προαγών), *Dramata aneb Kentauros* (Δράματα ἢ Κένταυρος, *Drámata é Kentauros*), *Daidalos* (Δαίδαλος), *Danaovny* (Δαναΐδες, *Danaides*), *Ženy z Lémnu* (Λήμνιοι, *Lémmiai*), *Rolníci* (Γεωργοί, *Geórgoi*), *Foiničanky* (Φοίνισσαι, *Foinissai*), *Křiklouni* (Ταγηνισταί, *Tagénistai*), *Trifalés* (Τριφάλης), *Gérytadés* (Γηρυτάδης), *Polyeidos* (Πολύειδος).

všeobecně chápe, možná však šlo jen o to, že mu nebyl povolen ani sbor. A opravdu následuje poznámka, že kvůli tomu už ani Aristofanés “*nevedl přepracovanou komedii opětovně na scénu*”. Skutečností zůstává, že Kallimachos našel v didaskaliích pouze jedno uvedení *Oblak*, a to o Dionýsiích v r. 423 př. n. l. (frg. 454 Pfeiffer), což uvádí na pravou míru Eratosthenés: “[...] v didaskaliích jsou výhradně uváděny jen ty komedie, které byly uvedeny na scénu.”

Když byly v r. 423 př. n. l. uvedeny o Dionýsiích hned dvě komedie namířené proti Sókratovi, bylo mu o něco více než pětadvacet let (předpokládá se, že se narodil v r. 470 př. n. l., protože Platón v *Obraně* o něm hovoří jako o “osmdesátníkoví”). Tehdy byl již mezi athénskými intelektuály vážnou osobností a rok předtím se zúčastnil bitvy u Délia (424 př. n. l.), kde se Athéňané střetli s Boióty. Aristofanés, kterému bylo tehdy kolem pětadvaceti, napadal na scéně toho, kdo podle něho nesl vinu za moderní a zhoubnou výchovu mládeže. Když vzpomíná na staré zašlé časy, podléhá nostalgii a nešetří chválou, což se promítá i do jeho tvorby. Již v r. 427 př. n. l. uvedl Aristofanés svou první komedii nazvanou *Hodovníci*, v níž otevřeně horlí proti moderní výchově. Hlavními hrdiny jsou dva bratři, kteří prošli odlišnou výchovou, jeden byl vychován postaru a druhý novými učiteli. Výsledek nemohl být pochopitelně stejný. Začátek Aristofanovy kariéry byl tedy útočný a tato linie pokračuje a rozvíjí se v jeho další komedii *Oblaka*. Sám Aristofanés naznačuje v parabasi *Oblak* těsný vztah a podobnost mezi *Oblaky* a *Hodovníky*: aby vyjádřil hloubku vzájemné spojitosti mezi oběma hrami (v. 528-536), uchyluje se k představě Élektry, která odchází hledat svého bratra. Komedie *Hodovníci* se nedochovala, ale na základě Aristofanových odkazů lze usuzovat, že byla velmi schematická a obhroublá: syn vychovaný postaru představuje ideál “ctnosti”, zatímco druhý je ztělesněnou “zvráceností” (*Oblaka*, v. 529).

Proti moderní výchově: *Daitaleis*



Aristofanés

## 2. Oblaka (Nefelai) a procesy proti bezbožnosti

**Diopeithův  
dekret**

Ale *Oblaka* nebyla pouze komedií naplněnou jedovatými výlevy fanatika, který horlil pro starý způsob výchovy. Byla tvrdou a veřejnou obžalobou, která mohla být podnětem k procesu proti Sókratovi na základě obvinění “z bezbožnosti” (*diké asebeias*), a to na základě Diopeithova dekretu, zveřejněného před několika lety a použitého proti Anaxagorovi. Tento dekret byl dosud v platnosti.<sup>1</sup>



Sókratés

O předpokládané obžalobě Sókrata se hovoří v závěru komedie (v. 1481-1482), kdy se Strepsiadés chystá zapálit Sókratovu “myslírnu” (v. 1476-1486): “*To bylo šílenství, když jsem dal výhost / všem bohům kvůli tomu Sókratovi.*” / (*Přiblíží se k soše boha Herma*) / “*Můj milý Herme, neměj na mne zlost / a nezahub mě, ale odpusť mi, / že jsem tak nerozumně blábolil, / a porad' mi, zda je mám žalovat, či / navrhuješ něco lepšího?*” / (*Přiloží ucho k ústům sochy a předstírá, že slyší*) / “*Á, správně radíš nesoudit se víc / a zapálit co nejrychleji dům / těch mluvků.*” / (*Nahlas*) / “*Pojď sem rychle, Xanthio, / a vezmi žebřík, vezmi hůl a hned / jim vylez na tu jejich «myslívnu» / a trhej střechu, máš-li pána rád, / tak dlouho, až jim zboříš celý dům.*”

*Oblaka* jsou od začátku až do konce prodchnuta obžalobou Sókratova ateismu, čímž se míní to, že nevěřil v bohy uznávané obcí, ale uctíval nebeská tělesa. Když se na začátku Strepsiadés setkává se Sókratem, do jehož “myslírny” chce chodit, aby se naučil podvádět u soudu, sedí filozof v zavěšeném proutěném koši a pozoruje slunce. Na starcův dotaz “*Pověz mi, prosím, nejprve, co děláš!*” odpoví Sókratés: “*Vznáším se ve vzduchu / a dívaje se z výšky, prozkoumávám slunce*” (v. 224-225). Na to odpoví Strepsiadés: “*Tak / jen z koše můžeš shlížet s pohráním / na bohy, ale zdola nemůžeš?*” A Sókratés odpoví (v. 226-229): “*Nebeské zjevy (τὰ μετέωρα πράγματα, ta meteóra prágmata) nemohl bych řádně / odhalit, kdybych rozum nezavěsil / anebo kdybych řádně nesmíchal / jemný vzduch s důvtipnými nápady.*” Stařec na to reaguje přísahou “*při bozích*” (v. 246). Sókratés tak konečně může vysvětlit důvody, proč neuznává tradiční bohy (tato dlouhá část zahrnuje asi 200 veršů) a jako božstva uctívá nebeská tělesa. “*A při kterých, když bozi u nás nejsou / v kursu?*” (v. 247-248) – rozhořčuje se Sókratés a krátce poté dodává (v. 250-251): “*Chtěl bys mít náležitě znalosti / o bozích?*” Na to pronese několik banálních žertů a slovních hříček, po nichž slavnostně vyzývá oblaka, vzduch a atmosféru, které považuje za skutečná božstva (v. 264-266). Vyzývaná oblaka se skutečně objeví. Představuje je sbor (odtud název komedie), který se Sókratem zapřádá rozhovor ve vznešeném tónu, jenž je narušován hloupými poznámkami Strepsiada, ztělesňujícího zdravý rozum. Oblaka nazývají Sókrata “*mistrem prázdných slov a meteórosofistou*” (v. 359-360). Dlouhá scéna končí tím, že Strepsiadés opouští své zásady a v touze naučit se řečnickým lstem podléhá Sókratovu přesvědčování a přísahá (v. 423-424): “*Už nikoho jiného neuznáš / víc za boha kromě tří*

<sup>1</sup> Plútarchos (*Život Perikleův*, 32) říká: “*Diopeithés podal též návrh, aby byli obžalováni ti, kdož nevěří v bohy nebo vykládají o věcech nadpozemských, [...].*”

bohů, / které za bohy máme, to znamená / krom Oblaků Jazyk a Chaos?” A když pak přichází k synovi a naléhá na něho, aby chodil do školy k Sókratovi, on sám, tedy Strepsiadés, neváhá syna zahrnout výčitkami (v. 825-830): ‘Přisahal jsi na Dia?’ / ‘Ano.’ ‘Hled, jak je prospěšné se učit.’ / (Tajemně) ‘Zeus, Feidippide, neexistuje.’ / ‘Kdo tedy vládne?’ ‘Vír, co zahnal Dia.’ / ‘Nesmysl.’ ‘Ano, je to tak.’ ‘A kdo / to říká?’ ‘Ateista Sókratés [...]’ A předstírá, že si Sókrata plete se známým ateistou Diagorem z Mélu, který byl za své přesvědčení o několik let později, v r. 415 př. n. l., odsouzen k smrti. Právě v závěrečné scéně Strepsiadés odvolává své ateistické přesvědčení, a když vidí Sókrata na střeše hořícího domu, zděšeně se ho ptá: “Hej, co tam děláš, ty tam na střeše?” Nato mu stařec posměšně předhazuje svá božstva a žertovně opakuje slova, která pronesl, když se poprvé objevil na scéně: “Co? Já se z výšky dívám na slunce” (v. 1502-1503).

Obžaloba je tvrdá a neúprosná: Sókratés je obviněn, že zkoumá “nebeská tělesa” (*ta meteóra*), a p r o t o nevěří v bohy, a navíc toto všechno ještě vyučuje. Kromě toho hlásá jako ostatní sofisté zvrácené dialektické učení. Tyto skutečnosti postačovaly k tomu, aby mohl být podle Diopeithova dekretu obžalován. Poznámka v závěru komedie, kdy se Strepsiadés ptá Herma, zda je vhodné podat žalobu (*grafé*), je zcela konkrétní narážkou, která nemohla divákovi uniknout.

Diopeithův dekret měl ostatně i další oběti. Byl mezi nimi významný filozof Anaxagorás, který zkoumal nebeské jevy, na což navázal Sókratés, považovaný za jeho žáka a pokračovatele. Vitruvius dal Anaxagorovi přezdívku “*scaenicus*” (VIII, praef. 1; ledaže by autorem této definice byl sám Euripidés), protože udržoval úzké vztahy s divadelním světem. Díky Perikleovi tento filozof unikl důsledkům velmi nebezpečného procesu, když byl obžalován “z bezbožnosti”. Ve skutečnosti však, jak poznamenává Plútarchos, byl skutečným Diopeithovým terčem sám Periklés. K útokům namířeným proti Anaxagorovi totiž docházelo v době, kdy Hermippos, rovněž autor komedií a mluvčí demokratického konzervatismu, začal soudně pronásledovat Perikleův okruh. Útočil nejen na Perikleův soukromý život, když ho nazval “králem satyrů” (frg. 46 Kock), ale podařilo se mu dostat před soud Aspasií, hetéru hrající významnou úlohu ve společnosti Perikleových intelektuálů, a to na základě obvinění, že “*přijímá svobodné ženy, jež k ní docházejí za účelem styků s Perikleem*” (*Život Perikleův*, 32,1).

To vše se odehrávalo v době, kdy byl Feidiás obžalován ze zpronevěry peněz určených na sochu Athény Parthenos. Byl to další nepřímý útok (v r. 432/1 př. n. l.) na Perikleá, který dával Feidiiovi naprostou volnost při tvorbě jeho velkolepých děl. To, že k procesům došlo v téže době, potvrzuje nejenom Plútarchos, ale i Eforos (Diodóros, XII, 38-39).<sup>2</sup> Feidiás, Aspasiá a Anaxagorás byli pronásledováni ve chvílích, kdy se Perikleova hegemonie ocitla ve velkých nesnázích. Jako symbol tohoto těžkého období se často uvádí scéna, kdy Periklés u soudu pláče, aby obměkčil soudce a dosáhl osvobození Aspasié (*Život Perikleův*, 32,5). O složitosti tohoto období opět podává svědectví komediograf Hermippos, když dává Kleónovi, který byl tehdy na počátku politické kariéry (431/30 př. n. l.), prostor pro kritiku bývalého státníka.

#### Útoky na Perikleův okruh



Anaxagorás

<sup>2</sup> Nejasná Démétriova poznámka však nemohla být důvodem k předjímání Anaxagorova procesu o dvacet let.

Anaxagorás, stejně jako Aspasiá a Feidiás, nehrál v tomto střetu klíčovou roli. Byl však snadným terčem, protože k útokům na jeho osobu stačilo umět zapůsobit na city průměrného Athéňana a využít jeho nenávisti vůči kritikům státního náboženství. Vezmeme-li v úvahu Aristofanovu snahu obviňovat na scéně Sókrata ze “zločinů”, které byly po Anaxagorově případu zcela konkrétně vymezeny, a bylo tedy možné se na ně kdykoliv opět odvolávat, můžeme si právem položit otázku, zda byl terčem Aristofanových útoků pouze Sókratés, nebo ještě nějaká jiná, více ‘politicky’ profilovaná osobnost z jeho okruhu nebo jím ovlivňovaná. Pochopitelně se zde uvádí jméno Alkibiadovo, který v posledních letech války Archidámovy zaznamenal závratný politický růst. Toto jméno bude skutečně uváděno asi o dvacet let později, v době, kdy byl Sókratés pohnán před opravdový soud. Nelze opomenout, že Aristofanés nebyl jediným strůjcem podobných útoků. Kromě Ameipsia se stal Sókratés terčem výsměchu i dalších komediografů. Jak se však dovídáme z Platónovy *Obrany*, na útoky týkající se Sókratova ateismu se zaměřil právě Aristofanés; byla to předzvěst filozofovy obžaloby v r. 399 př. n. l.

### 3. Oblaka terčem Platónovy *Obrany*

Obžaloba  
proti  
Sókratovi

Sókratés byl pohnán před soud a odsouzen k smrti r. 399 př. n. l., asi dva roky po definitivním vítězství demokratů vedených Thrasybúlem a Anytem, jenž pak na Sókrata podal hlavní žalobu. Za vlády třiceti tyranů zůstal Sókratés ve městě, zatímco všichni, kteří s Kritiovým režimem nesouhlasili, prchali a odcházeli; přitom však mezi filozofem a Kritiem docházelo k častým sporům. Je pravděpodobné, že se toto všechno – stejně jako přátelské vztahy mezi Sókratem a Kritiem před občanskou válkou – odrazilo na průběhu procesu, i když jej zásadně neovlivnilo. Později o tom hovořil v retrospektivním pamfletu nazvaném *Žaloba na Sókrata* rétor Polykratés. Avšak v obžalobě podané v r. 399 př. n. l. o tom není ani zmínky. Text žaloby, který známe z Diogena Láertia, přinášel jednoduché znění (II, 40): Sókratés, syn Sófroniskův, “*je vinen tím, že neuznává bohy, jež uznává obec, a zavádí jiná nová božstva; je též vinen tím, že kazí mládež. Navrhuje se trest smrti.*”

V *Obraně Sókratově* Platón krátce nastiňuje hlavní body žaloby – jež jsou ve shodné podobě uvedeny i na počátku Xenofóntových *Vzpomínek* – a celou první část projevu věnuje tomu, aby dokázal, že základ tohoto obvinění i první a nejnebezpečnější formulace spočívá v Aristofanově bezuzdném útoku v komedii *Oblaka* (19c). Tento útok byl založen na stejných obviněních, jaká byla později vznesena Melétem (jehož spoluhlavčími, *synégoroi*, byli Anytos a Lykón, kteří u soudu ochotně podpořili jeho žalobu). Na druhé straně je velmi pravděpodobné, že i Melétos se při obžalobě Sókrata odvolával na Diopeithův dekret, jenž byl sice namířen proti Anaxagorovi, ale obviňoval z bezbožnosti každého, kdo vyjádřil své pochybnosti o bozích uznávaných státem anebo kdo zkoumal nebeská tělesa. A Sókratés se skutečně v průběhu *Obrany* stále táže svých žalobců, zda si ho – vzhledem k tomu, z čeho je obviňován (26d) – nespletli s Anaxagorem.

Na počátku *Obrany* Sókratés dlouze vysvětluje, že systematické očerňování může mít daleko zhoubnější účinky než konečná obžaloba. Upozorňuje

na to, že i slovo může zabít. Odpověď autorům komedií, z nichž jmenovitě uvádí pouze Aristofana, i dalším “dřívějším žalobcům” zaujímá celou první část *Obrany* (18b-24b): “*Proti mně totiž vystoupili u vás mnozí žalobci,*” vysvětluje (18b), “*kteří k vám dávno mluví již mnoho let, a to ani slova pravdy, a kterých se já bojím více než Anyta a jeho druhů, ačkoli i ti jsou nebezpeční. Ale tamti jsou nebezpečnější, občané; ti vyhledávali mnohé z vás již od dětských let a namlouvali vám o mně a žalovali na mne zcela proti pravdě, že je jakýsi Sókratés, mudrc, který hloubá o zjevech nebeských a který má prozkoumáno všechno pod zemí a který slabší důvody činí silnějšími.*”

**Platónova  
Apologíá  
a Aristofanovy  
útoky**

Toto jsou tři hlavní obvinění Sókratovy školy v *Oblakách* a Sókratés se k nim ještě vrátí v závěru první části *Obrany* (23d). Aristofanés ho skutečně obvinil i ze zkoumání “toho, co se nachází pod zemí”. Když na začátku komedie Strepsiadés vchází do “myslírny” a vidí, jak se vyčerpaní a bledí žáci upřeně dívají na zem a někteří z nich doslova vypadají, jako by se obličejem země dotýkali, táže se toho, kdo mu otevírá dveře: “*Proč hledí pořád jenom na zem, proč?*” “*Pátrají po tom, co je pod zemí,*” zní odpověď a Strepsiadés na to: “*‘Snad nehledají cibuli!’ (K žákům) ‘Jen se / tím, ubožáci, ne-  
trapte. Já vím / o místě, kde jsou krásné, veliké’*” (v. 187-190).

“*Tito, občané athénští, kteří rozšířili tuto pověst,*” pokračuje Sókratés (18c), “*jsou ti nebezpeční moji žalobci; neboť jejich posluchači soudí, že zkoumatelé těchto věcí ani nevěří v bohy.*”<sup>3</sup> Dále je těchto žalobců mnoho a žalují už dlouhý čas, mimo to také mluvili k vám v tom věku, v kterém byste byli nejspíše uvěřili, když totiž někteří z vás byli ještě chlapi a jinochy; žalovali docela volně, protože se nikdo nehájil. Co však je ze všeho nejtrapnější, že ani není možno znát a povědět jejich jména, leda je-li některý náhodou skladatelem komedií.”

To, že Sókratés klade důraz na dobu, kdy byli nynější dospělí účastníci soudu ještě velmi mladí nebo i děti, je jasným chronologickým odkazem, jakýmsi skokem zpět, do přesně vymezeného období, v němž byli tito “obávající žalobci” velmi činní. *Oblaka* byla uvedena asi před dvacetí lety. Odkaz je poté postupně upřesňován. Sókratés nejprve poznamenává, že je nesnadné uvést někoho z žalobců jmenovitě, pokud se ovšem nejedná o nějakého autora komedií (komické divadlo bylo skutečně místem, kde bylo možné vznášet obvinění, aniž by byla umožněna obhajoba). Poté uvádí jméno Aristofanovo a poukazuje na dokonalou identitu mezi obviněním Melétovým a *Oblaky*.<sup>4</sup>

“*Vezměme tedy od začátku,*” říká Sókratés (19a-c), “*jaké je to obvinění, z kterého vzniklo špatné mínění o mně, jemuž pak věřil i Melétos a podal na mne tuto žalobu. Tedy co říkali ti pomlouvající, když mě pomlouvali? Jako by to byli skuteční žalobci, je třeba přečíst znění jejich žaloby: ‘Sókratés je vinen a dopouští se přečinů tím, že zkoumá věci pod zemí i nebeské, že slabší důvody činí sil-*

<sup>3</sup> Od samého začátku konverzace mezi Strepsiadem a Sókratem (v. 225-228) dává Aristofanés do logické souvislosti “zkoumáš *ta meteóra*, a proto neuznáváš bohy”.

<sup>4</sup> Na základě toho vzniklo mezi antickými učenici množství výplodů a domněnek (zejména díky argumentu č. V), týkajících se vztahu mezi Aristofanem a Anytem, který si prý měl komedii *Oblaka* dokonce objednat.

*nějšími a že témuž učí i jiné.’ Taková asi je; vždyť jste tyto věci viděli i sami v oné Aristofanově komedii, jak tam dokola tahali jakéhosi Sókrata a ten říkal, že pluje ve vzduchu [doslova ‘kráčí vzduchem’, ἀεροβατῶ, áerobatṓ: citováno z *Oblak*, v. 225), a tlachal mnoho jiných tlachů o věcech, kterým já ani dost málo nerozumím. A neříkám to, jako bych chtěl zlehčovat takovéto vědění, jestliže je někdo moudrý v takovýchto věcech – nepřeji si, abych byl snad od Meléta žalován ještě pro takové viny –, ale opravdu, občané athénské, já nemám s těmito věcmi nic společného.”*

Sókratés pak pokračuje dále a snaží se vyvrátit to, z čeho byl obviněn a co nebylo obsaženo v Melétově obžalobě (*grafé*), ale je otevřeně hlášáno v úvodu *Oblak* (v. 98): že si z vyučování udělal výdělečný podnik. Namítá (19d-e), “že se já zabývám vzděláváním lidí a že si tím vydělávám peníze, ani to není pravda”, a srovnává se s ostatními ještě slavnějšími sofisty: Prodikem z Keu, kterého Aristofanés vedle něho staví právě v *Oblakách* (v. 361), Gorgiem a Hippiem, kteří se svým řemeslem obohacovali. Sókratés se k tomuto problému vrací ještě později, aby upřesnil obvinění, že mu vyučování přinášelo domnělý zisk. Připouští, že za ním chodili mladíci z velmi bohatých rodin, avšak vysvětluje to tím, že právě oni mají dostatek času (23c).

V *Obraně* je tedy popírání těchto útoků z *Oblaků* vynuceno okolnostmi a je míněno velmi seriózně. I když jsou *Oblaka* uváděna až na třetím místě, byl jejich vliv, alespoň podle Platóna, velmi silný.

#### 4. ‘Anaxagorovský’ Sókratés z komedie *Oblaka*

**Přírodovědné  
a kosmogonické  
teorie**

Sókratés z *Oblak* byl pod silným vlivem Anaxagorova učení. Toho Aristofanés využívá k naznačení těsné souvislosti mezi procesem proti Sókratovi obžalovanému “z bezbožnosti” a procesem, který se odehrával před osmi lety a byl namířen proti Perikleovu příteli Anaxagorovi. Tím, že je Sókratés představován jako anaxagorovec, slíjí jeho udání a jeho pozice se stává zranitelnější.

Narážky na anaxagorovský základ Sókratova vidění světa přírody jsou obsaženy v klíčových místech *Oblak*. Jedná se o odkazy na základní pojmy filozofa z Klazomen, které jsou předkládány jako rysy charakteristické pro učení Sókratovo. Na prvním místě je uváděn pojem “vír”. Třikrát – nejprve, když Sókratés poučuje Strepsiada (v. 380-381), pak když Strepsiadés o týchž věcech káže svému synovi Feidippidovi (v. 828) a nakonec když Feidippidés obrací Sókratovo učení proti otci (v. 1471) – Aristofanés v klíčových bodech komedie spojuje Sókrata s anaxagorovskou koncepcí, kterou podává tak, aby zdůraznil její protináboženské aspekty: “Zeus neexistuje, na jeho místě vládne Vír.” Vír, pro nějž používá termínu *dínos*, je – v Anaxagorově učení – tou ‘hybnou silou’, kterou Rozum (*Nús*) mění chaos v uspořádaný svět. “Anaxagorás jako první,” říká Kléméns Alexandrijský, “klade rozum (τὸν νοῦν, ton nún) nad všechno ostatní, avšak ani on neřeší působící příčinu, ale popisuje víry nerozumné (δίνους τινὰς ἀνοήτους, dínús tinás anoétús), které spojuje s pasivitou a které představují neinteligentní část Nús” (*Strómateis*, II, 14 = frg. 59 A 57 Diels – Kranz). Vír byl pochopitelně

základním prvkem kosmogonie atomistů, avšak Démokritovo učení bylo v Athénách známo až po r. 423 př. n. l.<sup>5</sup>

V Sókratově škole se tedy Strepsiadés a Feidippidés naučili Anaxagorově fyzice. Další zcela jasná narážka se nachází již v prvních Sókratových slovech, když vysvětluje Strepsiadovi, proč je zavěšen v koši. Narážku však lze pochopit pouze tehdy, známe-li Anaxagorovu teorii homoiomerií: nemohl bych bádát o nebeském světě, říká, “*kdybych nesmísil jemnou mysl* (λεπτήν, *leptén*) *se stejně jemným vzduchem* (ὁμοιον ἀέρα, *homoion áera*)” (v. 229-230). Učení o tom, že vzduch může být více či méně “jemný” a že vnímání “jemnosti” vzduchu je různé, se nachází právě u Anaxagora (frg. 59 A 92 Diels – Kranz). Tím, že Sókratés sedí zavěšen v koši, nachází se pochopitelně v “jemnějším” ovzduší. Stejně “jemná” je mysl, jež je součástí rozumu (*Nús*), který je pro Anaxagora “nejjemnější (λεπτότατον, *leptotaton*) a nejčistší ze všech věcí” (frg. 59 B 12 Diels – Kranz).

Na druhé straně, když se nevzdělaný a obhroublý Strepsiadés snaží synovi vysvětlit, čemu učí sókratovci, nevyužívá ani v nejmenším advokátské obratnosti, ale naopak začíná těmito slovy: “*Tvrdí, že nebe je pec, která nás ze všech stran obklopuje, a my jsme uhlíky*” (v. 95-97). V *Ptácích* (v. 1000-1001) Aristofanés představí současného astronoma Hippóna jako stoupence této teorie. Představa rozpáleného nebe se připisuje Hippónovi, filozofovi z Velkého Řecka, který byl mladší než Empedoklés, na něhož naráží v komedii *Vševidoucí* Kratínos (frg. 155 Kock). Anaxagorás tuto představu převzal a rozvinul. Slunce je podle něho rozžhavenou hmotou, kterou je buď kámen, nebo kov a jež “*je o něco větší než Peloponnésos*” (frg. 59 A 19-20 Diels – Kranz). Není bez zajímavosti, že i Hippón byl za své tvrzení obžalován z “bezbožnosti” (frg. 38 A 2 Diels – Kranz).

Tento Aristofanův anaxagorovský Sókratés byl svým způsobem ‘pravdivý’. Když se v Platónově dialogu *Faidón* Sókratés vrací ke svému myšlenkovému vývoji, jasně mluví o své počáteční závislosti na Anaxagorovi (97b-98b), z níž se později vymanil. Pozornosti neunikne, že Platón ve *Faidónovi* podává široký výklad hlavních Anaxagorových myšlenek, které se tu a tam shodují s dochovanými Anaxagorovými texty (např. s frg. 59 B 12 o podstatě Rozumu, *Nús*). Nepřímým potvrzením toho, že v myšlenkovém vývoji Sókrata skutečně existovalo anaxagorovské období, je důraz, s jakým se Sókratés v *Obraně* distancuje od Anaxagora, když vyčítá Melétovi, že si ho spletl s filozofem z Klazomen (26c-e): “*Nuže tedy, Meléte, při těchto božích samých, o kterých je nyní řeč, řekni to ještě jasněji i mně i zde těmto mužům. Já totiž nemohu vyrozumět, zdali míníš, že sice učím věřit v jsoucnost jistých bohů – a tedy sám věřím, že bozi jsou, a nejsem úplný neznaboh a po této stránce se neproviňuji –, avšak ne v jsoucnost těch, v které věří obec, nýbrž jiných, a to je to, co mi vytýkáš, že jiných, či tvrdíš, že ani já sám nevěřím*”



Démokritos

**Sókratovo  
anaxagorov-  
ské období**

<sup>5</sup> Sám Démokritos píše, že jeho přítomnost v Athénách proběhla bez povšimnutí (frg. 68 B 116 Diels – Kranz); jeho hlavní díla byla zřejmě napsána později. Stejně tak není věrohodné, že by měl Aristofanés ponětí o poněkud mlhavé osobnosti Leukipově, o němž se vědělo tak málo, že Epikúros dokonce popíral jeho existenci.



vůbec v žádné bohy a že také jiné tomu učím.' [Melétos:] 'Tvrdím toto, že vůbec nevěříš v bohy.' [Sókratés:] 'Podivný Meléte, co chceš dokázat tímto tvrzením? Tedy nevěřím ani, že Slunce a Měsíc jsou bozi, jako věří ostatní lidé?' [Melétos:] 'Při Diovi, soudcové, nevěří, neboť říká, že Slunce je kámen a Měsíc země.' [Sókratés:] 'Myslíš, že žaluješ Anaxagora, milý Meléte? A tak velice podceňuješ tyto zde a domníváš se, že jsou tak málo sčetlí, že nevědí, že knihy Anaxagora z Klazomen jsou plny těchto výroků? A mladí lidé se tedy u mne učí tomu, co si mohou někdy nejvýše za drachmu koupit v orchestře a pak se Sókratovi vysmívat, jestliže by to vydával za své, zvláště když jsou ty věci tak podivné?'"

Zkrátka, Melétos zřejmě postupoval, soudě podle Sókratova neúprosného vyvracení lží, stejně jako "dřívější žalobci" a jimi ovlivněné osoby: poněvadž nedovedli přesně vyjádřit, čemu vlastně Sókratés vyučuje, uchylovali se k povšechnému repertoáru útoků proti filozofům (23d: "zkoumá věci nebeské i podzemní", "nevěří v bohy", "slabší důvody činí silnějšími"). Skutečnost byla zřejmě jiná. Když více než sedmdesátiletý Sókratés odpovídá Melétovi, je už příliš vzdálen – jak poznamenal Dover – ve filozofickém uvažování svým anaxagorovským počátkům, na které sice ještě vzpomíná ve *Faidónovi* (i tam s apologetickým zabarvením, aby zdůraznil odklon, k němuž později došlo) a které musely být nutně známy a kolovat v okruhu jeho přátel v době, kdy před čtyřiaadvaceti lety Aristofanés uváděl na scénu *Oblaka*. "Aristophanes in Socrate depingendo proxime ad verum accessit" ("Aristofanés se při vykreslení Sókrata nejvíce přiblížil pravdě"), píše Kierkegaard v VII. tezi doktorské práce, když jako první pochopil důležitost komedie *Oblaka*, která je namířena proti Sókratovu ústřednímu postavení mezi ostatními představiteli intelektuálního hnutí v těch letech. Sókratés byl jediným – jak poznamenal Diano –, kdo našel výchozí bod, od něhož bylo třeba postupovat, aby bádání neustrnulo u Anaxagora a mohlo pokročit dále.

## 5. Útoky proti Eurípidovi

**Ideologické neshody** Básníkem Sókratových stoupců je v *Oblakách* pochopitelně Eurípidés. Feidippidés, který se stal vzorným žákem Sókratovy "myslírny", poučuje o poezii svého otce, jenž ho žádá, aby mu zazpíval něco ze Simónida nebo Aischyla. Leccos je podle něho hodnotné, jiné zase nestojí za řeč (v. 1361-1376), Simónida považuje za "špatného básníka", Aischyla za "největšího tlachala a mluvku bez ladu a skladu" (takto se Eurípidés vyjadřuje o Aischylovi v *Žábách*). A když ho otec vybídne, aby zazpíval nějaký úryvek od "moderních autorů", Feidippidés začne ihned zpívat Eurípidovu tirádu z *Aioly* pojednávající o incestu mezi Makareem a jeho sestrou Kanaké (srov. str. 193). To už starý Strepsiadés nemůže vydržet, nechce se synem dál mluvit a začne ho bít. Ani jeden z nich se už nedovede ovládnout a dochází mezi nimi ke rvačce. A právě v tomto okamžiku mění Strepsiadés svůj postoj; dospívá k závěru, že nemá smysl s takovými lidmi mluvit, a zraje v něm rozhodnutí upalovat je na hranici, což by přineslo definitivní řešení. Eurípidés je se Sókratem spojován i v komedii *Žáby*, která byla zaměřena posmrtně

proti Eurípidovi. Básník se objevuje mezi lidmi, kteří tráví čas tím, že sedí a povídají si se Sókratem (v. 1491-1492).

K Eurípidovi se Aristofanés tvrdošjně vrací. *Žáby* z r. 405 př. n. l. jsou velkým posmrtným útokem, ale již o pět let dříve uvedl Aristofanés komedii *Ženy o Thesmoforiích* (někteří datují tuto komedii do r. 411, jiní do r. 410 př. n. l.), namířenou proti Eurípidovi, který je tu představován jako směšná, v závěru až odpudivá osoba. Už v *Acharňanech* z r. 425 př. n. l., tedy nejstarší komedii, jež se nám dochovala, je celá scéna věnována právě zesměšňování Eurípida. Eurípidés je líčen jako zcela bezvýznamný člověk, který se zabývá vším jiným než uměním. Toto všechno ukazuje na naprostou ideologickou neshodu mezi Aristofanem a Eurípidem, což vysvětluje logické spojování (v negativním slova smyslu) Eurípida a Sókrata. Anaxagorovský ateismus je pouze jedním, i když velmi důležitým aspektem. Není bez zajímavosti, jak uvádí životopisec Satyros a nepřímou potvrzuje Aristotelés (*Rétorika*, 1416a 29), že i Eurípidés byl obžalován z “bezbožnosti”, a to na podnět Kleónův. V tomto případě jsou tedy Aristofanés a Kleón zajedno.

Aristofanés velmi přísně kritizuje Eurípida nejen po stránce obsahové, ale odsuzuje i zavádění uměleckých novot, a to zejména posílení hudebního živlu v tragédii, čímž se mění vztah mezi hudbou a slovem. Eurípidés podlehl vývoji současné hudby, spolupracoval s Kéfisofóntem a podněcoval velkého hudebního inovátora nové generace Tímothea z Miletu, k jehož dramatickému dithyrambu *Peršané* složil prolog. Nová hudba odstranila princip jedné noty pro každou slabiku. Eurípidés byl této novotě příznivě nakloněn: např. na papyru s hudebním záznamem tragédie *Orestés* (P. Vindobon. gr. 2315) se nachází slovo *hós* (ὅς, “jak”) zpívané na dvě noty, což se stalo předmětem zlostné parodie v *Žábách*, kde Aischylos protahuje první slabiku na šest not a zpívá *ειειειειειελισσετε* (*eieieieieielissete*, “va-va-va-va-valte”, v. 1314). U sborů v Eurípidových pozdějších tragédiích dochází ke skutečnému opožďování slova za hudbou, logická posloupnost je nestálá, občas se stává, že se divák setkává se spojením slov postrádajících smysl – hudba začala hrát rozhodující roli. I těmto inovacím, které Eurípidés buď zavedl, nebo přijal, se Aristofanés vysmívá a ještě jednou žádá Aischyla, aby zazpíval tirádu, jež zcela postrádá smysl a po stránce obsahové paroduje svou skromností prosté náměty Eurípidových zpěvů: nějaká stařena se probudí, a když se z ospalosti zcela probere, zjistí, že jí byl ukraden kohout. Začne zpívat, ke všem se obrací s prosbami o pomoc (dokonce i ke Krétaňům, zrozeným na Ídě) a vyjadřuje tak své zoufalství (*Žáby*, v. 1331-1363). Opakování téhož slova (v. 1336: φόνια φόνια δερκόμενον, *fonia fonia derkomenon*, “zvuk zvuk slyšený”) vynucené hudbou je parodií častého využívání takové novinky v monódiích, jako tomu bylo ve výstupu fryžského otroka v Eurípidově *Orestovi* (v. 1453-1473).



Aristofanés

**Odmítání formálních novot**

## 6. “Reforma” v *Žábách* (*Batrachoi*)

Komedie *Žáby* se neomezuje pouze na jednotlivé aspekty; jejím cílem je úplná likvidace Eurípidova divadla. Příležitostí k tomu byla zpráva o Eurí-

**Dějová osnova komedie Batrachoi** pidově smrti (konec r. 407 – počátek r. 406 př. n. l.). Bůh divadla Dionýsos, hlavní hrdina komedie *Žáby*, si na lodi, nasazené do bitvy u Arginús, pročítá Eurípidovu *Andromedu*, když náhle pocítí silnou touhu znovu se s Eurípídem setkat. Eurípidés je však mrtev, a tak se Dionýsos rozhodne vypravit do Hádovy říše. Převlékne se za Héraklea, aby se mu do podsvětí podařilo vstoupit snadněji (Héraklés byl totiž znám svými nečekanými vpády do říše stínů). Dějová linie komedie je tedy v první části velmi schematická a je vystavěna na událostech, jež Dionýsos cestou zažil: vypravil se do Hádovy říše, kde je svědkem sporu mezi Eurípídem, jenž sem přišel nedávno, a Aischylem. Dionýsos měl tento spor, v němž šlo o zvolení krále tragické poezie, rozsoudit. Po splnění různých úkolů, jež oběma soupeřům zadal, se bůh rozhodne přisoudit vítězství Aischylovi.

**Revize po Sofokleově smrti**

Sofoklés zemřel v době, kdy se již připravovalo uvedení komedie, což se muselo nutně odrazit na její podobě. Nebylo možné uvést komedii, jež by ne-reagovala na novou situaci, k níž došlo v oblasti tragédie. Diváci by si totiž nutně kladli otázku, jaký osud čekal Sofoklea v Hádově říši! Zejména u komedií platila zásada, že se v nich musela okamžitě odrazit každá změna – a to hlavně v letech bohatých na události a na překvapení, jimiž byly např. války – jinak by totiž velmi utrpěla jejich životnost. Usuzujeme tak na základě mnoha případů, z nichž uvádíme Aristofanův *Mír* (421 př. n. l.), který musel být částečně upraven poté, kdy Brásídás a Kleón padli současně u Amfipole (podzim 422 př. n. l.).

To, že k podobné revizi muselo na poslední chvíli dojít i v případě *Žab*, vytušili Leeuwen a Wilamowitz, v další analýze pak pokračovali Fraenkel, Drexler, Gelzer a Russo. Aristofanovým záměrem bylo změnit za pomoci stručných dodatků cíl Dionýsovy cesty. Podle upravené podoby odchází bůh divadla do říše Hádovy, aby odtud p ř i v e d l n a z p ě t Eurípida (v. 69), protože, jak říká (v. 71-72), potřebuje “*obratného básníka / [...] / Těch už tu není, a co tady jest, / je pouhý brak.*” Aby toto nové a odvážné tvrzení obstálo, musí dokázat, že tragická scéna je opravdu bez velkých osobností, a proto se ve svém kritickém úsudku distancuje od Íofonta a mlhavě vzpomene Agathóna (v. 85): “*A kam se chudák poděl? K blažencům / se odebral.*” O Sofokleovi se pak zmíní už jenom jednou (v. 786-794), když o něm prohlásí, že bude napříště považován za “náhradníka” Aischylova (v. 792). A tak se opět vrací k počátečnímu sporu mezi Aischylem a ‘ničemným’ Eurípídem, jenž se náhle objevil v podsvětí. Spor končí po řadě zkoušek, jejichž pořadí bylo změněno, Aischylovým vítězstvím a jeho odchodem z podsvětí (nové finále).<sup>6</sup>

Zmínka o Sofokleovi, aniž by se však stal součástí děje, mohla sice zachránit komedii jako divadelní kus, ale jinak to bylo východisko z nouze. Jeden – Sofoklés – tu byl totiž navíc. Tím, že byl nyní v podsvětí i Sofoklés, stal se ve hře nejzřejmějším protikladem ten, jenž byl mezi Sofokleem a Eurípídem a ježž mohli Athéňané po dlouhá léta pozorovat na scéně. Promítala

<sup>6</sup> Podobný námět rozvíjel Aristofanés už o několik let dříve v komedii *Gérytadés*, v níž se srovnávalo nové a staré pojetí umění; poselstvo “modernistů” se tu odebralo do podsvětí, aby si odtud odvedlo alegorii starého umění, nejspíše jako mladou ženu.

se v něm základní polarita perikleovských a alkibiadovských Athén, rozdělená na velebení a na autokritiku vlastních hodnot. Tato situace se ukázala neřešitelnou zejména proto, že Aristofanův námět zašel za čistě vytříbenou tematiku uměleckého střetu. Kromě technických úprav (jazyk, zpěvy atd.) se Aristofanés zaměřuje na obecnější téma, tj. na hodnoty charakteristické pro tragické divadlo (např. ostrá výměna názorů na výchovnou hodnotu divadla, srov. v. 1049-1056). Lze si snadno představit, jaké by byly důsledky, kdyby došlo ke střetu nikoliv s archaickým Aischylem, jenž se těšil neochvějnemu postavení, ale mezi dvěma velkými nedávno zemřelými současníky.

## 7. Politický charakter *Žab*

Aischylos v *Žábách* prohlašuje, že úkolem básníků je vychovávat dospělé, což velmi zjednodušeně a schematicky dokládá dvěma příklady, básněmi Hésiodovými, v nichž vidí pojednání o zemědělství, a Homérovými eposy, které prý učí válečnému umění (v. 1033-1035). Aristofanés o tom hovoří – v první osobě – v parabasi komedie (v. 686-687): “*Slušno, aby svatý sbor nás užitečně pro obec radil vždy a poučoval.*” Parabasa *Žab* patří skutečně mezi nejvýraznější texty v politické oblasti. Po stránce obsahové a jazykové se příliš neliší od projevu, který by mohl být pronesen ve sněmu na velmi aktuální a choulostivé téma, jímž bylo zajisté zklidnění situace.<sup>7</sup> Jeho řeč je jakési plaidoyer – obhajoba – ve prospěch úplné rehabilitace těch (bylo jich skutečně velké množství), kteří zastávali funkce a úřady za vlády čtyř set a nyní byli už pět let odstaveni z politické sféry, a dále ve prospěch prominutí všech trestů spojených s odnětím politických práv (*atímíá*). Aristofanés dále srovnává netečnost, v níž pro dávno neplatné důvody chřadne tolik občanů v podmínkách, jež jakoby připomínají postavení cizinců ve městě, s udělováním občanství otrokům za účast v bitvě u Arginús a obyvatelům Platají, které kdysi vyhnali Sparťané. Tato opatření nehodlá v žádném případě zpochybňovat – “*neboť pouze v tom jste řádně jednali!*” (v. 696) –, ale nyní je třeba “*potlačit hněv*” a podpořit, “*dokud je město zmitáno vášněmi*” (zde cituje Archilocha), všeobecné obnovení práv.

Tato skutečná řeč před veřejností (*démégoriá*) byla předzvěstí zrušení *atímíe*, k němuž došlo po několika málo měsících a které bylo potvrzeno v pohnutém ovzduší po bitvě u Aigospotamoi dekretem vydaným Patrokleidem (Andokidés, *O mystériích*, 73-80). Jedná se o konkrétní příklad, který je důkazem nepravdivosti všech tvrzení, že komedie je vzdálena jakýchkoliv politických cílů a že byla vystavěna pouze na základě komicky působících prvků, jak to hlásali ti, kteří zdůrazňovali estetickou stránku. Komedie m l u v í o politice a politiku přímo p r o v o z u j e . Je to případ Hermip-

**Zásah  
ve prospěch  
bezprávných  
(*atímíoi*)**

**Politické  
cile komedie**

<sup>7</sup> Za velmi významnou lze považovat tu skutečnost, že Aristofanés – který složil komedii *Žáby* v době, kdy se konal ‘monstrproces’ proti stratégům od Arginús (podzim 406 př. n. l.) – se ani jediným slovem nedotkl této pohromy, jež neměla v dějinách Athén obdoby. Zřejmě se tím chtěl postavit na stranu lidového shromáždění, nebo považoval za prozíravé se o tom nezmiňovat.

pův, jenž na scéně útočí proti Perikleovi a u soudu proti Aspasii, obdobně postupují i další komičtí básníci, jejichž narážky jsou plny zlomyslnosti – Plútarchos neudává jejich přesná jména – a kteří “nazývají např. Perikleovy přátele novými peisistratovci a jej samého vyzývají, aby přísahal, že se nestane tyranem, jako by se jeho vysoké postavení nesrovnávalo s demokracií a bylo příliš těžkým břemenem pro lid” (*Život Perikleův*, 16,1). Dokonce by se dalo říci, že ke vzniku a rozkvětu “staré” (*archaiá*) komedie, což je její jednoduché označení jako uměleckého druhu vzniklého v Athénách, došlo v době předešlé, tj. předcházející Aristofanově generaci, jíž byla vlastní opozice proti Perikleovi. Vznik “staré” komedie byl podmíněn osobností Perikleia, jehož mnohotvárnost a podivné známosti byly výrazně “asymetrické” ve vztahu k demokracii, která byla v mnoha ohledech právě jeho výtvořem.

## 8. Aristofanovy politické a kulturní cíle

**Intelektuální  
debaty místo  
'fraškovitých  
výstupů'**

Aristofanés, jenž v dospělosti nezažil Perikleovy Athény, nýbrž teprve Athény jeho nástupců, se s nadšením pustil do plnění této politické úlohy. Avšak tentokrát už nebyl kvalitním řemeslníkem divadelní scény, ale především kritikem současného dění. Vyplývá to z nevšedního zájmu, který jevil – kromě svých postojů ke každodennímu politickému dění – o dokonalý slovní projev, což také vysvětluje emfázi, s jakou se obracel na Sókrata a Eurípida. Nešlo mu už o to ukazovat na jejich výstřednost a na tomto základě dosahovat komických a groteskních efektů (to dělali i jiní autoři), ale s nutným komickým nádechem je líčil jako protivníky, proti nimž je třeba bojovat, a to jejich vlastními zbraněmi a na jejich vlastním území. Proto starý Kratínos, který neměl příliš rád podobné jemnosti, vytvořil neologismus εὐριπιδαριστοφανίζειν (*euripidaristofanizein*, “mluvit jako Eurípidés a Aristofanés”, frg. 307 Kock). Chtěl tím vyjádřit, že si byli oba muži v podstatě daleko podobnější, než jak se na první pohled mohlo zdát. Lze tak usuzovat i z výčitek, jimiž Aristofanés zahrnul diváky, když ke svému velkému zklamání neuspěl s *Oblaky*. Vytýkal jim, že nepochopili jeho “nejnovější myšlenky”, které se měly díky této komedii “ujmout” (*Vosy*, v. 1044). Je tedy hrdý nikoliv na “obvyklé šaškárny” (τῶν εἰωθότων, *tón eiothótón*), jak nazývá v prvním verši *Žab* běžně používané prostředky komedie, ale právě na “nejnovější myšlenky”. Samozřejmě musí užívat i obvyklých prostředků, neboť dobře ví, že jsou nezbytné a že např. Magnés musel nakonec odejít ze scény, protože se už nedovedl “posmívat a žertovat” (*Jezdci*, v. 525).

**Nechuť  
režirovat  
vlastní  
komedie**

Aristofanés nejraději svěřoval režii vlastních komedií jiným. Bylo tomu tak zřejmě proto, že režisérovi, didaskalovi, příslušela práce, která Aristofana příliš nezajímala: jeho úkolem bylo např. ‘okořenit’ tu a tam dialogy herců žerty. Jasně to vyplývá z parabase Aristofanovy první komedie *Jezdci*, kdy byl básník i režisérem. V dlouhé řeči vysvětluje, proč se poprvé rozhodl právě nyní, v r. 424 př. n. l., “požádat pro sebe o sbor”, což znamená být i režisérem vlastní komedie. “Režie je ze všeho nejsložitější” (v. 516), vysvětluje, což se ukázalo např. na postupném neúspěchu Magnétově, který vyzkoušel na scéně všechny komické prostředky od grimas, převleků až po

nejrozličnější onomatopoické výrazy, ale nakonec už nebyl schopen nikoho rozesmát (v. 521-525). Díky papyru, který v r. 1968 uveřejnil Lobel, víme, že Platón Kórikos, jenž byl Aristofanovým současníkem, měl úspěch, “*do-kud svěřoval režii vlastních komedií jiným*”. Když se však rozhodl sám režírovat komedii *Rhabdúchoi*, sklídl naprostý neúspěch (P. Oxy. 2737).

Režírování se tedy Aristofanés většinou vyhýbal, avšak nikoliv proto, že by to neuměl. Když se poprvé jako mladičkový představitel s komedií *Jezdci*, kterou i režíroval, byl odměněn první cenou. Být zároveň i režisérem odmítá z toho důvodu, že tuto práci považuje za zátěž, i když dobře ví, že nežádat o povolení sboru a být pouze autorem textu komedie znamená dostat se do role veslaře závislého na kormidelníkovi (*Jezdci*, v. 542-544). Jako skutečný vítěz figuroval totiž režisér. (I když pochopitelně autorovo jméno bylo pokaždé uvedeno. Vyplývá to zcela zřetelně z toho, co Aristofanés tvrdí v parabasi *Jezdců*, totiž že za ním přicházelo mnoho lidí, aby se ho zeptali, proč se ještě neodvážil požádat o sbor.) Podle parabase z *Oblak* (v. 530-531), kde Aristofanés naznačuje svůj odmítavý postoj k režii vlastních komedií (“*Tehdy jsem byl podoben té, / která nesmí porodit. / Bohužel však první můj plod / si vzal jiný za vlastní.*”), lze soudit, že mj. odmítal režírovat i proto, aby se nestal oficiálním autorem komedie.

Pokud jde o svěřování režie druhým, držel si Aristofanés, jak můžeme usuzovat z uchované dokumentace, primát. Z jedenácti nám známých komedií osobně režíroval pouze *Jezdce* (424) a *Mír* (421). Režii svěřoval Kallistratovi nebo Filónidovi (jenž psal rovněž komedie), a to v případě komedií *Hodovníci* (427), *Babylónané* (426) – žádná z nich se nedochovala –, *Acharňané* (425), *Vosy* (422), *Lýsistraté* (411), *Žáby* (405). I u pozdějších komedií, napsaných po r. 388 př. n. l., konkrétně u her *Kókalos* a *Aiolosikón*, se zřekl režie, tentokrát ve prospěch syna Arara, “*aby ho představil a doporučil divákům*”, jak říká argumentum č. III k *Plúтови* (388). Hlavním důvodem bylo, aby Ararós jako režisér na sebe soustředil pozornost a sklídl případný úspěch. O režii komedií *Oblaka* (423), *Ženy o Thesmofořiích* (411 nebo 410), *Ženský sněm* (392) a *Plútos* (388) se neví nic přesného. V didaskaliích dochovaných v argumentech jsou pokaždé uvedeny ještě další dva tituly (kromě Aristofanovy komedie) a další dva autoři komedií, ale chybí u nich jméno režiséra. Alespoň v tomto je Aristofanův případ ojedinělý.

Zmíněným dvěma didaskalům Aristofanés svěřoval, jak víme, režírování svých komedií. Filónidés byl kromě toho sám autorem komedií, z nichž jedna, nazvaná *Kothurny*, byla zaměřena proti Thérámenovi, který byl posměšně přezdíván Kothurnos. Tato komedie vyjadřuje – jak ostatně vyplývá z názvu – to, co zcela vážným tónem říká Dionýsos v *Žábách* (Filónidés byl režisérem právě této komedie), když se Eurípídés zmiňuje o Thérámenovi jako o jednom ze svých “žáků” (v. 968-970): “*Že Thérámenés? Moudrý muž a schopný ke všem dílům, jenž, padne-li kdo v neštěstí, a on je blízko něho, hned pomůže si z neštěstí.*”<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Zřejmě se jedná o velmi diskrétní narážku na proces proti stratégům, při němž se Thérámenés, jenž byl skutečně zodpovědným za neposkytnutí pomoci ztroskotancům, umně proměnil z obžalovaného v neúspěšného žalobce.



Aristofanés

Kallistratos  
a Filónidés

S Filónidem spolupracuje Aristofanés často. V r. 422 př. n. l. uvádí Filónidés *Vosy* a vítězí s *Proagónem*. Ať už byl *Proagón* jeho výtvozem, nebo mu jej "daroval" Aristofanés (dnešní badatelé připouštějí obě možnosti), stále platí, že Aristofanés svěřil režii své komedie básníkovi, který se zúčastnil téže soutěže, což dokazuje, že plně důvěřoval jeho loajalitě. Režiséři si byli ostatně plně vědomi toho, že uvádět na scénu komedie reagující na ožehavé politické problémy bylo ve městě, jakým byly právě Athény, kde se odehrávalo tolik procesů, velmi nebezpečné. Je např. velmi pravděpodobné, že Kleónova obžaloba Aristofana (po komedii *Babylónané*) zasáhla rovněž režiséra Kallistrata. Spolupráce mezi autorem a režisérem představuje nejvýraznější aspekt spolupráce mezi 'řemeslníky'. Dalším příkladem je pomoc, kterou Aristofanovi poskytl Eupolis při přípravě *Jezdců* (což mu pak ostatně jednou předhodil: "[...] *ty slavné Jezdce jsem skládal s ním a daroval jsem mu je*", frg. 78 Kock).

V tomto světě 'řemeslníků slova a jeviště', kteří působí z komické scény silným a obávaným vlivem, se stal Aristofanés velmi brzy jeho hlavním představitelem, jenž vyvolal názorové vření – pedagogických, politických, literárních, protifilozofických myšlenek – a který mohl počítat se soustavnou pomocí kvalitních režisérů. Ze všech tehdejších komických autorů je právě on považován z intelektuálního hlediska za nejuhlaženějšího, a pokud jde o myšlenkové proudy v tehdejších Athénách, za nejvnímavějšího. Z tohoto důvodu jej Platón v *Obraně Sókratově* obvinil ihned po procesu se Sókratem z morální zodpovědnosti za Sókratovu smrt a poté ho přiřadil k elitě, která vede se Sókratem rozhovor v *Hostině* (*Symposion*), když po několika desetiletích oživuje athénskou intelektuální scénu za šťastných dnů Níkiova míru (*Symposion* se odehrává kolem r. 416 př. n. l.). Skutečnost, že svými myšlenkami a nápady Aristofanés značně 'převyšoval' průměrné athénské skladatele komedií, pravděpodobně způsobila, že byl jediným autorem staré attické komedie, jehož vybraná tvorba se dochovala.

## 9. Aristofanés uprostřed politického boje Athén

**Přijetí  
demokracie**

Moderní badatelé se po dlouhou dobu zabývali problémem, kam umístit Aristofana v panoramatu politických proudů v Athénách. Jejich úsilí se nakonec ukázalo jako neúspěšné, a to zejména vzhledem k více či méně vědomě neujasněnému pojetí (což je typické pro historiky 19. století) moderní kategorie demokracie ve vztahu k situaci v Athénách 5. a 4. stol. př. n. l. Toto pochybení se stávalo zejména zřetelným v případech politiků, kteří v podstatě všichni pocházeli z vysokých vrstev (včetně tolik ostouzeného Kleóna, který patřil k jezdeckému stavu).<sup>9</sup> Zvláštním rysem athénskému systému, jenž často unikal pozornosti, je, že byl založen na dohodě mezi dēmem, lidem, a "pány", kteří demokratický systém i přes hluboké neshody v řízení a politické linii přijímali, a tedy i řídili, aniž by dále o něčem diskutovali. Ten, kdo

<sup>9</sup> Theopompos, frg. 93 Jacoby.

s tímto systémem z principu a od základu nesouhlasí, se politice nevěnuje, nebo volí pro dosažení svých politických cílů jiné prostředky. V tomto případě se jedná o “oligarchy”.<sup>10</sup> Není-li přihlíženo k tomuto předpokladu, dochází k řadě terminologických a pojmových nedorozumění, v jejichž důsledku se mezi “oligarchy” zařazuje řada athénských politických vůdců, od Aristaida po Kimóna, po Melésiova syna Thúkýdida a po Níkiu; ti však představovali v době od Themistoklea až po pád Athén v r. 404 př. n. l. jiné možné formy vedení demokratického systému – občas úspěšné, mnohem častěji však odsouzené k zániku. Této hrubé klasifikaci odpovídá nepochopení složitého charakteru sociálního základu athénské demokracie, která je mimo diskusi jak pro venkovana z acharnského dému (hlavním hrdinou *Acharňanů* je Dikaiopolis), vztekle reagujícího na válku (chtěl ji Periklés a pokračuje v ní Kleón), tak i pro bezzemka, s radostí očekávajícího díky válečné kořisti větší státní podporu.

Zdálo se, že Aristofanés, jenž byl vzhledem k divoké kampani proti Kleónovi řazen mezi “antidemokraty” nebo přímo mezi oligarchy, prožíval ve svém nitru rozpor, když velebil “vládnoucí lid jako záchranu města” (*Acharňané*, v. 162-163). Nabízelo se několik možností řešení. Někteří se snažili vymyslet imaginární ‘stranu umírněných’, kam měl patřit i Aristofanés (Maurice Croiset, *Aristophane et les partis à Athènes*), jiní dospěli k pesimistickému závěru (Gomme), že Aristofanovy politické názory nelze přesně vymezit anebo dokonce že žádné neměl.

### 10. *Ptáci (Orníthes)* a *Lýsistraté*: od hanobitelů hermovek ke státnímu převratu

Ve skutečnosti má Aristofanés nejen politicky vyhraněné názory – jak je zřejmé z tak důležitého textu, jakým je již zmíněná parabasa *Žab* –, ale je na nich založena celá jeho dramaturgie, což je ostatně pro “starou” komedii příznačné. Východím bodem je opět Aristofanova averze vůči kritikům, kteří mají sympatie v oligarchických vrstvách a kteří uvádějí v pochybnost etiko-politické základy obce. Aristofanés, jenž prožil v letech svého největšího tvůrčího rozmachu a intelektuální zralosti dlouhou krizi athénské demokracie, nepochybuje ani v nejmenším o tradičním uspořádání obce. Je to patrné především v komediích složených v období, kdy v Athénách dozrávala politická krize, tj. od záhadných skandálů v r. 415 až po státní převrat v r. 411 př. n. l. To platí nejen o komedii *Ptáci* (Dionýsia r. 414 př. n. l.), která bývá často charakterizována jako čistě úniková, ale ještě více o *Lýsistraté* (Dionýsia r. 411 př. n. l.), uvedené ani ne měsíc před státním převratem.

Hlavní myšlenka *Ptáků* se zrodila v době, kdy v červenci 415 př. n. l. vrcholila v Athénách politicko-náboženská krize, vyvolaná bezbožným zha-



Aristofanés

**Zjevné protiklady**

**Krizové roky: Orníthes**

<sup>10</sup> Tato situace je nejlépe interpretována Thúkýdidem v popisu vzniku oligarchického státního převratu v r. 411 př. n. l. a v anonymní *Ústavě Athéňanů*, spisku o athénskému politickém systému.



nobením hermovek po celém městě (hermovky byly za jedné noci o novoluní zbaveny neznámým pachatelem mužského údu). K tomu se o něco málo později roznesla zpráva, že mladí podnapilí aristokraté napodobovali na soukromých večírcích nejtajnější obřady eleusínských mystérií. Tyto dvě obkurní události vyvolaly doslova “hon na čarodějnice”, ať už kvůli osobám, které upadly v podezření, nebo vzhledem k závažnosti spiknutí, které jim bylo přičítáno. Pronásledování bylo namířeno proti hetairiím (‘tajným’ aristokraticko-oligarchickým ‘klubům’, které demokratický režim více či méně toleroval) a proti osobě Alkibiadově: ten totiž vzbuzoval stále větší podezření, hlavně proto, že měl na obec nebývalý vliv, zejména po prosazení rozhodnutí uskutečnit sicilskou výpravu. K soudnímu vyšetřování došlo na základě udání a podlých zrad. První udání byla násilně vynucována z otroků (mezi prvními obžalovanými byl právě Alkibiadés, který se marně snažil dosáhnout okamžitého procesu), mnohá další pak podal metoik Teukros – ten mj. udal i Antifóna a dokonce i sebe samotného za slib, že nebude potrestán. Další udavačkou byla jakási Agaristé, která se od začátku zaměřovala na Alkibiada a tvrdila, že parodoval mystéria v Charmidově domě (Charmidés byl Kritiovým příbuzným a později s ním stál v čele vlády třiceti tyranů). Poté následovalo neblaze proslulé udání Andokidovo (v blízkosti jeho domu zůstala kupodivu hermovka nepoškozena), jenž se nechal přesvědčit a uvedl j a k á s i jména, jen aby se démos mohl ‘kochat’ nějakými viníky. Obžaloba tentokrát nepocházela od pochybných osob (otroků, metoiků atd.), nýbrž byla podána šlechticem ze starobylé urozené rodiny, jejíž předkové odvozovali svůj původ od Odyssea. Andokidés byl členem Eufilétovy hetairie, kde svým cynickým udáním vyvolal paniku a smrt. Za odměnu mu byl sice ušetřen život, ale jeho pověst byla natolik poskvrněna, že neměl až do smrti klidu. Po zbytek života usiloval o rehabilitaci. Tento čin dokumentující nejhlubší úpadek soudních zvyklostí však přinesl v dané chvíli uklidnění znepokojeného lidu, jehož pozornost byla zaměřena na myšlenku možného oligarchického převratu.

#### Odsouzení donašečů

Reakcí na tuto situaci byl Syrákosiův dekret, který v komedii omezoval možnost osobních útoků, jež byly v tomto ovzduší, přesyceném udáními a podezříváním, velmi nebezpečné. O Dionýsiích (únor – březen) v r. 414 př. n. l. byli uvedeni Aristofanovi *Ptáci* a Frýnichova komedie *Hodovníci*<sup>11</sup> (Frýnichos byl Aristofanovým vrstevníkem), přičemž se obě hry, i když každá svým vlastním způsobem, dotýkaly onoho ožehavého problému. Jak lze usuzovat z několika fragmentů, Frýnichos napadal donašeče Teukra: “*Teukrovi nechci nabízet odměnu za udání*”, dočítáme se ve frg. 58 Kock. Uvést toto jméno bylo velmi odvážným činem: totéž udělá o mnoho let později Andokidés, když bude vyprávět o těchto bolestných událostech v řeči *O mystériích* (11). Třebaže Thúkýdídés psal pro příští pokolení, nechtěl písemně zanechat ani jediné jméno. Pokud jde o Aristofana, celou komedii staví na ‘kladném’ hrdinovi Peisthetairovi, tj. na tom, “kdo naslouchá svým druhům

<sup>11</sup> Podle didaskalií je autorem této komedie Ameipsiás. Moderní badatelé se domnívají, že Ameipsiás uvedl na scénu Frýnichovu komedii (Bergk, Meineke).

(*hetairoi*)”, a na dějové linii vyjadřující touhu po útěku a svobodě. Peisthetairos skutečně prchne z Athén do říše ptáků, kde založí nové město nazvané Νεφελοκοκκυγία (*Nefelokokkygia*, “Kukumrakohrad”, tj. “město oblak a kukaček”), kam se z Athén hrnou donašeči a ničemové. Jemu se však podaří město uchránit od athénské udavačství (*sykofantiá*), a stejně tak nepodlehne ani nátlaku bohů.

Peisthetairos, takový je konečně i význam jeho jména, je přesným opakem toho, čím byl Andokidés. Obsah jeho jména je v athénskem politickém žargonu zcela jasný: je protikladem ke slovu προδωσέταιρος (*prodóssetairos*, “ten, kdo zrazuje své druhy”), které se opakuje ve známém zpěvu hodovníků. Líčícím nešťastný boj Alkmaiónovců proti Hippiovi po Hipparchově smrti (Aristotelés, *Athénská ústava*, 19,3).<sup>12</sup> Vzápětí je objasněn i důvod Peisthetairova dobrodružství. Athény opouští proto, že se tam rozmohly procesy (v. 40-41). Avšak ještě otevřenější je v parabasi, kde se po rozsáhlé úvodní “theogonii”, jež je podávána z pohledu ptáků, objevují jasné narážky, a to v jazyce, který je už daleko méně obrazný. Sbor ptáků – zatímco se čeká, až si Peisthetairos a jeho přítel Euelpidés připnou křídla – se obrací k divákům, které zve, pokud mají zájem, do vzdušného města. Na tomto místě Aristofanés předkládá publiku celou škálu lidských typů, samozřejmě že nechybějí současné osobnosti: udavač Teukros má snadno dešifrovatelnou přezdívku “Fryžský” (v. 762; Frynichos ho však bez jakýchkoliv ohledů označil jeho pravým jménem), Patrokleidés (v. 790), ochránce *atímoi*, je nazýván “synem Peisiovým”, který je stále připraven zrádně otevřít městské brány a umožnit návrat *atímoi* (v. 766-767). V parabasi, která představuje něco jako “okamžik pravdy”, kdy se hovoří otevřeně, se zdá, že se vzdušné město, založené současně s odstraněním hetairií, stává hnízdem politicky nežádoucí sebranky. Poté se opět vrací komediální šprýmy a Peisthetairos dokonce pokoří pýchu bohů a za pomoci lstivého Prométhea získá od Dia zosobněnou Královskou vládu a dosáhne svého zbožnění, apoteózy.

Daleko otevřeněji se Aristofanés vyjadřuje v komedii *Lýsistraté*, která byla ostatně inscenována v mnohem složitější situaci. Vypráví se v ní o státním převratu, pochopitelně blahodárném, který byl uveden na scénu v době, kdy Athény, neschopné čelit útokům politických vrahů unikajících trestu (Thúkýdidés, VIII, 65-66), prožívají poslední dny demokratického režimu krátce předtím, než se pod pláštíkem komplotu chopí moci vláda čtyř set. Podle Merittových výpočtů připadly v attickém roce 412/1 př. n. l. Lénaje na únor a Dionýsia na 7.-11. duben 411 př. n. l. V polovině května se konalo shromáždění, na němž se prosadil Peisandros a jmenoval třicet komisařů (nahradili probůly) se zvláštními pravomocemi. To byl vlastně počátek státního převratu. Několik měsíců předtím docházelo k záhadným atentátům, jejichž původci nebyli nikdy potrestáni a které připravily půdu v hetairiích. Nejsou důvody, jež by svědčily pro uvedení *Lýsistraty* spíše o Lénajích než o Dionýsiích, v obou případech bylo ovzduší vlastně už krizové.

**Inscenace  
státního  
převratu:  
*Lýsistraté***

<sup>12</sup> Tento odvážný čin ve prospěch společníků označil Thúkýdidés výrazem φιλέταιρος (*filetairos*, III, 82,4).

Aristofanova komedie samozřejmě nepojednává o státním převratu připraveném Peisandrem a dalšími spiklenci, avšak Peisandros, vyličený na politické scéně jako uzurpátor, je stroze nazýván “zlodějem” (v. 490) a jeho činy jsou ostře odsuzovány hlavní hrdinkou Lýsistratou. Lýsistraté se uchýlí spolu s athénskými ženami na Akropoli a žádá, aby byl okamžitě uzavřen mír. A nejenom to, ženy se zmocní státní pokladny a vstoupí do tvrdé stávky proti manželům, v níž odmítají plnit manželské povinnosti. Ke stejným metodám se uchýlí i spartské ženy vedené Lampitou, kterou na počátku komedie poslala do Sparty Lýsistraté. I přes zásah probulů (mimořádný úřad zavedený v r. 413 př. n. l.) a pochybnosti, které se začínají šířit mezi ženami, dosáhne Lýsistraté úspěchu a přinutí Athéňany i Spartány, vyčerpané milostnou touhou a ochotné přistoupit na jakýkoliv ústupek, aby ihned uzavřeli mír podle přesně vymezených požadavků.

**Vyhlášení  
pohotovosti**

Role poplašených obránců ohrožených institucí je svěřena sboru starých Athéňanů. Ti v parabasi hovoří s velkým znepokojením o spiknutí – pocho-pitelně žen, ale promlouvají o něm jako o oligarchickém spiknutí. Jejich slova se sice vztahují ke vzpouře žen, mají však zřetelně všeobecnou platnost – o pomoc tu volá demokracie, která se ocitla v nebezpečí: “*Svobodní lidé už nemohou klidně spát. Budme připraveni,*” říká sbor. “*Všechno to, co se děje, z a v á n í n ě č í m h o r š í m* (πλειόνων καὶ μειζόνων πραγμάτων, pleionón kai meizonón prágmatón). *Ve vzduchu je cítit pach Hippiovy tyranie. Obávám se, že Spartaňané, kteří kují pikle v Kleisthenově domě, Istitivě navedou ženy, aby mně nedávaly plat. Plat, z něhož žiji*” (v. 614-625).<sup>13</sup>

A koryfaios odpovídá (v. 630-634): “*Občané, všechny tyto pikle mají posloužit k tomu, aby byla nastolena tyranida (ἐπὶ τυραννίδι, epi tyrannidí). Ale to se jim nepodaří, protože já se budu bránit a od této chvíle budu nosit ‘dýku v myrtové větvičce’,<sup>14</sup> agoru budu chránit ve zbrani a budu vypadat takto’ (z a u j m e p ó z u j a k o T y r a n o b i j c i v e s l a v n ě m s o u s o š í).*”

V této parabasi chybí obvyklá část, kdy básník promlouvá v první osobě. Obžaloba pronášena sborem starců tak nabývá ještě větší důležitosti, protože zastupuje přímou řeč básníka. Je protkána celou škálou výrazů namířených proti tyranidě a zároveň podněcuje k boji, když podle vžitého demokratického slovníku používá pojmů tyranida a oligarchie jako synonym. Při této davové psychóze, která propukla v r. 415 př. n. l. v důsledku předtuchy oligarchického spiknutí, se vystrašený lid, jak líčí Thúkýdídés, v myšlenkách navracel k hrůzné Hippiově tyranidě (VI, 53,3 a 60,1).

Vzpomínky na r. 415 př. n. l. se proto prolínají celou *Lýsistratou*. Probůlos již při svém prvním vstupu na jeviště – už to je pozoruhodné – srovnává

<sup>13</sup> Je známo, že podle dávného oligarchického programu bylo prvním opatřením vlády čtyř set na shromáždění, jež se konalo koncem května na Kolónu, zrušení platů za veřejné úřady. Podrobnosti jsou v Thúkýdídovi (VIII, 67,3) a Aristotelovi (*Athénská ústava*, 29,5).

<sup>14</sup> Citát ze slavné hodovní písně na počest tyranobijců, ale zároveň narážka na nutnost bránit se před záhadnými politickými vraždami, které se v poslední době beztréstně rozmohly.

současný zmatek s horečným neklidem v r. 415 př. n. l., kdy démagógos Démostratés naléhal, aby lodí urychleně zdvihly kotvy a ženy na znamení zlé předtuchy na sousedních střeších truchlivě nařkaly nad mrtvým Adónidem (v. 387-398). Vystoupení probíhala na scéně zcela jasně ukazuje na autorův záměr naplnit dění na jevišti současnými politickými významy a ještě důraznější je, že radní pověřený ochranou města srovnává ihned současnou situaci s nedávnou krizí a na základě minulých událostí analogicky dovozuje další možný vývoj. Poté Lýsistraté opět vypráví o vypuzení Hippia, aby vyhnala toho, koho chtěli Spartané. Mluví o tom ve své významné závěrečné řeči (v. 1150-1156). A v téže závěrečné scéně, kde roztoužení Athéňané a Spartané ukazují svá pohlaví a připomínají tak oživené hermovky, sbor starců říká: “Oblékněte si plášť, aby vás nezahlédl nějaký hanobitel hermovek!” (v. 1094). Tato scéna působí jako příliš protažovaná, a kdyby nebyla plná otevřených narážek a díky vystoupení starců téměř jasná, jevila by se jako bezdůvodně obscénní.

Poplach vyvolaný oligarchickým nebezpečím, jež hrozilo stejně jako v době hanobitelů hermovek (kdy panovala obava, jak říká Thúkýdidés, že “spiknutí oligarchů a tyranů”), je v komedii vykreslen velmi obratně a účinně. Hra je protkána množstvím souvislostí, Lýsistraté je např. doprovázena tělesnou stráží. Ale tentýž cíl sleduje Lýsistraté se svým ‘blahodárným’ státním převratem, jenž se dá snadno pochopit právě v ovzduší krizových měsíců, kdy se zdálo, že k ‘něčemu’ musí dojít. Naléhavý požadavek, aby byl okamžitě uzavřen mír, jde tak daleko, že se i na jevišti řeší velmi choulostivé téma, jakým jsou územní ústupky vůči Spartě; vyznívá to jako konkrétní návrh: předejít oligarchy a dohodnout se na okamžitém uzavření míru, což bylo pro oligarchické strůjce spiknutí prvořadým cílem a mohlo to vést ke konečnému vítězství. Po celou dobu své vlády skutečně nedělali nic jiného, než že se Spartou jednali o míru (Thúkýdidés, VIII, 70,2; 71,2; 89,2; 90,2). Podobné řešení samozřejmě nebylo možné, a proto bylo komickou invencí svěřeno ženám, které v demokratické obci představovaly apolitické subjekty.

## 11. Aristofanés jako kimónovec a střet s Kleónem

Další fakta, která není těžké doložit, ukazují na Aristofanův ‘loajální’ postoj vůči politice obce: mlčky přešel proces se strategy a poté zaútočil na Thérámena, s úctou zacházel s Níkiem (kromě pichlavě demagogické poznámky týkající se jeho váhání před vyplutím výpravy na Sicílii: *Ptáci*, v. 639) a poté – po tolika útocích – velebil “lamijského hrdinu”, který padl na Sicílii (*Žáby*, v. 1039), a žádal, aby byl Alkibiadovi umožněn návrat (*Žáby*, v. 1431: ústy Aischylovými).

Největší pozornost však byla věnována Aristofanovu velmi tvrdému střetu s Kleónem. Básník jím byl od r. 426 př. n. l., kdy byli uvedeni *Babylónané*, až do Kleónovy smrti (422 př. n. l.) jakoby posedlý a zároveň se Kleón stal hlavním tématem jeho tvorby. Důvody této nesmířitelné nenávisti byly osobní. Po uvedení *Babylónanů* nechal Kleón předvolat Aristofana před radu (*búlé*) a poté proti němu mělo být nepochybně zavedeno soudní řízení (*Achar-*

**‘Loajálně’  
obezřetný  
postoj a útoky  
proti Kleónovi**

**Aristofanés  
obžalován  
před radou**

*ňané*, v. 379). Nemohlo se však jednat o “proces” v pravém slova smyslu, protože se – podle Aristofanových slov – zdá, že bůle nepovolila další řízení u některého ze soudů. A navíc Aristofanés nehovoří o výsledku procesu. Kleón ho obžaloval, že “*pomlouval obec v přítomnosti cizinců*” (*Acharňané*, v. 503), jak se potom ještě dlouhou dobu tradovalo (*Acharňané*, v. 630-631). Zřejmě proto, že nedošlo ke skutečnému procesu, nenechal si vlivný politik ujít příležitost a chtěl alespoň – takovými útoky – poškodit tehdy velmi mladého autora komedií, kterého musel koneckonců dobře znát, protože pocházel z téhož dému. V *Babylónanech* byla totiž scéna, jež musela Kleóna velmi rozhněvat: vlivný politik byl athénskými jezdci přinucen vysázet pět talentů, které si neprávem vynutil od spojenců (*Acharňané*, v. 6). Kleón pochopitelně přenesl žalobu do politického kontextu: Aristofanés diskredituje obec, když jsou mezi diváky navíc spojenci a cizinci (tedy o Dionýsiích). V jiné scéně přichází sbor spojenců, jenž je představován otroky z mlýna, a hlasitě nařiká. Aristofanés neměl samozřejmě v úmyslu zpochybňovat vládu, stejně jako by bylo nesmyslné domnívat se, že chtěl pobuřovat spojence proti Athénám (nebyl by to udělal žádný autor komedií, protože by tak přišel o přízeň diváků). Hlavním záměrem komedie bylo zcela něco jiného: byla to ostrá kritika zvýšení daní, které Kleón ztrojnásobil až na 1 460 talentů. K tomuto opatření došlo v r. 425 př. n. l. a Aristofanés je ještě sarkasticky kritizuje v *Jezdcích* (v. 313: Kleón stojí na skaliskách a číhá na daně jako na tuňáky). O zvýšení daní však Kleón usiloval již před r. 425 př. n. l., jak lze soudit podle komedie *Babylónané*, kde byl přinucen vyplatit zabavené talenty.

**Sfékes**

Své názory na daně a spojence dává Aristofanés jasně najevo v komedii *Vosy* (422 př. n. l.), která je ze všech jeho děl pravděpodobně nejvíce politicky zabarvena. Do hloubky se v ní diskutuje o daních a soudech. Velmi vážný rozhovor se odehrává při slovní potyčce mezi otcem a synem, mezi starým Filokleónem (“Kleónomilem”), který je profesionálně deformován svým soudcovským povoláním a nedovede pochopit, že je loutkou v Kleónových rukou, a mladým Bdelykleónem (“Kleónobzdilem”) – obě jména jsou skutečně velmi výmluvná!), jehož ústy promlouvá autor komedie (v. 655-671): “*BDELYKLEÓN: ‘Poslouchej mě chvíli, ty můj starý pošetilče, a přestaň vraštit čelo. Počítej se mnou, ne s kaménky, ale na prstech: tolik činí daně, které dostáváme ze spojeneckých měst, pak přidej odvody, desátky, úroky, dále to, co se získává z dolů, tržišť, přístavů a konečně konfiskáty. Všechno dohromady činí asi 2 000 talentů. Odečti od této sumy roční plat pro 6 000 soudců – tolik jich je v celých Athénách, ne více, a uvidíš, že my z této částky dostáváme pouze 150 talentů.’ FILOKLEÓN: ‘Takže náš plat představuje pouze desetinu z příjmů! [...] A kam se dávají zbylé peníze?’ BDELYKLEÓN: ‘Těm, kteří planě žvaní: «Nikdy nezradím athénskou chátru! Budu vždycky bojovat za práva lidu!» A ty si, otče, od nich necháš poroučet, protože podlehněš jejich žvástům. A za své služby spojencům si nechají zaplatit 50 talentů, jinak jim vyhrožují: «Bud’ vyklopíte daně, nebo svými hromy a blesky srovnám vaše město se zemí.»’”*

A mladík pokračuje v útocích na otcovu pošetilost: snaží se mu dokázat, že spojenci uplácejí dary významné politiky a “*tobě nedají ani zbla*”. Při-

nutí ho, aby si rukou sáhl na tři oboly, které představují jeho plat soudce: “a ty sis je vydělal za cenu takové lopoty, kolik ses musel nabožovat, nakličkovat a o kolik osobní svobody jsi přišel” (v. 684-685). Hlavním problémem je, že se zisk nabytý státem nedostává – jak by bylo správné! – do rukou poctivých lidí, kteří se nejvíce zasloužili o jeho výstavbu, ale bezcharakterních politiků snažících se – jako Kleón – dávat na odiv daleko více než ostatní svůj vlastní demokratický radikalismus. Takže, dodává Bdelykleón, “ty a všichni ostatní byste mohli být bohatí”, ale namísto toho se necháváte podvádět těmi výtečnými “přáteli lidu” (v. 698-699).

Za skutečného “ochránce lidu” (ἀλεξικακος τῆς χώρας, *alexikakos tés chórás*, *Vosy*, v. 1043) považuje Aristofanés sebe samotného, což opakuje v parabasi dvou po sobě následujících komedií: *Vos* a o rok později *Míru*. Básník říká, jak zpívá sbor ve *Vosách*, že od okamžiku, kdy začal nadvládat se sborem, nebyly jeho útoky nikdy namířeny proti lidu: díky smělosti, kterou měl od Héraklea, byly terčem jeho napadání “vysoce postavené osobnosti” (τοῖς μεγίστοις, *tois megistois*, v. 1029-1030).

Nejobludnější postavou mezi těmito “vysoce postavenými osobnostmi”, která je popisována do všech podrobností a obdařena těmi nejohavnějšími atributy, je právě Kleón. (Je zbytečné dodávat, že Kleón v této podobě je historicky nevěrohodný, i když tím byla jeho osoba velmi poznamenána.) Celý tento příval slov se znovu opakuje v *Míru*, kde Aristofanés zdůrazňuje, že se nikdy nevysmíval “obyčejnému lidu” (ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους, *idiótas anthrópiskús*), ale *megistoi* (μέγιστοι). A i když tito *megistoi* straní lidu, lid se se zalíbením dívá, jak jsou právě oni v komedii zesměšňováni. Je si toho dobře vědom i autor *Ústavy Athéňanů*, když mluví o ‘komickém divadle’ a připomíná, že lidové vrstvy si velmi potrpí na satiru namířenou proti populárním osobnostem, hlavně týká-li se těch, kteří se snaží “vyvyšovat nad démos” (2,18). Zásadním problémem demokratické obce, na který se zaměřují autoři komedií a Aristofanés především (příčemž ze všech nejvíce nenávidí Kleóna), je nepochybně vztah mezi démem a jeho vůdci. Právě v důsledku této skutečnosti vstupuje Aristofanés do role “ochránce lidu” (*alexikakos*), a to pochopitelně s nutnou dávkou pedagogického přístupu, který je typický pro politické řečnictví. Aristofanés má velkou důvěru k dému, jemuž vkládá do úst své názory na jednom z nejdůležitějších míst v *Jezdcích* – tam, kde se Démos obrací k jezdcům (v. 1121-1130): “*Jste zelená ještě mlád, / jestliže myslíte o mně, / že snad jsem na hlavu padlý. / Dělán se schválně tak hloupým. / [...] za svého správce si vždycky / jednoho zloděje živím; / když pak se dosyta nacpe, / já zdvihnu si jej a zmlátím.*”

V závěru komedie starý Démos, který se nechá tak snadno oklamat vychytralými sluhy, jakoby zázrakem omládne. Právě na tomto místě dochází k formální auto-identifikaci Aristofana s jeho nejvydařenějším hrdinou Dikaiopolidem, který je hlavní postavou *Acharňanů*. Dikaiopolis vypráví o útrapách, jež zažil a které naprosto odpovídají mukám, jež způsobil Kleón básníkovi, a tím dochází k jejich ztotožnění. Na tuto identifikaci kladl velký politický a ideologický důraz anglický historik Geoffrey de Ste. Croix. Dikaiopolis všechno rozebírá ve velmi dlouhém politickém projevu krátce před parabasi: on sám nemůže Sparťany ani vidět, protože i jemu, od té doby, co

Ochránce lidu

vypukla válka, poničili vinice svými vpády do Attiky (v. 509-512). A pokud jde o válku, nebyla snad vyvolána takovými vůdci, jako byl Periklés, jemuž k sužování Megar postačila tak nicotná záminka? A přitom šlo o válku malichernou, směšnou, která přinesla zhoubu zemědělcům a ve své podstatě byla prospěšná pouze pro ziskuchtivce, v první řadě pro vůdce – jakým byl např. Kleón –, kteří kromě zisku toužili i po slávě. Z tohoto důvodu usiluje Dikaiopolis, jehož jméno znamená doslova “spravedlivé město”, o uzavření osobního míru se Spartou, protože hlásné trouby na tribuně o to nejeví ani v nejmenším zájem. Jaké jsou vlastně skutečné důvody k nenávisti mezi oběma městy? Sparta a Athény mohou žít v míru, poněvadž, jak říká oběma stranám Lýsistraté, mají si vzájemně za co vděčit. Nespěchal snad kdysi Kimón do Sparty se čtyřmi tisíci hoplítů, aby ji pomohl zachránit před Messéňany? A pokud jde o strašnou Hippiovu tyranidu, kterou podporovali Thesalové, neporazili ji snad ve skutečnosti Spartané (*Lýsistraté*, v. 1137-1156)? Kimón, toto symbolické jméno, je ztělesněním politického stylu, jehož si tolik cenil Aristofanés; nemůže to být v žádném případě oligarcha – nelze zapomenout na to, že i Kritiás, který byl nesmiřitelným nepřítelem demokracie, kritizoval jeho výpravu proti Ithómě (Plútarchos, *Život Kimónův*, 16,9) –, ale bohatý šlechtic, “vychovaný v palaistře a vzdělaný v hudbě” (nikoliv obskurními učiteli, jakým byl Sókratés), jenž neváhá dát své bohatství a své zahrady k dispozici lidu. Stejně tak je třeba vyloučit laciného demagoga Perikleova typu, který zneužíval státních peněz k tomu, aby si získal náklonnost lidu, nebo, což je ještě horší, typu Kleónova a všech těch, kteří přišli po Perikleovi, strkali si peníze do vlastních kapes či do kapes svých přísluhovačů. Právě tento rozpor postihl, jak jsme se o tom zmínili již v úvodu, ke konci 5. stol. př. n. l. athénskou demokracii: taktó v rámci jednoho a téhož politického systému, jehož stoupenci byli jak Kimón, tak i Melésiův syn Thúkýdidés a Níkiás a svým způsobem i Aristofanés a velká část autorů komedií, dochází k názorovému rozrůznění uvnitř politické sféry městského státu.

## 12. Po občanské válce

**Neangažovaná a neškodná satira: *Ekklesiázúσαι*** Jak je zřejmé ze dvou dochovaných komedií ze 4. stol. př. n. l. – *Ženské-ho sněmu* z r. 392 a *Plúta* z r. 388 př. n. l. –, Aristofanés prodělal hlubokou proměnu. Dochází u něho k jakémusi ‘uklidnění’, dokonce se nechal svými spoluobčany z děmu zvolit do rady pěti set (*IG<sup>2</sup>*, II, 865), a pokud se angažuje, jedná se nanejvýš o utopickou satiru. Není známo, jak prožil válečnou vřavu, nezmiňuje se o tom dokonce ani o deset let později, když uvádí na scéně *Ženský sněm*. Dvě komedie nestačí k posouzení druhého dvacetiletí Aristofanovy tvorby (405-386 př. n. l.), tj. období, jež následovalo po *Žábách*. Obě hry byly složeny v období velkého politického napětí, které začalo vypuknutím tzv. korintské války (v níž se Athény a jejich úplatní politikové opět angažovali) a trvalo do uzavření Antalkidova míru. Tyto události se však ani v nejmenším nepodepsaly na Aristofanově tvorbě, i když básník prožíval právě svá nejlepší léta. V době, kdy složil *Žáby*, mu bylo

něco kolem čtyřiceti (možná o něco víc) a v šedesáti (nebo snad o něco dříve) svěřil svému synovi *Kókala* a *Aiolosikóna*.

Pochopitelně i *Ženský sněm* je ve své podstatě antifilozofickou, ale neškodnou satirou, neboť v té době se už město zbavilo takových živlů, jakým byl Sókratés. Proto není vůbec těžké vysmívat se 'komunistickým' idejím, jež jsou hlášány posledními představiteli sofistiky, kteří se potulují po městě poté, co se rozpadl kroužek Sókratových stoupců. Byl to např. Faleás z Chalkédonu, jenž dráždil Aristotela svými myšlenkami o společném pozemkovém majetku a smíšených manželstvích mezi bohatými a bezzemky, směřujících k odstranění 'třídních' rozdílů (*Politika*, 1266-1267). Terčem Aristofanových útoků je 'komunistická' utopie ve své nejúplnějši podobě – společné vlastnictví veškerého majetku (nejenom pozemků, o což usiloval Faleás) a volná láska. Tyto pojmy, začleněné do zcela jiných souvislostí, inspirovaly, jak známo, Platóna k napsání *Ústavy*. Absurdita všech těchto názorů měla vyplynout ze skutečnosti, že iniciativu i tentokrát (jak už tomu bylo v *Lýsistraté*) projevily ženy dožadující se dekretu, který by nové zásady zpečetil. Na základě tohoto tématu bylo snadné vystavět jakýsi 'skeč', a to zejména proto, že své požadavky, pokud jde o volnou lásku, uplatňují i ty ne zrovna nejmladší ženy. V závěru komedie však dochází k úplné diskreditaci myšlenek, a to v okamžiku, kdy po pozvání ke společnému stolu vyjde najevo, že jak skeptici, tak i stoupcí nových názorů jsou vlastně všichni zajedno.

Poslední komedií, kterou uvedl Aristofanés pod vlastním jménem (je však známo, že se to nestávalo často), byla hra o bohu bohatství, *Plútos*. Ve zchudlých Athénách, poznamenaných bezvládním a poničených válkou, se šířil strach z ekonomické nerovnosti. Hlavním zájmem vládnoucích složek, a to nejenom politiků (jakými byli Eubúlos a Démostenés), ale i tvůrců veřejného mínění (Sókratés a Xenofón) a teoretiků ve sféře politické (Aristotelés), byl ve 4. stol. př. n. l. problém, jak udržet na uzdě bezzemky. Celý děj *Plúta*, jenž je vyprávěn starým a čestným zemědělcem Chremylem, spočívá v tom, že se Chremylos setká s bohem bohatství Plútem, kterého uzdraví a nechá rozdávat dary chudým lidem a zároveň vyžene Chudobu (*Peniá*), která při odchodu říká: "Ještě toho budete velmi litovat." V ovzduší, v němž byla tato komedie uvedena, nemůže být hra ničím víc než pohádkovým příběhem se šťastným koncem. Její hlavní hrdinové, zejména dva starci, kteří jsou na scéně od počátku do konce, z nichž jeden je otrok (Karión) a druhý jeho pán (Chremylos), a přesto mezi nimi vládne duševní souznění, jsou již vlastně hrdiny "nové" komedie (srov. str. 517). Jakýsi starověký kritik, který ještě četl *Kókala*, poznamenal: "*Básník zde mluví o únosech dívek a osudech adoptovaných dětí, což převzal Menandros, stejně jako všechny ostatní Aristofanovy tvůrčí postupy*" (*Prolegomena de comoedia*, XI, 69 Dübner).

**Plútos: děj plný útěchy**



• **Acharňané** (Ἀχαρνῆς, 425 př. n. l.)

Komedie byla uvedena o Lénajích a získala první cenu.

V Athénách se koná lidové shromáždění, na němž získávají převahu stoupenci války, kteří nechtějí o míru ani slyšet. Venkovan Dikaiopolis je, jak už praví jeho jméno, poctivým a přesvědčeným pacifistou, který se nenechá strhnout válečným šílením a tvrdí, že je třeba válku se Spartou skončit. Když vidí, že je jeho úsilí marné, rozhodne se, že si koupí sám pro sebe a pro svou rodinu separátní mír. Vyšle do Sparty muže, jemuž se podaří mír sjednat, ale je odhalen starými Acharňany, kteří představují sbor; ti pocházejí z acharnského dému, jednoho z nejvíce Spartany poničených démů v Attice, a proto neváhají a chtějí Dikaiopolida jako zrádce ihned zabít. Dikaiopolis si vymůže možnost obhajoby, a aby působil co nejpřesvědčivěji, nechá si od Eurípida zapůjčit otrhané šaty jednoho z jeho tragických hrdinů (je to jeden z častých Aristofanových žertů, jež se týkají Eurípida a jeho dramát). Polovina sboru se nechá jeho argumenty přesvědčit, ostatní choreuti si volají na pomoc Lámacha, který je klasickým válečným štváčem a prospěchářem; v ostré slovní potyčce je však Dikaiopolis úspěšnější a zvítězí. Poté následuje parabasis a několik scén z trhu, jež Dikaiopolis právě otevřel všem Peloponnésanům, Megařanům a Boióťanům, kteří s ním chtějí obchodovat, i když jejich země jsou s Athénami ve válce. Dikaiopolis učiní nezbytné nákupy a pak hodlá uspořádat na oslavu Bakchanálií honosnou hostinu, zatímco Lámachos se chystá táhnout do války. Komedie končí Lámachovým návratem z války a Dikaiopolidovými pitkami a veselím. Zraněný Lámachos je ztělesněním válečných útrap a neštěstí, štěstím zářící Dikaiopolis naopak přichází v doprovodu dvou žen a libuje si v požitech, jež přináší mír.

• **Jezdci** (ἵππης, 424 př. n. l.)

Komedie byla uvedena o Lénajích a získala první cenu.

Děj se odehrává v Athénách, kde pán, který se jmenuje Lid (Démós), stále více podlé-

há vůli otroka Paflagona (pod touto přezdívkou je v komedii předváděn demagogický politik Kleón), který dovede obratně podvádět a klamat. Ostatní Démovi otroci ho nenávidí a podněcují jej proti jelitářovi, který se však vyznačuje ještě větší neomaleností a prohnaností. Jelitáře si volají na pomoc (důvod skutečně není dostatečně jasný) vznešení jezdcí, představující sbor, a mládež aristokratického původu; ti jsou otevřenými nepřáteli Paflagona, jenž se neprávem těší přízni Lidu. Paflagón a jelitář soupeří o přízeň Lidu a snaží se přitom využít všemožných argumentů, přičemž ani v nejmenším nekrotí své příživnické choutky. Střet se odehrává nejprve před radou a poté před shromážděním a obě strany nešetří lichotkami. Převahu nakonec získá jelitář, který Lidu odhalí všechny Paflagonovy podvody, jichž se stal obětí. Lid zbaví Paflagona funkce správce financí a svěří tento úřad jelitáři, který podrobí Lid magickému obřadu: jeho tělo je převaženo v kotli, Lid jakoby zázrakem omládne a navrátí se do dob Aristeidových a Themistokleových. Paflagón se za trest musí smířit s tím, že bude vykonávat to, co dříve jelitář, zatímco Lid se bude moci potěšit s dívkou, která je obvyklým symbolem míru a byla po odchodu Paflagona/Kleóna konečně nalezena.

• **Oblaka** (Νεφέλαι, 423 př. n. l.)

Komedie byla uvedena o Dionýsiích a umístila se jako třetí.

Děj se odehrává v Athénách. Venkovan Strepsiadés, který se ke svému neštěstí oženil se ženou z bohaté rodiny, se kvůli rozmařilosti svého syna ocitá v dlužích. Mladík Feidipidés totiž zdědil po matčině rodině poněkud nákladnou vášeň pro koně, typickou pro aristokratické kruhy. Poněvadž Strepsiadés neví, jak se dostat z této svízelné situace, rozhodne se obrátit se za peníze na Sókrata, který dovede svou sofistickou filozofií dopomáhat horším věcem k vítězství. Otec se domnívá, že když pošle syna do této školy, najde způsob, jak se zbavit věřitelů. Feidippidés však odmítá vstoupit ve styk se stoupenci Sókrata, poněvadž je považuje za ubožáky, podivíny (navíc

nedostatečně umyté), a tak musí jít do učení nakonec Strepsiadés: odchází k Sókratovi, kde se v "myslímě" setkává s jeho stoupenci pohrouženými do podivného pseudovědeckého zkoumání. Učitel se na scéně objeví v koši zavěšeném ve vzduchu, čímž dává najevo odtažitost svého učení od myšlení běžných lidí. Na Sókratovu výzvu se objeví oblaka, představovaná sborem, která ztělesňují božstva chránící filozofy (metafora je zřejmá: názory těchto filozofů jsou stejně vágní a mlhavé a mají stejnou trvanlivost jako oblaka). Oblaka povzbuzují starce ke studiu, ale ten je tak tupý a omezený, že není naprosto schopen Sókratovo učení zvládnout. Vlídna oblaka mu tedy radí, aby do školy poslal spíše svého syna; Feidippidés se nejprve vzpírá, ale nakonec se nechá přesvědčit. Zpočátku naslouchá slovnímu souboji mezi Řečí spravedlivou a Řečí nespravedlivou, kdy vítězí samozřejmě ta druhá, ale pak sám brzy zvládne techniku podvodů a klamů, která umožňuje vždy zvítězit pomocí vytáček a slovních argumentů. První obětí jeho čerstvě nabytých schopností se stává sám Strepsiadés, který je synem kárán a trestán za kritiku namířenou proti Eurípidovi. Chlapec se stal pod vlivem špatného učení útočný a je dokonce přesvědčen, že synové mohou své otce bít. Strepsiadés za to svaluje vinu na oblaka. Ta mu odhalují, že vždy zaslepují a ženou do záhuby toho, kdo má rád špatné a podlé jednání, poněvadž se nebojí bohů. Zoufalý starce se považuje za oběť Sókratovy filozofie a jeho "myslírnu" zapálí.

• **Vosy** (Σφήκες, 422 př. n. l.)

Komedie byla uvedena o Lénajích a obsadila druhé místo.

Děj se odehrává v Athénách. Město je známo svou zálibou v soudech, zejména poté, co Kleón v r. 425 př. n. l. zvýšil porotní diety ze dvou na tři oboly. Jeden ze soudců, starý Filokleón (jak už praví jeho jméno, Kleónomil, velký obdivovatel tohoto demagoga), je zavřen v domě svým synem Bdelykleónem (jeho jméno – Kleónobzdil – vyjadřuje synův odpor vůči Kleónovi), jenž doufá, že tímto

krutým opatřením vyléčí otce z jeho choroby a zbaví ho vášně neustále navštěvovat soudy. Starý muž se ustavičně snaží uniknout bdělosti strážců a utéci, ale neúspěšně. Přichází mu na pomoc další starci trpící toutéž nemocí. V přestrojení za vosy vytvářejí sbor a svými jedovatými výroky bodají každého, kdo se ukáže u soudu. Mezi otcem a synem dochází k slovní púťce. Kleónomil hájí zájmy těch, kteří se vášnivě oddávají soudnictví, a to nejen proto, že jsou odměňováni třemi oboly, ale i proto, že se tak považují za velmi mocné. Kleónobzdil argumentuje, že plat soudců je ubohý ve srovnání se státními příjmy a odměnami těch, kteří vládou a zájmy lidu hájí pouze slovy. Kleónomil se nechá synem přesvědčit, ale povolání soudce spojeného s vydáváním příkazů není schopen se zříci. Kleónobzdil mu pro obveselení uspořádá malý domácí soud. Prvním případem je krádež sicilského syra, který se dopustil pes Labés (obžalobu podal jiný pes), avšak v podstatě jde o zpronevěry stratéga Lachéta na Sicílii. Poté, co je obžalovaný omylem zproštěn viny, Kleónomil omdlí. Následuje parabasis, v níž se obecně vyčítá neúspěch předcházející Aristofanovy komedie *Oblaka*, a po ní dochází k proměně Kleónomila. Ten je veden svým synem na hostinu a nemá zájem o nic jiného než o zábavu a veselí. Komedie má neobvyklý závěr spočívající v erotickém vířivém tanci mnoha zúčastněných, který se na scéně odehrává před očima diváků.

• **Mír** (Εἰρήνη, 421 př. n. l.)

Komedie byla uvedena o Dionýsiích a získala druhé místo.

Děj se zpočátku odehrává v Athénách, pak se přemísť do nebe k Diovu sídlu a nakonec se opět vrací na zem do blízkosti Trygaiova domu. Trygaios je venkovan, který se rozhodl vystoupit až k Diovi a požádat ho, aby ukončil zhoubnou válku ničící Řecko. Na obrovském chrobáku (jasná narážka na okřídleného Pégasa v Eurípidově dramatu *Belle-rofón*, jež bylo uvedeno na scénu o několik let dříve) se Trygaios vznáší k nebi, využívaje všech možností komického létacího stroje.

Když dorazí k Diovu sídlu, dozví se od Herma, který je vrátným, že zde už bohové nebydlí; znechuceni nekonečnou válkou v Řecku odešli do ústraní a na jejich místo se nastěhoval ničivý bůh války Polemos, který pohřbil Eiréné (Mír) do hluboké propasti, aby mohl rozbít všechna řecká města v hmoždíři a udělat z nich karbanátky. Chybí mu však tlukadlo, poněvadž jak Kleón, tak Brásidás – hlavní “válečné opory” Athén a Sparty – se dostali do víru téhož boje. Trygaios využije Polemovy chvilkové nepřítomnosti a za pomoci Řeků ze sboru, především venkovanů, nejvíce trpících válečnou vřavou, se mu podaří vysvobodit milovanou bohyni spolu s bohyní Opórou (hojnost plodů) a Theórií (svátek). Veselí vrcholí. Řekové se táží Herma, kde se po celou dobu skrývala bohyně Míru, a Hermés znovu zkráceně vypráví průběh celé války. Vyprávění je schematické a naivní, ale i tak odsuzuje ty, kteří touží po válečném konfliktu a z prospěchářství znemožňují uzavření míru. Trygaios a božstva se opět vracejí na zem a zde, stejně jako v komedii *Acharňané*, znovuzískání míru inspiruje básníka k množství výroků, erotických narážek a obscénností, které mají být předzvěstí zdaru a štěstí. Po náboženském obřadu na počest bohyně Eirény a dojemné modlitbě, aby bohyně nezmizela stejně rychle, jak se ukázala, komedie končí svatbou Trygaia a bohyně Opóry. Všichni, jak sbor, tak i diváci, jsou pozváni na hostinu, která má být symbolem míru (pouze přechodného), jenž byl ve skutečnosti uzavřen o několik dní později.

• **Ptáci** (Ὀρνιθεὺς, 414 př. n. l.)

Komedie byla uvedena o Dionýsiích a umístila se jako druhá.

V úvodu se děj komedie odehrává na opuštěném místě, ale pak je přemístěn do města v oblacích nazvaného Nefelokokkygia (Kukumrahhrad). Dva staří Athénané Peisthetairoi (“ten, který nikdy nezradí své druhy z heťairie”) a Euelpidés (“ten, který věří v dobro”) se rozhodnou opustit své město, protože jsou syti pobytu v sudičských Athénách plných nesvárů a bojů, a zeptají se dudka, v něhož

byl kdysi proměněn mytický král Téreus, kde je možné žít v míru a pokoji. Sbor ptáků zpočátku vyjadřuje svou nedůvěru a nepřátelský postoj vůči oběma mužům, ale pak se postupně dohodnou na společném plánu. Rozhodnou se společně založit ideální město mezi nebem a zemí a ptáci, kteří byli v Peisthetairově fantazii prvními a nejstaršími vládci světa, požádají Dia, aby jim navrátil moc, o kterou je kdysi on a ostatní bohové připravili. Následuje velmi živý parodos komedie, kdy ptáci předstupují ve fantastických kostýmech a líčí své vlastní pojetí světa a zpěvem velebí starobylé a vznešené pokolení ptáků, jimž dal život Erós již tehdy, kdy bohové ještě neexistovali. Na scénu se vracejí Peisthetairoi a Euelpidés, kterým mezitím narostla křídla, a dochází k založení ptačího města Nefelokokkygie, což je doprovázeno řadou epizodických scének. Ze všech stran se tam ze země hrnou ziskuchtivci, ale jsou s hanbou vyhnáni. Olympané posílají do města jako posla Íridu, která sděluje, že rozhořčený Zeus nesouhlasí s tím, že ptáci mezi světem lidí a bohů vystavěli hradbu, a bohové tak přicházejí o dým z obětí. Peisthetairoi si z bohů tropí jenom posměšky, poněvadž mezitím ptáci získali na svou stranu i Prométhea, který bohy odjakživa nenáviděl. Peisthetairoi nakonec přijme posly vyslané z Olympu (Poseidón, Héraklés a barbar Triballoi) a dohodne se s nimi na mírových podmínkách. Zeus mu odevzdává své žezlo a provdá za něho svou krásnou dceru Basileiu (Vládu). Vše končí svatebním průvodem.

• **Lýsistraté** (Λυσιστράτη, 411 př. n. l.)

Tato komedie byla pravděpodobně uvedena o Dionýsiích.

Děj komedie se odehrává v Athénách, kde se Lýsistraté (“žena, která rozpouští vojska”) rozhodne skoncovat s nelibostnou válkou, jež už dvacet let sužuje Řecko. Svolá shromáždění, na něž přijely delegace žen z celé země, a přednese svůj plán: řecké ženy budou svým manželům tak dlouho odpirat manželské povinnosti, dokud touhou strádající muži neustanou v boji. Ženy sice zpočátku váhají, ale

nakonec všechny svorně souhlasí. Athénaj-  
kám se včas podaří obsadit Akropolis, kde je  
uložena státní pokladna, čímž se prostředky  
na vedení války stávají nedostupné. V tomto  
okamžiku přichází na scénu sbor starců a po-  
kouší se ohněm odehnat ženy z tohoto strate-  
gického postavení; sbor žen nesusoucích džbán-  
ny až po okraj naplněné vodou se postaví  
mužům na odpor a připraví jim vydatnou lá-  
zeň. Radní, který je povolán, aby z úřední  
moci učinil konec vzpouře, se pokouší pře-  
svědčit ženy pádnými a rychlými argumenty  
mužské logiky, avšak Lýsistraté je úspěšněj-  
ší a radní je nucen za všeobecného posměchu  
odejít. Lýsistraté pak shrnuje celou historii  
válek ‘z čistě ženského pohledu’ a připomíná,  
kolikrát muži svými pochybnými argumenty  
rozhodli o válce, aniž by se poradili doma,  
poněvadž se mylně domnívali, že válka je zá-  
ležitostí mužů. A nyní se ženy, jejichž názory  
nebyly nikdy brány v úvahu, snaží prosadit  
svou moc a nechťejí za žádných okolností  
ustoupit a podlehnout vydírání; nezáleží jim  
na tom, že trpí jejich domácností, že děti po-  
strádají péči svých matek, stejně jako pocho-  
pitelně i jejich otcové, neboť veškeré své úsi-  
lí zaměřují na to, aby byl znovu nastolen mír  
a pohoda pro všechny. Toto téma je nejzřetel-  
něji vidět na scéně, která se odehrává mezi  
Myrrinou a jejím manželem; ta svou zlomysl-  
nost vede až do extrému, využívajíc neukoje-  
né touhy svého manžela. Ženy svým chová-  
ním ukazují, nakolik jsou inteligentní a kro-  
mě toho schopné dokonale se ovládat. Pro je-  
jich muže je to však úplná pohroma. Když se  
nakonec muži dozvídají od řeckého posla za  
vystupňovaného erotického napětí, že vzpou-  
ra zachvátila celé Řecko, vzdávají se a za zpě-  
vu a tanců dochází k usmíření.

• **Ženy o Thesmoforiích** (Θεσμοφοριάζουσαι)

Datování je nepřesné, bývá uváděn rok 411  
nebo 410 př. n. l.

Tato komedie, jejíž děj je poměrně chudý,  
je namířena proti Eurípidovi, kterého ženy  
považují za svého nepřítele a přejí si jeho  
smrt. Odehrává se v Athénách o Démétrině

slavnosti Thesmoforií, na niž muži nemají  
přístup. Eurípidés se snaží zachránit a vyšle  
na shromáždění žen, které se koná v chrámu  
bohyně Thesmofor (Θεσμοφόρω, *Thesmofo-  
ró*, tj. Démétér a Persefoné), někoho, kdo by  
pronесl projev na jeho obranu. Nejprve chce  
na ženské shromáždění vyslat básníka Aga-  
thóna, který se svou citlivou povahou velmi  
podobá ženě, ale ten odmítne; poté se obrátí  
na jednoho ze svých příbuzných, kterému se  
po vyhlení vousů a depilaci podaří pronik-  
nout mezi ženy. Slavnost Thesmoforií je za-  
hájena modlitbami a Eurípidés je na shromáždění  
s velkým zanícením obžalován; obvině-  
ním se básník brání svými misogynními vý-  
roky a sklony k bezbožnosti. Příbuzný, který  
měl Eurípida na shromáždění hájit, není scho-  
pen vhodně argumentovat, a protože až příliš  
přísně odsuzuje některé rysy ženského cho-  
vání, je nakonec odhaleno jeho mužství. Hro-  
zí mu trest upálení, ale Eurípidés mu přispě-  
chá na pomoc. Po několika nezdařených po-  
kusech – jsou parodovány některé situace  
z jeho tragédií, např. z *Heleny* a *Andromedy*  
– se mu podaří s vlídnou dívkou rozptýlit  
Skytha, který příbuzného střežil, a umožnit  
mu tak útek.

• **Žáby** (Βάτραχοι, 405 př. n. l.)

Komedie byla uvedena o Lénajích a umístila  
se jako první.

Děj se zpočátku odehrává poblíž Héra-  
kleova domu, poté v Hádově říši. Dionýsos se  
v doprovodu sluhy Xanthia vydává do pod-  
světí, aby na svět opět vyvedl svého oblíben-  
ce Eurípida (který asi před rokem zemřel),  
neboť je znepokojen prázdnotou na tragickém  
jevišti po nedávném úmrtí Eurípidově a Sofo-  
kleově. Od Héraklea, který již cestu do pod-  
světí podnikl, získá některé informace a poté  
se s otrokem Xanthiem vydá do říše mrtvých.  
Když se Dionýsos na Charónově člunu pře-  
pravuje do podsvětí, objeví se u člunu sbor  
žab a zpívá své písně s refrésem. Oba hrdino-  
vé zažijí mnoho různých příhod, při někte-  
rých pocítují strach a hrůzu, jako tehdy, když  
se setkávají s příšerami z podsvětí, jiné na-  
opak přinášejí pohodu a klid, jako tomu bylo

při setkání s mysty (zasvěcenci do mystérií), kteří lahodnými slovy vyzývají Iakcha. Občas byli vábeni i sliby, že se setkají s tanečnicemi, které jim poskytnou nejrůznější rozkoše. Po parabasi, v níž autor už po několikáté vyzývá, aby se urovnaly spory ve městě, jež se řítí do neštěstí, dochází k básnickému souboji mezi Aischylem a Eurípidem o prvenství v tragickém umění; rozhodčím je Dionýsos. Aischylos je kritizován především proto, že používá příliš strojeného a nadneseného jazyka a že jsou jeho postavy a situace statické. Eurípidovi je vyčítáno – tato obžaloba je daleko závažnější –, že zanedbával občanské poslání básníka. Aby bylo možné dospět k objektivnímu soudu, jsou verše obou básníků položeny na váhu, a tak se zjistí, že verše Aischylovy váží víc. Dionýsos sice váhá, poněvadž je obdivovatelem Eurípidovým, ale nakonec je vítězství přičteno Aischylovi, kterého Dionýsos odvádí s sebou na zem, aby zachránil svými radami město. Stejně jako kdysi, musí být opět učitelem občanů.

• **Ženský sněm** (Ἐκκλησιάζουσαι, 392 př. n. l.)

Děj této komedie se stejně jako v *Lýsi-stratě* odehrává v Athénách, kde se ženy pokoušejí napravit škody spáchané v důsledku špatné vlády mužů. Práxagora se postaví do čela hnutí žen, zorganizuje vzpouru, která je sice velmi jednoduchá, ale účinná, a umožní ženám zbavit se jejich tradiční pasivity a chopit se situace. Ženy se převléknou za muže a za svítání se odeberou do sněmu, kde odhlasují, aby veškeré pravomoci přešly do jejich rukou. Po návratu domů vysvětlí Práxagora svému manželovi Blepyrovi hlavní body programu: napříště budou ženy bránit jakékoliv agrezi a udavačství, ale zejména se postarají o to, aby byl odstraněn soukromý majetek a zavedou promiskuitu v lásce; děti narozené v době této vlády budou náležet všem; půdu budou napříště obdělávat pouze otroci (na nichž se zřejmě nejvíce projeví důsledky této 'revoluce', a to zejména od té doby, co bylo výnosem ustanoveno, že ženy-otrokyně nesmějí mít styk se svobodným občanem). Toto

nové revoluční zřízení je oslavováno sborem žen a velmi rychle se ujme; organizuje se společné stravování pro všechny občany a jim má patřit i majetek, který začíná být shromažďován. Samozřejmě jsou však i takoví, kteří nemají vůbec v úmyslu přijmout tento nový 'komunistický' systém, neohodlají dát nic ze svého jmění, naopak nečestně a cynicky využívají toho, co dali poctiví občané k dispozici všem. Téměř v závěru komedie se na scéně objeví jedna po druhé tři osklivé babizny, které jsou pevně rozhodnuty přizpůsobit se novým zákonům, násilím zadrží mladíka, jenž je očekáván svou milou, a dopřejí si s ním nebyvalých radovánek. Komedie končí všeobecným veselím a tancem (velkolepým a obrovským jako z říše pohádkového blahobytu).

• **Plútos** (Πλούτος, 388 př. n. l.)

Děj dramatu, který má rysy nadčasové a utopické pohádky, se odehrává v Athénách za bližší neurčených časových okolností; zatímco v jiných komediích najdeme četné odkazy týkající se života ve městě a jeho občanů, v této komedii se v podstatě téměř nevyskytují. Děj je výrazně statický a v jeho popředí vystupují alegorické postavy Plútos (Bohatství) a Peniá (Chudoba). Hlavním hrdinou je čestný athénský občan Chremylos, který žil v bídě a nedostatku; odebral se proto do Delf, kde požádal o radu Apollóna, a ten mu poradil, aby se vydal za prvním člověkem, jehož potká, až vyjde z chrámu, a snažil se ho dovést do vlastního domu. Chremylos rady uposlechl, a aniž má sebemenší tušení, hostí ve svém domě samotného boha Plúta, kterého Zeus proměnil ve slepého chudáse. Jeho slepota je příčinou, že se bohatství dostává nehodným lidem. Chremylos je přesvědčen, že by bylo na světě i jemu samotnému daleko lépe, kdyby Plútos nebyl slepý, a proto boha přiměje, aby navštívil Asklepiovu svatyni, kde by mohl zrak opět získat. V této chvíli se na scéně objeví sbor starců, který velebí slibný vývoj a konečné naději na radostný život. Přichází i Chudoba, která se jako jediná snaží zmařit Chremylovy úmysly; tvrdí, že blahobyť a štěstí nejsou ku prospě-

chu, že blahodárny význam má naopak chudoba, která nutí lidi pracovat. Její argumenty – založené na protikladu chudoby, jež brání lidem v nečinnosti a vede je k práci přinášející uspokojení a důstojný život, a bídy, která ničí vydědence a zbavuje je všech prostředků –, však nepadnou na úrodnou půdu a Chudoba s láteřením a hrozbami odchází. Plútos opět získá zrak, Chremylos zbohatne a všichni začíná vypadat jako v utopické společnos-

ti. Poctiví lidé začínají žít v blahobytu, naopak špatně se vede udavačům, mladí muži se už nemusejí nechávat vydržovat bohatými stařeny; ti, kteří žili z náboženských obřadů a obětí věnovaných bohům, se nakonec musejí smířit s tím, že se napříště nikdo nemusí snažit získat přízeň bohů, protože jejich zásahy už nepřinášejí užitek. Plútos se vrací, aby střežil chrám bohyně Athény, jenž je zárukou prosperity a blahobytu pro celé město.