

## Músický charakter básnické řeči<sup>1</sup>

VERONIKA

KONRÁDOVÁ (Praha)

Při zkoumání specifík archaického řeckého básnictví se jako jedna z nejvýraznějších charakteristik nabízí músická podmíněnost básnické řeči. Přítomnost Músy je prvkem, který udává ráz básnické promluvy u Řeků, a zároveň ji vymezuje vůči neřeckým tradicím.

Tématem předkládané studie je proto sledování músického elementu s ohledem na klíčovou roli, s níž tento element vstupuje do básnického útvaru. Zkoumání je vedeno nejprve v obecnější perspektivě, a poté se blíže zaměřuje na úlohu Músy v Hésiodově *Theogonii*.

### 1. Músická inspirace

Nejprve krátce k obecné charakteristice Músy jako božstva. V nejstarší tradici reprezentované Homérem a Hésiodem vystupuje Músa jako dárkyně básnického zpěvu, s pravomocí udílet i odnímat tento dar (*Odyssea*, VIII, 479-481; VIII,488; *Ilias*, II,594-600), případně jej kompenzovat jinou ztrátou (*Odyssea*, VIII,62-64). Sama Músa je tradičně povolávána v úvodu zpěvu, případně v jistých momentech básnického líčení (*Ilias*, II,484-492; II, 761-762 / verše uvádějící katalogy vojska; XI,218-220; XIV,508-510; XVI,112-113 / verše uvádějící dílčí okamžiky bitvy). Homér oslovuje Músu v singuláru i plurálu a uvádí ji do vztahu k Diovi. Hésiodova charakteristika Mús je komplexnější – celé prooimium *Theogonie* (*Theogonia*, 1-115) odhaluje jednotlivé aspekty jejich povahy: Músy jsou představeny v dvojí lokalizaci –

---

<sup>1</sup> Tato studie je upravenou kapitolou z disertační práce *Řecká kosmogonie: Zpracování kosmogonického motivu v Hésiodově Theogonii*, obhájené na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze v r. 2006.

<sup>2</sup> Tato dvojakost přitahuje pozornost interpretů. Jako svébytný a vlivný výklad mohou uvést interpretaci G. Nagye, který zde spatřuje transformaci lokálních helikónských božstev v panhelénská božstva olympská; srov. GREGORY NAGY, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca – London 1992, s. 57. V otázce Hésiodova „panhelénismu“, univerzálně aplikovaného při výkladu músicky inspirované řeči, se nicméně kloním na stranu kritiků

jako helikónské a olymské,<sup>2</sup> je předvedena jejich činnost, tanec a zpěv, a je vymezeno jejich postavení v rámci pantheonu; jsou představeny jako dcery Dia a Mnemosyné, jejich počet je ustálen na devíti a jsou individuálně pojmenovány.

Tradičním okruhem působnosti tohoto božstva je jednak oslava božského díla, ztělesněného působností božských sil ve strukturách světa, a tudíž jeho završení a naplnění, a jednak propůjčení daru zpěvu básníkům, kteří prodlužují músicou působnost na rovině lidského světa. Toto obecné vymezení kladu jako východisko pro další zkoumání, které chce podrobným rozbořením jednotlivých aspektů músickeho působení a músicke povahy předvést jedinečnou roli Mús v básnickém kontextu.

Je-li Músa básníkem povolána, musíme se nejprve ptát, proč je povolána. Tradiční formule („zpívej bohyně“, „vypravuj Múso“), která uvádí básnické podání, sama o sobě nevyovídá o tom, proč je Músa tak vrcholně kompetentní k básnické promluvě. Tuto kompetenci odhaluje homérská pasáž uvádějící tzv. katalog lodí (*Ilias*, II,484-492):<sup>3</sup>

*Nyní mi povězte Músy, jež bydlíte v olymských domech,  
neboť jste bytosti božské, jste při všem, všecko i víte,  
my však pouhou zvěst jen slyšíme, aniž co víme,  
kteří vůdcové vojska a vladaři Danaů byli.  
Počtu bych nemohl říci ni zevrubně vyčísti jména,  
kdybch i deset měl úst, měl deset jazyků v ústech,  
hlas měl nezničitelný a v prsou kovové plíce,  
kdybyste, Olymské Músy, jež bouřného Dia jste dcery,  
neřekly počtu mi všech, kdož pod hradby Ília přišli.*

Je zde vymezen božský status Mús, podtržený tradičním přívlastkem „jež bydlíte v olymských domech“.<sup>4</sup> Pravá povaha Mús se pak odhaluje ve vyjádření „jste při všem, všecko i víte“ (*Ilias*, II,485). Músicke vědění je tedy

---

(STOV. DEREK COLLINS, *Hesiod and the Divine Voice of the Muses*, in: *Arethusa* 32, 1999, s. 241-266, zde s. 254). Proti dělení na Músy helikónské (*Theogonia*, 1-35) a olymské (*Theogonia*, 36-104), a naopak pro jednotu Hésiodova pohledu, mluví i to, že helikónským Músám v první části prooimie je souběžně připsáno označení „olymské Músy“ (*Theogonia*, 25).

<sup>3</sup> Citace uvádím v českém překladu O. Vaňorného (Homér, *Ílias*, přel. OTMAR VAŇORNÝ, Praha 1934). V pasážích, kde nesleduji primárně jazyková hlediska, ale hlavně obsahová, se omezují na český překlad bez řeckého originálu. Jinak se přidržuji edice *Homeri opera*, (ed.) DAVID BINNING MONRO – THOMAS W. ALLEN, Oxford 1902-1912.

<sup>4</sup> Toto epitheton se vztahuje i na bohy obecně; obdobně může být i dárce básnického zpěvu označen v blíže nespecifikované formě jako „bůh“ (*Odysea*, VIII,44-45; VIII,

charakterizováno jako „bytí-pří“, „přítomnost“. Tato skutečnost má vliv i na to, jak je músické vědění realizováno – právě jako zpřítomnění, jako postavení před oči. To bude zřejmé dále. Ocenění přítomnosti, jako podmínky músického, resp. básnického sdělení, vyplývá i z chvály, které se může dostat bravurnímu básnickému výkonu (*Odyssea*, VIII,487-491):<sup>5</sup>

*Tebe buď Apollón učil, neb dcera Diova, Múza,  
Neboť docela správně ty opěváš Achajů osud,  
Všechno, co dělali kdys, co zkusili, útrapy všechny,  
Jako bys při tom byl sám neb slyšel to od jiných lidí.*

Aspekt přítomnosti je tedy rozhodujícím kritériem a bude se nám připomínat v dalším výkladu. V tomto okamžiku se chci zastavit u jednoho momentu, který se poněkud dvojznačně objevuje v obou pasážích: je to motiv ústního podání, zvěsti, která koluje mezi lidmi. Zatímco v pasáži v *Odysseii* je poslech postaven naroveň přítomnosti, v pasáži z *Íliady* je proti sobě postavena božská vševědoucnost Mús, podmíněná přítomností, a lidská nevědomost, odkázaná na „pouhou“ zvěst. Takto radikální hodnocení zvěsti, *kleos*, je v homérském kontextu jedinečné. V zásadě je totiž zvěst (zvláště jedná-li se o válečnickou slávu) vnímána jako pozitivní a žádoucí.<sup>6</sup> Důležitou nuancí sem vnáší další pasáž z *Odysseie* (*Odyssea*, I,282-283, srov. II,214-217):

*... ἦν τίς τοι εἴπησι βροτῶν, ἧ ὄσσαν ἀκούης  
ἐκ Διός, ἧ τε μάλιστα φέρει κλέος ἀνθρώποισι*

*... jestli ti někdo co řekne neb uslyšíš nějakou pověst  
Diovu – neboť ta zvláště je lidem poselkou zvěstí*

Zde je identifikován božský původce, Zeus, resp. jeho božský hlas, *ossa*, a zprostředkovaně na lidské rovině pak zvěst, *kleos*. Opět tu dochází k větvení motivů, které jsou konstruktivní pro další výklad: samotné označení *ossa*, které v nejširším smyslu označuje božský hlas či zvuk, je příznačným označením hlasu Músy. Ve spojení s Diem se nabízí další možná diferenciacce v povaze božského hlasu: jako Diův posel je totiž označena jak *ossa*, tak

496-498; XVII,518-520; XXII 347-348; poslední výskyt kombinuje motiv básníka jako autodidakta).

<sup>5</sup> Citace uvádím v českém překladu O. Vaňorného (Homér, *Odysseia*, přel. OTMAR VAŇORNÝ, Praha 1967).

<sup>6</sup> Přehled pasáží podává HAROLD M. ZELLNER, *Scepticism in Homer?*, in: *Classical Quarterly* 44, 1994, s. 308-315, zde s. 311.

sen, *oneiros*. Vzhledem ke známé ambivalenci snů, z nichž jedny se uskutečňují a jiné se neuskutečňují (*Ilias*, II,23-40; *Odyssea*, XIX,560-567), lze paralelně poukázat na ambivalenci hlasu Músy. V rámci lidského světa je pak božský hlas v nejšířším slova smyslu transformován jednak do podoby zvěsti, *kleos*, jednak do podoby básnického zpěvu, *aidé*. Pro přítomný problém to znamená rozlišit božskou rovinu, kam náleží *ossa / oneiros*, a lidskou rovinu, kam náleží *kleos / aidé*. Klíčem k uchopení tu ovšem není epistemologické hledisko (rozdělující „vševědoucnost“ Mús a „nevědomost“ lidí), ale náboženský náhled rozlišující sféru božského a sféru lidského.<sup>7</sup> Radikalitu homérského protipostavení vědění, jímž disponují Músy, a jeho absence, jíž jsou vydáni lidé, tak lze chápat právě jako vyjádření tohoto kontrastu.<sup>8</sup>

Nyní se znovu soustředíme na odkrývání povahy músického vědění. Vydítkem mohou být výše zmíněné homérské pasáže, v nichž básník povolává Músu v opakovaných vstupech na různých místech básně. Používá k tomu standardní formuli „nyní mi povzte Músy ...“, popř. „řekni mi Múso ...“, vymezující dále konkrétní obsah požadovaného sdělení. Právě na tento obsah se chci nyní zaměřit, aby bylo patrné, v jakých oblastech si básník žádá músické pomoci.

Formálně má toto vymezení obsahu podobu řečnické otázky, která jako taková může stát i samostatně, bez odkazu k Músám (*Ilias*, V,703; VIII,273; XI,299-300; XVI,692-693). Takto je vytčen dílčí úsek, který je právě v ohnisku básníkovy zájmu, a je označen bod, z něhož má líčení vyjít.<sup>9</sup> Odtud časté užití slova *prótos*, které strukturuje odpověď do podoby uspořádané výpovědi.

První dva příklady, které chci uvést, spojuje to, že je v nich Músa povolána k výčtu vojska. Jde o výše uvedený katalog lodí z druhé knihy *Íliady*, uvozený verši 484-492, následovaný stručným katalogem nejlepších mužů a koní, uvozeným verši 760-762. Pokud jde o katalog jako formální básnický prostředek, jde o běžnou součást řecké literární tradice – je uplatňován

<sup>7</sup> Jako možnou narážku viz opozici *βροτῶν – ἐκ Διός* v *Odyssea*, I,283.

<sup>8</sup> Tuto perspektivu ve svém příspěvku hájí HAROLD M. ZELLNER, *Scepticism in Homer?*. Vztah mezi *ossa* a *kleos* z hlediska nesouměřitelnosti a konečné neverifikovatelnosti božského v prostředí lidského podrobně analyzuje DEREK COLLINS, *Hesiod and the Divine Voice of the Muses*, s. 254: „The Muses communicate in a medium (*ossa*) that is unintelligible to mortals and is accessible to them only after it has been converted into *audé* and then into a medium (e.g. *kleos*) that they can understand. The mortal intermediary, however, can never vouch for the truth content of the divine communication, only for the manner in which it was transmitted.“

<sup>9</sup> Formální náležitosti básnického vzývání Músy sleduje GRAHAM WHEELER, *Sing, Muse ...: The Introit from Homer to Apollonius*, in: *Classical Quarterly* 52, 2002, s. 33-49.

nejen v archaické poezii, ale i v historiografii a didaktické próze.<sup>10</sup> Jeho funkce byla nejčastěji vykládána jako ryze informativní. V tomto kontextu byla i úloha Músy, vzývané v úvodu ke katalogovému výčtu, chápána především jako poskytování informací, které jsou jinak, bez vnější pomoci, pro básníka nedosažitelné. Informativní ráz músického sdělení byl pak v důsledku toho uváděn do souvislosti s postavením Mús jako dcer Paměti.<sup>11</sup>

Vztah Músy a „paměti“ je každopádně třeba zkoumat jako klíčový, máme-li se dobrat charakteristiky músické působnosti.

Zkusme se nejprve podívat, jak uvedené „informativní“ pojetí obstojí při rozboru výše zmíněných pasáží. Pasáž *Ilias*, II,484-760 se nabízí jako nejvhodnější adept: zde básník poukazuje na svou lidskou nedostatečnost tváří v tvář úkolu podrobně vyčíst obrovský kontingent achajského loďstva<sup>12</sup> a světuje tuto úlohu božstvu. Je zřejmé, že enormní rozsah veršů (266) klade extrémní nároky na básnickovy schopnosti, na jeho paměť. Ale samotný rozsah materiálu – zvládnutelný pomocí memorizačních technik, které jsou profesní výbavou archaického básníka – nemůže být hlavním důvodem pro povolání božstva. To je zřejmé z druhé pasáže *Ilias*, II,761-770, kde je výčet v rozsahu několika veršů dobře zvládnutelným úkolem. Přesto je i zde Músa vzývána.

Problém se vyhrocuje, když vezmeme v úvahu další tři pasáže, které povolávají Músu: *Ilias*, XI,218-231; XIV,508-522 a XVI,112-123. Nejde o katalogy, ale o klíčové okamžiky bitvy. Každý z těchto vstupů je uvozen standardní formulí „nyní mi povězte Músy, jež bydlíte v olympských domech“ a je vymezen specifikující otázkou („který Agamemnonu se první postavil k boji“, *Ilias*, XI,219; „který, z Achajů první, se zmocnil krvavých zbraní“, *Ilias*, XIV,509; „kterak plamenů žár byl poprvé do lodí vržen“, *Ilias*, XVI, 113). Jména bojovníků, která jsou v odpovědích uváděna, nejsou součástí výčtu, ale součástí přesně strukturované epizody. Nárok na paměť – jako rezervoár informací – se tu vytrácí.

<sup>10</sup> JAN FELIX GAERTNER, *The Homeric Catalogues and their Function in Epic Narrative*, in: *Hermes* 129, 2001, s. 298-305.

<sup>11</sup> Tento výklad hájí WILLIAM W. MINTON, *Homer's Invocation of the Muses: Traditional Patterns*, in: *Transactions of the American Philological Association* 91, 1960, s. 292-309, a TÝŽ, *Invocation and Catalogue in Hesiod and Homer*, in: *Transactions of the American Philological Association* 93, 1962, s. 188-212.

<sup>12</sup> Lze poukázat na jedinečnost tohoto „osobního“ vstupu, který jinak anonymního básníka staví po bok Hésioda a jeho osobního vstupu v *Theogonii* (*Theogonia*, 22-35). Nicméně funguje tu spíše ona polarita lidského a božského, na niž jsem odkázala výše a kterou lze ostatně doložit i u Hésioda.

Tato skutečnost nutí k novému hodnocení. O určitou korekci se ostatně snaží i výše zmiňovaný William Minton,<sup>13</sup> který prvotní funkci Músy spatřuje v prostředkování informací. V důsledku toho přijímá i dělení básnické tradice na boiótskou, charakterizovanou právě užitím katalogů, a iónskou, která je typicky narativní. V souladu s tím spojuje básnický prvek vzývání Músy primárně s enumerativním materiálem. Jelikož ale tato spojitost u Homéra – kromě katalogu lodí – není patrná, hledá Minton přijatelné vysvětlení, které nachází v odkazu na Homérův inovativní styl: na rozdíl od hymnických pasáží, v nichž vzývá Músu Hésiodos, pracuje Homér se stručnější formou (tak jak byla představena výše), kterou nově včleňuje do narativního kontextu. Obsahem músického sdělení pak není výčet, ale dějová sekvence. Ve struktuře této sekvence Minton rozlišuje moment krize, zápasu a porážky. Tuto strukturu pak aplikuje nejen při výkladu jednotlivých dějových sekvencí (v jedenácté, čtrnácté a šestnácté knize *Íliady*), ale i při výkladu postavení těchto sekvencí v dějové linii *Íliady* jako celku, kdy jednotlivé músické vstupy vymezují rozhodující okamžiky děje. Dospívá tak k jednotlicímu pohledu, který v jednotlivých prvcích děje spatřuje klíčová předznamenání, která progresivně poukazují k příštímú naplnění.

To je tedy jedna cesta, jak osvětlit (domnělé) potlačení prvku paměti v músických vstupech – poukazem na specifikum homérské aplikace. Domnívám se však, že je namístě jiné, obrácené řešení, a sice přehodnocení koncepce músické paměti.

Znovu vyjděme od pasáží uvádějících músické vstupy. Souvislost mezi katalogem, informací a Músou se ukázala jako problematická. Proto je třeba znovu zhodnotit oprávněnost, s níž je Músa povolána *jak* k uvedení katalogu, *tak* k přednesu dějové sekvence.

Především je třeba opustit hodnocení katalogu jako pouhého informativního výčtu. Katalog přerušuje tok dějové linie, ale nikoli jako cizorodý prvek, ale jako prvek integrovaný do celku. V tomto ohledu se řadí ke skupině básnických či obecně literárních prostředků, označovaných jako odbočky. Jde o kratší či delší sekvence, které vybočují z aktuálně zpracovávaného tématu, a které formou vzpomínky, popisu, popř. genealogie obohacují přítomný okamžik vyprávění – nikoli ovšem v ornamentálním či historizujícím duchu: funkcí těchto odboček je zintenzivnit právě aktuální téma. Nejsou tedy samoúčelné, ale poukazují zároveň mimo sebe, k závažnosti scény, do níž jsou zasazeny. Výsledným efektem proto není roztržštěnost, rozmělnění v množství irelevantních detailů, ale koncentrace na přítomnost.<sup>14</sup> Detailní popis před-

---

<sup>13</sup> Viz výše, pozn. 11.

<sup>14</sup> NORMAN AUSTIN, *The Function of Digression in the Iliad*, in: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7, 1966, s. 295-312. Autor tento prostředek nazývá „nepřímou kon-

mětu zdůrazňuje jeho úlohu v aktuálním ději, připomínka minulých činů zdůrazňuje charakter a umocňuje status osoby. Věci, osoby a činy takto představené pak vstupují do vlastního vyprávění s novou, maximální závažností, a v tomto smyslu i rozhodujícím způsobem formují děj.<sup>15</sup> Proto se také odbočky objevují především v kritických okamžicích děje. Ve vypjatých situacích fungují jako poukazy k závažnosti okamžiku.<sup>16</sup>

Domnívám se, že podobným způsobem lze hodnotit i básnické užití katalogové sekvence. Jde tu o obdobné vybočení z vlastního vyprávění, které je v sobě ucelenou jednotkou. Přesto i zde lze poukázat na přesah, kterým se tato jednotka vztahuje ke svému kontextu. Vyčerpávající výčet je samozřejmě také výrazem snahy neopomenout důležitý detail a náležitým způsobem postihnout celek; jak ale toto postižení dílčího celku funguje rámci celkové koncepce díla? Útvar, jako je katalog, opět koncentruje pozornost posluchače a modifikuje jeho vnímání událostí. V tomto smyslu je opět zdůrazňujícím prvkem, který je smysluplně spjat se svým kontextem.<sup>17</sup>

---

centrací“ – soustředěním na množství detailů je dosaženo maximální zřetelnosti pojednávaného tématu.

<sup>15</sup> Austin tuto funkci charakterizuje jako paradigmatickou: úlohou odbočky, která odhaluje minulost věcí, osoby nebo činu, je zdůraznění jejich relevance pro přítomnost – jsou uváděny, aby s plnou vahou zasáhly do děje, aby svou přesvědčivostí byly impulzem k jednání: „The digressions, whether drawn from distant myths or family history from the beginning of the Trojan War, are securely anchored to the present by their pragmatic intent. They reflect a pervasive need to justify an action in the present by an appeal to a past precedent.“ Viz NORMAN AUSTIN, *The Function of Digressions in the Iliad*, s. 303.

<sup>16</sup> Pokud bych měla uvést příklady nejkomentovanějších odboček, je to mimo jiné genealogie Agamemnónova žezla (*Ilias*, II,100-108), která podtrhuje jeho úlohu při obnovení pořádku ve shromáždění, popis Achilleova štítu (*Ilias*, XVIII,478-608), vyzdvihující Achilleovu válečnickou zdatnost a jeho roli v nadcházejících zápasech, genealogie Odysseovy jizvy (*Odyssea*, XIX,393-466), identifikující samotného Odyssea, a připomínka Nestórovy hrdinské minulosti (*Ilias*, I,259-274), která dodává váhu jeho radě v okamžiku rozhodujícího konfliktu. Mezi jinými komentáři srov. ERICH AUERBACH, *Mimésis*, Praha 1998; IRENE J. F. DE JONG, *Eurykleia and Odysseus' Scar: Odyssey 19,393-466*, in: *Classical Quarterly* 35, 1985, s. 517-518 (přetištěno in: *Greek Literature, I: The Oral Traditional Background of Ancient Greek Literature*, [ed.] GREGORY NAGY, London – New York 2001, s. 301-302); WOLFGANG SCHADEWALDT, *Homérova básnická ontologie*, in: *Mýtus, epos a logos*, (ed.) PETR REZEK, Praha 1991, s. 27-47.

<sup>17</sup> Možné funkce katalogu vymezuje Gaertner takto: „1) to describe characters of the plot, 2) to intensify the presentation of the events, 3) to foreshadow future events and create suspense, 4) and to provoke or increase the reader's emotional involvement in the narrative“. Srov. JAN FELIX GAERTNER, *The Homeric Catalogues and their Function in Epic Narrative*, s. 300.

Nejde tedy o samoučelný doplněk hlavního tématu – tato smysluplnost je vlastní všem vstupům do hlavního vyprávění, ať je to katalog či odbočka obecně. Můžeme připojit ještě tzv. „homérské přirovnání“, které spadá do téže kategorie.<sup>18</sup> Vždy jde o rozvinutí určitého mikroobrazu, který charakteristickým způsobem plasticky rozvíjí celek. Epická koncepce tak ve svém zaměření na intenzifikovanou přítomnost přijímá prvky perspektivy a hloubky, které jí dodávají odkazy k minulosti (vzpomínky) a budoucnosti (předznamenání).

Jak se toto hodnocení konkrétně promítá do výše sledovaných katalogových pasáží? *Ilias*, II,484-760 je exemplárním příkladem. Nejde tu o samoučelnou antikvární zálibu ani ctižádostivé předvedení memorizačních schopností (alespoň ne prvotně).<sup>19</sup> Katalog achajského loďstva je příznačně uveden jako předznamenání blížícího se boje a jeho enormní rozsah je přímo úměrný závažnosti okamžiku. Celá velikost konfliktu, implicitně i jeho příčin a důsledků, se tu koncentruje do impozantní přehlídky vojenské moci. V maximálně vizuální podobě – doplněné výčtem protivníkovy vojska ve verších 816-877 – je tu předvedena velikost achajské výpravy. Kvantitativní výčet dostává kvalitativní smysl.

Vrátíme-li se k Músám v úvodu katalogu, jaká je jejich úloha v této perspektivě, resp. jaká je povaha jejich vědění? Sdělení zprostředkované Músou v krátkém katalogu nejlepších mužů a koní již dříve naznačilo, že předpoklad božské intervence, která pomáhá paměti jako mentální schopnosti vztažené k minulosti, je neadekvátní. Teď lze totéž prokázat i v případě obsáhlého katalogu lodí. Začíná tedy být patrná souvislost i s ostatními třemi músickými vstupy, které rovněž nekladou bezprostřední nárok na paměť ve smyslu upamatování se na minulé. Všem músickým vstupům můžeme tudíž připsat koncentrovaný zájem o přítomnost, kterou osvětlují s maximální plastičností, přičemž v kontextu celého epického útvaru vyzdvihují kritické okamžiky, které tento útvar strukturují co do hlubší perspektivy.

---

<sup>18</sup> Homérské přirovnání jako literární prostředek a zároveň jako prostředek kategoriálního (a v tomto smyslu předfilosofického) chápání světa, podrobně analyzuje výše zmíněný WOLFGANG SCHADEWALDT, *Homérova básnická ontologie*. Schadewaldt charakterizuje homérské přirovnání jako „složitou tkáň vztahů a proporcí“, jejíž výstavba sleduje myšlenkové postupy, které předznamenávají pozdější filosofické uchopení světa. V této souvislosti zdůrazňuje zejména celostní ráz homérského přirovnání, jeho dynamický a en-ergický ráz a jeho schopnost exemplifikovat bytnost (věcí a dějů).

<sup>19</sup> Nechci tím úplně opomenout celou škálu účinků, které lze této pasáži připsat a mezi něž bezpochyby také patří umělecká imprese z náročného přednesu či uspokojení lokálního patriotismu, ale jsou to momenty, jež nemají bezprostřední vztah k problému, který chci osvětlit, a proto je nechávám v pozadí.



Je-li tedy vědění Mús, jako dcer Mnémosyné, podstatně spojeno s pamětí, je třeba přijmout jinou koncepci paměti. A sice paměti, která souzní s výše sledovaným působením Músy skrze básnický útvar. Toto působení se ukázalo jako zpřítomňování v nejsilnějším slova smyslu. Epický děj se neodehrává kdysi, ale právě teď a tady, před očima posluchače.<sup>20</sup> To je výkonem músického „bytí-při“, „bytí při všem“, „přítomnosti“.<sup>21</sup> Být přítomen – vidět – vědět: to jsou synonyma pro músickou působnost.

Koncepci paměti ve vztahu k přítomnosti v neposlední řadě podtrhuje i specifické užití tvaru „být pamětliv“, „upamatovat se“, a to v kontextu, který se zjevně nevztahuje k minulosti: válečníci jsou vyzýváni standardní formulí „pomněte (*μνήσασθε*) obrany rázné“ (*Ilias*, VI,112), popř. je jejich válečnické rozpoložení charakterizováno tak, že jsou „pamětliví“ (*μνήσαντο*) boje (*Ilias*, VIII,252), resp. „nezapomínají“ (*οὐδὲ λάθοντο*) boj (*Ilias*, XIII, 835).<sup>22</sup> Je zřejmé, že válečník nemusí pátrat v paměti, aby se zhostil svého úkolu v bitvě, a je absurdní, že by uprostřed válečné vřavy mohl zapomenout na to, co právě dělá. Zde opět z jiného úhlu vyvstává aspekt paměti, který můžeme označit jako aktuální zakoušení, popř. aktivaci. Rozpoložení homérského hrdiny je takové, že svůj úkol zhostit se boje zakouší jako sobě vlastní, a tudíž tak jedná. V aktu „upamatování“ je již impuls k vlastní akci.<sup>23</sup>

Posledním příkladem, který chci uvést k dokreslení povahy paměti, je úkol „pamatovat si (*μεμνέωτο*) jízdu“ při pohřebních závodech (*Ilias*, XXIII, 259-301). Opět je nepravděpodobné, že by pozorovatel okamžitě zapomněl to, čeho byl bezprostředně svědkem, nebo si na to musel namáhavě vzpomínat. Jeho úkolem není podžet v paměti minulost, ale pozorně sledovat probíhající děj a podat o něm pravdivou zprávu (*ἀληθείην ἀποείποι*).

---

<sup>20</sup> Mezi událostí a jejím zpřítomněním v řeči proto není temporální vztah. V tomto ohledu je třeba korigovat i chápání gramatických časů, které nevyjadřují primárně abstraktní časové vztahy, ale odpovídají rozdílu hlediska.

<sup>21</sup> Vztahem paměti a přítomnosti se inspirujícím způsobem zabývá EGBERT J. BAKKER, *Remembering the God's Arrival*, in: *Arethusa* 35, 2002, s. 63-81. Srov. JEAN-PIERRE VERNANT, *Mytické aspekty paměti a času*, in: *Reflexe* 11, 1993, s. 7/1-7/22. Vernant ovšem tíhne k chápání Paměti jako sakralizované psychologické funkce, a jakkoli zdůrazňuje její sestup k základu bytí, nenahlíží její funkci jako zpřítomnění, ale jako evokaci minulosti jako pra-času.

<sup>22</sup> Přehled pasáží podává EGBERT J. BAKKER, *Remembering the God's Arrival*, s. 70. Je příznačné, že český překlad se často musí vzdát doslovného znění a volit příhodný opis tam, kde je překlad „být pamětliv“, „nezapomínat“, příp. „zapomínat boj“ příliš násilný.

<sup>23</sup> Neznamená to, že by staří Řekové nemohli být zapomnětliví v našem běžném slova smyslu. Jde tu o to, že jejich koncepce paměti je širší.

Vztah k pravdě je dalším momentem rozšiřujícím řadu vědění – paměť – přítomnost, a bude proto také předmětem našeho zájmu, a to zejména v druhé části zkoumání, která se zaměří na rozbor músičského kontextu u Hésioda. Ještě předtím se však chci dotknout jednoho aspektu músičské paměti, který dosud nebyl zmíněn, a to jeho aspektu společenského. Spojení Músy s „paměť“ může být vykládáno v tom smyslu, že epické podání funguje jako určitá kolektivní paměť, uchovávající podstatné momenty, které jsou konstitutivní pro dané společenství. V tomto smyslu interpretuje např. Eric Havelock homérské eposy jako určitou „kmenovou encyklopedii“ (*tribal encyclopedia*).<sup>24</sup> S tím lze jistě souhlasit do té míry, nakolik je epické sdělení skutečně určitým prostředkem sebeidentifikace společnosti ve smyslu odhalení základního ukotvení člověka a lidské společnosti ve světě rozvrženém pod patronací božských sil. Nicméně se domnívám, že pokud chápeme epická sdělení pouze v této fundamentální rovině – jako faktická sdělení demonstrující stávající *status quo*<sup>25</sup> –, nepostihujeme tím všechny možnosti, které nám samotný text nabízí. Dosavadní rozbor poukázal na to, že koncepce paměti, tak jak ji navozuje homérské podání, překračuje představu paměti jako rezervoáru minulého. Následné zkoumání chce doložit, že v souladu s tím také funkcí paměti není prosté překonání zapomnění. Druhá část zkoumání proto analyzuje příslušné pasáže Hésiodovy *Theogonie*, které výslovně hovoří o funkci músičského působení, a které navozují důležité momenty, jež koncepci músičské paměti osvětlují více do hloubky.

## 2. Músa u Hésioda

Relevantní pasáží věnovanou Músám tu bude prooimium, tj. verše 1-115. Zde se zaměřím na obsahová sdělení, která osvětlují povahu a působení Mús. Takovým místem jsou hned úvodní verše (*Theogonia*, 1-10):<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> ERIC HAVELOCK, *Preface to Plato*, Cambridge – London 1982, s. 61 nn.

<sup>25</sup> Srov. tamt., s. 66: „We shall deliberately adopt the hypothesis that the tale itself is designed as a kind of convenience, that it is put to use as a kind of literary portmanteau which is to contain a collection of assorted usages, conventions, prescriptions, and procedures.“ Jako příklad uvádí Havelock hádku mezi Achilleem a Agamemnónem, kterou chápe v první řadě jako: „a vehicle for illustrating the public law, what we might call the governing apparatus of the Achaeae society“. Homérskou „encyklopedičnost“ pak spatřuje především v mnohotvárnosti kontextů, v nichž se demonstruje celek kodifikovaných zásad chování.

<sup>26</sup> České citace uvádím v překladu J. Novákové (Hésiodos, *Zpěvy železného věku*, přel. JULIE NOVÁKOVÁ, Praha 1990). Řecký originál uvádím podle edice Hesiod, *Theogony*, Edited with Prolegomena and Commentary by MARTIN L. WEST, Oxford 1966.

*Od Mús helikónských ať naše započne píseň!  
Na hoře velké a svaté jsou ony, na Helikónu,  
útlýma nohama tančí kol pramene violkového,  
okolo oltáře všemohoucího Kronova syna.  
A když v Perméssu ještě si pleť svoji omyly hladkou  
anebo v studánce Pégasově či v Olmeiu svatém,  
na samém vrchole Helikónu se pustily v reje  
ladné, něhyplné a nohy jim neumdlévaly.  
Potom se zvedly a neprůhlednou se oděvše mlhou  
kráčely skrze noc a pěly překrásnou píseň.*

Zde je zachyceno prostředí působnosti Mús, je naznačena jejich spojitost s Diem a je předvedena jejich činnost: tanec a zpěv. Důležité je určení povahy jejich zpěvu, naznačené již známým *ossa* (*Theogonia*, 10):

... περικαλλέα ὄσσαν ἰέλσαι

Stejný výraz se objevuje ještě na třech místech v prooimiu (*Theogonia*, 43, 65 a 67), kde je shodně použit k označení músického zpěvu. V podobném kontextu se *ossa* objevuje i v homérském hymnu na Herma (*Hymnus ad Mercurium*, 443), kde se vztahuje k theogonickému zpěvu, který právě přednesl Hermés (*Hymnus ad Mercurium*, 419-424).<sup>27</sup> Je tu ale ještě širší kontext – *ossa* je i hlasem Týfóna (*Theogonia*, 832):

ἄλλοτε δ' αὔτε ταύρου ἐριβρύχεω, μένος ἀσπέτου, ὄσσαν ἀγαύρου  
a jindy jako by bučel býk, ten nezkrotný, řvoucí až hrůza

Stejného výrazu je také použito při popisu hypotetického zhroucení nebe a země, které je uvedeno jako příměr bojového ryku v Títánomachii (*Theogonia*, 700-704):

... ἔϊσατο δ' ἄντα  
ὀφθαλμοῖσι ἰδεῖν ἢ δ' οὔασι ὄσσαν ἀκοῦσαι  
αὐτως, ὡς ὅτε Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθε

<sup>27</sup> HENRY GEORGE LIDDEL – ROBERT SCOTT – HENRY STUART JONES, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1925-1940 (dále *LSJ*) pod příslušným heslem odkazují ke zvuku Hermovy lyry, ale z kontextu pasáže vyplývá, že předmětem obdivu je právě Hermův zpěv, paralelně označený jako *oidé* – stejné varianty se objevují i při označení zpěvu Mús.

πίλνατο· τοῖος γάρ κε μέγας ὑπὸ δοῦπος ὀρώρει  
τῆς μὲν ἔρειπομένης, τοῦ δ' ὑψόθεν ἔξεριπόντος·

... a jistě bys hádal,  
že jsi to viděl na vlastní oči a ušima slyšel  
takový zvuk, jak by Země a široké Nebe se shůry  
sesedalo: neb takový veliký rachot by nastal,  
kdyby se propadla ona a ono se zřítilo shora;

Ossa je tedy obecně božský hlas, popř. zvuk, a jak se zdá podle dvou posledních příkladů, vystihuje mimo jiné strašlivou tvář epifanií. K tomu lze uvést ještě jeden jazykový doklad. Obrat *δοῦπος ὀρώρει*, který ve verši 703 označuje kataklysmatický rachot provázející zhroucení světových sfér, popisuje i tanec Mús (*Theogonia*, 68-70):

αἰ τὸτ' ἴσαν πρὸς Ὀλυμπον ἀγαλλόμεναι ὀπι καλῆ,  
ἀμβροσίη μολπῆ· περὶ δ' ἴαχε γαῖα μέλαινα  
ἴμνεύσαις, ἔρατὸς δὲ ποδῶν ὑπο δοῦπος ὀρώρει

*K Olympu tehdy se braly, tím sladkým se pyšnice hlasem,  
s nebeskou písni, a černá země jim přizvukovala,  
když tak pěly, a rozkošný dupot jim od nohou stoupal.*<sup>28</sup>

Božský dupot, který vyznačuje tanec Mús, je ovšem označen jako rozkošný, pomilování hodný, líbezný (*ἔρατὸς*), tedy stejným přívlastkem jako jejich božský hlas ve verších 65 a 67. To staví Músy naopak do blízkosti božských sil, jako jsou Charitky a Touha, a celkově souzní s povahou, kterou dávají nejzřejměji na odív. Je to radostný, bezstarostný a oslavný ráz, který u Hésioda nejnvýrazněji vystihuje jejich božství (*Theogonia*, 60-67):

... ty jedna jak druhá  
věnují zpěvu své srdce, jich mysl je starostí prosta –  
blízoučko samého temene Olympu zasněženého.  
Tam jsou ta jejich rejiště pěkná a příbytky krásné,  
s nimi tam v radovánkách i Touha a Charitky bydlí;  
pomilování hodný hlas ony roníce z hrdla  
slaví vesmírné řády a velebí šlechetné zvyky  
nesmrtelných, a z úst se jim hlahol líbezný line.

---

<sup>28</sup> V *Íliadě* slovo *δοῦπος* často označuje válečnou vřavu (např. *Ilias*, XII,289), může být použito při popisu přírodních jevů (*Ilias*, IV,455), nebo označovat pouze zvuk kroků (*Odyseea*, XVI,10). Srov. *LSJ*, s. v. *δοῦπος*.

I jejich božská jména naznačují spojitost s písní, tancem, radostnou oslavou, krásou a půvabem. Narážíme tu na jednu z celé řady ambivalencí, které provázejí božskou působnost Músy. Tyto ambivalence jsou více či méně zřejmé na různých úrovních músického vystupování. Zde jsou hrozivé rysy Mús do značné míry zastřeny jejich veskrze radostnou působností a lze je podržet v míře, která obecně odpovídá jejich statutu jakožto božstva.<sup>29</sup>

Radostný a oslavný ráz je jednou z nejvýraznějších charakteristik músického působení a je zároveň jedním z nejvýraznějších specifík řeckého básnictví. Tam, kde má zaznít theogonie jako universální oslavný zpěv, nenastupuje ritualismus,<sup>30</sup> ale čistě radostné podání, které má přímý účinek na rozpoložení posluchače. Na božské úrovni je toto působení předvedeno v pasáži, která líčí účinek músického zpěvu na samotného Dia (*Theogonia*, 39-43 a 51-52):

*... jim neúnavně se ode rtů line  
sladký hlahol, až příbytek otce Dia se směje,  
hromovládčův, když bohyně se zpěv, jak lilie čistý,  
rozlehne kol; tu zvučí i sněžného Olympu vrchol,  
obydlí nesmrtných.*

.....  
*... a Diovu mysl v Olympu baví  
olympské Músy, rozenky Dia, vladaře bouří.*

Obdobné pojetí nacházíme v homérském hymnu na Herma, a to v pasáži, kde se Hermés chystá přednést theogonický zpěv (*Hymnus ad Mercurium*, 409-414):<sup>31</sup>

*Vzav totiž lyru svou a tiskna ji k levému lokti,  
tepátkem struny zkoušel a nástroj pod jeho rukou  
hlasně se rozezvučel. V tu chvíli se Apollón zasmál,  
radosti pln, jak v srdce mu proniklo líbezné znění*

<sup>29</sup> Srov. epifanii Thetida průvodu a Mús, která budí zděšení v *Odyssea*, XXIV,47-62. Žalozpěv nad mrtvým Achilleem tu přitom náleží k oslavnému, a tedy radostnému úkolu Músy – šířit *kleos* hrdiny připomínkou jeho činů.

<sup>30</sup> Theogonické podání začleněné do rámce rituální oslavy je charakteristické pro blízkovýchodní kultury, s nimiž bývá Hésiodos nejčastěji srovnáván. Moment radostné oslavy v řecké tradici je jedním z rozlišujících prvků, který odpovídá rozdílnému očekávání, pokud jde o působení theogonického zpěvu.

<sup>31</sup> Citaci uvádím v českém překladu O. Smrčky (*Homérské hymny*, přel. OTAKAR SMRČKA, Praha 1959).

*hlaholu čarovného, a sladká ho jímala touha,  
když mu tak naslouchal;*<sup>32</sup>

Oba příklady dokládají radostné vytržení posluchače. Scénu shodně ovládá smích a „sladká“ atmosféra. Jaký je ale mechanismus músickeho působení na rozpoložení posluchače? Odpověď podává klíčová pasáž odhalující genealogii Mús a jejich vztah k paměti – Mnémosyné (*Theogonia*, 53-55):

*V Pterii je povila otci, Kronovu synu,  
Mnémosyné, jež chránila nivy při Eleuthéru –  
úlevu ve starostech a v strastech zapomenutí.*

Músy jsou představeny jako dcery Paměti (*Μνημοσύνη*), ale jejich údělem je dávat zapomnění (*λησμοσύνη*). Toto zvláštní napětí mezi *pamětí* a *zapomněním* dále rozšiřuje výše představenou koncepci paměti a zároveň se řadí mezi charakteristické ambivalentní rysy músickeho působení. Tato ambivalence není nijak zastírána a je výrazem vnímavosti pro komplementaritu obou pólů – paměť i zapomnění jsou rovnocenné a mají stejně pozitivní hodnotu. Na této rovině paměť nevylučuje zapomnění, ale působí *skrze* zapomnění.<sup>33</sup>

Na božské rovině se rozpoložení posluchače spíš rovná stabilnímu bezstarostnému rozpoložení músicke mysli (*ἀκηδέα θυμὸν ἔχουσαις*, *Theogonia*, 61). Lidský posluchač zakouší působení músicke paměti, která mu zpřítomňuje opěvované události, a zároveň zapomnění, které jej přibližuje onomu bezestrastnému stavu (*Theogonia*, 98-103):

*Neboť má-li kdo žal a čerstvě zjitřenou duši,  
že mu až hořem usychá srdce, a najednou pěvec,  
služebník Múz, začne o slavných lidech a o starých časech  
zpívati hymnus, i o Olympanech, blažených božích,  
rázem zapomene ten smutný a veškerou žalost  
pustí z mysli; tak rychle ho promění dary těch bohůň.*

Paralelní postavení *ἐπιλήθεται – οὐδέ μέμνηται* v závěrečných verších je opět poukazem k vzájemné vztaženosti *mnémosyné – léthé*. Hésiodovská pa-

---

<sup>32</sup> V následujících verších je představen obsah Hermova theogonického zpěvu – příznačná je priorita Mnémosyné.

<sup>33</sup> Komplementaritu *mnémosyné* a *léthé* sleduje v kontextu s postavením *alétheie* (a její základní komplementaritou vůči *léthé*) MARCEL DETIENNE, *Mistři pravdy v archaickém Řecku*, Praha 2000. K problematice *alétheie* se dostanu na následujících stranách.

ralela ἐπιλήθεται – οὐδέ μέμνηται tu odpovídá homérské paralele μῆσαντο – οὐδὲ λάθοντο, kterou jsme sledovali výše. Stejného druhu je paralela μῆσομαι – οὐδὲ λάθωμαι v úvodu homérského hymnu na Apollóna (*Hymnus ad Apollinem*, 1). Toto zdůrazňující užití, které vedle sebe souběžně staví klad a zápor sloves s opačným významem, potvrzuje základní opozici *mnémosyné* vůči *léthé*. Hésiodovou inovací je vyjádření vzájemné podmíněnosti obou pólů, zašifrované v paradoxním odhalení músické působnosti ve verších 54-55: Músy udílejí paměť (připomínkou slavných činů) a zároveň přinášejí zapomnění (lidských starostí a strastí).

Úlevná funkce Mús je obsáhle probírána v pasáži, která líčí působení músické přízně na dvojici privilegovaných prostředníků. Kromě pěvců / básníků (*aoidoi*), jejichž výkon byl právě představen a jimž se budu ještě obsáhleji věnovat v důležité otázce básnické iniciace, jsou to králové (*basilées*).<sup>34</sup> Oba, básník i král, přijímají músický dar, který je zvlášť uschopňuje působit skrze médium řeči (*Theogonia*, 81-90):

*Jestliže dcery velkého Dia někoho poctí  
z králů živých Diem a při zrození naň shlédnou,  
tomu kapkami medosladkými orosí jazyk,  
tomu se z úst pak linou lahodná slova; i vzhlíží  
k němu veškerý lid, jak nalézá právo a ortel  
vynásí spravedlivý; on hovoří, aniž se zmýlí,  
ba i veliký svár on dovede urovnat rychle.  
Neboť rozumu dar mají soudcové proto, že lidem  
na rynku poškozeným zas pomohou k spravedlnosti  
lehko, jen přemlouváním a slovy přívětivými.*

Tato pasáž v sobě koncentruje celou řadu odkazů. Sladká mluva, která plyne z úst soudního krále, má tytéž kvality jako projev homérského řečníka *par excellence*, Nestóra: „... neboť se nad med sladší mu s jazyka linula mluva“ (*Ilias*, I,249).<sup>35</sup> Stejně jako u Nestóra, který svou radou zasahuje

<sup>34</sup> Role krále se u Hésioda zdá být omezena na soudní pravomoc (srov. *Opera et dies*, 37-39 s jejich negativním hodnocením soudců). CATHERINE P. ROTH, *Kings and Muses in Hesiod's "Theogony"*, in: Transactions of the American Philological Association 106, 1976, s. 331-338.

<sup>35</sup> Zvláštním odkazem ke sladkosti medu je pasáž z homérského hymnu na Herma (*Hymnus ad Mercurium*, 552-563), kde jsou zmíněny věštící ženy, které jsou po požití medu ochotny zjevovat pravdu (ἐθέλουσιν ἀληθείην ἀγορεύειν), ale bez požití medu klamou (ψεύδονται). Opozice *aléthea – pseudea* a spojitost s ochotou sdělovat pravdu je přitom typicky hésiodovská a následující výklad k ní také směřuje.

v okamžiku propukajícího konfliktu, je úlohou hésiódovského arbitra hladké a rychlé urovnání sporů, a to nenásilnou cestou, cestou přívětivého přesvědčování,<sup>36</sup> které vede ke změně mysli. To přesně odpovídá músickému působení ve sféře básnictví. Sladká slova, která plynou z úst pěvce, právě tak rychle a hladce proměňují mysl posluchače (viz výše *Theogonia*, 103).

Aspekt přesvědčování tak dále dokresluje koncepci paměti, která vždy působí v komunikační rovině, ve sféře řeči. Jak bylo výše uvedeno, schopnost působit řečí je dar, který uděluje božstvo. Zde Hésiódos adaptuje koncepci božského daru, tak jak souvisí s řeckým pojetím zdatnosti. V archaické optice lze poukázat na pojetí dvojí zdatnosti, kterou může člověk získat skrze přízeň bohů. U Homéra se tato dvojí zdatnost projevuje jednak v rovině činů (jako výkon válečníka na bitevním poli), jednak v rovině řeči (jako výkon řečníka ve shromáždění).<sup>37</sup> Variací tohoto rozpětí může být výkon válečníka vedle výkonu pěvce (*Ilias*, XIII,730-732), popř. lze vynikat tělesnou krásou na jedné straně a schopností dobře mluvit na straně druhé (*Odyssea*, VIII, 167-170):

*Zřejmo, že nikoli všem jsou dávány líbezny dary  
od bohů, jako je vzrůst, však výmluvnost také a důvtip.  
Neboť některý muž je krásou nepřilíš vzhledný,  
zato však slovům jeho bůh udílí půvabů hojně.*

Uvádím tuto pasáž záměrně, protože je součástí proslovu (*Odyssea*, VIII, 166-177), který bývá přímo srovnáván s Hésiódovým hodnocením působení řeči v projevu krále (*Theogonia*, 79-93).<sup>38</sup> Navíc, následující dva a půl verše jsou v upraveném pořadí použity i u Hésióda (*Odyssea*, VIII,171-173):

*... ὁ δ' ἀσφαλέως ἀγορεύει  
αἰδοῖ μιλίχη, μετὰ δὲ πρέπει ἀγρομένοισιν,  
ἐρχόμενον δ' ἀνὰ ἄστρῳ θεὸν ὧς εἰσορόωσιν.*

<sup>36</sup> Srov. μαλακοῖσι ἐπέεσσιν v *Theogonia*, 90 a μαλακοῖσι καὶ αἰμυλλοῖσι λόγοισι v *Odyssea*, I,56.

<sup>37</sup> Otázkou daru řeči se v tomto kontextu zabývá FRIEDRICH SOLMSEN, *The "Gift" of Speech in Homer and Hesiod*, in: Transactions of the American Philological Association 85, 1954, s. 1-15.

<sup>38</sup> Z hlediska žánrového zařazení tyto pasáže zkoumá RICHARD P. MARTIN, *Hesiod, Odysseus, and the Instruction of Princes*, in: Transactions of the American Philological Association 114, 1984, s. 29-48 (přetištěno in: *Greek Literature, I: The Oral Traditional Background of Ancient Greek Literature*, [ed.] GREGORY NAGY, London – New York 2001, s. 65-84).



... jak s úplnou jistotou mluví,  
přítom však skromně a mile; a na sněmu skvěje se nejmíc.  
Když pak po městě kráčí, tu na něj jak na boha hledí.

Tato shoda odpovídá praxi tvoření verše v orální poezii, tj. využití standardizovaných formulí – hotových veršů nebo jejich částí – a jejich adaptaci v novém kontextu.<sup>39</sup> Otázka priority, která zaměstnává interprety, tu není až tak podstatná.<sup>40</sup> Rozhodující je shodné pojetí božského daru a náhled řeči v jejím aspektu přesvědčujícího působení.

Božský dar a přesvědčující působení řeči, to jsou dvě konceptuální linie, které se u Hésioda sbíhají v jednom ohnisku: v Hésiodově básnické iniciaci. Tento závěrečný okruh zkoumání, k němuž jsem se dostala poněkud oklikou a který na sebe už na předcházejících stranách upozorňoval, chci uvést dvěma citáty: k problematice mytické řeči poznamenává Marcel Detienne: „Řeč je *ex definitione* aspektem skutečnosti; je to účinná síla. Působnost řeči však není nasměrována pouze ke skutečnosti, je také nevyhnutelně působením na někoho druhého; není *alétheie* bez *peithó*.“<sup>41</sup> Specifickou interpretaci přesvědčivé síly řeči, tak jak se konkrétně projevuje ve výkonu básníka / pěvce zjevujícího mytické události, podává Kathryn Stoddard: „If he is not merely to recount these events but to glorify them, it follows that the *αὐδὴ θέσπις* must possess the quality of persuasive eloquence, for in order to make a thing appear glorious one must convince others that it is so. In other words, *κλέος* (...) is dependent upon the perception of others: glory only exists as a reaction of others to a deed or account thereof which is brought to their attention.“<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> K otázce básnické techniky viz WILLIAM G. THALMANN, *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore – London 1984. V širším kontextu viz ROSALIND THOMAS, *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge 1992.

<sup>40</sup> S poukazem na uspořádání veršů, které v *Odysseii* tvoří ucelenou jednotku, kdežto v *Theogonii* nejsou zařazeny pohromadě ani ve stejném pořadí, obhajuje prioritou pasáže z *Odysseie* BRUCE KARL BRASWELL, *Odyssey 8. 166-77 and Theogony 79-93*, in: *Classical Quarterly* 31, 1981, s. 237-239. Srov. FRIEDRICH SOLMSEN, *The “Gift” of Speech in Homer and Hesiod*.

<sup>41</sup> MARCEL DETIENNE, *Mistři pravdy v archaickém Řecku*, s. 97. K „uskutečňující“ působnosti řeči ve smyslu *κράϊνεω* srov. také EGBERT J. BAKKER, *Remembering the God’s Arrival*, s. 79: „... the speech act of *μνήσασθαι* is the fulfillment of the mind act of *νοῆσαι*.“

<sup>42</sup> KATHRYN B. STODDARD, *The Programmatic Message of the “Kings and Singers” Passage: Hesiod, Theogony 80-103*, in: *Transactions of the American Philological Association* 133, 2003, s. 1-16, zde s. 8. Ve svém příspěvku Stoddard koriguje přístup, který uplatňuje CATHERINE P. ROTH, *Kings and Muses in Hesiod’s “Theogony”*, a JEFFREY M. DUBAN, *Poets and Kings in the Theogony Invocation*, in: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, N. S. 4, 1980, s. 7-20.

Narážka na *αὐδὴ θεόσπις*, božský zpěv, která se objevuje v citátu, nás již přímo navádí k pasáži věnované Hésiodově básnické iniciaci, vymezené verši 22-35. Z této pasáže chci vytknout dva oddíly, z nichž první v sobě soustřeďuje promluvu samotných Mús a podává specifickou charakteristiku jejich zpěvu a druhý odhaluje průběh básnické iniciace a vymezuje obsah básnického zpěvu.

Nejprve tedy připomenu slova, jimiž se Músy představují Hésiodovi (*Theogonia*, 26-28):

ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες διον,  
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,  
ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρῦσασθαι.

*Pastýři z polí, vy sirotci bédní a nic nežli břicha!  
Umíme vyprávět smyšlenek mnoho a podobných pravd;  
umíme, když se nám zachce, i o věcech skutečných zpívat.*

Prvním momentem, který upoutá pozornost, je hrubost, s níž se Músy na Hésioda obrazení.<sup>43</sup> V určitém ohledu tato hrubá povýšenost upomíná na výše uvedený motiv hrozivé stránky epifanií a podtrhuje rozdíl mezi lidskou a božskou dimenzí. Setkání s božstvem tváří v tvář je setkání s přesahující velikostí, které ovšem privilegovanému přináší exkluzivní zisk.<sup>44</sup> Právě takový zisk popisuje i následující pasáž. Než se k ní ale obrátím, je třeba se zastavit u svébytného prohlášení, kterým svůj výkon klasifikují samotné Músy. Je to ambivalentní charakteristika povahy músického výkonu, která zapadá do řady vědomých ambivalencí, které – jak bylo předvedeno výše – provázejí músické působení. Músy paradoxně spojují svůj zpěv s pravdou i klamem.<sup>45</sup> Objevuje se tak nové rozpětí *aléthea – pseudea*. Pro oba póly přítom

<sup>43</sup> Κάκ' ἐλέγχεα je standardní nadávka, srov. např. *Ilias*, V,787. Na literární odkazy „břicha“, resp. „žaludku“ jako dotírající fyzické potřeby, a to ve spojení s pamětí a zapomněním (*Odyssea*, VII,215-221), popř. pravdou a klamem (*Odyssea*, XIV,124-125) upozorňuje GREGORY NAGY, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca – London 1992, s. 44 n.

<sup>44</sup> Dá se namítnout, že typickým rozpoštěním např. homérského hrdiny tváří v tvář božstvu není pocit vlastní nicotnosti, ovšem nenucenost, s níž se homérští hrdinové pohybují ve světě bohů, jen podtrhuje jejich privilegovaný status. Není to vlastní nicotnost, ale zakoušení božské přízně nebo nepřízně, co určuje vztah hrdiny vůči božstvu. Doklady náboženské bázně lze najít např. v homérských hymnech (*Hymnus ad Cererem*, 275-283; *Hymnus ad Venerem*, 171-182). Srov. výše, pozn. 29.

<sup>45</sup> Opět lze uvést odkaz na *Odyssea*, XIX,203. Paradoxem v prohlášení Mús se zabývá PIETRO PUCCI, *Hesiod and the Language of Poetry*, Baltimore 1977. Srov. RUTH SCODEL, *Poetic Authority and Oral Tradition in Hesiod and Pindar*, in: *Speaking Volumes. Orali-*

opět platí rovnocennost; nic nenaznačuje, že by pouze jednomu z nich byla přiznána pozitivní hodnota. Z toho důvodu se nezdá, že by šlo o výrok vystupující kriticky vůči tradici,<sup>46</sup> ale lze jej spíš hodnotit jako výrok vystihující povahu básnictví v jeho vztahu k božskému zdroji.

Škála výkladů, které se snaží osvětlit takto formulované postavení pravdy a klamu v básnické výpovědi, je poměrně široká: vedle již zmíněného stanoviska, které zde spatřuje vyjádření kontrastu vůči epické tradici (viz pozn. 46), a vedle derridovského výkladu povahy *logu*, který v této souvislosti rozvíjí Pietro Pucci (viz pozn. 45), lze uvést ještě tezi, že daný výrok vystihuje kontrast panhellénské a lokální tradice, kterou předkládá Gregory Nagy.<sup>47</sup>

V souladu se svým náhledem na fungování epické tradice se k této otázce vyjadřuje i výše zmíněný Eric Havelock, který chápe hésiodovský výrok jako výraz toho, že básník vystupuje na jedné straně jako „*tribal encyclopedist*“, a na druhé straně jako bavič.<sup>48</sup> Stručný přehled této výkladové škály můžeme zakončit poukazem na tezi, s níž přichází Elizabeth Belfiore, a sice, že rozlišení pravdy a klamu „podobného pravdě“ vystihuje rozdíl mezi sdělením, které se opírá o faktickou znalost, a mezi sdělením, kterému tato faktická znalost chybí.<sup>49</sup> K této tezi se ještě vrátím v závěru.

Domnívám se, že klíč k postavení pravdy a klamu v básnické výpovědi je třeba hledat na rovině vztahu mezi lidskou a božskou sférou. V tomto ohledu se zde znovu připomíná dvojznačnost božského hlasu, *ossa* (*Theogonia*, 10), jak jsem na ni poukázala výše. Spojitost mezi *ossa* a *oneiros* již naznačila, že klamavost podstatným způsobem patří k božskému projevu. Jsou to nejen klamné sny, jak bylo uvedeno, ale i klamné věštby (srov. *Hymnus ad Mercurium*, 543-549), které charakterizují božskou působnost, a to nikoli v nega-

---

*ty and Literacy in the Greek and Roman World*, (ed.) JANET WATSON, Leiden – Boston – Köln 2001, s. 109-137.

<sup>46</sup> Ve smyslu interpretace, která tu vidí připsání klamavosti homérským Músám (eposu), oproti pravdivosti Hésiodových Mús. Srov. WILLEM JACOB VERDENIUS, *Notes on the Poem of Hesiod's Theogony*, in: *Mnemosyne* 25, 1972, s. 225-260, zde s. 234.

<sup>47</sup> GREGORY NAGY, *Greek Mythology and Poetics*, s. 44 nn. Stručný přehled bádání v této otázce podává JENNY STRAUSS CLAY, *What the Muses Sang: Theogony 1-115*, in: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 29, 1988, s. 323-333, zde s. 327; srov. DEREK COLLINS, *Hesiod and the Divine Voice of the Muses*, s. 253 n., a zejména podrobnější přehled, který podává RUTH SCODEL, *Poetic Authority and Oral Tradition in Hesiod and Pindar*, s. 115 nn.

<sup>48</sup> ERIC HAVELOCK, *Preface to Plato*, s. 105.

<sup>49</sup> ELIZABETH BELFIORE, „*Lies Unlike the Truth*“: *Plato on Hesiod, Theogony* 27, in: *Transactions of the American Philological Association* 115, 1985, s. 47-57. Belfiore svůj výklad rozvíjí v kontextu platónské kritiky básnictví v druhé knize *Ústavy*.

tivním smyslu, ale ve smyslu ryze pozitivním. Výrok Hésiodových Mús tak zapadá do náboženského kontextu, který tuto dvojznačnost božského působení nepřímo tematizuje rozmanitými poukazy na její projevy. Navíc celá sféra klamavosti je u Řeků postavena pod božskou patronaci.

Jedním z důsledků takto přiznané dvojznačnosti na straně božství je konečná neverifikovatelnost sdělení přicházejících z božské sféry.<sup>50</sup> V tomto ohledu může být výrok Hésiodových Mús chápán jako výraz sebereflexe básnictví. Já chci nicméně u tohoto výroku poukázat ještě na jednoho společného jmenovatele, který byl dosud pouze letmo naznačen. Je to odkaz na „chtění“ (εὖτ' ἐθέλωμεν), kterým Músy podmiňují svou pravdomluvnost. Stejně jako jejich vztah ke klamu tak i tento odkaz na jejich libovůli zapadá do celkového obrazu božství u Řeků.<sup>51</sup> Shodná dikce je v *Theogonii* použita i v pasáži věnované Hekaté (*Theogonia*, 411-452). Působnost Hekaté, ať prospěšná nebo škodlivá, je ponejvíce kvalifikována jako výraz její libovůle – odkaz na její „chtění“ se objevuje celkem šestkrát (*Theogonia*, 429, 431, 433, 439, 443, 446). Tato libovůle jde přitom ruku v ruce s lehkostí, kterou se vyznačuje božská působnost: Hekaté vše činí bez námahy, lehce – jak je výslovně uvedeno ve verších 419, 438, 442 a 443. To opět upomíná na činnost Mús, která se vyznačuje toutéž lehkostí (*Theogonia*, 90).<sup>52</sup>

Domnívám se proto, že ono paradoxní vyjádření Mús ohledně dvojí schopnosti sdělovat pravdu i klam je jedním z výrazů pro tuto specifickou lehkost ve spojení s libovůlí, kterou se vyznačuje božství obecně.

Hésiodos tedy výslovně tematizuje bytostnou dvojznačnost božské působnosti konkrétním poukazem na rozpětí mezi *aléthea* (pravdivými věcmi) a *pseudea* (klamnými věcmi) v músické výpovědi. Tuto novou polaritu je třeba v neposlední řadě vztáhnout k výše probírané polaritě *mnémosyné* – *léthé*. Po etymologické stránce na sebe poutá pozornost především vztah *alétheia* – *léthé*. Zde je třeba upřesnit, v jakém smyslu je *alétheia* opozicí vůči *léthé*. V návaznosti na předchozí výklad, který korigoval pojetí paměti, je možno tento vztah upřesnit obdobným způsobem. Pokud připomenu příklad, který do vzájemné souvislosti uvedl aspekt „paměti“ a následně „podání pravdivé zprávy“ (*Ilias*, XXIII,259-301), je zřejmé, že tak jako tam koncepce paměti vyžadovala překročení časového rámce, který paměť omezoval na

<sup>50</sup> K tomu viz COLLINS v pozn. 8.

<sup>51</sup> Z četných odkazů k božské libovůli u Homéra viz např. *Ilias*, X,556; *Odyssea*, III,231.

<sup>52</sup> Lehkost músického působení (ῥηιδίως / ῥεῖλα) s sebou nese i rychlost účinku (αἰψά, *Theogonia*, 87, 103). Obdobnou dikci, která spojuje vůli s lehkostí, lze nalézt v prooimiu k *Pracím a dnům* (*Opera et dies*, 4-7).

evokaci minulosti, tak i zde koncepce pravdivosti, pokud má stavět na privativní konstrukci *a-létheia*, vyžaduje pozměněné pojetí „ne-zapomínání“.<sup>53</sup>

Jako jistý druh „ne-zapomínání“ hodnotí *alétheiu* Thomas Cole,<sup>54</sup> který ve svém rozboru archaické koncepce pravdy dokládá, že první příklady užití adjektiva *aléthés* se téměř výlučně vztahují k obsahu vyjádření, tj. nikoli k věcem samotným, takže označují specifickou kvalitu uplatňovanou v prostředí lidské komunikace: objevují se v kontextu, kdy je vyžadována kompletnost, nevynechání důležité jednotlivosti, a zároveň vyloučení všeho nepodstatného a zavádějícího. V tomto myšlenkovém okruhu tedy *aléthés* odkazuje primárně k „pečlivé referenci“, podložené dokonalou obeznaměností. Vedle výrazu *aléthés* se ovšem uplatňují tato synonyma – *eteos* / *etymos* / *etymos* ve významu „skutečný“, *némertés* ve významu „bezchybný, nemýlící se“ a *atrekés* ve významu „nepřekroucený, doslovný“.<sup>55</sup> Výrazem s opačným významem je pak *pseudés*, popř. *hamartoepés*. *Pseudés* odkazuje ke všem chybám, nepřesnostem nebo opomenutím, které ruší kvalitu *aléthés*, stejně jako k záměrným konstruktům, které vědomě klamou.

Hésiodovská opozice *aléthea* – *pseudea* (*etymoisin homioia*) respektuje toto rozložení významů.<sup>56</sup> Záměrně však nepodává rozlišující měřítko a zachovává rovnocennost obou polů. Nejde o to, zda Músy sdělují Hésiodovi pravdu, ale o to, že povaha jejich zpěvu, sama jejich působnost, je taková, že v sobě obsahuje toto nezrušitelné rozpětí.

Po této expozici je popsán průběh básnické iniciace a je předveden obsah in-spirovaného zpěvu (*Theogonia*, 29-34):

*Dcery velkého Dia tak pravily, mistryně slova;  
nato mi podaly žezlo, jež stálo za podívanou:  
z bujného vavřínu utrhly větev – a vdechly mi božský  
zpěvu dar, abych zpíval, co bude, i to, co se stalo;  
blažených rod, kteří žijí věčně mi velely slavit,  
ale je samy opěvat vždycky, i napřed, i potom.*

<sup>53</sup> Etymologizující výklad *alétheia* ve svém příspěvku napadá ARTHUR W. H. ADKINS, *Truth, ΚΟΣΜΟΣ and ΑΡΕΤΗ in the Homeric Poems*, in: *Classical Quarterly* 22, 1972, s. 5-18.

<sup>54</sup> THOMAS COLE, *Archaic Truth*, in: *Quaderni Urbinate di Cultura Classica* 13, 1983, s. 7-28.

<sup>55</sup> Pozdější vývoj, jímž se *alétheia* ustavuje jako universální označení pro pravdu, předpokládá, že *alétheia* částečně absorbuje původní významy specializovanějších termínů *némertés* a *atrekés* a zároveň předá část svých původních významů výrazu *akribés*.

<sup>56</sup> Srov. synonymní řadu *apseudés*, *aléthés*, *némertés* ve spojení s *ούδε ... λήθηται* v pasáži věnované Néreovi (*Theogonia*, 233-236).

Hésiodovým úkolem je zpívat, „co bude, i to, co se stalo“ (τά τ' ἐσσόμενα πρὸ τ' ἔόντα). Jde o variaci na vymezení, které je o několik veršů dále aplikováno na zpěv samotných Mús (*Theogonia*, 38), kde Músy zpívají, „co jest, co bude, co bývalo dříve“ (τά τ' ἔόντα τά τ' ἐσσόμενα πρὸ τ' ἔόντα). Toto vymezení bývá kladeno do souvislosti s vymezením věsteckého vědění, které je určeno stejnou formulí (srov. *Ilias*, I,70). Podle standardní interpretace<sup>57</sup> jsou obě hésiodovské varianty ekvivalentní a označují totalitu vědění, přičemž kratší varianta ve verši 32 tuto totalitu objímá skrze odkaz k minulosti a budoucnosti, zatímco varianta ve verši 38 používá všeobšáhly odkaz k minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Přísně vzato ale použití členu naznačuje jinou diferenciaci – na jedné straně je rozlišena oblast τὰ τ' ἔόντα a na druhé straně oblast τὰ τ' ἐσσόμενα πρὸ τ' ἔόντα. Tento postřeh může vést k modifikaci ve vymezení obsahu básnického, resp. músického zpěvu – zpěv, který je přisouzen Hésiodovi, se pak týká božských záležitostí (toho, co bylo a bude), zatímco zpěv Mús zahrnuje jak božské (to, co bylo a bude), tak i lidské záležitosti (to, co je).<sup>58</sup> Oporou pro tuto interpretaci je určení obsahu Hésiodova zpěvu ve verších 33-34 a určení obsahu músického zpěvu ve verších 44-51.

Podobně jako výše navrhovaná korekce vztahu mezi přítomností a minulostí v músickém sdělení naznačují i tato vymezení zvláštní mimočasový akcent, který ovládá theologické podání. V této souvislosti se nabízí konfrontace s náhledem výše zmiňované Elizabeth Belfiore: Belfiore vystupuje s tezí, že Músy přicházejí na svět až v závěru kosmogonického procesu, a tudíž nemohou být přímými svědky prvotních událostí, o nichž právě proto podávají zprávu pouze „podobnou pravdě“.<sup>59</sup> Nikde v *Theogonii* ovšem není

<sup>57</sup> Srov. Hesiod, *Theogony*, (ed.) MARTIN L. WEST, s. 166.

<sup>58</sup> Tuto interpretaci prosazuje JENNY STRAUSS CLAY, *What the Muses Sang: Theogony I-115*. Clay toto dvojí rozlišení vztahuje k totalitě obou Hésiodových skladeb, z nichž *Theogonie* odhaluje božské záležitosti, zatímco *Práce a dny* navozují lidskou perspektivu. Srov. JENNY STRAUSS CLAY, *Hesiod's Cosmos*, Cambridge 2003, s. 181-182: „His dual vision comprehends both the divine and the human cosmos and unites the traditions of theogonic poetry with those of „wisdom“ literature, the divine world of Being and the ephemeral human world of Becoming ... By constructing his *Theogony* and his *Works and Days* as complementary visions of the cosmos, Hesiod reveals his ambition to encompass the whole that embraces the harsh realities of human life as well as the lovely songs of the Muses that make it bearable.“

<sup>59</sup> ELIZABETH BELFIORE, „*Lies Unlike the Truth*“: *Plato on Hesiod, Theogony 27*, s. 55 n. Belfiore zastává názor, že „lhavost“ Hésiodových Mús nevyplývá z jejich povahy, ale z předmětu jejich zpěvu (s. 57). Z výše uvedených důvodů – zejména vzhledem k ambivalentnosti božského působení a nejednoznačnosti sdělení přicházejících z božské sféry, tak jak to epická tradice tematizuje – se domnívám, že je to právě povaha Mús

naznačeno, že by se způsob múšické výpovědi v tomto ohledu nějak lišil v závislosti na svém předmětu. Navíc obsah múšické výpovědi není stratifikován na události před a po zrození Mús, jak je zřejmé z výslovného vystižení obsahu múšického zpěvu. Nezapomínejme také, že pokud jde o genealogickou zařazenost Mús, ta je zde v první řadě výrazem jejich typologie: to, že jsou Músy dcerami Dia, je zařazuje do kontextu olympského řádu, jehož oslavou celá *Theogonie* je.

V této souvislosti je třeba připomenout, že vnitřní časovost *Theogonie* je komplexnější a sofistikovanější než prostá chronologická posloupnost<sup>60</sup> – nepodává ryze chronologické odkrývání strukturace universa, nepostupuje od „minulosti“ (popř. „praminulosti“) k přítomnosti – tato výsledná struktura je v básnickém díle vždy již přítomná, od samého začátku je zde patrná výsledná stavba olympského řádu, která je předmětem múšické oslavy. Na samém počátku skladby (nikoli až v jejím závěru) stojí její exponent Zeus, spolu s Músy, kterým je tato oslava svěřena.

\*

Sledovali jsme, jak je básnická výpověď podmíněna přítomností múšického elementu. V první části zkoumání byla v centru pozornosti koncepce múšické paměti, tak jak je doložitelná na základě analýzy homérského podání – zde byl navozen určitý vztah mezi přítomností a minulostí ve vztahu k paměti, který dovolil překročit představu paměti jako mentální schopnosti evokující minulost. Tím byla otevřena cesta k dalšímu zkoumání, které směřovalo k náhledu, že funkcí paměti proto také není prosté překonání zapomnění. Vzájemné sepětí mezi těmito dvěma póly – pamětí a zapomněním – otevřelo novou rovinu zkoumání, kde bylo možno sledovat, jak epické podání tematizuje charakteristickou dvojznačnost, která provází božství a která se specifickým způsobem projevuje právě v působnosti Mús. V tomto ohledu se jako zvlášť bohatý ukázal hésiodovský materiál – slovy Marcela Detienna tu Hésiodos vsutku nabízí určité „konceptuální vyjádření dvojznačnosti“.<sup>61</sup>

---

a obecně povaha komunikace mezi božským a lidským světem, která stojí v pozadí této „lhavosti“. Vztah mezi způsobem múšické výpovědi a jejím předmětem spatřuji spíše v tom, že podobně ambivalentní rysy, kterými se vyznačuje múšická výpověď, nese i sama skutečnost, která je předmětem této výpovědi.

<sup>60</sup> Srov. zejména výklad, který podává RICHARD HAMILTON, *The Architecture of Hesiodic Poetry*, Baltimore – London 1989. Toto specifikum Hésiodova podání vynikne zejména při srovnání s jinými theogonickými skladbami – příklad takového srovnání uvádím ve své disertační práci (viz výše, pozn. 1).

<sup>61</sup> MARCEL DETIENNE, *Mistři pravdy v archaickém Řecku*, s. 97.

Ovšem i u Homéra nebo v homérských hymnech najdeme výslovné poukazy tímto směrem (srov. *Theogonia*, 27-28; *Odyssea*, XIX,203; *Odyssea*, XIX, 560-567 a *Hymnus ad Mercurium*, 561-563). Projevuje se zde tedy určitá sdílená představa – Hésiodos tuto představu plasticky vykresluje v případě Mús, a dodává tak múšické koncepci typicky ambivalentní rysy. Přejichod mezi analýzou paměti a analýzou ambivalentní povahy Mús je podle mého názoru umožněn právě oněmi poukazy na ambivalenci božské působnosti, která není pouze hésiodovská; a naopak, sepětí mezi protiklady paměti a zapomnění, na které poukazuje Hésiodos, by nebylo pochopitelné bez předchozího přehodnocení koncepce paměti.

### SUMMARY

#### Muse-like Character of Poetic Language

The article deals with the role of the Muses in archaic poetry, namely in the works of Homer and Hesiod. It points out the uniqueness of the presence of the Muses in poetic context, which marks off Greek poetry in comparison with other poetic traditions.

The first part of the analysis focuses on Homeric conception of the Muse, especially on her connection with “memory”. The core of the argument lies in the analysis of memory, based on textual evidence, which shows that the memory of the Muses doesn’t work simply as “remembering the past” – the invocation of the Muse in Homeric poems suggests another interpretation, namely that the function of the Muse is to make the portrayed events present. The proposed interpretation steps over the concept of memory as a reservoir of the past.

The second part of the analysis turns to Hesiod and to the prooemium of his *Theogony*. Hesiod’s report about the Muses is rich and it draws our attention to a number of ambivalent features, which characterize the performance of the Muses. These features express themselves in the polarity *μνημοσύνη* – *λησμοσύνη* and *ψεύδεα* – *ἀληθέα*. Both poles of these pairs act in the performance of the Muses – understanding of the function of memory, which is not a storage place of the past, helps to understand that “remembering” in this context does not eliminate „forgetting“, and that both of these poles are complementary. Taken together, the pairs of opposites *μνημοσύνη* – *λησμοσύνη* and *ψεύδεα* – *ἀληθέα* demonstrate one aspect of divinity, foreshadowed in the poems of Homer and Hesiod, i.e. the aspect of ambiguity, which is specifically articulated in the case of Hesiodic Muses.