

Kontroverzní dědictví Aristotelových úvah o tragickém básnictví

ARISTOTLE'S OPINIONS ON TRAGIC
POETRY AS A CONTROVERSIAL LEGACY

JAROSLAV DANEŠ
Fakulta filozofická
Univerzita Hradec Králové
Rokitanského 62
500 03 Hradec Králové
jaroslav.danes@uhk.cz

ABSTRAKT

Aristotle's opinions are controversial in at least a triple sense. First, we have in mind his editing of and commenting on *Poetics*. Second, we may see his work as part of a polemic with his contemporaries with whom he did not agree with over the evaluation of tragic poetry. Third, his work is controversial because of the method Aristotle employed and the results he obtained with this method. In this paper the focus will be on the third point, especially on Aristotle's alleged or real interpretation of tragedy as a text and on the possible reasons for his seeming or deliberate underappreciation of tragedy as performance or spectacle (ὄψις). In the final part a sketch will be provided of the breakup with Aristotle's legacy by means of the example of Oliver Taplin and David Wiles, as well as new methodological approaches to ancient Greek tragedy, which go far beyond Aristotle.*

* Následující text je mírně upravenou písemnou verzí stejnojmenného příspěvku, který jsem přednesl na kolokviu Aristotelské společnosti s názvem *Aristotelovo dědictví* v Olomouci 9. 12. 2016. Řecký text je převzat z edice Tarán – Gutas 2012. Rád bych poděkoval oběma anonymním recenzentům za cenné připomínky.

I. ÚVOD

Dědictví Aristotelových úvah o tragickém básnictví je kontroverzní v trojím slova smyslu. Zaprvé ve vztahu k nám, když editujeme a komentujeme místy enigmatický text Aristotelovy *Poetiky*,¹ zadruhé ve vztahu k Aristotelovým současníkům, se kterými se jistě neshodl na hodnocení tragédie, a zatřetí samo o sobě, čímž mám na mysli metodu, jakou o tragickém divadle pojednal, a dědictví, které tím zanechal. V následujícím článku se budu soustředit především na poslední rovinu, specificky pak na údajnou nebo reálnou Aristotelovu interpretaci tragédie jako textu a možné důvody (zdánlivého či úmyslného?)

1 Bywater 1909; Else 1967; Lucas 1968; Hardy 1985; Halliwell 1987, 1998; Rorty 1992; Schmitt 2008.

nedocení tragédie jako představení či podívané (ὄψις).² V závěru stručně načrtnu na příkladu Olivera Taplina a Davida Wilese, jak vypadá rozchod s oním Aristotelovým dědictvím.

II. ARISTOTELOVO KONTROVERZNÍ ZACHÁZENÍ S ὄψις

Vyjděme z Aristotelovy definice tragédie v šesté kapitole *Poetiky* (1449b23–28): „Je tedy tragédie nápodoba (μίμησις) vážného (σπουδαίως) a uceleného děje s určitým rozsahem, a to taková, při níž se užívá řeči zkrášlené v každém úseku příslušnými prostředky zvláště, děj se

2 Viz též Cantarella 1967; Taplin 1977, s. 12–28, 477–479; di Marco 1989; Rehm 1992; Wiles 1997, s. 5–6; Frazier 1998; Bonanno 2000; Čechvala 2013, s. 8–9; Sifakis 2013, s. 45–61.

nevypraví, ale předvádějí se jednající postavy a soucitem (ἐλέου) a strachem (φόβου) se dosahuje očištění (κάθαρσιν) takových pocitů.³ Z této definice ještě není zřejmé, jak vypadá produkt tvůrce tragédie, neboli co vše je podstatnou součástí tragédie a jak je komponována. Aristotelés jmenuje tyto podstatné součásti vzápětí (1450a8–10). Jsou jimi scénář hry / děj / příběh (μῦθος), charakter postav (ἦθη), dikce (λέξις), podívaná (ᾠψις), hudba a zpěvy (μελοποιία). Vzhledem k tomu, že děj se nevypraví, protože podstatou je mimetická činnost jednajících postav, je nutné říci něco o tom, v čem mimetická činnost spočívá (1449b30–32): „Protože herci vykonávají mimetickou činnost, bude zaprvé nutně nějakou částí tragédie řád podívané (ὁ τῆς ᾠψεως κόσμος),⁴ dále pak hudba a zpěvy (μελοποιία) a dikce (λέξις), neboť v těchto částech vykonávají mimetickou činnost.“ Tím přicházíme k prvnímu kontroverznímu a enigmatickému místu. Co má Aristotelés na mysli spojením ὁ τῆς ᾠψεως κόσμος, který jsem zde předběžně přeložil jako řád podívané, a termínem ᾠψις? Odkazuje tím k maskám a kostýmům herců, tj. k jejich

vzezření, nebo též ke všemu tomu, co a jak je spolu s herci vizualizováno, tj. řád podívané / představení?⁵ Zdá se, že Aristotelés termínu ᾠψις užívá v *Poetice* význačně. V pasáži 1450b20 je ᾠψις asociována s „kostymérem/maskérem“ (σκευοποιός), zatímco v 1453b4 (ἄνευ τοῦ ὄραν) tento termín evidentně označuje vše, co lze vidět na scéně (srov. 1450a11). Dalším sporným bodem je Aristotelovo hodnocení ᾠψις v *Poetice*. Když Aristotelés stanovuje hierarchii jednotlivých částí tragédie z hlediska významnosti, ᾠψις je hodnocena ze všech částí tragédie nejnižší (1450b16–17) – naopak scénář/děj/příběh nejvyšší –, a dokonce tvrdí, že prakticky nespadá do básnického umění (ἀτεχνότατον, 1450b16–17). Současně však Aristotelés říká, že právě ᾠψις (1450b16–17) má zásadní účinek při vzbuzování emocí, a označil ji za podstatnou část tragédie.⁶ Aristotelés též opakovaně říká, že tragédie jako produkt umělecké činnosti má potenciál bez herců, soutěže a divadelního provedení (1450b18 ἄνευ ἁγῶνος, 1453b1

3 Přeložil Milan Mráz (Mráz 2008). Mrázův překlad jsem však upravil a místo výrazu „zobrazení“ jsem užil termínu „nápodobání“, abych zachoval odkaz na řecký termín *mimésis*.

4 Anonymní recenzent se vymezuje proti překladu „řád podívané“, ale nenabízí alternativu (estetika podívané? rozvrh podívané?). K danému místu se dále vyjadřuji níže a též v poznámce 5. Tento bod asi zůstane i nadále předmětem kontroverze v závislosti na sémantickém důrazu: a) termín se týká pouze estetiky, b) termín se týká rozvrhu všeho, co lze vidět očima, c) termín se týká jak estetiky, tak rozvrhu.

5 Různost porozumění termínu ᾠψις a dané pasáži obecně lze dokumentovat na následujících autorech:

a) Else (1967, s. 233): „adornment of their physical appearances“ (srov. Bywater 1909, s. 166–167).

b) Halliwell (2005, s. 49), Sifakis (2013, s. 52): „the arrangement of the spectacle“; Hardy (1985, s. 37): „l'ordonnance du spectacle“; Schmitt (2008, s. 9): „die äussere Ordnung der Aufführung“.

c) Halliwell (1987, s. 37): „adornment of visual spectacle“.

Srov. též Lucas 1968, s. 99; Halliwell 1998, s. 337.

6 ἡ δὲ ᾠψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς. Srov. 1453b6–7: τὸ δὲ διὰ τῆς ᾠψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστι.

ἄνευ τοῦ ὄρα̃ν, 1462a11 ἢ γὰρ τραωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν). V závěrečné 26. kapitole *Poetiky* se ona rozporuplnost ozývá znovu, když Aristotelés shrnuje přednosti tragédie ve srovnání s epikou (1461b26–1462b18). Tragédie má podle Aristotela všechny prvky epiky, ale navíc ji provází hudba, zpěvy a podívaná (1461a15–17), které přinášejí největší estetickou slast.⁷ Protiřečí si Aristotelés, nebo to znamená, že chce z nějakého důvodu odlišit divadlo od textu? Chce povýšit text/scénář nad jeho provedení (divadlo) a čtení nad sledování (1462a17)?⁸

III. NEDÁVNÁ A SOUČASNÁ DISKUSE O ARISTOTELOVI

Pokud jsou odpovědi na výše uvedené otázky kladné, pak je možné se ptát, proč tomu tak je a zda je to udržitelné. Jedna z možných odpovědí zní, že Aristotelés byl necitlivý k vizuálnímu významu tragédie, z čehož ho obviňoval Oliver Taplin.⁹ Podle Taplina je úmyslné zanedbání vizuálního významu tragédie na úkor textu v *Poetice* patrné ze tří tezí, které jsou základem Aristotelova výkladu:

„Hra dává smysl i bez představení a herců a také ji jako text lépe doceníme.

Vizuální aspekty představení jsou pouhými externalitami, které mají potěšit většinové/dekadentní obecnost.

Vizuální aspekty se příliš netýkají kompetence dramatika, ale spíše experta

na vizualizaci divadelního představení (1450b16–20, srov. 1453 b1–8).¹⁰

Podle Taplina směřuje Aristotelés k tomu, že „tehdejší divadelní publikum a herci, kteří pro něj hráli, vulgarizovali a zkazili tragédii [...] Avšak od tvrzení, že lůza se dožaduje podívané, není daleko k tvrzení, že určitá podívaná je tu jen k potěše lůzy, což nemá daleko k tvrzení, že podívaná je obecně nepodstatnou show“.¹¹ Taplin se však musí vyrovnat s pasážemi, v nichž Aristotelés vybízí, aby komponující dramatik neztrácel ze zřetele scénu a důsledně věci promýšlel ve vztahu ke scéně (1455a22–32,¹² srov. 1459b24–26, 1460a14–17), a to jak při výstavbě děje, tak řečí. Básník má též mít na mysli realistické zachycení pohybů a gest v emocionálně vypjatých stavech. Taplin tyto pasáže, a to především 1455a22–32, nepovažuje za důkaz, že Aristotelés byl citlivý k vizuálnímu významu tragédie, protože v těchto případech „má vždy na mysli pouze pravděpodobnost a konzistenci, nikoli potenciální význam vizuálního ztvárnění hry“.¹³ S tím naopak nesouhlasí Konstan, který dokazuje, že „Aristotelés v *Poetice* nezaujímá negativní postoj k *opsis* a vizuálnímu působení, jak se domnívá mnoho

7 Srov. Halliwell 1987, s. 182.

8 Srov. Else 1967, s. 641; Halliwell 1998, s. 337–343.

9 Taplin 1977, s. 477–479.

10 Taplin 1977, s. 477. Contra Konstan 2013, s. 63–75.

11 Taplin 1977, s. 477–478. K negativnímu pohledu na obecnost viz *Poet.* 1453a33–35, 1461b29, 1462a5, *Pol.* 1341b15, 1342a18, Aristoxenos frg. 124 (Wehrli), Platón *Leg.* 659b–c, 700c–701a. Srov. Pickard-Cambridge 1968, s. 277.

12 K interpretaci a k historii interpretace této komplikované pasáže viz Sifakis 2009.

13 Taplin 1977, s. 477.

interpretů. Spíše zastává názor, že užití takových efektů musí sloužit vzbuzování emocí, které jsou tragédii vlastní.¹⁴ Za druhé [...] řeční tragikové využívali rekvizity a ostatní viditelné prvky způsobem, který doporučuje Aristotelés.¹⁵ Halliwell¹⁶ zastává pozici mezi Taplinem a Konstanem. Nedomnívá se, že by byl Aristotelés necitlivý k vizuálnímu významu a k vizuálním aspektům představení, avšak potvrzuje, že Aristotelův postoj k inscenacím je dvouznačný a nestabilní (1453b1–4, 1455a22–32 versus 1450b16–20). Halliwell spatřuje již v pasáži 1447a20–23, v níž Aristotelés hovoří o různých druzích *mimesis* a jejích prostředcích (ὄρθμῶν, λόγῳ, ἁρμονία), teoretický základ pro „rozchod dramatické poezie a divadla“.¹⁷ Toto odloučení dramatické poezie od divadla a nestabilita ve vztahu k ὄψις může mít dle Halliwella několik důvodů. Jednak to mohla být proměna divadla, jeho tradice a konvencí ve 4. století: „1. znovuuvedení starých her, které byly nutně zbaveny básníkovy vedení a koncepce, 2. ustavení nezávislého producenta a zřetelnější rozlišení mezi jeho a básníkovou úlohou, 3. rostoucí dostupnost dramatických textů v kultuře, v níž se dříve spoléhalo na představení jako na to, co zpřístupňuje drama.“¹⁸ *Poetika* by tak byla svědectvím

o snaze se vyrovnat s rozvolňující se vazbou mezi dramatikem a „producentem/režisérem“ a s dominancí herců a „režiséru“ nad básníkem¹⁹ neboli, jak říká Čechvala, o snaze se vyrovnat s faktem, že „tragédie podlehl divadlu“.²⁰ V neposlední řadě Halliwell uvažuje o *Poetice* jako o přednášce v rámci Aristotelova filosofického systému, což má vliv na celkovou koncepci a koncentraci na poetický konstrukt a jeho principy. Ani Halliwell, ani Taplin při úvahách o ὄψις neberou v úvahu spor Aristotela s Platónem o politickou dimenzi. Platón nikdy neuvažoval o dramatu pouze jako o textu a principech konstrukce tohoto textu. Platón v zásadě považoval drama za veřejný proslov (δημηγορία), který si nárokuje edukativní funkci a je metricky

V 5. století se s tímto rozštěpením setkáme u žádného z velkých tragiků (srov. Haigh – Pickard-Cambridge 1969, s. 61; Lucas 1968, s. 109). Aischylos, Sofoklés a Eurípídés psali „scénáře (poezii)“, které režírovali, a také ve svých hrách sami hráli. Aischylos je dokonce tradicí považován za inovátora a experta par excellence, pokud jde o ὄψις – masky, scénu, „choreografii“ (*Deipn.* 21e–f, *Vit. Aesch.*, *Vita Apoll.* 244) – i scénickou hudbu a jejich účinky. Doxografická tradice nám dochovala anekdotu, podle níž úděsné masky Lític v *Oresteii* vyvolaly u některých žen v obecnstvu porod nebo potrat (*TrGF* 3). Tři kanoničtí tragikové experimentovali s ὄψις a nikdy nezamýšleli své scénáře (nakolik to můžeme říci) jako nezávisle existující texty, které by nesly plný význam. Dále se ve 4. století lze setkat s autory, kteří psali tragédie určené pouze k četbě (Lucas 1968, s. 109). V době, kdy Aristotelés psal *Poetiku*, byl Lýkurgem pořizován archivní soubor tragédií a kultura se celkově proměňovala z orální na více literární (Bonanno 1997).

14 Marzullo (1980) interpretoval Aristotelovy úvahy o ὄψις jako reakci na přehnané užívání efektů „režiséry“ Aristotelovy doby. Viz *Poet.* 1453a33–35.

15 Konstan 2013, s. 63.

16 Halliwell 1998, s. 337–340.

17 Halliwell 1998, s. 339.

18 Halliwell 1998, s. 343. Rozštěpení role tragického básníka a „režiséra“ ve 4. století dosvědčuje Xenofón (*Mem.* 4.3.).

19 Viz *Rhet.* 1403b33.

20 Čechvala 2013, s. 9.

okrášlen. Tragédii je tedy třeba odsoudit jako instituci, neboť trpí stejně závažnými neduhy jako jiné demokratické instituce, jež posilují v člověku tyranský sen a iracionální stránky osobnosti. Aristotelova snaha ukázat tragickou báseň jako hodnotný poetický konstrukt, který vzbuzuje hodnotné emoce,²¹ a současně podržet odsudek většinového obecnstva demokratické obce, které ji svými nároky na vadnou ὄψις znehodnocuje, může být specifickým způsobem, jak se s Platónovou kritikou vyrovnat.²²

Tam, kde Halliwell skončil, začíná Sifakis. Podle Sifakise Aristotelés v úvodu *Poetiky* jasně řekl, že se chce zabývat poetickými konstrukty (1447a8–9 πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους), a proto věnuje největší pozornost skladbě a struktuře děje, byť uznává, že tragédie jako umělecká forma je komplexní fenomén, což vyplývá z jím uvedených podstatných částí tragédie. Aristotelés tedy říká, že „práce dramatika začíná koncepcí jednání (πρῶξις) a končí skladbou veršů, ať už mluvených/recitovaných, či zpívaných. Proto také může říci, že potenciál tragédie může existovat bez představení a herců (1450b18)“.²³ To ostatně potvrzujeme i my sami, neboť nám zůstala tragédie jako text a celé generace považovaly příběhy tragédií za hodny textového uchování a školního i soukromého čtení. Pochopitelně potenciál neznamená totéž co efekt a výsledný tvar, ať už představení, nebo čtení. Druhý

podstatný Sifakisův argument vychází z Aristotelových úvah o ἐμπειρία, τέχνη a ἀρχιτεκτονική. Básníci, kteří psali scénáře (τέχνη), byli současně „režiséry“ (διδάσκαλος – ἀρχιτεκτονική). Jelikož byla *didaskalia* svého druhu *architektoniké*, tedy zahrnovala mnoho složek (básnictví, herectví, hudební produkci atd.), nemohla být dle Sifakise *Poetika* napsána o této komplexní *architektoniké*, ale pouze o její části (ποιητική). Sifakis v této souvislosti upozorňuje na skutečnost, že termínu *didaskalia* je v celé *Poetice* užito pouze jednou, a to při krátkém historickém výkladu o počátcích dramatu (1449a5), kde není činně rozdíl mezi básníky a „režiséry“ tragédií. Navíc Aristotelés byl autorem samostatného pojednání *Διδασκαλία*. Proto Sifakis uzavírá: „Když už jednou učiníme rozdíl mezi tragédií jako dramatem, což implikuje definice podstaty tragédie, a básnictvím tragédie, Aristotelova údajná ambivalence, pokud jde o divadelní ztvárnění, nebo dokonce odmítnutí tohoto ztvárnění, zmizí. *Opsis* nepatří ani k umění psát verše, ani k jině *techné*.“²⁴ Sifakis²⁵ podporuje svůj argument o tom, že *opsis* není samostatná *techné*, odkazem na skutečnost, že ostatním konstitutivním částem tragédie, které by mohly odpovídat nějaké *techné*

21 Srov. Nussbaum 2013, s. 718.

22 Platón *Resp.* 605a–607, *Grg.* 502b–c, *Leg.* 701a, 817b. Viz Else 1986, s. 64; Salkever 1990.

23 Sifakis 2013, s. 51.

24 Sifakis 2013, s. 58. V této souvislosti si připomeňme Schmittův (2008, s. 11) interpretativní překlad jedné z klíčových pasáží *Poetiky* (1450b16–17): „[...] die Aufführung hat zwar eine sehr grosse Wirkung auf die Gefühle, sie ist aber überhaupt keine literarische Technik, d.h. sie gehört am wenigsten zu dem, was für die Dichtung als Kunst eigentümlich ist.“ Srov. též Gudeman 1921, s. 25.

25 Sifakis 2013, s. 58–59.

nebo *epistémé*, se dostalo pojednání v jiných Aristotelových přednáškách. Například význam hudby je analyzován v závěrečné knize *Politiky*, dikce a komunikace myšlenek jsou předmětem *Rétoriky*, stejně jako diskuse o významu emocí soucitu a strachu a jejich vlivu na usuzování a rozhodování. *Ethos* jako předmět je pro změnu součástí eticko-politických přednášek.

Ačkoli je Sifakisovo řešení elegantní a pro mě osobně v mnohém přijatelné, má dvě drobné slabiny. První je ta, že to, co Sifakis explicitně tvrdí a komplikovaně dokazuje na základě studia *Poetiky* a odkazů na jiné Aristotelovy přednášky, Aristotelés nikde explicitně netvrdí. To je trochu překvapivé u autora, který si dává tolik záležet na terminologii, definicích a rozlišování. Interpret se cítí oprávněně zmatený, neboť nikde není explicitně řečeno, že tragédie a poezie nejsou identické množiny a že poetické konstrukty jsou podmnožinou tragédie. Druhou slabinou by mohly být úvahy o *techné*. Pokud ὄψις implikuje zacházení se scénou – např. schopnost zacházet s prostorem: choreografie, orientace, speciální signifikance –, pak lze těžko popřít, že jde o *techné*, neboť toto zacházení je svázáno pravidly, konvencemi a nese význam. Lze tedy naopak oprávněně očekávat, že o ὄψις bude pojednáno.

Jaký je však vztah poetického konstruktů – textu –, dramatického ztvárnění (ὄψις) a vizuálního významu, tj. co vše zůstalo za dveřmi, když se Aristotelés v *Poetice* zaměřil na text jako na duši tragédie? Těmito otázkami se dostáváme k Aristotelovu dědictví a k naší

práci s tímto dědictvím. Aristotelés svou interpretativní praxi ukazuje něco cenného ve vztahu k nám. Aristotelés, jak říká Jakub Čechvala, „uzavírá tragédii a její nikoli libovolný, nýbrž jím uvedený účinek do struktury správně sestaveného, jednotného a celistvého děje“.²⁶ Touto metodou dociluje předvídatelnosti na úkor nestability, dynamiky a překvapení, které souvisejí s realizací scénáře.²⁷ Tím odkazuje nejen na naše vlastní, ale obecně na všechny interpretační postupy s jejich oblastmi důrazu, preference a vyloučení.

— IV. DVA PŘÍKLADY POKUSŮ O PŘEKONÁNÍ ARISTOTELE A ARISTOTELISMU

Moderní autoři se často rozhodli zvolit Aristotelovu metodu a zaměřovali se na poetický konstrukt, tj. slova, verše, skupiny veršů, a tím pádem na filologii a literární analýzu. Základem jejich přístupu k tragédii byl především text obsahující ucelený a v souladu s Aristotelovými hodnoceními stavby vystavěný děj. V návaznosti na Aristotela došlo ke kanonizaci Sofokla jako normy tragické kompozice a k odsuzování Eurípida jako druhořadého autora, jehož tragédie nemají ucelený, ale epizodní charakter.²⁸ S různými drobnými výjimkami byl až do 70. let 20. století v centru pozornosti pouze text. Teprve práce Olivera Taplina *The Stagecraft of Aeschylus* z roku 1977, která je zakládajícím dílem metodologického směru *performance criticism*, spojila opět text a divadlo. V této dnes

26 Čechvala 2013, s. 8–9.

27 Srov. Bassi 2006, s. 258.

28 Viz Michelini 1987, s. 3–19.

již legendární práci Taplin důkladně prostudoval dochované Aischylovy hry z hlediska *eisodoi* a *exodoi*, zdokumentoval symbolický význam příchodů a odchodů ze scény a též vyvrátil několik literárních interpretací jako scénicky nemožných. Rekonstrukci vizuálního významu tragédie charakterizoval Taplin jako *grammar of dramatic technique*, byť v pozdějším díle *Greek Tragedy in Action* ji označuje jako *close-reading* představení.²⁹ V čem spočívá tato gramatika divadelního představení? Pro Fraenkela to byly dramatické konvence, Taplina zajímají vztahy postav v prostoru, vzorce scénických událostí, pozice postav, předměty, které postavy drží a navzájem si je vyměňují, příchody, odchody nebo i signifikantní mlčení postav apod.³⁰ Druhé pojmenování této metody pak dává tušit, že pokus o obnovu vizuálního významu není chápán jako protiklad literární kritiky. Ostatně Taplin vychází z předpokladu, že všechny významné vizualizace jsou naznačeny v textu, což shrnuje termínem *significant action*.³¹ Z tohoto hlediska je vlastně Taplin svým chápáním vztahu textu a ὄψις neuvěřitelně blízko Aristotelovi, kterého tak vehementně kritizoval. Aristotelés totiž, jak se zdá, požadoval, aby vizuálně nebylo chápáno jako prostor pro *insignificant show*, ale pro *significant action*.³² Pozdější zastánci

performance criticism proto obviňovali Taplina z aristotelismu, tj. z přehnaného důrazu na text v souvislosti se scénou. Klasickým příkladem je David Wiles.³³ Wiles tvrdí, že Taplin vlastně potvrdil, že psaný text je „complete work of art“.³⁴ Pro Taplina je důležité, „aby tragédie byla uzavřeným systémem, a tento aristotelický uzávěr (princip, že hra má jasný začátek, prostředek a konec) ovládá jak prostor, tak narativ. Hranice mezi světem publika a světem hry je hermetická“.³⁵ Wiles postupně kritizuje všechny stěžejní body Taplinovy metodologické koncepce, od *significant action* přes autorovu komunikační intenci, kterou máme v představení odhalit, univerzálnost tragédie a lidských emocí až po koncept pasivního publika a ignorování dionýského rituálního kontextu a sboru. Wiles se, inspirován strukturalistickým přístupem a Platónovým důrazem na pohybové-educativní dimenzi sboru, zaměřuje na analýzu prostoru, prostorové a jiné protiklady (centrum–obvod, pravá–levá, západ–východ), které pomáhají utvářet význam a oplývají hodnotami etickými, náboženskými a politickými (např. osy divadlo–Pnyx, divadlo–Agora).³⁶ Například vztah centrum–obvod je v divadle analogický kosmickému a politickému vztahu centrum–obvod. Základní metodologickou maximou pro Wilese je, že scénář / dramatický text chápe jako z definice neúplný/nezavršený dokument

29 Taplin 1977, s. 1; Taplin 1978, s. 4–5. Termín *grammar of dramatic technique* převzal Taplin od Eduarda Fraenkela (1950, s. 305), který jej použil v komentáři k Aischylovu *Agamemnónovi*.

30 Taplin 1978, s. 4.

31 Taplin 1977, s. 31.

32 Viz Konstan 2013.

33 Wiles 1997, s. 5–15.

34 Wiles 1997, s. 5.

35 Wiles 1997, s. 7.

36 Wiles 1997, s. 15–19. Srov. Rehm 2002, s. 1–75.

a usiluje o to, aby „konceptuální rozlišení mezi vnitřním životem hry a jeho externí realizací bylo zničeno“.³⁷

Abychom tyto abstraktní metodologické úvahy konkretizovali, vezměme si Wilesův oblíbený příklad, kterým je závěr Eurípidovy tragédie *Hippolytos* (pro Taplina 1440–1461), a na něm ukažme rozdíl mezi Wilesem a Taplinem³⁸ a demonstrujme tím, co je onen aristotelismus a jakým způsobem ho Wiles překonává. Podle Taplina je vizuálním ohniskem závěru Théseovo zakrytí tváře jeho umírajícího syna Hippolyta. Taplin na základě Hippolytových veršů a Théseovy závěrečné poznámky (1461) interpretuje závěr tragédie jako kontrast vznešenosti člověka ve srovnání s bohy. Umírající Hippolytos odpouští otci, který jej z nevědomosti proklel, a způsobil tak jeho smrt. Hippolytos je schopen hluboké lidské sympatie a uvědomění, které jsou zcela cizí bohům. Wiles ale upozorňuje, že představení má zcela jinou sémantiku, pokud je viditelné Faidřino mrtvé tělo (možná i v jedné linii s obětním oltářem). Faidra je jediná, které se nedostalo odpuštění ani od Hippolyta, ani od Thésea, navíc Théseus při svém odsudku Afrodíty implicitně odsoudil i Faidru, která leží nezahalená, čímž se dopustil *hybris*. Přítomnost ženského sboru na scéně posiluje vnímání genderové tenze, která Taplina vůbec nezajímá. Co bude s Faidrou? Obecně si můžeme položit otázku, co se děje s mrtvými těly Hippolyta a Faidry. Text nenaznačuje, že

by těla byla odnášena ze scény, přesto můžeme předpokládat, že byla, a na scéně tak zůstal pouze sbor, který hovoří za šokované občany. Přitom je ale velmi významné, kam bylo Faidřino tělo odneseno. Taplin se tomuto problému nevěnuje, protože není signifikantně naznačen textem. Wiles naproti tomu tvrdí: „Pokud bylo tělo odneseno spolu s Hippolytovým do paláce, jsme svědky symbolického znovuzачlenění Faidry do rodiny. Pokud ji odnesl v samém závěru sbor, pak je symbolicky vyjádřeno Faidřino znovuzачlenění do společenství, avšak byla-li odnesena mužskými sluhy v opačném směru, než kudy odcházal sbor, pak to vyjadřuje izolaci jak od rodiny, tak od společenství. Nakonec pokud její tělo zůstalo vystaveno na scéně, byla to výzva pro obecenstvo.“³⁹ I když nevíme, který z těchto vizuálních významů byl na jevišti vytvořen, víme, že jeden z nich to být musel, přitom to ale zásadním způsobem ovlivňuje celkové vyznění hry a úvahy o reakcích diváků. Představení je tedy na rozdíl od textu nestabilní a dynamické z hlediska tvorby významu a poetický konstrukt nelze nadřadit nad dramatickou realizaci, protože je nápadně neúplný.

— V. ZÁVĚR

Odpověď na problém formulovaný v úvodu je komplexní, jak naznačují oddíly I. a IV. Aristotelés se rozhodl pro jeden možný interpretační závěr a vyloučil tím ze svého pojednání mnoho podstatných aspektů dramatického umění, např. hudbu a recitaci, tanec

37 Wiles 1997, s. 15.

38 Wiles 1997, s. 10–13; Taplin 1978, s. 71–72.

39 Wiles 1997, s. 12.

a edukaci,⁴⁰ zpěv, kultickou a rituální dimenzi,⁴¹ symbolický význam prostoru,⁴² variace v mytickém metatextu a intertextualitu,⁴³ ideologii a politiku⁴⁴. Badatelé se v posledních padesáti letech vydali všemi těmito směry, ze kterých jsem pro ilustraci vybral dílo Taplina a Wilese jako významných představitelů tzv. *performance criticism*. S jejich dílem se k textu (Aristotelovo metodologické těžiště) vrátil pohyb a prostor. Aristotelés a jeho následovníci, kteří se soustředili na tragédii především jako na text či poetický/literární konstrukt, neboť jej (ostatně stejně jako my) nemohli vidět v původním provedení a kontextu, nepřímo ukazují, o jak komplexní umě-

leckou formu se jedná. Hovoříme-li dnes o překonání Aristotela, pak tím máme na mysli kombinaci celé řady metodologických přístupů: a) *performance criticism*, b) literární *close-reading*, c) nový ritualismus, d) *audience studies*, a případně e) naratologická inspirace (problém implicitního autora a perspektivy).⁴⁵ Tato velmi komplexní kombinace, která pokrývá nábožensko-rituální rámec dramatického umění, jeho pohybově-edukační složku, performativní působení a možnou mnohoznačnost responzí sociálně rozmanitého publika, vede k adekvátnějšímu uchopení dramatického umění, jehož součástí je schopnost napsat dobrý „scénář“.

40 K výchově tancem viz Sókratés frg. 3 (West 1972); Xenofón *Symp.* 2.12.1.–2.24.1.; Platón *Leg.* 654a–b; Calame 1997, s. 221–243.

41 Seaford 1994.

42 Rehm 2002; Wiles 1997.

43 Burian 1997; Bernek 2004, s. 5–45.

44 Goldhill 1987; Berti 1996; Kennedy 2009; Tzanetou 2012. Srov. Hall 1996, s. 295–309.

45 Viz Čechvala 2013, s. 25–32 a 69–174.

ZKRATKY

Anonym

Vit. Aesch. *Vita Aeschyli*

Aristotelés

Poet. *Poetica*

Pol. *Politica*

Rhet. *Rhetorica*

Athenaios

Deipn. *Deipnosofistai*

Filostratos

Vita Apoll. *Vita Apollonii*

TrGF

Radt, S. L. (2009). *Tragicorum Graecorum fragmenta. Vol. 3, Aeschylus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Platón

Grg. *Gorgias*

Leg. *Leges*

Resp. *Respublica*

Xenofón

Mem. *Memorabilia*

Symp. *Symposium*

BIBLIOGRAFIE

Arrighetti, G. (ed.) (2000). *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica. Atti del Convegno, 7–9 giugno 1999*. Pisa: Giardini.

Bassi, K. (2006). „Visuality and Temporality: Reading the Tragic Script“. In: V. Pedrick, S. M. Oberhelmn (eds.), *The Soul*

of Tragedy: Essays on Athenian Drama. Chicago: University of Chicago Press, s. 251–270.

Berneck, R. (2004). *Dramaturgie und Ideologie: Der politische Mythos in den Hikesiedramen des Aischylos, Sophokles und Euripides*. München: K. G. Saur.

- Berti, D. L. (1996). *Kleinai Athenai: The Portrayal of Athens in Euripides' Suppliants, Heraclidae, Ion, and Erechtheus*. PhD diss., University of Michigan.
- Bierl, A., Wilamowitz, P. von (eds.) (1994). *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar anlässlich seines 65. Geburtstages*. Stuttgart: Teubner.
- Bonanno, M. G. (1997). „All the (Greek) World's a Stage: Notes on (not Just Dramatic) Greek Staging“. In: L. Edmunds, R. W. Wallace (eds.), *Poet, Public, Performance in Greece*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, s. 112–123.
- Bonanno, M. G. (2000). „Opsi e opseis nella Poetica di Aristotele“. In: G. Arrighetti (ed.), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica. Atti del Convegno, 7–9 giugno 1999*. Pisa: Giardini, s. 401–411.
- Burian, P. (1997). „Myth into Muthos: the Shaping of Tragic Plot“. In: P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 178–210.
- Bywater, I. (1909). *Aristotle. On the Art of Poetry*. Oxford: Clarendon Press.
- Calame, C. (1997). *Choruses of Young Women in Ancient Greece*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Cantarella, R. (1967). „Il drama antico come spettacolo“. *Dioniso* 41, s. 55–78.
- Carter, D. M. (2007). *The Politics of Greek Tragedy*. Exeter: Bristol Phoenix Press.
- Carter, D. M. (ed.) (2011). *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*. Oxford: Oxford University Press.
- Cartledge, P. (1997). „Deep Plays: Theater as Proces in Greek Civic Live“. In: P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 3–35.
- Čechvala, J. (2013). *Dramatické uchopení mýtu: tradice, manipulace, interpretace*. PhD diss., Karlova Univerzita Praha.
- Easterling, P. E. (1988). „Tragedy and Ritual: Cry 'Woe, woe', but May the Good Prevail“. *Métis* 3, s. 87–109.

- Easterling, P. E. (ed.) (1997). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Edmunds, L., Wallace, R. W. (eds.) (1997). *Poet, Public, Performance in Greece*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Else, G. F. (1967). *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Else, G. F. (1986). *Plato and Aristotle on Poetry*. London: University of North Carolina Press.
- Euben, P. (ed.) (1986). *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley: University of California Press.
- de Finis, L. (ed.) (1989). *Scena e spettacolo nell' antichità. Atti del Convegno internazionale di studio (Trento, 28-30 marzo 1988)*. Firenze: L. S. Olschki.
- Flashar, H. (1984). „Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie“. *Poetica* 16, s. 1-23.
- Foley, H. (1985). *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
- Fraenkel, E. (1950). *Aeschylus' Agamemnon II*. Oxford: Clarendon Press.
- Frazier, F. (1998). „Public et spectacle dans la Poétique d'Aristote“. *Cahiers du GITA* 11, s. 123-144.
- Friedrich, R. (1996). „Everything to Do with Dionysus? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic“. In: M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic*. Oxford: Oxford University Press, s. 257-283.
- Goldhill, S. (1987). „The Great Dionysia and Civic Ideology“. *The Journal of Hellenic Studies* 107, s. 58-76.
- Goldhill, S. (1996). „Collectivity and Otherness - The Authority of the Tragic Choruses: Response to Gould“. In: M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic*. Oxford: Oxford University Press, s. 244-256.
- Gould, J. (1996). „Tragedy and Collective Experience“. In: M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic*. Oxford: Oxford University Press, s. 217-243.
- Griffith, M. (2011). „Introduction“. In: D. M. Carter (ed.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*. Oxford: Oxford University Press.

- Gudeman, A. (1921). *Über die Dichtkunst von Aristoteles. Neue übersetzt und mit Einleitung und einem erklärenden Namen – und Sachverzeichniss*. Leipzig: F. Meiner.
- Haigh, A. E., Pickard-Cambridge, A. (1969). *The Attic Theater*. Oxford: Clarendon Press.
- Hall, E. (1996). „Is there a Polis in Aristotle's Poetics?“. In: M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic*. Oxford: Oxford University Press, s. 295–309.
- Halliwell, S. (1987). *The Poetics of Aristotle*. London: Duckworth.
- Halliwell, S. (1998). *Aristotle's Poetics with a New Introduction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Halliwell, S. (2005). *Aristotle: Poetics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hardy, J. (1985). *Aristote: Poétique*. Paris: Les belles lettres.
- Harrison, G. W. M., Liapis, V. (eds.) (2013). *Performance in Greek and Roman Theater*. Leiden: Brill.
- Jones, J. (1962). *On Aristotle and Greek Tragedy*. London: Chatto & Windus.
- Kaibel, G. (1887–1890). *Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum Libri XV*. 3 vols. Bibliotheca Teubneriana. Leipzig: Teubner.
- Kennedy, R. F. (2009). *Athena's Justice: Athena, Athens and the Concept of Justice in Greek Tragedy*. New York: P. Lang.
- Konstan, D. (2013). „Propping up Greek Tragedy: the Right Use of Opsis“. In: G. W. M. Harrison, V. Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theater*. Leiden: Brill, s. 63–75.
- Lucas, D. W. (1968). *Aristotle: Poetics*. Oxford: Clarendon Press.
- di Marco, M. (1989). „Ὀψις nella Poetica di Aristotele e nel Tractatus Coislianus“. In: L. de Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell' antichità. Atti del Convegno internazionale di studio (Trento, 28–30 marzo 1988)*. Firenze: L. S. Olschki, s. 129–148.
- Marzullo, B. (1980). „Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles“. *Philologus* 124, s. 189–200.

- Michellini, A. N. (1987). *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Mráz, M. (2008). *Aristotelés: Poetika*. Praha: OIKOYMENH.
- Nussbaum, M. (2013). *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii* (přel. D. Korte). Praha: OIKOYMENH.
- Pedrick, V., Oberhelmn, S. M. (eds.) (2006). *The Soul of Tragedy: Essays on Athenian Drama*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pickard-Cambridge, A. (1968). *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press.
- Rehm, R. (1992). *Greek Tragic Theatre*. London: Taylor & Francis.
- Rehm, R. (2002). *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Rorty, A. O. (ed.) (1992). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Salkever, S. (1986). „Tragedy and the Education of the Dēmos“. In: P. Euben (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley: University of California Press, s. 274–304.
- Seaford, R. (1994). *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: Clarendon Press.
- Seaford, R. (1996). „Something to Do with Dionysos – Tragedy and the Dionysia: Response to Friedrich“. In: M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic*. Oxford: Oxford University Press, s. 284–294.
- Schmitt, A. (2008). *Aristoteles: Poetik*. Berlin: Akademie Verlag.
- Sifakis, G. M. (2009). „Aristotle, Poetics 17, 1455a29–34: People in Real Life, Poets, or Spectators in the Grip of Passion?“. *The Classical Quarterly* 59, s. 486–493.
- Sifakis, G. M. (2013). „The Misunderstanding of Opsis in Aristotle's Poetics“. In: G. W. M. Harrison, V. Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theater*. Leiden: Brill, s. 45–61.

- Silk, M. S. (ed.) (1996). *Tragedy and the Tragic*. Oxford: Oxford University Press.
- Sourvinou-Inwood, Ch. (2003). *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham, Md.: Lexington Books.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Clarendon Press.
- Taplin, O. (1978). *Greek Tragedy in Action*. Berkeley: University of California Press.
- Tarán, L., Gutas, D. (2012). *Aristotle: Poetics*. Leiden: Brill.
- Tzanetou, A. (2012). *The City of Suppliants: Tragedy and the Athenian Empire*. Austin: University of Texas Press.
- Vernant, J. P., Vidal-Naquet, P. (1990). *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. New York: Zone Books.
- West, M. L. (1972). *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*. Oxford: Clarendon Press 1972.
- Wiles, D. (1997). *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.

© copyright AITHER 2017

AIGHP

Časopis pro studium řecké a latinské filosofické tradice

Journal for the Study of Greek and Latin Philosophical Traditions

Ročník IX, číslo 17

Redakce časopisu Aither:

Katedra filozofie

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 12

771 80 Olomouc

aither.journal@upol.cz

Pavel Hobza

šéfredaktor

Kryštof Boháček

zástupce šéfredaktora

Martin Zielina

výkonný a technický redaktor

Lenka Horutová

sazba

Vydalo Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

<http://vffup.upol.cz/>

ISSN 1803-7860 (Online)

Olomouc 2017