

UNIVERZITA PARDUBICE

FAKULTA FILOSOFICKÁ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2018

Karolína Waberová

Univerzita Pardubice

Fakulta filosofická

Aristotelovo pojetí tragédie

Karolína Waberová

Bakalářská práce

2018

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2015/2016

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE (PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Karolína Waberová**
Osobní číslo: **H16049**
Studijní program: **B6101 Filozofie**
Studijní obor: **Filozofie**
Název tématu: **Aristotelovo pojetí tragédie**
Zadávající katedra: **Katedra filosofie**

Zásady pro vypracování:

V práci studentka nejprve přiblíží vznik a smysl řeckého pojmu tragédie a poté jej představí v interpretaci Aristotelovy Poetiky. Jakkoli je téma tragédie zpracováno už v antice, výslovný vztah mezi filosofií a tragédií je tématem teprve současné filosofie. Studentka se kromě primární literatury zaměří rovněž na nejnovější interpretace této problematiky. Aristotelés důležité pojmy v Poetice jen naznačil či se jejich další rozbor nedomochoval, proto jsou různě interpretovány. Studentka se zaměří na Søren Kierkegaard, který se snaží poukázat na odlišné vnímání tragédie v antice a v dnešní době a na Waltera Kaufmanna, který například rozebírá špatný překlad slov "elcos" a "fobos" a ra jehož otázky lze najít odpovědi právě v Kierkegaardovi. Studentka se bude snažit najít odlišnosti mezi vnímáním Aristotelova pojetí tragédie u zmíněvaných autorů. Na závěr studentka analyzuje Sofoklovu tragédii Antigona, aby mohla interpretovat to, jak ji Søren Kierkegaard a Walter Kaufmann odkazují na Aristotelovu Poetiku, vnímají.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

ARISTOTELES. Poetika. Překlad, MRÁZ Milan. Vyd. v Antické knihovně 1. Praha: Svoboda, 1996

ARISTOTELES. Rétorika. Překlad, KRÍŽ Antonín. Praha: Petr Rezek, 1999

KAUFMANN, Walter Arnold. Tragedy and Philosophy. Princeton: Princeton University Press, c1968

KIERKEGAARD, Soren. Bud' - Abo. Překlad, ŽITNÝ Milan. Kalligram: Bratislava, 2007

Vedoucí bakalářské práce: **doc. PhDr. Aleš Prázný, Ph.D.**
Katedra filosofie

Datum zadání bakalářské práce: **1. května 2016**

Termín odevzdání bakalářské práce: **30. června 2018**

prof. PhDr. Petr Býalý, Usc.
děkan



L.S.

PhDr. Petr Tomáš Hajdák, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2016

Prohlášení autora

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 21. 11. 2018

Karolína Waberová

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych poděkovala vedoucímu své bakalářské práce doc. Aleši Práznému, Ph.D., za cenné rady, které mi v průběhu psaní poskytl. Rovněž děkuji své rodině za podporu během studia.

ANOTACE

Autorka se bude zabývat Aristotelovým pojetím tragédie. Nejprve vymezuje vznik a smysl tragédie a následně rozebírá Aristotelovu *Poetiku*, která je výchozím dílem práce. Soustředí se na interpretaci částí *Poetiky* Waltra Kaufmanna a Søren Kierkegaarda, na nichž se bude snažit odhalit odlišnosti či naopak spojitosti. Práce rovněž obsahuje rozbor Sofoklovy *Antigony*, na němž studentka dokládá načerpané znalosti a opírá se taktéž o vědecké články zahraničních badatelů, aby obhájila pozici dané hry.

KLÍČOVÁ SLOVA

tragédie, drama, antika, Řecko, Aristotelés, Kierkegaard, Kaufmann, Antigona

TITLE

Concept Tragedy of Aristotle

ANNOTATION

This thesis deals with Aristotle's concept of tragedy. At first, the author of this thesis defines the origin and meaning of the tragedy and then she analyses Aristotle's *Poetics*, which is the main text for our interpretation. In the Catharsis chapter, she analyses Walter Kaufmann's issues and in the chapter about the tragic she analyses the thought of Søren Kierkegaard. Both authors are focused on interpretation of parts of *Poetics* and the student evaluates their theses at the end. The work also contains an analysis of Sophocles *Antigone*, in which the student demonstrated the acquired knowledge and she also uses scientific articles by foreign researchers to defend *Antigone's* position.

KEYWORDS

Tragedy, drama, antiquity, Greece, Aristotle, Kierkegaard, Kaufmann, Antigone

OBSAH

0	Úvod.....	1
1	Vznik a smysl tragédie u Aristotela	2
1.1	Vznik tragédie.....	2
1.2	Smysl tragédie	4
2	Poetika.....	5
2.1	Podstata tragédie.....	7
2.2	Uspořádání děje	9
2.3	Myšlenková stránka tragédie	10
2.4	Peripetie	11
2.5	Anagnórise.....	12
2.6	Katarze.....	13
3	Idea tragična	17
3.1	Význam tragična (smysl tragična).....	18
4	Antigona	23
4.1	Hlavní hrdina <i>Antigony</i>	23
4.2	Povaha <i>Antigony</i>	24
4.3	Osud <i>Antigony</i>	26
4.4	Anagnórise u <i>Antigony</i>	27
5	Závěr.....	28
6	Bibliografie.....	31

0 ÚVOD

Práce si klade za cíl přiblížit smysl řeckého pojmu tragédie tak, jak jej chápal Aristotelés. Výchozím dílem je *Poetika*, která se z části zabývá právě tragédií. Okrajově se autor o pojmu zmiňuje i v *Politice* a *Rétorice*, proto jsou i tyto knihy nezbytnou součástí bádání. Aristotelovo pojetí tragédie je spojené především s pojmy *eleos* a *fobos* (soucit a strach). Tyto pocity musí antické drama v divákovi vyvolat, aby mohl prožít katarzi a očistit se tak od potlačovaných emocí. Text se rovněž opírá o práce Sorena Kierkegaarda a Waltera Kaufmanna. U zmíněných autorů, kteří se zabývají tragédií u Aristotela, se autorka pokusí na jejich subjektivním výkladu částí *Poetiky* nalézt odlišnosti nebo naopak to, jak se jejich myšlení o Aristotelově pojetí tragédie doplňuje či propojuje. Soren Kierkegaard přemýšlí o rozdílu mezi chápáním tragična dnes a v antice, které je podle něj odlišné z hlediska vnímání viny. Walter Kaufmann se věnuje mimo jiné například etymologii slov *eleos* a *fobos*, jejichž překlad shledává nevyhovujícím.

Autorka do práce zahrnuje rozbor Sofoklovy *Antigony*, neboť někteří filosofové tvrdí, že toto antické drama neodpovídá Aristotelově představě o tragédii. Autorka přiblíží problematiku prvky dramatu, které vedou k takovým tvrzením, a pokusí se najít odpověď na otázku: Zapadá *Antigona* do Aristotelova konceptu tragédie? V této části použije i stanoviska Sorena Kierkegaarda, který děj *Antigony* v jedné kapitole své knihy *Bud' a nebo* okomentoval v kontextu s dnešní dobou, aby ukázal, jaké vlastnosti by musela mít, chtělo-li by toto drama zaujmout moderního diváka. Rovněž poznatky Waltera Kaufmanna, jenž *Antigoně* věnoval pasáž ve své knize *Tragedy and Philosophy*, kde například naznačuje, že *Antigona* není postava hodna soucitu. Oba autoři z Aristotelovy *Poetiky* vychází.

Tragédie je mezi filozofy předmětem diskuse často a autoři působí, jako by se snažili pojem zcela vyčerpat. To pro tuto práci nebude důležité. Hlavní myšlenkou je poukázat na rozdílnost chápání *Poetiky* a na různé interpretační teorie, které autorka práce na závěr shrne a utvoří tak širší představu o Aristotelově pojetí tragédie. Důvod, kvůli kterému má *Poetika* mnoho interpretací, tkví v mnohoznačnosti, jež je způsobena ztrátou kontextu a nesčítelným množstvím překladů a výkladů, kterými prošla až do dnešní doby. Lze se jen domnívat,

kolik zbylo po takové filtraci původních Aristotelových tezí.¹ Autorka pracuje se slovenským překladem knihy *Enten – Eller*² od Søreny Kierkegaarda a použité citace překládá pro lepší přehlednost do českého jazyka.

1 VZNIK A SMYSL TRAGÉDIE U ARISTOTELA

1.1 Vznik tragédie

Tragédie není jen pojem, který označuje dramatickou situaci každodenního života, je především důležitým prvkem celé divadelní kultury. Tam, kde je tragédie, je drama, a tam kde je drama, je zase divadlo, jehož začátek datujeme od roku 536/533 př. Kr. Takzvané dramatické básnictví vzniklo v Athénách, a to s největší pravděpodobností jako součást náboženské slavnosti nazývané Velké Dionýsie,³ která se pořádala každý rok. Takových slavností bylo v Řecku pořádáno několik, například Lénaje nebo Athestrérie, ale divadlo se zpočátku hrálo pouze na Městských nebo také Velkých Dionýsiích.⁴ Za otce antické tragédie je považován Thespis z Ikare, který byl zároveň i prvním hercem a vynálezcem škrabošek (masek).⁵ Řecké slovo tragédie etymologicky vychází z *tragos* (kozel) a *óde* (zpěv). Je sporné, zdali se toto pojmenování odvíjí od Satyrů,⁶ součástí jejichž kostýmu byly kozlí rohy, nebo byl kozel odměnou za výhru.⁷ Avšak přesnější popis o prvopočátku tragédie dochován nebyl.

Více o aspektech tragédie a jejím zrodu víme z Aristotelovy *Poetiky*⁸, z díla, které bylo napsané téměř 200 let po první zmínce o divadle vůbec. V době, kdy se jeden z nejslavnějších filosofů rozhodl pojednat o problematice dramatu a jeho náležitostech, byla již antická tragédie na vrcholu své slávy. Aristotelés se soustředí na slavnou trojici

¹ HUSAIN, Martha: *Ontology and the Art of Tragedy*. New York: State University of New York Press, 2001, s. 1–2.

² Bud' a nebo

³ Tragédii tedy lze spojit s kultem boha Dionýsa. Tímto tématem se zabýval například Friedrich Nietzsche, který ve své knize *Zrození tragédie z ducha hudby* dělí antickou společnost dle uctívání Apollonského a Dionýského kultu, jenž byl spojován s lyrikou, k níž patří hudba. A právě z hudby se podle Nietzscheho zrodila antická tragédie.

⁴ Náboženská slavnost na počest boha vína.

⁵ BAHNÍK, Václav a spol. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974, s. 616.

⁶ Průvodci boha Dionýsa (polobozi)

⁷ BAHNÍK, Václav a spol. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974, s. 625.

⁸ Řecky *Ποητικός* 335 př. Kr.

dramatických geniů Sofokla⁹, Euripida¹⁰ a Aischyla¹¹, ale i na méně známé antické básníky, kteří psali o typických řeckých mýtech v originálním pojetí a konceptu, jenž Aristotela fascinoval a inspiroval ho k sepsání jakési učebnice zabývající se rozborem tragédie z různých hledisek. Tragédie, které obsahovaly témata propojená s mravním charakterem a chováním jedince, oslovovala a ovlivňovala myšlení tehdejší populace. Filosofický přesah děl vynesl básníky do světa slávy a od té doby se takový úspěch téměř neopakoval.

Aristotéles tvrdí, že „tragédie vznikla z improvizací těch, kteří uváděli dithyramb.“¹² Dithyramb je píseň, jež byla zpívána řeckému bohu vína a plodnosti Dionýsovi a obsahovala příběh, který zpíval náčelník sboru a opakující se refrén zpíval chór. Tento žánr později zformoval Arión, kterému se rovněž připisuje vznik tragédie, a to kvůli tomu, že se hercům v jeho hrách přezdívalo *tragioidi* a písním *tragikon drama*. Všechny teorie o vzniku tragédie jsou však jen hypotetické a její skutečný zrod zůstane opředen mýty, stejně jako její obsah. Aristotéles v *Poetice* ještě uvádí: „Tragédie se rozvíjela ponenáhu, jak její pěstitelé zdokonalovali všecko, co se v ní objevilo význačného; a když tak prošla mnoha změnami, zastavila se, jakmile si našla svou přirozenou formu.“¹³ Autor se tedy domnívá, že tragédie svou dokonalou formu již našla a není co vylepšovat. Nějaký čas však vývoj plynul a během té chvíle se stihl vyvinout například počet herců. Tuto inovaci lze připisat Aischylovi, který také „omezil úlohu sboru a hlavní složkou učinil dialog; tři herce a jevištní dekoraci zavedl Sofokles.“¹⁴ O souhrnných prvcích antické tragédie není nutné polemizovat. Jsou jimi: sborový zpěv, tanec, lyrická poezie a mytologické náměty. Většina dochovaných her má stejné rysy, které tkví především v uspořádání kompozice. Začínají *prologem*, který diváka seznámí s okolnostmi, jež nadcházely událostem, pokračuje *parodos*, kdy vystoupí sbor, *episodia*, obsahující soubor epizod, které jsou odděleny sborovými písněmi a závěr nazvaný *exodus*.¹⁵ Aristotéles spatřuje tragédii jako úkol nalézt v příběhu to nejpoutavější z nahodilého a tyto skutečnosti vyzdvihnout nejlepším možným ztvárněním v něco, co člověk nebude jen lhostejně vstřebávat, ba naopak ho příběh sám vpije. Stejně jako tragédie svým chřtánem pohlcuje morálně problematické hrdiny. „Nejde tedy o objevení prototypu člověka s dosud neznámým morálním problémem, ale vytvoření postavy takové, která svým jednáním bude čtenáři připadat vlastní a dokáže s ní splynout. Aby se pro morální

⁹ 497/496 př. Kr., Athény – 406/405 př. Kr.

¹⁰ asi 480 př. Kr. – 406 př. Kr.

¹¹ 525 př. Kr. – 456 př. Kr.

¹² BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 24.

¹³ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad J. NOVÁKOVÁ. Praha: Orbis, 1962, s. 39.

¹⁴ Tamtéž, s. 39.

¹⁵ Tamtéž, s. 47–48.

povznesení obracel nikoliv k zobrazování božských neomezených bytostí, ale k vyprávění o dobré lidské činnosti.“¹⁶

1.2 Smysl tragédie

Aristotelés napsal *Poetiku* v době, kdy mělo Řecko za sebou hojnou historii dramatu, jež dosáhlo vrcholu v 5. století př. Kr. Hry básníků, které udává jako příklad dobrých tragédií, nejsou dodnes vyzdvihovány jen pro svou obdivuhodně propracovanou kompozici, ale i pro morální aspekt, který měl skrze zvolené prostředky za úkol ovlivňovat antickou společnost. „To, že lidské zajímá Aristotela při jeho analýze soudobé poezie nejvíce, není třeba dokazovat. Důležitější je zdůraznit, že Aristotelés shledává lidskými i vztahy mezi bohy a mýtickými hrdiny a sesazuje tragické konflikty, jež vylíčili Aischylos, Sofoklés a Euripidés, z nebes na zemi. Dívá se na ně z hlediska reálných vztahů a nesouladu mezi přáním a možnostmi hrdinů.“¹⁷ Aristotelés chápal dramatické umění jako nástroj poznání. Z antických tragédií lze vyzdvihnout, jak děj nejčastěji za pomoci katarze ovlivňuje další myšlení a konání čtenáře či diváka. Ten při pozorování či čtení děje dokáže soucítit s tragickým hrdinou a odehrávají se v něm myšlenkové pochody směřující k tezí jako: takový nejsem a nikdy nebudu, či naopak dochází k uvědomění: takový jsem a měl bych se změnit, vyvaruji se takovému chování, aby mě nepostihl ten či onen trest, katastrofa apod.¹⁸ Stehlíková píše v *Řeckém divadle moderní doby*, že se divák skrze tragédii poučí nikoli ve smyslu pouhých pouček, ale ve smyslu vstřebávání tragického děje, který divák pokládá za vlastní prožitek. Proto na svůj život může pohlížet shora, s odstupem a dívat se na něj kriticky a chaos proměnit ve smysluplné jednání.¹⁹ Morální apel, který graduje dějovými zvraty a bývá skrytý v jednání hrdinů či antihrdinů, je důležitou složkou tragédie. Stehlíková rovněž parafrázuje slova Jana Patočky o tragédii: „je výstřední, původní a nikdy neopakovatelná forma lidského sebeporozumění, v níž celé společenství obce předvádí to, co člověk jest a znamená.“²⁰ Aristotelés vidí smysl tragédie také v tom, že při jejím vstřebávání dochází pomocí očištění pocitů, jako je bázeň a soucit k příjemné úlevě.

¹⁶ NUSSBAUMOVÁ, Martha Craven. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*. Překlad D. KORTE, Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 697.

¹⁷ ARISTOTELES. *Poetika*. Předmluva, AL'TMAN Iogann, Překlad K. KOMÁRKOVÁ. Praha: Orbis, 1962, s. 10.

¹⁸ Tamtéž, s. 31.

¹⁹ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991, s. 46.

²⁰ Tamtéž, s. 46.

2 POETIKA

Poetika je propracovaná učebnice dramatu s filosofickým přesahem.²¹ Pro mnohé interprety se tato kniha dodnes stává polem bádání paradoxně proto, že ty nejdůležitější aspekty jsou v ní jen naznačeny. Ať to tak Aristotelés zamýšlel, či se pokračování myšlenek nedochovalo,²² nezbylo badatelům nic jiného, než se ponořit do celkového obsahu ostatních Aristotelových myšlenek, atmosféry doby a divadla jako takového. Spory se týkají zejména otázek, jak na člověka tragédie působí, a jak Aristotelés myslel, že na něj má působit, když se rozhodl zařadit do *Poetiky* pojem katarze, anagnórise, peripetie či drastika. Aristotelés ve svém díle vymezuje mimo tyto tři pojmy ještě pojem umění, odlišuje komedii od tragédie, popisuje vývoj tragédie, typ verše, rozsah, obsah tedy děj, hudbu, kompozici, charakter postav, mluvu, chyby, kterých by se básníci mohli dopustit, jednotlivé složky, jazyk, a to vše dokládá na příkladech dochovaných i nedochovaných antických her.²³

Na začátku *Poetiky* Aristotelés vymezuje pojem umění, což je důležité pro další rozbor. Neshoduje se s Platónem, jenž umění kritizoval a tvrdil, že má na člověka špatný vliv a dokonce škodlivé účinky.²⁴ Stejně jako se Platón přiklání k tomu, že umění je nápodobou a znázorněním skutečné věci pomocí různých prostředků, ale zároveň věří, že umění činí člověka lepším. Podle něj se totiž umění dramatické stává nástrojem poznání, díky prožitku, který si z tragédie odnese. Jak uvádí: epika, tragické básnictví, hra na flétnu nebo kytaru jsou znázornění. Rozdíl je v tom, že každý z uvedených žánrů se liší prostředky, jež k znázornění používá.²⁵

Poetika se nedochovala celá a původně se věnovala kromě tragédie ještě komedii. Část textu, který je k dispozici, obsahuje alespoň srovnání těchto dvou žánrů. „V tomto rozdílu také tkví odlišnost tragédie od komedie; tato chce totiž předvádět lidem horší, než jsou ti nynější kdežto prvá lepší.“²⁶ Píše Aristotelés, jenž mezi tragédií a komedií vymezil rozdíl, který se zdá být nejpodstatnější. Úkolem komedie je ukazovat postavy povahově, ale i vzhledově horší než jsou diváci či čtenáři. Ti se potom rádi zasmějí tomu, stane-li se herci

²¹ 335 př. Kr.

²² V originální podobě je v některých pasážích porušena souvislost výkladu a v některých částech přestává mít text smysl. Mnozí badatelé jsou přesvědčeni, že byla *Poetika* ve skutečnosti složena ze dvou knih. První, věnující se výstavě dramatu, která je dochovaná částečně, druhá pojednávající o komedii, která se nedochovala vůbec.

²³ Andrea Gronemeyerová ve svazku *Divadlo* píše, že se dochovala jména 45 básníků a více než 600 tragédií. Převážná většina her však není kompletní.

²⁴ GRAESER, Andreas. *Řecká filosofie klasického období*. Překlad M. PETŘÍČEK. Praha: OIKOYMENHO, 2000, s. 264.

²⁵ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad J. NOVÁKOVÁ. Praha: Orbis, 1962, s. 36.

²⁶ Tamtéž, s. 37.

něco zlého, protože takový zvrat působí komicky.²⁷ V tragédii je ale důležité vyzdvihovat povahy lepší, krásné statečné hrdiny, kteří se nebojí soupeřit s osudem, ale souhrou osudu a například vlastní tvrdohlavostí upadnou do neštěstí.²⁸

Jako další rozdíl uvádí Aristotelés prostředky používané v konkrétním druhu umění. Odlišnost je podle něj v tom, že rytmus, melodie a verše jsou všechny obsaženy v tragédii zároveň, kdežto v komedii je buď jedno, nebo druhé. Třetí rozdíl vidí Aristotelés ve způsobu znázornění. Domnívá se tedy, že v zobrazování jsou zahrnuty odlišnosti v tom: „čím se zobrazuje, co a jak.“²⁹ Má tím na mysli různorodost podávání dějů, které mohou mít stejný základ, ale v jednom podání s konkrétními prvky se jedná o komedii a ve druhém zase o drama. Rozdělení žánrů je možné teprve tím, že si člověk uvědomí, o jaké jde povahy, a pokud se jedná o ušlechtilé statečné postavy zachycující v jejich životě a jednání, nazývá se tento žánr drama.³⁰ Aristotelés zřejmě komedii upírá katarzní účinek, a proto jí přikládá menší váhu. Píše, že: „Ti vážnější zobrazovali krásné činy a činy takových lidí, ti povrchnější činy lidí horších; oni tvořili první hanlivé básně, právě jako ti druzí hymny a chvalozpěvy.“³¹ Z textu lze pochopit, že Aristotelés pokládá za otce tragédie jakož i komedie Homéra. Ten podle něj položil základní kámen tragédie tím, že vytvořil dramatické obrazy a komedie se zase začala pomalu rozvíjet po tom, co „zobrazil směšné dramaticky“.³² Básníci, kteří se zabývali epikou, se tedy postupem času přetvořili do básníků tragických.³³

Pokud jde o počátek básnictví a celkově vzato umění, tvrdí Aristotelés, že na počátku je prosté lidské nutkání a potřeba napodobovat věci. Proč člověk maluje obraz nebo proč má potřebu předvádět děj před publikem? Takový um je lidem dán od přírody a napodobováním³⁴ se zároveň i učí. Chodit nebo mluvit se naučí tak, že napodobují lidi okolo sebe. Aristotelés zdůrazňuje, že poznání je příjemným smyslem života. Poznání zprostředkované skrze divadlo má tu výhodu, že lze poznávat věci, které v neuměleckém provedení člověk vidět nechce. V tomto smyslu udává Aristotelés jako příklad mrtvoly.³⁵

²⁷ Takový člověk si podle diváka uklouznutí zaslouží a přijde mu, že se ho taková situace netýká, protože je povahy lepší.

²⁸ Nepředpokládá se, že by v publiku seděli jen lidé cnostní, ale člověk horší má o svých kvalitách lepší mínění.

²⁹ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad, NOVÁKOVÁ Julie. Praha: Orbis, 1962, s. 37.

³⁰ Tamtéž, s. 37.

³¹ Tamtéž, s. 38.

³² Tamtéž, s. 39.

³³ Tamtéž, s. 39.

³⁴ V řečtině: *mimésis*

³⁵ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad, NOVÁKOVÁ Julie. Praha: Orbis, 1962, s. 38.

2.1 Podstata tragédie

V závěru *Poetiky* Aristotelés napsal zmínku o cílové skupině tragédie, jež pomůže badateli k zařazení. Zatímco je podle něj epika pro publikum zřejmě intelektuálně a povahově vyspělejší, tragédie je pro obyčejné lidi.³⁶ Rovněž si na tragédii všímá těchto rysů: „Je tedy tragédie zobrazení děje vážného a úplného, který má určitý rozsah, a to řeči zkrášenou v každém úseku příslušným prostředkem zvlášť; užívá jednajících postav, nikoli vyprávění, a působí skrze soucit a strach očištění takových citů.“³⁷ Důležitými složkami shledává děj, povahy, mluvu, myšlení, výpravu a hudbu a tou nejdůležitější sestavení děje.³⁸ Protože jen správné načasování peripetie, anagnórise či drastiky může vyvolat katarzi. Tragédie se zdá být připravená na míru divákovi. Vyplývalo by z toho, že už v 5. století př. Kr. autoři věděli, co přesně použít a koncept stále dokola opakovali, aby se publiku zavděčili. Aristotelés tento dobře zacyklený nárys odhalil a zaznamenal pro další generace. Dobře z dochovaných her věděl, že kýžený efekt přichází z empatie, jež je pocíťována k hrdinům. Kladné vlastnosti jsou tedy žádoucí, ale zároveň nejsou aspektem, kterým by se měla tragédie ubírat. Takovým aspektem je jednání postav, protože to je přesně okamžik, kdy divák projevuje sympatie s hrdinou. Charakter postav nemusí být vykreslen dokonale, důležitý je dobře sestavený děj.³⁹ Vydání se na špatnou cestu, špatná a unáhlená rozhodnutí, která mají za následek fatální dopad, jsou podobné situace, jako v komedii uklouznutí zlé postavy. Z prvního vzejde pláč, hořkost v krku, smutek a z druhého zase smích a radost. Z obojího však uvolnění. Jak říká Aristotelés „šťěstí i nešťěstí je založeno na jednání.“⁴⁰ Aristotelés úlohu básníka, a to, kam má obsah děje směřovat, ukazuje na příkladu rozdílu mezi historikem a básníkem. Zatímco historik píše o událostech, jež se staly, básník by měl vyprávět příběh o věcech, které by se stát měly. „[B]áseň totiž líčí spíše věci obecně platné, kdežto dějepisectví jednotlivosti. Obecně platné je to, co asi člověk určitých vlastností pravděpodobně nebo nutě hovoří či dělá; na to se zaměřuje poezie a dává postavám jména.“⁴¹ V obecně platných věcech se divák lépe najde a může z nich lépe čerpat morální apel. Proto se tragédie týkají lásky, zrady (obecně platné) apod. a ne historických událostí, které souvisí například se sesazením konkrétního vladaře. Postavy jsou pojmenovány po

³⁶ Tamtéž, s. 70.

³⁷ Tamtéž, s. 40–41.

³⁸ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad, NOVÁKOVÁ Julie. Praha: Orbis, 1962, s. 41.

³⁹ Tamtéž, s. 41.

⁴⁰ Tamtéž, s. 41.

⁴¹ Tamtéž, s. 45.

lidech smyšlených, ale i po skutečných. Pokud jsou aktéři nazváni po konkrétních mytologických bytostech, diváci se ještě lépe ztotožní s dějem.⁴²

Čím více se divák ztotožní s dějem, tím blíže je podstatě a cíli tragédie, kterým je podle Aristotela dosažení katarze. Tu publikum prožije pouze za předpokladu, když tragédie dodrží uspořádání děje, správný obsah, zařadí-li autor dobře peripetii a anagnórissi, a také vytvoří-li takové postavy, s nimiž bude divák soucítit. Aristotelés apeluje na to, aby básníci nepsali o lidech, kteří vykazují ty zcela nejlepší povahové vlastnosti, protože kdyby se takový člověk dostal do neštěstí, způsobilo by to jednak odpor, a jednak by s takovým hrdinou člověk nemohl soucítit, protože sám divák není neomylný a dokonalý. S lidmi nejhoršími je to podle Aristotela obdobné, ani ti nedokáží vyvolat smutek a soucit dostanou-li se buď ze štěstí ke štěstí, ale ani obráceně. Aristotelés upozorňuje na skutečnost, že soucit patří takovému člověku, jenž upadne ze štěstí do neštěstí nezaslouženě, pro nějakou chybu, a divák má strach o takového hrdinu, v němž rozpoznává sám sebe. Soucit může básník zvětšit třeba i tak, že nakonec po tragické situaci hrdina projeví odpovědnost za své činy.⁴³

Cílem tragédie není podle Aristotela zděšení, které by bylo způsobeno leknutím se nějakého náhlého scénického prvku. Aristotelés se domnívá, že nelze z tragédie čerpat vše, ale jen ten požitek, jenž je z ní možný dostat. Požitek tedy nesmí pramenit z podívané, nýbrž z uspořádání děje. Aristotelés tvrdí, že existuje několik možných událostí, které svou tragičností dostávají člověka do katarzního stavu. Poznatky, jenž Aristotelés nabral z dramatických her, zformuloval do přehledného návodu. Pro vytvoření dobré tragédie by se v ději neměla odehrát vražda přítele s nepřítelem, protože takovou situaci si divák přeje. „Když však dojde k vraždě mezi pokrevními, např. když zabije buďto bratr bratra, nebo otec syna, nebo matka syna, anebo syn matku, anebo když to zamýšlí nebo dělá nějakou jinou věc podobnou, to je to, co je třeba vyhledávat.“⁴⁴ V tom také tkví smysl tragédie. Rovněž Aristotelés rozebírá svou tezi, že „básník musí být sám vynalézavý a s podáním nakládat patřičně.“⁴⁵ Tím myslí, že se autor může rozhodnout mezi tím, zdali nechá hrdinu skutek vykonat vědomě nebo nevědomě. Další dějový zvrat se může stát tak, že před tím než hrdina něco nevědomky hrozného vykoná například na svém příbuzném, prozře a člověka pozná. Takovou variantu Aristotelés řadí mezi nejlepší.⁴⁶

⁴² Tamtéž, s. 45.

⁴³ OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: CDK, 2007, s. 132.

⁴⁴ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad J. NOVÁKOVÁ. Praha: Orbis, 1962, s. 50.

⁴⁵ Tamtéž, s. 50.

⁴⁶ Tamtéž, s. 50–51.

Povahokresba je pro tragédii podle autora *Poetiky* důležitá, ale určitě ne hlavní. Píše, že by postavy měly mít řádné povahy, což znamená, že už jen způsob mluvy nebo různé charakterové vlastnosti vyplývající z dialogů či monologů, by měly divákovi prozradit, o jakou postavu se jedná. Pro lepší porozumění slova povaha, tak jak ho chápe Aristotelés, lze spojovat *Poetiku* s *Etikou Nikomachovou*, podobně jako to činí K. Svoboda v článku s názvem *Aristotelovo učení o povahách v tragoedii*.⁴⁷ Svoboda píše, že Aristotelés v *Etice Nikomachově* odvozuje slovo povaha od slova zvyk. V *Poetice* zmiňuje pouze povahu, ale v *Etice Nikomachově* i uvažování, které Svobodovi při výkladu Aristotelovy povahokresby chybí. Díky tomuto spojení lze dojít ke komplexnější představě o povaze tragických hrdinů. K té podle Aristotela patří cnosti jako spravedlnost, statečnost a zdrženlivost, což je tedy mravní část. Naproti tomu je uvažování cnost dianoetická, zahrnující moudrost a rozum. Vychází z toho skutečnost, že mravní charakter připadal Aristotelovi důležitější než rozumové úvahy.⁴⁸ Rovněž poukazuje na přiměřenost, podobnost a důslednost. Autor tragédie by se měl po celou dobu držet toho, jak postava vystupuje a neměl by měnit její povahu. Rovněž si dávat pozor, aby nepřisuzoval hrdinům takové vlastnosti, které jim nepřísluší. Z *Poetiky* také vyplývá, že více než na postavách záleží na napodobení činu. Postavy zde určitě Aristotelés nebojí jako něco, bez čeho by tragédie nemohla existovat. Hrdinové zde slouží k etickému zabarvení děje a jsou jeho oporou.⁴⁹ Například přímo v *Poetice* stojí, že řádné postavy pomohou ději dojít k přirozenému rozuzlení.⁵⁰ Aristotelés se domnívá, že by hry měly být přirozené, situace by ale neměl ovlivňovat sám člověk, aby s ním divák mohl prožívat empatii a došel ke katarzi.⁵¹

2.2 Uspořádání děje

Aristotelés upozorňoval na to, že každý děj musí mít začátek, střed a konec. Tímto vytvořil pole pro další bádání a konečnou podobu, podle které lze dnes definovat kompozičně

⁴⁷ SOVOBODA, Karel. *Aristotelovo učení o povahách v tragoedii*. Listy filologické. Praha: Filosofický ústav akademie věd, 1917, 3/4, s. 175–179.

https://www.jstor.org/stable/23449430?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (cit. dne 29. 9. 2018)

⁴⁸ Tamtéž, s. 175–179.

⁴⁹ EAGLETON, Terry. *Sladké násilí: idea tragična*. Přeložil, SEČKAŘ Marek. Brno: Host, 2004, s. 115.

⁵⁰ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad, NOVÁKOVÁ Julie. Praha: Orbis, 1962, s. 43.

V této části Aristotelés také apeluje na to, aby k rozuzlení nedocházelo pomocí „boha na stroji“. Překlad je přesný. Řecky *Deus ex Machina*, znamenal opravdu speciální vozík na mechanismu s bohem seslaným vyšší silou, který děj rozuzlil. Takový konec vyhodnocuje Aristotelés jako špatný, připouští pouze variantu ukončení božskou silou, ne však přímo v hlavním ději, ale mimo něj. Tím myslí situace, které se odehrávají například expozici, tedy ty, které se staly před dějem tragédie.

⁵¹ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad, NOVÁKOVÁ Julie. Praha: Orbis, 1962, s. Poetika 51–52.

správně sestavené drama, utvořil Gustav Freytag.⁵² V začátku, tedy v expozici, by se měl objevit jakýsi úvod do děje. Jde o ponoření se do minulosti, či nastínění událostí, které jsou důležité pro pochopení zápletky. Dnes není potřeba vysvětlovat, co znamená začátek a konec, ale v době, ve které Aristotelés žil, se tyto pojmy ještě ustanovovaly, proto je v *Poetice* rozebírá. Důležitá je i velikost různých objektů, protože celé jeho dílo spočívá v estetice. Krása „záleží ve velikosti a uspořádání.“⁵³ Délku a rozsah děje snad jako jedině Aristotelés přesně nevymezí. Rovněž píše, že záleží na tom, zdali se do určitého rozsahu vejdu potřebné prvky, a to především peripetie. S jednotlivými částmi tragédie se to má tak, že nesmí fungovat jako věty vložené, to znamená, že po odejmutí některé z částí by neměl dávat děj smysl.⁵⁴

2.3 Myšlenková stránka tragédie

Aristotelés v *Poetice* odkazuje na *Rétoriku*, kde analyzuje myšlenkovou stránku tragédie. „Stránka myšlenková zahrnuje to všecko, čeho má být dosaženo pomocí slov.“⁵⁵ V *Poetice* tuto složku opět jen nastíní v bodech. Aby autor vytvořil kvalitní tragédii, musí do ní podle Aristotela vložit myšlenkovou stránku s určitými náležitostmi. Jedná se o to, aby dokazovala, vyvracela, probouzela city, mezi něž Aristotelés zahrnuje soucit, bázeň a hněv; má se v ní objevovat zveličování i snižování. Zatímco zdramatizování nějaké události je aspekt, který musí fungovat i při pouhém čtení tragédie, probouzení citů pomocí slov je odkázané na talent daného herce. „Neboť co by bylo úkolem mluvícího, kdyby jeho myšlenky byly patrné samy a ne díky jeho řeči?“⁵⁶ Aristotelés rovněž rozebírá v *Poetice* jazyk, který je jistě také důležitý pro tvorbu dobré tragédie. Hodí se však spíše pro badatelské práce zabývající se jazykovou stránkou, neboť je oproti ostatním složkám tragédie poměrně detailní a objevuje s v ní například význam a důležitost slovních druhů.⁵⁷

Po stránce jazykové Aristotelés ukončí pojednávání o tragédii a utvoří jakési shrnutí, které navazuje na pojednání o básnictví epickém. To kromě dvou aspektů srovnává téměř po všech stránkách s tragédií. Jedná se o rozsah děje a použitý verš. Epos má podle něj před tragédií výhodu právě v rozsahu děje, který může obsahovat několik dějových linek

⁵² Německý dramatik narozený 13. června 1816. Napsal dramaturgické pojednání, v němž stanovil pojmy: expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa.

⁵³ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad, NOVÁKOVÁ Julie. Praha: Orbis, 1962, s. 43.

⁵⁴ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad J. NOVÁKOVÁ. Praha: Orbis, 1962, s. 44.

⁵⁵ Tamtéž, s. 44.

⁵⁶ Tamtéž, s. 56.

⁵⁷ Tamtéž, s. 56–57.

najednou a může tak být pružnější. Aristotelés uvádí tento aspekt jako ten, který tragédie mít nemůže, ale právě kvůli tomu je možné, že tragédie psané v Aristotelově době ztrácely na popularitě. Není to tedy tak, že by pozdější autoři tragédií nebyli schopni napsat kvalitní tragédii, ale jejich hry začaly postrádat originalitu. Epos si na rozdíl od tragédie může dovolit obsahovat věci „nejméně myslitelné, které budí největší úžas“.⁵⁸ Tragédie by se s takovým dějem těžko vypořádala, jelikož není jen z básněná, ale i hraná. Například to, že se postava postupně proměňuje do zvířete, si člověk při čtení eposu dobře představí, ale divadelní ztvárnění takového aktu je náročné. Aristotelés tím chce říci, že představitost je daleko širší než možnosti hereckého ztvárnění, které by podle něj mohly působit směšně.⁵⁹

Problémy a jejich řešení, které Aristotelés rozebírá jak pro epiku, tak pro tragédii, mohou být složeny ze tří možných variant. Za prvé jde o takové věci, které se skutečně staly nebo stanou, nebo jaké jsou tradovány, nebo jaké by měly podle předpokladů být.⁶⁰ I chyby se podle Aristotela mohou stát součástí tragédie, ale jen pokud je v konečné fázi naplněn smysl tragédie. Jedná se o závady, které autor zamýšlel úmyslně, tudíž je za chybu nepovažuje. Podle Aristotela však chybou jsou, protože tak autor hry nedodrží koncept tragédie. Sám tím chtěl zřejmě vyzdvihnout individuální talent autorů dobrých tragédií, ve kterých se takové „chyby“ objevovaly, ale drama i přes to v divácích vyvolávalo katarzi. Může jimi být třeba z básněná nemožné události. Chyby faktické jsou stále považovány za nedostatky a tragédii shazují.⁶¹

2.4 Peripetie

Peripetie (*peripateia*) je pro Aristotela nečekaná změna událostí „podle pravděpodobnosti nebo nutnosti.“⁶² Tento obrat je nejlepší používat v kombinaci s anagnórisí⁶³ a situace, která z ní vyplývá, by měla vzbuzovat strach a soucit. Takové pocity jsou způsobeny jakýmsi šokem z něčeho, co není z předešlých situací snadno zjištělné.⁶⁴ Situace samozřejmě nemůže obsahovat naprosto nesmyslný čin, který by vypadal nedůvěryhodně. Vše musí plynout z předchozích událostí. Souhrn okolností by měl být

⁵⁸ Tamtéž, s. 65.

⁵⁹ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad J. NOVÁKOVÁ. Praha: Orbis, 1962, s. 64–65.

⁶⁰ Tamtéž, s. 66.

⁶¹ Tamtéž, s. 66–67.

⁶² Tamtéž, s. 46.

⁶³ Dramatický prostředek, jehož použitím hrdina dosahuje poznání.

⁶⁴ Divák si představuje, že by se mělo stát něco jiného.

důsledkem nějakého činu nebo po nějakém jiném případě následovat.⁶⁵ Aristotelés v *Poetice* píše, že je nejlepší spojení peripetie s anagnórisí. Ono spojení je nejvýraznější v tragédii složité,⁶⁶ jež Aristotelés zřejmě považuje za nejlepší z možných. Aristotelés však nikde v *Poetice* přímo nepíše, že by jedna ze čtyř uvedených her⁶⁷ byla lepší než druhá. Tragédie je především napodobením jednáním lidí, které je někdy také složité a jindy zase jednoduché, to znamená, že nelze psát jen děje složité. Je ale jisté, že uvedené spojení těchto dvou prvků u diváků vyvolává silné pocity, které jsou kýženým stavem tragédie. Čím jsou prvky výraznější, tím je tragédie lepší. Peripetie je zpravidla obrat ze štěstí do neštěstí a ta nejlepší tragédie by ji měla obsahovat společně s anagnórisí a drastikou.

2.5 Anagnórise

Anagnórise je „změna nevědomosti v poznání, popř. v přátelství nebo nepřátelství, a to u lidí, kteří jsou určeni pro štěstí nebo pro neštěstí.“⁶⁸ Autoři tento dramatický prostředek zasazují do děje tragédie, aby diváka šokovali. Pro lepší pochopení anagnórise bude dobré uvést Kierkegaardovo tvrzení. Podle něj je důležité zatajení, jež rozpoznání předchází. Tento dramatický prvek je ta část, která napíná, kdežto anagnórise uvolňuje.⁶⁹ A tak by měla antická tragédie vypadat ve všech směrech. Měla by napínat a následně uvolňovat. Aristotelés shledává anagnórisi, která neodmyslitelně k dobré tragédii patří, jako důležitou složku děje a rozděluje ji na pět typů. První typ anagnórise lze popsat jako poznání, které se rodí při použití znamení. Aristotelés tím myslí třeba jizvy nebo mateřská znaménka. Tragický hrdina v antickém dramatu ale sám nemůže rozhodnout o svém osudu (o tom je už předem rozhodnuto), proto nerozhoduje ani o tom, kdy dojde k poznání.⁷⁰ Je tedy z náhlého zvratu sám překvapen a šokován. Dalším typ je poznání zprostředkované rozhovorem dvou postav, které ale není přímo obsažené v ději. V této části se stane naopak důležitější myšlení postavy (básníka) než dějová linka. Třetí typ je takové poznání, které má počátek ve vzpomínce, tedy rozpomenutí si na nějakou událost a uvědomění si kontextu situace. Nakonec čtvrtý typ je poznání, které plyne z logiky dané věci a je založené na úsudku. Aristotelés dodává, že nejlepší je taková anagnórise, která je zároveň spojená s peripetií.⁷¹

⁶⁵ Tamtéž, s. 46.

⁶⁶ Tamtéž, s. 55.

⁶⁷ Složitá, drastická, povahová a jednoduchá.

⁶⁸ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad J. NOVÁKOVÁ. Praha: Orbis, 1962, s. 47.

⁶⁹ OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: CDK, 2007, s. 94.

⁷⁰ Tamtéž, s. 94.

⁷¹ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad J. NOVÁKOVÁ. Praha: Orbis, 1962, s. 52–53.

Tak to v antických dramatech bývá, protože peripetie je náhlý dějový zvrat, jenž je anagnórisi neboli poznáním způsobeno či doprovázeno. Spojením těchto dvou prvků posléze vzniká drastika. Dále také dodává, že „Anagnorize může být parodována, a to nejen v komedii (vážnost scény poznání ztracené dcery v Plautově Komedii o laně je karikatována otrokem, který přitom ztrácí nabyté jmění), ale i v tragédii (Euripidés paroduje v Elektře způsob, kterým Aischylos užil anagnórise v Oběti na hrobě.“⁷² Jako poslední druh udává anagnórisi zakládající se na omylu.⁷³ Je buď jen střetnutím hrdinů, nebo je poznání zprostředkované skrze předmět. Náhlá odhalení či poznání jsou spojena s tajemstvím, které je estetickým pojmem, ale v některých případech i antická tragédie potřebuje zjevnost, jež je naopak pojmem etickým. Tajemství může být přípustné, pokud hrdina chce něčí život zachránit; zjevnost je zapotřebí, pokud by tajemství mělo něčí život ohrozit.⁷⁴ Hrdina je totiž z podstaty dobrý a záměrně neohrožuje životy druhých. Takové překážky, které řeší, mu do cesty staví osud. „Estetika dovede pochopit, že obětuji sám sebe, ale nepochopí, že kvůli sobě mohu obětovat někoho jiného.“⁷⁵

2.6 Katarze

I když katarzi v rovině etické používal již Platón, je filosofie spojována hlavně s Aristotelem. Aristotelés popisuje katarzi jako očištění skrze *eleos*⁷⁶ a *fobos*⁷⁷. Bližší vyložení tohoto pojetí působí potíže. Pokud ho Aristotelés zmiňuje (jak ve svém díle *Politika*, tak v *Poetice*), vždy se jedná jen o všeobecné vysvětlení. „že hudby se nemá užívatí jen k jednomu účelu, nýbrž k více účelům – totiž i k vzdělání i k očištění (co rozumíme očištěním, buď naznačeno jenom všeobecně, ještě jednou důkladněji to vysvětlíme v *Poetice*).“⁷⁸ Ale ani v *Poetice* se čtenář, jak slavný filosof sliboval, nedozví nic konkrétního. „Je tedy tragédie zobrazení děje vážného a úplného, který má určitý rozsah, a to řečí zkrášenou v každém úseku příslušným prostředkem zvláště; užívá jednajících postav, nikoliv vyprávění, a působí skrze soucit a strach očištěním takových citů.“⁷⁹

⁷² STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005, s. 61.

⁷³ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad J. NOVÁKOVÁ. Praha: Orbis, 1962, s. 53.

⁷⁴ OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: CDK, 2007, s. 95.

⁷⁵ Tamtéž, s. 96.

⁷⁶ Soucit, soustrast.

⁷⁷ Bázeň, strach.

⁷⁸ ARISTOTELES. *Politika*. Přeložil KŘÍŽ Antonín. Praha: Petr Rezek, 1998, s. 303.

⁷⁹ Tamtéž, s. 40–41.

Otázkou zůstává, co vlastně pro Aristotela znamená soucit? Rozbor lze dohledat v *Rétorice*, v kapitole, která přímo o soucitu pojednává. Aristotelova přesná definice tedy zní: „soucit jest, řekněme, druh nelibosti nad zjevným zlem, jež hrozí zhoubou nebo bolestí a jež postihuje někoho, kdo toho nezasluhuje, a musíme-li očekávat, že může stihnouti nás nebo někoho z našich příbuzných, a to, zdá-li se, že jest blízko.“⁸⁰ I o strachu neboli také bázni lze vyčíst bližší informace v *Rétorice*. Strach podle Aristotela „vzniká z představy budoucího zla“ a tato představa by neměla být moc vzdálená, ale spíše taková, již lze brzy očekávat. Rovněž, stejně jako u soucitu, platí, že strach způsobuje nespravedlnost,⁸¹ zde však také přidává, že se jedná o nespravedlnost, která má moc. Jinak platí to samé, co o soustrasti a tedy, že divák musí mít jisté predispozice k tomu se bát.⁸²

Pozoruhodné poznatky o významu slov *eleos* a *fobos* vnesl do problematiky Walter Kaufmann, který se neztotožňuje s jejich překladem na soucit a strach. Podle něj člověk nemůže soucítit s hrdiny antických tragédií, protože podobné situace nemůže zažít.⁸³ Divák prý nechápe například utrpení řeckých vojáků, jelikož hrůzy války nikdy nezažil a zároveň nemůže soucítit s hrdiny, k nimž vzhlíží.⁸⁴ Divák totiž v bezpečí a pohodlnosti divák sleduje něčí bídu.⁸⁵ Problém je také v tom, že jedno a totéž utrpení, může být pro jednoho komické a pro druhého zase tragické. Záleží jen na tom, jestli s daným hrdinou člověk sympatizuje nebo ne.⁸⁶ Kaufmann se s Aristotelem shoduje na tom, že sympatie, soucit (lítost) je předpokladem tragédie.⁸⁷ Dodává však, že za tu dobu, co člověk slovo sympatie používá, pojem zevšedněl a je pro tragédii příliš slabý a podléhá mnohým nevyhovujícím asociacím. Proto navrhuje, aby se slovo sympatie (soucit) zaměnilo za slovo *ruth*.⁸⁸ Stejně tak uvažuje Kaufmann o slově strach, které též shledává nevyhovujícím. Opět se potýká s problémem špatných asociací, které se na slovo strach váží a stejně jako lítost je podle něj i toto slovo příliš mdlé.⁸⁹ Vyvolává totiž představu toho, že by se měl člověk něčeho bát, ale o to v tragédii nejde. Výroky z Aristotelovy *Rétoriky* směřují k tomu, že se člověk obává, aby se

⁸⁰ ARISTOTELÉS. *Rétorika/Poetika*. Přeložil A. KŘÍŽ. Petr Rezek: Praha, 1999, s. 129.

⁸¹ Kierkegaard v *Odlesku antického tradičního v moderní tragédii* dodává, že strach vyvolávají věci minulé a budoucí, nikoliv přítomné.

⁸² ARISTOTELÉS. *Rétorika/Poetika*. Přeložil A. KŘÍŽ. Praha: Petr Rezek, 1999, s. 119–120.

⁸³ KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 45.

⁸⁴ Tamtéž, s. 45.

⁸⁵ Tamtéž, s. 45.

⁸⁶ Tamtéž, s. 45–46.

⁸⁷ Tamtéž, s. 46.

⁸⁸ Nejvhodnější český překlad, který zapadá do kontextu, je žal. Rovněž se slovo překládá jako kajícnost, pokání, soucit, lítost, výčitka svědomí. Dnes se *ruth* používá v anglickém jazyce zřídka, ale můžeme se s ním setkat s příponou *less* (*ruthless* – nemilosrdný).

⁸⁹ KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 46.

osud, který potkává antické hrdiny, nepříhodil i jemu samému nebo jeho přátelům. Kaufmann ale uvádí kritiku Sira Davida Rosse, který tvrdí, že se Aristotelés v definici strachu mýlil. Říká, že běžný divák se neobává například typického aristotelovského hrdiny Oidipa.⁹⁰ Myslí tím, že do jisté míry bizarní a propletený osud Oidipa není něco, čeho by se měl člověk obávat. Na takovou tezi, ale lze reagovat Kierkegaardem, který ve své knize *Bud' a nebo* z roku 1843 vysvětluje mimo jiné i rozdíl mezi chápáním antické tragédie dnes a ve starém Řecku. Myšlenky a přesvědčení, které byly nastavené politickým systémem té doby a chápáním světa, jsou nepřenositelné do rozpoložení člověka dnešní doby. Tento člověk již nevěří v mýtus, jenž ovlivňuje osud, a tak nedokáže s antickým hrdinou ani soucítit, ani se strachovat, že by ho takový osud potkal.⁹¹ Antický divák přemýšlel naprosto opačně, a tedy zřejmě prožíval drama, tak jak Aristotelés popisuje, a nemyslel na to, že by ho nemohl potkat podobný osud jako Oidipa. Mýtus byl podle Stehlíkové „nevyčerpatelným rezervoárem příběhů obsahujících všechny základní situace člověka ve světě a mezi lidmi.“⁹² Proto je překlad slov *eleos* a *fobos* jako strach a soucit pravděpodobně správný, popisuje-li antickou tragédii tak, jak ji chápal antický divák. Kaufmann, který s Rossem souhlasí, navrhuje nahradit slovo strach slovem hrůza (teror, zděšení). Ale zjišťuje, že pokud nahradí v *Rétorice* všude slovo strach za slovo hrůza, tak některé pasáže přestávají dávat smysl, a dochází tak k závěru, že význam slova *fobos* se zřejmě ukrývá na hranici mezi slovem strach a hrůza. Stejnou cestou lze dojít i k významu slova *eleos*, které je podle Kaufmanna mezi sugescí a soucitem.⁹³ To, že s někým v tragédii soucítíme, si musíme evidentně vsugerovat.

Na základě rozboru *Poetiky* je třeba klást otázky, zdali podstatu tragédie lze hledat jen v rovině etické, a vůbec co tím vlastně Aristotelés myslel, když pojem katarze zaznamenal?⁹⁴ Díky katarzi pocítí člověk příjemnou úlevu.⁹⁵ Očista však může mít i vznešenější opodstatnění. „Prožívá-li divák předváděný tragický děj, jeho city (předtím převážně egoistické) se povznášejí na vyšší, nadindividuální úroveň, a on se může nejen rozumem, ale i po citové stránce spojit s řádem světového dění.“⁹⁶ Platón například tragické umění kritizoval i proto, že by mohlo odvádět pozornost od politického nastavení *polis*,

⁹⁰ Tamtéž, s. 46–47.

⁹¹ KIERKEGAARD, Søren. *Bud' – Alebo*. Přeložil M. ŽITNÝ. Bratislava: Kalligram, 2007, s. 147–162.

⁹² STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991, s. 29.

⁹³ KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 47.

⁹⁴ ARISTOTELES. *Poetika*. Předmluva AL'TMAN Iogann, Přeložila K. KOMÁRKOVÁ. Praha: Orbis, 1962, s. 14.

⁹⁵ KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 15.

⁹⁶ ARISTOTELES. *Poetika*. Přeložil M. MRÁZ, Praha: Svoboda, 1996, s. 46.

kteřé vyžadovale pevnost a sebeovládání. Tvrdil, že prožívání takových ženských emoci jako soucit a smutek, je nepřípustné. Terry Eagleton však ve své knize *Sladké násilí* píše, že by očištění takových pocitů mohlo být naopak užitečné. Občané se těchto emoci, které dřímají v každém člověku, zbavili, a když by byli poté takové situaci reálně vystaveni, věděli by, jak se s takovými emocemi vypořádat a zbaběle by se nestáhli do ústraní.⁹⁷

To je také jedna z možných variant prožívání katarze. Kaufmann však vnáší do problematiky další poznatky. Přirovnává katarzi k náboženským rituálům doprovázenými hudbou, pomocí nichž se lidé dostávají do extáze, aby se následně uvolnili či dokonce uzdravili. Lidem se dostává přes navozování stejných emoci, jaké v sobě potlačují, příjemné úlevy.⁹⁸ Zároveň z tohoto tvrzení Kaufmann usuzuje, že Aristotelés do tohoto konceptu zahrnuje pouze plaché a sentimentální lidi a do této sorty zřejmě nezapočítává sebe. Aristotelés podle Kaufmanna možná zapomněl do definice katarze uvést, že katarze nemůže dopřát úlevu zcela všem lidem; spíše jen těm potřebným, emocionálně citlivým.⁹⁹

Aristotelés ale v *Rétorice* upozorňuje na to, že soucit může cítit člověk s určitými předpoklady. Jeden z nich je i tento: divák nemůže být přesvědčený, že nejhorší situace v životě už zažil a nebo, že je přemíru spokojený.¹⁰⁰ Z čehož by mohlo vyplývat, že soucitu není schopen pevný a vyrovnaný člověk, a když nemůže soucítit, nemůže prožít ani očistu pocitů. Podle takové teze by byla tragédie estetickou podívanou, která by nabízela léčbu pro nešťastné a plaché jedince. Objasnění katarze v tomto znění by bylo podle Kaufmanna proti Aristotelovi a naopak by nahrávalo Platónovi, který se domníval, že tragické umění narušuje vizi jeho ideálního státu a podráží morálku. Je však možné, že právě tak Aristotelés tragédii chápal.¹⁰¹

Platónova cenzura umění je totiž podle Kaufmanna podobná té dnešní. Obě narážejí na stejnou otázku, která se týká toho, zdali násilí v literatuře (i v jakémkoliv jiném uměleckém díle), může vyvolávat násilné emoce, anebo je účinek naopak očišťující od takových emoci. Kaufmann je zastáncem teze, která vypovídá o tom, že sice některé situace mohou například podněcovat sexuální touhy, ale záleží na zpracování aktu. Určité scény mohou být v jednom provedení stimulující a v druhém nikoliv.¹⁰² Například *Oidipus* ve špatném ztvárnění může vyvolávat pocit, že jde o vyobrazení krvavého příběhu, který má incestně sexuální podtext,

⁹⁷ EAGLETON, Terry. *Sladké násilí: idea tragična*. Přeložil M. SEČKAŘ. Brno: Host, 2004, s. 208.

⁹⁸ KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 49.

⁹⁹ Tamtéž, s. 50.

¹⁰⁰ ARISTOTELÉS. *Rétorika/Poetika*. Překald A. KŘÍŽ. Praha: Petr Rezek, 1999, s. 130.

¹⁰¹ KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 50.

¹⁰² Tamtéž, s. 50.

jenž takové choutky probouzí a člověk je poté chce uskutečňovat. V jiném zpracování je estetickým ztvárněním neblahé souhry osudu, která by za žádných okolností neměla podněcovat v divákovi chuť k napodobování takových činů; pokud nějaké takové touhy v sobě člověk potlačuje, katarze mu nabídne i vyplavení neřestných tendencí, a on poté nemá zapotřebí je realizovat. Kaufmann píše, že tragédie ve starém Řecku poskytovala divákům očištění pocitů a ti odcházeli emocionálně vystřízlivělí a vyčerpaní. Po zhlédnutí tragédií by byli diváci téměř zničení tím, že potlačované emoce konečně dostali ven a podle Kaufmanna tedy viděl Aristotelés katarzi spíše jako lékař¹⁰³ než básník.¹⁰⁴

3 IDEA TRAGIČNA

Co přesně tragično obsahuje, v *Poetice* Aristotelés cílí na antického diváka. To jak lze pojem vymezit pro dnešní dobu, je věc složitější. Pokusil se o to Søren Kierkegaard, který v kapitole *Odlesk antického tragična v moderní tragédii* své knihy *Bud' a nebo* charakterizuje rozdíl mezi vnímáním antické tragédie dnes a v antice. Kierkegaard se Aristotelovou tvorbou zabýval, oceňoval ji a jeho názory rozšiřoval. I v problematice tragična vychází z Aristotela, a jeho poznatky pomohou pochopit propast mezi dnešním a antickým chápáním tragična, jež vzniklo v důsledku odlišného naladění diváka.

Tragično je podle Kierkegaarda estetický pojem, jenž antická tragédie obsahovala a divákovi tak mohla nabídnout očištění pocitů, jak jsou popsány v *Poetice*. Dnešnímu divákovi se takového zážitku nedostane, protože nesoucí s tragickým antickým hrdinou.¹⁰⁵ Otázka, co je tragično, je komplikovaná. I když by se dalo říci, že smrt sama o sobě může působit tragicky; Aristotelés vznáší větší požadavky. Například smrt zlého člověka nemůže vzbuzovat soustrast, takže je v tragédii nepřijatelná apod.¹⁰⁶ Překážky, které zamezují tomu, aby tragično v moderním dramatu bylo zřetelné, jsou různé; divák nemůže soucítit

¹⁰³ Aristotelův otec Nikomachos byl lékař, který působil na makedonském dvoře. To s jakou péčí se Aristotelés obrací k divákovi, by mohlo pramenit z prostředí, ve kterém vyrůstal. Aristotelés člověku věnuje pozornost a stará se o jeho uzdravení, jako by byl sám lékařem. Básníci a jejich díla jsou pro něj nástrojem k takové léčbě a nebere ohled na to, že by drama mohlo mít i jinou podstatu. Někteří badatelé dokonce spojují Aristotelův původ s bájeslovným lékařem Asklepiem.

¹⁰⁴ KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 51.

¹⁰⁵ KIERKEGAARD, Søren. *Bud' – Alebo*. Přeložil M. ŽITNÝ. Bratislava: Kalligram, 2007, s. 147–162.

¹⁰⁶ EAGLETON, Terry. *Sladké násilí: idea tragična*. Přeložil M. SEČKAŘ. Brno: Host, 2004, s. 30.

s antickým hrdinou, protože je již odlišně politicky a sociálně nastavený a přes svůj naučený individualismus nemůže chápat kontinuitu mýtu a osudu.

Obecně se tragično kategorizuje jako situace, jež je spjata s katarzí; na rozdíl od katarze je tragično obsaženo přímo v ději a má určité náležitosti, díky kterým je následné očištění pocitů řádně uskutečněno. Katarze je výsledný efekt tragična, zároveň v něm musí být její esence už předem připravena. To znamená, že se autor tragédie musí při tvorbě děje soustředit na to, co bude vyvolávat u diváka soucit a strach a dramatické prvky zasazovat tak, aby se kýžený výsledek dostavil. Tragično může být i něčím, co nesouvisí s uměleckou tvorbou, ta se od ní naopak může inspirovat. Snaha oddělit tragično neuměleckého života od toho uměleckého, může působit potíže. Tragično v běžném životě lze popsat tak, jak jej nastiňuje Aristotelés v *Rétorice*. Jde o bolest, tělesné týrání, úrazy, stáří, nemoci a udává třeba i nedostatečnou výživu a absenci přátel.¹⁰⁷ Takové věci v nás vzbuzují soucit, jak v denním životě, tak při sledování dramatických her; co se týče tragična v tragédii, je nutné tématu věnovat více pozornosti. Když Aristotelés definuje tragično, vychází ze slov *eleos* a *fobos*, jež charakterizují kvalitu děje a lidskou odezvu na něj. Děj, který vyvolává tyto emoce, je tragický.¹⁰⁸ Aby se podařilo pomocí *mimesis* dosáhnout u diváků katarze, musí být soucit spojen ještě s několika aspekty, které byly popsány výše. Estetický pojem tragédie vyvolává otázky, proč člověk umělecké tragično v životě potřebuje. Na to ale Aristotelés odpovídá v *Poetice*. Člověk se od takových pocitů, jako je soucit a strach potřebuje očistit, což lze vysvětlit třeba jako zocelování před takovými pocity v běžném životě. Porovnání tragična v antické a v moderní tragédii je v práci zařazeno kvůli lepšímu pochopení daného pojmu jako takového.

3.1 Význam tragična (smysl tragična)

Tématem tragična v antické a moderní tragédii se zabýval dánský filosof Kierkegaard ve svém díle *Enten – Eller*. Kierkegaard se v knize rozhodl ujasnit spor, který se točí okolo toho, zdali moderní tragédie obsahuje prvky té antické, tak jak ji popisoval Aristotelés. Autor se přiklání k názoru, že obě pojetí tragédie, jak moderní, tak antické jsou ze stejné podstaty, ale liší se, a to právě co do svého estetického přístupu k tragédii. Kierkegaard, který s Aristotelem sympatizuje a své názory na jeho filosofii leckdy zakládá, vidí problém

¹⁰⁷ ARISTOTELÉS. *Rétorika/Poetika*. Přeložil A. KŘÍŽ. Praha: Petr Rezek, 1999, s. 131.

¹⁰⁸ KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 48.

v neúplnosti Aristotelových tvrzení v *Poetice*.¹⁰⁹ Podstata tragična se nemění, tragično je stále stejné; mění se pouze výrazové prostředky. Představa o tom, co je tragické, se podle Kierkegaarda liší, avšak zároveň udává, že rozmanitost nemůže být tak velká, aby reakce na předváděný děj byly extrémně odlišné. Svou tezi přirovnává k pláči, který je také stále stejný, přirozený.¹¹⁰ To znamená, že nelze, aby jeden člověk při pohledu na tragédii plakal a druhý se smál.

Změnu tragična od doby antiky přisuzuje Kierkegaard politickému systému, který je v moderní době nastaven jinak a upřednostňuje individualismus a sobeckost. „Naše epocha je opravdu dost těžkomyslná na to, aby věděla, že je zde něco jako zodpovědnost a že to pro nás opravdu něco znamená. Je to totiž tak, že sice všichni chtějí vládnout, ale nikdo nechce mít zodpovědnost.“¹¹¹ Úspěšnost tragédie v antice spočívá v tom, že jedinec měl určité vazby s rodem, státem nebo osudem, které měl i tragický hrdina, na něhož divák upíral svůj zájem. Divák a hrdina spolu sdíleli tragické pouto. Špatná rozhodnutí nevycházela ze záměru; byla výsledkem určitého rodinného prokletí, jak tomu je například v *Antigoně*.¹¹² Taková zápleтка divákovi vyhovovala, protože s tragickým hrdinou mohl lépe soucítit. Aristotelés si dobře uvědomoval, že soucit je větší, přihlíží-li divák utrpení hrdiny, který trpí nezaslouženě.¹¹³ Antigona na sebe vzala odpovědnost svého osudu, což bylo pro antického diváka něco, co chápal. Moderní divák však není na takové vazby připravený a nemá pro ně porozumění. Nemůže cítit tragično tak dokonale, protože mu již není připravené na míru. Aby podle Aristotela dosáhl divák katarze, musí s tragickým hrdinou soucítit, katarze je to, co způsobí očistu pocitů. Kierkegaard s touto tezí souhlasí, ale zároveň má pocit, že antická tragédie v moderní době pozbyla významu právě kvůli chybějícímu soucitu.¹¹⁴

To, čemu Aristotelés nekladl tak velký význam, Kierkegaard shledává podstatnou složkou moderního tragična. Řeč je o charakteru postav, který Aristotelés sice v *Poetice* nastiňuje, ale zároveň pro něj povahokresba není tak důležitá. Moderní tragédie by měla mít podle Kierkegaarda postavy propracované, neboť je to právě tento aspekt, na nějž se divák soustředí. Individuální pojetí hrdiny a jeho konání zajímá moderního člověka více než souvislosti, které ho pojí s osudem nebo státem, protože ani on na ně nevěří. „Divák si zvykl orientovat se v ději sám, a tudíž i vyžaduje, aby každá dramatická situace byla na první

¹⁰⁹ Nejedná se o kritiku Aristotela.

¹¹⁰ KIERKEGAARD, Søren. *Bud' – Alebo*. Přeložil M. ŽITNÝ. Bratislava: Kalligram, 2007, s. 147.

¹¹¹ KIERKEGAARD, Søren. *Bud' – Alebo*. Přeložil M. ŽITNÝ. Bratislava: Kalligram, 2007, s. 149–150.

¹¹² Tamtéž, s. 149–164.

¹¹³ ARISTOTELÉS. *Rétorika/Poetika*. Přeložil A. KŘÍŽ. Praha: Petr Rezek, 1999, s. 132.

¹¹⁴ KIERKEGAARD, Søren. *Bud' – Alebo*. Přeložil M. ŽITNÝ. Bratislava: Kalligram, 2007, s. 149–164.

pohled sdělná i bez znalosti toho, co předcházelo.“¹¹⁵ To je však zároveň důvod, proč se moderní tragédii nedaří. Pravé tragično tkví v neštěstí, jež na sebe hrdina nestrhne vlastní vinou, je však nevyhnutelné z důvodu osudovosti. Proto podle Kierkegaardra dnes dosáhnout tragédie nelze. Podstatnou složkou antického tragična byla vina, kterou hrdina měl a zároveň neměl. Například Oidipus, který nebyl vinen, protože o morálních prohřešcích nevěděl, ale zároveň vinen byl, jelikož se i přes nevědomost dopustil otcovraždy a incestu. „Lidé dnes nechtějí slyšet o dřívějším životě nějakého hrdiny, kladou mu na bedra celý jeho život jako něco, čeho je sám strůjcem, a činí jej odpovědným za vše; ale když to tak činí, tak vlastně přeměňují jeho estetickou vinu na vinu etickou. Tak se tragický hrdina stává někým zlým a samo zlo vlastním námětem tragédie. Avšak zlo nás při estetickém nazírání vůbec neinteresuje a vina jako hřích není něčím estetickým.“¹¹⁶ Kierkegaard se domnívá, že Aristotelés požaduje, aby hrdina nesl určitou vinu, ta však musí být uměřená. Nemůže ji mít zcela, ale také ne vůbec. Zároveň dodává, že moderní doba zanevřela na mýtus a moderní člověk chce, aby celou vinu převzal jedinec. Kvůli tomu se člověk o tragédii připravil a společnost upadá za své činy v zoufalství. Jedinec zodpovídá za celý svůj život a nese veškerou vinu svých činů. Tragédie je z Kierkegaardova hlediska dobrá a člověk by se neměl bát si ji osvojit, protože z estetického hlediska je něčím milosrdným, něčím, co člověka ospravedlňuje stejně jako boží milost.¹¹⁷

Eva Stehlíková dodává, že mýtus nebral divák jako něco nelogického. Byla to jeho představa o světě a považoval ji za zcela pravdivou. Pokud tedy byl předváděn mytologický děj; považoval ho divák za minulost, která se skutečně odehrála.¹¹⁸

Spjatost, již prožíval antický divák s antickým hrdinou, spočívala ve společné představě o životě v *polis*, o tom, jak každý čin může být potrestán vyšší mocí, což pramenilo z víry v mytologii. Tragično antické tragédie spočívá v utrpení krásného hrdiny v důsledku osudu (rodinné prokletí). Ten za svůj tragický konec může jen z poloviny, vina byla estetická, ne etická. A to dokázal antický divák chápat a náležitě s hrdinou soucítit. V této poloviční vině vidí Kierkegaard největší naplnění tragična.¹¹⁹ To, co by se na dnešní tragédii Aristotelovi zřejmě nelíbilo, je skutečnost, že se do popředí staví charakter postav a tragično vyplývá hlavně osobních rozhodnutí hrdinů a tedy z jejich vlastních chyb (viny).

¹¹⁵ OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: CDK, 2007, s. 104.

¹¹⁶ OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: CDK, 2007, s. 106.

¹¹⁷ KIERKEGAARD, Søren. *Bud' – Alebo*. Překlad, ŽITNÝ Milan. Bratislava: Kalligram, 2007, s. 152–153.

¹¹⁸ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991, s. 30.

¹¹⁹ Podobnost s tím, jak Kierkegaard vidí tragično lze hledat v naturalistické literatuře. Tíha osudu, jež zkoušela hrdiny takových románů, byla připisována rodinným predispozicím. Matka kurtizána = dcera kurtizána apod.

Moderní člověk se nepoutá k mýtu, a proto nemůže takovou tíhu, jako je osud, chápat a nedokáže v sobě probudit empatii. „Lidé dnes nechtějí slyšet o dřívějším životě nějakého hrdiny, kladou mu na bedra celý jeho život jako něco, čeho je sám strůjcem, a činí jej odpovědným za vše; ale když to tak činí, tak vlastně přeměňují jeho estetickou vinu na vinu etickou. Tak se tragický hrdina stává někým zlým a samo zlo vlastním námětem tragédie. Avšak zlo nás při estetickém nazírání vůbec neinteresuje a vina jako hřích není ničím estetickým.“¹²⁰ Tragično se tedy stává etickým a ne estetickým prvkem. Očištění pocitů vidí Kierkegaard jako něco lahodného, co může člověka léčit. Moderní doba zároveň smysl pro tragično pomalu ztrácí, protože moderní divák nedokáže soucítit s hrdinou, který věří v mýtus, a tak se člověk o uzdravení připravuje. V antickém dramatu si divák totiž nepřeje, aby hrdina pykal, vina, kterou nese, je z půlky jeho (tu mu zřejmě divák odpouští, neboť čin vykonal, aniž by věděl okolnosti), ale z druhé a té větší způsobená osudem. Jedině tak podle Kierkegaarda, který z Aristotela vychází, vzniká tragično, jež může vést k očištění pocitů, jako je soucit a strach. Naproti tomu stojí etická vina (která se objevuje v moderním dramatu), jež je příliš tvrdá a jelikož není provázená žádnou kontinuitou osudu a divák nemůže s hrdinou soucítit, smysl tragična není naplněn a tragédie tak upadá.¹²¹ Avšak problém se vstřebáváním tragického děje a následným očištění pocitů diváka si zřejmě všiml už i Aristotelés, který v *Rétorice* rozvíjí tezi o soucitu, jenž se nenavozuje samočinně, i za předpokladu, že by tragédie splňovala všechny náležitosti. Divák tedy může soucítit v tom případě, že má určité predispozice. Ty zahrnují přirozený strach, že se stane neštěstí jemu samému nebo jeho blízkým, a také divák nesmí mít pocit, že už nejhorší zažil a nic horšího se mu stát nemůže ani, že je dokonale šťastný. Divák tragédie, který je stvořený pro očištění pocitů, je podle Aristotela ten, který neštěstí unikl o vlasek, starší člověk, jenž je opatrný a zkušený, člověk, který se bojí a člověk vzdělaný, pro jeho přemýšlivost, ženy, děti apod.¹²²

„Je tedy tragédie zobrazení děje vážného a úplného, který má určitý rozsah, a to řeči zkrášenou v každém úseku příslušným prostředkem zvlášť; užívá jednajících postav, nikoli vyprávění, a působí skrze soucit a strach očištění takových citů.“¹²³ S tímto Aristotelovým výrokem Kierkegaard souhlasí, ale dodává, že strach a soucit jsou naladění, z nichž strach lze spojit s událostí a soucit je jako aspekt, který vytváří dojem tragična. Kromě strachu a soucitu Kierkegaard rovněž pojednává o smutku a bolesti, což jsou pocity, které by měl

¹²⁰ OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: CDK, 2007. Osolsobě, s. 106.

¹²¹ OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: CDK, 2007, s. 106–107.

¹²² ARISTOTELÉS. *Rétorika/Poetika*. Překald, KŘÍŽ Antonín. Praha: Petr Rezek, 1999, s. 130.

¹²³ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad, NOVÁKOVÁ Julie. Praha: Orbis, 1962, s. 40–41.

divák tragédie zažívat. Podle něj by měl být vždy větší smutek, protože ten je estetickým aspektem (pojmem), jenž lze pociťovat nezaujatě. Je důležitějším pocitovým produktem než bolest, jelikož pramení z nejednoznačnosti viny; kdežto cítí-li divák bolest (jako je to u moderní tragédie), dobře ví, ke komu se vina vztahuje. Smutek v sobě obsahuje něco více substančního, bolest sama o sobě nemůže existovat, smutek by však mohl být substancí, tedy mohl by existovat sám o sobě, bez konkrétního důvodu proč ho pociťovat. Smutek člověka přepadá, aniž by věděl proč, nýbrž vždy ví, proč ho něco bolí, ať psychicky, či fyzicky.¹²⁴ Podle Kierkegaarda, a to též platí u Aristotela, musí být vina dvojnásobná. Pro tragédii je nejlepší, když je jedna část viny zcela skryta a posléze odkryta a druhá odkryta, ale hrdinovi skryta a odkryta pomocí anagnórise. Jedině tak lze docílit tragična antických rozměrů. Aristotelés i Kierkegaard se tedy domnívají, že z tragédie má být cítit smutek i bolest, jak již bylo řečeno výše, smutek musí převládat. Kierkegaard ale tvrdí, že je bolest také podstatnou složkou tragédie a dělí se na estetickou a etickou a jejím rozdílem je výčitka. „Předvedení výčitky v moderním dramatu je ‚esteticky nezajímavé‘. Vina sama je zajímavá z jiných hledisek, například psychologicky nikoliv esteticky.“¹²⁵ Petr Osolsobě vysvětluje Kierkegaardova slova tak, že jak ve smutku, tak v bolesti musí být vyváženost, protože jinak drama tragično postrádá.

Definice tragična koresponduje i s myšlenkami, které Aristotelés rozebírá v *Etice Nikomachově*, kde analyzuje jednu z důležitých cností, jejíž název je synonymem pro vyváženost – *sófrósyné*:¹²⁶ „neboť jak upřílišené tělesné cviky, tak i nedostatečné ničí sílu, zrovna jako i příliš hojné a příliš skrovné nápoje a pokrmy ničí zdraví, přiměřené však je dávají, zvyšují i zachovávají. Tak tedy tomu jest i u uměřenosti, statečnosti a u ostatních ctností.“¹²⁷ Uměřenost zmiňuje rovněž v *Poetice*, avšak v kontextu s povahokresbou. Je možné, že Aristotelés zahrnul do *Poetiky* své předchozí teze týkající se etiky.¹²⁸

¹²⁴ KIERKEGAARD, Søren. *Bud' – Alebo*. Překlad, ŽITNÝ Milan. Bratislava: Kalligram, 2007, s. 156.

¹²⁵ OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: CDK, 2007, s. 108.

¹²⁶ Uměřenost.

¹²⁷ ARISTOTELÉS. *Etika Nikomachova*. Přeložil A. KŘÍŽ. Praha: Jan Laichter, 1937, s. 28–29.

¹²⁸ OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: CDK, 2007, s. 108.

4 ANTIGONA

Poetika vede některé autory prací o Aristotelovi k tvrzení, že by měla všechna řecká dramata odpovídat Aristotelovu konceptu tragédie. Při bližším zkoumání však určité hry nesplňují požadované dispozice dobré tragédie, ale přesto jsou za ni považovány. Jedním z nejvýraznějších příkladů je právě *Antigona*, u které se nabízejí otázky: Kdo je této hře hoden soucitu? Či kdy se v ději objevuje anagnórise? Podle Kaufmanna není pravda, že by všechny Aristotelovy teze pasovaly na Oidipa a naopak všechny Hegelovy¹²⁹ na *Antigonu*.¹³⁰ Následující rozbor chce toto tvrzení dokázat. Aristotelés v *Poetice* nepíše, že by hrdina nemohl být ženského pohlaví, a ani že ženské postavy nejsou příliš vhodné do tragických rolí. Hru *Antigona* v *Poetice* zmiňuje jen jednou; na jejího autora a jeho hru *Oidipus* lze narazit vícekrát. Právě *Antigona* je vhodná pro svůj známý a přehledný tragický děj k interpretaci dosud získaných poznatků, rovněž proto, že se k ní interpreti *Poetiky* často obrací. Antigona¹³¹ v expozici vypráví, co předcházelo tomu, že Kreón nechce pohřbít jejího bratra. Svě sestře Isméně Antigona prozradí, že ho chce sama pohřbít. Následně čin opravdu uskuteční, Kreón zuří a rozhodne se Antigonu usmrtit. Zároveň se divák dozví, že je Antigona snoubenkou Kreontova syna Hamióna, který Antigonu miluje, ale svého otce zrovna tak. Hamión rozmlouvá Kreontovi Antigony popravu, není to však nic platné. Kreón se ji rozhodne pohřbít za živa. Následně za Kreontem přichází věštec¹³² a ukazuje mu, co se stane, když tak učiní. Kreón mu opravdu uvěří a odvolá své nařízení, je však pozdě. Tragickou smrtí Hamióna, který spáchá sebevraždu přímo před zraky svého otce u mrtvé Antigony, nekončí královo utrpení. Ze smutku spáchá sebevraždu i jeho manželka Eurídice. Kreón si uvědomuje, co způsobil a zpytuje své svědomí.

4.1 Hlavní hrdina *Antigony*

Otázkou je, zdali je hlavní hrdinkou *Antigony* Antigona, jak k tomu svádí název tragédie. Kaufmann poznamenává: Aristotelés v *Poetice* píše, že dobrá tragédie musí obsahovat řadu událostí, které vedou k nějaké změně. Antigona tyto předpoklady splňuje, ale ten kdo trpí, je také Kreón, jenž jde ze štěstí do neštěstí, kdežto Antigona z neštěstí do

¹²⁹ Hegel vnímal Antigonu jako ženu hájící rodová práva, obdivoval ji a stavil do stejného světla, jako třeba Ježíše či Césara.

¹³⁰ KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 16.

¹³¹ Sofoklés 441 př. Kr.

¹³² Teiresiás.

ještě většího neštěstí.¹³³ Jakkoliv by se mohlo zdát, že Kreón nesplňuje podmínky, které Aristotelés v *Poetice* vymezil, je právě on postavou hodnou soucitu. Podle Aristotela není vhodné vyobrazovat postavy zlého charakteru, protože ty pokud upadnou do neštěstí, soucit u diváka nevyvolají. Kreón ale není krutovládce, je jen zatvrzelý ve svém rozhodnutí, překypuje všem dobře známou vlastností. Poté, co ho věstec přesvědčí, že se jeho vůle ve zlé obrátí, divák v něm vidí sám sebe. Aristotelés však rovněž v *Poetice* píše, že se Sofoklés vyjádřil o tragických postavách tak, že tvoří postavy lepší. Tedy takové, k nimž divák vzhlíží.¹³⁴ Důkazem této ideje by mohla být spíše Antigona než Kreón. I když její argumenty, jimiž vysvětluje, proč chce pohřbit bratra, nejsou zcela jednoznačné (udává rodičovskou lásku, domnívá se, že povinnosti vůči zemřelým mají větší váhu než vůči živým, protože s nimi bude na věky) a nemají rozumový základ, neustále si v očích diváka zachovává statečnost a lidskost.¹³⁵ Publikum pro ni má pochopení; obdobně jako ona věří v mýtus. Současně si publikum samo nejspíš uvědomuje, že takové konání je nad jeho zásady, proto k ní může vhlížet. Postavit se vladaři není něco, co by běžný antický divák dokázal. Z toho dle Aristotela vyplývá, že Sofoklés ukazuje, jací by lidé měli být.¹³⁶ Antigona by mohla být podle Kaufmanna výjimkou právě kvůli tomu, že její chování nepodporuje Aristotelovu teorii, která zahrnuje, že hrdina musí upadat ze štěstí do neštěstí. Antigona je nešťastná a upadá ještě do většího neštěstí.¹³⁷ *Antigona* tedy zřejmě není jednoznačně hlavní tragickou postavou, ale Aristotelés ani v *Poetice* nepožaduje, aby hra byla nazvána jménem protagonisty. Proto *Antigona* zatím splňuje všechny Aristotelovy požadavky antické tragédie.

4.2 Povaha Antigony

Aristotelés by spatřoval výše popsaný kompoziční problém u *Antigony*, zaměřil-li by se na povahu hrdinky. Z *Poetiky* vychází, že by tragické postavy neměly být příliš cnostné.¹³⁸ Právě toto připomíná Kaufmann a domnívá se, že Antigona a některé další tragické postavy jsou až příliš cnostné. Odkazuje při tom na *Etiku Nikomachovu*, kde Aristotelés vymezuje člověka velkomyslného, jakožto krále cnosti. Výměr takového člověka zní: „Jest tedy velkomyslný člověk co do velikosti na vrcholu, co do správnosti ve středu —

¹³³ KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 57.

¹³⁴ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad J. NOVÁKOVÁ. Praha: Orbis, 1962, s. 67.

¹³⁵ KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 217–220.

¹³⁶ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad J. NOVÁKOVÁ. Praha: Orbis, 1962, s. 67.

¹³⁷ KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 57.

¹³⁸ ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad J. NOVÁKOVÁ. Praha: Orbis, 1962, s. 48.

neboť se cení podle hodnoty —; ostatní tak činí buď příliš mnoho nebo příliš málo. Jestliže se tedy pokládá za hodna velkých věcí, a zvláště největších, a jest jich hoden, bude se to asi vztahovati zvláště k jedné věci. O hodnotě se pak mluví vzhledem k zevnějším dobrům; za největší dobro pak asi pokládáme to, které vzdáváme bohům a po němž nejvíce touží lidé velké hodnoty, a co jest závodní cenou za nejkrásnější činy; takovou věcí jest čest — ta jest totiž největší ze zevních dober —; ke cti tedy a necti se chová velkomyslný člověk, jak má. Také bez důkazu jest zjevno, že cílem velkomyslných lidí jest čest; neboť velcí lidé se nejvíce pokládají za hodny cti; arci podle zásluhy.¹³⁹ Z této Aristotelovy představy lze usoudit, že Antigonina hrdost a pýcha by podle něj nebyly považovány za chybu, zvláště pak pochovala-li bratra kvůli víře v bohy. Dále ještě Aristotelés píše: „Velkomyslný člověk se nevydává v malé nebezpečí ani rád, aby došel třeba malé cti, nýbrž v nebezpečí velké, a kdykoli jest v nebezpečí, nešetří života, ježto mu nepřikládá takové hodnoty, že by za každou cenu měl býti zachován.“¹⁴⁰ Antigona je tedy zřejmě až příliš cnostná. Co je tedy aspektem, který by ji srážel na úroveň publika? Antigona si svůj osud vybrala, což není pro tragédii správné. Mučedník totiž nemůže být opravdovým hrdinou. Norman De Witt se domnívá, že nás přemýšlení o nespravedlnosti světa odvádí od podstaty tragédie a stejně jako Kaufmann má za to, že je protagonistou Kreón. Král Kreón si hrdě stojí za svým rozhodnutím a diváci ho sice pro jeho neblahá rozhodnutí přestávají milovat, nepřestávají s ním však soucítit. Není tedy podle Aristotela příliš cnostný. Divák se v něm vidí v tom smyslu, že stejně jako on, splácí utrpením své chyby. Antigona je sice hrdinka, ale počítá s tím, co by mohlo přijít po činu, který vykoná (pohřbí svého bratra), riskuje, což také není v kompetenci tragického hrdiny. Witt se následně domnívá, že *Antigona* neodpovídá Aristotelově konceptu tragédie. Hrdinka je totiž silně charakterově propracovaná až svou povahokresbou převyšuje děj a Kreón, jenž poskytuje ději prostor, zase není ve hře na vrcholu pyramidy.¹⁴¹ Aristotelés sice opravdu v *Poetice* píše, že povahokresba je až na druhém místě a stále upřednostňuje děj, na druhé straně se nikde nevymezuje tak, že by tragédie byla jen jednoho druhu. Naopak píše, že kromě tragédie složité, kterou lze klasifikovat jako nejlepší a v Aristotelových očích, by jí byla hra Oidipus, rovněž existuje drastická¹⁴² a jednoduchá hra¹⁴³ (např. Prométheus), a také zmiňuje hry povahové.¹⁴⁴

¹³⁹ ARISTOTELÉS. *Etika Nikomachova*. Přeložil A. KŘÍŽ. Praha: Jan Laichter, 1937, s. 83.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 87.

¹⁴¹ DeWITT, Norman W. *Character and Plot in the "Antigone"*. The Classical Journal. Northfield: The Classical Association of the Middle West and South, 1917, 12/6, s. 393–396. https://www.jstor.org/stable/3288383?seq=4#metadata_info_tab_contents (cit. dne 16. 11. 2018).

¹⁴² Rovněž lze překládat jako vzrušující.

¹⁴³ Ke které patří hry odehrávající se v podsvětí.

V *Poetice* není tedy nikde řečeno, že by Sofoklova *Antigona* nevyhovovala Aristotelově pojetí tragédie, nýbrž zřejmě jen nesplňuje požadavky té nejlepší možné.

4.3 Osud Antigony

Jak píše John Baxter v článku *The Soul of Tragedy: Some Basic Principles in Aristotele's Poetics*, Aristotelés nečerpal své poznatky jen z jedné hry, ale z několika. Baxter se zabývá tím, jak Aristotelův koncept duše tragédie (děj) může odpovídat dvěma odlišným tragédiím. Aristotelés radil psát o známých jménech, i když to nepovažoval za nutné. Kierkegaard vyzdvihuje v kontextu tragédie osud, který pronásleduje hrdiny a nese v sobě rodinné prokletí.¹⁴⁵ U Antigony, jež nese známé jméno, stejně jako její otec Oidipus, divák tuší, co celému ději předcházelo, aniž by tyto skutečnosti byly na začátku řečeny. Proto může lépe soucítit s jejím osudem. To je mimo jiné jeden z důležitých rysů tragédie. Stehlíková píše: „Mýtus poskytoval jen obrys fabule, protože příběhy nebyly ještě definitivně ustálené. Dobrý dramatik však nenechal svého diváka na holičkách a poskytl mu všechna důležitá fakta potřebná k pochopení příběhu a jeho prehistorie včas.“¹⁴⁶ Kierkegaard tvrdí, že smutek, který divák pociťuje, není jen za Antigonu, nýbrž za celý tragický osud rodu, který je krutý a nemá slitování.¹⁴⁷ Nesmírný smutek se na sebe stále nabaluje a následně na diváka krutě dopadá. Ifignii, Oidipa a Antigonu spojuje tíživé dědictví, jak si již všiml i Kierkegaard. Jedná se zřejmě o podstatu, kterou mají všechny tragédie společnou a Aristotelés ji nazývá duší tragédie. Děj, který je nezávislý na postavách, vypovídá o tom, jak postavy dělají chyby a jdou tak vstříc svému osudu. Hrdinové však nevědí, že o jejich osudu je už předem rozhodnuto a konají naprosto svobodně. Aristotelés zřejmě chápal duši tragédie právě jako svobodu rozhodovat o svém konání nehledě na víru v bohy.¹⁴⁸ *Antigona* tento předpoklad splňuje. Nestará se o osud, o rodinné prokletí, protože o něm ani neví. O jejím osudu je sice předem rozhodnuto, ale ona naprosto svobodě chybí.¹⁴⁹

¹⁴⁴ ARISTOTELES. *Poetika*. Přeložila NOVÁKOVÁ Julie. Praha: Orbis, 1962, s. 55.

¹⁴⁵ KIERKEGAARD, Søren. *Bud' – Alebo*. Přeložil ŽITNÝ Milan. Bratislava: Kalligram, 2007, s. 161–168.

¹⁴⁶ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991, s. 29.

¹⁴⁷ KIERKEGAARD, Søren. *Bud' – Alebo*. Přeložil ŽITNÝ Milan. Bratislava: Kalligram, 2007, s. 161–168.

¹⁴⁸ BAXTER, John. *The Soul of Tragedy: Some Basic Principles in Aristotele's Poetics* PhaenEx 1, no. 2 (fall/winter 2006): 1-10. 2006

<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:MhhsIirmqSUJ:https://phaenex.uwindsor.ca/index.php/phaenex/article/view/221/228+&cd=3&hl=cs&ct=clnk&gl=cz> (cit. dne 22. 10. 2018).

¹⁴⁹ *harmatia*

4.4 Anagnórise u *Antigony*

Anagnórise je „změna nevědomosti v poznání, popř. v přátelství nebo nepřátelství, a to u lidí, kteří jsou určeni pro štěstí nebo pro neštěstí.“¹⁵⁰ Je lákavé tuto definici převést do situace, kdy Kreón uvěří věštbě a rozhodne se pohřbít bratra Antigony¹⁵¹ a ji samou vysvobodit. Kreontova nevědomost je obsažená v neznalosti svého vlastního osudu a přelom by byl v tomto případě spíše ze štěstí do neštěstí, protože jeho naladění před vyslechnutím věštbý bylo pozitivní, kdežto po ní si uvědomuje, co hrozného způsobil. Taková anagnórise by mohla spadat do dvou z pěti typů, jímž jedním z nich je taková, která zahrnuje rozhovor dvou postav. Překážkou by nebylo, že se nejedná o rozpoznání postav, což by mohlo plynout z Aristotelova tvrzení, že „anagnórise je poznáním někoho“¹⁵², protože rovněž píše, že si člověk může i pouze něco uvědomit.¹⁵³ Problém je v tom, že takový rozhovor se má odehrávat mimo hlavní děj, což v tomto případě tak není. Druhou variantou by mohla být anagnórise, která vyplýne z událostí. Ta je také podle Aristotela nejlepší.

Je také pravděpodobné, že se anagnórise nenachází ve spojitosti přímo s Kreontem a ani s Antigonou, ale s chórem představujícím lid. Na konci sborové ódy, jež se nazývá *Ódou na člověka*.

„Kdo zákonům své otčiny dbá
i přísahou posvěcených práv,
ten povznáší vlast; však ten je vlasti nehoden,
kdo směle zlu se oddává.
Kéž nikdy nesdílí muj krb
a dalek je mému smýšlení ten,
kdo tak jedná!“¹⁵⁴

K poznání tak dojde chór, který zároveň uvede Keróna publiku v lepším světle pomocí prozření. Kreón totiž v zásadě není špatný, jen ctí zákony. Sboru se tedy podaří rozdělit lidi do dvou kategorií: těch, kdo ctí zákon a těch, kteří konají zlo. V tuto chvíli tedy chór (lid) dojde k poznání, že Kreón není krutovládce, nýbrž pouze jedná dle nařízení zákona. Jenomže jakmile Antigona předstoupí před Kreonta, který si nebere servítky, snaha chóru ukázat jednoduchý princip rozdělení dobrého a špatného selhává, protože lid ví, že takové

¹⁵⁰ ARISTOTELES. *Poetika*. Přeložila NOVÁKOVÁ Julie. Praha: Orbis, 1962, s. 47.

¹⁵¹ Polyneikés.

¹⁵² ARISTOTELES. *Poetika*. Přeložila NOVÁKOVÁ Julie. Praha: Orbis, 1962, s. 47.

¹⁵³ Tamtéž, s. 53.

¹⁵⁴ <http://files.sposs.webnode.cz/200000380-8202982fcb/Sofokl%C3%A9s%20-%20Antigona.pdf>
(cit. dne 3. 10. 2018).

kategorizování není tak snadné. Antigona sice porušila zákon, ale zároveň se zřejmě řídila božím příkázáním, jež by mělo zákony *polis* převyšovat. Anagnórise by rovněž mohla být prisuzována té části děje, kdy Kreón zjistí, že jeho syn i jeho manželka spáchali sebevraždu.¹⁵⁵

5 ZÁVĚR

Smyslem práce bylo ukázat subjektivní interpretační postoje týkající se tragédie vymezené v *Poetice* a především významu tragédie a tragična. Na základě Aristotelovy *Poetiky* se ukázalo, že nestačí hledat souvislosti jen v jednom proudu Aristotelových myšlenek, ale je potřeba soustředit se na širší okruh Aristotelovy tvorby. Jedině tak se lze o něco více přiblížit autorově představě o antické tragédii. Kontext je možné dohledávat v *Rétorice*, *Politice* a *Etice Nikomachově*. Ve všech těchto spisech se Aristotelés soustředí na člověka a stará se o jeho dobro, které nakonec ústí v dobro *polis*. Etický ráz (morální) tragédie autorka zastává i přes to, že si též váží poznatků Marthy Husainové, jež Aristotelovo pojetí tragédie spojuje s *Metafyzikou*.¹⁵⁶ Autorka předkládané práce zastává názor, že Aristotelovi nejde o umění, jak mu rozumíme dnes, nepřipouští, že by tragédie byla jen krásnou estetickou podívanou, která by činila z herce umělce právě pro jeho herecké kvality a básníka by vyvedla na vrchol pro slova vložená herci do úst, jež by nakonec publikum ohodnotilo potleskem. Jde mu o *techné*, jakožto řemeslo uzdravující stejně jako medicína. Tragický děj navozuje v divákovi potlačované pocity, díky čemuž se divák uvolní (uzdraví) odplavením takových nahromaděných emocí.

V úvodu byl stanoven cíl najít odlišnosti nebo souvislosti mezi pojetím Aristotelovy tragédie u Kierkegaarda a Kaufmanna. Autorka zjistila, že etymologický problém, který vidí Kaufmann ve slovech *eleos* a *fobos*, pomůže vyložit právě Kierkegaardova teze o tragičnu. Kaufmann navrhuje překládat *eleos* nikoliv jako soucit, nýbrž jako *ruth* (žal). Domnívá se

¹⁵⁵ MARKELL, Patchen. *Tragic Recognition: Action and Identity in Antigone and Aristotle*. Political Theory. Thousand Oaks: Sage Publications, 2003 31/1, s. 6–38.

https://www.jstor.org/stable/3595657?read-now=1&logged-in=true&seq=23#page_scan_tab_contents (cit. dne 4. 10. 2018).

¹⁵⁶ Martha Husainová uchopuje Aristotelovo dílo jako individuální nauku, ale zároveň chce dokázat, že se propojuje určitými prvky s jeho předchozí prací, a to konkrétně s *Metafyzikou*, a tedy s Aristotelovým chápáním bytí. Zatímco se většina badatelů domnívá, že se tragédie váže k etice, toto tvrzení Husainová odmítá, což také dokazuje v několika kapitolách knihy. Zastává rovněž názor, že *Poetika* je vědou a ne uměním, a proto lze dojít k teoretickému porozumění. Aby zároveň poukázala na to, že *Poetiku* nelze spojovat s etikou, rozděluje pojem *techné* do několika rovin. První rovinou je umění fyzické, které nazývá *mimésis 1*, druhá umělecké *techné* (*mimesis 2*) a třetí tragické a nontragické *techné*.

totiž, že antický divák nemůže soucítit v plném významu slova s hrdinou; jelikož se nemůže ztotožnit se situacemi, které hrdina prožívá. Kaufmann nakonec spatřuje význam slova na pomezí sugesce a soucitu a *fobos* na hranici mezi hrůzou a strachem. Právě pojem sugesce navazuje na Kierkegaardovo pojetí tragična; antický divák byl s antickým hrdinou svázán mýtem, což bylo pevné pouto, které oba spojovalo. I když divák neprožil hrůzy války, tak jak popisuje Kaufmann, ani neví, jaký šok zažil Menelaos, když zjistil, že mu unesli Helenu, je spojený mýtem a představou o rodinném prokletí s hrdinou, což mu umožňuje vsugerovat si, že by se takové situace mohly stát i jemu. Aristotelés v *Poetice* píše, že by se měly vyobrazovat věci obecně platné, a ty které antický divák dobře zná. Hrůzy trojské války jsou tedy něco jako pozadí, s nímž se může antický divák opravdu ztotožnit pomocí sugesce, obecně platná věc jako zrada je něco, čemu již velmi dobře rozumí i bez sugesce. Pokud by Kaufmann problém viděl v souvislosti s moderní dobou, Kierkegaard by odpovídal následovně: Moderní divák nemůže soucítit s antickým hrdinou, protože nevěří v mýtus a jeho životní přesvědčení je v důsledku politického nastavení zaměřeno na individualismus a sobeckost. Z filosofie těchto dvou autorů vyvstává podstata aristotelského tragična. Tragično v antické tragédii je předvedení obecných věcí (týrání, zrada či nešťastná láska) na pozadí událostí jako je trojská válka¹⁵⁷ a to vše s notnou dávkou dědičného prokletí opředěného mýtem.

Kapitola *Antigona* pomohla objasnit překážky, které mohou při interpretaci Aristotelova pojetí tragédie nastat, chce-li badatel prozkoumat konkrétní antickou tragédii z hlediska *Poetiky*. Ve výsledku ne všechny Aristotelovy požadavky lze vztáhnout na veškeré antické tragédie. Aristotelovi nešlo o to tvrdit, že jsou všechny do té doby napsané hry stejné, ale sepsat příručku k té nejlepší možné. Tou by pro něj nebyla *Antigona*, ani *Prométheus* či *Ifignie v Aulidě*, avšak tyto hry obsahují prvky, jež jsou pro Aristotela důležité. *Antigona* tedy zapadá do konceptu antické tragédie; není však pro něj tou nejlepší možnou tragédií, protože se až příliš věnuje povahokresbě. Tou nejlepší by zřejmě byla hra *Oidipus*, jež vyzdvihuje několikrát a nad to svou kompozicí a prostředky¹⁵⁸ splňuje koncept tragédie popsany v *Poetice*.

Autorka bakalářské práce se rovněž domnívá, že se řecké tragédii věnuje málo pozornosti. České překlady badatelských knih, které se Aristotelovým pojetím tragédie zabývají, téměř neexistují a čeští filosofové se jí zabývají spíše okrajově na esejistické

¹⁵⁷ Například Aischylova tragédie Oresteia.

¹⁵⁸ Jde například o spojení anagnórise a peripetie, které se Aristotelovi jeví jako důležité.

úrovni. Proto bych byla ráda, kdyby se tato práce stala jedním z mnoha drobných podnětů pro další úvahy či diskuse o dané problematice, protože i v 21. století je tragédie zásadní otázkou lidské existence.

6 BIBLIOGRAFIE

Aristotelovy spisy:

Poetika. Přeložila NOVÁKOVÁ Julie. Orbis: Praha, 1962.

Rétorika/Poetika. Přeložil KŘÍŽ Antonín. Praha: Petr Rezek, 1999.

Etika Nikomachova. Přeložil Antonín KŘÍŽ. Praha: Jan Laichter, 1937.

Politika. Přeložil KŘÍŽ Antonín. Petr Rezek: Praha 1998

Antická dramata:

SOFOKLÉS. *Tragédie*. Přeložili DĚDINA Václav, HOŠEK Radislav, STIEBITZ Ferdinand. Praha: Svoboda, 1975.

EURIPIDÉS. *Trójanky a jiné tragédie*. Přeložili STIEBITZ Ferdinand, VALEŠOVÁ Olga. Praha: Svoboda, 1978.

Antické tragédie. Přeložili Rudolf MERTLÍK, Ferdinand STIEBITZ. Praha: Odeon, 1970.

Interpretační literatura:

KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1968.

KIERKEGAARD, Søren. *Bud' – Alebo*. Přeložil ŽITNÝ Milan. Bratislava: Kalligram, 2007.

OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: CDK, 2007.

GRAESER, Andreas. *Řecká filosofie klasického období*. Praha: OIKOYMENH, 2000.

EAGLETON, Terry. *Sladké násilí: idea tragična*. Přeložil Marek SEČKAŘ. Brno: Host, 2004.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991.

HUSAIN, Martha. *Ontology and the Art of Tragedy*. New York: State University of New York Press, 2001.

BAHNÍK, Václav a spol. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.

NUSSBAUMOVÁ, Martha Craven. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*. Přeložil KORTE Daniel, Praha: OIKOYMENH, 2003.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Nakladatelství Praha: Lidové noviny, 2008.

GRONEMEYER, Andrea. *Divadlo*. Přeložila KOTŮLKOVÁ Veronika. Brno: Computer Press, 2004.

Internetové zdroje:

SOVOBODA, Karel. *Aristotelovo učení o povahách v tragoedii*. Listy filologické. Praha: Filosofický ústav akademie věd, 1917, 3/4, s. 175–179.

https://www.jstor.org/stable/23449430?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents

(cit. dne 29. 9. 2018)

DeWITT, Norman W. *Character and Plot in the "Antigone"*. The Classical Journal. Northfield: The Classical Association of the Middle West and South, 1917, 12/6, s. 393–396. https://www.jstor.org/stable/3288383?seq=4#metadata_info_tab_contents

(cit. dne 16. 11. 2018).

MARKELL, Patchen. *Tragic Recognition: Action and Identity in Antigone and Aristotle*. Political Theory. Thousand Oaks: Sage Publications, 2003 31/1, s. 6–38.

[https://www.jstor.org/stable/3595657?read-](https://www.jstor.org/stable/3595657?read-now=1&loggedin=true&seq=23#page_scan_tab_contents)

[now=1&loggedin=true&seq=23#page_scan_tab_contents](https://www.jstor.org/stable/3595657?read-now=1&loggedin=true&seq=23#page_scan_tab_contents) (cit. dne 4. 10. 2018)

BAXTER, John. *The Soul of Tragedy: Some Basic Principles in Aristotele's Poetics* PhaenEx 1, no. 2 (fall/winter 2006): 1-10. 2006

<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:MhhsIirmqSUJ:https://phaenex.uwindsor.ca/index.php/phaenex/article/view/221/228+&cd=3&hl=cs&ct=clnk&gl=cz>

(cit. dne 22. 10. 2018).

<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:MhhsIirmqSUJ:https://phaenex.uwindsor.ca/index.php/phaenex/article/view/221/228+&cd=3&hl=cs&ct=clnk&gl=cz>

(cit. dne 22. 10. 2018)

<http://files.sposs.webnode.cz/200000380-8202982fcb/Sofokl%C3%A9s%20-%20Antigona.pdf> (cit. dne 3. 10. 2018)