

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav řeckých a latinských studií



Diplomová práce

Libor Duchek

**KATHARSIS V ŘECKÉ TRAGÉDII
CATHARSIS IN GREEK TRAGEDY**

Praha 2011

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Sylva Fischerová, Ph.D.

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Sylva Fischerová, Ph.D.

Oponent diplomové práce:

Datum obhajoby:

Hodnocení:

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracoval samostatně, že jsem uvedl všechny použité informační zdroje a že práce nebyla využita k získání stejného nebo jiného titulu.

V Praze dne

.....
podpis studenta

Identifikační záznam

DUCHEK, Libor. *Katharsis v řecké tragédii. [Catharsis in Greek tragedy.]* Praha, 2011-08-24. 89 s. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav řeckých a latinských studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Sylva Fischerová, Ph.D..

Abstrakt

Tato práce se zabývá pojmem katharsis v klasické řecké tragédii. V první části sleduje historický kontext tohoto pojmu především v Platónově díle a později se věnuje hlavně Aristotelovi. Podrobně se zabývá Aristotelovou *Poetikou* a *Politikou*, což jsou jediná díla, kde Aristotelés katharsis zmiňuje. Po průzkumu Aristotelových textů práce představuje škálu interpretací, které během století vznikly, prozkoumává je a vyvozuje základní porozumění katharsis. Druhá část studie se snaží nalézt katharsis ve vzorku dochovaných tragédií hlavních řeckých tragických autorů. Rozebírá tragické povahy, zápletku a tragické emoce (tj. strach a soucit). Cílem pak je srovnání Aristotelovy teorie a praxe tragických básníků, kteří žili o století dříve, než vznikla tato teorie. V neposlední řadě práce nakonec hodnotí výsledky tohoto přístupu k teorii Aristotelovské katharsis.

Klíčová slova: Aristotelés, drama, katharsis, literární teorie, mimesis, řecká klasická tragédie

Abstract: This paper is focused on the concept of catharsis in classic Greek tragedy. In the first part, it traces historical context of this term particularly through the work of Plato; and later, the main effort is devoted to Aristotle. It looks closely in Aristotle's *Poetics* and *Politics*, which are the only works where he mentions catharsis. After research of the Aristotle's texts, the study presents variety of interpretations that have arisen over centuries, examines them and derives an elementary understanding of catharsis. The second part of this work tries to trace catharsis in a sample of preserved tragedies of main Greek dramatists. It investigates tragic characters, plot and tragic emotions (i.e. pity and fear). The scope is to compare the Aristotle's theory and practice of dramatists, who lived one century before the theory had risen. Last but not least the study concludes by bringing forward an evaluation of this approach to the theory of Aristotelian catharsis.

Keywords: Aristotle, catharsis, classic Greek tragedy drama, theory of literature, mimesis

Obsah

Obsah	6
I. Úvod	8
II. Katharsis u Aristotela	10
2.1 POETIKA JAKO LITERÁRNÍ VĚDA	10
2.2 PLATÓN A POEZIE	11
2.3 ARISTOTELÉS A MIMESIS	14
2.4 ARISTOTELÉS A TRAGÉDIE	18
2.4.1 DĚJ	22
2.4.2 POVAHY	25
2.5 KATHARSIS	30
2.5.1 ÚVOD	30
2.5.2 PŘEDARISTOTELOVSKÁ KATHARSIS	30
2.5.3 ARISTOTELOVSKÁ KATHARSIS	32
2.5.4 SHRNUÍ	36
III. Katharsis v tragédii	39
3.1 KATHARSIS V ORESTEII	39
3.1.1 ÚVOD	39
3.1.2a DĚJ A POSTAVY V DRAMATU ÁGAMEMNÓN	40
3.1.2b SHRNUÍ K DRAMATU ÁGAMEMNÓN	45
3.1.3a DĚJ A POSTAVY V DRAMATU CHOÉFORY	46
3.1.3b SHRNUÍ K DRAMATU CHOÉFORY	50
3.1.4a DĚJ A POSTAVY V DRAMATU EUMENIDY	51
3.1.4b SHRNUÍ K DRAMATU EUMENIDY	53
3.2 KATHARSIS V KRÁLI OIDIPOVI	54
3.2.1 ÚVOD	54
3.2.2 DĚJ A POSTAVY	56
3.2.3 SHRNUÍ	62
3.3 KATHARSIS U IFIGENIE V TAURIDĚ	63
3.3.1 ÚVOD	63
3.3.2 DĚJ A POSTAVY	65
3.3.3 SHRNUÍ	68
IV. Závěr	70

Appendix	72
LÁTKA ORESTEIE	72
LÁTKA OIPIA KRÁLE	79
LÁTKA IFIGENIE V TAURIDĚ	83
V. Bibliografie.....	87

I. Úvod

Pojem katharsis, který se objevuje v Aristotelově *Poetice* v definiční větě žánru tragédie, svou nejasností již mnoho století provokuje četné badatele k různým teoretickým konceptům, které se pohybují hned mezi několika sémantickými póly – od fortitudální koncepce přes moralistní, od didaktické ke strukturální, od emoční ke kognitivní; a bylo by samozřejmě možné nalézt i další sémantické perspektivy. Naším cílem však není ani tak doplnit či rozšířit spektrum již existujících teorií, jako spíše obrátit pozornost především k materiálům, z nichž mohl čerpat sám Aristotelés a na nichž tedy mohl svou teorii katharsis stavět.

Badání ohledně významu pojmu katharsis se opírá zejména o samu *Poetiku*, která však k jeho rozluštění mnoho indicií nedává, a proto mohlo vzniknout mnoho velmi rozdílných teorií. Jisté zpřesnění přineslo kritické srovnání s dalšími Aristotelovými texty, k čemuž záhy přistoupil i rozbor ostatních teoretických textů z jeho doby. Náš pokus, tak jako již učinili jiní badatelé, se bude kromě všech těchto pramenů opírat i o tragédie samé.

Je ovšem nutné přihlídnout k faktu, že se bádání, které míří tímto směrem, ocitá v oblasti plné trosek. Z několika set tragédií, které v antickém Řecku vznikly, se do dnešní doby dochovalo jen několik desítek, a ani k literárně-teoretickým pracím Aristotelových předchůdců a současníků nebyla historie o mnoho shovívavější. Přes tato úskalí, která se dotýkají takřka veškerého badání v klasické filologii, se stal průzkum tragického umění Řeků klasické doby z úhlu Aristotelovy koncepce pro mě natolik lákavým, že jsem se rozhodl stopovat katharsis přímo v antických tragédiích, a na základě takto vedeného průzkumu se pokusit najít přístup k osvětlení teorie katharsis.

Výše uvedené dává tušit, že tato práce si zvolila metodu určitého hermeneutického kruhu. Na základě předporozumění pojmu katharsis se budeme snažit vyhledat jeho aplikace ve vybraných textech. Na základě textové analýzy bychom pak měli dospět k teoretickým výsledkům, které zpětně upřesní náš pohled na výchozí pojem. Je ovšem třeba zdůraznit, že tragédie, které se nám dochovaly, nejsou v žádném případě výsledkem Aristotelovy normy, nýbrž že jí předcházely. Proto, když zde mluvíme o aplikacích, pohybujeme se v oblasti literární teorie, a nikoli historie. Nehledáme totiž prvky, kterými Aristotelés ovlivnil klasickou tragédii, ale prvky, kterými tragédie ovlivnila jeho, respektive naše čtení antických tragédií.

Zvolená metoda rozděluje tuto práci na dvě hlavní části. První z nich je především teoretická a snažíme se v ní získat výše zmíněné předporozumění. Zabývá se pojmem katharsis před Aristotelem, v jeho době a především pak v jeho vlastním díle. Získaný

historický kontext nás vede k interpretacím, které se kolem katharsis vytvořily. Budeme přitom samozřejmě vycházet nejen ze studia pramenů, ale i z řešení zkoumaných otázek v sekundární literatuře. Budeme se snažit zaujímat stanovisko především k novějším publikacím, přičemž neopomineme ani některé práce starší, které také obsahují mnoho cenných podnětů. Prostor práce však nedovoluje vypočítávat všechny možné interpretace ani se zabývat jejich historickým vývojem. Jako přínosnější se jeví uvést spíše jejich hlavní typy a s nimi nadále pracovat. Teoretické přístupy pak budou konfrontovány s textovou evidencí, z které v nemalé míře vycházejí, a to především Platónovy *Ústavy*, Aristotelovy *Poetiky*, *Politiky* a *Rétoriky*. Závěrem první části práce je nalezení kýženého předporozumění Aristotelovu pojmu katharsis jako určitého emocionálně-kognitivního procesu, který pracuje především s emocemi strachu a soucitu na základě strukturálních vlastností dramatu a vlastností dramatických povah. Porozumění těmto emocím je v této práci vyvozováno především z Aristotelovy *Rétoriky*. Strukturální vlastnosti a charakteristika povah jsou pak dohledávány na základě požadavků a doporučení z *Poetiky*.

Získaný výsledek dovoluje rozvinout druhou stěžejní část, kde je naše předporozumění přezkoumáváno na vybraném vzorku z řeckých tragédií. Omezený prostor této práce neumožňuje zahrnout do průzkumu všechny dochované tragédie, byť by to samozřejmě bylo ideální. Věřím ovšem, že i reprezentativně vybraný vzorek může mnohé prokázat.

Primárním předpokladem a zároveň cílem této práce je doložit, že Aristotelés nepřichází s pojmem katharsis *ex nihilo* jako s jakousi novou normou pro tragické umění. Tento koncept již v jeho době existoval, nicméně Aristotelés ho jako první v takové míře uvedl do reflexe tragédie. Budeme se snažit ukázat, že Aristotelova katharsis je pro řeckou tragédii typická a snad i nějakým způsobem určující.

Chtěl bych nakonec poděkovat především vedoucí své práce Mgr. Sylvě Fischerové Ph.D. za její velkou trpělivost a mnoho věcných poznámek, své ženě za povzbuzování a v neposlední řadě knihovnám a jejich pracovníkům za vytrvalý přísun potřebných publikací.

II. Katharsis u Aristotela

2.1 POETIKA JAKO LITERÁRNÍ VĚDA

Počátky reflexe řecké literatury se zprvu rozvíjí především v historiografii a filosofii. Za její výchozí bod lze považovat ostré moralistní výpady Xenofana¹ a Herakleita² proti Homérovi kolem roku 500 př. n. l. Platón později v *Ústavě*³ mluví o dávném sporu poezie a filosofie. V 5. století nabývá literární kritika díky sofistům vědecktějšího charakteru, přesto morální kritérium zůstává nadále pro ni velmi významné. Další vývoj souvisí s kulturně-politickou situací. Spolu s nárůstem významu rétoriky totiž začíná i dosud nebývalý zájem o jazyk a literaturu. Objevují se první teoretické koncepty, které se literaturou sice zabývají, nicméně jejich primární význam má těžiště stále spíše v oblasti filosoficko-etické, protože na literaturu pohlížejí právě z tohoto hlediska. Tím, kdo literární vědu jako samostatný obor bádání založil, byl až Aristotelés. Podařilo se mu integrovat a přepracovat náhledy předchozí tradice takovým způsobem, že je dodnes jednou z nejvýznamnějších postav západní literární teorie.

Přesto je Aristotelovo dílo plné nejasností. Řecké antické dědictví se zachovalo ve fragmentárním stavu, proto se daří jen zřídka získat evidenci o významu a často také o původu jak jednotlivých Aristotelových pojmů, tak i o jeho celých teoretických koncepcích. K vyjasnění nepřispívá ani problematika datace jednotlivých děl a jejich opisů. Sama Aristotelova *Poetika* je příkladem všech těchto nevýhod bádání v klasické filologii. Přestože tedy nemůžeme rozkrýt zdaleka tolik vztahů mezi Aristotelovým dílem a díly jeho předchůdců, jako je to možné u děl současných, lze se snažit s větší či menší určitostí některé takovéto vztahy pojmenovávat.

Například v *Rétorice* je vedle jiných kritizován Gorgias⁴, kdežto *Poetika* je alespoň v některých svých částech vedena jako polemika s Platónem. Ten se básnictvím zabýval hned v několika svých dialogích a v každém z nich k němu zaujímá osobitý přístup. Přesto se domnívám, a někteří badatelé tak rovněž soudí,⁵ že pokud jde o koncepci básnictví, měla na Aristotela největší vliv *Ústava*. V ní zastává Platón k básnictví spíše odmítavé stanovisko.

¹ Xenofan. fr.11

² Heracl. fr.42

³ Plato, Rep.607b

⁴ např.:Ret 1404a26, 1408b20, 1414b31, 1416a

⁵ např. S. Halliwell (1998), M. Potolsky (2006), Golden (1992) aj. viz níže.

Tvrdí, že přes lásku a úctu, jakou už od dětství chová k Homérovi, musí říci, že básnictví je mrzačením mysli,⁶ a nakonec básníky v čele s Homérem ze své ideální obce vyhání.

Stejně jako se stavěl Aristotelés kriticky ke svým ostatním předchůdcům, tak se v *Poetice* staví i proti Platónovi. Nezaujímá k básnictví negativní postoj, ale stejně ani přímo nevyvrací Platónovy argumenty. Jeho metoda je mnohem jemnější. Postupnou skladbou *Poetiky* navrhuje pohled na básnické umění jednoduše ze zcela jiného úhlu, a sice z hlediska žánrů. Sleduje jejich vývoj a částečně jejich funkci. Jako průkopníkovi mu často unikají rysy poezie, které my považujeme za esenciální, i tak však jeho racionální analýze vděčíme kromě stanovení základních principů především za vymezení pojmů.

Vytyčování hranic mezi jednotlivými žánry vedlo často k popírání práv druhých žánrů. Každý nově se ustavující žánr, zaměřený svými prostředky ke svému cíli, se vymezoval na základě kritiky ostatních žánrů, totiž poukazováním na jejich nedostatky v rámci svých určitých cílů. Přebíral tedy selektivně funkce, jež považoval za vlastní, a zbavoval se funkcí redundantních. Z hlediska nově vznikajícího žánru se pak původní žánr jevil jako zbytečný nebo nežádoucí. Toto „mezižánrové bezpráví“ nahlédl Aristotelés ve své *Poetice* a pokusil se jednotlivým žánrům vymezit náležité hranice, přičemž *sine ira* ze svého učitele vycházel. Proto se v další kapitole budeme nejprve věnovat Platónovi a jeho vztahu k poezii.

2.2 PLATÓN A POEZIE

V Platónovi se snoubí jak básník, tak i filosof, a proto je jeho vztah k poezii poměrně komplikovaný.⁷ Především tvrdí, že poezie je umění mimetické. V *Ústavě* charakter umělecké mimitičnosti prezentuje pomocí vizuální metafory zrcadla. Připodobňuje umělce k nositeli zrcadla, který vytváří obraz všeho, nač zrcadlo zaměří. Jeden účastník dialogu to komentuje následně: „ναί, ἔφη, φαινόμενα, οὐ μέντοι ὄντα γέ που τῆ ἀληθεία.“⁸ Platón zde dílem zřejmě záměrně potlačuje básníkovu výjimečnost a dílem poměrně negativně hodnotí ontologickou platnost uměleckého díla. Můžeme sledovat, jak postuluje celkem tři ontologické roviny – ideální, věcnou a nakonec uměleckou, která je již nápodobou nápodoby. „πόρρω ἄρα που τοῦ ἀληθοῦς ἢ μιμητική ἐστίν.“⁹ A dále pokračuje ve svém rozkladu, přičemž nepřestává podtrhovat zdánlivost jedinečnosti básníka, když jej srovnává

⁶ srv.: Rep.X, 593a-c

⁷ Prostor této práce bohužel nedovoluje se zabývat tímto vztahem v celé šíři, a proto bude tento oddíl zjednodušením.

⁸ Rep.X 596e „*Ano, pravil, vše, co se jeví, a co ovšem vpravdě neexistuje.*“ Všechny překlady Platóna, není-li uvedeno jinak jsou od R. Hoška (1993)

s řemeslníkem.¹⁰ Dokládá nepodloženost zdání, že básníci rozumí předmětům své nápodoby. Umění totiž „ὅτι μικρόν τι ἑκάστου ἐφάπτεται, καὶ τοῦτο εἶδωλον.“¹¹ Ontologická nedostatečnost umění je vyjádřena také v následujícím citátu: „οἷε οὖν, εἴ τις ἀμφοτέρω δύναιτο ποιεῖν, τό τε μιμηθησόμενον καὶ τὸ εἶδωλον, ἐπὶ τῆ τῶν εἰδώλων δημιουργία ἑαυτὸν ἀφείναι ἂν σπουδάσειν καὶ τοῦτο προστήσασθαι τοῦ ἑαυτοῦ βίου ὡς βέλτιστον ἔχοντα;“¹² Morální tón své argumentace nakonec dovršuje tvrzením: „οὐ γὰρ ἐξ ἴσου ἢ τε τιμὴ καὶ ἢ ὠφελία.“¹³

Ve stejném dialogu rozděluje básnictví na žánry, které zobrazují (jako jsou komedie a tragédie), na ty, které jsou prezentovány vyprávěním samého básníka (např. historie), a na žánry smíšené (jakým je například epos).¹⁴ Tím ukončuje poměrně věcné dělení a dále pokračuje opět z etického pohledu, a sice z hlediska praktických morálních důsledků jednání pro občana. Při postupné formulaci charakteru strážce ideální obce dochází k závěru, že má-li strážce vůbec něco napodobovat, pak jen napodobování hodné chování. Dokonce tvrdí, že by strážce ani v žertu neměl napodobovat chování lidí horších, rozumějme otroků, a morálně zkaženějších. Zajímavý je argument, že pokud mluvčí přechází z prostého vyprávění do dramatické prezentace, dochází u něj k jistému rozdvojení osobnosti, což podle Platóna kazí jednotu charakteru. Obecně oproti jiným dialogům¹⁵ tvrdí, že jeden člověk nemůže být dobrý ve více věcech.¹⁶ Nicméně hlavní intencí tohoto argumentu je podle všeho náhled, že člověk nemůže být dobrý strážce, ergo vysoce morálně zodpovědný jedinec, a herec zároveň.

Pokusím-li se nyní shrnout hlavní myšlenky o umění obsažené v *Ústavě*, pak lze říci, že hlavní slabinou umění je jeho mimetičnost, tedy vzdálenost od pravdy. Platón se nejdříve snaží z poezie vymýtit výmysly a lži. Ve třetí knize se pokusí argumentovat pro užitečnost lži ve vztahu k nepříteli či k vážně nemocným,¹⁷ ale po probrání dalších oblastí života obce dochází konečně v desáté knize k jednoznačně lživému charakteru básnictví a k jeho celkovému odsouzení. Básníci jsou škodliví již pouhou svou neužitečností.

⁹ Rep.X 598b „Umění napodobovat je tedy hezky vzdáleno od pravdy.“

¹⁰ Již v dialogu *Ión* útočí na schopnosti umělce a snižuje jeho intelektuální podíl na tvorbě ve prospěch inspirace.

¹¹ Rep.X 598c „že z každé věci zachycuje jen nějakou malou část, a to její přelud.“

¹² Rep.X 599b „Myslíš si tedy, že by se ten, kdo by byl s to tvořit obojí, totiž i předmět napodobení i přelud, vrhl se vším úsilím na zhotovování obrazů a to že by postavil do čela svého života jako to nejlepší?“

¹³ Rep.X 599b „vždyť pocta a prospěch si nejsou rovný.“

¹⁴ Rep.III 394c

¹⁵ např. Symp. 223D

¹⁶ Rep.III 395A

¹⁷ Poezie jako farmakon viz Rep.III 389b

Z výše uvedeného se Platónův vztah k básnictví možná zdá primárně negativní. Platón útočí na mimetické žánry a kritizuje je. Nesmíme však opomenout, že sám nový mimetický žánr vytváří. „Žádný vnímavý kritik nikdy nepopíral, že Platón byl sám výborným spisovatelem a básníkem.“¹⁸ Jeho vztah k mimesis není tedy zdaleka tak jednoznačný. „Mimesis - i přes trojí zavržení - je v Platónově světě stále přítomná jako obraz a představivost.“¹⁹ Mimesis v různé podobě prostupuje celým jeho dílem. Abych ukázal spektrum, v jakém Platón termín mimesis používá, uvedu zde pro příklad Halliwellův výčet jejích druhů v Platónových dialozích:²⁰

1. lingvistická – jazyk reflektuje esenci věcí
2. filosofická – myšlení napodobuje model skutečnosti ve světě idejí
3. kosmická – svět napodobuje svět idejí
4. vizuální – malíř napodobuje to, co vidí
5. mimikry – napodobení znaků vezdejšího tvora tělesnými nebo hlasovými prostředky
6. chování – napodobování chování někoho – „opičení se“ po někom
7. ztělesnění – neumělecké napodobení jakési role
8. poetická – verbální tvorba obrazu v poezii (i dramatická)
9. hudební – může vyjadřovat určité činy a emoce
10. choreografická – taneční

Z uvedeného výčtu je patrné, že Aristotelés si z Akademie neodnáší termín mimesis náhodou. Jeho pestré užívání svědčí o tom, že Platón mimesis nechápal zdaleka vždy negativně.²¹ Daleko spíše než o princip napodobování jako takový mu šlo o předmět nápodoby. Vrátime-li se znovu k *Ústavě*, nemůžeme si nevšimnout dlouhých pasáží, kde se věnuje konkrétnímu obsahu poezie. Dokonce dává najevo, alespoň ve třetí knize, že by byl přístupný určité fikci, pokud by vybízela k následování dobrých příkladů. Ačkoliv je tedy mimetičnost v desáté knize zdánlivě uváděna jako hlavní argument pro vyloučení básníků z obce, přesto to není ona, kdo na ně vrhá *miasma*. Vždyť Platón v dialogu *Kratylos*²² zmiňuje

¹⁸ „...no sensible critic has ever denied that he was himself a very great literary artist and poet.“ G.M.A.Grube, s.10 In: Aristotle, *On Poetry and style*, úvod a překl.G.M.A.Grube, Macmillian, New York 1987. Není-li uvedeno jinak, u anglických a německých textů jde o vlastní překlad.

¹⁹ „Mimesis is, in spite of threefold rejection, always present in the Platonic world as image and imagination.“ Melberg, Arne, *Theories of Mimesis*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 25

²⁰ Halliwell, Stephen, *Aristotle's Poetics*, The University of Chicago Press, Chicago 1998, s.121

²¹ Jestliže v *Ústavě* kritizuje terciární postavení umělců, pak je zajímavé srovnat, kolik prostředníků je potřeba v *Symposiu*, aby se příběh dostal k primárnímu posluchači – že by sebeironie?

²² *Crat.* 390e

názor, že jméno náleží věci z přirozenosti. O nic méně významná pak není ani víra ve filosofickou mimesis.

Stojí za povšimnutí, že většina metafor namířených proti jevům je vizuálního charakteru. Platón totiž nekritizuje tento svět, ale chybný úsudek, který vyvozujeme z pouhého zdání. Filosof-vládce, který viděl skutečný svět a vrátil se do jeskyně, aby osvobodil ostatní, osvobozování nečiní obrazem, ale skrze filosofickou mimesis – slovem.²³ Proto, jak výstižně poznamenává Golden, „V Platónovi nalézáme dva zjevně opačné přístupy k mimesis: jeden antagonistický a odsuzující vinou ontologické separace mimesis od bazální skutečnosti, druhý přijímající a potvrzující díky schopnosti přinejmenším několika forem mimesis vést nás k hranicím pravé skutečnosti.“²⁴ Jestliže Platón chápe umění jako svým způsobem derivát z jevů, není nikterak zvláštní, když básníky posílá do vyhnanství. Vlastním cílem filosofa je pomocí slova vyvádět lidi z iluze k ryzí skutečnosti. Umění pak slovo používá v jeho nevlastním smyslu, přivádí člověka z iluzí do iluzí ještě hlubších.

Jestliže tedy Platón odsuzuje lež poezie, je to z hlediska pravdy, a jestliže odsuzuje prostředky poezie a autoritu básníků, tak je to z hlediska morálních ideálů a edukativních potřeb.²⁵ Platónův ostrý útok na poezii, se kterým se setkáváme v jeho *Ústavě*, je namířen na pozice, jež poezii nenáleží. Naše samozřejmost, že poezie není věda, že není historií ani etikou apod., nebyla samozřejmostí v době Platónově. Oprávněnost jeho útoku nám možná uniká i zásluhou toho, že Platón poté, co připravuje poezii o jednu pozici za druhou, jí nevynechává její vlastní prostor. Tohoto úkolu se ujímá právě Aristotelés.²⁶

2.3 ARISTOTELÉS A MIMESIS

Aristotelés, tak jako každý Řek včetně Platóna, se musel vyrovnat s Homérem.²⁷ Jeho situace ve srovnání s dobou jeho učitele však byla již trochu jiná. Filosofie si mezitím získala ve společnosti své místo a to, co bylo za Platóna ostrým konfliktem,²⁸ náleželo v době Aristotelově již kulturní historii. Konflikt Platóna básníka (jak ho můžeme vidět snad nejvíce ve *Faidru* a *Symposiu*) s Platónem filosofem (především v *Ústavě*) se završil a jako vítěz

²³ srv.: Potolsky, Matthew, *Mimesis*, Routledge, London – New York 2006

²⁴ „In Plato we find two apparently contradictory approaches to mimesis: one antagonistic and denunciatory because of the ontological separation of mimesis from ultimate reality, the other responsive and affirmative because of the capacity of at least some forms of mimesis to guide us within the boundaries of the truly real.“ Golden, Leon, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Scholar Press. Atlanta 1992, s.2

²⁵ Platónovi, v němž odjakživa zápasil básník a filosof, zde básník ustupuje filosofovi ve jménu pravdy.

²⁶ srv.: „Platón obohatil básnictví představou ideální krásy, kterou lze tušit za smyslovou podobou skutečnosti (viz dialog *Faidros*), a dal mu v tomto smyslu vyšší poslání, ale na druhé straně neposkytl ve svém pojetí možnost plněji docenit některé stránky básnické tvorby, zvláště její tvůrčí povahu a působení na lidské city. To se podařilo v rámci odlišné filosofické koncepce jeho žáku Aristotelovi.“ Úvod k Arist. Poet. M.Mráz, 2008, s.31-32

²⁷ Napsal podle tradice dokonce nám nedochovaný apologetický spis *Aporémata Homérika*.

vyšla filosofie. Aristotelés snad právě proto, že sám nebyl básníkem a nesdílel spolu s Platónem jeho koncept idejí, o takovém konfliktu vůbec neuvažuje. Nevnímá vztah poezie a filosofie jako konkurenční, není to pro něj emocionální ani logický problém. Podobně to komentuje i Grube: „Aristotelés nejeví známky jakéhokoliv nadšení pro poezii, dokonce ani pro tragédii, naopak Platón nemohl zmínit poezii bez emocí, v jeho nitru se totiž odehrával neutuchající konflikt básníka a filosofa.“²⁹ Jeho pohled na poezii, jak jej nalézáme v *Poetice*, je roven pohledu vědce, jenž ve svém zkoumání přešel od jednoho předmětu (politiky) k objektu dalšímu – k poezii. Předmětem poezie, jak uvidíme níže, je obecné a to, jak poznamenává Mráz,³⁰ je pro Aristotela „*pouze jednou stránkou jednotlivých bytostí a věcí, odkud je může rozum abstrahovat v podobě myslitelných předmětů.*“³¹ To znamená, že na rozdíl od jeho učitele jsou pro něj věci tohoto světa spolehlivým východiskem pro poznání „*těch stránek skutečnosti, které jsou dostupné pouze rozumu.*“³² Poezie pak zachází mimo jiné právě s těmito stránkami světa jako s látkou, kterou zpracovává a kterou zobrazuje.

Aristotelés ve své koncepci poezie místy proti Platónovi vystupuje a místy na něj navazuje. V úvodu *Poetiky* stejně jako Platón tvrdí, že umění básnické je umění mimetické. Nicméně význam tohoto tvrzení už vzhledem k Aristotelově postoji k Platónově idealismu nemůže být tentýž.

Než se konkrétně zaměříme na významový rozdíl, podívejme se nejprve krátce na etymologii pojmu poezie. Umění básnické se řecky řekne τέχνη ποιητική. Slovo τέχνη je odvozeno od indoevropského³³ kořene *tekt-*, které v sobě sdružuje významy rodit (např. τεκνών – dítě) a tvořit (např. τεκτών – tesař).³⁴ U Aristotela dochází k zajímavému významovému posunu tohoto termínu, a to od praktického k teoretickému. Halliwell, který se tímto posunem zabývá, tvrdí, že Aristotelés chápe τέχνη jako schopnost, která analogicky s postupy přírody vytváří objekty. Umění ovšem přírodu primárně neimituje, naopak ji může doplňovat a zdokonalovat v jejích nedostacích.³⁵ Aristotelés jak v přírodě, tak v umění nachází stejnou teleologii – obě usilují o nalezení co nejefektivnější metody k tomu, aby dosáhly svého účelu. Zatímco příroda tvoří přirozeně, umění je schopnost produkce spíše

²⁸ Vzpomeňme, že i žaloba na Sokrata byla podána jménem básníků v čele s Melétem.

²⁹ „...Aristotle does not excited about poetry, not even about tragedy, whereas Plato could not mention poetry without emotion because of the perpetual conflict within himself between the poet and the philosopher.“ Grube, G.M.A., 1987, s.11

³⁰ srv.: Mráz, M., 2008, s.32

³¹ Mráz, M., 2008, s.32

³² Mráz, M., 2008, s.32

³³ Rix, H., *Lexikon der indogermanischen Verben*, Wiesbaden 2001, s.618 a 636

³⁴ viz Mráz, M., 2008, s. 26

racionální. Produkty umění nejsou vedle produktů přírody sekundární, nýbrž ekvivalentní. Dokonce jsou často racionálnější. Umění je tedy postaveno na stejnou úroveň jako příroda.

Ačkoliv Aristotelés použije pro poezii stejný termín jako Platón, vidíme, že významové pozadí je jiné. Konečně ani nápodoba nemá pro Aristotela zdaleka tentýž význam, neboť není ničím nepřirozeným, co by nás mělo vzdalovat od podstaty věcí. Naopak, nápodoba je přirozená. „τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων, ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας,...“³⁶ Člověk je dokonce tvorem nejvíce napodobujícím. Pomocí nápodoby se učí a rozvíjí, kromě jiného, svůj rozum. Neboť umění předkládá produkty, které napodobují inteligibilní složky přírodních objektů a jevů. Umění ovšem může jít i proti realitě, nemusí se jí řídit, pokud realita neodpovídá nároku nutnosti či pravděpodobnosti potřebné v uměleckém díle.³⁷ Tímto nárokem Aristotelés vymaňuje umění ze závislosti na realitě a vymáhá pro ně pole fikce. Nárok racionality je tudíž zčásti faktor emancipující, ale zároveň i pojící – spojuje umění a přírodu. Příroda splňuje nárok racionality přirozeně a umění zase díky svému imanentnímu nároku nutnosti a pravděpodobnosti.³⁸

Podívejme se dále na Aristotelovo srovnání dvou literárních žánrů: „διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.“³⁹ Nezhledníme-li fakt, že Aristotelés pomíjí obecné soudy, které pro řecké historiky nejsou vůbec výjimečné, pak je zde jasně vidět pochopení smyslu mimesis u poezie. Poezie podobně jako filosofie abstrahuje z jednotlivin to obecné, z čehož pak vytváří strukturovaný sled událostí.⁴⁰ Historie, jelikož vychází ze skutečnosti, se zabývá jednotlivostmi a událostmi, zastřenými náhodami a iracionalitou. Z toho logicky vyplývá, že umění bez pochopení obecného není možné.⁴¹

³⁵ srv.: Halliwell, S., 1998, s.47; srv. II.kap. *Poetiky* – umělec může zobrazovat lidi také horší nebo lepší. Nebo Fys II, 8, 199a15-16: Umění dokončuje to, co příroda nemohla dokončit.

³⁶ Poet. 1448b „*Předně se u lidí projevuje od malička vrozený sklon k nápodobě, a člověk se liší od ostatních živých bytostí právě tím, že má největší schopnost napodobovat a že se učí nejprve napodobováním.*“ Texty z *Poetiky*, není-li uvedeno jinak, podle překl. M.Mráze (2008)

³⁷ Poet. 1451a

³⁸ srv.: „*Both (Nature and τέχνη), as Aristotle would say, control processes for bringing things into being, and both are guided, and in one sense determined, by the ends or purposes towards whose fulfilment they move.*“ „Obě (příroda a τέχνη), jak by řekl Aristotelés, kontrolují procesy, které dávají věcem existenci, a obě jsou vedeny a v jistém smyslu určeny cíli a účely, k jejichž naplnění směřují.“ Halliwell, S., 1998, s.48

³⁹ Poet. 1451b „*Proto je básnictví filosofičtější a závaznější než dějepisectví. Básnictví totiž líčí spíše to, co je obecné, kdežto dějepisectví jednotlivé případy.*“

⁴⁰ Je ovšem nutné podotknout, že Aristotelés básnictví rozhodně nenahlíží jako rovnocenné s filosofií (Viz Rhet.2.9.11).

⁴¹ Opět v ostrém protikladu vůči Platónovi, jenž podtrhoval u básníku moment entuziasmu, kdy jsou bez porozumění.

Patrně by také nikdo nepochyboval, že vztah umění a poznání je reciproční; zdokonalování uměleckých forem si současně od člověka vyžádalo postupné zdokonalování jeho mimetických, a tedy i kognitivních schopností. Umělec se pak svým rozumem dostává k inteligibilním stránkám světa, které v sobě zahrnují potencialitu precizních mimetických děl, jež je skryta v umění jako takovém.⁴² Precizní mimetické dílo je také vrcholný žánr poezie – tragédie, která ve srovnání s jinými žánry zobrazuje podle Aristotela lidské chování nejlépe. Současnou formu řecké tragédie, která v 4. století byla již dávno za svým vrcholem, vidí Aristotelés totiž jako dokonalou, jako žánr, který stojí na vrcholu svého vývoje.

Stageiran činí kritériem poezie mimetický princip, nikoliv veršovanou formu,⁴³ pročež z poezie sice vypadnou naučné básně, poezie tak však získává jedinečný vztah ke skutečnosti. Fuhrmann k tomu poznamenává: „Jeho teorie básnictví není esteticistická ani formalistická: zůstává při všem uznání příslušejícímu umělecké činnosti (toto má za přednost vůči Platoňovu učení) díky základním pojmům mimesis a mythos (=jednání) pevně svázána se skutečností, se skutečností, která lidské jednání a jeho determinovanost podle objektivně platných etických měřítek staví do středobodu.“⁴⁴ Jakkoliv se tedy Aristotelés zabývá poezií co do jejích forem a jakkoliv ji odděluje od politiky a etiky, přesto právě díky mimesis nepodléhá jeho poetika formalismu ani esteticismu. Pod zorným úhlem mimesis dělí umění podle prostředku, předmětu a způsobu napodobování.⁴⁵ Přičemž, jak uvidíme dále, se ve svém rozboru čím dál více zaměřuje na předmět nápodoby, a to u eposu, a především u tragédie. Rozbory ostatních žánrů se nám buď nedochovaly, nebo nebyly nikdy vypracovány.

Ostatně úvodní pasáž *Poetiky* svým záměrem snad nejvíce ukazuje na svůj vlastní fragmentární stav, a tedy na obtížnost každého jednoznačného soudu. Zlomkovitost dochovaného díla dále podtrhují odkazy⁴⁶ z *Rétoriky*, které čtenáře směřují na zcela zřejmě chybějící pasáže v *Poetice*. Jejich existence, zdá se, vylučuje možnost nenaplněného záměru, jenž je patrný u jiných Aristotelových knih. Byť námitku, že se jedná o nenaplněný slib, nelze dostatečně uspokojivě vyvrátit. Jako velmi pravděpodobná se nabízí možnost, že vedle nám

⁴² srv.: Haliwell, S., 1998, s.58 a také „*Básník proto může – patří to k jeho úkolům – rozeznat za nahodilostmi jednotlivého příběhu skryté bohatství dalších možností a aktualizovat z nich ve svém díle ty, které mají obecnější platnost a v nichž jednotlivé nabývá své přirozené druhové dokonalosti.*“ Mráz, M., 2008, s.34. Dále také Met VII, 7 „*Působením umění vzniká vše, čeho tvar je v duši.*“

⁴³ viz Poet. 1447b10

⁴⁴ „*Seine Dichtungstheorie ist nicht ästhetizistisch und nicht formalistisch: Sie bleibt bei aller Anerkennung genuin künstlicher Wirkungen (dies hat sie den Lehren Platons voraus) durch die Grundbegriffe Mimesis und Mythos (=Handlung) fest mit der Wirklichkeit verbunden, mit einer Wirklichkeit, die das menschliche Handeln und seine Beurteilbarkeit nach objektiv gültigen ethischen Massstäben in den Mittelpunkt stellt.*“ Fuhrmann, M., 1992, s.12

⁴⁵srv.: Poet 1447a

⁴⁶ např. *Rétorika* I, 11a III,18

dochovaného díla existovalo ještě jiné dílo, které neslo podobný název a bylo vydáno pro širokou veřejnost, zatímco to, které se dochovalo do dnešní doby, představuje jen jakési zápisky či podklady pro přednášky v rámci Lykeia. Badatelé přitom poukazují na akroamatický charakter Aristotelových textů, tedy v první řadě na formulace, které se obracejí k posluchačům a dále pak na pasáže, které počítají se znalostí jiných Aristotelových spisů, ať už dochovaných či nikoliv.⁴⁷

Nakonec lze poměrně bezpečně usuzovat, že hlavním ohniskem Aristotelova zájmu v nám dochované *Poetice* je právě tragédie, už samotným rozsahem zabírají pasáže týkající se tragédie podstatnou část dochované *Poetiky*, a kromě toho předmět nápodoby u tragédie, jak uvidíme níže, se Aristotelovi zdál nejvýznamnější.

2.4 ARISTOTELÉS A TRAGÉDIE

V prvních kapitolách *Poetiky* při dokládání a osvětlování smyslu své kategorizace již Aristotelés poukázal na některé znaky tragédie a i na její vývojová stadia. Tragédie, se kterou se setkáváme v jeho *Poetice*, je již podle autora na vrcholu svého vývoje, překonala epos a našla svou nejlepší formu.⁴⁸ Úkolem, k němuž Stageiřan přistoupil, je tragédii popsat a vyzvednout hodnotící kritéria, která by určovala kvalitu díla. Oproti jiným mimetickým uměním vymezuje tedy tragédii takto: „ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.“⁴⁹

Uvedená definice s ohledem na další pasáže je blízká konceptu Aristotelových čtyř příčin existence: materiální příčinou je lidské jednání, formální příčinou kombinace prostředků (řeč, tanec, zpěv aj.) a způsobu prezentace (dramatizace), účinnou příčinou (která zde není explicitně zmíněna) je básník, respektive básnictví, a konečně účelovou příčinou je katharsis.⁵⁰ Na základě tohoto pohledu nemůže tedy být katharsis jen jakýmsi vedlejším nebo občasným produktem.

Zajímavý je také postřeh Davida Wilese, že pro Aristotela není nezbytnou součástí tragédie její scénická realizace: „To, co Aristotelés vytvořil, byla spíše teorie dramatu jako

⁴⁷ více k tomuto tématu viz. Bywaterův úvod k Aristotelově *Poetice*.

⁴⁸ srv.: Poet. 1449b15; epos je méně přehledný a má horší celistvost, tyto nedostatky tragédie odstranila.

⁴⁹ Poet. 1449b24 „*Je tedy tragédie zobrazení vážného a uceleného děje s určitým rozsahem, a to takové, při němž se používá řeči zkráslené v každém úseku příslušnými prostředky zvlášť, děj se nevypráví, ale předvádějí se jednající postavy a soucitem a strachem se dosahuje očistění takových pocitů.*“

⁵⁰ srv.: Corbett, E.P.J., s.23 In: Aristotle, *The Rhetoric and the Poetics of Aristotle*, úvod E.P.J. Corbett, překl. I. Bywater, The Modern Library, New York 1984

literatury než dramatu jako představení. ⁵¹ Tento svůj postřeh dokládá argumenty, že v *Poetice* je přehlížena interpretace textu, intonace apod. V *Politice* Aristotelés odrazuje bohaté muže, aby sponzorovali mimo jiné právě divadelní představení. ⁵² Rovněž i Patočka si povšiml, že Aristotelés nerozlišuje tak výrazně epos od dramatu. V obou žánrech „*běží o předem konstituovaný smysl, který si nyní jen osvojujeme, zpřítomňujeme, uvádíme na mysl... Aristotelés již nechápe drama jako ritus, jako věc nezbytně předváděnou, nýbrž soudí, že svůj podstatný efekt provede i drama pouze čtené, právě tak jako epos.*“ ⁵³ Obojí se zabývá jednáním, tedy tím, co je lidem společné – štěstím a neštěstím. Grube usuzuje, že Aristotelés obecně průzkum eposu poněkud zanedbal. ⁵⁴ Wiles dále u Aristotela poukazuje na změnu milieu, neboť s nástupem helénismu se rozvíjí jednak gramotnost obyvatelstva Středomoří a také individualismus. U dramatu nejde již tolik o představení, ale o literaturu, tedy čtenářský zážitek. Tento přístup podle Wilese souvisí také s propagandou helénismu v cizích městech. ⁵⁵ Upadá sociální role tragédie, chór se stává čímsi přežitým, ⁵⁶ co příliš poukazuje na náboženské počátky tragédie.

K tomu Patočka poznamenal, že původní „*sbor není nic jiného než zástup, výbor a sbor občanů, provádějících invokaci mocného hérao, skrytého zrakům v temnotách zemské noci, hérao, v jehož rukou je zdar a zkáza všech živoucích příslušníků obce; invokace se stupňuje v evokaci; evokace, toť magické vyvolání hérao v tělesné podobě, a sbor stojí pod tíživým dojmem této neviditelné, tajemné a takřka zlověstné přítomnosti; tu však učiní náhle svého exarchonta héraoem, představitelem, nechává vtělit se hérao do představitele a zbavuje se tak oněch pocitů hrůzy a lítostného soucítění, s nimiž přistupoval k hrobu a jimiž se projevoval tlak neviditelného, noci a smrti.*“ ⁵⁷ Od tohoto rituálního počátku spojeného právě spíše s podsvětním než s entusiastickým aspektem Dionýsa a rovněž od náboženské katharsis tohoto druhu se Aristotelés svou koncepcí vzdaluje. Vzdaluje ho doba, období divadla jako rituálu je u konce, a zároveň je také třeba uvážit, že Aristotelés nebyl Athéňan, a proto mu byl patriotismus a politický ráz starých tragédií cizí. ⁵⁸

⁵¹ „What Aristotle developed was a theory of drama-as-literature rather than drama-as-performance.“ Wiles, David, *Aristotle's Poetics and ancient dramatic theory*, in: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, ed. Macdonald & J. Michael Walton, Cambridge University Press 2007, s.94

⁵² srv.: Pol.5.8.20

⁵³ Patočka, Jan, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004, s.351

⁵⁴ srv.: Grube, G.M.A., 1987, s.13

⁵⁵ srv.: Wiles, D., 2007, s. 95

⁵⁶ srv.: Poet. 1456a

⁵⁷ Patočka, Jan, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004, s.350

⁵⁸ srv.: Wiles, D., 2007, s.95

Po této nutné poznámce se nyní vraťme k definici tragédie. Nejprve si dovolím stručně popsat její hlavní vnější znaky. Aristotelés ji vyděluje vůči jiným žánrům⁵⁹ skrze předmět, totiž vážný a ucelený děj, a skrze prostředek, tj. skrze různé druhy meter podle příslušných částí. Zatímco v dialogu obvykle převládá jamb, ve zpívaných částech se objevovala metra různá, rozhodně se tedy nejedná o žánr jednoho metra. Dále pak tragédii vyděluje z hlediska způsobu předvedení, totiž nikoli vyprávěním, nýbrž dramatizací. Oproti eposu je mimo jiné odlišný i požadavek určité velikosti, totiž aby tragédie byla přehlédnutelná jako celek. Na jiném místě se k tomu vyjadřuje konkrétněji, totiž že by její délka neměla překonat běh slunce (jeden den).

Podívejme se nyní na věc podrobně. Tragédie je mimesis – jakožto druh poezie je jí nutně. Mimesis podle Aristotela způsobuje specifický druh potěšení skrze poznání. Tvrdí dokonce, že i odporné věci, jsou-li dobře vyobrazeny, nám způsobují potěšení.⁶⁰ Umělecká mimesis poskytuje fikční distanci vůči svým objektům, umožňuje racionálnější pohled na předváděné a díky tomu jsme schopni mít potěšení z věcí, z nichž bychom v životě měli spíše negativní pocity.⁶¹ Nejenže divák srovnává zobrazované se skutečností, ale dává mu to i lepší vhled do lidského jednání a povah. Umělecká mimesis například oproti historii působí na kognitivní složku duše silněji, mimo jiné i proto, že tak činí vědomě.

Dále je tragédie mimesis děje vážného; zde se podle všeho Aristotelés dotýká výše zmíněného předmětu a způsobu napodoby. Předmětem tragédie je tedy děj. Z druhé kapitoly víme, že poezie obecně napodobuje „lidi konající“ (πράττοντας)⁶², tragédie pak podle přirozené povahy svých autorů⁶³ děj vážný. Tento argument, který působí poněkud pozoruhodně, uvážíme-li, že tragičtí básníci byli nezřídka i tvůrci satyrských dramát, se nejví tak zvláště, pokud sledujeme spolu s Aristotelem především konzistenci jeho teorie.

Již jsme se dotkli toho, že poezie má podle Aristotela svůj zdroj v přirozenosti člověka, totiž v jeho přirozeném sklonu k napodobování a v radosti z poznání. Aristotelés zde oproti Platónovi, jenž v *Ústavě* kritizoval Homéra za vyličení scény, kde se bohové smějí kulhajícímu Hefaistovi, ustupuje od morálního hodnocení žánru a poukazuje právě na přirozenou lidskou povahu. Neboť člověk vážný přirozeně napodobuje věci krásné a vážné,

⁵⁹ srv.: Rapp, Christoph, *Wesen und die Wirkund des Tragödie*, In: Höffe, Otfried (ed.), *Aristoteles - Poetik*, Akademie Verlag, Berlin 2009, s.88

⁶⁰ srv.: Poet.1448b10

⁶¹ Zde naopak Platón tvrdil, že poezie city zbytečně jitrí a rozum zastíňuje.

⁶² Poet. 1448a

⁶³ Poet. 1448b25 „*Poezie se potom rozdělila podle vlastní povahy básníků: vážnější zobrazovali krásné činy a jednání dobrých lidí, lehkomyšlnější zase jednání lidí špatných, a to nejprve tak, že skládali hanlivé básně, zatímco ti druzí hymny a chvalozpěvy.*“

a to jak v životě, tak i v umění. Všimněme si, že v antitezi týkající se tvůrců komedie chybí ošklivé. Ostatně, jak Aristotelés později sám poznamenává, ošklivé věci jsou zobrazovány i tragiky.⁶⁴ Rozdíl je spíše v postavách a závažnosti zápletek, jak se lze dohadovat z fragmentů poukazujících k zamýšlenému pojednání o komedii. Opakovaně totiž slyšíme, že v komediích vystupují lidé horší, zatímco v tragédiích a eposu lidé lepší.

Stejně jako u Platóna, kde je Homér považován za vůdce básníků, i zde je uváděn jako otec obou dramatických žánrů mimo jiné proto, že Aristotelés mu neprávem přičítá komediální skladbu *Margités*. (Je zajímavé, že si Aristotelés opět nepovšiml určitého paradoxu, neboť Homér je vyloučen z konceptu povahové predikace tvůrců.) Avšak toto chybné přisouzení autorství, jak se domnívám, vedlo Aristotela k rovnocennějšímu náhledu na oba žánry, takže jsou pro něj spíše záležitostí volby než morálního statutu autora. Obecně Aristotelés od autora mimo výše zmíněnou souvislost povahy a žánru odhlíží. Je myslitelné, že se jedná o další z mnoha Platónových dědictví.

Vzpomeňme si například na metaforu zrcadla,⁶⁵ kde umělec nemá na podobu svého díla takřka žádný vliv. Pomocí iluze vzbudil v divákovi představu originálu, nikoli nového předmětu. V Aristotelově koncepci je umělecký předmět sice povýšen na ekvivalentní rovinu s předměty přírodními, ovšem vliv jakéhosi vnitřního talentu či nadchnutí (ἐνθουσιασμός) je potlačen, byť zdaleka není opomenut.⁶⁶ Dovolím si usuzovat, že je tak učiněno právě v duchu upozadění temných stránek divadla a naopak zdůraznění vědomé konstrukce dramatu. Konečně u Aristotela nemůžeme čekat koncepci, kde by básník měl větší vhléd do skutečnosti než filosof. Filosofie není sice podle něho jediný seriózní druh činnosti, přesto je stále chápána jako výsostná cesta k poznání, a to daleko více, než jak je tomu v některých dialozích jeho učitele.

Platón ve třetí knize *Ústavy* vybízel k vypravování takových příběhů, kde jednají „lepší lidé“, a naopak vystupoval proti zobrazování lidí horších. Podle vyprávěného příběhu pak usuzoval na morální status vyprávějícího. U Aristotela je morální status předváděných postav a činů znakem žánru, a nikoli již zdrojem hodnocení básníka či díla. V *Poetice* je hodnocena poezie, a to podle vlastních cílů a kritérií, nikoli dle kritérií etiky. Morální distinkce v rámci žánru tak nelze jednoduše převádět na morální distinkce u publika,⁶⁷ byť

⁶⁴ Např.: zaslepenost, zabití, incestní pudy aj. srv. Poet 1452b ff

⁶⁵ Samozřejmě zde pomíjím jiné Platónovy koncepce z dialogu *Ión* či *Faidros*, neboť se domnívám, že na s nimi Aristotelés dále nepracuje.

⁶⁶ Viz poznámka ke konci *Poetiky*, kde se Aristotelés věnuje tvorbě metafor, pro něž člověk musí mít talent.- srv.: Poet 1459a.

⁶⁷ srv.: Potolsky, Matthew, *Mimesis*, Routledge, London – New York 2006, kap. Tragic effect

Aristotelés s morálním cítěním u publika počítá. Jestliže je v poezii obsažena morální rovina, tak především proto, že jednání lidí je nutně morální povahy.⁶⁸

Jak lze tedy shrnout, vážný děj je realizován napodobováním činů lepších lidí. Pokud by o vážný děj usilovali otroci, bylo by to podle všeho nahlíženo jako ironické, respektive komické. Problémem, jenž by asi také vyvstal v případě postav otroků či žen, je jejich ne příliš velká zodpovědnost a samostatnost v rozhodování, přestože Euripidés ukázal, že se této obtíži lze za jistých okolností vyhnout. Jestliže totiž řecká tragédie něco učinila ohniskem děje, pak je to především proces rozhodování a posléze jeho reflexe. O tom bude ovšem pojednáno níže.

2.4.1 DĚJ

Duší tragédie je děj.⁶⁹ V předchozím oddíle jsme poukázali na to, že pro Aristotela nebyla na rozdíl od Aristofana realizace dramatu jeho neodmyslitelnou součástí. Jak poznamenává David Wiles: „Představa, že umění jakéhokoliv druhu je mimesis, něco, co předstírá, že je něčím jiným, je veskrze cizí Aristofanovi, pro kterého je skutečnost události představení „tady a teď“ to nejpodstatnější.“⁷⁰ (srv. *Žáby*). Aristotelés ve své koncepci neusiluje o uchvácení smyslů, nýbrž o angažování kognitivně-emotivních složek člověka.⁷¹ Můžeme v tom mimo jiné nalézt polemiku s Platónovým odsouzením dramatického umění, neboť v *Poetice* jsou podtrhovány takové motivy a cíle tragédie, které Platón přehlédl. Wiles dále tvrdí, že Aristotelés upozaduje dionýsovské pozadí dramatického umění eliminací složek děsu a údivu a posouvá tragédii spíše k apollinským žánrům mimo jiné podtrháváním kognitivního aspektu.⁷² Není totiž bez významu, že Apollón byl bůh nejen rozumu, ale i bůh poskytující katharsis. Aristotelova koncepce tragédie tedy nemá vést k odhalení jakéhosi mystéria, nemá vést k božským záležitostem. Naopak podobně jako strhl Stageiřan porozumění z výšin Platónových idejí, strhává i tragédii k lidem, ukončuje svou myšlenku Wiles.

Centrem tragédie podle Aristotela není bůh ani daimoni, centrem tragédie je člověk, a to především jeho chování, respektive jednání. Drama selektivně kondenzuje, co je přítomno v lidském životě, a získanou látku strukturuje do příběhu – díky mimesis ji činí

⁶⁸ srv.: Poet 1448a

⁶⁹ srv.: Poet 1450b

⁷⁰ „The idea that art of whatever kind is a form of mimesis, something pretending to be something else, is entirely foreign to Aristophanes, for whom the reality of the performance event in the here-and-now is paramount.“ Wiles, D., 2007, s. 96;

⁷¹ srv.: Potolsky, M. 2006, s.43

transparentní. Vymezuje hranice lidské aktivity a ve zkratce vykresluje to nejpodstatnější. Má být zřejmé, co se stalo, proto se nedoporučuje nedořešený děj. Dílo má být jasné a pádně vyklenutý oblouk.

Jaký má tedy být tragický děj? Podle definice je to děj dokonaný, mající nějaký výsledek. Skrze výsledek lze jednotlivé jednání kategorizovat, a to nejenom jakožto katalyzující či retardační. Umožňuje nám hodnotit činy také morálně – například Kreontův příkaz ohledně pohřbu Polyneika je možné nahlížet jako špatný, byť se zpočátku jevil ambivalentně. Tento morální aspekt v hodnocení přináší vedle jiných prostředků do hry větší transparentci – na rozdíl od života je po zhlédnutém dramatu jasné, proč kdo co dělal.

Vraťme se však ještě jednou k dějovému kritériu vážnosti. Nejde jen o pouhé rozlišení tragédie oproti komedii. V jednání postav má být totiž znát, že stav věcí je na ostří nože. Hrdina u Aristotela už z principu nemůže být apatický, naopak má sebrat všechny své síly, aby zvrátil situaci, jež právě nastává. Není to hrdina bez příčiny, který by se chtěl jen proslavit. K jednání je přímo donucen. V první části děje vidíme stupňující se drama uvnitř hrdinské duše (snáší nesnesitelné), které pak v další části vyvrcholí v hrdinský čin. Není mu dán prostor pro třetí cestu. Hrdina je zásluhou mimořádného tlaku okolností nucen přikročit k mimořádnému jednání, které ho posune za běžnost lidského údělu, čímž zároveň lidskost jako takovou potvrzuje a vymezuje.

Pokud jde o pojem μέγεθος, který jsme přeložili jako rozměr, pak ze VII. kapitoly vyplývá, že Aristotelovi záleží především na transparentci: „ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι.“⁷² Avšak neméně důležité je také upřednostnění delšího rozsahu. Z hlediska recepční estetiky bychom mohli mluvit o čase potřebném pro vytvoření sympatie s hrdinou a pro adekvátní nastavení požadovaného horizontu očekávání. Aristotelés se však raději kloní k náhledu ve shodě s pozdějším vývojem estetiky, že krásné věci bývají rovněž veliké, ať už v jakémkoliv smyslu, zatímco u menších spíš než krásu nalézáme zalíbení způsobující dojem roztomilosti. Ne bez důvodu si Řekové dávné hrdiny představovali vyšší. Malému, byť může být pěkné, dle obecného úzu chybí vážnost.⁷⁴ Velikosti je zde jako limit nastavena opět přehlednost.

⁷² srv.: Wiles, D., 2007, s.92-3

⁷³ Poet. 1451a „*Jak tedy musí mít každé těleso i živočich jistou velikost, a ta musí být snadno přehledná, tak musí mít i děje svůj rozsah, a ten musí být lehce zapamatovatelný.*“

⁷⁴ Tato myšlenka je vyjádřena např. ve spisu z 1st. n. l. *O vznešenu* od Pseudo-longina a následně ukazuje v dějinách poetiky velkou životnost.

Rovněž je tu znovu připomínána celistvost ve smyslu struktury: „ὄλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν.“⁷⁵ Tyto části pak Aristotelés blíže specifikuje: „λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους, ὃ ἔσχατόν ἐστιν, ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους.“⁷⁶ Rozlišuje tedy tři části děje – zápletka, zvrat a rozuzlení. V téže kapitole mluví o tom, že do zauzlení mohou zasahovat události, které nejsou přímo součástí děje, totiž ty, které mu předcházely. Přesto ho požadavek jednoty a ucelenosti děje vede k preferenci děje do sebe zaklenutého. Podstatný hrdinův čin by měl vyvrcholit ze situace, jež se vystupňovala během dramatu samého.

V tomto trojičním schématu figurují další významné pojmy, totiž peripetie a anagnorize. „Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ, ὡςπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον,“⁷⁷ „ἀναγνώρισις δὲ, ὡςπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπετεία γένηται,“⁷⁸ Jako příklad této nejkrásnější anagnorize uvádí příchod posla k Oidipovi, který mu oznamuje informace o matce, domnívá se, že jde s radostnou zprávou, a způsobil pravý opak. Také v tomto momentě můžeme spatřovat Aristotelovo zaujetí pro jasnost a přehlednost, neboť na rozdíl od znamení typu jizvy, meče a podobných zde není třeba dodatečného vysvětlení a anagnorize nepůsobil tak nepřirozeně a přidaně jako ta, která z děje nevyplývá.

Ideálem je tedy taková anagnorize, kdy se v okamžiku poznání vše převrací v opak. Aristotelůvým vzorem je tragédie pracující především s poznáním neseným změnou emocí – katharsis. Tato tragédie má kromě toho ještě velkou výhodu, co se týče stavby, totiž že se její vrcholný efekt zbytečně netříští do více momentů. Právě tím, že je anagnorize spojena s peripetií, je ve stejném okamžiku vyzdvižen smysl a hodnota veškerého dosavadního děje. Svět na jevišti dostal svou jasnou tvář, toto tedy znamená výraz hrdinovy masky. Po peripetii

⁷⁵ Poet. 1450b „Celek je to, co má začátek střed a konec.“

⁷⁶ Poet. 1455b „Tím chci říci, že zápletkou je vše od počátku tragédie až po tu její část, po níž jako po jakémsi předělu začíná obrat ve štěstí nebo k neštěstí; rozuzlením je pak všechno od počátku tohoto obratu až do konce hry.“

⁷⁷ Poet. 1452a „Peripetie je, jak již bylo naznačeno, přeměna probíhající události v její opak, a to, jak říkáme, podle pravděpodobnosti nebo s nutností.“

⁷⁸ Poet. 1452a „Anagnórise je, jak to již naznačuje sám název, přeměna neznalosti v poznání, a tím buď v přátelství nebo nepřátelství lidí, kteří jsou určeni ke štěstí nebo k neštěstí. Nejkrásnější je anagnórise tehdy, když je spojena s peripetií,“

a anagnorizi přichází ještě pathos: „πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερωῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.“⁷⁹

Tolik ke struktuře děje, který by měl být zpodoben v tragédii podle Aristotela.

2.4.2 POVAHY

Aby byl děj vážný, musí mít postavy určitý sociální status. A aby měl děj žádaný efekt, musí mít postavy určitý charakter. Je poněkud obtížné zabývat se charakterem v koncepci *Poetiky* a nezabývat se zároveň dějem. Jeden pojem je úzce svázán s druhým na základě Aristotelova popisu tragédie, kde oba umožňují katharsis pojem z pojmů zatím uvedených nejtemnější. Jestliže se nám tedy podaří osvětlit jeden člen této dvojice, zajisté to vnese světlo i na druhý člen. Porozumíme-li oběma, pak věřím, že i pojem katharsis bude jasnější.

Aristotelés dává povahám zcela zřejmě druhořadou roli. Význam napodobování děje oproti povahám podtrhuje Aristotelés v pasáži věnované částem tragédie: „μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστὶν, καὶ τὸ τέλος πρᾶξις τις ἐστὶν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοίτινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τούναντίον].“⁸⁰. Zatímco v raném a středověkém křesťanství, snad díky inspiraci stoicismem, je etickým cílem dosažení povahy spíše kontemplativního temperamentu, Aristotelův vklad představuje radikální upřednostnění aktivity oproti pouhé potencialitě skrývající se v kvalitách charakteru. Jak o tom můžeme číst v 9. a 10. kapitole *Etiky Nikomachovy*: „ὥσπερ δ' Ολυμπίασιν οὐχ οἱ κάλλιστοι καὶ ἰσχυρότατοι στεφανοῦνται ἀλλ' οἱ ἀγωνιζόμενοι (τούτων γὰρ τινες νικῶσιν), οὕτω καὶ τῶν ἐν τῷ βίῳ καλῶν κάγαθῶν οἱ πράττοντες ὀρθῶς ἐπήβολοι γίνονται. ἔστι δὲ καὶ ὁ βίος αὐτῶν καθ' αὐτόν ἡδυσ.“⁸¹

⁷⁹ Poet. 1452a „Drastický výjev tkví ve zhoubném nebo bolestném jednání; takové je například usmrcení na jevišti, způsobování přílišných útrap, zranění apod.“

⁸⁰ Poet. 1450a „Nejdůležitější z těchto složek je sestavení událostí. Tragédie přece není zobrazením lidí, nýbrž jednání a života, štěstí a neštěstí, a štěstí i neštěstí je založeno na jednání. Cílem hry je tedy zobrazit určité jednání, nikoli povahovou vlastnost. Lidé sice činí takovými nebo onakými jejich povaha, ale šťastnými, nebo nešťastnými jejich jednání.“

⁸¹ Eth. Nic. 1099a „Jako při Olympijských hrách nebývají věnčeni muži nejkrásnější a nejsilnější, nýbrž ti, kteří se účastní závodění – z těch zajisté někteří vítězí, tak se toho, co jest v životě krásné a dobré, stanou účastnými ti kteří správně jednají.. Také jejich život o sobě je pak příjemný.“ podle překl. A.Kříže (2009), s.35

Řekové takřka obecně spíše než na povahy hrdinských osobností vzpomínají na jejich činy. Nezajímala je psychologická aitiologie – psychologický moment ve smyslu polehčující okolnosti, která by snižovala míru zodpovědnosti, je u Řeků nemyslitelný. Někdo by snad mohl namítnout, že Řekové, jelikož neměli dostatečný psychologický aparát, projektovali tyto psychologické motivy do božstev a daimonů. U Oresta bychom tak mohli najít Apollóna, u Médey Alastóra, u Faidry Afroditu a další. Přesto se Orestovi u Apollóna nedostalo rozehřešení, přesto si Médea ani Faidra neubíraly nic ze zodpovědnosti za své činy. Jejich rozhodnutí bylo vědomé, byť často proti jejich rozumu. Adkins poznamenává k tomuto tématu na příkladu Oidípa: „Náleží mu (Oidípovi) poskvrnění z prolité krve v rodině, to je skutečnost, a sice jediná relevantní skutečnost. Je pravdou, že říká, že Apollón zapříčinil jeho neštěstí – je to sám o sobě zvláštní způsob, jak se dívat na těžkosti – přesto nevyvozuje z toho žádný závěr. On proklíná ty, kteří zachovali jeho život, když byl dítětem. Měl být ponechán smrti.“⁸² V průběhu dramatu vidíme, co se děje v duši postav, a přestože jejich rozhodnutí nebývá rozumné, jejich motivace je vždy zcela srozumitelná, není nám cizí, ba naopak se v ní poznáváme. „...v tom, v čem je nejlepší, přináší tragédie poznání toho, co a kdo jsme.“⁸³ Tragédie zobrazuje lidi lepší⁸⁴ a činí je schopnými skrze jejich charakter přivést svůj osud ke katastrofě.

Jaký má tedy charakter pro tragédii význam? V tragédii by neměl být otevírán prostor pro charakterovou drobnokresbu, kterými se vyznačuje komediální žánr. Charakter je v Aristotelově *Poetice* svázán s dějem ryze funkčně, a to tím, že ho má umožnit. Člověk se může lépe identifikovat s osobou, kterou více určují okolnosti než její povaha. Proto charakter postav spíše následuje své dějové určení než naopak. „ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων.“⁸⁵ To samozřejmě neplatí vždy, zvláště u Euripida. „V tomto smyslu se osud stává nástrojem děje jakožto zkouška charakteru a hrdinové závisí na jeho libosti. Oni neutvářejí historii, oni jsou jejími oběťmi.“⁸⁶ Aristotelés neodmítá silnou roli vášní, ale přesto je raději, když jsou tyto emoce způsobeny událostmi, které postupně zavalují hrdinu až k tragickému vyústění celého dramatu.

⁸² „The pollution shed within the family adheres him, that is fact, and the only relevant fact. True, he says, that Apollo has caused his woes – a strange way in itself of looking at araches – but he draws no conclusion from this. He curses those who preserved his life when he was a child. He should have been left to perish.“ Adkins, Arthur W. H., *Merit and Responsibility*, Clarendon Press, Oxford 1966, s. 98

⁸³ „... *At its best, tragedy brings recognition of who and what we are...*“ Oksenberg Rorty, Amelie, *The Psychology of Aristotelian Tragedy*, s.2

⁸⁴ srv.: *Poetika* IV

⁸⁵ *Poet.* 1450a „*A tak cílem tragédie je zobrazit události a děj, a cíl je ze všeho nejdůležitější.*“

⁸⁶ Bilezikian, C. Gilbert, *The Liberated Gospel*, Baker Book House, Grand Rapids, Michigan 1977, s.52

Jedna z hlavních vlastností charakteru je v řecké tragédii urozenost. Výraz pro „lepšího“ člověka – či jinými slovy aristokrata – je v řečtině κάλος κἀγαθός. Stručně by se dalo říci, že ideálem tohoto sousloví je urozený muž, který je statečný, neboť mu záleží na cti jeho rodu. A tragický hrdina, pokud není zrovna ženou, takový je. Kromě toho je μεγαλόθυμος, velkého srdce – hrdý a μεγαλόψυχος (má velkou duši). V důsledku těchto vlastností nemůže ustoupit, nemůže nechat situaci tak, jak nastává. Tíha celého rodu spočívá v tragédiích obyčejně (ne vždy) právě jen na jednom hrdinovi – a to je pak úhelný kámen jeho osudu. Přesto není tak docela sám. Jeho síla tkví v jeho zodpovědnosti vůči předkům a koneckonců i vůči potomkům. To je další argument, proč si nemůže dovolit žádnou výmluvu. Volí raději smrt než hanbu. Proto je v tragédiích tolik sebevražd – je to jediné čestné řešení bezvýhodné situace (mnoho sebevražd v tragédiích je nicméně motivováno jinak než ctí). Výsledkem tragédie nemůže být povaha, jak je výše uvedeno v citátu, právě proto, že povaha se nemění, ale potvrzuje. Potvrzuje se jako povaha hrdinská. Hrdinův osud nedeterminuje jakási kosmická síla, nýbrž jeho charakter.

Povaha se projevuje ve volbách, v rozhodnutích pro ten který čin. Charaktery postav mají být dle Aristotela zjednodušené, abstrahované od vedlejších vlastností, které by mátlý jasnost rozhodnutí. Obsahují nejlepší lidské vlastnosti (ctnosti), kromě výše zmíněné μεγαλοψυχία⁸⁷ také φρόνησις (ta chybí nejčastěji) a ἀνδρεία. Právě tyto vlastnosti ovšem v sobě obsahují určitou trhlinu, která pak umožní zvrat osudu.⁸⁸ Ctnost je však podle Aristotela zdrojem blaženosti i v nepříznivých okolnostech. *Hamartia* musí být způsobena centrální a nikoli vedlejší vlastností – je to tedy rys, jenž náleží ke ctnosti a normálně by byl obdivován. Například voják podstupuje vzhledem ke své sebezáchově nerozumné nebezpečí, aby se dosáhlo vítězství, a když je zraněn, stává se objektem naší lítosti. Každý hrdina pro naplnění záměru cosi přehlíží. Kdyby to nedělal, nevykonal by nic.

Hrdinova *hamartia* je akcidentem jeho *areté*.⁸⁹ Jakmile se tato *hamartia* objeví, hrdinův čin má strašné a nenapravitelné důsledky. Každá ctnost, jež překročí svou střednost, má neblahé následky. Například u Oidipa nacházíme zaslepenost, která vychází kromě jiného z důvěry v chytrost. To ho zaslepuje jednak vůči reflexi vlastních slov a jednak vůči domluvám Teiresia. Nepříjemné emoce, kterých nás má katharsis zbavovat, totiž strach

⁸⁷ zpodstatnělé abstraktum od μεγαλόψυχος

⁸⁸ srv.: Poetika IX

⁸⁹ srv.: Oksenberg Rorty, Amelie, *The Psychology of Aristotelian Tragedy*. In *Essays on Aristotle's Poetics*. ed. A. Oksenberg Rorty, Princeton University Press, New Jersey 1992 s.11

a soucit, jsou emoce, jejichž dramatickým nositelem je právě hrdina, přestože je sám nemusí prožívat.

„*Psychologické efekty tragédie spočívají v tom, jak jsou v ní úzce svázány děsivé a soucit vyvolávající události... Avšak s kým máme soucit a čeho se obáváme? S tragickým hrdinou? Se sebou? S lidskostí? Platí trojí, a všechny tři dohromady.*“⁹⁰ odpovídá si Amélie Oksenbergová. Tragédie zobrazuje kromě jiného intence a činy z hlediska protagonisty jeho jazykem. Hrdinové, popřípadě chór, nás zvou za své svědky. Nemusíme být jimi, abychom cítili jako oni. Přebíráme pohledy ostatních postav a chóru. My neimitujeme hrdinovy pocity – on necítí soucit se sebou ani strach o sebe. On se buď hrozí, nebo je zdrcen událostmi. Diváci se bojí, co se ještě hrdinovi může stát, a litují toho, co se mu již stalo. Jsou si vědomi, že něco takového se může přihodit i jim – totiž že nezáměrné neštěstí zastihne čin jejich cíleného jednání.

Aristotelés popisuje tyto emoce ve svých knihách *Rétoriky*: „ἔστω δὴ ὁ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ.“⁹¹ Zdůrazňuje rovněž vhodnost časové blízkosti hrozící události, velikost přicházejícího zla a bezmocnost toho, koho má postihnout. Rozbor strachu shrnuje slovy: „ἀπλῶς εἰπεῖν, φοβερά ἐστιν ὅσα ἐφ' ἑτέρων γιγνόμενα ἢ μέλλοντα ἐλεεινά ἐστιν“⁹², což nás přivádí k vymezení soucitu: „ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ ἢ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ καὶ αὐτὸς προσδοκῆσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινα, καὶ τοῦτο ὅταν πλησίον φαίνηται.“⁹³ Dále Aristotelés v této kapitole přibližuje, jací lidé spíše pociťují soucit, jaké události ho vzbuzují a kdo se snadněji stává jeho objektem. Ideálním případem je podle něj přítel, který trpí nezaslouženým zvratem osudu.⁹⁴ Soucit je tedy občanskou ctností, totiž schopností mít pravý cit v pravý okamžik, správným způsobem ke správné osobě. Divák rozpoznává nezaslouženost trestu, omezenost lidské moci a odpovědnosti. A právě tyto pocity jsou vybuzeny za účelem dosažení katharsis.

⁹⁰ „*The psychological effects of tragedy depend on there being a strong connection between fearful and the pitiable incidents... But just whom do we pity and what we fear? The tragic hero? Ourselves? Humanity? All three, and all three in one,*“ Oksenberg Rorty, Amelie, 1992, s.13

⁹¹ Rhet. II, 5 „*Jest tedy bázeň druh nelibosti nebo zneklidnění, vznikající z představy budoucího zla, jež působí záhubu nebo bolest.*“ tento a následující překlady *Rétoriky* podle A.Kříže (1999)

⁹² Rhet. II, 5 „*Zkrátka, strašné jest všechno, co buď soucit, stihne-li jiné nebo jim hrozí.*“

⁹³ Rhet. II, 8.2 „*Tedy 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.*“

⁹⁴ srv.: Rhet. II, 8, dále srv.: Luserke, Matthias (ed.), *Die Aristotelische Katharsis*, Georg Olms Verlag, Zürich 1991, 248ff

Hrdinský charakter má být obecně srozumitelný, přesto není něčím obecným. Naopak děj je oním elementem, který má cosi obecného, respektive společného všem lidem, postihovat. To je dobře vidět na Aristotelově rozlišení poetických epických žánrů od historiografie, jak již bylo výše citováno.⁹⁵ Ačkoliv se lidé povahami liší, je jim společná povaha lidského konání – lidé svou činností dosahují buď štěstí, nebo neštěstí.

To obecné, co má děj ukazovat, je mimo jiné lidská intervence do událostí za účelem dosažení vlastního štěstí. Podle *Etiky Nikomachovy* člověk dosahuje štěstí, když se jeho duše angažuje ve svých přirozených aktivitách,⁹⁶ které rozpoznáváme pomocí rozumu. Rozumem participujeme na božství. Řídíme-li se rozumem ve svých činech, můžeme se vyvarovat toho, co by se jinak přihodilo. Člověk má tedy ve své možnosti chovat se rozumně. Avšak stejně jako se lišíme od zvířat svým rozumem, lišíme se od nich i možností svéhlavosti a zaslepenosti. Naše jednání se vždy řídí námi projektovaným dobrem, ale ne vždy víme, co je pro nás dobré. Neboť příliš velká cílevědomost často zaslepuje periferní varování a způsobuje nevšímavost vůči detailu. Neexistuje totiž čin, který by se ve svém provedení nemohl minout účelem. A právě tím, že se tolik soustředíme na jeho provedení, unikne nám vývoj situace, jež přináší zcela jiné výsledky, než které jsme si přáli.

Zatímco v životě nemůžeme rozsoudit činy člověka, dokud se jejich následky nevyčerpají (takže vlastně nikdy), v dramatu má čin být předveden transparentně, v kontextu všech faktorů, které na jeho hodnocení mají vliv. Avšak soud nad ním má přijít, až když se vyčerpají jeho důsledky. Poněvadž ani sama struktura hrdinových motivací nedává zcela jasně najevo, co protagonista vlastně dělá. Jeho činy je třeba nahlédnout v interakci s ostatními postavami a chórem. Život je podle Aristotelova pojetí především aktivita, a scelením činů do příběhu tvoříme jeho obraz. Ten ukazuje strukturu jednání v jeho kontextu a v jeho završení. Požadovaná jednota děje⁹⁷ zlepšuje inteligibilitu děje, dává vyznít kontrastu intence a výsledku.

⁹⁵ viz: Poet. 1451b

⁹⁶ srv.: *Ethica Nicomachea* I, X

⁹⁷ srv.: *Poetika* VIII, 4.

2.5 KATHARSIS

2.5.1 ÚVOD

Poté, co jsme ve vši stručnosti probrali význam děje a povahy, zaměříme se nyní na ústřední téma této práce, a sice na katharsis. Dovolím si zde znovu uvést definiční větu, kde se s tímto termínem v *Poetice* poprvé setkáváme: „ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.“⁹⁸ Předmětem nápodoby tragédie je tedy vážný děj, který je, jak jsem se pokusil ukázat výše, umožňován určitým typem charakteru. Vše je v náležitých metrech dramatizováno a tato nápodoba pak dále skrze strach a soucit působí katharsis takových emocí.⁹⁹ Je zřejmé, že tragédie má působit na emoce, má je vzbuzovat a má s nimi pracovat. Katharsis je proto pojmem úzce spjatým s emocemi.

2.5.2 PŘEDARISTOTELOVSKÁ KATHARSIS

Než se však odvážíme tento Aristotelův termín směřovat k určitému významovému poli, rád bych alespoň ve stručnosti nastínil dobový kontext chápání tohoto pojmu, neboť Aristotelés ho zdaleka nevnáší do diskursu coby novotvar. Gudeman¹⁰⁰ dokonce usuzuje, že pojem katharsis byl pro Řeky natolik samozřejmý, že Aristotelés pro něj nepotřebuje dalšího výkladu, což se pak stalo v kritice *Poetiky* téměř všeobecně přijímaným stanoviskem. Když Aristotelés katharsis uvádí poprvé v *Politice* v souvislosti s hudbou, přislíbujíc její další osvětlení v *Poetice*. Hudba podle něj slouží hned k několika účelům: „... καὶ γὰρ παιδείας ἔνεκεν καὶ καθάρσεως—τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον—τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν πρὸς ἄνεσίν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν,..."¹⁰¹

⁹⁸ Poet.1449b24 „Je tedy tragédie zobrazení vážného a uceleného děje s určitým rozsahem, a to takové, při němž se používá řeči zkrácené v každém úseku příslušnými prostředky zvláště, děj se nevypráví, ale předvádějí se jednající postavy a soucitem a strachem se dosahuje očistění takových pocitů.“

⁹⁹ Bywater usuzuje, že kromě katharsis strachu a soucitu může jít i o katharsis enthusiasmu. srv.: Bywater s.152; „katharsis takových emocí“ lze také přeložit jako katharsis **od** takových emocí (separativní genitiv).

¹⁰⁰ Aristoteles, *Peri poetikes*, ed. A. Gudeman, Walter de Gruyter & Co, Berlin und Leipzig 1934, s.165

¹⁰¹ slouží „...totiž ke vzdělávání i k očistě (co rozumíme očistou, buď naznačeno jenom všeobecně, ještě jednou důkladně to vysvětlíme v *Poetice*) – za třetí k zábavě a k oddechu a k zotavení po práci.“ Pol. 1341b

Před Aristotelem se katharsis objevovala, jak shrnuje Halliwell,¹⁰² ve čtyřech hlavních sémantických oblastech: lékařské, náboženské, pythagorejské a metaforické. Co se týče lékařství, byla chápána jako očištění od nějaké nemoci. Běžně se realizovalo očištění tělesné, a sice vnitřní i vnější (jako například koupel a zvracení). K medicínskému pojetí poznamenává Stehlíková, že „podle Hippokratovy školy je nemoc takové rozrušení tělesných šťáv, jež vede ke krizi, při níž v případě úspěšné léčby je chorobná látka odstraněna nebo vyhnána. Cílem lékaře je tedy vyvolat ji za podmínek, jež by přivodily tuto katarzi.“¹⁰³ Lékařská katharsis se mohla také odehrávat v souvislosti s náboženským ritem, například v kultu Asklépia.¹⁰⁴ Čistě náboženská katharsis probíhala v rámci odstraňování poskvrny získané převážně nějakým proviněním proti náboženským pravidlům nebo společenským zákonům. Poskvrněné osoby či předměty se v jednotlivých kultech očišťovaly buď reálně (vyhnáním, případně obětováním dotčeného), nebo symbolicky (vodou, ohněm, dotekem oběti nebo šleháním).¹⁰⁵ Podobné prostupování hranic mezi druhy katharsis lze vidět i u pythagorejského konceptu. Pythagorejci, jak někteří usuzují,¹⁰⁶ byli v Řecku první, kteří spojovali účinky hudby s účinky medicíny. Věřili, že tak jako lékařství léčí tělo, tak hudba má moc léčit duši. Dá se říci, že myšlenky, které nacházíme později u Platóna a Aristotela ohledně účinků hudby a jejího zařazení či naopak vyloučení z výchovy, vychází právě z tohoto zdroje.

Vliv pythagorejské koncepce na Platóna se ukazuje mimo jiné v prostoru, jaký hudbě ve svém díle věnoval. Zastával názor, že hudba mění duše, že je může zkazit, ale i přivádět k filosofii. Pojem katharsis, jenž našel své místo v hudbě, pak neváhal přenést na filosofii.¹⁰⁷ V dialogu *Faidón* Sokratés tvrdí o sobě a o každém, kdo se zabývá filosofií, že je jí očišťován,¹⁰⁸ že se díky ní duše zbavuje temného nánosu hmoty.

Výše jsme zmínili skutečnost, že Platón kritizoval tragédii také proto, jaké emoce vzbuzuje. Tvrzení, že poezie ovlivňuje lidské vnímání, je pro Řeky otřelá mince. O mimořádném vlivu poezie na emoce nacházíme zmínky už u Homéra a Hésioda. Nicméně Gorgiás si ve *Chvále Heleny* dovilil srovnávat její působení s účinky medicíny. „τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν. ὥσπερ γὰρ τῶν φαρμάκων

¹⁰² srv.: Halliwell, S., 1998, kap. VI

¹⁰³ Stehlíková, Eva, *Řecké divadlo klasické doby*, Ústav pro klasická studia, Praha 1991, s.142

¹⁰⁴ srv.: Dodds, E.R., *Řecké a iraciální*, přel.Ondřej Prokop, OIKOUMENH, Praha 2000, kap. IV

¹⁰⁵ srv.: Stehlíková, E.,1991, s.143

¹⁰⁶ Např. Halliwell, Dodds, Keyserling, Boyancé aj.

¹⁰⁷ viz výše zmíněný metaforický význam (duše znečištěné hmotou jsou díky filosofii očišťovány)

ἄλλους ἄλλα χυμοὺς ἐκ τοῦ σώματος ἐξάγει, καὶ τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει, οὕτω καὶ τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ πειθοῖ τιμι κακῆ τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν.¹⁰⁹ Jestliže byl tedy pojem katharsis s léčitelstvím tak úzce spjat, bylo jeho přenesení do oblasti poezie pro Aristotela již jen malým krokem. Halliwell konstatuje, že Aristotelés jej učinil právě v reakci na Platónovu kritiku psychologických účinků tragédie.¹¹⁰ Jak jsme viděli výše, Aristotelés srovnává poezii s filosofií v tom, že obě se zabývají obecným, a Platón zas srovnává filosofii s hudbou. Proto, jestliže Aristotelés vezme toto *tertium comparatum* a udělí jej poezii, jednoznačně tím dává najevo nesouhlas se svým učitelem. O tom však více až níže.

Můžeme tedy nyní shrnout, že pojem katharsis se před Aristotelem pohyboval v rozsahu psychologických, spirituálních a intelektuálních fenoménů – od ryze náboženského významu přes metaforický (včetně široké škály významů v přechodových oblastech) až po význam čistě tělesný. Jak shrnuje Halliwell,¹¹¹ širší předaristotelovského vnímání tohoto pojmu, který je pak zasazen do *Poetiky*, přináší přinejmenším argument proti reduktivnímu či dogmatickému čtení definiční věty tragédie.

2.5.3 ARISTOTELOVSKÁ KATHARSIS

Aristotelés mluví ve svých dílech o katharsi velice stručně. Snad pro tuto lakoničnost, s níž se u něho setkáváme, vedla v průběhu staletí k mnoha vcelku příbuzným i od sebe poměrně vzdáleným pojetím významu katharsis. Podívejme se na výčet:¹¹²

- I. moralistní či didaktický – přístup převažující během období klasicismu. Tragédie poučovala příkladem, ať už kladným nebo záporným. Katharsis v dramatu odhaluje předešlou zaslepenost vášní či negativní důsledky příliš emotivního chování.
- II. fortitudální – koncept emocionální zmužilosti, (bývá často spojován s prvním významem pojmu). Díky příkladům utrpení jiných se naše odolnost vůči strachu a přílišnému soucitu (přecitlivělosti) zvětšuje, tragédie nám pomáhá lépe zvládat neštěstí. Tuto teorii zastával např.

¹⁰⁸ Phaedo 63c

¹⁰⁹ „Týž význam má moc slova pro rozpoložení duše, jako má složení léků a jedů pro stav těla. Jako různé léky a jedy vyhánějí z těla různé šťávy, a jedny zbavují člověka choroby strastí a druhé života slastí, tak i některé řeči zarmoutí, druhé potěší, jiné dodají posluchačům odvahy, jiné je poděsí, jiné zas nějakým zlým přemlouváním duši ošálí a okouzlí.“ Gorgias 14ff, přel. Bořivoj Borecký, In: Tribuny výmluvnosti, Odeon, Praha 1974

¹¹⁰ srv.: Halliwell, S., 1998, s. 187

¹¹¹ srv.: Halliwell, S., 1998, kap. VI

¹¹² srv.: Halliwell, S., 1998, Appendix V -katharsis

Timoklés – jeden z prvních komentátorů Aristotela, dále M. Aurelius aj. Z filosofických směrů vyhovovala stoicismu a pochopitelně také klasicismu.

III. moderativní (umírnění) – katharsis slouží k dosažení emocionální rovnováhy, ať už utlumením či posílením příslušných emocí.¹¹³ Tato interpretace částečně vychází z chápání genitivu užitého v definiční větě (τῶν παθημάτων) jako separativního, na rozdíl od obvyklého výkladu, že jde o genitiv objektivní. (K této separativní interpretaci se přiklání i uvedený český překlad). Tragédie působí na naši schopnost pociťovat emoce správně. Sem lze nejspíše zařadit i Lessingův koncept:¹¹⁴ Katharsis transformuje vášně do ctnostných návyků a činí nás tak lepšími občany, zlidšťuje. Tragédie je školou soucitu. Podobně i Bernays,¹¹⁵ který ve druhé polovině 19. století prosadil terapeutický pohled, vycházejí z medicínského používání tohoto termínu: Tragédie nás skrze svou katharsis léčí od neúměrnosti.¹¹⁶ Butcher nabízí rovněž podobnou interpretaci na základě Hippokratových textů: Katharsis je tedy očištění od „*a morbid and disturbing element*“ (překlad řeckého τὰ λυποῦντα). „V procesu tragického vzrušení nacházejí úlevu a chorobný element je odstraněn.“¹¹⁷ Lidé vyčistí své emoce skrze to, že je nechají projít mediem umění (což nikoli náhodou připomíná Freudovu sublimaci). Tato koncepce přesahuje v některých svých aspektech do koncepce následující.

IV. relaxační – katharsis je uvolněním napětí (outlet), neškodným a příjemným procesem zbavení se silných emocí. Zde se rovněž setkáváme se separativním chápáním genitivu. Např. Bywater: „V *Politice* tedy Aristotelés rozpoznává užitečnost tragédie, vysvětluje totiž, že (tragédie) uspokojuje přirozenou potřebu, a to jakýsi druh očištění od emocí, které jakožto emocionální stvoření lidé čas od času potřebují, aby udrželi své duše zdravé a v pokoji.“¹¹⁸ Dále také Janko (1984)¹¹⁹.

V. intelektuální

¹¹³ srv.: Ret 1382b 34ff; 1385b17ff

¹¹⁴ srv.: Lessing, G.E., *Hamburská dramaturgie*, přel. J.Pospíšil a kol., Odeon, Praha 1980

¹¹⁵ Bernays, Jacob, *On Catharsis: From Fundamentals of Aristotle's Lost Essay on the Effect of Tragedy*. (1857). *American Imago* 61.3 (2004), s. 319-341

¹¹⁶ Proti tomu se vyskytuje námitka, že divadlo není nemocnice, např. v *The John's Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*, s.69

¹¹⁷ „chorobného a rušivého elementu.“ „*In the process of tragic excitation they find a relief, and the morbid element is thrown away.*“ Butcher, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Macmillan and co, St. Martin's street, London 1911, s.254

¹¹⁸ „*In the Politics, accordingly, Aristotle recognizes the usefulness of tragedy, explaining that it supplies a natural want, as a sort of catharsis of emotion, which as emotional creatures men require from time to time to keep their souls in the health and quietude.*“ Bywater, Ingram, *Aristotle on the Art of Poetry*, Garland Publishing, London 1980, s.161

a) Golden (1962)¹²⁰ – tato teorie se vymezuje vůči doslovnému chápání medicínského účinku katharsis. Závisí na jiném překladu – místo „soucit a strach“ (ἐλέου καὶ φόβου) překládá „události vzbuzující tyto emoce“ a místo „emocí“ (παθημάτων) překládá „události hry“. Konec Aristotelovy definiční věty proto překládá takto: „*achieving, through the representation of pitiful and fearful situations, the clarification of such incidents.*“¹²¹ Tento koncept vyzdvihuje intelektuální charakter pojmu katharsis s ohledem na intelektuální povahu pojmu mimesis u Platóna a zároveň přehlíží jeho emocionální aspekt.

b) Ničev (1982)¹²² – katharsis představuje zbavení se chybného názoru, který jsme si vytvořili o hrdinovi (také separativní interpretace genitivu). Katharsis se realizuje v momentě, kdy diváci zjistí, v čem se provinil. Koncept vychází z užívání tohoto termínu u Platóna.

VI. dramatická a strukturální – chápe pojem jako interní a objektivní rys díla samého. Else (1967),¹²³ jenž tento směr reprezentuje, soudí, že jinak by byl Aristotelův strukturální pohled v případě katharsis chápáné jako působení na publikum inkongruencí. Jde o podobný strukturální rys, jakým je například anagnórise. Katharsis je očištění dramatického činu odhalením, že motiv činu nebyl morálně odpudivý. Proto divák může uvolnit proud svých emocí.

Jak jsme již uváděli, Aristotelés používá termín katharsis mimo *Poetiku* ještě v *Politice*, kde je dán do kontextu s hudbou, což není překvapující vzhledem k výše zmíněnému pythagorejskému konceptu hudby. V *Politice* se katharsis vymezuje jako jedno ze tří dober hudby, a to vedle pojmů παιδεία¹²⁴ a διαγωγή¹²⁵, které se v daném kontextu překládají jako „poučení“ (či širěji „vzdělávání“) a „uvolňující zábava“.

O tom, čím katharsis pozitivně je, Aristotelés v *Politice* mlčí. Přece se z ní však dá vysuzovat, čím katharsis není. Není pouze poučením ani pouhou uvolňující zábavou, ale něčím specifickým. Tím se dostává do otázky redukce na didaktický a relaxační koncept. Z *Politiky* lze také odvodit, že katharsis není termín, který funguje pouze v tragédii. Kromě

¹¹⁹ Viz: Janko, R., *Aristotle on Comedy*, Berkeley 1984

¹²⁰ Golden, Leon, *Catharsis*. Transactions and Proceedings of the American Philological Association 93 (1962): s. 51-60

¹²¹ „skrze zpodobení událostí, které vzbuzují strach a soucit, dosahuje (tragédie) vysvětlení takovýchto událostí.“ Golden, L. (1962), s.58

¹²² Ničev, A., *L'Énigme de la catharsis tragique dans Aristote*, Éditions de l'Académie Bulgare des Sciences, Sofia 1970

¹²³ Else, Gerald F. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967

¹²⁴ podle Liddell-Scott Greek English Lexicon (1940): výchova, vzdělání, učení, duchovní kultura

¹²⁵ podle Liddell-Scott Greek English Lexicon (1940): způsob trávení času, zábava, rekreace

toho, že se vyskytuje v hudebním kontextu, pro což máme doklad, existovala pravděpodobně i v Aristotelově konceptu komedie.¹²⁶ Slibované objasnění termínu katharsis se v *Poetice* podle všeho mělo uskutečnit skrze jeho praktickou aplikaci, proto se pro další pochopení tohoto pojmu musíme soustředit především na ni. Tragédie, jak čteme v definiční větě, působí katharsis skrze strach a soucit, komedie pak nejspíše skrze emoce z opačného spektra.¹²⁷ Propojení katharsis s emocemi je však zřejmé.

Nabízí se tedy jako interpretace převzetí funkce katharsis z orgiastického kontextu, obzvlášť uvážíme-li dionýsovské pozadí divadla. Orgiastická katharsis, tak jak se s ní setkáváme v některých kultech v Řecku,¹²⁸ působí jen tehdy, pokud její účastníci trpí mimořádně silnými emocemi, a jsou tedy ve značné psychické nerovnováze. Dodds poznamenává, že společenská funkce dionýsovského rituálu „byla v podstatě očištná, a to v psychologickém smyslu: zbavoval jedince těch nakažlivě iracionálních hnutí mysli, která potlačováním nabývají na intenzitě a vedou, tak jako v jiných kulturách, k propuknutí taneční manie a podobným projevům masové hysterie. Sloužil jako jistý rituální ventil k uvolnění těchto tlaků.“¹²⁹ Jde o homeopatickou metodu, kdy se silnou mírou určitých emocí léčí tytéž emoce.¹³⁰ Pak je však otázka, zda tragédie má „čistit“ pocity, s nimiž diváci do divadla přišli, nebo jen ty dramatem vzbuzené.¹³¹ Ovšem pokud čteme dále v *Poetice*, zjišťujeme, že excitace silných emocí rozhodně není Aristotelovým cílem. Naopak jeho koncepce je v tomto směru položena proti Platónově kritice.¹³² Konečně i proto se spíše než s psychologickým rozbořením citů u Aristotela setkáváme s konceptem filosofickým. Zabývá se jejich morálním a kognitivním významem, integruje je do teorie tragédie jako celku.¹³³ Emoce v *Poetice* jsou racionalizované a prostředky, o nichž se v ní zmiňuje, je mají vzbuzovat díky racionálním soudům. Skrze pojem katharsis Aristotelés předpokládá, že recepce hry bude emocionální. Soucit a strach pocítujeme v určitých situacích. Tyto situace mají být racionálně konstruovány. Nejde tedy o to vzbudit orgiastický zážitek mimo rámec racionality, ale vzbudit právě pocity přiměřené situaci.

¹²⁶ srv.: Bywater, I., 1980, s. 152

¹²⁷ Někteří badatelé na základě *Rétoriky* navrhuji jako ekvivalent soucitu emoci $\nu\epsilon\mu\epsilon\sigma\tilde{\alpha}\nu$ – pohoršení.

¹²⁸ srv.: Dodds, E.R., 2000, kap. III

¹²⁹ Dodds, E.R., 2000, kap. III, s.92

¹³⁰ srv.: Bernays, Jacob, *On Catharsis: From Fundamentals of Aristotle's Lost Essay on the Effect of Tragedy*. (1857). *American Imago* 61.3 (2004), s. 319-341

¹³¹ srv.: Potolsky, Matthew, *Mimesis*, Routledge, London – New York 2006, kap. Tragic effect

¹³² srv.: „The end result of these emotions is not more emotion, as Plato insists but a release or refinement of emotion, and a consequent improvement of the spectator's emotional state.“ „Konečným výsledkem těchto emocí už není emoce, jak tvrdil Platón, nýbrž uvolnění nebo uzdravení emoce a následně zlepšení divákova emocionálního stavu.“ in.: Potolsky, M., 2006, s.43

¹³³ srv.: Halliwell, S., 1998, kap. VI

Z výše uvedeného tudíž vyplývá, že Aristotelés sice převzal pojem katharsis také z náboženské oblasti, přesto – i díky Platónově kritice – z tohoto kontextu mnoho nepřejímá. Nepřijímá ani Platónovo užití v podobě čistě intelektuální katharsis. Katharsis je v *Poetice* natolik integrována do dramatického výtvoru, že ji nelze oddělit od celkové recepce díla, které jako vědomý konstrukt má ke katharsis vést. A proto nemůžeme vyloučit ani její racionální ani její emocionální charakter, jenž spočívá na představení obecně pochopitelných událostí. Tragédie tedy nemá, jak soudil Platón, žít emoce, ale uřadňovat je. Katharsis v sobě integruje totální percepci žánru, z níž plyne potěšení, neboť jí rozumíme. V prezentovaných událostech je soustředěn jak kognitivní, tak emocionální aspekt. Katharsis a potěšení mají kromě jiných jeden stejný zdroj, totiž porozumění zápletky.

2.5.4 SHRNUÍ

Kdybychom měli shrnout, které teorie spíše odpovídají a které spíše neodpovídají Aristotelovu záměru, jak jsme ho výše nastínili, museli bychom sestavit celou řadu podmínkových vět. Je zřejmé, že některé z nich ignorují osmou kapitolu v *Politice*. Ale pak je otázkou, zda termín katharsis tam musí mít nutně stejné významové pole jako v *Poetice*, obzvlášť uvážíme-li stav, v němž se nám toto dílo dochovalo. Golden rovněž zdůrazňuje, že osmá kapitola *Politiky* se v Platónově duchu zabývá pojmem katharsis v kontextu παιδεία – morální výchovy mladých lidí, zatímco jinde v *Politice* a *Poetice* ho nalézáme v kontextu διαγωγῆ, tedy nanejvýš intelektuální činnosti při zábavě,¹³⁴ která již nemá jiný cíl kromě sebe samé (podobně jako rozjímání). Podle Goldeny z toho vyplývá zásadní významový rozdíl. Dále se domnívám, že velká část teorií hledala v tomto termínu především své parciální zájmy poplatné duchu doby. Z výše uvedených hledisek je to například fortitudální koncept, jehož ideálem je necítit soucit a strach. Konečně i morální, edukativní a částečně také relaxační koncept vycházejí spíše z Horatia než z Aristotela. Kognitivní koncept naopak ignoruje Aristotelovo úsilí o rehabilitaci emocí oproti Platónovi. Každý z těchto konceptů má tedy své nedostatky, přesto by téměř každý z nich minimálně ve starověkém Řecku našel svou oporu.

Spor o katharsis není ničím jiným než sporem o smysl umění, zde konkrétně tragédie. Neboť „vlastní funkcí tragédie je totiž vytvořit určitý druh katharsis.“¹³⁵ Přitom však ne všichni nahlízejí věc podobně. Například podle Lucase je cílem tragédie potěšení pramenící ze soucitu a strachu skrze mimesis. „Katharsis je terapeutickým vedlejším produktem, nikoli

¹³⁴ Golden, L., 1992, s.7

¹³⁵ „proper function of tragedy, namely, is to produce a certain kind of catharsis.“ Butcher, S.H., 1911, s.242

něco, co básník tvoří či měl v úmyslu.”¹³⁶ Autor se podle Lucase vyhýbá povinnosti zlepšovat morální kvality posluchače, ale zároveň nepopírá, že by na ně působil.

Nevylučujeme, že tragédie působí na své recipienty různě. O tom, že v starověkém Řecku to bylo mimo jiné didakticky, není pochyb. Dále není pochyb, že umění v Aristotelově konceptu způsobovalo potěšení, což vyplývá z jeho mimetického charakteru. Dovolím si však tvrdit, že katharsis v tragédii je oproti medicínské katharsis *cosi* specifického. Neboť, jak bylo řečeno, divadlo není nemocnice. Museli bychom předpokládat, že ho vyhledávají především nemocní lidé nebo že jsme jakýmsi způsobem nemocní všichni (Pokud ovšem Aristotelés neměl na mysli účinek pouze na část obecnstva, která se emocemi nechá více strhnout.¹³⁷). Emoce, které vedou ke katharsis, nejsou špatné (ve smyslu Platónova zbytečného rozjitrění mysli), jsou pociťovány přiměřeně situaci. Tragédie pak má tyto emoce vyvolávat co nejlépe tím, že prezentuje takové události, které je vzbuzují, a recipient je tak přiváděn k určité emocionální adekvátnosti – k rovnováze, chceme-li. O co více se nechává ovlivnit emocemi, které chce drama vyvolat, o to intenzivněji a zároveň přiměřeněji drama prožije.

Aby bylo zcela zřejmé, kam směřuji, znovu podotýkám, že pro Aristotela rozum a cit nemají morální status ve smyslu žádoucího a nežádoucího. Vyhýbá se dualismu, který lze vyčíst v některých Platónových dialozích a jenž se stal tezí v novoplatonismu. Emoce má mít svou pochopitelnou příčinu a tragédie má být na této vazbě přímo založena. Aby tedy recipient tragédie zažil specifickou katharsis, nechává se jí oklamat, nechává se vést mimesí tragédie, rozumem percipuje a soudí předváděné události. Ideální recipient se srdcem přimyká k hrdinovi či hrdinům a adekvátně k situacím pociťuje strach a soucit, případně i jiné emoce. Skrze ně se dílo v recipientovi realizuje, byť na racionální kostře. Je-li katharsis svázána především se strachem a soucitem a s nějakou postavou či postavami,¹³⁸ pak její působení prožíváme, dokud se odehrává jejich příběh. Není tedy dílem okamžiku, rozuzlení zápletky, vysvobození či smrti hrdiny, byť jde o stěžejní momenty tragédie. Kdyby tomu tak bylo,

¹³⁶“ *Catharsis is a therapeutic by-product, not something the poet either does or should intend.*“ *Ancient literary criticism*, ed. D.A. Russel a M.Winterbottom, Clarendon press – Oxford 1978, konkrétně: Aristotle Poetics, D.W.Lucas, Oxford 1968, s.89

¹³⁷ Tomu částečně nasvědčuje Pol.8, 1342a, nicméně zároveň lze uvést námitku, že Aristotelovi v rámci definice šlo o účel tragédie, který je pro ni bytostný a nikoliv přídatný. – srv.Schadewaldt: „*Ganz entsprechende Erregungsvorgänge vollziehen sich nun aber beim Anhören der Tragödie: nicht auf ἐνθουσιασμός, sondern auf φόβος und ἔλεος gegründet (Wozu auch die Dispositionen allgemein in Menschen liegen).*“ „Zcela odpovídající excitační procesy se pak tedy odehrávají při vnímání tragédie, založené nikoli na ἐνθουσιασμός, nýbrž na φόβος a ἔλεος (K čemuž mají dispozici všichni lidé).“ Shadewaldt, Furcht und Midlied? in:Luserke, (1991), s.274-5

¹³⁸ Viz Aristotelova výtku vůči epizodičnosti

ztratilo by totiž ve stejném okamžiku smysl tragédii dál sledovat. Dokud se odehrává děj, dokud jsou produkovány emoce, probíhá katharsis. Dokonce i když už jsou postavy mrtvé a ještě se o nich mluví, přece k nim něco stále pociťujeme. Ještě i toto je katharsis.

Tragická katharsis je tedy proces, v němž jsou proměňovány emoce strachu a soucitu. Právě ona dává divákovi jasnou informaci o tom, že je jako divák účasten tragédie, a to po celou dobu dramatu.

III. Katharsis v tragédii

Cílem následujícího oddílu bude na základě předchozího rozboru nalézt to, co způsobuje katharsis ve vybraných řeckých antických tragédiích. Vzhledem k rozsahu práce zvolím jen několik reprezentativních tragédií, a to od každého ze tří tragických autorů jednu, respektive dvě a jednu trilogii. Při výběru jednotlivých dramát bylo přihlíženo v první řadě k Aristotelově preferenci (dramata s propojenou peripetií a anagnorizí, méně epizodické, které ukazují osud člověka, jenž vzbuzuje soucit apod.) a za druhé i k přítomnosti tématu očisty v jednotlivých dílech. Proto se do výběru nedostala pouze ta díla, která zdánlivě nejvíce respektují Aristotelovu *Poetiku*, ale i jiná (všechny vybrané totiž tematizují očistu). V duchu těchto zásad byly vybrány tragédie *Oresteia*, *Oidipús král* a *Ifigenie v Tauridě*. Při jejich rozboru se zaměřím především na momenty, které pracují s divákovými emocemi strachu a soucitu. V centru pozornosti prováděné analýzy proto bude děj dramatu a charakter postav.

Jelikož následující rozbor počítá s detailní seznámeností čtenáře s výše zmíněnými tragédiemi, byl k této práci přiřazen appendix, který stručně převypravuje děj jednotlivých dramát. Zároveň jsou v něm podtržena stěžejní místa, kde se proměňují emoce strachu a soucitu.

3.1 KATHARSIS V ORESTEII

3.1.1 ÚVOD

Aischylova trilogie *Oresteia* byla poprvé uvedena o Velkých Dionýsiích roku 458 př. n. l. Jednalo se o nové ztvárnění látky argejského epického cyklu, který líčí pohnuté osudy rodu Pelopovců. Aischylos si vybírá látku z příběhů navracejících se hrdinů trojské války (Νόστος).¹³⁹ Král Agamemnón přijíždí po desetileté válce u Tróje domů do Argolidy, kde je zabit milencem své ženy Aigisthem a posléze pomstěn svým synem Orestem. Tuto látku nalezneme již u Homéra¹⁴⁰ a rozvíjejí ji také lyričtí básníci.¹⁴¹ Ti ovšem zaměřují svou pozornost na Agamemnónovu ženu Klytaiméstru, jež ještě u Homéra neměla na vraždě svého muže žádný přímý podíl. Klytaiméstra se stane spolupachatelem manželovy vraždy a později obětí synovy pomsty. Do hry se tak dostávají na jedné straně Lítice, které zde hájí pokrevní

¹³⁹ Konečně i satyrské drama *Proteus*, které uvedl Aischylos spolu s trilogií, patrně dle názvu pojednávalo látku z *Nostoi* (návrat Meneláa)

¹⁴⁰ Podle homérské tradice byl Átreův palác v Mykenách, u Aischyla v Argu. (Hom. Od. III, 305ff Od. I. 35ff; XI. 395ff, Ilias IX, 144ff)

vztahy, a na druhé straně Apollón coby zastánce spravedlivé pomsty. Aischylos tyto podněty přejímá a rozvíjí je ještě o další prvky.

Zatímco tedy první dvě části trilogie jsou originální především ve svém zpracování, třetí část je originální i co do své látky. Nevznikla však z čiré Aischylovy invence. Již u Homéra narazíme na motiv pobytu Oresta v Athénách a na několika místech v Řecku nebylo zcela neznámé ani propojení kultu Lític s Orestem.¹⁴² Přesto velkolepost tématické inovace zdaleka nemůže být vysvětlena těmito drobnými inspiračními zdroji. Naopak originalita Aischylova ztvárnění vdechla této látce takovou životnost, že byla přepracována nejen jeho současníky, ale drží se v divadelním repertoáru dodnes.

Nicméně kromě dramatického zřetele je třeba přiznat látce trilogie i aspekt politický. Je totiž příznačné, že Orestovi nestačila k očistění Apollónova moc. Podle argejské tradice byl nakonec očištěn soudem dvanácti bohů v Argolidě. Aischylos nahrazuje tento božský soud areopagem v Athénách. Canfora poukazuje na souvislost s nedávnou Efialtovou reformou, která moc areopagu značně umenšila.¹⁴³ Přisuzuje jí takový význam, že tvrdí: „*Je tedy zjevné, že Aischylos chce hovořit o areopagu (proto neočekávaně přivádí před tento athénský soud pochmurnou záležitost Átreovců) a chce okázalým způsobem zpečetit novou situaci. Hodlá veřejně vyhlásit, že areopag vznikl s přesně vymezenou pravomocí nad hrdelními zločiny: tato slova vkládá do úst Athéně v nejslavnostnější okamžiku, kdy má být vynesena rozsudek nad Orestem.*“¹⁴⁴ Aischylos tedy potvrzuje reformu areopagu, a tím mu upírá velikost jeho ještě nedávné politické moci, ale zároveň tuto roli nahrazuje jeho etickým významem. Areopag byl strážcem nad zákony (nomofylakiá), nyní má být ctihodným strážcem morálky. Canfora tu rozpoznává pokus o nastolení harmonie uvnitř obce, která má Athény posílit k jejich novým válečným akcím. Proto ostatně je nakonec zdůrazněno i nové spojení s Argem.

3.1.2a DĚJ A POSTAVY V DRAMATU AGAMEMNÓN

Aischylos, jak je patrné z předchozího popisu, si nijak zvlášť neliboval v komplikovanosti děje. Naopak děj všech tří dramat trilogie je velmi jednoduchý, obzvlášť pokud se soustředíme pouze na jednotlivé epizody. Síla Aischylovy trilogie neleží přímo na

¹⁴¹ Stesichoros a Xanthos (viz.: fr.37 a 38 in: Stesichori Himerensis Fragmenta, ed. Kleine Ottomar Fr., vyd.G.Reimer, Berlin 1828, s.83)

¹⁴² např. právě na svahu poblíž Areopagu existoval kultický prostor zasvěcený Líticím, dále na Kolónu, v Megalopoli aj. Někteří soudí, že kult Lític do Athén přivedl až Aischylos (srv.:Thuc.1,126; Aristoph. Eq.1311, Thesm 224) Jisté je, že již přítomný kult, ať už šlo o jakékoliv bohyně (nazývali je *Semnai*), obohatil.

¹⁴³ Srv.: Canfora, L., *Dějiny řecké literatury*, přel. D. Bartoňková a kol., KLP, Praha 2004, s.147. Efialtova reforma roku 462/1 př. n. l. omezila moc areopagu na hrdelní zločiny. Efialtés byl téhož roku jedním z oligarchů zavražděn.

¹⁴⁴ Canfora, 2004, s.148

jevišti, v reálném ději či rétorických prostředcích. Jeho primárním cílem nebylo podle mého soudu působit u diváků soucit ani je děsit. Nýbrž, jak poznamenává Havrda, „*Aischylos se zvláště snažil postavám dodat vážnost, protože se domníval, že tento vznešený prvek působí starobyle a heroicky, kdežto vychytralost, vyumělkovanost a záliba v sentencích byla podle něho tragédii cizí.*“¹⁴⁵ Aischylos oproti jeho následovníkům, jak Havrda dále zdůrazňuje, používá rétorické prostředky k vzbuzování soucitu mnohem méně často. Zdaleka tolik nepropracovává charaktery postav. A ačkoliv je legendární svou inovací, co se týče počtu herců na jevišti, dialog mezi sebou vždy vedou nanejvýše dvě postavy, byť je jich na jevišti více. Nijak řídký jev však představuje také dramatický monolog mířený nejčastěji k personifikované vlasti či domu. Tohoto monologu se postavy nezřikají ani poté, co se vrátily po dlouhých letech mezi své blízké (jako například Agamemnón). Navíc se v Aischylových dramatech vyskytují postavy, které většinu času jen stojí a mlčí, občas jsou dokonce i zahalené. Za celé drama promluví třeba jen několik vět. Tyto rysy aischylovského dramatu posléze zesměšňuje Aristofanés v *Žabách*.

Vedle propracované výpravy a scénografických efektů působí Aischylos na diváka tím, že se soustředí na jeho představitost. Dalo by se říci, že jde o pokus přetavit pověstné epické šíře do kondenzovaného žánru, jakým je tragédie. Děj nemusí být komplikovaný, dokonce nemusí mít ani jeden vrchol, byť je to vhodné, aby diváka strhl. Aischylos se vzdává těchto krátkodechých efektů, protože se rozhodl pro mnohem ambicióznější metodu. Jeho trilogie umožní divákovi být u toho, když řetězec událostí, který sahá až na mez historie, jak ji Řekové znali, a tudíž formuje řecké sebepochopení, vrcholí u nich doma v Athénách. A navíc přináší světlo a jasnou vizi do jejich současné napjaté politické situace. Athény, které jsou v historii trojské války takřka bezvýznamné, se tím, že je Aischylos postaví na konec onoho řetězce událostí, stávají v pohledu diváka přinejmenším stejně důležitými jako sama Trója.

Aby Aischylos vtěsnil takto rozsáhlý úsek dějin do trilogie, je nucen nejen nedodržet klasické jednoty děje, místa a času, ale především skrze sborové pasáže prezentovat obecnost děje z jiných časových úseků, přičemž dále využívá snů, věštek a tušení. Oresteia tak těmito rysy nahrává různým psychologizujícím interpretacím. Prolíná se zde mýtus, historie, současnost a budoucnost, sen, vina, trest a odpuštění. Chudé události na jevišti dostávají svůj bohatý a naléhavý význam skrze rozsáhlé obrazy, které v dramatu neustále zaznívají především ve sborových pasážích. Jsou zmiňovány události, které děsí ty, kteří o nich jen slyší, a pro Argejce jsou ještě otevřenou ranou. Sbor, ale méně často i postavy,

¹⁴⁵ Úvod od M. Havrdy In: Aischylos, Oresteia, přel. P. Borkovec a M. Havrda, Národní divadlo, Praha 2002, s.8

mluví o svých očekáváních, která vytvářejí kontrastní póly pro současnou situaci nebo rozhodný čin hrdiny.

Jak bylo řečeno výše, Aristotelés chce, aby tragédie tvořila přehlednutelný celek, a proto nedoporučuje vedlejší dějové linie. Z určitého pohledu by se dalo říci, že Aischylos v tomto bodě zklamává. Přesto dílo působí uceleně. Autor sice začleňuje do dramatu rozsáhlý děj z různých časových údobí, nicméně jednotu neztrácí. Nepropojuje je časově, ale skrze motivy, z nichž nakonec utká velmi silnou motivaci hrdiny. Jeden z vůbec nejvýznamnějších motivů této trilogie je právě zaplétání či síť.¹⁴⁶ V *Agamemnónovi* nemáme před očima komplikované vnitřní Agamemnónovo zápolení, nesledujeme jeho naděje ani jeho zoufalství, neboť Agamemnón je většinu dramatu nepřítomen. Přesto je před námi temná síť souvislostí, která svírá zhoubné smyčky nad prokletým rodem Pelopovců, a nyní se smyčka uzavírá kolem původce mnoha neblahých činů – Agamemnóna. Ve vizích sboru sledujeme jeho příběh a v bolestivé písni pak prožíváme jeho smrt. Avšak síť, která je rozestřena nad Átreovým domem, nemizí ani po jeho smrti, ale svírá se nad dalšími oběťmi.

Celé drama začíná ve tmě, čekáním. Jevišťe je prázdné.¹⁴⁷ Kdesi ze střechy promlouvá hlídač. Pak spatří signální oheň, který, jak se následně dovíme, je důmyslným vynálezem Klytaiméstry. Je to řetězec ohňů spojujících mnoho míst na řecké, ale i barbarské půdě za jediným účelem, totiž aby Klytaiméstra začala utahovat smyčky plánu, který zosnovala se svým milencem. Reinhardt, když komentuje tento moment, tvrdí že tento ohňový signál je „*ihr eigenster Triumph*.“¹⁴⁸ (v protikladu k triumfu manželově) a že s každým slovem Klytaiméstra toto vítězství uchvacuje. V dichotomii vědoucího a nevědoucího, jsou nevědoucí starci, zatímco „*Die Rolle des Wissenden, Erklärenden fällt Klytaimestra zu*.“¹⁴⁹ Klytaiméstra ví, protože je připravena. Tento oheň je totiž prvním viditelným znamením, jakoby nitkou oné sítě, kterou splétaly samy Erínye.¹⁵⁰ Síť se nám odkrývá velmi zvolna a čím dál více je zřejmé, do jaké situace Agamemnón vstoupí. Svou smrtelnou smyčku ovšem utáhne až ve chvíli, kdy už není úniku, Jejím exponentem je Klytaiméstra. Když mluví o své lásce k manželovi, není důvod jí nevěřit. Mluví totiž pravdu, i když především o minulosti, popřípadě pouze o části svého nitra. Toho si všiml i Lattimore: „*The actors, in particular*

¹⁴⁶ Srov.: Aeschylos, *Oresteia*, přel. a úvod napsal R.Lattimore, The University of Chicago Press, Chicago 1953, s.15 a také Havrda, 2002, s. 18

¹⁴⁷ Srov.: Aischylos, *Interpretationen von U.v.Wilamowitz-Moellendorff*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1914, s. 163

Slepá poznámka – nejde mi odstranit :-)

¹⁴⁸ „...její nejvlastnější triumf.“ Reinhardt, Karl, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, A.Francke AG Verlag, Bern 1949, s.89

¹⁴⁹ „Role vědoucího, toho, kdo vysvětluje připadá Klytaiméstrě.“ Reinhardt (1949), s.89

¹⁵⁰ Srov.: Aesch. Ag. 1578

*Clytaemestra and the chorus, do not collide with purely external forces, but act always against a part of their own will or sympathy which is committed to the other side, and what they kill is what they love.*¹⁵¹ Agamemnónova nepřítomnost je pro ni těžká. Lattimore dále píše: „*The women of heroic age are represented as people of character, with will and temper of their own, but if their men insist, they must give way.*“¹⁵² Tak se chová Pénélopé, Cassandra, ale nikoli Klytaiméstra. Ta si volí vlastní cestu.

Aigisthos, který se chce dávno pomstít za svého otce, využije nálady lidu, který je nespokojen s oběťmi Agamemnónovy trestné kampaně. Využije Klytaiméstrina hněvu za oběť Ifigenie a díky své družině poskytne oporu pro Klytaiméstrin čin. Právem je nazýván ženou a obviněn ze zbabělosti, protože právě zneužití emocí ho přivedlo tam, kde je, a nikoli síla paží a příměst, jak by se na muže dávnověku slušelo. Aigisthos je posledním kaménkem, jenž strhl vahadlo Klytaiméstriny nejistoty. Objevuje se teprve po vraždě, a tím učiní komplot proti Agamemnónovi zcela zjevným. Ten pohled je natolik děsivý a spiknutí se vyjeví natolik odporné, že i sbor starců se chce proti tomu postavit. Jen výřečnost Klytaiméstry zabrání dalšímu krveprolití.

Agamemnón se tak stává tragickým hrdinou *par excellence*. Muž mezi Řeky nejmocnější padá po dokonání nejslavnějšího činu v úplné bezmoci a bez sebemenšího tušení do léčky dvou žen. Muž, který vyčníval nad průměr tím, kolik zanechával za sebou obětí a koho se odvažoval obětovat, se sám stal obětí z nejbezmocnějších. Reinhardt dále komentuje Agamemnónovu důvěru tím, že Agamemnón podle všeho Klytaiméstru sice nemiluje, ale důvěřuje jí – je pro něj nemyslitelné, aby byla tak proti přírodě. „*Er liebt Klytaimestra nicht, aber wovor er hilflos steht, ist dieser Grad der Unnatur.*“¹⁵³

Celou trilogii propojuje téma viny a trestu. Agamemnón se ve své pýše ujímá pře svého bratra a zahajuje obrovskou kampaň proti Tróji. Jako daň za úspěch této výpravy obětuje svou dceru. Sotva mohl dělat něco jiného. Nejenže nechtěl před celým vojskem ztratit tvář, ale i sám Zeus tuto výpravu vyžadoval, aby bylo ztrestáno porušení hostinného práva. Deset let války ničilo životy a zdroje jak Tróje, tak i Řecka, ale když se mu Istmí podařilo konečně vyvrátit Ilion, msta a ujařmení, které postihlo Trójany, se sotva daly nazvat adekvátním trestem za unesení jedné ženy. Tuto ukrutnost pak trestá bouře, o níž posel mluví.

¹⁵¹ „Jednající postavy, obzvlášť Klytaiméstra a sbor, se nestřetávají čistě s vnějšími silami, nýbrž jednají vždy proti části vlastní vůle či sympatii, kterou mají vůči druhé straně, a to, co zabíjejí, je zároveň tím, co milují.“ Aeschylus, *Oresteia*, přel. a úvod napsal R.Lattimore, The University of Chicago Press, Chicago 1953, s.15

¹⁵² „Ženy heroického věku jsou představovány jako lidé mající charakter, vlastní vůli a temperament, pokud však jejich manželé na něčem trvají, musí se jim podřídit.“ Aeschylus, *Oresteia*, přel. a úvod napsal R.Lattimore, The University of Chicago Press, Chicago 1953, s.12

Pravděpodobně její vinou se Agamemnón vrací bez vojenského doprovodu.¹⁵⁴ Nahlíží sám sebe jakožto původce velkých činů, jako muže stojícího ve středu dějin. V *Agamemnónovi* ho však nacházíme jako muže, který byl celou dobu pouze ve vleku řetězce událostí, které dalece přesahovaly jeho horizont a které nutně skončily v rudém rouše, do něhož ho zapletla jeho žena. Scéna, kdy Agamemnón kráčí po purpurových robách, je nádhernou metaforou jeho života. Muž, který porazil barbary, je právě díky barbarskému chování sveden bez odporu ke svému konci. Bojoval-li za Řecko barbarskými způsoby (bez míry), zvítězil jen zdánlivě, vpravdě byl však poražen, doma u sebe.

Podíváme-li se znovu na charaktery hlavních postav v dramatu *Agamemnón*, lze říci, že jde o postavy nanejvýš činorodé. Nacházíme v nich hrdinskou odvahu k rozhodnému činu, jejíž odvrácenou stranou však je popření části vlastní osobnosti a z toho pramenící jistá zaslepenost. Velmi podobně to vidí Lattimore, když píše: „*On the personal level, Agamemnon works through a complex of collisions, not so much right against wrong as right against right, each person insisting on his right with the force of passion.*“¹⁵⁵ Právě tato „síla vášně“, která pomáhá hrdinům vymanit se z nerozhodnosti, je ve stejné chvíli zotročí. Síla dopadu tragického činu je v jeho nezvratnosti. Hrdinové jsou nuceni se rozhodnout pod obrovským tlakem a tím, že nejsou schopni najít přiměřenou reakci, ale dopřávají sluchu nejsilnějšímu z možných motivů, tedy vášni, se odsuzují k tragičnosti. Je-li při prvním konfliktním rozhodnutí obětován kus srdce (Ifigenie) ve prospěch vůle (porážka Tróje),¹⁵⁶ pak každé další rozhodnutí na této cestě už jde proti srdci. Vůle naučí Agamemnóna nevidět to, co každým okamžikem ztrácí, totiž možnost návratu. Kdyby nebyl schopen obětovat dceru, nebyl by schopen porazit Tróju. Kdyby ji neobětoval, mohl se vrátit. Pro vítězství ovšem musel připustit mnohem větší oběti nejen své vlasti, ale celého Řecka. Když pak šťastně vyvázne z bouře, nevidí, že vyvázl jen pro osud ještě bídňější.

Kontrastem proti Agamemnónově zaslepenosti a zároveň vůči Klytaiméstřině povaze je Kassandra, která, jak bylo uvedeno výše, co do prosazování vůle patří mezi standardní typ žen v epické tradici. Ona přijímá svůj osud, podřizuje se vůli svého nového pána, dokonce k němu cítí soucit. Ona jediná vidí za povrch Klytaiméstřiných slov a posléze i za stěnu domu

¹⁵³ „On (Agamemnón) Klytaiméstru nemiluje, ale to, před čím stojí bezmocný, je takový stupeň nepřírozenosti.“ Reinhardt (1949), s.92

¹⁵⁴ Srov.: Aischylos, Interpretationen von U.v.Wilamowitz-Moellendorff, Weidmannsche Buchlandlung, Berlin 1914, s. 164

¹⁵⁵ „Na úrovni postav je *Agamemnón* postaven na komplexu rozepří, ani ne tak pře oprávněné vůči bezpráví jako spíše pře oboustranně oprávněné, a každá postava trvá na svém právu silou vášně.“ Aeschylos, *Oresteia*, přel. a úvod napsal R.Lattimore, The University of Chicago Press, Chicago 1953, s.11

¹⁵⁶ Propracovaná ironie je vidět také mimo jiné v tom, že Paris se vzdal vůle ve prospěch srdce. Poražení tedy byli nakonec oba, neboť ani jeden nenašel střed.

do osudné lázně. Svým vhladem ukazuje, co Agamemnónova cesta ve své nádheře skrývala. „Zde vystupuje to, co předtím zůstávalo nepovšimnuto, potlačeno to, co nebylo bráno vážně.“¹⁵⁷ Odhaluje stinnou stranu štěstí a moci. Ona ví, co ji čeká, a jde tomu vstříc. Dalo by se říci, že podobně jako Klytaiméstra byla exponentem oné zhoubné sítě, tak Cassandra je jakýmsi ideálním okem diváka. Její oči nejsou zastřeny vášní. Netouží po slávě, ví, že jako otrokyně na ni nemá nárok. Ví, že i za ni bude provedena odplata, čímž zároveň vzbuzuje očekávání pro druhou část trilogie. A toto vědomí ji utěšuje. Bohové nejsou slepí vůči přehmatům v domě Átreově, kde sice mnoho činů zasloužilo trest, jakési napravení, avšak osudná vášeň Pelopovců vždy znásobila adekvátní odplatu: „Každé napravení je krvavou lázní, jež volá po dalším napravení.“¹⁵⁸ Trilogie je mimo jiné cestou, jak z tohoto kruhu vystoupit.

Kassandra prožívá extatický stav, který ji natolik vyčerpá: „Proto má ke konci sotva sílu projít nevyhnutelnými dveřmi ke smrti.“¹⁵⁹ A přesto jde smrti vstříc. Nereagovala sice na slova Klytaiméstry mimo jiné proto, aby se stala svědkem jejích činů, ale je si vědoma, že její osud je nevyhnutelný. Ukazuje nám tak, že smrtelník svému osudu neunikne, přesto nemusí být vůči němu slepý. (Otázkou však je, kdo je během života šťastnější.)

3.1.2b SHRNUŤÍ K DRAMATU AGAMEMNÓN

Katharsis v *Agamemnónovi* je mnohem komplikovanější než jeho děj. Zdaleka není koncentrována na jeden děj ani na jedno místo, dokonce ani na jednu postavu, přestože s Agamemnónem cítíme asi nejvíce. Od samého počátku se středem naší pozornosti stává Átreův palác. Čím dál více vnímáme onu zhoubnou síť krvavých bohyň, která je nad ním rozestřena a která si postupně vybírá své oběti. Soucítíme s tímto domem a děsíme se sítě, do které byl vposledku zapleten celý svět. Těžko si Aischylos mohl vybrat lepší motiv, aby diváci cítili onu blízkost osudů, jak to vyžaduje Aristotelés. Ačkoliv tedy hlavní hrdina do této sítě padá ve své zaslepenosti, diváci spolu s Kassandrou vidí hrůzu jeho situace v plné síle. Jedná se o principiální napětí vlastní takřka každému dramatu, kdy divák ví to, co postava netuší. Strach není možný bez anticipace děje. Napětí je pak tvořeno narůstajícím rozdílem mezi tím, co ví divák a co postava. Na základě soucitu a empatie jsme jako diváci schopni o to více tento rozdíl vnímat, a o to více se děsit. Strach a soucit jsou spojitě nádoby, jejichž

¹⁵⁷ „Heraus tritt, was vordem unbemerkt blieb, unterdrückt, nicht wahrgenahmt wurde.“ Reinhardt (1949), s.101

¹⁵⁸ „Every correction is a blood-bath which calls for new correction.“ Aeschylus, *Oresteia*, přel. a úvod napsal R.Lattimore, The University of Chicago Press, Chicago 1953, s.12

¹⁵⁹ „Daher hat sie am Ende kaum die Kraft, den unvermeidlichen Gang zum Tode durchschnitten.“ Aischylos, Interpretationen von U.v.Wilamowitz-Moellendorff, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1914, s. 174

co nejefektivnější fungování je úhelným kamenem dobré tragédie, kterou *Agamemnón* beze sporu je. Strach i soucit jsou emoce, které nejsou myslitelné bez představivosti. Aischylos divákovu představivost dráždí zcela vědomě a velmi rafinovaně. Od počátku s ní pracuje.

Drama začíná ve tmě koncem největších událostí, jimiž se Řekové v archaické době zabývali – koncem trojské války. Agamemnón jako jejich vůdce si tuto významovou zátěž nese s sebou. Její velikost je několikrát během dramatu zdůrazňována především ve sborových zpěvech. Otevírající se drama se s touto zátěží musí vyrovnat. Divák má tedy hned z kraje dramatu tušení, že se stane něco velkého. Toto tušení je dále rozdmýcháváno nářkami jednotlivých postav, a především ve sborových pasážích, nikoli však z úst Klytaiméstry. Čím dál více je zřejmé, že se Agamemnónovi něco stane a že to bude něco hrozného. Přesto Klytaiméstra nijak nenaznačuje, že by nebyla manželkou, jak se sluší a patří. Aischylos tak rozevřít další napětí mezi tajnosnubnou Klytaiméstrou a tušícím sborem. Zároveň zde není postava, která by Agamemnóna mohla zachránit. Sbor už z principu touto postavou být nemůže, jak se ukazuje na konci dramatu. Před očima diváků se dává do pohybu soukolí důmyslné pasti, která je však skryta do poslední chvíle, stejně jako je skryt pravý Klytaimestřin úmysl.

Přesto Agamemnón není hlavní, a dokonce ani jedinou postavou, na níž se má exponovat proces katharsis. V dramatu se objeví jen na chvíli, a to jen aby vyjevil a naplnil hrůzu Klytaimestřina plánu. Ohniskem katharsis v *Agamemnónovi* není totiž postava, byť se skrze ně ve velké míře realizuje. Strach vzbuzovaný dramatem nekončí s individuální smrtí hrdinů. Síť je rozprostřena nad celým Atreovým domem a ten je zde, ale i ve zbytku trilogie klíčovým ohniskem. Klytaiméstra sice věří, že Erínye jsou Agamemnónovou smrtí uspokojeny, diváci díky Kassandře a sboru však vědí, že si Erínye jen dávají na čas. Katharsis tedy v rámci *Agamemnóna* není naplněna.

3.1.3a DĚJ A POSTAVY V DRAMATU CHOÉFORY

V *Agamemnónovi* jsme palácové spiknutí sledovali zvenku a spíše z pozice oběti. Pociťovali jsme strach (jakožto ideální recipienti), že se Agamemnónovi stane cosi strašného. A také v duchu našeho očekávání děsivě skončil. V *Choéforách*, které také pojednávají o palácovém spiknutí, se nabízí pohled z opačné strany, tedy nikoli z pozice trpícího lidu a oběti. Drama naopak zaměřuje naši pozornost na samé aktéry a v protikladu k *Agamemnónovi*, kde byl celý plán před námi až do konce skryt, stojíme coby diváci u zosnování spiknutí. Přesto *Choéforoi* není drama intriky, ta zabírá jen malou část hry a je spíše výsledkem náhlé invence. Jak tvrdí Lattimore: „Důraz je položen na náladě, v níž

postavy jednají.¹⁶⁰ A skutečně *Choéforoi* je drama ponejvíce lyrické, což ilustruje i fakt, že ve srovnání s ostatními díly trilogie je jeho větší část zpívána.

Emocionální náboj, s nímž se zde setkáváme ve vyšší míře, je postaven na množství vnitřních, ale i vnějších konfliktů. Mezi jinými můžeme uvést konflikt mládí versus stáří, láska či povinnost vůči matce nebo otci, muž versus žena, barbar versus Řek. Některé konflikty dominují v jednotlivých částech trilogie, většina se nese trilogií celou. Zároveň například u konfliktu stáří proti mládí můžeme vidět přesah ze světa lidí i do sféry bohů – nová generace bohů reprezentovaná Apollónem stojí proti starým božstvům reprezentovaných Erínyemi.

Drama tedy začíná zoufalou situací, ve které se ocitl Átreův dům po smrti Agamemnóna. Nacházíme bezmocnou Élektřinu, která sama není s to s tím cokoli dělat a celá léta je nucena skrývat ve svém srdci, co skutečně cítí. Později se dozvídáme, že ani svého času sebevědomá a odhodlaná Klytaiméstra není zdaleka stejnou ženou, jakou bývala. Ovládá ji úzkost a děs z pomsty. Jediný, kdo se zdá být spokojený, je Aigisthos. Ze všech možných příčin, které drama nabízí, se u něj objevuje pouze jediná motivace – pomsta za Atrea. Tato příčina stojí izolovaně od ostatních, nijak zvlášť nenavazuje na kletbu Tantalovců. Aigisthos nemá žádné výčitky svědomí, raduje se ze lstivého vítězství.

Ostatně i proto je Élektřina modlitba namířena především proti němu. Jak bylo řečeno výše, to on byl rozhodujícím hybatelem převratu a jen díky němu byl onen převrat stvrzen. Klytaiméstra se pro něj musela vzdát svých dětí, a jelikož nemá jiné a pomsta, pro kterou žila před lety, je naplněna, ztratila v podstatě smysl života. Možná právě proto je nyní tolik vydána svému strachu.

Stejně jako v *Agamemnónovi* náhlým zažehnutím ohně v dálce, je nyní vzbuzena naděje v tísnivé situaci kadeřičky obětované na hrobě. A přestože Élektra nedoufá celá léta v nic jiného než právě v návrat bratra, zdráhá se uvěřit, že se nyní konečně dočkala. A tak i poté, co Orestés konečně vystoupí z ústraní a přijde k ní, velmi opatrně zkoumá jeho identitu.¹⁶¹ Její opatrnost můžeme nahlížet jako kontrast vůči Agamemnónově nerozvážnosti. V tom ostatně lze spatřovat boží přízeň – bozi rozvážným přejí, nerozvážností trestají. Nerozvážnost pak prokazuje Klytaiméstra, když posílá Élektřinu na hrob, aby utišila obětí otcův hněv. Oběť je

¹⁶⁰ „The emphasis lies on the mood in which the characters act.“ Aeschylus, *Oresteia*, přel. a úvod napsal R.Lattimore, The University of Chicago Press, Chicago 1953, s.26

¹⁶¹ Euripidés i přesto ve své *Elektře* kritizuje nepravděpodobnost Aischylovy anagnorize – Élektra zde pozná svého bratra podle vlasů a stopy v hlíně - Euripidés namísto toho všeho přivádí starého opatrovníka, který na svém svěřenci odhaluje dobře známou jizvu. Tím zavrhuje nejen Aischylovy znaky, ale i jeho práci s jevištěm – zatímco u Euripida je anagnorize řešena čistě racionálně, tak u Aischyla Élektra dumá u hrobu a z něho dostává základní indicie o svém bratrovi. srv.: Reinhardt (1949), s.111

naopak použita pro povzbuzení hněvu. Velkou část dramatu tak zabírá inkantace u hrobu, kdy všichni, především sourozenci a sbor, vzývají Agamemnóna, podsvětní božstva a Apollóna, aby jim byli přízniví v jejich konání. Hrob se zde ostatně stává něčím mnohem podstatnějším než pouhou kulisou. Jeho význam coby herního partnera a ohniska jeviště podtrhuje ve své studii Reinhardt: „Hrob není jen podnětem k všelijakým obřadům, písním, obětem za mrtvé, modlitbám, slibům a zpřítomňování vzpomínek, nýbrž je zdrojem a symbolem magické síly, která vede a drží pohromadě celou dlouhou hru až do provedení činu.“¹⁶² U hrobu je apelováno na otcův soucit, přičemž je znovu vyzdvihnut obraz sítě. Během zpěvu je sebelítost transformována na ryzí hněv. A právě skrze hněv, jak dále poznamenává Reinhardt – ať už morálně, či magicky – působí na sourozence hrob, který stojí v centru jeviště. Je jejich útočištěm a jejich nářek se zde mění v hněv – „Nářek se přetváří v pomstu.“¹⁶³

Orestés jako by potřeboval získat onu sílu vášně, s níž jako aischylovský hrdina bude schopen rozhodného činu. Díky zpěvu je natolik odhodlán, že se už neobává ničeho, ani smrti, která je mu výrazem hodnoty činu. Orestés však není v rámci kommu přesvědčován, sbor ani Élektra ho neutvrzují v oprávněnosti činu pomsty, mnohem spíše se ve scéně u hrobu rozehrává jakýsi kolektivní enthusiasmus: „Člověk pomyslí na všechno to množství písní, tanců a rituálů u takzvaných primitivů, jimiž se navzájem posilují k extázi ti, co hodlají táhnout do boje, a nechávají se prostoupit duchy, kteří v nich a pro které oni bojují.“¹⁶⁴ Největší silou zůstává však nenávisť. O rozhodnutí se stále nemluví. Aischylos je podle všeho záměrně skrývá – teprve později nechá náhle zaznít dosud spící otázku Orestova nitra: „Pylade, mohu zabít matku?“ Je to otázka, která dosud nebyla vůbec řešena. O co hlasitěji kommos podtrhuje jednu stranu, o to tišší je strana druhá. Obrat přichází až v posledních epizodách jako v *Agamemnóni*. Aischylos udržuje tuto dichotomii známého a skrytého po velkou část dramatu.

Na konci kommu Orestés nejedná už sám za sebe, veden svým smutkem po otci či z božského popudu nebo existenční tísně, ale stává se tím, kým ho chtěla mít Élektra a čím sama být nedokázala. On je prorokovaný mstitel Agamemnóna, nemá však pomstít jen otce ale i Kassandru (otrokyni). Sbor žen je ostatně složen ze zotročených Trójjanek, které neprávem připadly Aigisthovi. Přijaly svůj úděl podobně jako Kassandra a stejně jako ona

¹⁶² „Das Grab ist nicht nur Anlass zu allerhand Zeremonien, Liedern, Totenspenden, Gebeten, Gelübden und erinnernden Vergegenwärtigungen, sondern Quell und Sinnbild der magischen Kraft, die bis zur Ausführung der Tat das ganze lange Spiel lenkt und zusammenhält.“ Reinhardt (1949), s.111

¹⁶³ „Klage wird zur Rache.“ Reinhardt (1949), s.114

inklinovaly přirozeně ke svému pánovi, který si je získal právem válečným. Proto pro nás poněkud nepochopitelně stojí tak angažovaně ve věci Agamemnónových dětí.

Aischylos i v tomto dramatu rozehrává mnohačetnou ironii. Klytaiméstra ponouknuta zlým snem, kde je napadena hadem, posílá svou dceru obětovat na hrob, aby vykonala oběti a uklidnila tak rozhněvané podsvětí, - tím ale naopak dosáhne naplnění snu. Navíc obsah snu ještě více pobídne Oresta k pochybnému činu. Orestés na rozdíl od standardního výkladu, v němž je hadem a původcem hněvu Agamemnón, nalézá ve snovém obrazu hada sám sebe. Vždyť právě Pyladova slova o božích příkazech a sny, které byly tak často interpretovány, jsou pro Orestovu pochybnost posledním rozhodným argumentem.

Významným bodem dramatu je vstup chůvy, jejíž zprvu jakoby sentimentální slova o výchově Oresta nabudou ostrosti ironie, když se Klytaiméstra dovolává svých prsou, z nichž Oresta kojila. My víme, že ho kojila chůva. Klytaiméstřinou zbraní byla promyšlená a konzistentní lež, která se opírala o důkladný plán. Nicméně vinou své zaslepenosti, která pramení v její touze po klidu, je oklamána Orestovou léčkou. Celou dobu od chvíle, kdy zabila manžela, se marně přesvědčuje, že kletba domu Átreova je zažehnána, ale zároveň pociťuje její neustálou přítomnost. Cítí, jak se smyčka zase utahuje, a v momentě, kdy Orestés zvěstuje vlastní smrt, je už bezpečně ovinuta kolem jejího krku. Padá do stejné léčky jako Agamemnón, který po vstupu do paláce věří, že jeho úkoly jsou konečně splněny a že již nemusí vstupovat do žádných konfliktních situací. Síla, která držela jeho vůli, může nyní povolit. Tak i Klytaiméstra, která své poslední úsilí věnovala obezřetnosti před pomstou, uvěří, že je konečně bezpečná. Také Aigisthos díky chůvě uvěří, že se již není čeho obávat, a se svou zvědavostí se beze zbraně vydává svému mstiteli. Oba se totiž chtějí zbavit břemene strachu, chtějí oně zprávě o Orestově smrti uvěřit. Orestés, již s potřísněným mečem, se nenechá chytit do sítě matčiných slov a dokoná svůj úkol.

Během této části dramatu se u postav rozvíjí široká škála emocí: „V prožitkové oblasti se odehrává vše: triumf, konečné osvobození, dosažení vrcholu, probouzející se svědomí, pochybnost, zápas sama se sebou, nejistota, úzkost, klam a nakonec šílenství.“¹⁶⁵ Proto se pak v *Eumenidách* zdá, že Orestés ztratil svůj charakter. Hlavní dveře paláce zůstávají po velkou část dramatu zavřeny. Klíčové postavy za nimi postupně mizí a diváci slyší jen jejich výkřiky. Dokud jsou dveře zavřené, Orestés si podržuje sílu svého rozumu. Když se pak konečně

¹⁶⁴ „Man denke an all die vielen Lieder, Tänze, Riten bei sogenannten Primitiven, durch welche zum Kampf Ausziehende bis zur Ekstase einander bestärken und duchdringen mit den Geistern, die in ihnen und für die sie kämpfen.“ Reinhardt (1949)s.119

¹⁶⁵ „Alles spielt in Erlebnissphäre: Triumph, endliche Befreiung, Hochgefühl, erwachendes Gewissen, Zweifel, Ringen mit sich selbst, Unsicherheit, Angst, Schwindel, zuletzt Wahnsinn.“ Reinhardt (1949), s.136

otevřou, vidíme ho obklopeného služebnictvem, jak stojí nad mrtvolami. V ruce však místo meče drží olivovou ratolest a služebnictvo pak kus látky, kterou použila svého času Klytaiméstra jako koberec. Právě tento koberec je důkaz spáchaného zločinu, který si zasloužil trest. Oliva ukazuje na Orestovo boží pověření. Orestés byl motivován ke svému činu jak olympskými, tak podsvětními božstvy. „Olympské a podsvětní funguje zprvu navzájem souběžně, dokonce se zdá, že se vzájemně posilují, a to natolik, že i při bližším pohledu zůstávají obě nesmíšené.“¹⁶⁶ Teprve po vykonání činu se jejich role stanou antagonistické. Jako zhoubné působení Lític jsou pak v poslední části dramatu vidět u Oresta znaky nastupujícího rozvratu osobnosti a šílenství.

3.1.3b SHRNUÍ K DRAMATU CHOÉFORY

Jak tedy v tomto dramatu funguje katharsis? Co se týče emocí, je drama příhodně rozděleno na dvě dějiště, z nichž každému náleží jiná atmosféra a tedy jiné emoce. Dokud se drama odehrává u Agamemnónova hrobu, působí Aischylos na divákův soucit. V poměrně dlouhé pasáži slyšíme mnoho zpěvů, v nichž se zdůrazňuje bezpráví a křivda, která byla na sourozencích spáchána. Tato sebelítost je pak, jak již bylo řečeno, přetavována v hněv a odhodlání. Jako v *Agamemnónovi* jsou zde slyšet argumenty pouze jedné strany, avšak na rozdíl od předešlého dramatu je slyšíme již před samotným činem. Tím je divák tlačěn k tomu, aby s hrdiny sympatizoval.

U paláce pak pociťuje divák o osud Oresta strach. Víme, že jen díky zásahu náčelnice sboru přesvědčila chůva Aigistha, aby šel do mužských komnat neozbrojen. Když zabil Orestés Aigistha, prokázal svou mužnou sílu. Nicméně stojí před ním ještě druhá zkouška, kde má prokázat své odhodlání – zabít matku. A víme, že zde zakolísá, přeci jen je to hrozný čin. Díky Pyladovi si však uvědomí, že tak nečiní jako syn, ale jako nástroj pomsty bohů. Tento čin je z hlediska bohů nutný a Orestés je jediný, kdo jej může vykonat. On není nevědomou či zaslepenou obětí, jakou byl jeho otec. Na Oresta nečeká past, ale stojí před ním úkol, který vysoce přesahuje běžný lidský osud. Má překročit nepřekročitelné. Jako hrdina je nucen odevzdat se povinnosti, svou vůlí potlačit část svého svědomí. Stejně jako jeho otec musel z povinnosti, z božské vůle, zabít jeho sestru, tak on musí proti přání srdce zabít matku.

Orestés se nebojí tolik nezdaru, jako spíše zdaru. I divák je veden k těmto emocím. Děsná není představa, že by Orestés selhal, ale představa, že uspěje. Jak může člověk zabít svou matku a ještě dál žít, jak může být mezi lidmi? Následný děj dramatu ukazuje, že po

¹⁶⁶ „*Olympisches und Unterirdisches läuft erst einander parallel, ja scheint sich gegenseitig zu bestärken, so*

spáchání tohoto činu, ať se Orestés sebevíc snaží, mezi lidmi žít nemůže. Absence právního systému, který by převzal jeho úlohu coby mstitele, je v posledním díle nahrazena zavedením právního řádu, který jako jediný je s to Orestovu věc rozsoudit. Divák tedy sympatizuje s Orestem a přeje mu úspěšné dokonání jeho úkolu, přesto se děsí toho, co má přijít. Síť kletby svírající Atreův rod, která setrvávala dlouhá léta tiše a jen tu a tam vyjevila svou smyčku, pak náhle ukáže své nejhlubší kořeny, božské podsvětní zdroje – strašlivé běsnící Erínye. Mysl Oresta je rozervána, a zatímco strach projde katharsí, neboť už nic horšího neočekáváme, tak soucit, který jsme zprvu cítili s oběma sourozenci, nyní sdílíme pouze s Orestem, a to snad ještě intenzivněji. Právě soucit je emocí, kterou je nutné prostřednictvím katharsis přivést do příslušných mezí. V rámci *Choéfor* se to však neděje, katharsis zde opět není završena, byť všechny postavy zasvěcené smrti završují svůj osud. Krvavé stopy prostupující Atreovým rodem jako červená linie stále ještě mají svého hrdinu, z jehož rukou kape krev. V *Agamemnónovi* volala po pomstě Ifigenina krev a byla utišena, zde volala po pomstě Agamemnónova krev a byla rovněž utišena. V poslední části trilogie volá krev Klytaiméstry.

3.1.4a DĚJ A POSTAVY V DRAMATU EUMENIDY

V *Eumenidách* se nejen ukončí krvavá historie Átreovců, ale i celý řetězec událostí, který má svůj počátek na Kavkaze¹⁶⁷ a který je tedy zakončením celého trojského epického cyklu. Není zde lidského hrdiny, který by mstil Klytaiméstřinu smrt. Aigisthos nemá potomka, který by vzal věci do svých rukou. Jsou zde jen Erínye. Orestés stojí na konci dlouhých dějin Pelopovců, ale i generačních převratů v božské sféře. Byl zapleten do mnohem větších událostí, než je s to unést osud jediného člověka. Diovi se podařilo utvrdit svou moc teprve tehdy, když se smířil s Titánem Prométheem. Nicméně ve světě stále existovaly překrývající se sféry vlivu starých a nových božstev. V *Eumenidách* je to konflikt Apollóna a Erínyí. Apollón má právo očišťovat vrahy, zatímco Erínye – bohyně, jichž se štítí i bohové – mají mimo jiné povinnost pronásledovat ty, kdo prolili příbuznou krev. Orestés na radu sboru odchází do Delf, kde se mu skutečně dostane očištění. Jeho kletba je sňata a může se stýkat s lidmi, aniž by jim přinášel neštěstí. Přesto tyto bohyně nejsou uspokojeny. Vidíme sice, že Apollón má nad nimi dostatečnou moc, aby je vyhnal ze svého chrámu, ale není

sehr beides auch, bei näheren Hinsehen, unvermischt bleibt.“ Reinhardt (1949), s.128

¹⁶⁷ Tj. Prométheova rada Diovi, aby nezplodil potomka s Thetidou. S tou má svatbu Péleus, na niž ovšem nepozve Eris. Ta pak způsobí rozkol mezi Gráciemi, který vyústí v Trójskou válku.

schopen zabránit jejich dalšímu pronásledování Oresta. Vysílá jej tedy do Athén k bohyni moudrosti.

Pallas Athéna se vzdává toho, aby sama vynesla rozsudek. Jakkoliv se Orestés z hrdiny stal již pouhým předmětem sporu, Pallas opravňuje lidstvo, jmenovitě nejlepší z athénskému obyvatelstvu, aby se stali soudci. Redukuje tak zaujatost rozsudku, neboť ona sama přirozeně inklinuje na stranu svého bratra Apollóna. O co více byli hrdinové předchozích částí trilogie smýkáni silami, které je přesahují, o to větší možnost vzít věci skutečně do svých rukou a v mezích svých možností dokonce rozhodnout, kde stojí právo, je nyní dána lidem. Reinhardt zde mluví o „zestátnění práva.“¹⁶⁸

V tomto sporu dle něho nalezneme na jedné straně ducha, mužské, nové, olympské, které stojí proti ženskému, prvotnímu, instinktivnímu, starému a démonickému. Jedná se o osvobození od magie a příklon k rozumu a právu, dokončuje Reinhardt svou myšlenku. Vidí *Eumenidy* jako malou trilogii, kde první část odpovídá třetí. V první jsou Erínye vyháněny, ve třetí uváděny. Nicméně problematika celého dramatu neleží v první ani ve třetí části, nýbrž ve druhé – v soudním procesu. „Místo toho, abychom vystoupili na pahorek, z něhož by bylo vše jasně vidět, ocitáme se v křoví.“¹⁶⁹ Argumenty nejsou tím, co rozhodne soud, ale úplatky a hrozby. „Kdyby (nevěcnost) chyběla, tak by jednání chyběl státotvorný charakter a dramatu dramatický vrchol.“¹⁷⁰ Neboť státník se má rozhodnout o blahu či škodě státu. Těžší problém spočívá v uvedených argumentech: „Lze to vůbec brát vážně?“¹⁷¹

Podle Reinhardta se jedná o spor dvou božstev, v němž je člověk pouze případem, na kterém se spor stává zjevným. A kde se vzalo zúžení funkce Erinyí pouze na prolitou krev příbuzných, když v obecné víře se mstily za každou prolitou krev? Spor o vině či nevině je zcela zastíněn vlatním špičkováním bohů v oblasti theogonie. Přestává se jednat o lidské záležitosti a spor se proměňuje ve zcela božskou hru. Neboť to podstatné – vina, právo aj. jsou ztělesněny v písni a tanci. Scéna s procesem je spíše božský mimus, v němž se uplatňuje lest, než odpověď na poslední otázky. Athéna přemlouvá Erínye s pomocí Charis (Peithó) a nikoli silou. Zde se onen božský mimus proměňuje v kultickou kantátu.¹⁷² Tolik tedy Reinhardtův zajímavý náhled na *Eumenidy*.

¹⁶⁸ „Verstaatlichung des Rechtes.“ Reinhardt (1949), s.141

¹⁶⁹ „Statt auf einen Gipfel, von dem alles überschaubar wird, gelangen wir in ein Gestrüpp.“ Reinhardt (1949), s.144

¹⁷⁰ „Fehlte es (Unsachlichkeit), so fehlte dem Verfahren der staataktliche Charakter, und dem Drama der dramatische Höhepunkt.“ Reinhardt (1949), s.146

¹⁷¹ „Ist das überhaupt noch ernst zu nehmen?“ Reinhardt (1949), s.147

¹⁷² Reinhardt (1949), s.154

Díky Athéně má ona síť, kruh pomsty možnost být prolomen. Žádná další zbytečná oběť. Právo se má naplnit, nikoliv být znovu vychýleno. Orestés přichází se zločinem, který je proti přírodě, a je pronásledován archaickými božstvy. Nicméně vstupuje do nového světa, kde jsou dynastické spory, hlavní motor kletby Átreovců, nahlíženy jako zastaralé. Není další hrdina, který by byl stavěn do konfliktu nadlidských sil, jenž by jednoznačně patřil k jedné straně a bylo by otázkou jeho cti náležitě jednat. Žádný další hrdina nehledá sílu vášně. Naopak je zde sbor nejlepších, kteří bez vášně a dle rozumu mají tento spor rozhodnout. Soudci dokonce nemají s Orestem cítit žádný soucit, s Erínyemi a ani s Apollónem snad ani soucit mít nelze. Zkoumají Orestovu motivaci a jako primární se jim vnucuje Apollónův příkaz: Orestés se zdaleka nerozhodl sám. Pak už jen váží hodnotu příbuznosti k matce a k otci. Právě proto dopadne soud nerozhodně, byť teprve po vložení Athénina kaménku.

Instituce soudu je vlastně svým způsobem smrtí tragédie. Představme si, že by byli Aigisthos s Klytaiméstrou hned po činu pohnáni před soud, nebo lépe, že by oběť Ifigenie byla vykonána z rozhodnutí soudu. Po čí krvi by její krev volala? Aischylos takto geniálně vtěluje to největší z epické tradice do tragédie a tím, že celou záležitost pak přivádí před Athéňany, zároveň situaci vedoucí k další tragédii znemožňuje. Završuje tak téma tohoto žánru.

Nicméně Erínye se nenechají oloupit o svou kořist bez odporu a nacházejí viníka v celé Attice. Jen díky Peithó¹⁷³ se Athéně podaří Erínye utiшит, přesvědčit je o výhodnosti jejich proměny, a tím odvrátit zkázu své země. Jejich moc je zmenšena, dokonce je postavena pod vliv nově ustaveného Areopágu. Je jim však nalezeno místo a zároveň zajištěna úcta, která má kompenzovat umenšení moci, v rámci nového uspořádání světa pod Diovou vládou. Zde, jak bylo řečeno výše, patrně přistupuje k podobě dramatu mimoliterární skutečnost, totiž potřeba upevnit reformu Areopágu v době premiéry představení této trilogie. Bez tohoto vnějšího motivu se mi Athéniny argumenty zdají poněkud slabé.

3.1.4b SHRNUÍ K DRAMATU EUMENIDY

Pokud bychom v rámci *Eumenid* měli mluvit o katharsis v aristotelovském smyslu, je to nanejvýš obtížné. Hlavní hrdina, můžeme-li tak Oresta vůbec nazvat, je po chvíli naprosto nečinný a stává se v nejlepším předmětem, mnohem spíše však jen záminkou pro generační spor božstev. Orestés rozhodně v tomto dramatu nestrhuje naši pozornost a soucit s ním je kvůli tomu značně upozaděn. Dovolím si tvrdit, že hlavní postavou není. Jako nejaktivnější

¹⁷³ Bohyně přesvědčování

postava se jeví vedle Erínyí Athéna, o niž se však divák rozhodně obávat nemusí. Možná by se dalo uvažovat o ukřivděných Erínyích, kterým asi nejvíce v této části trilogie o něco jde. Nicméně jim kromě toho, že nepředstavují kladné postavy, zásadně chybí lidskost, a tedy i hrdinskost. Nuzným východiskem v hledání aktivního hrdiny se mi nakonec zdají sami Athéňané, kteří Orestovi na vlastní riziko poskytnou útočiště a dle svého svědomí mu dají své hlasy. Spor, který jejich jménem vede Athéna, se týká zdaru či zkázy jejich obce – zdaleka už nejde o Oresta.

V této části dramatu je tedy možné vystopovat strach o osud obce, který je na vahách. Chybí tu však *miasma* a soucit v rámci aristotelské definice není možné k této „postavě“ projevit, neboť s blízkými příbuznými (Athéňané s Athéňany) necítíme soucit, ale to, co se jim stane, vnímáme, jako by se stalo nám samým. I kdybychom se přes tento formální nedostatek přenesli, tak angažovanost Athéňanů s rozsudkem končí a pak i oni stejně jako Orestés se stávají předmětem dění – pasivními přihlížejícími. Jako soucit na konci *Choéfor* přebývá, tak zde se ho nedostává. Co se týče strachu, ten bezesporu proměnou prochází, mizí a nahrazuje ho radost, která je vlastně finální emocí celé trilogie.

Shrnu-li výše řečené, pak mezi mnoha emocemi v *Eumenidách* figurují strach i soucit, které během dramatu procházejí jakýmsi vývojem, během něhož jsou gradovány, umenšovány, ba dokonce mizí, a na konci stojí radost z dobrého konce. Obávám se, že proces který se zde realizuje, nemá mnoho společného s pojmem katharsis z Aristotelovy *Poetiky*.

3.2 KATHARSIS V KRÁLI OIDIPOVI

3.2.1 ÚVOD

Kdy vystoupil Sofoklés s *Oidipem králem* o Velkých Dionýsích, není zřejmé. Eva Stehlíková ho zařazuje shodně s Canforou mezi roky 430–425 př. n. l., R. C. Jebb mezi roky 439–412 př.ml. Indicie pro dataci nám poskytuje toliko sám text, a to pouze na úrovni domněnek. Můžeme usuzovat podle vyzrálosti dramatu a také podle intratextových narážek na soudobé události. Dle tradice, kterou máme od Plútarcha, již Sofoklés rozlišoval ve svém díle tři etapy. V první napodoboval Aischyla, ve druhé hledal svůj styl, který našel a rozvíjel v etapě třetí.¹⁷⁴ Nicméně všech sedm nám dochovaných tragédií spadá do poslední etapy. Co

¹⁷⁴ srv.: Eva Stehlíková In: Sofoklés, *Oidipův vladař*, přel.J.Pokorný, Národní divadlo, Praha 1996, s.23

se týče narážek, můžeme v *Oidipovi* vidět jisté perikleovské rysy. V první řadě je to kletba, ona dědičná vina, kterou trpí jak Oidipús, tak Periklés vinou Alkmeónovců.¹⁷⁵

Druhým silným motivem, který spojuje osobu Perikleia s dramatem, je motiv moru. Je otázkou, zda by se mohl Sofoklés odvážit krátce po překonání moru v Athénách během peloponéských válek uvést toto téma na jeviště, zvláště pokud si byl vědom Frynichova případu.¹⁷⁶ Popis moru je dost obecný a postrádá detailnost, kterou by Sofoklés mohl čerpat z Thúkydida. Canfora v něm vidí spíše narážku na začátek *Iliady*.¹⁷⁷ Na druhou stranu lze vidět určité myšlenkové paralely mezi slavným Perikleovým *Epitafiem*¹⁷⁸ a myšlenkami v jednotlivých stasimech. „*Stanovuje (Periklés) však rovněž jasnou výchovu k snášení bolesti, ... aby spravedlivý člověk přijímal téměř vždy nevysvětlitelné utrpení a porážku, ... aby znal meze a zároveň aby důvěřoval v hodnotu a účinnost vyšších zákonů před zákony psanými, neboť vyšší jsou považovány za „přirozené“ či, chceme-li, dané od bohů, jsou tedy prosty nejistoty a porušitelnosti pozitivních rysů zákonů.*“¹⁷⁹ Tyto myšlenkové rysy považuje Canfora za „*hlavní nit*“, která propojuje tři stasima *Oidipa krále*.

Co se týče vlastní látky dramatu, tak Oidipús byl již před Sofokleovým zpracováním velmi známou postavou. V *Iliadě* se dozvídáme o Oidipově násilné smrti,¹⁸⁰ v *Odysseji*¹⁸¹ je zmínka o jeho ženě Epikastě namísto Iokasty a Oidipús po sebevraždě ženy, aniž by se oslepil, zůstává v Thébách. U Hésioda¹⁸² nalezneme zmínku o boji o Oidipovo dědictví před branami Théb. Sfinga se u něj vyskytuje jako dcera Echidny. Zároveň zmiňuje i mor v Thébách. V tradici epického cyklu v *Oidipodei*¹⁸³ jsou Oidipovy čtyři děti potomky jeho druhé ženy Euryganeie. Tato verze se prosazovala především proto, že někteří aristokraté, jako například Therón z Akragantu, odvozovali svůj rod od Oidipa. Další letmé zmínky o Oidipovi nalezneme jednak v dalších kyklických básních (*Thébais* a *Cypria*)¹⁸⁴, ale také u Pindara v *Olynthském zpěvu*.¹⁸⁵ Ovšem syžet, který je možno vidět u nám dochovaných dramatiků, je vůči jejich předchůdcům inovativní a kupodivu mezi tragiky (Sofokleem, Euripidem a

¹⁷⁵ Na Alkmeónovcích, mezi něž patřil i Periklés, ležela vina za porušení práva chrámového azylu při likvidaci stoupenců Kylóna. Během peloponéských válek spartští vyslanci žádali jejich vyhnání z Athén.

¹⁷⁶ Frynichos za uvedení dramatu *Milét'ané* dostal pokutu, protože jim připomnělo nešťastnou událost dobytí Milétu Peršany.

¹⁷⁷ Canfora, 2004, s.172

¹⁷⁸ In: Thuc.II, 40,1ff

¹⁷⁹ Canfora, 2004, s.170

¹⁸⁰ Ilias 23, 679

¹⁸¹ Odysseia 11, 271ff

¹⁸² Hes. Op. 161ff; Th. 327

¹⁸³ In: Epicorum Graecorum Fragmenta, ed. Gottfried Kinkel, B. G. Teubner, Leipzig 1877

¹⁸⁴ idem

¹⁸⁵ In: Pindaros, *Olympijské zpěvy*, přel. Jan Šprinc, nakl. Petr Rezek, Praha 2002

Aischylem) vzájemně shodný: Láiovo prokletí, Oidipovo odložení, delfské věštby, zabití otce, Sfinga, incest, mor, oslepení, vyhnanství.¹⁸⁶

3.2.2 DĚJ A POSTAVY

Když se podíváme na tvar dramatu *Oidipa krále*, je na první pohled zřejmé, že je to drama v mnoha stránkách jedinečné. Walther Amelung dělí Sofokleova dramata na ta, která mají jen jednu hlavní postavu, a na ta, která jich mají více. *Oidipús král* samozřejmě patří do první skupiny: „Zde stojí od začátku do konce ve středu pouze jediná hlavní postava a všechny ostatní k ní střídavě přistupují, aby v jejím nitru vzbudily nejrůznější reakce, to nám tak scénu za scénou odkrývá všechny stránky svého bytí, zmítaného střídavě všemi výšinami a hlubinami, náhle vyražeujícími na povrch. V tomto nitru nikoli ve vnějším světě, se odehrává celá tragédie.“¹⁸⁷

Stejně tak tedy jako třeba v *Elektře* je divákova pozornost soustředěna na jedinou postavu, jako by ona byla jakýmsi mikrojevištěm na jevišti. Všechny události a zprávy směřují k Oidipovi a on se stává hlavním arbitrem jejich hodnoty. Jestliže on se ve svém soudu mylí, i divák je veden k tomu, aby se mylíl s ním, respektive aby s ním prožíval jeho omyl. Všechny ostatní postavy, pokud nejsou přímými nositeli děje a zpráv, vytvářejí pouze jakési pozadí, které má buď posílit či utlumit pocity Oidipa. Oidipús je tedy postavou především kontrastní vůči svému okolí. Tuto koncepci komentuje Amelung těmito slovy: „Tato koncepce tak spojuje rysy nejvyšší jednoty a mnohosti, nejhlubší niternosti a vnějšího pohnutí.“¹⁸⁸ Oidipús je stavěn na roveň bohům, viz prolog, ale zároveň mezi bohy nepatří. Není zvyklý se podrobovat, a to ani lidem ani bohům. Proto se ostatně po návštěvě Delf nevrací do Korintu, proto posléze nepřijímá Teiresiova slova a ani se nemíní podrobit domnělé Kreontově intrice. Je to hrdina nanejvýš osamělý, uvyklý řídit se především svým ostrovtipem.

Také Jebb oceňuje Sofokleovo zaměření na několik postav, které vytvářejí životnou síť vztahů kolem hlavního hrdiny: „V *Oidipovi králi* se zdá být nejvyšší tvůrčí schopnost

¹⁸⁶ Srv.: Sophokles, *The Plays and Fragments*, ed.R.C.Jebb a D.Litt, Cambridge University Press, Cambridge 1893, úvodní studie. Následující interpretace a spekulace se soustředí na Sofokleovu verzi a pomíjejí tyto a další verze příběhu, které můžeme nalézt souhrně v Kerényim (1998).

¹⁸⁷ „Hier steht nur eine Hauptfigur im Mittelpunkt von Anfang bis zum Ende und alle anderen treten abwechselnd an sie heran, die verschiedensten Reaktionen in ihrem Inneren zu erwecken, das uns so von Szene zu Szene all die eigentümlichen Seiten seines Wesens blosslegt, herumgewirbelt durch alle Höhen und Tiefen wechselnder, plötzlich umschlagender in der Aussenwelt. In diesem Innern, nicht in der Aussenwelt, spielt sich die ganze Tragödie ab.“ Sophokles, *Dramen des Sophokles*, přel.W.Amelung, Eugen Diederichs, Jena 1916, s.3

¹⁸⁸ „Diese Anlage verbindet somit die Vorzüge der grössten Einheit und Mannigfaltigkeit, der stärksten Innerlichkeit und äusseren Bewegtheit.“ W.Amelung, 1916, s.4

důkladně a nevyhnutelně spjata s živým vykreslením několika postav.¹⁸⁹ Přehlednost a jednota děje, kterou Aristotelés vyžadoval, je tak posílána centrální postavou, která propojuje celé drama. Vzorovost tohoto dramatu v rámci norem Aristotelovy *Poetiky* dále leží v tom, že strach a soucit jsou vzbuzovány samotnými slovy, pomocí nichž se realizuje děj, a nikoliv efektností bohaté výpravy. Svědčí o tom mimo jiné i pověstná životnost *Oidipa krále*, které trvá i přesto, že vizuální a melické prvky představení jsou nám nedostupné. Nepravděpodobné děje a hrůzné scény se dle obecného pravidla odehrávají mimo jeviště – oběšení, oslepení, otcovražda a podobně. Je ovšem velice nepravděpodobné, že Oidipús se až po mnoha letech dovídá detaily o Láiově smrti a rovněž že Iokasté po dlouhé době slyší o Oidipově minulosti. Z lidského hlediska lze chápat, že o těch událostech raději mlčeli. Nicméně hlavním motivem autora pro tuto situaci je podle mne spíše dramatická potřeba – propojení anagnorize s peripetií by bez předchozí neznalosti bylo dost obtížně proveditelné a pravděpodobně méně působivé. Podobně to komentuje i Jebb: „Pravá obhajoba této nepravděpodobnosti spočívá v tom, že ji prostě přijmeme.“¹⁹⁰

Dalším silným momentem, který by Aristotelés oceňoval, je několikanásobný zvrát. Máme zde napodobení vážného děje, kdy se štěstí obrací v neštěstí, přičemž děj je příkrášen klamnou nadějí hlavního hrdiny v opak. O mistrné práci se zvratem mluví ve své studii také Amelung: „Pro Sofoklea vrcholí problém v úkolu ukázat nám velkého člověka v proměňujících se hnutích jeho královské duše, v nejvyšším lesku Štěstěny, v nejistém boji o vrtkavé štěstí a v nejhlubším potupném ponížení a bezradnosti, člověka stejně velkého v jisté hodnosti jako i v boji s vášní, tak úchvatně velkého i v démonické síle, s níž proti zkáze bojuje, že také my sami, vytrženi do takové výše, prožíváme ne bez děsu hrdé rozkoše jeho pád.“¹⁹¹ Oidipús stojí na vrcholu slávy a štěstí. Tento kroisovský pohled má jak Oidipús, tak i jeho poddaní. Oni ho dokonce srovnávají s bohy. Nicméně hned od začátku dramatu je zřejmé, že ne vše je v pořádku, že ona záchrana města nebyla účinná dokonale. Poddaní Oidipa žádají, aby znovu použil tu vlastnost, která ho dostala na výsluní, totiž důvtip, a znovu

¹⁸⁹ „In the *Oedipus Tyrannus* the highest constructive skill is seen to be intimately and necessarily allied with the vivid delineation of a few persons.“ Sophokles, *The Plays and Fragments*, ed. R.C. Jebb a D. Litt, Cambridge University Press, Cambridge 1893, s.11

¹⁹⁰ „The true defence of this improbability consists in frankly recognizing it.“ R.C. Jebb a D. Litt, 1893, s.26

¹⁹¹ „Für ihn (Sofokles) gipfelte das Problem in der Aufgabe, uns einen grossen Menschen in den wechselnden Regungen seiner königlichen Seele zu zeigen, im höchsten Strahlenglanze des Glückes, im verzweifelten Kampf um das wankende Glück und in der tiefsten schmachlichsten Erniedrigung und Hilflosigkeit, einen Menschen, so gewaltig in seiner sicheren Würde wie im Sturm der Leidenschaften, so ergreifend gross noch in der dämonischen Energie, mit der er sich in den Abgrund stürzt, dass wir, selbst emporgerissen zu solcher Höhe, auch seinen Fall nicht ohne einen Schauer stolzer Wollust miterleiden.“ W. Amelung, 1916, s.12 a 13

prokázal svou výjimečnost tím, že město osvobodí. Město nyní sužuje zlo, které je mnohem horší, než byla Sfinga. Je to mor.

Řekové si byli vědomi toho, že mor sesílá obyčejně Apollón a že to bývá projevem jeho hněvu za bezbožný čin. Dobře je to vidět například na začátku *Iliady*, kde Achájeci pohrdli dary a přímlovami Apollónova věštce. Přesto je na Oidipovi obdivuhodné, že se nezdráhá poslat švagra znovu do Delf, aby se dozvěděl, čím si to město zasloužilo. Neboť Oidipovi odtamtud v životě nevzešlo nic dobrého. Oidipús se sice spoléhá na svůj ostrovtip – ostatně je to to jediné, co přineslo jakési dobro nejen jemu, ale i ostatním – přesto je zbožný. Je si vědom hranic lidské chytrosti. Sotva narazil na nějaký problém, který nebyl s to sám řešit, neváhal jít či poslat do Delf. Je to ostatně vlastnost Labdakovců. Už Láios takto řešil svou neplodnost a posléze takto chtěl najít i způsob, jak město zbavit Sfingy. Poprvé, když se dozvěděl o tom, že jeho syn má být zdrojem jeho smrti, neváhal. Nezdálo se mu to nemožné, proto raději dal syna pohodit v horách. Je to sice strašný čin, ale pramení ze zbožnosti. Sám Oidipús pak přiznává, že by bylo lépe, aby tam tehdy zahynul. Podruhé, když chtěl najít odpověď na otázku Sfingy, šel dokonce v rouše kajícíka, neboť si byl vědom svého provinění,¹⁹² a řešení se mu dostalo, byť ho to stálo život. U Láia tak lze spatřovat předchůdce Oidipovy oběti za město, nicméně u něj se jednalo o oběť nedobrovolnou a nevědomou, i když z morálního hlediska zaslouženou, poněvadž unesl svého času Chryssipa a později dal zabít, ať už z jakýchkoliv pohnutek, vlastní dítě.

Podobně tedy Oidipús, který má podezření o svém původu, se vydává do Delf, kde se dovídá onu strašnou věštbu, která předpovídá ve zkratce celý jeho tragický osud. Nenacházíme zde bezmyšlenkovitou poslušnost, Oidipús je věštbou o bezbožných činech, které má spáchat, zhrozen. Rozhodne se, že raději již nikdy nespátí své domnělé rodiče, Polyba a Meropé, než aby jim provedl to, co věštba pravila. Nezpochybňuje věštbu a ani nesnižuje její platnost, jen stejně jako jeho otec nechce, aby se něco takového vůbec kdy stalo. Stejného momentu si všímá i Nauck: „Otec, matka a syn dělají, co jen člověk dělat může, aby se tato sudba nenaplnila; marně, naplní se, a to, že se naplnila, na to musí přijít dokonce sami postižení svým vlastním jednáním.“¹⁹³ I Oidipús v hrozbě budoucích událostí obětuje svou lásku k rodině. Rodiče se mu pak stávají postupně zdrojem úzkosti, děsu a naděje – úzkosti, když se doslechne, že není vlastní, děsu, když slyší věštbu, a naděje ve chvíli, kdy mu

¹⁹² Láios svého času unesl Pelopovi syna Chryssipa, který se následkem utrpeného traumatu zabil, načež Pelops Láia proklel.

¹⁹³ „Vater, Mutter un Sohn tun, was nur ein Mensch tun kann, um diesem Willen zu vereiteln; umsonst, er erfüllt sich, und dass er sich erfüllt hat, müssen eben die davon Betroffenen durch ihr eigenes Handeln aufdecken.“ Sophokles, *König Oedipus*, ed.F.W.Schneidewin a A.Nauck, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1910, s.15

Korint'an oznamuje smrt Polyba a Meropé. Sofokleovo mistrovství je mimo jiné prokázáno právě v umění citlivého stupňování kontrastního očekávání – čím víc se blíží katastrofa, tím víc roste naděje v opak.

Jaké jsou tedy vlastnosti, jimiž Sofoklés Oidipa obdařil? Oidipús je představen jako král, kteý velmi silně cítí se svým lidem. Má o něj starost a sám trpí morovou ranou více než oni. Zároveň pak nechává svědky mluvit před lidem, i když mu Kreón navrhuje jejich výslech v soukromí. Miluje i své děti a posléze ho velmi trápí jejich osud. Již výše byly zmíněny také zbožnost a důvtip. Především ten je vlastností pro Oidipa určující, ale je oslabován jeho prchlivostí. Během dramatu ho můžeme vidět čtyřikrát prudce vybuchnout, přesto se dovídáme, že tato vlastnost určovala jeho osud už v událostech mimo látku dramatu. To, že je adoptovaný, se dozvěděl během rvačky. Aniž by měl trpělivost zjistit pravdu od svých rodičů, odchází do Delf. Tam mu Apollón, jako by vycházel jeho netrpělivosti vstříc, místo toho, aby mu odpověděl na otázku, kdo jsou jeho rodiče, sdělí, kým se teprve má stát. Díky této strašné informaci zapomíná na svou prvotní otázku a odchází směrem k Thébám, kde se střetne s člověkem co do vzezření, ale i co do povahy ne sobě nepodobným – se svým otcem. Ani jeden nechce ustoupit z cesty a pustit toho druhého. Oidipús vybuchne v hněvu a napadne Láioův doprovod. Láios ho pak v prchlivosti praští holí, načež se mu dostane stejné reakce. Oidipús v afektu vyhodí otce z vozu, čímž ho zabije. Je pozoruhodné, že Oidipús krátce poté, co slyšel v Delfách věštbu, neváhá zabít muže, který je ve věku jeho otce. Stejně tak jako si neváhá pak vzít ženu, která je ve věku jeho matky, aniž by při tom všem zjišťoval, proč je vlastně vdovou.

Nabízí se dále interpretace, že Sfinga byla mnohem záluďnější, než by se kdo domníval. Sfinga byla trestem za únos Chryssipa. Dalo by se říci, že byla první stopou Pelopovy kletby, která přicházela na rod Labdakovců. Co když totiž jejím úkolem nebylo zdaleka pouze dávat hádanky kolemjdoucím? Uvažujme o možnosti, že byla pouhým nástrojem, který splnil své poslání. To, že opustila Théby, nebylo možná jen díky Oidipově důvtipu. Možná ani nezáleželo tolik na tom, co Oidipús řekne, nýbrž podstatné bylo, že přišel právě on. Oidipús uhádl hádanku příliš snadno a příliš rychle. Jeho pýcha ho pak zaslepila. Možná kdyby pátral dál, našel by mnohem strašlivější odpověď na otázku: „Kdo je onen tvor se slabým hlasem, co ráno kráčí po čtyřech, v poledne po dvou a navečer po třech?“ Je to sice člověk, ale pouze jediný člověk, jediný Oidipús v sobě vbrzku spojí neblaze všechny tři věky člověka. On se stane synem, bratrem a otcem.

Posláním Sfingy pak bylo vylákat Láia na osudné trojcestí. V momentě, kdy přicházel Oidipús s rukama od čerstvě prolité krve, věděla, že on bude pro Théby mnohem horším

trestem, než by kdy mohla být ona. Kletba se Oidipovým příchodem naplnila v plné síle. Bylo už jen třeba času pro její rozvinutí. Přesto ještě musela Sfinga nechat Oidipa zvítězit, aby ho tak dostala na pozici, kterou posléze Oidipús obdržel. Thébané pak byli raněni stejnou slepotou jako právě Oidipús – ztělesnění kletby, které bylo dosud za branami, si sami postavili do svého středu jako panovníka.

Drama *Oidipús král* je přímo prodchnuto ironií. Thébané jdou prosit Oidipa, svého domnělého spasitele, aby jim pomohl zbavit se moru, přičemž on sám je zdrojem této nákazy. Mají ho za moudrého, doufají, že snad cosi od bohů zaslechl, přičemž on je vůči božím proroctvím nebývale zaslepený. Dává hledat vraha, kterým je sám. Pověstné, co se týče ironie, je pak setkání Teiresia s Oidipem, kde jsou mistrně travestovány role slepého a vidoucího. Oidipús miluje své děti a chce pro ně to nejlepší, ale sám se jim stane prokletím. Ironií je naplněn jak děj, tak i samotné výroky jednotlivých postav. Kromě výměny mezi Teiresiou a Oidipem je to například výrok o nemoci lidu, kterou trpí více vladař, či Iokastin výrok o tom, že Láios byl Oidipovi celkem podobný a že ho Oidipús nikdy neviděl. Nauck to komentuje následovně: „...tak naplňují tyto výroky diváka znalého kontextu pocitem děsu nad zaslepeností krále, který netuší, že vše, co říká, se má právě opačně.“¹⁹⁴ Před diváka jakožto vidoucího a vědoucího je postaveno drama ironické tragédie zaslepeného, který sám osnuje svůj osud vedoucí k tragickému prozření v oslepení. Děsivá je právě ona propastnost mezi zdáním a realitou. Kontrast mezi nadějí a zkázou je to, co dává předváděnému osudu emocionální náboj.

Přesto je tu jistá hranice, která zabraňuje přílišnému soucitu i tomu, aby divák cítil odpor k předváděnému ději. Oidipús není nevinný. Není však vinen tím, že by byl bezbožný, jak bylo doloženo výše. Naopak, vždy se prokazoval jako nanejvýš zbožný. Vždyť přese všechno, co se mu stalo, „jediné slovo výtky vůči nebešťanům nevyjde z jeho rtů.“¹⁹⁵ Nehledá vinu jinde než u sebe. V tom můžeme nahlížet jeho smysl pro čest. Neboť kdo jiný by si snad více mohl právem stěžovat na osud? Nicméně má jinou vadu ve svém charakteru. Víme totiž, že Oidipús je hněvivý. A právě tento povahový kaz ho dovede k tomu, že úder holí oplátí vraždou. Pro takový čin si dle zákona zaslouží smrt, ať už takto zabil otce či kohokoliv jiného.

Oidipův charakter vyniká v kontrastu s vedlejšími postavami, jeho povahové rysy se jejich zásluhou stávají mnohem výraznější. Iokasté charakterizuje Nauck takto: „Její povaha

¹⁹⁴ „...so erfüllen diese Aussagen den der Vorfabel kundigen Zuschauer mit einem Gefühle des Grauens über die Blindheit des Königs, der nicht ahnt, dass von allem, was er sagt, genau der Gegenteil der Fall ist.“ F.W.Schneidewin a A.Nauck, 1910, s.19

¹⁹⁵ „...kein Wort der Anklage gegen die Himmlischen kommt über seine Lippen.“ F.W.Schneidewin a A.Nauck, 1910, s.29

je veskrze povrchní, myslí především na to nenechat si zakalit všednodenní pohodu, neprobojovávat žádný konflikt, nýbrž ho odsunout nebo mu alespoň ulomit hrot. ¹⁹⁶ Několikrát se snaží Oidipa zastavit v dalším pátrání, jak po vrahovi, tak po jeho původu. Raději by nechala umírat celé město a jeho okolí a žila by s Oidipem dál. Naprosto není schopna unést takový konflikt, a proto se sebevražda pro ni stává jediným východiskem. Vedle ní vyniká Oidipův soucit s lidem, jeho osobní statečnost a znovunalezený smysl pro realitu. To on myslí na osud svého lidu a svých dětí, a dokonce se v posledku podrobuje radám svého švagra, když ho po těch strašných událostech opustí hrdost na jeho vlastní chytrost. Oidipús, dle bonmotu tragického umění, zmoudří utrpením. Ví, že skutečnosti neuteče, a to ani sebevraždou. Ví, že se realitě musí postavit. Stává se *farmakem* pro svůj lid, neboť je s to nést i jejich viny.

U Teiresia, vidoucího slepce, se na první pohled může zdát, že ke svému svědectví o Apollónových věštbách byl vyprovokován hněvem. Lze u něj spekulovat o dlouholeté zášti živené závistí. Vždyť jakýsi Oidipús, kterého nikdo neznal, hned napoprvé a bez přípravy uhádne otázku Sfingy, kterou Teiresiás, byť mudrc, nebyl s to vyluštit, ačkoliv měl na to mnohem delší čas. Také si tento moment, kdy má navrch on, vychutná. Nicméně replika, kterou řekne Teiresiás na odchodu, totiž kde že se nachází Láioův vrah, je důkazem, že to celé měl v plánu. Kvůli Teiresiovi se plně ukáže Oidipova vlastnost, která je příčinou mnoha problémů po celý jeho osud – hněvivost. Oidipús dalším pátráním chce vlastně jeho tvrzení vyvrátit, chce mu dokázat, že „za mák nerozumí věštění“.¹⁹⁷ Dochází i na jiná Teiresiova slova, neboť i kdyby mlčel, stane se vše, co má. Vize skutečnosti, kterou věštec vykreslil, vyprovokuje Oidipa k útěku opačným směrem. A stejně jako před léty v Delfách ho právě tento úprk přivádí k opačnému cíli, totiž k naplnění toho, před čím tak úporně prchal. Čím víc se snaží Teiresiova slova vyvrátit, tím blíž stojí jejich naplnění. Snaha vyhnout se děsivému je vlastností Labdakovců. Zároveň je tyto útky přivádějí spolehlivě zpět ke strašlivým koncům, které se tak intenzivně snažili odvracet. Láios se nemohl stát *farmakem* své obce, protože tuto rodovou vlastnost nepřekonal, to dokázal až Oidipús.

Konečně je tu postava Oidipova švagra. Kreón je obdařen vši opatrností a trpělivostí, která Oidipovi chybí. Je to člověk vesměs průměrný, neambiciózní, nepovyšující se a vždy praktický. Snaží se hledat řešení i v těch nejobtížnějších situacích, nepodléhá hněvu ani malomyslnosti. Jak vidno, jedná se o zcela jinou postavu než v *Antigoně*. Je dobrým přítelem,

¹⁹⁶ „Sie ist durchaus oberflächliche Natur, darauf vor allem bedacht, sich das Behagen des Tages nicht trüben zu lassen, jeden Konflikt nicht durchkämpft, sondern beiseitezuschieben oder ihm die Spitze abzubrechen.“
F.W.Schneidewin a A.Nauck, 1910, s.30

který se snaží Oidipa znovu a znovu vracet do hranic průměrné lidskosti. Právě díky němu je naopak zřejmá ona heroická nadlidskost Oidipova, mimořádná výšina, ale i hlubina jeho lidství.

Oidipús je tedy čistým typem lepšího člověka, který svým charakterem přivede svůj osud ke katastrofě. A stejně tak jako jeho charakter vyniká na pozadí sekundárních postav, je Oidipús zároveň také kontrastní postavou pro diváka, pro něž je prakticky nemožné, aby se dostal do podobné situace. Přesto díky dramatické mimesi je schopen si tuto situaci představit a skrze emoce strachu a soucitu být v ní angažován. Divák prožívá hrůzu z děsivého kontrastu představy a reality, ve které se ocitá Oidipús, cítí soucit s velkým mužem minulosti a nakonec prožívá obdiv k jeho statečnosti. Vedle tohoto emocionálního aspektu katharsis je zde i silný kognitivní dopad, poněvadž Oidipús jakožto postava mezního osudu vytyčuje hranice běžného lidství.

Zatímco Orestés přesáhl tuto hranici vlastním činem, přičemž si byl vědom následků, tak Oidipús se za ni dostává mimoděk, ba dokonce tím, že se jí snaží vyhnout. Katharsis je zde mistrně vystupňována právě díky kontrastu představovaného cíle intencionálního jednání a cíle tímto jednáním dosaženého. Síla katharsis v *Králi Oidipovi* tkví v onom nárazu představy a reality. Jednotlivé věštby, které v průběhu děje slyšíme, jsou jen vzdálenými a neuvěřitelnými ozvuky reality. Divákova pozornost je neustále strhávána slovy a nesmírným úsilím takřka všech postav, aby na tato slova nedošlo. Skrze soucit je divák stavěn na Oidipovu stranu a je nutkán věřit v to, v co věří i Oidipús, protože Oidipús v to chce věřit tak strašně silně. Jako by věřil, že jeho úsilí a víra mohou změnit realitu, že může přehlušit a nakonec i přemoci děsivé ozvuky věštek. Oidipús je postava mimořádně dramatická, neboť stáje jedná, a tragická, neboť je ve svých činech, i přes dílčí úspěchy, nanejvýš neúspěšná.

3.2.3 SHRNU TÍ

Strach, který se objeví, sotva jsou nám známy věštby - a v dramatu je tak učiněno poměrně záhy - jednak motivuje úsilí jednotlivých postav a jednak posiluje rozpor představy a reality. Strach umožňuje zatemnění mysli, otupuje smysl pro realitu, zavírá Oidipovy oči a jeho rty naplňuje slovy klamné naděje, která stále více a více dává prostor fantazii. Vytrvalé zdůrazňování těch stránek reality, které s příslušnou dávkou fantazie dokládají neplatnost delfských věštek, je vedeno tímtež pocitem strachu, který tuší, že jisté stránky reality jsou zároveň potlačovány. V Oidipově úsilí po odhalení pravdy lze čím dál více tušit touhu najít

¹⁹⁷ Srv. Soph. OT 471

takovou pravdu, která by mu vyhovovala, než tu, která je skutečná. Využívá jakoukoliv cestu k jejímu nalezení, povolává věštce, povolává svědky, ptá se manželky i švagra. Nicméně u každé z těchto cest hledá směřování jiným směrem, než kam tyto cesty skutečně míří. A i když Iokasta již vidí, že není před pravdou úniku, on ve svém úsilí nepřestává. Jsa slepý vůči věštbám, hledá cestu pomocí důvtipu, který ho v tom základním zcela zklame, neboť ho přivede tam, kam mu celou dobu ukazovaly věštby – k pravdě.

A právě pravda je zlomem katharsis, neboť s ní mizí strach a místo toho se objevuje ještě větší soucit a obdiv k Oidipově statečnosti. Katharsis zde nicméně není dílem okamžiku, nelze říci, že se celá vyčerpává v tomto bodě. Strach a soucit se až dosud po celou dobu proměňovaly, a přestože zde prochází zásadní proměnou, jejich role se v tomto okamžiku nevyčerpává. Drama pokračuje, proti očekávání je Oidipovi ještě přidáno v jeho bídném osudu. Odhalení jeho skutečné minulosti a příčin současného moru vede Iokastu k dalšímu zhoubnému činu. Iokasta neunesla tíhu bídného osudu a oběsí se. Načež si Oidipús propíchně své oči jejími naušnicemi, neboť po tom, co prožil, už není, co by chtěl ještě vidět, po čem by mohl ještě zatoužit. Jeho oči ho už nikdy neoklamou. Domníval se, že vidí, jak se věci mají, byl však slepý. Nyní je tak slepý, jako byl vždy. Myslel si, že je dítě štěstěny, že je mu osud nakloněn, a bylo tomu právě naopak. Náhlednutí skutečné podstaty věcí ho vede k mimořádnému životnímu postoji, kdy již neusiluje o lepší, nebojuje proti horšímu, ale přijímá svůj úděl. Podvoluje se radám svého švagra a teprve zde se vyčerpávají emoce strachu a soucitu, proměněny v obdiv.

3.3 KATHARSIS U IFIGENIE V TAURIDĚ

3.3.1 ÚVOD

Kdy byla tragédie *Ifigenia v Tauridě* poprvé uvedena, není úplně zřejmé. Jako vodítko nám musí sloužit intratextové indicie. Podle Plautnauera Euripidés nepoužíval trochejský tetrametr ve svých ranějších dílech.¹⁹⁸ První hra, kde je toto metrum užíváno, jsou *Trójanky*, které byly uvedeny roku 415 př. n. l. Stejný argument ohledně jambického metra a jeho podílu v jednotlivých etapách Euripidovy tvorby nás znovu vede k roku 415 př. n. l. Kritika vojenské výpravy v Aulidě, která ve hře zaznívá jak z Ifigeniiných, tak i z Orestových rtů, se dá brát jako kritika neblahé sicilské výpravy, což podle Plautnauera vede spíše až k roku 413 př. n. l., kdy byl již krach výpravy zřejmý. K tomuto datu se bez bližšího vysvětlení kloní i

¹⁹⁸ Viz Plautnauer In: Euripides, *Iphigenia in Tauris*, ed. M.Plautnauer, Clarendon Press, Oxford 1938, s.14-18

Canfora.¹⁹⁹ F. G. Schöne a H. Köchly²⁰⁰ společně s Plautnauerem vyzdvihují těžko přehlédnutelnou podobnost s *Helenou*. Poměrně velká shoda panuje jak ve struktuře, tak v charakterech, a dokonce i v některých verších. Je tedy zřejmé, že Euripidés jednu hru vytěžil při tvorbě druhé. *Helena* podle nich vychází z *Ifigenie*, proto se rok jejího uvedení – i. e. 412 př. n. l. – stává *terminus ante quem*. Schöne a Köchly tak usuzují především na základě srovnání komů, Plautnauer pak na základě srovnání postav barbarských králů.

Co se týče látky dramatu, dalo by se říci, že Euripidés k existující řecké mytologické tradici přistoupil obzvlášť tvořivě. U Homéra na Ifigenii vůbec nenarazíme, ačkoliv o Agamemnónových dcerách je tam zmínka: „τρεῖς δέ μοί εἰσι θύγατρεις ἐνὶ μεγάρῳ εὐπήκτω Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἴφιάνασσα,“²⁰¹. Nicméně v době, kdy toto Agamemnón vyslovuje, byla již Ifigenie obětována, a nebyla tedy v domě. Je ovšem otázkou, zda tuto tradici Homér znal. V Sofokleově *Élektře* (153) jsou znovu, zřejmě s ohledem na Homéra, jmenovány Ifianassa a Chrysothemis coby *Élektřiny* sestry. Podle všeho Sofoklés má tedy za to, že Laodiké je druhé jméno pro *Élektřinu* a stejně tak Ifianassa je druhým jménem pro *Ifigenii*. Ne všichni básníci však považovali *Ifigenii* a *Ifianassu* za jednu postavu.²⁰² Kerényi vykládá tato jména jako božská přízviska – *Ifianassa* jako „mocně vládnoucí“ a *Ifigenie* jako „silně vládnoucí nad porody“, což se pak stává přízviskem *Artemidiným*.

Plautnauer společně s Kerényim zmiňují také méně známou tradici, podle níž *Ifigenie* nebyla dcerou *Klytaiméstřinou*, nýbrž *Heleninou*, a jejím otcem byl *Théseus*, který velmi mladou *Helenu* unesl.²⁰³ Ta pak odevzdala dítě na vychování sestře *Klytaiméstře*. Nicméně dramatici se přiklánějí ke známější verzi, kde je *Ifigenie* prvorozenou dcerou *Agamemnónovou*. Ten při čekání na příznivé větry v *Aulidě* propadl své lovecké vášni natolik, že při střelbě na jakéhosi mladého kolouška upíral *Artemidě* moc nad jeho záchranou. Pro ta slova si bohyni rozhněval a ona způsobila nepříznivé počasí. Podle *Kalchantovy* věštby mohla být *Artemis* usmířena jen obětí nejkrásnější *Agamemnónovy* dcery. *Odysseus* pak vymyslí lest se svatbou, aby *Ifigenii* do *Aulidy* nalákal. *Artemis* nakonec ukazuje svou moc a na poslední chvíli ji zachrání, nahradí ji laní a přenese ji do *Tauridy*. Tak prokáže svou moc nad oběťmi. Je poněkud zarážející, že *Atreova* rodina o záchraně *Ifigenie* neví, byť *Agamemnón* onu laň na místě dcery spatřit musel.

¹⁹⁹ Canfora, 2004, s.206

²⁰⁰ Schöne In: EURIPIDES, *Iphigenie auf Tauris*, ed. E.Bruhn, kom.F.G.Schöne a H.Köchly, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1894, s.14

²⁰¹ *Ilias* IX, 144ff „V paláci stavěném pevně tři dcery mám: *Láodiku*, druhá je *Chrysothemis* a třetí *Ifianassa*.“

²⁰² Srv.:Kerényi, K., *Mytologie Řeků II*, přel. Jan Binder, OIKOYMENH, Praha 1998, s.242

²⁰³ Pau 2.21.6

U Prokla, který cituje z *Kyprií*, nacházíme verzi, kde se Agamemnón v Aulidě na lovu chlubí, že by se tak trefit nedokázala ani Artemis. Ta opět poté, co je jí vinou Kalchanta obětována Ifigenie, Agamemnónovu dceru zachrání, přenesse ji do Tauridy a učiní ji nesmrtelnou. Zmínku o taurské bohyni nalezneme pak u Hérodota,²⁰⁴ který líčí barbarské božstvo, jemuž se obětují vedle jiných lidí především řečtí trosečníci. Ona bohyně je nazývána Pannou (Παρθένοϋ), Taurové ji pak nazývají též Ifigenií, dcerou Agamemnónovou.

Konečně Artemis sama měla v Attice kult hned na několika místech. Jednak v Halai, kde měla přizvisko Tauropolská, a jednak v Braurónu, kde měla již přizvisko Ifigenie. Tato dvě místa máme dosvědčena jak v dramatu samotném, tak je potvrzují i zmínky u Strabóna a Pausania.²⁰⁵ Artemis Brauronská měla dále oltář na Akropoli, kde podle Pausania stála její socha od Praxitela. Mimo Attiku měla také kult v Aegiře v Achaji, v Hermioné a konečně héroon Ifigenie stálo poblíž Megary.²⁰⁶ Na několika těchto místech se podle tradice nacházelo ζόανov (jakési dřevěné vyobrazení Artemidy, které mělo být přepraveno od Taurů).

Jakkoliv stručně jsem se zde snažil shrnout mytologická a náboženská východiska, z nichž Euripidés mohl čerpat, doufám, že je nanejvýš patrná komplikovanost celého kontextu. Při tvorbě *Ifigenie v Tauridě* vyzdvihl Euripidés nejenom některé tradice oproti jiným, ale zároveň neváhal pro výstavbu děje uplatnit i docela nové prvky, jak to také komentuje Plautnauer: „Sám Euripidés, jak se zdá, upravil ságu ve dvou směrech: za prvé se zdá, že odstranil Artemidinu závist jakožto byť částečnou příčinu konfliktu v Aulidě, a tak přenesl plnou vinu na věstce Kalchanta; za druhé pravděpodobně on zakomponoval do příběhu Oresta.“²⁰⁷

3.3.2 DĚJ A POSTAVY

Ifigenie v Tauridě se obecně neřadí mezi nejvýše ceněné Euripidovy tragédie, přesto je pro tuto práci velmi zajímavá, a to především ze dvou důvodů. Jednak tím, že se v ní přímo o katharsis mluví, a za druhé tím, že nejde o tragédii se špatným koncem oproti většině ostatních dochovaných tragédií. Jediný, kdo si v této tragédii pohorší, je Thoás, neboť přijde o svou kněžku a její doprovod. Nicméně nic nenaznačuje, že by to pro něj byla ztráta jakkoliv zásadní.

²⁰⁴ Herodotos, IV 103

²⁰⁵ Srv.: Plautnauer, 1938, s.8, Pau I. 33.1, Stra 9.1.22

²⁰⁶ Pau VII.26.3, Pau II. 35.1, Pau I. 44. 4,

²⁰⁷ „Euripides himself seems to modified the saga in two ways: first he seems to have eliminated the jealousy of Artemis as an at least partial cause of the trouble at Aulis, thus throwing the whole blame on the seer Calchas; secondly it is likely that he introduced Orestes into the story.“ Plautnauer, 1938, s.12

Pokud se držíme Aristotelovy základní definiční věty, pak této tragédii není co vytknout. Dokonce lze ocenit mistrovsky provedenou anagnorizi, která vytváří peripetii. Již několikrát bylo zdůrazňováno, že tragédie se soustřeďuje především na lidské činy, čímž lidské činnosti samé nastavuje jakousi mez. Hrdinové jsou pod tlakem situace, motivované ať už vnitřními, či vnějšími silami, nuceni vykonat mezní čin a střetnout se s jeho důsledky. I tato tragédie líčí vážný děj, proměnu lidského osudu. Pološílený Orestés, který už poněkolkrát upravuje své kroky podle božských proroctví, doputuje na kraj tehdy známého světa. Orestés je už zcela vyčerpaný a sotva vidí naději na úspěch odysseovského kousku, který jim nařídil vykonat Apollón. Jen díky Pyladovi nabere sil, aby se alespoň pokusil dojít do konce stezkou, kterou mu bohové určili.

To, že jsou nakonec zajati a mají být obětováni krutému a barbarskému kultu Artemidy, je zcela podle jeho očekávání. Dovolím si tvrdit, že jeho defétismus vůči tomu, co ho čeká z rukou kněžky, kterou nijak nepřemlouvá, ani nevymýšlí žádnou lest, neplyne tolik z jeho ušlechtilosti, jako spíše z vyčerpání a beznaděje. Jako by teprve tady na okraji světa bohové odkryli své masky a ukázali svou pravou krutou tvář. Foibos se chce zbavit ztělesněné výtky vůči svým věštbám a zbaběle předává tuto povinnost své sestře, která není o mnoho laskavější. Vždyť již v Řecku si právě Artemis vyžádala na svůj oltář to nejlepší z Atreovy krve. Hrdina nehledá jinou cestu, nebojuje za svůj lepší osud, naopak je smířen se světem, v němž je mu určeno dlouhé utrpení bez jasného smyslu. Orestés již svůj čin vykonal, nyní jako hrdina nese jeho následky a není již schopen dalšího činu. Jen díky věrnému Pyladovi se vůbec na Tauros dostal.

V podobné beznaději se ocitá i Ifigenie. Ona, která byla obětí Helenina svodu, obětí pochybení i ambicí svého otce a vůbec první obětí trójské války, má nyní v rukou mstu nad všemi Řeky, kteří překročili mez vytčenou jim jejich mořem a odvážili se na Tauros připlout, ať už dorazili bezpečně, či ztroskotali. Cítí tedy hněv, který ovšem pramení z bolesti – z nostalgie. Dobře patrné je to v okamžiku, kdy získá ze svého snu pocit, že Atreův dům je zbořen. Jakmile si uvědomí, že se nemá kam vrátit, že její domov je provždy ztracen, posílí to evidentně její hněv vůči Řekům. Modlí se, aby se na taurských březích objevila Helena, aby ji mohla připravovat k oběti.

Ifigenie byla izolována od své vlasti a od své rodiny, tento pocit v dramatu posiluje sbor, který její osud zčásti sdílí. Ifigenie žije svou minulostí, která není příliš přívětivá. Je odkázána na své touhy a sny. Není proto divu, že po tom, co se jí zdálo, vidí spíše temnější linku osudu. Když se pak střetne s cizinci, je plna beznaděje, a přece snad vlivem toho, že

není na rozdíl od Oresta stížena Líticemi, zůstává v ní pochybnost o smyslu jejího snu. Neuzavírá se vůči realitě, není svou beznadějí ovládnuta. Začne se cizinců vyptávat.

Její otázky ji navrací do kontextu dějin a posléze i do současného osudu její rodiny. Než se rozhodne jít napsat dopis, zjistí díky svým otázkám takřka vše, co ví Orestés. Ifigenie touží po návratu a dopis je pro ni v současné situaci jedinou možnou cestou spojení. Jako žena může spoléhat jen na svého bratra, který by pro ni mohl připlout. Proto je mimo jiné jeho smrt pro ni takovou ranou. Tento dopis, jak vidno, není jejím náhlým nápadem, ale již dlouho promyšleným plánem. A vidí-li po letech příležitost k jeho odeslání, neváhá, byť ji to samu ohrožuje. Již léta je připravena toto riziko nést.

Nebyl to však dopis, jak doufala, co přivedlo jejího bratra, nýbrž Apollón. A není to Apollón, kdo zachrání Oresta, ale Artemis. Celé drama osudových událostí Atreovců je obklopeno bohy. Kdyby Orestés nebyl poslušen Apollóna, nenalezne svou sestru. Kdyby Artemis nevyžadovala oběť Ifigenie, nenašel by Orestés vysvobození. Není to totiž on ani Pyladés, kdo získá Artemidin obraz, nýbrž právě jeho sestra, která na něj celá léta čeká. Apollón zoufalého Oresta posílá na kraj světa za svou sestrou a tam se Orestés proti všemu očekávání se svou sestrou setkává. Rozpoznání i v této tragédii ukazuje mylnost lidského nazírání. Osud se zcela obrací, jak tušil Pyladés, a přece vše je již dávno takto připraveno.

Ifigenie se energicky chopí činu, bez váhání vymyslí lest, s jejíž pomocí získá Artemidin obraz, a v duchu svého otce jde bez výčitek za svým cílem. Thoás jen přikyvuje jejím argumentům a právem obdivuje její moudrost. A přece to není lidský úmysl proměňovaný v čin, co má na konci příběhu rodu Atreovců hlavní slovo. Poseidón se znovu vzbouří jako kdysi v Aulidě a nedovolí Řekům překonat moře. Teprve *deus ex machina* Athéna přináší rozuzlení. Mohli bychom uvažovat o tom, proč právě zde použil Euripidés tuto strategii, když je dost dobře možné představit si tragédii i bez ní. Ovšem pro pochopení je možná lepší se ptát, co by drama bez Athény a Poseidóna ztratilo.

Euripidés byl již ve starověku podezříván z bezbožnosti proto, co některé jeho postavy o bozích vyslovovali. Nicméně toto drama svědčí o opaku. S pomocí bohů se Orestés dostal do Tauridy. Tam jeho sestra byla sice sama s to zachránit bratra a odvést sošku, kdyby tomu Poseidón nezabránil, ale jen díky zásahu Athény mohli odejít v míru i s řeckými zajatky. Ty by podle všeho nesly za kněžčin útěk nelehký trest. Zatímco trójská válka byla hned od svého začátku ve znamení obětí, zde jako by bohové nechtěli připustit už ani jednu oběť. Orestés i Ifigenie jsou velice zbožní hrdinové, kteří jakkoliv s bohy nesouhlasí, tak je poslouchají, a bohové je za to nikdy neopouštěli. Ani v jejich finálním útěku je nenechali

samotné, ale učinili jejich skutky nanejvýš blahodárné. Zavedou kult, který připomíná dávné lidské oběti: Připomíná totiž, že od těchto obětí má být upuštěno.

3.3.3 SHRNUÍ

Jak vidno, tak v této tragédii nenalezneme Aristotelovu doporučenou strategii, podle níž si hlavní hrdina skrze nějaký charakterový kaz způsobí zkázu. Naopak Orestés i Ifigenie se zdají být bez poskvrny. Aristotelés se rovněž obával toho, že pokud by byl ze štěstí do neštěstí uveden člověk veskrze spravedlivý, bude to divákovi odporné. Orestés ovšem nikdy nebyl šťastným hrdinou. *Ifigénie v Tauridě* se v těchto a v mnoha dalších bodech Aristotelově představě o ideálním dramatu vymyká, a přece si to zásadní nese. Drama nabízí divákovi katharsis o nic méně hodnotnou než tu, kterou působí jiné tragédie. Hrdina nespravedlivě trpící je od svého utrpení očištěn. Žena, která byla bez viny obětována a žila opuštěná daleko od vlasti a rodiny, svou rodinu nalezne a vrátí se domů. Dokonce i její hněv projde jakousi očišťou.

Tato tragédie nám zabraňuje v určité jednostrannosti pohledu na katharsis a připomíná široké spektrum užívání tohoto pojmu, jak o něm bylo pojednáno v první části této práce. Zatímco v klasické tragédii, jakou je dle Aristotela například *Oidipús král*, je hrdina ze zdánlivého štěstí přiveden do neštěstí, tak zde nastává proces opačný. Katharsis je mimo jiné také nalezení určité střední míry či jakési rovnováhy. Nejde o to být zbaven emocí, ale cítit je přiměřeně. Přestože hrdina prochází opačným procesem, jsou i zde strach a soucit dominantními emocemi, které divák při sledování dramatu prožívá.

Orestés, stížený tolika ranami osudu, vzbuzuje nejen soucit, ale stále ještě i strach. Vždyť je před ním další úkol, který ho má konečně osvobodit, a my víme, že ho to může stát život. Centrální scénou se proto stává moment rozpoznání. Euripidés velmi dobře vycítil, že právě v něm je skryta kvalita dramatu. Je to vrcholný okamžik zvratu, kdy naprostá zkáza rodu Atreovců je pouze jediný krok od uskutečnění a jen Pyladovo náhlé vnuknutí přivede Ifigenii k následnému poznání díky přečtení dopisu. Okamžik zkázy a spásy se zlomí v tomto jediném nápadu. Nicméně strach a soucit tvoří i nadále tkáň následných událostí. Jak málo by stačilo, aby Thoás prohlédl lest Ifigenie. Jak málo chybělo, aby Taurové zabránili sourozencům v odplutí. A když se již domníváme, že vše dobře dopadlo, naprosto nepochopitelně znovu zasahují bohové. Poseidón vzedme vlnu, která zvrátí cíle uprchlíků, zdají se být ztraceni, a vtom Athéna přináší mír. Dávný rozkol mezi Řeckem a barbary je překlenut skrze dlouhé, avšak zbožné utrpení a oběť posledních Atreovců. A bohové tuto

smysluplnost utrpení svými činy a slovy stvrzují. Je nalezena nová rovnováha, která dalece překonává částečnost lidské představivosti.

IV. Závěr

Z výše uvedených rozborů vyplývá hned několik podstatných rysů katharsis. Za prvé v tragédiích nenacházíme pouze aristotelovskou katharsis, ale je promíšena s katharsis i z jiných sémantických okruhů (například náboženská katharsis v dramatech o Orestovi). Za druhé, pokud jsme definovali katharsis jako určitý kognitivně-emocionální proces, nelze přesně vymezovat místa, v kterém bodě dramatu právě je a kde není. K opačnému chápání vede relaxační koncept, který svádí k představě, že v katharsis dochází k jakémusi uvolňujícímu výdechu, kterým pomíjí veškeré napětí. Katharsis je skrze emoci strachu s napětím sice svázána, ale zároveň díky vazbě na soucit jím není determinována. Pokud by tomu tak bylo, pak by se v *Choéforách* katharsis projevovala jen po velmi malý úsek druhé části dramatu a zbývající částí by byly dramaticky nesmyslné.

V dramatech, která byla výše zkoumána, jsme rovněž nenalezli doklady, že by autoři pracovali s tragickou katharsis vědomě. Konečně i u Aristotela lze vidět postoj, který nasvědčuje tomuto stanovisku. Aristotelés neměl ke klasickým tragédiím neutrální přístup, naopak některé chválí a jiné používá jako odstrašující příklady. Ačkoliv tragické umění v klasické době nemělo asi vůli podřídit se filosofii či jinému oboru, nemůžeme pominout, že tragédie jako integrální žánr přebírala inspiraci z mnoha oblastí lidské činnosti, včetně filosofie. Přes tento pravděpodobně odměřený přístup k filosofii je pozoruhodné, jak proces katharsis jednotlivé tragédie spojuje. Z výše uvedeného vzorku nelze dokonce říct o jediné tragédii, že by postrádala tragickou katharsis v podobě, kterou můžeme z Aristotela vyvozovat.

Z našeho průzkumu dále vyplývá, že tragédie pracují s mnoha dalšími emocemi kromě strachu a soucitu. Velmi často jde o emoce, které by Aristotelés ve svém ideálním typu tragédie raději neviděl (jako například vyděšení, znechucení apod.). Přesto se zdá, že právě emoce strachu a soucitu jsou pro chápání žánru tragédie klíčové, respektive že tento Aristotelův model je pro řecké drama příhodný a nosný. Uvědomme si, že Aristotelés patřil na rozdíl od Platóna ke generaci, která si tragédie četla, a často se tak setkávala s díly již zemřelých autorů. Ostatně proto je zřejmě u Aristotela zanedbán význam těch složek tragédie, které nemají na psanou verzi vliv. Zdůraznění strachu a soucitu vůči jiným emocím je třeba přisuzovat i těmto okolnostem.

Viděli jsme také, že charaktery hlavních postav nemusí v sobě nutně nést vadu (*hamartia*), která přivodí postavě utrpení (*pathos*). Velmi dobře je to vidět například v *Oresteei*. Dokonce pro drama není ani nutné mít hlavní postavu. V klasickém řeckém

dramatu je pravidlem spíše opak. Snad právě proto pozdější vývoj dramatu tento rys nijak přísně nedodržel, aniž by umenšoval působnost tragédie. Důležitější se ukázalo být ohnisko pozornosti, které se sice snadno vytvoří pomocí zdůrazněné role jedné postavy, přesto existují mnohé další cesty, jak s tímto ohniskem pracovat. Konečně i rozebíraná dramata tuto pestrost zacházení s ohniskem vykazovala.

Dále se z našeho rozboru zdá, že Aristotelés v *Poetice* zanedbal význam lyrických pasáží a zpěvu, které jistě na diváka působily velmi silně a docházelo k zajímavému míšení hudební a tragické katharsis. Stejná výtky by šla učinit i co se týče výpravy. To, jak bylo již výše zmíněno, lze přičítat změněnému způsobu recepce díla v období helénismu. Konečně na obhajobu *Poetiky* je na místě říct, že to podstatné, byť ne dotažené do detailu, Aristotelés vymezil. Vezmeme-li dále v úvahu fragmentárnost a pravděpodobnou nedokončenost spisu, jsou tyto výtky možná plané.

Závěrem si tedy dovoluji tvrdit, že Aristotelés si tragickou katharsis nevymyslel jako apriorní normu, ale *a posteriori* ji vyzdvihl jako podstatný rys tragédie a dle svých schopností se v *Poetice* pokusil podtrhnout ty normy a požadavky,²⁰⁸ které katharsis v tragédii vytvářejí a podporují.

²⁰⁸ Poet. 1451a; Poet.1452a, Poet. 1450a

Appendix

LÁTKA ORESTEIE

AGAMEMNÓN

Látka *Oresteie* – jediné dochované trilogie, je rozvržena do tří samostatných dramát (*Agamemnón*, *Choefory* a *Eumenidy*), která spolu vytvářejí celek. Prolog dramatu *Agamemnón* začíná scénou u Agamemnónova domu, na jehož střeše leží hlídač, podle vlastních slov již rok, a vyhlíží signální oheň, který má zvěstovat konec trojské války a návrat krále. V jeho řeči je naznačen jakýsi nešťastný zvrát ve správě domu, který mu zabraňuje zpívat. Když oheň zaplane, hlídač je naplněn nadějí na setkání s králem a jde ohlásit znamení královně. Na odchodu se ještě obrátí k divákům a sdělí jim, že dům má své tajemství, které nám ovšem neřekne.

Poté se odehraje parodos, v němž sbor starců připomíná vyslání královských bratrů a jejich vojsk do Tróje. Oni, coby starci, zůstali v Řecku. Vzpomínají dále na Kalchantovy věštby, které hlásaly pád Tróje, a na oběť Agamemnónovy dcery Ifigenie v Aulidě.²⁰⁹ Při té příležitosti je zmíněna i kletba, která má Agamemnóna za tento čin postihnout:

„τέχναι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι. Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει...“²¹⁰

První epizoda se odvíjí od rozhovoru Klytaiméstry a vůdce sboru, má tedy velmi archaickou podobu. Vůdce sboru se podrobně dovídá o ohňovém signálu, který má počátek až v Iliu. Poté následuje první stasimon, v němž sbor varuje před zaslepením z pýchy a před oprávněnou mstou. Jako příklad je uveden Paris, který porušil pohostinství, a Átreovci, kteří pro osobní mstu poslali tolik mužů na smrt. „τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ ἄσκοποι θεοί. κελαιναὶ δ' Ἐρινύες χρόνῳ τυχηρὸν ὄντ' ἄνευ δίκας παλιντυχεῖ τριβᾶ βίου τιθεῖς ἄμαυρόν...“²¹¹ Nakonec se znovu naváže na zvěst o dobytí Tróje, což otevírá prostor pro vstup posla.

²⁰⁹ Byla to oběť Artemidě za příznivý vítr pro řecké loďstvo, k čemuž svolil sám otec.

²¹⁰ Aeschylus, *Agamemnon*, v.250ff; „*Jen to, že věštba Kalchantova nebyla vykřičena zbytečně. Však vahadlo práva se vychýlí a člověk se učí utrpením.*“ Překlady *Oresteie* jsou převzaty od P. Borkovce a M. Havrdy in: Aeschylus, *Oresteia*, nakl. Národní Divadlo, Praha 2002, s.59

²¹¹ Aesch. Ag. 458 „*Vždyť očím bohů neunikají ti, kteří v boji prolili potoky krve. A Erínyje, černější než čern, když přijde čas, šťastlivce, jenž si nevšímá práva, připraví o všechno pozemské štěstí a navždy jej uvrhnou do temnot.*“ s.68

Ve druhé epizodě posel potvrzuje šťastný návrat Agamemnóna, který v Tróji dokonal pomstu za únos Heleny. Vůdce sboru mu podobně jako strážce naznačí jakési hoře, jež souží králův dům, ovšem rovněž o něm dále mlčí. Vystoupí Klytaiméstra a prohlásí, že první věřila ohňům a obětovala za šťastný návrat. Odchází s prohlášením o své věrnosti. Posel ještě povypráví o bouři, která stihla argejské vojsko a oddělila Meneláa od Agamemnóna, a pak také odejde.

Ve druhém stasimu jsou znovu připomínáni Paris a Helena a následky jejich činů. Ve třetí epizodě vystoupí už sám Agamemnón a porobená Trójanka Cassandra, jimž po rozpravě se sborem a jeho vůdcem vyjde vstříc Klytaiméstra. Ta přesvědčí svého muže, který se zprvu zdráhá, obávaje se závisti bohů, aby šel po nachových kobercích do svého domu. Poté, co vejde, se Klytaiméstra pomodlí k Diovi, aby si vzpomněl na slib, který jí dal. Následující stasimon znovu zdůrazňuje zlé tušení a objevuje se v něm motiv křehké balance mezi kvetoucím zdravím a nemocí: „μᾶλα γέ τοι τὸ μεγάλας ὑγείας ἀκόρεστον τέρμα: νόσος γὰρ γείτων ὁμότοιχος ἐρείδει.“²¹² Rovněž je zmíněna hranice mezi vědomím krále a lidu, který zná tajemství domu.

Čtvrtá epizoda znovu otevírá výstup Klytaiméstry, která vybídne Kassandru, aby také vstoupila do domu. Cassandra se podobně jako prve Agamemnón zdráhá. Klytaiméstra i náčelník sboru se domnívají, že je to proto, že jako barbarka nerozumí. Klytaiméstra se poněkud rozčileně vrací do domu, načež Cassandra konečně promluví: „ὅποτοτοῖ πόποι δᾶ. Ὠπολλον Ὠπολλον.“²¹³ A dovolává se Apollóna. Tím otevře svou funkci uvnitř dramatu jakožto věštkyň. Cassandra nejprve připomíná krvavé skutky Átreova domu,²¹⁴ přičemž náčelník sboru potvrzuje pravdivost jejích slov. Pak se nám již stává očima, které na rozdíl od diváků vidí, co se za chvíli bude dít uvnitř domu. Sleduje Klytaiméstru, která se chystá vraždit svého muže: „ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελειῖς, τὸν ὁμοδέμνιον πόσιν λουτροῖσι φαιδρύνασα— πῶς φράσω τέλος;“²¹⁵ Vidí, jak služky podávají královně věci potřebné k vraždě – jakési roucho, do něž ho hodlá zaplést, a pak i meč, kterým ho probodne. Jednotlivé Kassandřiny repliky jsou přitom doplňovány otázkami nechápajících členů sboru. Cassandra pokračuje v popisu, který provází výkřiky děsu a hrůzy:

„ἄ ἄ, ἰδὸν ἰδού: ἄπεχε τῆς βοῆς τὸν ταῦρον: ἐν πέπλοισι μελαγκέρω λαβοῦσα

²¹² Aesch. Ag. 1001 „Zdraví a choroba – chamtiví sousedé, co věčně slídí u společné zdi.“ s.92

²¹³ Aesch. Ag. 1072 „Αἶ, αἶά! Apollo, Apollo!“ s.95

²¹⁴ Átreus, otec Agamemnónův, dal svému bratrovi Thyestovi připravit pečeni z jeho dětí, protože mu svedl ženu.

²¹⁵ Aesch. Ag.1107 „Tohle chystáš? Manžela, s nímž jsi lůžko sdílela, osvěžila jsi v lázni...jak to dopovím?“ s.97

μηχανήματι τύπτει: πίτνει δ' <έν> ένύδρω τεύχει. δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.“²¹⁶ Sbor znovu jejím slovům plně nerozumí, přece však z jejich emocionálního náboje pochopí, „κακῶ δέ τω προσεικάζω τάδε.“²¹⁷

Nyní se Kassandřin zrak přesouvá do budoucnosti a předpovídá si vlastní smrt mečem. Zde již sbor její věštbě začíná rozumět a projevuje soucit s jejím osudem. Cassandra propojuje svou zkázu tématicky se zkázou Iliia. Její osud je tak kauzálně navázán na řetěz příčin, který se vine od Paridova neblahého sňatku. Na výzvu sboru pak již přímou řečí vykládá původ svého věšteckého umění a význam své věštby: „Ἀγαμέμνωνός σέ φημ' ἐπόψεσθαι μόνον.“²¹⁸ Předvídá i Orestovu pomstu. Sbor pak obdivuje, že přes jasnost svého zraku jde tak odhodlaně a statečně vstříc smrti. „οὐκ ἔστ' ἄλυξις, οὐ, ξένοι, χρόνον πλέω.“²¹⁹, odpoví Cassandra a jde k domu, ale pach čerstvé krve ji odvrátí. Náčelník sboru mylně doufá, že jde o krev obětí. Avšak věštkyně ho vyvede z omylu jasným příměrem: „ὄμοιος ἀτμός ὡσπερ ἐκ τάφου πρόπει.“²²⁰ S dovoláváním se pomsty mizí v domě, odkud se ozve hlas Agamemnóna: „ὦμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω.“²²¹ Tím se otevře poslední epizoda. Tento výkřik dá zároveň popud k členitému dohadování v rámci zmateného sboru, který, když se po prvotním váhání odhodlá konečně k činu, se střetne s Klytaiméstrou potřísněnou krví, jak s mečem v ruce vychází z domu. Přiznává se ke lžím, které dříve pronesla, a vysvětluje své chování. Popíše, co provedla. Svou věc považuje za spravedlivou mstu. Sbor ji chce potrestat vyhnanstvím, ona se však opírá o svou moc a přízeň Aigisthovu.²²² K tomu připomíná hříšnost svého muže, kterou občané nečinně trpěli. Sbor běduje, volá po smrti. Příčinu znovu vidí v Heleně. Klytaimέstra zvažuje otázku vlastní viny a odvolává se na ducha pomsty, který sídlí v Átreově domě a jehož se stala nástrojem. To ji však v očích sboru viny nezbavuje. „φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων.“²²³ Klytaimέstra věří, že tímto činem je duch pomsty ukojen, a hodlá ho vypudit z domu.

Drama končí výstupem Aigistha (exodus). Ten připomíná Átreův hrozný čin na svém otci a přiznává se k zosnování tohoto úkladu. Jeho slova vyvolají ostrou pŕtuku mezi ním

²¹⁶ Aesch. Ag. 1125 „Vidíte ji?Nesmí dál!Držte krávu od býka! Ruka,roucho, nástraha...černorohá léčka, která bodá, bodá, zas a zas! Do vany padá...Voda vystříkla...podlá koupel. Mokrá lest. O tom ti vyprávím!“ s.98

²¹⁷ Aesch. Ag. 1131 „...“, v těch výkřících tuším hrůzu hrůz.“ s.98

²¹⁸ Aesch. Ag. 1246 „Uvidíš Agamemnónovu smrt.“ s.104

²¹⁹ Aesch. Ag. 1301 „Přišel čas. Útěkem nic nezískám.“ s.107

²²⁰ Aesch. Ag. 1311 „K zalknutí. Jako otevřený hrob.“ s.107

²²¹ Aesch. Ag. 1343 „Krvácím! Zranila mě...Bohové!“ s.109

²²² Aigisthos, syn Thyesta, milenec Klytaimέstry.

²²³ Aesch. Ag. 1432 „...zaplatíš za ránu ránou.“ s.114

a náčelníkem sboru. Aigisthos mu vyhrožuje žalářem a dalšími tresty, zatímco náčelník se dovolává msty Oresta a nazývá jej zbabělcem. Půtka vrcholí vytažením mečů zástupců obou stran. Vstup Klytaiméstry zažene krvavou řež, ale spor neutiší. Aigisthos s Klytaiméstrou odchází s vědomím své převahy, sbor s nadějí v Oresta.

CHOÉFOROI

V prologu se setkáváme s Orestem, který právě položil svou kadeř coby oběť na hrob Agamemnóna. K hrobu se blíží zástup žen v čele s jeho sestrou Élektrou - parodos. Sbor nese obětní dary, kterými chce Klytaiméstra utišit nevraživé mrtvé. V parodu se dozvídáme o strachu, který leží na sloužících, a o prolité krvi volající po pomstě. K tomu je dodáno, že „*διαλγῆς <δ' > ἄτα διαφέρει τὸν αἴτιον παναρκέτας νόσου βρῦειν.*“²²⁴

V první epizodě vystupuje tedy Élektra, která nejdříve rozmlouvá s náčelníci sboru, a dotazuje se, jak má provést oběť. Rozhodnou se nakonec při oběti vzpomenout na ty, kteří stojí proti Aigisthovi. Kromě Élektry a sboru je zmíněn i Orestés. Élektra obětuje a volá po mstiteli a návratu Oresta. První stasimon má podobu obětního zpěvu a vyjadřuje Élektrinu touhu.

Když Élektra sestupuje z mohyly, sděluje sboru, že našla na hrobu kadeř velmi podobnou svým vlasům. Posléze ji identifikuje jako Orestovu. Chvíli ještě váhá, zda tomu může věřit, když však nalezne u mohyly i Orestovy stopy, které jsou rovněž stejné jako její, je si už jistá. V tom vystoupí ze svého úkrytu sám Orestés. Élektra ho hned nepoznává, neboť se od útlého dětství neviděli. Orestés ji proto o své identitě přesvědčuje jednak svými vlasy a jednak k tomu přidá i oděv, který mu kdysi Élektra sama ušila. Po rozpoznání se modlitbami připravují na pomstu. Orestés vysvětluje sestře své motivace: „*θεοῦ τ' ἔφετμαι καὶ πατρὸς πένθος μέγα, καὶ πρὸς πιέζει χρημάτων ἀχηνία,*“²²⁵ Náčelnice sboru přitakává v následném kommu: „*ἀντὶ δὲ πληγῆς φονίας φονίαν πληγὴν τινέτω. δρᾶσαντι παθεῖν, τριγέρον μῦθος τάδε φωνεῖ.*“²²⁶ Pláč sourozenců má proniknout do hrobu a vzbudit mstu za zavražděného. Náčelnice pak vysloví naději, že budou ulévat jinou oběť, na jiném místě – v paláci, až se osvobodí od Aigistha.

V následujících strofách vzývají Dia a podsvětní božstva, aby jim dopomohli k pomstě. Jejich

²²⁴ Aesch. Lib. 69 „*Trýznivá zkáza neustupuje – v útrobach toho, kdo se provinil, smrtelná choroba sílí.*“ s.130

²²⁵ Aesch. Lib. 299 „*znamení bohů, smutek nad otcem, úporná bída,....*“ s.142

²²⁶ Aesch. Lib. 312 „*Za ránu, která zabila, dej ránu, která zabije. Jak říká prastaré přísloví: Kdo spáchal zločin, ať trpí jak zvěř!*“ s.142

lítost a hněv postupně graduje, až se Orestés odhodlá: „ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν.“²²⁷

Pak vyzývají Agamemnóna, aby jim byl nápomocen (Klytaiméstra mu dala useknout ruce, aby se nemohl z hrobu mstít). Žádají svou budoucnost, Orestés vládu, Élektra muže, oba tedy smrt Aigistha. Slibují mu oběti.²²⁸ Apelují na jeho posmrtnou památku:

„παῖδες γὰρ ἀνδρῶν κληδόνες σωτήριοι θανόντι: φελλοὶ δ' ὡς ἄγουσι δίκτυον, τὸν ἐκ βυθοῦ κλωστήρα σῶζοντες λίνου.“²²⁹ Nářky a výzvy ukončuje náčelnice, která je vybízí k činu.

Orestés se od ní dozvídá o snu, který se Klytaiméstře zdál. Porodila v něm hada, který z ní vysál mléko i krev. Proto prý posílá oběti, aby uklidnila podsvětní božstva a mrtvé. Orestés se v hadovi pozná a začíná osnovat svůj plán. Neboť tak jako jeho otec i jeho vrazi mají sejít léčkou, byť nijak komplikovanou. Orestés se svým druhem Pyladem se budou vydávat za cizince z Fókidy, a když se takto přestrojeni za prosebníky dostanou před Aigistha, probodne jej Orestés mečem.

Děj, který byl přerušen stasimem, v němž se zpívalo o hrůzných činech žen, nás přivádí před palác, na jehož dveře klepou Orestés s Pyladem převlečení za pocestné. Sluha jim otevře, a ačkoliv žádají o rozhovor s mužem, který tu velí, vyjde jim vstříc Klytaiméstra. Orestés se vydává za posla a zvěstuje smrt Orestovu. Dotazuje se, cože se má stát s jeho popelem. Klytaiméstra vyjádří své zdrcení, přijme je a pošle do mužské místnosti. Odejdou a následuje další stasimon, v němž se znovu sourozenci a sbor dovolávají pomoci ze záhrobí.

Další dějství je zahájeno výstupem Orestovy bývalé chůvy, která rozpráví s náčelnicí sboru. Nařká nad zmarem své mateřské péče a kromě toho se svěří, že jde poslat Aigistha za Orestem, aby se dozvěděl více o údajné Orestově smrti. Náčelnice pobídne chůvu, aby Aigistha přiměla jít bez ozbrojeného doprovodu. Děj přerušuje stasimon, v němž sbor vyzývá Dia a přeje Orestovi srdnatost.

Poté vystoupí Aigisthos, zdůrazní, že je pozván poslem a že má pochyby o jeho poselství, doufá, že se mu je podaří rozptýlit. Nejprve se ptá náčelnice, ta ho však odkáže přímo na posla. „οὐδὲν ἀγγέλων σθένος ὡς αὐτὸν αὐτῶν ἀνδρα πεύθεσθαι πάρα.“²³⁰ Odejde za Orestem a očima nám nyní je náčelnice sboru, která sice nevidí, co se tam děje, ale přesto se dohaduje. Je zdůrazněno, že tento okamžik je bodem zvratu, buď

²²⁷ Aesch. Lib. 438 „Zabiju ji, a pak at' třeba zemřu sám!“ s. 149

²²⁸ I Zeus je pobízen ku pomoci připomínáním velkých žertev, které mu dával Agamemnón.

²²⁹ Aesch. Lib. 505 „Potomci hájí pověst mrtvého –nadnášejí síť jako lehké korky, nedají klesnout konopnému lanu.“ s.152

²³⁰ Aesch. Lib. 849 „zeptej se těch mužů. Jako muž. Proč ztrácet čas tím, co se povídá?“ s.167

k slávě či k naprostému zmaru domu Átreova. V tom se ozve Aigisthův hlas:

„Ἐ ἔ, ὅτοτοτοί.“²³¹ A víme, že Aigisthos byl probodnut. Vyběhne sluha a provolává to, co je již všem zřejmé. Tluče na dveře ženských komnat, přičemž vysloví své tušení:

„ἔουκε νῦν αὐτῆς ἐπὶ ξυροῦ πέλας αὐχὴν πεσεῖσθαι πρὸς δίκην

πεπληγμένος.“²³² Klytaiméstra vyjde a sotva se dozví, že padl Aigisthos, objeví se Orestés s Pyladem a tasí meč. Klytaiméstra se dovolává prsou, která ho živila. Orestés zaváhá, avšak když mu Pyladés připomene božské příkazy, jeho odhodlání je zpět. Klytaiméstra se dále dovolává opuštěnosti, když je jí vytknut vztah s Aigisthem.

„ἄλγος γυναιξὶν ἀνδρὸς εἰργεσθαι, τέκνον.“²³³ Zkusí ještě hrozit Líticemi, načež Orestés vznáší otázku otcových Lític. Pak boj vzdává: „ἔουκα θρηνεῖν ζῶσα πρὸς τύμβον μάτην.“²³⁴ Zažene ji do domu. Následuje radostný stasimon, který oslavuje vykonanou pomstu.

V exodu se Orestés znovu stane osamělým hrdinou. Jeho přesvědčení a odhodlání kolísá, snaží se znovu vyložit své argumenty, proč něco tak strašného spáchal, a ačkoliv sbor mu projeví svou přízeň, jeho mysl je nanejvýš rozrušena. Pak se mu zjeví matčiny Lítice a on s požeňáním sboru prchá do Delf. Finální zpěv sboru shrnuje rány domu Átreova a nechává otevřenou otázku po konci těchto ran.

EUMENIDY

Prolog třetí části Oresteie otevírá výstup věštkyň. Ve svém proslovu vysvětluje mýtickou historii krajiny v okolí Delf, kde se počátek dramatu odehrává. Vejde do chrámu a za chvíli z něj vyběhne plna zděšení. V chrámu, jak nám vypráví, viděla hříšníka s mečem od krve coby prosebníka a kolem něho zástup hrozných, nicméně spících ženštin. Když vylíčí onu hrůzu, praví: „τάντεῦθεν ἦδη τῶνδε δεσπότη δόμων αὐτῶ μελέσθω Λοξία μεγασθενεῖ.“²³⁵ A s těmito slovy poté, co ještě zdůrazní mimo jiné Apollónovu očišťovací schopnost, odchází.

Pak se objeví sám Apollón. Bůh se zavazuje k ochraně prosebníka, kterým není nikdo jiný než Orestés, a posílá ho do Athén: „καὶ μὴ πρόκαμνε τόνδε βουκολούμενος

²³¹ Aesch. Lib. 869 „Pomoc! Pomoc! Umírám!“ s.168

²³² Aesch. Lib. 883 „Co dělá, Zdá se, že i na ni si spravedlnost brousí těžký meč, že se i její hlava brzy skutálí....“ s.169

²³³ Aesch. Lib. 920 „Co ty víš, jak je ženám bez mužů.“ s.171

²³⁴ Aesch. Lib. 926 „Zbytečně žadoním. Jsi jako z kamene!“ s.171

²³⁵ Aesch. Eum. 60 „o další ať se nyní postará pán chrámu, mocný Loxiás.“ Loxias je přívzvisko Apollóna. s.177

πόνον: μολῶν δὲ Παλλάδος ποτὶ πτόλιν ἴζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβῶν
βρέτας.²³⁶ Oba dva odcházejí.

Náhle se zjeví duch Klytaiméstry a výčitkami probouzí spící Lítice, které pak vytvoří sbor. Lítice se navzájem povzbuzují ke stíhání nebohého Oresta. Když Klytaiméstra splní svůj úkol, zmizí. Nastává parodos. Po písni se znovu objevuje Apollón a vyhání Lítice z chrámu. Nakonec mezi nimi vypukne spor o spravedlnost. Apollón samozřejmě stojí za činem Oresta, zatímco Lítice stíhají viníka, který prolil mateřskou krev. Apollón poukazuje na Divo a Héřino požehnání, které tkví v manželství, a na lásku, dar Afrodity. Nakonec odkáže k věcem budoucím slovy: „δίκας δὲ Παλλὰς τῶνδ' ἐποπτεύσει θεά.“²³⁷

Další část dramatu zastihuje Oresta znovu jako prosebníka, tentokrát však v Athénách.²³⁸ Zakrátko ho tam dostihne i sbor Lític, který ho sledoval po pachu krve. Orestés na výhrůžky Lític odpovídá: „βρίζει γὰρ αἷμα καὶ μαραίνεται χερὸς, μητροκτόνον μίασμα δ' ἔκπλυτον πέλει.“²³⁹ Dokládá, že podstoupil očistný obřad v Delfách a jeho účinek může být doložen lidmi, s nimiž se stýkal, aniž by se jim něco zlého stalo.²⁴⁰ Volá po pomoci Athénině. Sbor na jeho slova nedbá, znovu mu hrozí a své výčitky dokončuje stasimem, v němž opěvuje svůj úřad. Zpěv ukončí Athénin příchod z trojského posvátného okrsku, který jí zasvětili Athéňané. Athéna se dá do řeči s Líticemi, od nichž se dozví, proč jsou v jejím chrámě, a posléze vybidne Oresta, aby i on promluvil a vylíčil své osudy. Nakonec tedy obě strany svěří spor Athéně. Athéna se zřká toho, aby při rozsoudila sama, a svolává jiný soud: „φόνων δικαστὰς ὄρκιους αἰρουμένη θεσμὸν τὸν εἰς ἅπαντ' ἐγὼ θήσω χρόνον... κρίνασα δ' ἀστῶν τῶν ἐμῶν τὰ βέλτατα ἤξω, διαίρειν τοῦτο πρᾶγμα ἔτητύμως, ὄρκον πορόντας μηδὲν ἔκδικον φράσειν.“²⁴¹ Děj přerušuje další stasimon vyjadřující obavy z oslabení moci Lític.

V následujícím dějství už Athéna vítá soudce a zahajuje při, přičemž se objevuje Apollón, který se staví na stranu obžalovaného. Orestés stojí za svým činem a přiznává se k němu, viní Lítice z netečnosti vůči vraždě Agamemnóna. Ty se pak hájí tím, že otec nebyl

²³⁶ Aesch. Eum. 78 „nesmíš pod tíhou útrap klesnout dřív, než spatříš domy Palladina města a starou sochu mocné bohyně ze všech sil sevřeš v náručí.“ s.183

²³⁷ Aesch. Eum. 224 „Palla už zjistí, kde je právo.“ s.190

²³⁸ Ačkoliv ve starověku neexistovalo pravidlo jednoty místa, vzhledem k technickým možnostem scény nebyla jeho změna obvyklá. Přesto se znovu ocitáme u oltáře, byť jiného boha.

²³⁹ Aesch. Eum. 280 „Krev mezi prsty uschnula a mizí beze stopy, Poskvrna matčiny vraždy je smytá.“ s.194

²⁴⁰ Vrah byl do svého očištění poskvrněn, a tudíž všem, kdo se s ním stýkali, hrozily následky tohoto *miasmatu*.

přece s matkou pokrevně spřízněn. „οὐκ ἦν ὄμαιμος φωτὸς ὃν κατέκτανεν.“²⁴² Apollón ještě dokládá na Athéně, že matka pouze vyživuje dítě, a tedy není pokrevně příbuzná: „οὐκ ἔστι μήτηρ ἢ κεκλημένου τέκνου τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου.“²⁴³ Na to Athéna ukončuje argumentaci: „...ὡς ἄλις λελεγμένων.“²⁴⁴ Nařizuje vykonat soud, přičemž určí jako místo jeho konání Areopag. Lítice i Apollón si ještě navzájem hrozí. Athéna, jelikož je zrozena pouze otcem, dává hlas Orestovi. Díky tomu je počet hlasů vyrovnán a Orestés osvobozen. V radosti se zapřísahává věčným spojenectvím Argu a Athén a odchází.

Lítice se cítí zneuctěny a chtějí vylít svůj hněv na Attiku, avšak Athéna je dlouze přemlouvá. Ukazuje rozsudek jako spravedlivý, nabízí jim kult v Athénách a úctu všech obyvatel. „τῷ γὰρ σέβοντι συμφορὰς ὀρθώσομεν... θέλξειν μ' ἔουκας καὶ μεθίσταμαι κότου.“²⁴⁵ Za úkol dostanou vyhánět bezbožníky. Pak střídavě žehnají městu a nakonec s písni v průvodu odcházejí do svého nového sídla.

LÁTKA OIDIPA KRÁLE

V prologu vychází Oidipús, thébský král, vstříc prosebníkům, v jejichž čele stojí Diův kněz. Oidipús se v něm prezentuje jako starostlivý král, který jde zjišťovat, jaká je příčina smutku, který leží nad městem. Ukazuje, že je nakloněn jejich žádostem: „δυσάλητος γὰρ ἂν εἶην τοιάνδε μὴ οὐ κατοικτίρων ἔδραν.“²⁴⁶ Od kněze se dovídá, že celé město prosí bohy, neboť je postiženo morem: „φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός, φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις τόκοισί τε ἀγόνους γυναικῶν“²⁴⁷ Ač ho nesrovnávají s bohy, přece je jejich dobrodincem, neboť je zbavil Sfingy, a proto ho prosí: „ἀλκὴν τιν' εὐρεῖν ἡμῖν“²⁴⁸ Jak je spasil dříve, tak i nyní má svou pomocí přispět, aby nevládl pusté zemi. Oidipús jim dá najevo, že dávno o jejich bolu ví a že on jím trpí o to víc,

²⁴¹ Aesch. Eum. 487 „vyhledám bezúhonné soudce hrdelních zločinů, co budou přísně ctít přísahy, které jednou pro vždy stanovím...Vrátím se zpátky, hned jak vyberu nejlepší ze svých Athéňanů. Oni pak spravedlivě rozhodnou, aniž by přestoupili dané přísahy.“ s.203

²⁴² Aesch. Eum. 605 „Protože neprolila radnou krev.“ s.208

²⁴³ Aesch. Eum. 658 „Ty, které nazýváme matkami, neplodí – pouze živí semeno,...“ s.211

²⁴⁴ Aesch. Eum. 675 „Domluvili jste?“ s.212

²⁴⁵ Aesch. Eum. 897, 900 „Požehnám všem, kteří tě budou ctít...Tvé přísahy mě...zdá se...usmířily.“ s.226

²⁴⁶ Sophokles, Oedipus Tyrannus 12,13 In: Sophokles, *The Plays and Fragments*, ed.R.C.Jebb a D.Litt, Cambridge University Press, Cambridge 1893 „Byl bych bez srdce, cit s vámi kdyby nehnul nitrem mým!“ Tento a následující překlady podle Sofoklés, *Tragédie*, přel. F. Stiebitz a kol., Svoboda, Praha 1975, s.159

²⁴⁷ Soph. OT 25-28 „I hynie plod, jež tají země v tvůrčích zárodcích, a hynou stáda skotu na pastvách, a smrti zasvěcen je matek klín...“ s.160

protože je vladař. Dále se od něj občané dovídají, že již před časem vyslal Kreonta, svého švagra, aby vyzvěděl v Delfách, co je třeba konat. Ten se má co chvíli vrátit. A skutečně, sotva se to kněz dozví, Kreón se vrací a nese zprávu: „ἀνδρηλατοῦντας ἢ φόνω φόνον πάλιν λύοντας,“²⁴⁹ Je tedy třeba ztrestat vrahy Láiovy, a tím vykonat očistu. Na otázku, kde je hledat, dostává Oidipús tuto odpověď: „τὸ δὲ ζητούμενον ἀλωπὸν, ἐκφεύγειν δὲ τὰ μελούμενον.“²⁵⁰ Po krátkém vyšetřování, v němž Oidipús zjistí, že Láios byl přepaden lupiči, když konal pouť do Delf, se rozhodne věc řádně prošetřit: „ἀλλ' ἐξ ὑπαρχῆς αὐθις αὐτ' ἐγὼ φανῶ.“²⁵¹ S touto pobídkou odchází, k němu se připojí i kněz a přichází sbor.

Po parodu, kde jsou vzývána různá božstva ku pomoci, znovu vychází Oidipús. Vyzývá občany, aby pod kletbou vydali svědectví o viníkovi, že ať i on sám je tou kletbou stížen, pokud by ho vědomě držel pod svou střechou. Náčelník sboru tedy přiznává, že neznají jméno vraha, to doufali, že se dozvedí od Foiba v Delfách, mají zde ovšem Teiresia, Apollónova věštkce. Oidipús přisvědčí, že ho dokonce již sám povolal, takže tu bude každou chvíli. Náčelník ještě naznačí, že Láia zabili nějakí pocestní. Avšak pak už přichází věštec, který dává hned zpočátku najevo, jak bylo nerozumné, že vůbec přišel, a chce hned zase odejít: „ἄφες μ' ἐς οἶκος: ῥᾶστα γὰρ τὸ σὸν τε σὺ καὶ γὰρ διοίσω τοῦμόν, ἢν ἐμοὶ πίθη.“²⁵² Teiresiás, protože se mu nepodaří odejít, se rozhodne i přes královo naléhání mlčet: „ἦξει γὰρ αὐτά, καὶν ἐγὼ σιγῇ στέγω.“²⁵³ Oidipús však svou výřečnost nenechá v skrytosti, ale popuzen hněvem, vyprovokuje Teiresiu, který mu vmete pravdu do očí: „ὡς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίω μιάστορι.“²⁵⁴ Jejich vzájemný hněv postupně graduje a v následné hádce je Oidipús obviněn i z incestu. Král pak podezřívá z tohoto úkladu Kreonta. Nakonec vyhání Teiresiu z paláce, avšak při narážce na své rodiče ho ještě zastaví a na otázku, kdože jsou tedy jeho rodiče, mu věštec temně odpoví: „ἦδ' ἡμέρα φύσει σε καὶ διαφθερεῖ.“²⁵⁵ Pak se má Teiresiás již sám k odchodu, přesto v reakci na Oidipovu další

²⁴⁸ Soph. OT 42 „Ó hled' nás nějak spasit, zachraň nás!“ s.160

²⁴⁹ Soph. OT 100 „Bud' vyhnanství, neb za smrt zase smrt.“ s.163

²⁵⁰ Soph. OT 110 „Kdo hledá, nalézá, kdo nedbá, tomu všechno uchází.“ s.163

²⁵¹ Soph. OT 132 „Nuž já zas plnou pravdu odkryji!“ s.165

²⁵² Soph. OT 320 „Chci domů, pusť mě! Poslechneš-li mne, svůj osud oba nejsnáz poneseš.“ s.172

²⁵³ Soph. OT 341 „Vše přijde, i když budu mlčet.“ s.173

²⁵⁴ Soph. OT 353 „Ty sám jsi hříšnou skvrnou otčiny!“ s.173

²⁵⁵ Soph. OT 438 „Den dnešní zplodí tě i zahladí.“ s.178

provokaci mu ve stručnosti shrne, co o vrahovi ví. Děj přerušuje stasimon, v němž sbor vyjadřuje své pochybnosti a nejistotu.

V dalším dějství přichází Kreón, který se doslechl o podezření, jež má vůči němu Oidipús, a hned ho vyvrací před náčelníkem sboru. Nicméně záhy vychází Oidipús, který stále pln hněvu znovu osočuje Kreonta z vladařských ambicí a z manipulace s věštbami. Oidipovi je podezřelé, že Teiresiás přišel s věštbou až nyní, byť se po vrahovi pátralo už před lety. Kreón odpověd' nezná, avšak dalšími argumenty vyvrací, že by on sám usiloval o vládu, neboť: „οὕτω τοσοῦτον ἠπατημένος κυρῶ ὥστ' ἄλλα χρήζειν ἢ τὰ σὺν

κέρδει καλά.“²⁵⁶ Oidipús se nakonec i díky Iokastě nechá přemluvit, aby posečkal se svým hněvem vůči Kreontovi, než bude jasno, a propouští ho. Kreón mu ještě na odchodu řekne:

„στυγνὸς μὲν εἶκων δῆλος εἶ, βαρὺς δ', ὅταν θυμοῦ περάσης: αἰ δὲ τοιαῦται φύσεις αὐταῖς δικαίως εἰσὶν ἄλγιστα φέρειν.“²⁵⁷ Následně Iokasté zjišťuje příčinu Oidipova hněvu. Ten ji informuje o věštebném výroku Teiresiově, načež ona, jelikož chce zpochybnit věštby jako takové, vzpomene na věštbu, které se dostalo Láiovi, a to sice že ho

měl zavraždit vlastní syn, přičemž Láios byl zabit cizinci v úvoze: „καὶ τὸν μὲν, ὥσπερ γ' ἡ φάτις, ξένοι ποτὲ λησταὶ φονεύουσ' ἐν τριπλαῖς ἀμαξιτοῖς.“²⁵⁸ Krátce na to Oidipús zjišťuje dobu události a přesnou lokalitu a jeho děs začíná narůstat. Dává povolat onoho svědka, který když poprvé spatřil Oidipa v paláci, nechal se přesunout do služby na venkov. Mezitím Oidipús vylíčí Iokastě své pohnuté osudy, jak se doslechl, že není syn svých rodičů, jak šel do Delf, kde se dozvěděl onen strašný osud, co před ním leží, a nakonec, jak zabil muže v úvoze: „μὴ δῆτα, μὴ δῆτ', ὧ θεῶν ἀγνὸν σέβας, ἴδοιμι ταύτην ἡμέραν, ἀλλ' ἐκ βροτῶν βαίην ἄφαντος πρόσθεν ἢ τοιάνδ' ἰδεῖν

κηλὶδ' ἐμαυτῶ συμφορᾶς ἀφιγμένην.“²⁵⁹ Ostatní ho ještě utěšují, že svědek mluvil o lupičích, nikoli o jednom muži, ať má tedy strpení.

Děj přerušuje stasimon vyzývající k zbožnosti a vrcholící ve výkřiku: „φθίνοντα γὰρ Λαῖου παλαίφατα θέσφατ' ἐξαιροῦσιν ἤδη, κούδαμου τιμαῖς

²⁵⁶ Soph. OT 594 „Tak slepý dosud nejsem, abych cti byl lačný, která nevynáší nic!“ s.185

²⁵⁷ Soph. OT 673 „He, v záští ustoupils; však přijde žal, až hněv tvůj zchladne. Ta tvá povaha je právem sobě strastí největší.“ s.190

²⁵⁸ Soph. OT 715 „Však zabil ho cizí lupiči, dí zvěst, prý na rozcestí v úvoze.“ s.192

²⁵⁹ Soph. OT 830 „Kéž nikdy, nikdy, bozi přejasní, bych nezřel toho dne, kéž ze světa bych zmizel dřív, než bych měl uvidět, že skvrna bídy takové mě stihla!“ s.197

Ἀπόλλων ἐμφανής: ἔρρει δὲ τὰ θεῖα.²⁶⁰ Vychází Iokasté a zpravuje sbor o zoufalém stavu Oidipa, který je takřka přesvědčen o své vině. Vtom přichází posel z Korintu, který zvěstuje smrt Polyba, otce Oidipova. Iokasté plna naděje věří ve zvrát delfské věštby, neboť Polybos nezemřel rukou svého syna. I Oidipús, jenž vyjde z paláce, se nechá přesvědčit o planosti té věštby. Přece se však ještě obává incestu s matkou a vypoví poslovi, co mu sdělil bůh v Delfách. Posel chce Oidipa uklidnit, a tak mu prozradí, že je adoptovaný, že on sám ho našel v kithaironských roklích. Tato informace vyděsí Iokastu a po několika replikách, kdy se Oidipús stále více blíží k identitě svého nálezce, a tedy i k poznání svého původu, se mu již snaží bránit, aby pokračoval v pátrání: „τί δ' ὄντιν' εἶπε; μηδὲν ἐντραπῆς: τὰ δὲ ῥηθέντα βούλου μηδὲ μεμνήσθαι μάτην.“²⁶¹ Když však Oidipús nepřestává, Iokasté již neskrývá své rozrušení: „μὴ πρὸς θεῶν, εἴπερ τι τοῦ σαυτοῦ βίου κήδει, ματεύσης τοῦθ': ἄλις νοσοῦς' ἐγώ.“²⁶² Ještě ho zkusí několika slovy zastavit, přitom však, když vidí, že je to marné, zděšena vykřikne a odběhne. Oidipús toho nedbá a vyhlíží posla, neboť chce za každou cenu znát svůj původ. Předpokládá, že je nízkého původu.

Následující stasimon poměrně radostně vznáší otázky po původu krále, hledá totiž jeho rodiče mezi božstvy vyskytujícími se na Kithairónu. Po stasimu přichází očekávaný Láioův pastýř. Na otázky Korint'ana a Oidipa odpovídá zprvu nerad, pak zdráhavě a nakonec rozčileně. Když se ho Korint'an ptá na ono odložené dítě, ohradí se: „οὐκ εἰς ὄλεθρον; οὐ σιωπήσας ἔσει;“²⁶³ Teprve pod pohružkou mučení se přiznává k tomu, že dítě předal Korint'anovi. Když se ovšem Oidipús ptá po původu toho dítěte, reaguje odmítavě: „μὴ πρὸς θεῶν, μή, δέσποθ', ἰστόρει πλέον.“²⁶⁴ Avšak král se ptá dál, pastýř pak vše vypoví a Oidipús konečně pochopí: „ιοῦ ἰού: τὰ πάντ' ἄν ἐξήκοι σαφῆ. ὦ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν, ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ' οὐ χρῆν ὁμιλῶν, οὐς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανῶν.“²⁶⁵

Ve stasimu se opěvuje bídny los člověka a pak konkrétně bída Oidipova. Pak se na scéně objeví posel, který pronese poselství dalšího hoře, které postihlo dům Labdakovců:

²⁶⁰ Soph. OT 907 „Je popírán již co zašlý zvuk výrok věštěný Láiovi, nikde již Apollón Foibos není slavně ctěn; ta tam už je víra!“ s.200

²⁶¹ Soph. OT 1056 „Nač ptáš se po tom? Nedbej toho nic a plané jeho řeči z mysli pusť!“ s.210

²⁶² Soph. OT 1060 „Ach, ustaň, probůh, je-li trochu jen ti život milý – dost, že trpím já!“ s.210

²⁶³ Soph. OT 1146 „Jdi k d'asu! Budeš mlčet konečně?“ s.215

²⁶⁴ Soph. OT 1165 „Ó pane, zaklínám tě, dál se neptej!“ s.216

²⁶⁵ Soph. OT 1182 „Ó hrůza, hrůza! Vše jasno již! Kéž zřím tě, světlo, naposled, když vím už vše: že jsem se v hříchů narodil a hříchů plodil, hříšně zabíjel!“ s.218

„τέθνηκε θεῖον Ἰοκάστης κάρα.“²⁶⁶ Vypráví, kterak se oběsila a jak Oidipús vtrhl do její komnaty, sňal ji z oprátky a jejími náušnicemi si probodl oči. Volal přitom toto:

„ὄθούνεκ' οὐκ ὄψοιντό νιν οὔθ' οἱ' ἔπασχεν οὔθ' ὅποι' ἔδρα κακά,

ἀλλ' ἐν σκοτῶ τὸ λοιπὸν οὖς μὲν οὐκ ἔδει ὀψοίαθ', οὖς δ' ἔχρηζεν οὐ

γνωσοίατο.“²⁶⁷ Posel to komentuje: „ὁ πρὶν παλαιὸς δ' ὄλβος ἦν πάροιθε μὲν

ὄλβος δικαίως: νῦν δὲ τῆδε θῆμέρα στεναγμός, ἄτη, θάνατος, αἰσχύνη, κακῶν

ὅς' ἐστὶ πάντων ὀνόματ', οὐδέν ἐστ' ἄπόν.“²⁶⁸ Náčelník sboru a posel se střídavě děsí,

až přichází i znetvořený Oidipús. Přiznává, že sám si probodl oči, neboť není zde pro něj nic

milého, nač by mohl pohledět. Dožaduje se vyhnanství, tvrdí, že unikl smrti, jen aby snášel

větší utrpení. Kreón chce vyčkat věštby, než ho pošle pryč, a k tomu Oidípa i přemluví. Ten

ještě prosí za dcery, které nesou hanbu svého rodu, aby se Kreón o ně postaral, pak

s mravoučnými slovy, aby nikdo před dnem smrti neblahoslavlil člověka, odchází do domu a drama končí.

LÁTKA IFIGENIE V TAURIDĚ

V prologu vystoupí Ifigenie a své vyprávění zasazuje do mytologických souvislostí epického cyklu. „Πέλοψ ὁ Ταντάλειος ἐς Πῖσαν μολῶν θοαῖσιν ἵπποις

Οἰνομάου γαμεῖ κόρην, ἐξ ἧς Ἄτρεὺς ἔβλασθεν: Ἄτρεως δὲ παῖς Μενέλαος

Ἀγαμέμνων τε: τοῦ δ' ἔφυν ἐγὼ τῆς Τυνδαρείας θυγατρὸς Ἰφιγένεια παῖς.“²⁶⁹ Po

vysvětlení svého rodového významu vypráví, jak a proč se ocitla v Tauridě. Dozvídáme se

tedy, že sem byla přenesena Artemidou, které byla obětována vlastním otcem. Kromě

Agamemnóna nese na jejím obětování účast věstec Kalchás, který ji jako oběť určil,

Odyseus, jenž vymyslel lest, a neméně je na vině také Helena a Meneláos. V Tauridě

u Černého moře za Symplégádami slouží Ifigenie jako kněžka a dle starého zvyku obětuje všechny Řeky jako krvavou žertvu Artemidě.

²⁶⁶ Soph. OT 1235 „již zhaslo oko božské Iokasty!“ s.220

²⁶⁷ Soph. OT 1271 „Nebudete zřít to, co jsem spáchal, co jsem strpět musel: však ve tmě ty teď zřete, kterých nikdy jsem neměl spatřit, těch však, po kterých jsem s láskou toužil, nepoznejte již.“ s.221

²⁶⁸ Soph. OT 1281 „Jich dávné štěstí vskutku bývalo dřív pravé štěstí, ale dnešní den je zkáza, pláč a nářek, hanba, smrt, co zlem jen slove, žádné nechybí...“ s.222

²⁶⁹ Euripides, Iphigenia in Tauris 1ff, In: Euripides, *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, vol. 2., Clarendon Press, Oxford 1913 „Když Tantalův syn Pelops dospěl do Pýsy a získal rychlou jízdou dceru královu, z ní vzešel Átreus, z něho Meneláos syn a Agamemnón. Já pak, Ífigeneia, já jeho dcera jsem a Klytaiméstrina.“ Tento překlad a následující podle Antické tragédie, přel.R.Mertlík, Odeon, Praha 1970, s.555

Vypráví dále o svém snu, v němž vidí, jak se bortí stavba a sloupy domu Atreovců. Zkázou přečkává pouze jediný sloup. Ten se promění v člověka,²⁷⁰ a Ifigenie jej kropí obětní vodou. Sen pochopí tak, že Orestés je mrtev, a odhodlá se vykonat úlitbu Hádovi. S tímto odhodláním odchází.

Pak vychází na scénu Orestés s Pyladem.²⁷¹ Přemýšlejí, jak by v této nehostinné zemi dokázali vykonat úkol, jenž jim zadal Apollón, totiž unést sošku Artemidy z chrámu a odvézt ji do Athén. Jen tak může být Orestés konečně zbaven Erínyí. Orestés stejně jako Ifigenie vysvětluje, jak a proč se dostali do Tauridy. Orestés, vida nepřátelskost země, chce zprvu spíše utéci než zemřít v barbarské zemi, avšak na Pyladovo povzbuzení

„φεύγειν μὲν οὐκ ἀνεκτὸν οὐδ' εἰώθαμεν, τὸν τοῦ θεοῦ δὲ χρῆσιμον οὐ κακιστέον“,²⁷² se přeci jen odhodlá a společně pak plánují noční krádež.

Nastává parodos, kde jako sbor vystoupí řecké zajatkyně oplakávající svůj neblahý osud. Po krátkém samostatném zpěvu se k sborové písni přidává Ifigenie a jako samostatná pěvkyně odpovídá na zpívané sborové pasáže. Během svého výstupu vykoná oběť Hádovi za domněle mrtvého Oresta. Obětují mléko, víno a med – oběť Hádovi za mrtvé. Dále pak znovu připomíná osud svého rodu a především svůj vlastní úděl.

První epizodu otevírá příchod pastýře. Ten vypráví o zajetí dvou Řeků, přičemž Ifigenii sdělí, že jeden z nich se jmenuje Pyladés. Ifigenie zvědavými otázkami nakonec pastýře, jehož repliky jsou zprvu dost lakonické, přiměje vyprávět co nejvíce detailů. Dozvídáme se od něj, že Orestés je stíhán Erínyemi a že jeho věrný druh ho chránil před kamenováním. V dlouhém monologu se v Ifigenii vzbudí touha po pomstě Řekům (zejména Heleně a ostatním, které jsem výše zmínil) za svůj bídný osud a za domnělou smrt Oresta. Sbor ukončuje první dějství stasimem, v němž vyjadřuje svou zvědavost nad tajemnými cizinci. Je vzbuzováno nejasné očekávání příchodu Řeků, jakýchsi obchodníků či, dají-li bozi, Heleny s doprovodem, nebo snad dokonce zachránců.

V druhé epizodě jsou cizinci předvedeni před Ifigenii a ta je zpovídá, jak se jmenují a odkud jsou. Vyzvídá na nich také osudy Řeků navrátilších se z Tróje a nakonec se ptá i na osud svého rodu, aniž by po celou dobu zmínila své jméno. A ani Orestés se zprvu neprozradí. Znovu je tak podtržen motiv odloučení a barbarskosti země. Čím blíže se svými otázkami dotýká vlastního osudu, tím více se Orestés zdráhá o sobě mluvit. Přece se však

²⁷⁰ Ve světě Homérových eposů je právo hostinné právem základním. Neboť právě pro porušení tohoto práva Paridem byl dán podnět k trojské válce.

²⁷¹ Věrný druh Oresta, jenž ho doprovází na společné cestě plné útrap. Vyrůstali spolu u Pyladova otce Strofia a pak se vydali do Argu pomstít Agamemnóna. Pyladés se mimo jiné také stal jeho švagrem, neboť si vzal Élektru.

²⁷² Eur. IT 104ff „*Ne, nelze útěk snést, a není to náš zvyk a také boží sudbou nelze pohrdnout.*“ s.558

Ifigenie dovídá v krátkých výpovědích svého bratra o strašlivých událostech, které potkaly její rodinu. Světlo jí však svitne, když zjišťuje, že Orestés je živ:

„ψευδεῖς ὄνειροι, χαίρετ': οὐδὲν ἦτ' ἄρα.“²⁷³ I Orestés sdílí její skepsi vůči snům a vzhledem k tomu, co zakusil, ji pocítuje ještě hlouběji, a to i vůči bohům a věštbám.

Ifigenie se rozhodne napsat do Argu dopis, aby dala vědět svým blízkým o své situaci. Nabídne Orestovi, že ho zachrání, pokud její dopis doručí do Argu. Ten ve prospěch svého přítele odmítá, na což mu v lehké ironii Ifigenie odproví: „τοιούτος εἶη τῶν ἐμῶν ὁμοσπόρων ὅσπερ λέλειπται. καὶ γὰρ οὐδ' ἐγώ, ξένοι, ἀνάδελφός εἰμι, πλὴν ὅσ' οὐχ ὀρωσά νιν.“²⁷⁴ Orestés jí tuto repliku zakrátko rovněž v lehké ironii vrátí: „φεῦ: πῶς ἄν μ' ἀδελφῆς χεῖρ περιστείλειεν ἄν;“²⁷⁵ Poté, co mu to přislíbí, děj přerušuje krátký kommos, kde sbor spolu s cizinci rozehrává téma ambivalentní situace, v níž jeden jde na smrt a druhý je spasen.

Ve třetí epizodě je Orestés naplněn nejasným dojmem, který si vytvořil o kněžce, a přemýšlí, kdo asi je. V těchto úvahách se k němu připojuje i Pyladés, který pak ovšem stočí řeč na Orestovo sebeobětování a snaží se mu to vymluvit. Orestés ho nakonec přesvědčí o správnosti volby mimo jiné tím, že ho pověří, aby se postaral o jeho hrob v Argolidě. Znovu pak projeví skepsi a zklamání: „ἡμᾶς δ' ὁ Φοῖβος μάντις ὦν ἐψεύσατο: τέχνην δὲ θέμενος ὡς προσώταθ' Ἑλλάδος ἀπήλασ', αἰδοῖ τῶν πάρος μαντευμάτων. ᾧ πάντ' ἐγὼ δοῦς τὰμὰ καὶ πεισθεὶς λόγοις, μητέρα κατακτὰς αὐτὸς ἀνταπόλλυμαι.“²⁷⁶ Pyladés je mu znovu oporou a povzbuzuje ho nadějí, že osud se v nejhroším občas obrací.

Pak vystoupí Ifigenie s připraveným dopisem a přiměje Pylada, aby se jí zapřísahal, že dopis doručí, načež i ona přísáhá, že mu zajistí odchod ve zdraví. Pyladés pak dále uvažuje o možnosti ztroskotání, načež se Ifigenie rozhodne, že mu dopis přečte, aby i v případě, kdy se mu podaří zachovat si pouze holý život, mohl zprávu doručit. Čte dopis adresovaný Orestovi: „Ἡ 'ν Αὐλίδι σφαγεῖσ' ἐπιστέλλει τάδε ζῶσ' Ἴφιγένεια, τοῖς ἐκεῖ δ' οὐ

²⁷³ Eur. IT 569 „Ach sbohem, lživé sny! Vždyť nejste k ničemu!“ s.579

²⁷⁴ Eur. IT 611ff „Z mých sourozenců kéž by ten byl takový, jenž zbyl mi. Vždyť i já mám bratra, cizinci, až na to, že ho ovšem nyní nevidím.“ s.580

²⁷⁵ Eur. IT 627 „Ach! Kéž ruka sestřina by pochovala mě!“ s.581

²⁷⁶ Eur. IT 627 „Však Foibos, ač je věštec, zle mě oklamal: co nejdál od Řecka mě zahnal úskočně, neb za dřívější svoje věštby styděl se. Já všechno svěřil mu a výzvy poslušen, svou matku zabil jsem – teď za to hynu sám.“ s.585

ζῶσ' ἔτι — ²⁷⁷ Oresta pak tato informace nenechá v klidu a ptá se, kde že je ona Ifigenie. „ἦδ' ἦν ὄραξ σύ:“²⁷⁸ Zatímco dál čte, Orestés si uvědomí neuvěřitelnou skutečnost, že jeho sestra je mezi živými, a navíc stojí přímo před ním - a že žádost, kterou mu právě předčítá, již napůl splnil. Nechájí ji dočíst dopis, díky čemuž se dozvedí o jejích osudech. Pyladés pak v neméně radosti dopis odevzdává vedle stojícímu Orestovi, který svou sestru objímá. Ifigenie mu uvěří teprve po předložení několika svědectví ze svého rodného domu. Orestés jí pak vypráví o tom, co se doma stalo, jak ho pronásledovaly Lítice a jak proběhl soud v Athénách. Vypráví, že se tam však nechaly přesvědčit rozsudkem jen některé, zatímco ostatní ho pronásledovaly až do Tauridy, kam ho poslal Apollón, aby odtamtud s Pyladem vzali sošku Artemidy a dopravili ji do Athén. Následně Ifigenie vymyslí plán, jak by se mohli všichni zachránit. Přemluví, poměrně snadno, sbor svých družek, aby při ní stál. Sbor pak zakončuje druhým stasimem opět pojednávajícím o stesku po domově.

Ve čtvrté epizodě se poprvé objevuje Thoás, král Tauridy. Zastihne Ifigenii, jak přenáší sošku, plníc tak svůj plán. Vysvětlí mu, že soška i cizinci jsou poskvrněni matkovraždou a že je třeba je očistit v moři. „θάλασσα κλύζει πάντα τὰνθρόπων κακά.“²⁷⁹ Přitom se na ně nesmí nikdo dívat, aby také nebyl poskvrněn.. Thoás obdivuje její moudrost a uposlechne ji ve všem. Ifigenie odchází se soškou, bratrem a s Pyladem. Sbor ve třetím stasimu pěje paján na Apollóna.

V exodu přichází posel, jenž přes odpor sboru družek prozradí králi záměr Řeků. Vypráví, jak tuhý boj s nimi sváděli, nicméně Řekům se podařilo odrazit od břehu. Avšak jakmile se dostali ze zátoky, Poseidón je vrhl vlnou zpět na břeh. Thoás vybízí vojsko k útoku, když tu se zjeví Athéna coby *deus ex machina* a přemluví jej z pozice bohyně, aby je nechal jít, neboť takový je jejich osud. Vyloží pak založení kultu Artemidy Tauropolské v Attice v Karystu a nařídí propuštění sboru. Thoás se podřídí, neboť „τοῖσι τῶν θεῶν λόγοις ὅστις κλύων ἄπιστος, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ,“²⁸⁰ a přislíbí i zrušení dávného zvyku obětovat cizince. Drama uzavírá tentokrát kratší oslavný zpěv sboru na počest Athény a Níké.

²⁷⁷ Eur. IT 770 „To vzkazuje ti sestra, oběť v Aulidě, však živá, ač ji tamní lid má za mrtvou.“ s.588

²⁷⁸ Eur. IT 773 „Zde vidíš ji...!“ s.589

²⁷⁹ Eur. IT 1193 „Vždyť všechny lidské hříchy moře omývá.“ s.611

²⁸⁰ Eur. IT 1193, „smýšlí nesprávně, kdo slyší boží hlas, však neposlechne ho.“ s.625

V. Bibliografie

Prameny:

- ❖ AESCHYLOS, *Oresteia*, přel. a úvod napsal R. Lattimore, The University of Chicago Press, Chicago 1953
- ❖ AESCHYLOS, *Oresteia*, přel. Josef Král, nakl. J. Otto, Praha 1902
- ❖ AESCHYLUS, *Aeschylus*, ed. H. W. Smyth, Harvard University Press, Cambridge 1926.
- ❖ AISCHYLOS, Interpretationen von U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1914
- ❖ AISCHYLOS, *Oresteia*, přel. P. Borkovec a M. Havrda, Národní divadlo, Praha 2002
- ❖ *Antické tragédie*, přel. R. Mertlík a F. Stiebitz, Odeon, Praha 1970
- ❖ ARISTOTELES, *Ars Rhetorica*, ed. W. D. Ross, Clarendon Press, Oxford 1959.
- ❖ ARISTOTELES, *Ethica Nikomachea*, ed. I. Bywater, Clarendon Press, Oxford 1894.
- ❖ ARISTOTELES, *Etika Nikomachova*, přel. A. Kříž, Petr Rezek, Praha 2009
- ❖ ARISTOTELES, *Peri poetikes*, ed. A. Gudeman, Walter de Gruyter & Co, Berlin und Leipzig 1934.
- ❖ ARISTOTELÉS, *Poetika*, přel. F. Groh, Gryf, Praha 1993.
- ❖ ARISTOTELÉS, *Poetika*, řecko-česky, přel. a okoment. M. Mráz, OIKOUMENH, Praha 2008
- ❖ ARISTOTELÉS, *Rétorika*, přel. A. Kříž, Rezek, Praha 1999.
- ❖ ARISTOTELIS, *De arte poetica liber*, ed. R. Kassel, Oxford (OCT) 1965.
- ❖ ARISTOTLE, *Aristotle's Politica*, ed. W. D. Ross, Clarendon Press, Oxford 1957
- ❖ ARISTOTLE, *On Poetry and style*, překl a úvod. G. M. A. Grube, Macmillian, New York 1987
- ❖ ARISTOTLE, *The Rhetoric and the Poetics of Aristotle*, úvod E. P. J. Corbett, překl. I. Bywater, The Modern Library, New York 1984
- ❖ *Aristotle's Poetics*, ed. D. W. Lucas, Oxford 1968 In: RUSSEL, D. A. a WINTERBOTTOM, M. (ed.), *Ancient Literary Criticism*, Clarendon Press – Oxford 1978
- ❖ *Epicorum Graecorum Fragmenta*, ed. Gottfried Kinkel, B. G. Teubner, Leipzig 1877
- ❖ EURIPIDES, *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, vol. 2., Clarendon Press, Oxford 1913
- ❖ EURÍPIDÉS, *Hippolytos a jiné tragédie*, přel. R. Mertlík a kol., Svoboda, Praha 1986
- ❖ EURIPIDES, *Iphigenia in Tauris*, ed. M. Plautnauer, Clarendon Press, Oxford 1938
- ❖ EURIPIDES, *Iphigenie auf Tauris*, ed. E. Bruhn, kom. F. G. Schöne a H. Köchly, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1894
- ❖ EURÍPIDÉS, *Trójanky a jiné tragédie*, přel. O. Valešová a kol., Svoboda, Praha 1978.
- ❖ Γοργίας, Ἑλένης Ἐγκώμιον, Π. Καλλιγάς (ed.), In: *Η Αρχαία Σοφιστική*, N.M. Σκουτερόπουλος, ΓΝΩΣΗ 1991

- ❖ PINDAROS, *Olympijské zpěvy*, přel. Jan Šprincl, nakl. Petr Rezek, Praha 2002
- ❖ PLATO, *Platonis Opera*, ed. John Burnet, Oxford University Press, Oxford 1903
- ❖ PLATÓN, *Ústava*, přel. Fr. Novotný, OIKOYMENH, Praha 2005
- ❖ PLATÓN, *Ústava*, přel. R. Hošek, Svoboda, Praha 1993
- ❖ *Řecká dramata*, přel. V. Šrámek, F. Stiebitz, Mladá Fronta, Praha 1976.
- ❖ SOFOKLÉS, *Oidipús vladař*, přel. J. Pokorný, Národní divadlo, Praha 1996
- ❖ SOFOKLÉS, *Tragédie*, přel. F. Stiebitz a kol., Svoboda, Praha 1975.
- ❖ SOPHOKLES, *Dramen des Sophokles*, přel. W. Amelung, Eugen Diederichs, Jena 1916
- ❖ SOPHOKLES, *König Oedipus*, ed. F. W. Schneidewin a A. Nauck, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1910
- ❖ SOPHOKLES, *The Plays and Fragments*, ed. R. C. Jebb a D. Litt, Cambridge University Press, Cambridge 1893
- ❖ BORECKÝ, BOŘIVOJ (ed.) *Tribuni výmluvnosti*, Odeon, Praha 1974

Sekundární literatura:

- ❖ ADKINS, Arthur W. H., *Merit and Responsibility*, Clarendon Press, Oxford 1966
- ❖ *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, W. H. Roscher, Leipzig 1884-6
- ❖ BILEZIKIAN, C. Gilbert, *The Liberated Gospel*, Baker Book House, Grand Rapids, Michigan 1977.
- ❖ BUTCHER, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Macmillan and co, St. Martin's Street, London 1911
- ❖ BYWATER, Ingram, *Aristotle on the Art of Poetry*, Garland Publishing, London 1980
- ❖ CANFORA, L., *Dějiny řecké literatury*, přel. D. Bartoňková a kol., KLP, Praha 2004
- ❖ DODDS, E.R., *Řekové a iraciálno*, přel. Ondřej Prokop, OIKOUMENH, Praha 2000
- ❖ FREELAND, A. Cynthia, *Plot Imitates Action: Aesthetic Evaluation and Moral Realism in Aristotle's Poetics*. In *Essays on Aristotle's Poetics*. ed. A. Oksenberg Rorty, Princeton University Press, New Jersey 1992, s. 111-132.
- ❖ FUHRMANN, Manfred, *Dichtungstheorie der Antike*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992
- ❖ GOLDEN, Leon, *Catharsis*. Transactions and Proceedings of the American Philological Association 93: Press of Case Western Reserve University, 1962, s. 51-60
- ❖ GOLDEN, LEON, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Scholar Press. Atlanta 1992
- ❖ HALLIWELL, Stephen, *Aristotle's Poetics*, The University of Chicago Press, Chicago 1998
- ❖ HALLIWELL, Stephen, *Pleasure, Understanding, and Emotion*. In *Essays on Aristotle's Poetic*. ed. A. Oksenberg Rorty, Princeton University Press, New Jersey 1992, s. 241-260.

- ❖ HALLIWELL, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton University Press, Princeton - Oxford 2002
- ❖ HÖFFE, OTFRIED (ed.), *Aristoteles - Poetik*, Akademie Verlag, Berlin 2009
- ❖ KAMERBEEK, J.C., *Entretiens sur l'antiquité classique*, tome VI, Euripide, Vandoeuvres- Geneve 1958
- ❖ KERÉNYI, K., *Mytologie Řeků II*, přel. Jan Binder, OIKOYMENH, Praha 1998
- ❖ LATTIMORE, Richmond, *Story Patterns in Greek Tragedy*, Ann Arbor, The University of Michigan Press 1964
- ❖ LESKY, ALBIN, *Die griechische Tragoedie*, Alfred Kroener Verlag, Stuttgart- Leipzig 1938
- ❖ LUSERKE, MATTHIAS (ed.), *Die Aristotelische Katharsis*, Georg Olms Verlag, Zürich 1991
- ❖ MACDONALD & J.MICHAEL WALTON (ed.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2007
- ❖ MELBERG, Arne, *Theories of Mimesis*, Cambridge University Press, Cambridge 1995
- ❖ MOSSMAN, Judith (ed.), *Euripides*, edice Oxford Readings in Classical Studies, Oxford University Press, Oxford 2003
- ❖ MRÁZ, Milan. *Aristotelova kritika úvah o anamnési v Platónově dialogu Menón*. In Platónův dialog Menón : sborník příspěvků z platónského symposia konaného v Praze ve dnech 23.-24. října 1998, ed. A. Havlíček, OIKOYMENH, Praha 2000, s. 71–83.
- ❖ OKSENBERG RORTY, A. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, New Jersey 1992.
- ❖ OKSENBERG RORTY, Amelie, *The psychology of Aristotelian tragedy*. In *Essays on Aristotle's Poetics*. ed. A. Oksenberg Rorty, Princeton University Press, New Jersey 1992, s. 1-22.
- ❖ PATOČKA, Jan, *Umění a čas II*, , OIKOYMENH, Praha 2004
- ❖ POTOLSKY, Matthew, *Mimesis*, Routledge, London – New York 2006
- ❖ REINHARDT, Karl, *Aischylos als Regisseur un Theologe*, A.Francke AG Verlag, Bern 1949
- ❖ SCHADEWALDT, W. *Furcht und Midlied?*In: LUSERKE, MATTHIAS (ed.), *Die Aristotelische Katharsis*, Georg Olms Verlag, Zürich 1991
- ❖ STEHLÍKOVÁ, Eva, *Antické divadlo*, Karolinum, Praha 2005.
- ❖ STEHLÍKOVÁ, Eva, *Řecké divadlo klasické doby*, Ústav pro klasická studia, Praha 1991.
- ❖ *The John's Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*, ed. M. Groden, M. Kreiswirth, I. Szeman, John's Hopkins University Press, Baltimore 1994