

Stehlíková, Eva

## Ubohý Aristoteles

*Theatralia*. 2018, vol. 21, iss. 1, pp. 214-218

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137924>

Access Date: 06. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# Ubohý Aristoteles

Eva Stehlíková

Florence Dupont. *Aristoteles alebo upír západného divadla*. Preložila Elena Flašková. Bratislava: Divadelný ústav, 2016. 227 s.

[ orientace ]

Jak svědčí už poněkud bombastický název, máme před sebou knihu polemickou, jejímž cílem je dokázat, že „Aristotelizmus postupně kolonizoval evropské divadla“. K tomu je třeba především učinit dekonstrukci Aristotela (Kapitola I. Tragédia mimo súťaže, 22–58), najít další důležité momenty „aristotelovského převratu“ v dějinách divadla (Kapitola II. Rozšíření pohromy – tři aristotelovské revolúcie, 60–137) a poukázat na nearistotelovské divadlo (Kapitola III. Ďaleko od Aristotela, 140–220). Kniha má samozřejmě úvod (Nie je ľahké byť nearistotelovcom, 8–9) a záver (Niekoľko spôsobov, ako sa zbaviť súčasného aristotelizmu a viac sa v divadle nenudiť, 222–226).

Florence Dupont (1943), mimochodem dcera Pierra Grimala, klasická filoložka, emeritní profesorka na Université Paris Diderot, je autorkou mnoha publikací, z nichž připomeňme alespoň ceněné práce o římském divadle (*Le Théâtre latin*. Paris: Armand colin, 1988; *L'Acteur-roi. Le théâtre dans la Rome antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1986) a o Senekovi (*Les Monstres de Sénèque: pour une dramaturgie de la tragédie romaine*. Paris: Belin, 1995; *Médée de Sénèque, ou comment sortir de l'humanité*. Paris: Belin, 2000). Pozornost vzbudila i kniha *L'Invention de la littérature. de l'ivresse grecque au livre latin*. Paris: La Découverte, 1994 a především *Homère et Dallas: Introduction à une critique anthropologique*.

Paris: Hachette, 1991; Paris: Kimé, 2005). Před deseti lety vydaná recenzovaná práce vzbudila velký zájem o tuto problematiku a veškeré teorie Florence Dupont<sup>1</sup> ve Francii následovala velká diskuse, ne vždy nadšená, ale i kritická<sup>2</sup>. Inspirovala dokonce i velmi obsáhlé polemiky<sup>3</sup> a mnohé zajímavé studie (PERRUCHON 2017). Letos knihu přeložil do němčiny Hans-Thies Lehman (DUPONT 2017). Těm několika z nás, jejichž znalost francouzštiny je tak chabá, že neumožňuje ocenění všech nuancí jazyka této nesmírně výmluvné autorky, může nyní pomoci slovenský překlad vydaný Divadelným ústavem v Bratislavě.

„Dekonstrukce“ Aristotela přináší máloco nového. Autorka předkládá dávno známé banality jako cosi málem revolučně nového. Ale my přece víme, že Aristoteles (384–322)<sup>4</sup> nezažil velkou dobu athénskeho divadla a vzhledem k tomu, že nebyl Athénan, pokud se vůbec účastnil divadelních představení, byl jen pouhým divákem nebo spíše jen čtenářem. Dostatečně

1 Viz interview (BASTIN-HAMMOU 2008: 213–224).

2 Viz (GUÉNOUN 2007).

3 Viz např. (VALENTIN 2008).

4 Nechuť k autorovi *Poetiky* jde tak daleko, že bez komentáře prezentuje jeho životopis podle Diogena Laertia (pozn. 15: „bol škaredý a zlý rečník... Aténčania ho nemali v láske“) a občas dojde k absurdním závěrům (27: „Postava Sokrata v Oblakoch je predobrazom Aristotela, autora Poetiky, ktorý musí pred odsúdením utiecť z Athén“).

o tom svědčí jeho *Poetika*, v níž se nevěnuje důležitým a neoddelitelným součástem divadelního představení, jakými jsou hudba, zpěv a tanec, ale soustřeďuje svou pozornost na literární složku tragédie, tedy na text. Samotná *opsis*, vizuální stránka, je pro něho sice působivá, ale nejméně umělecká a hlavně: „u tragédie se může účinek dostavit i bez představení a bez herců.“ (ARISTOTELÉS 1996: 72) Aristoteles nezkoumá celek divadelního představení, které je součástí velkého rituálu athénské polis majícího rozměr náboženský, státní i politický.<sup>5</sup> Žije v době, kdy text užitý v divadle už běžně existuje jako součást divadelní i literární scény. Zkoumá tedy to, co má po ruce, a čemu říká drama.

Cílem dekonstrukce (jak ji pojímá Dupont), je pak rozbor některých základních kategorií jako *mythos*, *mimésis*, *katharsis*. Závěr je nabílední: „Poetika vyhradí jedine textu názov tragédia. Je to vymyslený teoretický svet skomoleného divadla [podtrhla ES] podriadeného ‚príbehu‘, ktorý získal prevahu a ešte stále ju na Západe má, od čias, keď takzvané ‚znovuobjavili‘ Aristotelov text.“ (51) Proti tomu v zásadě nelze nic namítat, i když to není nutné přijímat. Co ovšem (alespoň pro mne) překračuje hranice přiměřené diskuse, je autorčino vyjádření, že „[...] preto je Aristotelovo Básnické umenie, ktoré zďaleka nie je traktátom o divadelnej kompozícii pre básnikov, vojnovou zbraňou namierenou proti inštitúcii divadla“ (26) a „Estetika aristotelovského divadla je výsledkom politického zámeru,

5 Ačkoli Dupont sama hovoří o politickém rozměru tragédie (politický = náležející k potřebám polis, obce), považuje představu, že „grécka tragédia sa stala miestom otázok obce o sebe samej a svojich hodnotách“ (13) za naprosto nepřijatelnou a s jistým despektem uvádí publikace, které „ešte prednedávnom ilustrovali tento stav“ (což je mimochodem i práce Jacqueline de Romilly).

zámeru macedónských kráľov, ktorí chceli zničiť slobodu miest.“ (57) Tady má člověk někdy pocit, že se ocitl v diskursu, který dobře zná z minulých dob.

Je také dostatečně známo, že Aristotelova *Poetika* neměla ani v antice, ani ve středověku žádný vliv. Je tudíž nesmyslné měřit Aristotelovými požadavky drama, jejichž autoři *Poetiku* vůbec neznali (ať už jde o řecké tragiky nebo římské komediografy, což ráda činí i Dupont). *Poetika* se vrací na evropskou scénu zhruba od r. 1561, kdy ji přeložil Scaliger, a od té doby se stává trvalou součástí evropského myšlení o divadle, které čas od času usiluje se od ní odpoutat (a to se podařilo podle Dupont Kantorovi, Pirandellovi, Dariovi Fo a Bobu Wilsonovi), ale „skaza sa neprestala šíriť“ (61). Další „aristotelizaci“ evropského divadla vidí autorka ve třech vlnách, třech revolucích.

První moderní aristotelismus pro ni počíná uprostřed 18. stol. (1737 Lipsko: vyhnání Harlekýna ze scény, 1750 Goldoni napsal *Il teatro comico* a vyhlášíje tendenci přerušit tradici *commedie dell'arte*, 1757 Diderot vydává *Entretiens sur le Fils naturel*, manifest divadla realistické iluze). Soudobé divadlo se rozchází s lidovým i s hudebním divadlem, znovu se zdůrazňuje důležitost textu ve vztahu k představení, herec ztrácí svůj status, je prostě občan, byť inspirovaný génius (jak dokládá Dupont na postavě Josepha Talmy). Tato první „revoluce“ povýšila autora, oddělila totálně publikum od herců, obrala divadlo o jeho privilegia a vnutila mu morální funkci (91).

Druhou aristotelovskou revoluci spojuje Dupont s výskytem funkce režiséra, který je inscenátorem textu. Pojednává o „dobrodruzích“ jako André Antoine a Konstantin Stanislavskij, kteří zakládají

„umělecká“ divadla jako Théâtre-Libre či MCHAT. S jistým despektem se dotkne slavného systému Stanislavského, protože i když podle něho je jediným králem a vládcem jeviště nadaný herec, je to herec, který je „pohltený postavou, ktorá je sama presnou kópiou skutočného človeka, jedinou referenciou pre réžiu je mimodivadelní pravda“ (105). Radikální návrat k herci a divadelnosti situaci nevyřeší. Jak Craig, tak Artaud vlastně zaznamenali neúspěch, vítězem v tomto boji je podle Dupont Mejerchold, „odpadlík od Stanislavského“, který se vrací ke „konvenčnímu“ divadlu a odvolává se na nearistotelovské divadlo (antické divadlo, shakespearovskou scénu, commedii dell'arte, středověké japonské divadlo). Nicméně s aristotelismem se nedá trvale rozejít, pokud existuje režie považující text za prvotní, což podle Denise Guénouna přináší sakralizaci textu.<sup>6</sup>

Za třetí aristotelovskou revoluci považuje aktivitu Bertolta Brechta a jeho nástupců (jmenuje a rozebírá činnost Antoina Vitéze), jejichž teoretikem je Bernard Dort (DORT 1960)<sup>7</sup>. Brecht je podle Dupont (a také podle Lehmana) aristotelovcem proti své vůli. Svým podtržením někdejšího *mythos*, které nazývá *Fabel* (a které se rozšíří především jako *fabula*) a konceptem *Verfremdung*, „plánuje urobiť z diváka čitateľa ‚zliterárněním divadla‘, čím vrátí mimésis jej funkciu pedagogickej abstrakcie“ (114). V rámci této revoluce vidí i Ricoueuovo čtení Aristotelovy *Poetiky*, z níž autor učinil „hybný motor svojej teórie rozprávania v západnej kultúre“ (133).

6 Není tedy divu, že Dupont podrobuje velké kritice dílo Ann Ubersfeld (UBERSFELD 1977).

7 Dort podle Dupont „pod rúčkou komentára k Brechtovi predstavil vlastnú politickú a literárnu interpretáciu divadla... V snahe opäť nájsť univerzálnu divadlo sa preto radikálne vracia k literatúre“ (125).

Shrnutí této kapitoly se dá očekávat. Podle Dupont „[...] živé divadlo dlho lepšie odolávalo Aristotelovi ako literárne divadlo a divadelná kritika. Jeho postupný zánik urobil však zo súčasného divadla akúsi formu elitárskej kultúry, čo ho vydalo na pospas intelektuálom s teoretikom“ (136). K intelektuálům a teoretikům se ovšem Dupont nepočítá, ačkoli právě ona (byť na opačné straně diskursu) autoritativně určuje, co divadlo má a nemá a jakou cestou (jedině správnou!) se má vydat.

Svým způsobem je nejzajímavější poslední kapitola, ve které Dupont sleduje divadlo autorů, kteří neměli proč řídit se Aristotelovými postuláty. Vybírá z divadelní historie následující autory: Plautus, Terentius, Molière, Aischylos, Sofokles a Euripides. I když je jejich chronologické seřazení poněkud překvapivé, nelze ho autorce vyčítat (nepíše přece žádné „dějiny“ divadla), stejně jako jí nelze navrhnout další autory, ačkoli se mnozí nabízejí např. co takový Lope de Vega, který podle vlastních slov (VEGA 1997: 83–94), když se rozhodl psát komedie, zavřel všechny předpisy na devět zámků a vynesl Terentia i Plauta ven? Uměla bych si ovšem sama podle Dupont odpovědět: ani Lope se z aristotelismu nedokázal vymanit... Autorka se prostě rozhodla demonstrovat své teorie na třech typech „textů“ – na římské komedii, komedii-baletu a athénské tragédii a tvrdí, že „text není organizovaný tým, čo sme nazvali naratívny princíp, ale rôznymi spektakulárnymi princípmi: ľudickým princípom, princípom baletu, princípom chóru“ (219). Tato strategie přináší některé zajímavé dílčí poznatky, ale současně odhaluje konstruovanost této metody, která eliminuje vše, co se nehodí. Nejlépe je to

asi vidět právě na přístupu k tragédii.<sup>8</sup> Je nepochybné, že tragédie je součástí velkého rituálu, není však součástí jedinou. S tragédií je neoddelitelně spjata i komedie. O té se tu nepojednává, snad proto, že druhá kniha *Poetiky* obsahující pojednání o komedii se ztratila a neměla tedy možnost stát se dalším upírem evropského divadla. Redukovat ovšem tento složitý rituál jen na tragédii, která byla pro staré Řeky „sled chórů, do kterého sú vsunuté mezihry v dialógoch“ (195), je pusté zjednodušení rovné představě, že celý rituál slavností by mohl být jen „etapou vo výchove dospelého Aténčana mužského pohlavia“ (217).<sup>9</sup> Podle Dupont můžeme tragédii studovat jedine „ak vychádzame z *kommos* a ‚deju‘ rozumieme iba na základe hudobnej kompozície“ (200). Představa autora, který je pouhý *aoidos*, komponuje chóry, jako *chorodidaskalos* je nacvičuje a patrně v nějakých volných chvílích sepisuje nedůležité spojovací dialogické texty, je přinejmenším směšná. Je jisté, že kdybychom měli zachování hudbu (která nebyla pouhým přívažkem, ale integrální součástí hry), asi bychom se na zachované tragédie dívali jinak. Pokud však tragédie (a jde o tři Elektry – Aischylovu, Sofoklovu a Euripidovu) interpretujeme podle Dupont, nezdá se, že bychom došli k jinému (nebo zajíma-

vějším) závěru než ti, kdož vycházejí ze zavrženého a nenáviděného *mythos*.

Současné divadlo je podle Dupont prostě katastrofální. Může za to prý hlavně dramaturgie, která divadlo oddivadelnila a díky ní kraluje v divadle text. Jediné divadlo, odolné vůči této aristotelovské nauce je bulvární divadlo. To totiž nepotřebuje dramaturga. K tomu všemu je nutné přidat, že z postdramatických her „sa stávají intelektuálně performancie, čisto spektakulárne a napokon dosť nudné“ (224). A jak si tedy má dnešní divadlo poradit s inscenací antické hry? Jednoduše dramaturg „môže, tak ako grécky chorodidaskalos, podľa jeho vzoru, použiť text ako materiál na realizáciu inscenácie, ktorá hľadá svoj zmysel inde než vo význame textu, čím divadlo nanovo zdivadelní“ (224). Jistý problém spočívá v tom, že jsme se nikde nedozvěděli, co je to takové zdivadelnění a jak ho dosáhnout... A pokud je mi známo, už dávno podnikají autoři takové pokusy, aniž by nově vzniklé adaptace vytlačily ze scény klasické překlady textu tragédií a jejich inscenace.

Je tu mnoho zjednodušení, nepřesností a přehánění, naštěstí málo faktických chyb<sup>10</sup> a asi i mnoho nedorozumění, která vyplývají prostě z faktu, že autorka používá (a slovenský překlad jí patrně věrně následuje) mnoho vágních pojmů a formulací. Skoro by se mi chtělo užít formulaci, kterou končí recenze na jinou práci F. Dupont: „a frustrating reading experience“. (DONKA 2000)

8 Podle Dupont nemáme užívat pojem řecká tragédie, protože známe jen athénskou tragédii; neřeší se tu ovšem otázka, co tvůrci, kteří napsali některé své tragédie jinde (Aischylos na Sicílii, Euripides v Makedonii), a co autoři, kteří nebyli Athéňané jako třeba Ion z Chiu?

9 Podle některých hypotéz tvořili chór efebové, jinoši, kteří byli v 18 letech zapsáni do seznamu občanů a konali poté přípravnou vojenskou službu. Po jejím prvním roce vystoupili v divadle, kde jim byl dán štít, oštěp a oblečení a skládali slavnostní přísahu. Už tím měli své nezadatelné místo v rituálu slavností. Viz (WINKLER 1992).

10 Jen moc nechápu, jak se mohlo stát, že sv. Augustin „v skutečnosti podává svedectvo o římské pantomímě (z té sa za jeho čias vyvinula římska tragédia“ (223). Pokud je mi známo, pantomimus (což se v žádném případě nerovná pantomima) přišel do Říma podle tradice r. 22. př. n. l. a v tu dobu římská tragédie (crepidata i praetexta) měla za sebou už dlouhé roky... A sv. Augustin žil až v letech 354–430 n. l.

## Bibliografie

- ARISTOTELÉS. 1996. *Poetika* [Poetics]. Praha: Svoboda, 1996.
- BASTIN-HAMMOU, Malika a Arnaud MACÉ. 2008. *Anabases, Traditions et Réception de l'Antiquité* (2008): 8: 213–224.
- DONKA, D. Markus. 2000. Florence Dupont, *The Invention of Literature: From Greek Intoxication to the Latin Book* (Trans. Janet Lloyd). (Bryn Mawr Classical Review 2000.06.07) *Bryn Mawr Classical Review*: 6 (7.6.) (2000).
- DORT, Bernard. 1960. *Lecture le Brecht*. Paris: Editions du Seuil, 1960.
- DUPONT, Florence. 2017. *Aristoteles oder der Vampir des westlichen Theaters*. Berlin: Alexander Verlag, 2017.
- GUÉNOUN, Denis. 2007. Pour le théâtre: Mercî Aristote. *Le Monde des livres, supplément du Monde* 26 (2007): octobr.
- PERRUCHON, Véronique. *Du jeu entre les planches – Entre fiction et réel. Déméter*, Revue électronique du centre d'Étude des Arts Contemporains – Université Lille 3. Disponible online na <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=50916.8>.2017).
- UBERSFELD, Ann. 1977. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1977.
- VALENTIN, Jean Marie. 2008. Brecht et Aristote – mais quel Aristote? *Études Germaniques* 2 (2008): n.250.
- VEGA de, Lope. 1997. *Nové umění skládati komedie v naší době. O umění básnickém a dramatickém* [New Rules for Writing Plays at This Time]. Praha: KLP, 1997: 83–94.
- WINKLER, J. John. 1992. *The Ephebes 'Song. Nothing to do with Dionysos. Athenian Drama in Social context*. Eds. F. Zeilín and J.J. Winkler. Princeton: Princeton University Press, 1992.