

## I. O POESII VŮBEC

### *1. Předmět a metoda pojednání. Pojem a rozdíly tří básnických druhů.*

PŘEDMĚTEM tohoto pojednání bude básnické tvoření a <sup>1447</sup> jeho druhy, jaký asi účín každý druh má a jak se má skládati látka, má-li se tvoření krásně zdařit, a mimo to z kolika částí a z jakých básnické dílo jest složeno, a podobně ostatní otázky, jež náležejí do oboru těžé nauky. Pojednání začneme, jak vyžaduje přirozená povaha věci, nejprve od toho, co jest první.

Všechny druhy básnického tvoření, epos a tragedie, dále komedie a básnictví dithyrambické a z největší části i umění pištecké a kitharistické, jsou veskrz napodobením. Rozlišují se od sebe třemi věcmi, buď tím, že napodobují různými prostředky, nebo že napodobují rozličné předměty, anebo že je napodobují různým způsobem a ne stejným. Neboť jako někteří buď pro znalost pravidel umění nebo z cviku a zvyku, anebo pro pouhé přirozené nadání zobrazující napodobují mnohé věci i barvami i tvary (a jiní zvukem), tak jest tomu i v jmenovaných uměních. Všechna napodobují rytmem, řečí a melodií, a to buď jenom jedním z těchto prostředků, nebo několika zároveň. Tak na příklad melodie a rytmu užívá pouze umění pištecké a kitharistické a jsou-li ještě jiná umění takového druhu co do působení, jako hra

na syringu. Jenom rytmem bez melodie napodobuje umění tanečníků; ti totiž napodobují povahy, city i jednání rytmickými pohyby.

Jiný pak druh slovesného umění, jež užívá pouhých slov nebo veršů, a tu buď míší spolu několik meter nebo se omezuje jenom na jedno, nemá právě společného jména. Neboť nemáme společného názvu pro *Sofronovy* a *Xenarchovy* mimy a rozmluvy se Sokratem, ani básní-li někdo v iambických trimetrech nebo v elegickém distichu nebo v některých jiných takových metrech. Lidé ovšem spojující básnění s užíváním metra jmenují jedny básníky elegickými, druhé epickými, aniž je nazývají básníky s hlediska napodobování, nýbrž společně s hlediska verše; vždyť básníkem obvykle zovou i toho, kdo ve verších vykládá látku lékařskou nebo přírodovědeckou. Ale *Homeros* a *Empedokles* kromě metra nemají opravdu společného nic; proto se právem jeden nazývá básníkem, druhý však spíše přírodovědcem než básníkem. Stejně také za básníka jest třeba uznávati toho, kdo napodobení tvoří míšením všech meter, jako *Chairemon* v Kentaurovi vytvořil báseň smíšenou ze všech různých meter.

Tímto způsobem tedy budiž vymezen rozdíl, co se týče těch umění. Některá umění však užívají všech uvedených prostředků, totiž rytmu, melodie i verše, jako básnictví dithyrambické i nomické i tragedie a komedie. Rozlišují se však opět tím, že jedna užívají všech zároveň, druhá v jednotlivých částech jednoho po druhém.

To tedy rozumím rozdíly mezi uměními podle prostředků, jimiž se dosahuje napodobení.

## 2. Předmět napodobení a ráz umění. Idealisace a její protiva.

Předmětem napodobování jsou jednající osoby, jež<sup>1448</sup> jsou nutně buď řádné nebo špatné; neboť jenom těmito vlastnostmi se skoro vždy určují povahy, ježto lidé liší se od sebe špatností nebo dobrotí. Proto básníci napodobují buď lidi lepší než jsme my, nebo horší, anebo též takové, jako jsme my, jak to činí malíři; *Polygnotos* totiž zobrazoval lidi dokonalejší, *Pauson* horší a *Dionysios* nám podobné. Jest zjevno, že také každé z uvedených napodobení bude se v těchto věcech různiti a že každé z nich bude míti různý ráz, protože napodobuje rozdílné předměty tímto způsobem. Neboť jak v tanci, tak ve hře na píšťalu a na kitharu mohou se vyskytovat tyto nepodobnosti a rovněž i v umění, v němž se užívá řeči a pouhého verše. Na příklad *Homeros* líčil lidi lepší, *Kleofon* obyčejné, *Hegemon* z Thasu, jenž první složil parodie, a *Nikochares*, básník *Děliady*, horší. A stejně je tomu u dithyrambů a nomů, jako na příklad povahu *Kyklopů* napodobil různě *Timotheos* a *Filoxenos*. A v tom smyslu se liší také tragedie od komedie; vždyť tato chce napodobiti lidi špatnější, než jsou lidé nyní, ona však lepší.

## 3. Způsob napodobení. Původ jména „drama“.

Mimo to jest mezi nimi třetí rozdíl v způsobu, jak kdo to všechno asi napodobí. Neboť básník může napodobit tutéž látku týmiž prostředky buď tak, že vypravuje — a to opět buď tak, že k vypravování přibírá jinou osobu, jak to dělá *Homeros*, nebo tak, že bez takové změny vypravuje sám —, anebo tak, že všechny napodobující osoby jednají a jsou činné.

V těch třech rozdílech tedy, jak jsme řekli na počátku, záleží napodobení, v prostředcích, v předmětech a způsobu. A tak s jednoho hlediska jest asi *Sofokles* stejným napodobitelem jako *Homeros*, neboť oba napodobují lidi rádně, s druhého však jako *Aristofanes*, neboť oba napodobují lidi činné a jednající. Odtud prý podle některých pochází i název „drama“, poněvadž napodobuje osoby jednající (*dróntas*). Proto si také tragedii i komedii přivlastňují Doriové — komedii Megařané jak zdejší, protože prý vznikla za jejich demokratického zřízení, tak Megařané ze Sicílie, neboť odtud byl básník *Epicharmos*, jenž byl mnohem starší než *Chionides* a *Magnes*, a tragedii někteří z Peloponnesu —. Známkou toho, jak si myslí, jsou názvy. Neboť oni prý vesnicím říkají „komy“, Atheňané však „demy“, v domnění, že herci v komedii (*kómóidoi*) mají jméno nikoli od veselých průvodů (*kómazein*), nýbrž od potulování po vesnicích (*kómai*), poněvadž se jimi v městě pohrdalo; a jednati že se u nich řekne „drán“, u Athéňanů však „prátein“.

Tolik tedy budiž řečeno o rozdílech napodobení, kolik jich jest a které jsou.

#### 4. Vznik umění a básnických druhů podle různých povah a jejich historický vývoj. Zrod a poněhlý vývoj tragédie.

Jak se zdá, k zrodu uměleckého tvoření přispěly vůbec dvě příčiny, a to přirozené. Neboť předně napodobování jest lidem vrozeno od malička a člověk se od ostatních živých bytostí liší právě tím, že má největší schopnost k napodobování a že se jeho první učení a poznávání děje napodobením. A za druhé přirozeným znakem člověka jest, že si v napodobeninách libuje. Známkou toho

jest skutečný postup při nazírání na umělecká díla; dívajíce se totiž na obrazy předmětů, které v nás budí nelibost, když je vidíme ve skutečnosti, máme v nich zálibu, jsou-li zvláště zdařilé, na příklad v podobách i těch neošklivějších zvířat a mrtvol. I toho příčinou jest skutečnost, že učiti se a poznávati jest velmi příjemné nejen filosofům, nýbrž stejně i ostatním lidem, jenže jejich zájem netrvá dlouho. Lidé zajisté, když se dívají na obrazy, mají v nich zálibu proto, že nazírajíce na ně mohou poznávati a usuzovati, co každá jednotlivá věc jest, na příklad, že jest to ten onen; neboť neviděl-li dříve pozorovatel předmět sám, nevzbudí v něm libost jako napodobenina, nýbrž zálibu způsobí vypracování nebo barva nebo nějaká jiná taková příčina.

Poněvadž tedy naší přirozenosti odpovídá napodobování a také melodie a rytmus — neboť jest zřejmo, že metra jsou částí rytmů —, jednotlivci zvláště k tomu od přírody nadaní pokusy z počátku neumělé poněáhlu zdokonalujíce přispěli k zrodu a vývoji poesie.

Poesie se pak rozdělila podle povahy těch, kdo ji pěstovali; neboť vážnější básníci napodobovali krásné činy a jednání takových lidí, kdežto básníci lehkovážnější povahy činy lidí nízkých, skládajíce nejprve písňe hanlivé, ale ti druzí hymny a chvalo zpěvy. Z básníků před *Homérem* nelze sice uvésti žádnou báseň rázu hanlivého, ačkoli je pravděpodobno, že takových básníků bylo mnoho; ale počínajíc *Homérem* jsou, na příklad jeho *Margites*, a takové básně. A v nich se vyskytlo i vhodné metrum iambické; proto se i iambickým, posměšným nazývá nyní, poněvadž se v tom metru sobě navzájem posmívali; a tak se jedni ze starých stali tvůrci hrdinských básní, druzí básní posměšných. Jako pak *Homeros* byl básníkem hlavně látek vážných — neboť pouze on nejen

bánil dobře, nýbrž vytvořil i napodobení dramatická —, tak i první naznačil podobu komedie tím, že dramaticky předváděl nikoli hanu, nýbrž směšné. Neboť obdobně jako se Ilias a Odysseia má k tragediím, tak se má Margites ke komediím. Ale když se pak objevila tragedie a komedie, tu z těch, kdo měli sklon k jednomu nebo druhému druhu poesie, podle vlastní povahy jedni se stali skladateli komedií místo iambů, druzí místo epických básní skladateli tragedií, poněvadž jsou to útvary významnější a váženější než byly ony.

Zkoumati, zda tragedie ve svých jednotlivých druzích, ať je posuzujeme o sobě nebo zároveň i vzhledem k divadelnímu provedení, dosáhla již dostatečného stupně dokonalosti či ne, je předmětem jiného pojednání.

Tragedie tedy, a stejně i komedie, vznikla z počátečních neumělých pokusů, a to jedna ze zpěvů těch, kteří začínali dithyramb, druhá ze zpěvů těch, kteří začínali písni fallické, jež se dosud udržují v mnohých obcích. Tragedie se ponenáhlu rozvíjela, poněvadž její pěstitelé pokračovali ve všem, kdykoli se v ní vyskytlo něco pozoruhodného, a po mnohých změnách ustala ve svém vývoji, jakmile dosáhla svého přirozeného stavu. Tak počet herců z jednoho na dva rozmnožil nejprve *Aischylos*, omezil úlohu sboru a první roli vykázal části mluvené; tři herce a malbu jeviště zavedl *Sofokles*. Mimo to tragedie, když se co do velkoleposti povznesla z nepatrných dějů a ze žertovné mluvy, protože se vyvinula ze satyrské hry, později zvažněla a verš se z tetrametru trochejského změnil v iambický. Neboť básníci užívali nejprve tetrametru, poněvadž básnictví to bylo přiměřeno povaze satyrů a odpovídalo spíše tanečnímu způsobu; když se však vyvinul hovor, přirozená povaha věci sama našla případné metrum; neboť iambické metrum

jest z meter k hovoru nejvíce způsobilé. Známkou toho jest, že ve vzájemném rozhovoru velmi často mluvíme v iambech, v hexametrech však zřídka, a to jen tehdy, když vybočujeme z tónu obyčejné mluvy. Konečně se mluví o počtu jednání a o ostatních věcech, jak každá zvlášť prý byla upravena.

O tom tedy tolik budiž řečeno; neboť by to byl asi ne snadný úkol, kdybychom měli probírat všechno zvlášť.

##### 5. Vývoj a podstata komedie. Epos, jeho shoda s tragedií a rozdíl mezi nimi.

Komedie, jak jsme řekli, jest napodobení lidí sice horších, ale ne s hlediska každé špatnosti, nýbrž jenom s hlediska směšnosti, a směšné jest částí ošklivého. Neboť směšné jest druh zvrácenosti a znešvaření, prosté bolesti a nezáhubné, jako na příklad hned směšná maska jest něco ošklivého a zkriveného, ale bez bolestného výrazu.

Přeměny tragedie tedy nejsou neznámy, ani jejich původci, ale o vývoji komedie nemáme zpráv, poněvadž o ni z počátku nebylo vážného zájmu. Neboť archon teprve pozdě povolil komickému básníkovi sbor, kdežto předtím to bývali ochotníci. Teprve z doby, kdy komedie měla již určitou podobu, připomínají se jména jejích skladatelů. Kdo však zavedl masky nebo prolog nebo počet herců a všechny takové věci, jest neznámo. Děje začal skládati *Epicharmos* a *Formis*. Přišlo to sice z počátku ze Sicílie, ale v Athénách první *Krates* zanechal tvaru posměšného a začal zpracovávat řeči a děje obecného rázu.

Epické básnictví se tedy přiřadilo k tragedii potud, pokud jest napodobením jednání lidí řádných; liší se však od ní tím, že má jednoduchý verš a že jest to pouhé

vypravování. Mimo to se liší délkou. Tragedie co nejvíce hledí toho, aby vystačila jediným oběhem slunce nebo aby jen málo toto omezení překročila; epická báseň však jest časově neomezená. Ale zprvu si básníci v tragediích počínali stejně jako v epických básních. V obou básnických družích jsou jedny části stejné, druhé však jsou vlastní jenom tragedii. Kdo tedy ví, v čem tkví přednosti a vady tragedie, zná je také vzhledem k básním epickým. Neboť části, jež má epos, má také tragedie, ale ty, jež má tato, nevyskytují se všechny v epose.

## II. POESIE VÁŽNÁ

### A. O TRAGEDII

#### 6. *Výměr a složky tragedie, jejich vývoj a uspořádání.*

O básnictví, jež napodobuje v hexametrech, a o komedii budeme mluvit později. Nyní pohovořme o tragedii a odvoďme výměr její podstaty z toho, co vyplývá z dosavadního výkladu.

Jest tedy tragedie *napodobení* vážného a úplného děje určité velikosti lahodnou řečí rozdílných tvarů v jednotlivých částech, osobami děj předvádějícími a ne pouhým vypravováním, soucitem a básní utvářející očištění takových duševních hnutí.

Lahodnou řečí rozumím řeč, která má rytmus, melodii a metrum, rozdílnými tvary však to, že některé části jsou provedeny pouze v metrech a jiné opět v tvaru zpěvním.

Ježto básníci provádějí nápodobu jednajícími osobami, nutně je asi první složkou tragedie vypravení scénické, potom zpěvní úprava a mluva; to jsou totiž prostředky, jimiž se napodobuje. Mluvou míním právě skladbu slov, zpěvní úpravou pak to, čeho význam jest každému zřejmý.

Ježto dále tragedie jest nápodobou jednání a jednání se uskutečňuje osobami, jež musí míti určité vlastnosti

1450 co do povahy i myšlení — neboť pro jejich ráz říkáme i o každém jednání, že má určité vlastnosti —, vyplývá z toho přirozeně, že každé jednání jest výsledkem dvou příčin, totiž myšlení a povahy, a jejich vlivem všichni jednak cíle dosahují, jednak nedosahují. A napodobením jednání jest děj; dějem totiž nazývám skladbu příběhů, povahou to, podle čeho o jednajících osobách říkáme, že jsou takové a takové, myšlením konečně to, čím mluvící osoby něco dokazují nebo projevují své mínění.

Každá tragédie tedy má nutně šest složek, které jí dodávají určitého rázu. Jest to děj, povahy, myšlenkový výraz, výprava, mluva a hudební skladba. Prostředky totiž, jimiž se napodobuje, tvoří dvě složky, jedna způsob napodobování a předměty napodobení tři; mimo ně není již nic. Těchto tvarů tedy užívají ne málokterí, nýbrž takřka všichni; neboť každé drama obsahuje i scénickou výpravu i povahu i děj i mluvu i hudbu a rovněž tak stránku myšlenkovou.

Ale nejdůležitější z nich jest skladba událostí; neboť tragédie jest napodobení nikoli lidí, nýbrž jednání a života a štěstí a neštěstí; štěstí a neštěstí bývá v jednání a účel a cíl jest druh jednání, nikoli vlastnost. Lidé pak podle své povahy mají tu nebo onu vlastnost, podle svého jednání však docházejí štěstí nebo jeho opaku. Básníci tedy nepředvádějí jednání, aby napodobili povahy, nýbrž povahy spolu přibírají proto, že napodobují jednání. A tak činy a děj jsou účelem a cílem tragédie a účel a cíl (*telos*) jest ze všeho nejdůležitější. Mimo to bez jednání by tragédie ani nebyla, bez povah by však mohla být. Neboť tragédie většiny nových básníků jsou bez povahokresby, a vůbec je tomu tak u mnohých básníků. Tak i mezi malíři má se podobně *Zeuxis* k *Polygotovi*; neboť *Polygotos* jest dokonalým malířem povah, kdežto

malba *Zeuxidova* povahu nevyjadřuje. Rovněž nevyšťihne, co jest, jak jsme viděli, úkolem tragédie, kdo k sobě řadí řeči vyjadřující povahu, slovní výrazy a myšlenky dobře utvořené, ale mnohem spíše toho dosáhne tragédie, jež v tom má nedostatky, ale má děj a jednotnou skladbu událostí. Podobně jest tomu i v malířství; neboť kdyby někdo nejkrásnějšími barvami bez pořádku natřel plochu, nedosáhl by tak libého účinku, jako kdyby obraz narýsoval pouze bílými čarami. Kromě toho nejdůležitější věci, jimiž tragédie působí, jsou části děje, totiž obraty (*peripeteiai*) a poznání (*anagnóriseis*). Jinou známkou jest, že ti, kdo se pokoušejí básnití, dovedou podati zdařilý výkon spíše v slovním vyjádření a v líčení povah než v skladbě událostí, jako na příklad téměř všichni básníci staré doby.

Tedy počátkem a jakoby duší tragédie jest děj a teprve druhou věcí jsou povahy. Neboť tragédie jest napodobou jednání a hlavně proto jednajících osob.

Třetí složkou jest stránka myšlenková, to jest schopnost říci, co jest ve věci a co jest jí přiměřeno, jak i při řečech jest úkolem politiky a rétoriky. Staří básníci totiž nechávali osoby mluvit jako politiky, nynější však jako rétory.

Povaha pak záleží ve všem tom, co jest výrazem úmyslu; proto neprozrazují povahu řeči, v nichž není zjevno, pro co se někdo rozhoduje nebo čemu se vyhýbá; proto ani v řečech, v nichž nelze poznati, zda mluvící osoba něčemu dává přednost nebo to odmítá.

Myšlenková stránka záleží v tom, čím osoby dokazují, že něco jest nebo není, nebo čím vyjadřují něco obecného.

Čtvrtou složkou jest mluva. Jak jsme totiž řekli již

dříve, mluva čili slovní výraz jest schopnost vyjadřovati se slovy, a to má stejný význam ve verších i v prose.

Z ostatních složek hudba je nejmocnějším prostředkem působícím lahodnost, scénická výprava však je sice působivá, ale je nejméně umělecká a pramálo patří do poetiky. Neboť účinek tragedie jest možný i bez provozování a bez herců, a mimo to při vnější výpravě jest důležitější dovednost divadelního mistra než umění básníků.

### 7. Děj tragedie, jeho velikost, celistvost, přehlednost.

Když jsme vymezili ty složky, promluvíme dále o tom, jaká asi má býti skladba příběhů, ježto jest to první a hlavní úkol tragedie. Určili jsme, že tragedie jest napodobení dokončeného a celistvého děje určité velikosti. Neboť něco může tvořiti celek (*holon*), i když nemá žádnou velikost. Celkem jest, co má počátek, střed a konec. Počátkem jest, co samo nemusí býti nutně po jiném, po čem však něco jiného přirozeně jest nebo se děje. Naopak koncem jest to, co samo po jiném přirozeně jest buď nutně nebo zpravidla, po čemž však již není nic jiného. Středem pak jest to, co samo jest po jiném a po čem následuje opět jiné. Proto jest třeba, aby děje dobře sestavené neměly ani nahodilý počátek, ani nahodilý konec, nýbrž aby se řídily právě uvedenými hledisky.

Dále každé krásno, ať je to bytost živá nebo nějaká věc, jež se skládá z jistých částí, musí je míti nejen uspořádané, nýbrž musí míti také přiměřenou velikost, ne nahodilou. Krásno totiž záleží ve velikosti a uspořádání; proto by nebyl krásný ani živočich, kdyby byl příliš malý, neboť jeho pozorování, jež se uskuteční v čase téměř nevnímátném, nejasně splývá, ani kdyby byl příliš

veliký, poněvadž nazírání se tu neděje současně, takže divákům uniká z názoru jednota a celek; na příklad, kdyby živočich měřil deset tisíc stadií. A tak jako jest třeba, aby tělesa a živočichové měli velikost, a to snadno přehlednou, tak i děje musí míti délku, jež by se lehce zapamatovala.

Hranice délky vzhledem k provozování a k nazírání nemá nic společného s uměním; neboť kdyby mělo býti provozováno sto tragedií, musily by býti provozovány podle hodin, jak prý také kdysi jindy bývalo. Přirozenému rozvoji děje však odpovídá, že vždy jest lepší delší děj, dokud jest jen přehledný. Prostě je možno věc vymeziti takto: Vhodná hranice velikosti jest ta velikost, v níž se udá změna z neštěstí ve štěstí nebo ze štěstí v neštěstí, když se věci vyvíjejí jedna po druhé podle pravděpodobnosti nebo nutnosti.

### 8. Jednota děje a vady básníků.

Děj jest jednotný nikoli, jak někteří míní, týká-li se jediné osoby. Neboť jediné osobě se může přihodit nesčetné množství událostí, z nichž některé nevytvorují jednotu. Tak i činností jednotlivcových bývá mnoho, aniž se z nich stává jednotné jednání. Proto se zdá, že chybují všichni básníci, kteří složili Herakleidu, Theseidu a podobné básně. Mají totiž zato, poněvadž Herakles byl jeden, že také děj o něm nezbytně tvoří jednotu. Ale Homeros, jako se od těchto básníků liší i v ostatních věcech, i to patrně správně postřehl buď působením odborné znalosti nebo vlivem přirozeného nadání. Když totiž tvořil Odysseiu, nezbásnil všechno, co se Odysseovi přihodilo, na příklad, že byl zraněn na Parnassu a že v shromáždění předstíral šílenství, poněvadž nebylo nutno ani

pravděpodobno, že se stane i druhý příběh, stal-li se jeden, nýbrž složil Odysseiu o jednotné události tak, jak my jednotnost chápeme, a podobně též Iliadu.

Jako tedy v ostatních uměních napodobovacích jednota díla záleží v napodobení jediného předmětu, tak i děj, ježto jest napodobením jednání, musí býti napodobením jednání jednotného a celistvého a části děje musí býti sestaveny tak, že by se rušil a měnil celek, kdyby se přemístila nebo odňala některá část. Neboť to, čeho přítomnost nebo nepřítomnost nepůsobí patrného rozdílu, není podstatnou částí celku.

*9. Obsah děje. Možnost a pravděpodobnost. Rozdíl mezi poesii a dějepisem. Rozvíjení děje vzhledem k tragickému účinku.*

Z toho, co jsme řekli, je také zřejmo, že básníkovým úkolem není, aby vypravoval o tom, co se stalo, nýbrž co by se mohlo státi, totiž co jest možné s hlediska pravděpodobnosti nebo nutnosti.

Neboť dějepisec a básník neliší se tím, že jeden vypravuje ve verších a druhý v prose; vždyť *Herodotovy* dějiny by bylo možno převést do veršů a přesto by to byl druh dějepisu, napsaný ve verších nebo bez veršů. Ale liší se tím, že jeden vypravuje o tom, co se stalo, druhý, co by se mohlo státi. Proto také básnictví jest cosi filosofičtějšího a vzácnějšího než dějepisectví; básnictví totiž vyjadřuje spíše to, co jest obecné, dějepisectví však pojednává o tom, co jest jednotlivé, zvláštní. Obecné jest v tom, že ta a ta osoba mluví takové a takové řeči nebo činí takové a takové skutky podle pravděpodobnosti nebo nutnosti, a k tomu směřuje básnictví, dávajíc pak osobě jméno. Jednotlivé však jest, co na příklad

Alkibiades skutečně učinil nebo utrpěl. V komedii se to stalo již zjevným; neboť básníci, sestavivše děj podle zákonů pravděpodobnosti, dávají nahodilá jména a předmětem jejich tvorby není jednotlivce, jako u skladatelů posměšných básní. V tragedii se však podržují daná jména z důvodu, že možné jest přesvědčivé. Co se tedy nestalo, o tom ještě nevěříme, že jest možné, ale co se stalo, jest patrně možné; vždyť by se to nebylo stalo, kdyby to nebylo možné.

Ale i v některých tragediích je známo pouze jedno jméno nebo dvě jména, ostatní jsou vymyšlena, v některých však ani jedno, jako v *Agathonově* Květině; neboť v té jsou vymyšleny stejně příběhy jako jména, a přece se líbí. Proto není třeba vůbec žádati, aby se básníci drželi daných pověstí. Bylo by zajisté i směšné žádati toho, poněvadž i známé pověsti jsou známé jen málokterým divákům a přece se líbí všem.

Z toho je tedy zřejmo, že básník má býti tvůrcem spíše dějů než skladatelem veršů, poněvadž jest tvůrcem s hlediska napodobení, a napodobuje jednání. A i kdyby snad dal výraz tomu, co se skutečně stalo, nicméně jest tvůrcem; vždyť nic nebrání, aby některé události nebyly takové, že se pravděpodobně staly nebo mohly státi; a v tom právě jest jejich tvůrcem.

Z jednoduchých dějů a příběhů jsou nejhorší episodické. Episodickým jest totiž děj, jehož jednotlivé části následují po sobě bez pravděpodobné nebo nutné souvislosti. Takové děje skládají špatní básníci, poněvadž to lépe nedovedou, dobří básníci pak kvůli hercům. Neboť skládajíc hry pro závodění, děj přepínají nad jeho přirozenou možnost, a jsou často nuceni porušovat přirozený postup.

V tragedii jest napodobení jednání nejen úplného,



nýbrž i událostí, jež budí bázeň a soucit. Takové bývají události hlavně tehdy, když se dějí mimo nadání, a ještě více se dosáhne tragického účinku, sběhnou-li se mimo nadání tak, aby jedna vyplývala z druhé. Neboť takovým způsobem podiv bude větší, než kdyby se všechno událo bezděčně a náhodně, shodou okolností. Vždyť i z událostí, jež se přihodí shodou okolností, bývají nejpodivuhodnější ty, jež se zdají jakoby úmyslné, jako na příklad, že socha Mityova v Argu zabila strůjce smrti Mityovy, na něhož spadla právě tehdy, když se na ni díval. Zdá se totiž, že něco takového se neděje nazdařbůh. Proto děje tohoto rázu jsou nezbytně krásnější.

#### 10. Druhy děje.

Děje jsou buď jednoduché nebo složité; neboť tuto dvojí vlastnost mají sama v sobě již také jednání, jejichž napodobením děje jsou. Jednoduché jest totiž jednání, jež jsou nepřetržité a jednotné, jak bylo vymezeno, postupuje bez obratu (*peripeteia*) a bez poznání (*anagnórisis*). Složité pak jest to, v němž se přechod děje spolu s poznáním nebo obratem anebo s oběma. To se ovšem musí dít z dějové osnovy tak, že události vyplývají z předešlého děje buď nutně, nebo aspoň pravděpodobně; neboť jest velký rozdíl v tom, zda jedna věc jest účinkem druhé, či zda jen po ní následuje.

#### 11. Obrat (*peripeteie*) a poznání (*anagnórise*). *Pathos*. *Přehled částí děje.*

Obrat jest, jak jsme řekli, změna událostí v opak, a to, jak již podotknuto, s hlediska pravděpodobnosti nebo nutnosti. Tak na příklad v Oidipovi přišel posel, aby Oidipa potěšil a zbavil ho obavy, týkající se jeho matky,

ale tím, že prozradil, kdo jest, způsobil pravý opak; a v Lynkeovi byl Lynkeus veden na smrt a Danaos jej provázel, aby ho usmrtil; ale stalo se, že Danaos byl pro své skutky zavražděn, Lynkeus však byl zachráněn.

Anagnórise, jak naznačuje již jméno, jest změna neznalosti v poznání, buď že neočekávaně vyjde najevo přátelský nebo nepřátelský poměr u osob, jejichž štěstí nebo neštěstí jest jím podmíněno. Nejkrásnější jsou anagnórise, jsou-li spojeny s obraty, jak jest tomu v Oidipovi. Jsou ovšem ještě jiné způsoby poznání. Neboť někdy poznání jest možné i pomocí věcí neživých a nahodilých a jeho předmětem může býti, zda někdo něco učinil či nečinil. Ale anagnórise, jež jest pro děj a jednání nejdůležitější, jest ta, o níž byla řeč. Neboť taková anagnórise s peripetií vzbudí buď soucit nebo bázeň, a b takového jednání v našem pojetí tragedie jest napodobením; mimo to k takovým událostem přidruží se i štěstí a neštěstí. Poněvadž pak anagnórise jest poznání někoho, buď pozná jeden druhého jen tehdy, když už je zjevno, kdo ten druhý jest, nebo někdy je třeba, aby se oba poznali navzájem, jako na příklad Ifigeneia byla poznána Orestem z poslání dopisu; ale k tomu, aby Ifigeneia poznala Oresta, bylo potřebí jiné anagnórise.

Toho se tedy týkají dvě části děje, totiž obrat a vzájemné poznání, třetí jest *pathos*, utrpení. O obratu a poznání jsme již promluvili, utrpení pak jest čin působící záhubu nebo budící bolest, jako usmrcení před očima diváků, přílišné útrapy, zranění a pod.

#### 12. Složení tragedie.

Dříve jsme mluvili o složkách tragedie, k nimž se má bráti zřetel jako k zvláštním druhům děje. Co pak se

týče kolikosti a částí od sebe odloučených, v něž se dá rozdělit, jsou tyto: proslav (*prologos*), výstup (*epeisodion*), závěr (*exodos*), složky sborové (*chorikon*) a v nich jednak vstup (*parodos*) a jednak píseň na stanovišti (*stasimon*). Tyto části jsou společné všem tragediím, zvláštními jsou ještě zpěvy na jevišti (*ta apo skénés*) a žalozpěvy (*kommoi*).

Proslav jest celá část tragédie před vystoupením sboru, výstup jest celá část tragédie mezi souvislými sborovými zpěvy, závěr jest celá část tragédie, po které již nenásleduje sborový zpěv.

Ze sborové složky jest vstup první přednes celého sboru, píseň na stanovišti pak jest zpěv sboru, v němž není anapaestického ani trochejského verše; kommos jest žalozpěv sboru s herci.

Dříve jsme promluvili o složkách tragédie, k nimž se má bráti zřetel, ale části s hlediska kolikosti, v něž se odloučeně od sebe dají rozdělit, jsou právě uvedené.

### 13. Pravidla skladby děje.

V souvislosti s tím, co jsme řekli, jest asi třeba pojednati o tom, o co skladatelé dějů mají usilovat a čeho se mají vystríhat a kterými prostředky se dosáhne úkolu tragédie.

Poněvadž tedy skladba nejkrásnější tragédie má býti nikoli jednoduchá, nýbrž složitá, a má napodobovati příběhy, jež budí bázeň a soucit, neboť to je vlastní takovému napodobení, jest předně zjevno, že se v tragedii nesmí vyskytnouti, aby ctnostní muži upadali ze štěstí v neštěstí — neboť to není ani strašné ani útrpné, nýbrž bouří náš cit —, ani aby špatní muži přecházeli z neštěstí do štěstí — v tom zajisté není naprosto nic tragic-

kého; není tu totiž nic z toho, co tragédie má mít, neboť tu není nic odpovídajícího lidskosti, ani nic útrpného a 1453  
strašného. A konečně ani aby zase špatný člověk upadal ze štěstí v neštěstí — takové uspořádání by totiž obsahovalo sice to, co odpovídá lidskosti, ale nevzbuzuje ani soucit, ani bázeň, neboť onen se týče člověka, jenž nezaslouženě trpí, tato toho, kdo jest nám podoben. Proto ten případ nevzbudí ani soucit, ani strach.

Zbývá tedy někdo, jehož povaha jest uprostřed mezi nimi. A takový jest ten, kdo nevyniká ani ctností a spravedlností, ani neupadá v neštěstí pro špatnost a nešlechtnost, nýbrž pro nějakou vinu a patří k mužům, kteří se těší velké slávě a blahobytu, jako Oidipus a Thyestes a vůbec vynikající mužové z takových rodů. Jest tedy nutno, aby dobrá skladba tragického děje byla spíše jednoduchá než dvojitá, jak někteří praví, a aby neobsahovala změnu z neštěstí v štěstí, nýbrž naopak ze štěstí v neštěstí, a to ne pro špatnost, nýbrž pro velikou vinu buď takového muže, o němž jsme mluvili, nebo spíše lepšího než horšího. Známkou toho jsou i dějiny tragického básnictví; neboť básníci nejprve pojednávali v pořadí o kdejakých látkách, v dnešní době se však nejkrásnější tragédie skládají jenom o několika málo rodech, jako o Alkmaionovi, Oidipovi, Orestovi, Meleagrovi, Thyestovi, Telefovi a o všech těch jiných, kdo něco hrozného utrpěli nebo způsobili.

Tedy nejkrásnější tragédie s hlediska pravidel umění záleží v takovém uspořádání látky. Proto chybují rovněž ti, kdo Euripidovi vytýkají, že si tak počíná ve svých tragediích a že mnohé mají nešťastný konec. Neboť, jak jsme řekli, je to správné. Největším důkazem toho jest, že na jevišti a v dramatických závodech takové tragédie mají zjevně nejmocnější tragický účinek, jsou-li

správně sehrány, a i když si *Euripides* v ostatních věcech nevede správně, přece se zdá, že jest nejlepším básníkem tragickým.

Na druhém místě jest tragedie, kterou někteří pokládají za první a jež má dvojí sestavení, jako *Odysseia*, a má jiný konec pro lidi lepší a jiný pro špatnější. První se zdá býti pro nedostatek vkusu obecnstva, jímž se básníci řídí, podléhající přáním diváků. Ale to není libost, pocházející z tragedie, nýbrž jest vlastní spíše komedii. Neboť tam ti, kteří jsou v báji největšími nepřáteli, jako *Orestes* a *Aigisthos*, nakonec odcházejí jako přátelé a nikdo od druhého není usmrcen.

#### 14. Jak tragedie umělecky dosahuje svého účinku.

Bázeň a soucit je možno buditi zrakovým dojmem, jež působí vnější výprava, ale také pouhým sestavením příběhů, jemuž náleží přednost a prozrazuje lepšího básníka. Neboť děj i bez vidění ať jest sestaven tak, aby se působením již děje samého chvěl a měl soucit ten, kdo slyší, jak se události vyvíjely; v takovém citovém vzrušení jest asi posluchač báje o *Oidipovi*. Dosíci toho jenom zrakovým dojmem jest méně umělecké a vyžaduje vnějších prostředků. Básníci však, kteří scénickým vypravěním dosahují nikoli toho, co je strašné, nýbrž jenom toho, co budí úžas, nemají s tragedií nic společného; neboť od tragedie se nemají požadovati všechny druhy libosti, nýbrž pouze libost, jež tragedii přísluší. Poněvadž básník má napodobením působiti libost, jež vzniká ze soucitu a bázně, jest zřejmo, že to musí vložiti do příběhů samých.

Zkoumejme tedy, jaké příhody se jeví strašnými nebo vzbuzují soucit. Skutky toho druhu jsou nutně jenom

mezi přáteli nebo mezi nepřáteli anebo mezi lidmi, kteří nejsou ani přáteli, ani nepřáteli. Činí-li tedy zle nepřítel nepříteli, není ani v činu, ani v záměru nic, co budí soucit, leč v samé strasti; stejně tak, nejsou-li oba ani přáteli, ani nepřáteli.

Ale vyskytnou-li se činy, jež působí utrpení, mezi příbuznými, na příklad, jestliže bratr zabije bratra, nebo syn otce, nebo matka syna, nebo syn matku, anebo zabíjí chce nebo něco takového vykoná, jsou to příběhy, jež básník má vyhledávat. Převzaté báje tedy nelze porušovati, jako na příklad, že *Klytaimnestra* byla zavražděna *Orestem* a *Erifyle Alkmaionem*; ale básník sám ať vynalézá nové a převzatých ať užívá správně.

Co rozumíme slovem „správně“, povězme zřetelněji. Čin totiž může býti vykonán vědomě a při znalosti osob; tak to činili staří básníci, jako na příklad *Euripides* předvedl *Medeiu*, jak vraždí své děti. Hrozný čin jest však možno vykonati, ale nevědomě, a teprve později poznati příbuzenský poměr, jako *Sofokleův Oidipus*; tu ovšem čin jest mimo drama, ale může se vyskytovat i v samé tragedii, jak to učinil *Alkmaion Astydantův* nebo *Telegonos* v *Raněném Odysseovi*. Mimo to za třetí jest ještě možno, že někdo z neznalosti hodlá vykonati nějaký nenapravitelný čin, ale nabude poznání dříve, než jej vykoná. Mimo tyto případy není již žádná jiná možnost. Jest totiž nutno čin buď vykonati nebo ne, a to buď vědomě nebo nevědomě.

Z toho nejméně uspokojivý jest případ, že někdo vědomě hodlá něco vykonati, ale nevykoná to; neboť to má do sebe cosi odporného, ale ne tragického; chybí totiž strastný čin, provázený citovým vzrušením. Proto nikdo tak nebásní, až na řídké výjimky, jako když na příklad <sup>1454</sup> v *Antigoně Haimon* chce zabíti *Kreonta*.

Na druhém místě jest skutek vykonati. A tu je lépe skutek vykonati nevědomky a potom dojít k poznání; neboť v tom není odpornosti a poznání jest vzrušující.

Nejlepší však jest případ poslední, totiž jako v Kresfontovi Merope chce zabít svého syna, ale nezabije ho, když jej poznala, a jako v Ifigenii Ifigeneia poznala svého bratra, a jako v Helle syn pozná svou matku, chtěje ji vydati na smrt.

Proto, jak jsme řekli již vpředu, není mnoho rodů, jež by mohly býti látkou tragedií. Neboť když básníci hledali látku, podařilo se jim ne pro znalost pravidel umění, nýbrž náhodou nalézt, jak by ve svých látkách dosahovali takového účinku. Jsou tedy nuceni vybírat si takové rody, jež podobné strasti zažily.

Je tedy dostatečně pověděno o sestavení událostí a jaké mají býti děje.

### 15. O povahách. Rozuzlení děje. Idealisace povah.

Povah se týkají čtyři věci, o něž budiž usilováno.

Jedna a první jest, aby povahy byly řádné. Osoba bude míti povahu, jestliže, jak jsme řekli, řeč nebo jednání bude výrazem určitého úmyslu; řádnou povahu, bude-li úmysl řádný. Taková jest možná u každého druhu lidí; vždyť i žena je řádná i otrok, ačkoli povaha ženy jest horší a povaha otroka jest vůbec špatná.

Druhá věc jest přiměřenost; jest totiž povaha mužná, ale ženě nesluší, aby byla takovým způsobem mužná nebo strašná.

Třetí jest, aby povahy byly podobné povahám skutečným. Neboť je to něco jiného než vytvořit povahy řádné a přiměřené, jak jsme řekli nahoře.

Čtvrtá jest důslednost. Neboť i když osoba, jež jest

předmětem napodobení, je nedůsledná a básníkovi takovou povahu poskytuje k napodobení, přece musí býti důsledně nedůsledná.

Příkladem špatnosti povahy ne nezbytným jest Menelaos v Orestovi, příkladem nevhodnosti a nepřiměřenosti jest nárek Odysseův ve Skylle a řeč Melanippina, nedůslednosti Ifigeneia v Aulidě; Ifigeneia prosící se totiž nijak nepodobá Ifigenii pozdější.

Také při povahách, jako při skladbě událostí, jest stále dbáti nutnosti nebo pravděpodobnosti, takže taková a taková osoba tak a tak mluví nebo jedná buď nutně nebo pravděpodobně, a že to a to se děje po tom a onom buď nutně nebo pravděpodobně.

Jest tedy zřejmo, že i rozuzlení dějů má vyplývat ze samého děje a ne, jako v Medei, pomocí divadelního stroje, a jak se v Iliadě událo, když se jednalo o odplutí. Ale stroje jest zase možno užít pro to, co jest mimo děj, buď pro to, co se stalo dříve a co člověk nemůže vědět, nebo pro to, co se stane později a pro co jest potřebí předpovědi a božího poselství; neboť bohům přisuzujeme schopnost všechno viděti. V událostech však nesmí býti nic, co by se přičilo rozumu, leda jenom mimo tragedii, jako v *Sofokleově Oidipovi*.

Ježto tragedie jest napodobením lepších povah, jež vynikají nad obvyklý náš průměr, ať jde za příkladem dobrých malířů, kteří zobrazujíce vlastní podobu osob, činí je sice sobě podobnými, ale přece je malují krásněji. A tak i básník, napodobuje lidi prchlivé a lehkomyslné, a lidi, kteří v své povaze mají ostatní takové vlastnosti, ať je, ač jsou takoví, činí ušlechtilými, jako *Agathon* a *Homeros Achillea*, líčíce jej jako příklad neústupnosti.

Těch pravidel tedy ať toto básnictví šetří a kromě toho

ať dbá také smyslových dojmů, jež jsou s ním nutně spojeny. Neboť i v tom jest možno často chybovati, o čemž je sdostatek pojednáno ve spisech již vydaných.

### 16. Dodatek o anagnorisi; její druhy a hodnota.

Co jest anagnorise, poznání, řekli jsme již nahoře.

Druhy poznání jsou: Předně nejméně umělecké, jehož nejvíce básníci užívají z nouze, jest poznání podle znamení. Znamení jsou buď vrozená, jako na příklad „kopí, jež nosí zrozenci Země“, nebo „hvězdy“, jichž užil *Karkinos* v *Thyestovi*, anebo jsou získána, a to jednak na těle, jako jizvy, jednak záležejí ve vnějších předmětech, jako v náhrdelnících a jako v *Tyře* poznání podle košíku. Ale i těch lze užiti buď lépe nebo hůře, jako na příklad *Odysseus* byl po jizvě poznán jinak od chůvy a jinak od pastýřů. Neboť z poznání jedna, jichž se užívá pro ověření a všechna taková, jsou méně umělecká, avšak poznání, jež se připojují k obratu, jako na příklad v *Mytí* nohou, jsou lepší.

Jiný druh poznání jest ten, který vymyslí básník. Tak na příklad *Orestes* v *Ifigenii* dal najevo, že jest *Orestes*; ona totiž byla poznána podle dopisu, on však sám mluví, co chce básník, nikoli čeho vyžaduje souvislost událostí; proto je to nějak blízko uvedené vadě, ježto *Orestes* mohl přinésti některá jiná svědectví. Jiným příkladem jest v *Sofokleově Tereovi* hlas tkaniny.

1455 Třetí druh poznání děje se vzpomínkou tím, že někdo při pohledu na něco jest dojat, jako poznání v *Dikaiogenových* *Kypřanech*, kde hrdina při pohledu na malbu zaplakal, a poznání ve *Vypravování u Alkina*, kde *Odysseus* zaslzel, když slyšel kitharistu a vzpomněl si na prožitou minulost; a podle toho byli poznáni.

Čtvrtý druh pochází z úsudku, jako tento v *Choeforách*: Přišel někdo podobný, ale podobný není nikdo kromě *Oresta*, tedy přišel on. Tak i poznání, jehož užil sofista *Polyeidos* o *Ifigenii*: *Orestes* pravděpodobně usuzoval, že jako jeho sestra byla obětována, tak se stane i jemu, aby byl obětován. Stejně se soudí i v *Theodektově Tydeovi* podle slov, že prý přišel, aby našel syna, ale hne sám. Rovněž poznání ve *Fineovcích*, kde dívky, když spatřily místo, usuzovaly o svém osudu, že jest jim určeno zemřít na tomto místě, ježto na něm byly i po narození odloženy. Jest však možný i druh poznání z nepravého úsudku diváků, jako v *Lživém* poslu *Odysseovi*; pravil totiž, že pozná *luk*, který neviděl, a tím se dopustil klamného závěru, jako by onen jej mohl po tom poznati.

Ze všech poznání jest však nejlepší poznání z událostí samých, když z pravděpodobných událostí vzniká překvapení, jako v *Sofokleově Oidipovi* a v *Ifigenii*; jest totiž pravděpodobno, že *Ifigeneia* chtěla poslati dopis. Neboť pouze taková poznání jsou bez vymyšlených znamení a skvostů. Na druhém místě jsou poznání z úsudku.

### 17. Sestavování a zpracování děje.

Když básník sestavuje děje a chce jim dáti slovní výraz, ať si je co nejživěji představuje. Neboť tak, je-li jeho vidění co nejzřetelnější, jako by byl událostem přítomen, nalezne to, co je vhodné, a také nejméně mu zůstane skryto, co tomu odporuje. Známkou toho jest, co se vytýkalo *Karkinovi*. Jeho *Amfiaraos* totiž odešel z chrámu; kdyby to obecnstvo nebylo vidělo, bylo by to před ním zůstalo skryto; ale tragédie na jevišti propadla, protože diváci se nad tím pohoršili.

Dále ať se básník ve všem podle možnosti snaží, aby se cítil v postavení svých osob a v duchu spolu s nimi

hrál. Neboť nejpřesvědčivěji pro stejnou povahu působí, kdo má stejné city — nejpravdivěji bouří, kdo sám jest pobouřen a nejpravdivěji se horší, kdo jest rozzloben. Proto básnictví vyžaduje člověka nadaného nebo vzrušivého; první se totiž snadno vmyslí v duševní stavy, druhý se snadno vznítí.

b. Básník v látkách jak již vytvořených, tak v těch, jež sám tvoří, ať odloučí to, co je obecné, a potom ať podle toho vložkami upravuje dějství a děj rozšiřuje. Obecné se totiž asi vidí tímto způsobem, jako na př. v *Ifigenii*: Byla obětována dívka a zmizela obětujícím neznámým způsobem; byla přenesena do jiné země, v níž byl obyčej obětovati bohyni cizince, a právě jí se dostalo tohoto kněžského úřadu. O něco později se stalo, že tam přišel bratr té kněžky. Okolnost, že mu bůh věštbou odpověděl, aby tam šel z jakéhosi důvodu, jest mimo to, co je obecné, a také, za jakým účelem aby tam šel, jest mimo vlastní děj. Když tam přišel, byl zajat, a když měl býti obětován, byl poznán a to buď jak vyložil *Euripides* nebo jak *Polyeidos*, u něhož *Orestes* pravděpodobně řekl, že tedy nejen sestra byla obětována, nýbrž i on má býti obětován; a v tom byla záchrana. A potom ať již básník dá jména a uvádí v dějství. Vložky ať jsou vhodné, jako v *Orestovi* šílenství, pro něž byl zatčen, a záchrana očišťováním.

V dramatech tedy ať jsou vložky krátké, ale epos jimi získává na délce. Vždyť látka *Odysseie* jest stručná: Někdo jest vzdálen z domova mnoho let, stále na něho číhá *Poseidon*, a konečně jest sám. A doma se věci měly tak, že nápadníci promrhávají jeho statek a jeho synovi strojí úklady. Po bouřlivé plavbě přijde sám, dá se poznati, sám učiní útok, zachrání se a nepřátele zahubí. To jest jádro děje, ostatní jsou vložky.

### 18. Zápletka a rozuzlení děje. Druhy tragedie. Vady co do rozsahu a jednoty tragedie. Poměr sboru ke hře.

V každé tragedii jedna část jest zápletka, jiná rozuzlení; události vnější a některé vnitřní bývají často zápletkou, ostatek rozuzlením. Totiž zápletkou bývá ta část dramatu, která sahá od začátku až k té části, jež jest poslední, po níž nastává obrat v štěstí z neštěstí nebo ze štěstí v neštěstí, rozuzlením pak část od začátku obratu až do konce. Tak na příklad v *Theodektově* *Lynkeu* jsou zápletkou předchozí události a uchvácení dítěte a opět jeho rodičů, rozuzlením je vše od žaloby na smrt až do konce.

Jsou čtyři druhy tragedie, neboť tolik jest i částí, jak jsme řekli; totiž tragedie složitá, jejíž podstatnou část tvoří obrat a poznání, za druhé vzrušující, jako tragedie o *Aiantovi* a *Ixionovi*, za třetí povahová, líčící povahy, jako *Ženy z Fthie* a *Peleus*. Čtvrtý druh jest ten, jenž budí dojem úžasnosti, jako *Dcery Forkyovy*, *Prometheus* a všechny, jež se odehrávají v podsvětí.

Básník ať tedy hledí, aby sjednotil všechny přednosti, není-li však toho, tedy aspoň nejdůležitější a co nejvíce, zvláště když se v dnešní době básníci po té stránce posuzují nepříznivě. Poněvadž totiž každá část měla své vynikající básníky, žádá se, aby jeden předčil každého v tom, v čem zvláště vynikl.

Jest i správné nazývati tragedii jinou a stejnou nejen pro její látku, nýbrž i pokud jejich zápletka a rozuzlení jsou stejné. Mnozí básníci však zápletku zosnují dobře, ale špatně ji rozplétají; a přece se má zvládnout obojí.

Jest však třeba, jak jsme již často řekli, býti pamětliv toho, aby se z tragedie nečinila skladba epická. Slovem „epická“ rozumím rozvláčná, jako kdyby někdo na pří-

klad z celého děje Iliady chtěl vytvořit jedno drama. Neboť tam jednotlivé části pro její délku nabývají vhodné velikosti, v dramatech však výsledek často neodpovídá očekávání. Známkou toho jest, že všichni dramatikové, kteří vyvrácení Troje zpracovali v celém rozsahu a nerozdělili látku pro různé kusy jako *Euripides*, anebo celou báji o Niobě a ne jako *Aischylos*, buď propadají, nebo závodí s nevelkým zdarem. Vždyť i *Agathon* propadl jenom pro tu chybu. Zato všichni ti básníci v obrazech a v jednoduchých příbězích podivuhodně dosahují toho, čeho si přejí. Je to možno, když člověk sice chytrý, ale spolu špatný jest oklamán, jako Sisyfos, a když člověk sice statečný, ale nespravedlivý podlehne, neboť je to tragické a odpovídá lidskosti. Jest to však pravděpodobné v tom smyslu, jak *Agathon* praví, že jest pravděpodobné, že se mnoho věcí děje i proti pravděpodobnosti.

Ale také sbor ať se pokládá za jednoho z herců a ať jest částí celku a hraje spolu, ne jako u *Euripida*, nýbrž jako u Sofoklea. U pozdějších básníků sborové zpěvy nesusouvisí s dějem o nic více, než s každou jinou tragedií; proto sbor zpívá písně vložené, k čemuž první podnět dal *Agathon*. A přece, jaký je v tom rozdíl, zpívají-li se vložky, či chce-li básník z jednoho dramatu do druhého přenést souvislou řeč nebo celé výjevy a jednání?

### Myšlenková stránka a slovní výraz.

#### 19. Myšlenková stránka v tragedii a v řečnictví. Rozdíl.

Ježto jsme již pojednali o všem ostatním, zbývá promluvit o slovním výraze a o myšlenkové stránce. Pojednání o myšlenkové stránce buď dáno do spisu o rétorice, neboť náleží spíše do této nauky.

K myšlenkovým prvkům patří všechno, co se má způsobit řečí; k tomu náleží dokazování, vyvrácení a vzbuzování citů, jako soucitu, bázně nebo hněvu a všech citů podobných, a mimo to zvětšování a zmenšování. Jest patrné, že básník má při líčení dramatických událostí užívati týchž myšlenkových způsobů, jako řečník, když je má předvádět jako útrpné nebo strašné nebo veliké nebo jako pravděpodobné. Rozdíl jest jenom v tom, že se události v tragedii musí jevit takovými i bez přednášení a předvádění, kdežto v řeči musí toho býti dosaženo teprve právě řečí toho, kdo mluví, a tak se události takovými jeví podle řeči. Neboť co by pak asi bylo řečnickým úkolem, kdyby se události samy sebou jevily příjemnými nebo strašnými, a nikoli působením řeči?

Co se týče stránky slovní, tvoří jeden předmět zkoumání vyjadřovací způsoby. Znáti je však, tedy na př. vědět, co jest příkaz a co prosba, co vypravování, hrozba, otázka a odpověď, a je-li ještě něco jiného takového, náleží umění hereckému a tomu, kdo si osvojil takové umění přednesu. Neboť pro znalost nebo neznalost těchto způsobů nelze básníkovi činiti výtku, jež by stála za úvahou. Vždyť kdo by pokládal za chybu, co *Protagoras* vytýká *Homérovi*, že prý, chtěje vyjádřiti prosbu, vyslovuje rozkaz: „*O hněvu, bohyně, zpívej*“? Neboť praví, že vybědnouti někoho, aby něco učinil nebo neučinil, jest rozkaz. Proto to ponechejme stranou, poněvadž uvažovati o tom patří do jiné nauky a ne do poetiky.

#### 20. Části řeči.

V řeči vůbec jsou tyto části: hláska, slabika, spojovací částice, jméno, sloveso, ohýbání, věta.

Hláska je nedělitelný zvuk, ne každý, nýbrž jen ta-

kový, z něhož může vzniknouti zvuk srozumitelný — neboť i zvířecí zvuky jsou nedílné a přece žádný z nich ne nazýváme hláskou. Hlásky jsou samohláska, polohláska a nezvučná nemá hláska. Samohláska jest hláska, která má slyšitelný zvuk bez pomoci jazyka. Polohláska jest hláska, jež má slyšitelný zvuk pomocí jazyka, jako *s* a *r*. Némá hláska jest hláska, která pomocí jazyka nemá o sobě zvuku, ale spolu s těmi, jež mají nějaký zvuk, stává se slyšitelnou, jako *g* a *d*. Hlásky se mezi sebou liší tvarem úst, místem, v němž se tvoří, přídechem silným nebo slabým, délkou a krátkostí, mimo to tónem vysokým, hlubokým nebo středním. Ale o všem pojednávati v jednotlivostech sluší ve spise o metrice.

Slabika jest zvuk, který nemá význam, složený z hlásky němé a z té, jež má zvuk, neboť *gr* jest slabika i bez *a* i s *a*, jako *gra*. Ale i o těchto rozdílech uvažovati náleží metrice.

1457 Spojovací částice jest zvuk, který o sobě nemá význam, jenž ani nebrání, ale ani nepřispívá k utvoření skupiny slov, mající smysl; bývá na začátku a uprostřed jednotlivých členů, ale není vhodno klásti ji na začátek věty samu o sobě, jako na příklad částici „*men*“ (sice), „*étoi*“ (věru), „*de*“ (však) anebo hláskový útvar, jenž o sobě nemá význam, který z více slov než jednoho, jež však mají význam, může tvořiti jediný celek, mající smysl, na př. *amfi* (okolo) a *peri* (o) atd.

Podstatné jméno je složený zvukový útvar, jenž má význam, aniž označuje zároveň čas; žádná jeho část o sobě nemá smyslu. Vždyť v podstatných jménech, složených ze dvou slov, neužíváme jich v samostatném významu, jako na př. v slově *Theodóros* část „*dóros*“ neznámá nic.

Sloveso jest složený zvukový útvar, jenž má samostat-

ný význam a označuje zároveň čas, ale žádná jeho část o sobě nemá smyslu, zrovna jako u jmen podstatných. Kdežto slovo „*člověk*“ nebo „*bílý*“ neznačí čas, sloveso „*jde*“ nebo „*šel*“ značí zároveň čas, jedno čas přítomný, druhé čas minulý.

Ohýbání u podstatného jména i u slovesa znamená jednak rozlišení podle otázky „*čí*“ nebo „*komu*“ atd., a jednak podle toho, týká-li se jednoho nebo mnohých, na příklad *člověk* nebo *lidé*, nebo podle způsobu, jako v otázce nebo rozkazu; neboť výraz „*šel?*“ nebo „*jdí*“ jest ohýbání slovesa podle těchto způsobů.

Věta jest složený zvukový útvar, jenž má samostatný význam a jehož některé části o sobě něco znamenají; neboť každá věta se neskládá ze sloves a jmen, ale věta jest možná bez sloves, jako na příklad *výměr člověka*; avšak bude míti vždy část, jež něco znamená, jako na př. ve větě „*Kleon jde*“ jméno „*Kleon*“. Jednotná jest však věta dvojím způsobem, buď totiž ta, která značí něco jednotného, nebo ta, která vzniká spojením z více, jako na př. *Ilias* jest jednotná spojením, věta (*výměr*) *člověka* tím, že značí něco jednotného.

## 21. Druhy jména podstatného.

Druhy jména podstatného jsou jednak jednoduché — jednoduchým rozumím to, jež se neskládá z částí, které mají samostatný smysl, na př. „*země*“ (*gé*) —, jednak dvojité. Toto se skládá zase buď z částí, jež má význam, a z částí, jež význam nemá — ale má smysl v celém slově —, nebo z částí, jež mají význam. Jméno však bývá i trojnásobné a čtyřnásobné, ano i mnohonásobné, jako je většina slov okázalých, na příklad *Hermokaikoxanthos*.



b Každé jméno jest buď obyčejné nebo neobvyklé nebo jest výrazem obrazným (metafora) nebo ozdobným (kosmos), anebo bývá uměle vytvořené nebo rozšířené nebo zkrácené nebo přetvořené. Obyčejným nazývám to, jehož užívají všichni, neobvyklým pak, jehož užívají jen někteří; a tak je zřejmo, že totéž slovo může býti neobvyklé i obyčejné, ale ne týmž lidem; na příklad slovo „sigynon“ (kopí) jest u Kypřanů obyčejné, u nás neobvyklé.

Metafora jest přenesení jména jedné věci na druhou, buď z rodu na druhí nebo z druhu na rod nebo z jednoho druhu na jiný nebo podle obdoby. Přenesení z rodu na druh jest na př. ve větě

„Zde stojí moje loď...“

neboť zakotvení jest jistý druh stanutí. Z druhu na rod:

„Deset tisíc již nám dobrých vykonal skutků  
Odysseus,“

neboť deset tisíc jest mnoho a básník užívá nyní toho slova ve smyslu „mnoho“. Z jednoho druhu na jiný druh, na příklad:

„Vyčerpav mečem duši...“

a

„...vyříznuv nezdolným kovem.“

Tu je užito slova vyčerpati ve významu vyříznouti a vyříznouti ve významu vyčerpati; neboť oba výrazy znamenají druh odnětí.

Obdobou rozumím, když druhý člen má se k prvnímu tak, jako čtvrtý k třetímu; neboť básník místo druhého poví čtvrtý nebo místo čtvrtého druhý, ba někdy k předmětu, označenému metaforicky, přidá se ještě ten, k němuž se vztahuje. Tak na příklad číše má se k Dionysovi

jako štít k Areovi; básník tedy nazve číši *štítem Dionysovým* a štít *číší Areovou*. Nebo: stáří má se k životu jako večer ke dni; nazve tedy večer *stáří dne* a stáří *večerem života*, anebo, jak to řekl *Empedokles* „západ života“. Některé obdobné věci však nemají vlastního jména, ale nicméně bude možno vyjádřiti se podobně. Tak na př. pro rozhazování semene je výraz rozsévati, ale není výrazu pro vysílání žárů ze slunce; ale má se to k slunci podobně jako rozsévání k semeni; proto básník řekl:

„Rozséva je božstvem stvořený žár.“

Tohoto způsobu metafory jest však možno užiti ještě jinak; totiž tak, že se mu přidá jiné jméno, ale odejme se mu něco, co je mu vlastní, jako kdyby někdo nazval štít ne číší Areovou, nýbrž číší bez vína.

Uměle utvořené je slovo, kterým nikdo nemluví, ale básník sám si je tvoří; zdá se totiž, že jsou některá taková slova, na př. když místo slova „rohy“ řekne větevky nebo místo „kněz“ řekne prosebník.

Rozšířené je slovo, když se v něm užije samohlásky <sup>1458</sup> delší než obvykle nebo vložené slabiky; zkrácené jest, odejme-li se z něho něco. Rozšířené jest na př. v tvarech „poleós“ a „poléos“ nebo „Péleidú“ a „Péleíadeó“, zkrácené pak na př. „kri“ a „dó“ a „ops“ ve verši „miá gignetai amfoterón ops“.

Přetvořené jest slovo, když básník ve výraze část ponechá a část utvoří, na př. ve verši „dexiteron kata mazon“ jest „dexiteron“ místo „dexion“.

Z podstatných jmen jsou jedna rodu mužského, druhá rodu ženského a jiná rodu středního. Mužská jsou ta, jež se končí v hlásky *n*, *r*, *s* a *v* ty, které jsou s touto složenými; jsou dvě, *ps* ( $\psi$ ) a *ks* ( $\xi$ ); ženská, která se končí

v dlouhé samohlásky  $\acute{e}$  ( $\eta$ ) a  $\acute{o}$  ( $\omega$ ) a z prodlužovaných v  $a$ . Je tedy stejný počet hlásek, v něž se končí jména rodu mužského a ženského; neboť  $ps$  a  $ks$  jest totéž co  $s$ . Žádné jméno se nekončí hláskou němou, ani krátkou samohláskou. Na  $i$  končí jenom tři, totiž  $meli$  (med),  $kommi$  (gumma),  $peperi$  (pepř). Na  $y$  ( $v$ ) končí pět slov. Podstatná jména středního rodu končí v  $tyto$  a v  $n$  a  $s$ .

## 22. Vlastnosti a požadavky básnické mluvy.

Přední vlastností básnické mluvy jest, aby byla jasná a nebyla nízká. Nejjasnější jest ta, jež se skládá z obyčejných slov, ale jest nízká. Příkladem jest poesie *Kleofontova* a *Sthenelova*. Vznešená však a zaměňující všednost jest ta, jež užívá slov nezvyklých. Nezvyklými rozumím slova nářečná, metaforu, slova prodloužená a všechno, co se odchyluje od obyčejného výrazu. Ale užije-li někdo v své básni toho všeho zároveň, vznikne buď hádanka nebo barbarismus; z metafor totiž hádanka, ze slov nezvyklých barbarismus. Neboť podstata hádanky tkví v tom, že ten, kdo mluví, spojí spolu věci nemožné, ačkoli mluví o věcech skutečných. To není možno učiniti, spojí-li se slova užívaná jen ve vlastním smyslu, nýbrž spojením metafor, jako na příklad:

„Muže jsem viděl, jak muži mčď na tělo připínal  
ohněm“

a pod. Ze slov nezvyklých vzniká barbarismus.

Básnická mluva ať je tedy těmito druhy slov jen promíchána. Neboť slova nezvyklá, metafora, ozdobný výraz a ostatní jmenované druhy způsobí, že mluva nebude všední a nízká, obyčejná pak způsobí, že bude jasná.

K jasné a nevšední mluvě ne nepatrnou měrou přispívá prodloužení, zkrácení a pozměnění slov. Neboť nezvyklost, jež vzniká odchylkou od obyčejnosti, způsobí mluvu nevšední, ale shodou s obvyklým výrazem jasnost. Proto není správná výtka těch, kteří tento způsob mluvy kárají a posmívají se *Homérovi*, jako *Eukleides* starší, jenž míní, že není žádné umění dělati verše, je-li dovoleno prodlužovati slabiky podle libosti; sám pak na posměch složil v tom slohu verše:

„*Épicharén eidon Marathónade bádizonta*“

a

„*úk an g'eramenos ton ekeinú ellébóron*“.

Ovšem užívati tohoto způsobu nápadně, jest směšné; ale správná míra jest společným požadavkem pro všechny druhy; vždyť ten, kdo by metafor, nezvyklých výrazů a ostatních druhů užíval nevhodně a záměrně pro smích, dosáhl by stejného výsledku.

Jakou přednost však má užívání vhodných slov v básních, je možno pozorovati, vkládají-li se obyčejná slova do verše. O pravdě našeho tvrzení je možno přesvědčiti se též při výraze nezvyklém, při metaforách a ostatních způsobech, když se místo nich kladou slova obyčejná. Na př. tentýž iambický verš jako *Aischylos* složil *Euripides*, ale tím, že změnil jediné slovo, vloživ slovo neobvyklé místo obyčejného a obvyklého, jeví se jeho verš krásným, verš *Aischylův* prostým. *Aischylos* totiž ve *Filoktetovi* utvořil verš:

„*A nemoc, která jídá z masa nohy mé*“,

*Euripides* však slovo „jídá“ zaměnil slovem „se hostí“:

„*A nemoc, jež se hostí masem nohy mé*“.

Rovněž kdyby někdo ve verši:

„Teď však takový křeček — a titěra, beze vsí síly“,  
užil obyčejných slov:

„Teď však takový malý a slaboučký beze vsí síly“.

Rovněž kdyby místo

„Přistaviv nevelký stůl a nevzhlednou židlici k němu“,  
řekl:

„Přistaviv mizerný stůl a ošklivou židlici k němu“.

A kdyby místo „břehy řvou“ řekl „břehy vřískají“.

Mimo to *Arifrades* se posmíval tragickým básníkům, že prý se vyjadřují tak, jako nikdo v obyčejném hovoru, na př. „*dómatón apo*“, nikoli „*apo dómatón*“ (od domů) a „*Achilleós peri*“, nikoli „*peri Achilleós* (o Achillea), nebo „*sethen*“ (tebe), „*egó de nin*“ (já pak jej) a pod. Neboť všechno to, poněvadž se nevyskytuje v obyčejné řeči, působí, že mluva má nevšední ráz; a to on nevěděl.

A je důležité užívatí náležitě každého výrazu z těch, jež byly uvedeny, i složených slov i slov nářečných, ale nejdůležitější jest dověsti dobře tvořit metafory. Neboť pouze to nelze převzítí od jiného, je to známkou nadání; tvořiti totiž dobré metafory znamená postřehovat podobnosti mezi věcmi.

Slova složená se nejlépe hodí pro dithyramby, slova nezvyklá pro básně epické, metafory pro básnictví iam-bické. V herojské poesii lze upotřebiti všech druhů, o nichž jsme mluvili, v iambické však, poněvadž napodobuje nejvíce skutečnou řeč, hodí se taková slova, kterých se asi užívá v hovoru; taková jsou slova obyčejná, metafory a výrazy ozdobné.

Tedy o tragedii a o napodobení jednáním ať stačí, co jsme řekli.

## B. O POESII EPICKÉ

23. *Epos a dějepis. Podobnosti a rozdíly mezi epickým básnictvím a tragedií. Přednosti Homérových básní.*

Co se týče epického básnictví a napodobujícího v jednotném metru, je zjevno, že děje mají býti sestaveny dramaticky jako v tragediích, a to o jedné události celistvé a úplné, mající začátek, střed a konec, aby báseň jako živá bytost jednotná a celistvá působila libost, odpovídající její podstatě. A skladba básně nesmí míti ráz dějepisu, v němž se ve vypravování nelze vázati na jediný čin, ale který má vykládat o určité době, co se v ní událo jednotlivci nebo více osobám, při čemž vzájemný vztah jest nahodilý. Neboť jak v téže době byla svedena námořní bitva u Salaminy a bitva s Karthagiňany na Sicílii, ač nikterak nesměřovaly k témuž cíli, tak i v časovém pořadí se někdy stane jedno po druhém, aniž z toho vzniká jeden společný cíl.

Ale skoro většina básníků si tak počíná. Proto, jak jsme řekli již nahoře, i v tom jest asi *Homeros* bohem nadaným básníkem proti ostatním, že se nepokusil líčiti celou válku, ačkoli měla začátek a konec; neboť báseň by byla příliš rozsáhlá a nepřehledná, anebo, byla-li by zachována pravá míra v délce, byla by zamotaná pro svou rozmanitost. On si však vybral jenom jednu část, užil četných vsuvek, jako jest Seznam lodí a jiné přídávky, jimiž proplétá svou báseň.

Ostatní básníci však skládají báseň o jednom muži, o jedné době a jedné události, třebaš o mnoha dílech, jako básník Kyprií a Malé Iliady. Proto se z Iliady a Odysseie dá vytvořiti po jedné tragedii, nejvýše po dvou, ale z Kyprií mnoho a z Malé Iliady více než osm, jako

na př. Spor o zbraň, Filoktetes, Neoptolemos, Eurypylos, Odysseus jako žebřák, Lakonské ženy, Dobyťí Troje, Odplutí, Sinon a Trojanky.

24. *Druhy, délka a metrum epických básní. Homeros vzorem epickým básníkům.*

Mimo to epická báseň má míti tytéž druhy jako tragedie — má totiž býti buď jednoduchá nebo složitá, buď povahová nebo vzrušující —. Také její části mimo hudbu a divadelní předvádění mají býti stejné; vždyť potřebuje i obratů i poznání i částí citově vzrušujících; mimo to i myšlenková stránka a mluva má býti krásná. To všechno se vyskytuje nejprve a v dostatečné míře u *Homéra*; z jeho obou básní jest *Ilias* jednoduchá a citově působivá, *Odysseia* pak složitá, neboť celá je protkána anagnorisemi, a je povahová. Kromě toho *Homeros* předstihuje všechny básníky mluvou a myšlenkovým obsahem.

Epická báseň se však od tragedie liší délkou skladby a metrem.

Pro délku tedy dostačuje určení, jež jsme již stanovili; neboť jest třeba, aby se začátek a konec mohl zároveň přehlédnouti. Tomu by tak bylo, kdyby skladby byly kratší, než byly skladby starých epiků, a kdyby se blížily počtu tragedií, jež bývají stanoveny pro jeden poslech. Epická báseň se pro rozšiřování své velikosti hodí mnohem spíše než tragedie, poněvadž v tragedii není možno, aby se mnoho dílčích událostí předvádělo zároveň, nýbrž jenom část, jež se po každé uskutečňuje na jevišti a jest úlohou herců; avšak v epické básni, poněvadž má tvar vypravování, lze současně vypisovati

mnoho dílčích událostí, jimiž se zvyšuje hodnota básně, patřili-li skutečně k věci.

To je tedy přednost epické básně, jež se týká velkoleposti; a mimo to má ještě tu, že posluchači vkládáním vložek poskytuje střídání nestejných úseků, jež jdou za sebou; neboť jednotejnost brzy nasytí a působí, že tragedie propadají.

Herojské metrum se osvědčilo zkušeností. Bylo by totiž nevhodné, kdyby někdo básně, jejímž úkolem jest vypravování, chtěl skládati v nějakém jiném metru nebo v mnohých; neboť herojské metrum jest ze všech neklidnější a nejuvažnější — proto také nejvíce připouští slova nářečná a metafory. Ale iambický trimetr a tetrametr trochejský odpovídají pohybu; tento je vhodný k tanci, onen k jednání. Bylo by to také ještě něco zvláštního, kdyby je někdo mísil, jako *Chairemon*. Proto nikdo nesložil dlouhou skladbu v jiném verši než v herojském čili v hexametu daktylském, ale, jak jsme řekli, již sama přirozenost věci učí voliti pro ni vhodné metrum.

Jak si v epické básni má básník počínat, správně z básníků poznal jediný *Homeros*, jenž i v mnohém jiném ohledu zasluhuje chvály. Básník totiž ať sám mluví co nejméně, neboť s toho hlediska jistě není napodobitelem. Ostatní básníci v celé básni vystupují sami a jiné osoby napodobují jen málo a zřídka kdy, on však po krátkém úvodu uvádí hned muže nebo ženu nebo nějakou jinou osobu, a nikoho bez povahy, nýbrž každého s určitou povahou.

V tragediích je nutno předváděti věci podivuhodné, ale to, co odporuje rozumu, čímž se nejspíše působí podivuhodné jevy, jest možné spíše v básni epické, poněvadž čtenář tu nevidí jednající osobu. Neboť podrobnosti, týkající se události, jak Hektor jest pronásledován,

byly by zjevně na jevišti směšné; Řekové by tu stáli a nepronásledovali by ho a Achilleus by jim to posunky zakazoval. Ale v epické básni to zůstává skryto. Podivuhodné se však líbí; známkou toho jest, že každý, kdo přináší zprávu, obyčejně něco přidává v domnění, že se tím zavděčí.

Především však *Homeros* naučil i ostatní básníky, jak se mají vypravovati věci nepravdivé, vymyšlené. Záleží to na klamném úsudku. Jestliže totiž, když jest nebo se děje jedna věc, také jest nebo se děje druhá, mají lidé zato, že jest nebo se děje také první věc, když jest druhá. Ale to je klam. Proto je potřebí, je-li první věc nepravdivá, aby se přidala druhá, jež by skutečně byla nebo se stala, jestliže by se stala první; protože totiž víme, že druhá věc je pravdivá, usuzuje naše duše nesprávně, že i první skutečně jest. Příklad toho jest v Umývání nohou.

Jest však třeba dáti přednost věcem nemožným, ale pravděpodobným před možnými, ale neuvěřitelnými. Děj se nesmí skládati tak, aby obsahoval nelogické části; jest třeba usilovati o to, aby, pokud možno, neměl nic, co by odporovalo rozumu; není-li to možné, ať je to mimo vlastní děj, jako na př. že Oidipus nevěděl, jak Laios zahynul. Nemá to však býti v dramate samém, jako v *Elektře* poslové o hrách pythijských nebo v *Mysech* ten, jenž vykonal cestu z Tegee až do Mysie, aniž promluvil slova. A tak říkati, že by se tím zničil celý děj, bylo by směšné; neboť děj se tak skládati nemá. Jestliže jej však básník tak složí a zdá se srozumitelnější, jest připustiti i to, co je něčím nesmyslným, ježto i v *Odyseji* nepřirozené okolnosti, týkající se vysazení *Odyseje*, byly by zjevně nesnesitelné, kdyby to udělal básník špatný. Tu však básník ostatními přednostmi zakrývá a lahodným činí to, co je nesmyslné.

Slovní stránce ať se věnuje zvláštní péče v částech, které nejsou důležité a nevynikají ani líčením povah, ani myšlenkovým obsahem; naopak zase mluva příliš skvělá zastiňuje povahy i myšlenky.

### 25. Sporné otázky v tragedii i v epickém básnictví a jejich řešení.

Kolik a jakého druhu jsou sporné otázky a jejich řešení, vysvitne asi, budeme-li uvažovati takto: Poněvadž básník jest napodobitelem jako malíř nebo kterýkoli jiný výtvarný umělec, musí vždy napodobovati jedním ze tří způsobů, buď totiž jaké věci skutečně byly nebo jsou, nebo za jaké se pokládají, nebo jakými se zdají, anebo jaké býti mají. To se vyjadřuje řečí, buď slovy obyčejnými nebo i nezvyklými i metaforami. A řeč má mnoho obměn, neboť v tom ponecháváme básníkům volnost. Kromě toho jest uvážiti, že v básnické tvorbě (*poiétiké*) neplatí stejná pravidla pro správnost jako v umění spravovati obec (*politiké*) nebo v kterémkoli umění jiném. V básnictví samém se mohou vyskytovati dva druhy chyb, jeden se týče jeho vlastní podstaty, druhý věcí nahodilých. Jestliže si totiž vybralo k napodobení předmět, který nemůže napodobiti pro svou neschopnost, jest to jeho chyba; jestliže však nechybilo ve správné volbě látky, nýbrž na příklad v tom, že kůň vykročil oběma pravými nohama najednou, nebo udělalo-li chybu proti pravidlům jednotlivé vědy, na př. proti pravidlům umění lékařského nebo některého jiného umění, nebo vytvořilo-li něco nemožného, je to chyba jen nahodilá. A tak výtky v sporných otázkách jest třeba řešiti s těchto hledisk:

Nejprve uvažujme o sporných otázkách, jež se týkají

samého umění. Jest vytvořena věc nemožná; je to sice chyba, ale je to správné, jestliže tím umění dosahuje svého vlastního cíle. Neboť, jak bylo řečeno, účelu a cíle se dosáhne, jestliže se tato nebo jiná část stane překvapivější. Příkladem jest stíhání Hektora. Bylo-li však také možno účelu dosíci více méně v souhlase s pravidly umění, jež se těchto věcí týká, bylo chybeno neprávem. Neboť, je-li možno, nemá se chybovati vůbec nikde.

Za druhé jest třeba tázati se, čeho se chyba týká, zda podstaty umění nebo něčeho nahodilého. Neboť jest menší chyba, nevěděl-li tvůrce, že laň nemá rohy, než zobrazil-li ji tak, že se sobě nepodobá.

Kromě toho výtku, že něco není vyličeeno pravdivě, jest třeba řešiti tak, že to takové býti má. Tak na př. *Sofokles* říkal, že líčí lidi, jací býti mají, *Euripides* však, jací jsou.

Není-li tu však ani jeden, ani druhý případ, jest namítnouti, že se to tak povídá, na př. o bozích. Snad totiž není ani lépe, ani pravdivo o nich tak mluvit, ale jest <sup>1461</sup> tomu tak, jak myslí *Xenofanes* — jest však možno aspoň říci: „Tak se vypravuje.“

Jiné věci snad nejsou lépe řečeny, ale bylo tomu tak, jako na př. to, co praví *Homer* o zbrani:

„... oštěpy v zemi,  
vbodeny dolním koncem, jim trčely, ...“

neboť takový byl tehdy obyčej, jak to ještě dodnes činí *Illyrové*.

Při otázce, zdali někdo něco krásně nebo nepěkně řekl nebo vykonal, jest třeba uvažovati nejen se zřením k tomu, co bylo vykonáno nebo řečeno, je-li to dobré či zlé, nýbrž také se zřením k osobě jednající nebo mluvící, dále vzhledem ke komu se stalo, kdy, pro koho nebo za ja-

kým účelem, na př. zda pro větší dobro, aby se stalo, či pro větší zlo, aby se odvrátilo.

Jiné otázky jest třeba řešiti úvahou o slovním výrazu, na př. nářečím ve verši:

„*Nejprve jejich mezky a ohaře napadal rychlé*“.

*Homer* snad míní ne mezky, nýbrž hlídače. Nebo praví-li na jiném místě o *Dolonovi*:

„*Ten sic postavou svou byl nehezký* ...“,

nemyslí tělo nesouměrné, nýbrž nepěkný obličej, neboť *Kreťané* slova „krásného vzhledu“ užívají ve smyslu „krásného obličej“.

Tak také slovy: „*silnější (zóroteron) namíchej víno* ...“, nemíní víno nesmíchané jako pro pijáky, nýbrž výraz „zóroteron“ znamená „rychleji“.

Jiné je řečeno metaforicky, na př.:

„*Všichni bohové spali, i mužové* ...“  
po celou noc ...“

a zároveň praví:

„*Kdykoli na trojskou pláň (král Achaiů) obrátil oči (divil se)* ...“  
šalmají zvukům a píšťal a hluku ...“

Tu je metaforicky řečeno „všichni“ místo „mnozí“, neboť všechno znamená nějaké množství. Rovněž metaforicky je řečeno:

„*(koupelí Ókeanových) sám jediný účasten není*“.

Neboť co jest nejznámější, pokládá se za jedině.

Jiné otázky se řeší posunutím přízvuku, jako *Hippias* z *Thasu* změnil verš „*dídomen de hoi*“ v „*didômen de hoi*“ a „*to men hú katapythetai ombró*“ v „*to men ú katapythetai ombró*“.

Některé jiné se řeší znaménkem, jako na př. *Empe-  
dokles* praví:

„Smrtným stalo se ihned, co nesmrtelné dřív bylo,  
čisté co bylo dřív, se smísilo.“

Něco zase rozlišením dvojího vztahu:

„... již minula většina noci.“

Neboť slovo „většina“ může míti dvojí vztah.

A konečně jiné se řeší zvyklostí mluvy. Víno smícha-  
nému s vodou říká se „víno“ a mědikovci (*chalkeis*) se  
nazývají ti, kdo zpracují železo. Proto se o Ganymedovi  
praví, že Diovi nalévá víno, ačkoli bohové víno nepijí.  
Bylo by to možno řešiti také metaforicky.

Kdykoli se zdá, že některé slovo značí nějaký odpor,  
jest třeba také uvážiti, kolikový asi význam má na uvede-  
ném místě, jako na př. ve verši

„... tam se zdrželo kovové kopí“

je třeba zkoumati, kolikový význam může míti výraz  
b „tam býti zadržén“; musí se uvážiti, zda se má chápati  
tak či onak, právě opačně, než jak praví *Glaukon*, že  
lidé něco bezdůvodně předpokládají, rozhodují si to  
sami a z toho usuzují, a pak jako by básník řekl, co se  
zdá jim, vytýkají mu, jestliže je to v odporu s jejich do-  
mněnkou. Tak je tomu i v případě *Ikariov*. Má se totiž  
zato, že byl *Lakon*; pak ovšem bylo nesmyslné, že se  
s ním *Telemachos* nesetkal, když přišel do *Sparty*. Ale  
spíše je tomu tak, jak tvrdí *Kefallenští*; říkají totiž, že  
si *Odysseus* u nich vybral manželku a že se její otec jme-  
noval *Ikadios* a ne *Ikarios*. Je pravděpodobno, že tato  
výtka vznikla omylem.

Vůbec však to, co jest nemožné, je třeba omluviti buď  
požadavky básnického tvoření, nebo tím, že je to lepší

anebo že to odpovídá obecnému mínění. V uměleckém  
tvoření se totiž sluší dáti přednost spíše tomu, co je sice  
nemožné, ale je uvěřitelné, před tím, co je sice možné,  
ale je neuvěřitelné. Možná, že lidé nejsou takoví, jak je  
maloval *Zeuxis*, ale je to tak lépe; vždyť obraz má před-  
stihovati skutečnost. Obecným míněním je třeba omlu-  
viti to, co odporuje rozumu, a také tím, že totéž někdy  
rozumu neodporuje, neboť jest pravděpodobno, že se dějí  
věci i proti pravděpodobnosti. Zdánlivé odpory jest třeba  
posuzovati tak, jak to činí vyvracející důkazy v řečech,  
zda je řečeno totéž a vztahuje se k téže věci a zda jest  
řečeno v témž smyslu; proto je třeba přihlížeti také  
k básníkovi, zda odporuje tomu, co sám praví, či tomu,  
co při tom myslí člověk rozumný. Správně se však básní-  
kovi vytýká jak nelogičnost, tak špatnost, když jich bez  
jakékoli potřeby užije, jako *Euripides* nelogičností  
u *Aigea* nebo špatností u *Menelaa* v *Orestovi*.

Výtky tedy vyplývají z pěti hledisk; buď se vytýká  
nemožnost nebo nelogičnost nebo škodlivost nebo odpor  
anebo nesprávnost s hlediska pravidel umění. Při řešení  
jest nutno přihlížeti k uvedeným druhům; jest jich dva-  
náct.

#### 26. Srovnání básnictví epického s tragédií. Přednost tragédie před epikou.

Můžeme se však snad octnouti v nesnázi, zda jest lepší  
napodobení epické než tragické. Neboť je-li napodobení  
méně hrubé lepší — a lepší jest vždy to, jež má zřetel  
k lepším divákům —, jest příliš zřejmo, že to, jež napo-  
dobuje všechno, jest hrubé. Neboť umělci, jako by diváci  
necháпали, kdyby sami nic nepřidali, velmi mnoho se  
pohybují, jako na příklad píšci sebou házejí, když mají

napodobiti diskos a svého náčelníka tahají, když mají hráti Skyllu. Tragédie tedy jest prý taková, jak také soudili dřívější herci o pozdějších, jako na př. Mynniskos nazval Kallippida opicí, poněvadž příliš přeháněl, a taková pověst šla i o Pindarovi. A jak se tito herci mají k sobě, tak se celé to umění má k básnictví epickému. O tomto se říká, že se hodí pro obecnostvo vzdělané, jež nepotřebuje vnějšího předvedení, tragické básnictví však pro lidi obyčejné. Je-li tedy hrubé, bude zjevně horší.

Ale předně výtka ta se netýká básnictví, nýbrž herectví; vždyť ten, kdo přednáší, může přeháněti přednesem, jako *Sosistratos*, a také ten, kdo zpívá, jak to činil *Mnasitheos* Opuntský. Kromě toho nelze zamítati každý pohyb, ježto se neodsuzuje ani tanec, leda pohyb lidí neobratných; to se také vytýkalo *Kallippidovi* a nyní jiným, že nedovedou v tom napodobit ženy ušlechtilé. Mimo to tragédie plní svůj úkol i bez pohybu, bez provozování, právě tak, jako báseň epická; neboť pouhým čtením se ukazuje, jaká jest. Vyniká-li tedy v ostatních věcech, není nutno, aby se jí toho dostalo. Kromě toho má všechno jako báseň epická, vždyť může užívat i téhož metra a mimo to v nemalé části má hudbu a scénickou výpravu, jíž se nejzřejměji působí požitkem. Nadto zřejmě působí i při čtení i při provozování.

Jinou její předností jest, že při menší délce dosahuje cíle napodobení; neboť zhuštěnější děj se více líbí, než děj, který dlouhým trváním je rozvláčný, na př. jako kdyby někdo *Sofokleova* *Oidipa* složil v tolika verších, kolik jich má *Ilias*.

Konečně epické napodobení je méně jednotné. Známkou toho jest, že z kterékoli epické básně je možno utvořit více tragédií. A tak jestliže básníci učiní předmětem své básně pouze jeden děj, jeví se buď useknutým, je-li

podán stručně, nebo vodnatým, řídí-li se délkou epického verše. Míním to na př., i když epická báseň je složena z více událostí, jako *Ilias* a *Odysseia* má mnoho takových částí, jež i samy o sobě mají určitou velikost. A přece tyto básně jsou složeny, pokud možno, co nejlépe a jsou především napodobením jednotného děje.

Jestliže tedy tragédie vyniká po všech těch stránkách a mimo to ještě splní svůj umělecký úkol — nemá totiž působiti libovolný požitek, nýbrž ten, který jsme uvedli —, jest zřejmo, že jí náleží přednost před epickou básní, ježto svého účelu dosahuje ve větší míře.

Tolik tedy budiž řečeno o tragédii a o epické básni, o jejich podstatě, druzích a částech, kolik jich jest a v čem se liší, a také, které jsou příčiny toho, že jsou tvořeny dobře nebo ne, a o námitkách a jejich řešení.