

KNIHOVNA DIVADELNÍ TVORBY

edice odborné divadelní literatury

Aristoteles
P O E T I K A

Toto Aristotelovo dílo je nejstarším systematickým pojednáním o umění. Tím však nijak neztrácí na aktuálnosti, neboť mnohé z Aristotelových soudů má věčnou platnost. Proto také Aristotelova Poetika bude vždy patřit k základním dílům o umění vůbec a o divadelním umění zvláště. Neměla by proto chybět v knihovně toho, kdo se uměním zabývá teoreticky či prakticky.

Naše vydání Poetiky je v řadě českých vydání již páté. Vydáváme toto dílo v novém překladu Julie Novákové, který je prvním překladem, jenž se pokouší zbavit Aristotela všech nánosů idealistických překladů minulých. Nový překlad je také jasnější a srozumitelnější, než byly překlady dosavadní.

V knížce je rovněž přetištěna studie sovětského divadelního teoretika Jогanna Lvoviče Al'tmana Dramatické principy Aristotelovy. Tato práce, pocházející z třicátých let našeho století, má pro naše vydání velký význam. I ona mří k odidealizování aristotelského učení a navíc vzácně spojuje při výkladu hledisko filosoficko-historické s hlediskem divadelněvědným. Al'tman, vyzbrojený marxistickým světovým názorem, dokonale rozpoznává, v čem Aristoteles ještě závisí na idealismu svého učitele Platóna, a v čem jde dál, mimo meze jeho pohledu na svět, k materialistickému pojetí světa a umění. Al'tmann také dovede rozoznat, které z Aristotelových závěrů lze použít při formování současné estetiky socialistického dramatu, které mohou i dnes tvořivě zasáhnout k nalezení zásad a principů současné dramatické tvorby.

POETIKA

K

T
jedn
nebo
Proto
klad
zvlá
se ur
N:
Vyd
který
tela
překl
klad
V
delni
princ
našel
k od
při
dív
tový
ještě
jde
tické
znat,
vání
hou
souč

Aristoteles

POETIKA



ORBIS
PRAHA
1962

Tc
jednu
nebo
Proti
klad
zvláš
se ur
N:
Vyd
který
tela
překl
klad:
V
delní
princ
našel
k od:
při
diva
tovýt
ještě
jde
tické
znat,
vání
hou
souče



29
27100

2743 M

© Translation Květa Komárková, Praha 1962.

© Translation Julie Nováková, Praha 1962.

© Postscriptum Julie Nováková, Praha 1962.

DRAMATICKÉ PRINCIPY ARISTOTELOVY

I

Aristotelova estetika je nesmírný problém. Bylo o ní napsáno mnoho prací a budou vznikat stále nové a nové. Proč?

Za prvé proto, že shrnovala všechny estetické zkušenosti antického světa.

Za druhé, že tato estetika, stejně jako i řecké umění, měla velký vliv na všechny další estetické teorie, na vývoj umění; a za třetí proto, že tato estetika je ve svém základě – na rozdíl od idealistické estetiky Platónovy – realistická a dialektická.

Aristoteles od počátku až do konce polemizuje v soudech o umění s Platónem, a to jak o obecných otázkách, jako je specifické Platónovo chápání občanského významu umění, tak i o otázkách speciálních, jako jsou např. reálný význam a principy dramatu. Realismus aristotelské estetiky není vždy důsledný, avšak to je nedostatek celého Aristotelova filosofického systému, který dospěl až ke kritice dogmat absolutního idealismu, ale nezaujal stanovisko materialismu.

Marx a Engels ukázali, že filosofie měla dva geniální a univerzální dialektické myslitele – Aristotela a Hegela.¹ Lenin v kritice Hegelovy interpretace Aristotela ukázal, jak mnoho úsilí Hegel promarnil na to, aby setřel rozdíly mezi systémem Aristotelovým a Platónovým, aby smazal všechny hranice dělící Aristotela od idealismu, aby zeslabil všechno to, co činí Aristotela odpůrcem idealismu a meta-

fysiky. „Kněžourství,“ říká Lenin v konspektu *Metafysiky*, „ubílo v Aristotelovi živé a zvěčnilo mrtvé.“ „Scholastika a kněžourství převzaly z Aristotela mrtvé, a nikoli živé: *náběhy*, hledání...“ „... z logiky Aristotelovy (který všude, na každém kroku klade *otázku právě o dialektice*) udělali mrtvou scholastiku, vyhodivše všechno hledání, kolísání, způsoby kladení otázek.“²

Skutečně není druhého starověkého filosofa, z kterého by si po staletí tak dělali blázní, překrucující jeho učení – v různých epochách různě: zpočátku přízpusobováním jeho učení potřebám feudálně aristokratického státu a „svaté církve“, potom státu buržoazně kapitalistického.

Idealismus, metafysika, prvky formalismu v učení Aristotelově nezakryly klasikům marxismu to cenné, co dal filosofii, vědě a umění tento největší encyklopedista starověku. Buržoazní vědci, filosofové, estetikové, jakož i středověká věda učinili nemálo pro to, aby prohloubili a posílili chybné, nejslabší, nejmetafysičtější a nejformalističtější prvky v Aristotelově filosofii a metodě.

Z Aristotelovy *logiky*, jež obsahovala prvky metafysiky, dělali logiku scholastickou.

Jeho *politiky* využívali jako učení o věčnosti a nezvratnosti buržoazního základu státu.³

Jeho *etiky* využívali jako etiky abstraktně dogmatické.

Z jeho *estetiky* udělali trvalé a věčné formální „principy“ umění.

Zvláště mnoho práce si dali během staletí školští profesoři a „znalci“ Aristotela s tím, aby přeměnili jeho poetiku v katechismus formálně logické estetiky. Překroutili ji teoretikové i praktikové dramatu XVII. a XVIII. století ve Francii. A nejen to: pokud jde o Aristotelovu filosofii, je vinen, jak jsme viděli výše, také Hegel, u něhož podle výstižné poznámky Leninovy „jsou zastřeny *všechny* body Aristotelova *kolísání* mezi idealismem a materialismem“.⁴

Materialistická dialektika, filosofie proletariátu, nepotřebuje padělat Aristotelovy filosofické a estetické názory. Jen dialektický materialismus je skutečně schopen ukázat silné i slabé stránky Aristotelovy filosofie.

Zvláště výrazně se projevuje oživující síla Aristotelova rozumu v jeho *estetické* teorii, a v ní to nejskvělejší řekl tento Stagiřan o *dramatu*.

A není to náhoda. Dějiny umění ukazují, že nejživější zájem ze všech umění budilo drama. Ze všech druhů umění největší množství myšlenek, nových, dosud neznámých emocí vzbuzuje dramatické umění.

Nejistřeji a nejjasněji – ze všech druhů umění – projevuje se lidský charakter, životní konflikty, umělecký obraz v poezii, a ze všech druhů poezie nejjasněji v dramatu.

Je přirozené, že každý estetický směr nejzřetelněji ukazuje svou odlišnost od jiného, nejzřetelněji ukazuje sám sebe, svou podstatu ve svém poměru k dramatu.

To jest, tak říkajíc, metodologická stránka otázky. Prakticky pak je silný zájem o drama určován často příčinou, jež byla skryta estetikům minulosti, totiž sociálními konflikty, které jsou hybnou silou dramatu. Tento druh umění nejvýrazněji kreslí konflikty, střetnutí, k nimž dochází v životě, vzájemný boj různých stránek skutečnosti. V Řecku doby Aristotelovy a Alexandrový věly sociální vášně jako nikdy, politická atmosféra byla velmi napjatá, a to nemohlo neučinít z dramatu tu nejostřejší zbraň politického boje. Je zcela pochopitelné, že Aristotelova estetika věnuje zvláštní pozornost teorii dramatu.

Aristoteles přistupoval k umění velmi mnohostranně:

- a) z hlediska potřeb člověka, jaký je od přírody;
- b) z hlediska potřeb člověka společenského (polis, společnosti, státu), tj. z hlediska politiky;
- c) z hlediska mravního významu umění;
- d) z hlediska vlastních zákonů umění.

To ukazuje nejen univerzálnost, encyklopedičnost a hloubku způsobu, jakým Aristoteles problémem vytyčil, ale i dialektickou jednotu těch složek jeho estetické teorie, které se staly základem jeho teorie dramatu. Zvláště tato dialektičnost ukázala úžasnou životnost a sílu některých jeho principů a určila jejich hodnotu na tisíce let dopředu.

Cím jsou dány dramatické principy Aristotelovy? Zde

není místo pro rozbor celé jeho estetiky. Je však naprosto nutné zastavit se u tří podstatných bodů, které určují estetickou a dramatickou teorii tohoto filosofa. Bez nich bychom mluvili jen o formálně kompozičních otázkách dramatu – velmi důležitých, ale nakonec ne rozhodujících. Tyto body jsou: 1. krása a krásno v starověké estetice, 2. teorie vnímání a teorie afektů, 3. teorie tvorby.

Ve světové literatuře bylo o estetické teorii Aristotelově napsáno mnoho. Avšak metafysické myšlení často zavádělo nepřátele jeho teorie stejně jako i její plamenné obhájce do neproniknutelných houštin scholastických sporů o věci nepodstatné, vedlejší, někdy dokonce o písmenka. A zatím četné Aristotelovy poznámky o umění umožňují v dostatečné míře utvořit si dosti *určitý* názor o jeho teorii *v celku*, i když Poetika dávala podklad k tomu, aby některé její teze byly změněny v dogma. Ale především bije do očí to, že nejnovější estetikové připisují starověkému filosofovi pojmy, které neodpovídají ani staré řecké terminologii, ani tehdejšímu chápání úkolů a významu umění.

II

Taine ve své Filosofii umění poznamenává: „Stará estetika podávala napřed definici krásna a říkala například, že krásno je výraz mravního ideálu, nebo že krásno je výraz neviditelného, anebo že krásno je výraz lidských vášní; potom, vycházejíc z toho jako z článku zákoníku, dávala rozhršení, zatracovala, napomínala a vedla.“⁵ Současná (čti: buržoazní) estetika se podle Tainova názoru vyznačuje historismem a nedogmatičností, tj. tím, že nevnučuje pravidla, nýbrž „konstatuje“ zákony (uv. spisu s. 11 n.). Zde se Taine dopustil stejně nespravedlnosti vůči staré i vůči nové estetice.

Je pravda, že se buržoazní estetikové pokoušeli oprostit od *dogmatismu*, neživotného normativismu některých starých estetiků. Není však pravda, že tento dogmatismus byl v starých estetikách tím hlavním. Ony také konstruovaly

obecné zákony umění a nevnucovaly mrtvá pravidla. Tainova poznámka se nejspíše týká francouzských a německých estetik XVIII. století až do doby Diderotovy a Lessingovy.

Naprosto chybné je Tainovo tvrzení, pokud jde o estetiku novou. Toto tvrzení je charakteristické pro liberálně buržoazní „objektivismus“. Marxistická estetika s takovýmto tvrzením souhlasit nemůže. Např. Lessing a Diderot – podobně jako v Rusku Bělinskij a Dobroljubov – vytvořili nemálo dobrých pravidel. Tainova poznámka je charakteristická nejen pro celou buržoazně pozitivistickou estetiku, ale i pro některé zásadní „proletářské antinormativisty“, naše současníky.

Studium starověkých filosofických systémů ukazuje, jak slabí byli staří filosofové po metodologické stránce, nehledě na řadu jejich geniálních objevů. *V řecké filosofii se projevily všechny základní filosofické proudy*, všechny rozpory a spory různých směrů (materialismus a idealismus, racionalismus a empirismus, obecné principy dialektiky). Ale mnohé v ní bylo jen *v zárodku*. Tuto nediferencovanost filosofických kategorií je nejvíc vidět na estetických problémech. Filosofické zobecnění uměleckých jevů bylo ještě neobyčejně slabé. Slova „estetika“ je třeba o starověkém světě užívat velmi podmíněně.⁶

Jediný Aristoteles ze všech starověkých filosofů, jak jsme ukázali výše, přistupoval k otázkám umění všestranně.

Mnozí před Aristotelem i po něm se pokoušeli určit pojem krásna a krásy, ale tyto definice byly jen velmi podmíněné, zdaleka ne úplné. Samo vytyčení otázky bylo u mnohých metafysické. A jestliže se někdo odpoutal od „nezvratných“ zákonů estetiky, jak je stanovil antický svět, byl to Aristoteles. V Metafysice má Aristoteles neobyčejně důležitou poznámku:

„Lidé dávni, pravěcí zůstavili svým potomkům v podobě mýtu podání, že to jsou bohové a že božstvo objímá celou přírodu. To ostatní k tomu bylo přidáno způsobem už mytickým, aby to bylo přesvědčivé pro lid a užitečné pro zákony i obecné blaho; to jest, říkají, že bohové mají lidskou podobu a že se podobají i některým

jiným živým bytostem, i jiné věci, které s tím souvisí a jsou uvedeným podobné. Kdyby z toho člověk vyabstrahoval a vybral jen to první, že totiž pokládali za bohy první podstaty, došel by k názoru, že to bylo vyřknuto přímo božsky – a že, protože pokud možno každé řemeslo i každá filosofie byly podle všeho vynalezeny mnohokrát a zase zanikaly, uchovaly se i tyto názory jako jakési pozůstatky oněch starých až po naše dny. Tedy jen potud si můžeme ozřejmit názory našich otců a ony pradávne tradice (XII 8, 1074 b 1–14).

Zde je vlastně vysloven názor na *lidský* původ pojmů, na *proměnlivost* ideologie společenského člověka, na vznikání a zanikání náboženských, filosofických i jiných ideologických systémů a nakonec na omezenost a relativnost poznání. To, že *lidské* zajímá Aristotela při jeho analýze soudobé poezie nejvíce, není třeba dokazovat. Důležitější je zdůraznit, že Aristoteles shledává *lidskými* i vztahy mezi bohy a mytickými hrdiny a sesazuje tragické konflikty, jež vylíčili Aischylos, Sofokles a Euripides, z nebes na zemi. Dívá se na ně výhradně z hlediska reálných vztahů a nesouladu mezi přáním a možnostmi hrdinů. Je-li vůbec nějaký teoretik umění, který sňal tógu Osudu z tragického umění, je to Aristoteles. A to estetické a historické umění nepostřehli . . .

Ale vraťme se k výše zmíněné otázce. Taine příliš zveličuje organizující a výchovnou úlohu starověké estetiky. Starověkému umění nepředepisovaly pravidla estetické nauky, nýbrž spíše nauky *etické*. Estetika, stejně jako etika, žila dlouhou dobu v lůně náboženství. A teprve když náboženství v třídně diferencované společnosti, v níž se protichůdnost zájmů projevila se vši ostroší, přestalo vyhovovat estetickým požadavkům společnosti, vyvstávaly nové potřeby a mezi nimi potřeba umění odděleného od náboženství. To vedlo i k emancipaci estetiky, k jejímu oddělení od etiky. Ale pozdní antické estetice (v našem případě estetice Aristotelově) se přece jen nepodařilo oprostit se od zbytků antické etiky úplně. Aristoteles byl v této době první, kdo se pokoušel podat vědecky zdůvodněný systém názorů na umění, zejména *na drama*. „Dávala rozhršení, ztracovala, napomínala a vedla“ je ještě v mno-

hém stará polomystická etika, formulovaná Platónem. Aristoteles, který podal principiálně odlišný výklad etických pravidel a novou „poetiku“, pomohl značnou měrou *k osamostatnění estetiky od etiky*.

U Řeků pojmy „krásy“ a „dobra“ splývaly ve slově „*kalokagathia*“⁷. *Kalokagathia* je nejvyšší *eticko-estetický* princip Řeků: sloučení dobra a krásy. Zvláště těsně spojoval tyto dva pojmy Sokrates. U Platóna, který rovněž neodděloval pochopení krásy od poznání pravdy a dobra, krása a krásno se idealizují a povyšují na „ideje“, k nimž můžeme *jen směřovat* a jež jsme schopni jen slabě napodobovat. „Krása“, říká Platón, „je odlesk skutečnosti.“ Kdo je schopen vnímat duševním zrakem božskou krásu, ten bude s tím přivádět na svět i skutečné ctnosti, ne jejich pouhé obrazy.⁸ To je druhá, *etická* stránka Platónovy estetiky. Konečně moudrost se u něho zaměřuje k tomu nejkrásnějšímu, a Erós je láska ke krásce (*Symposion*) – to je třetí podklad Platónovy estetiky.

Tak se už Platón pokoušel uniknout sokratovskému *cudaimonismu*, ovšem bez úspěchu. Jeho Erós je spekulativní láska ke krásnu, láska k moudrému, ctnost. Tyto tři stránky platónské estetiky zůstávají takto nediferencovány až do konce.

Aristoteles se pokusil metodologicky oddělit estetiku od etiky. Začal tím, že se odchýlil od abstraktní formulace krásy a dobra, jako by předvídal nebezpečí takových formulací. Ani v jeho *Etice*, ani v *Politice*, ani v *Rétorice*, ani v *Metafysice* nenajdete abstraktní formuli umění. Jen v pojednání o literatuře, v *Poetice*, podává v souvislosti s rozбором fabulí velmi důležitou definici krásna, *která nemá nic společného s etikou* a která dala podnět *k formalistickému* výkladu této téze, stejně jako i řada jiných (*metafysikové* a *formalisté* vůbec velmi dlouho „vykořisťovali“ Aristotela). Aristoteles říká v 7. kapitole *Poetiky*:

„Co je krásné, ať už je to živočích nebo kterákoli věc, která se skládá z nějakých částí, musí je mít nejen uspořádaný, ale musí mít i velikost vůbec ne nahodilou; krása totiž záleží ve velikosti a v uspořádání.“⁹

Toto přenesení krásna ze sféry idejí do sféry věcí, toto „zhmotnění“ krásna, rozchod s platónskou a sokratovskou definicí, to vše bylo – a je dosud – předmětem urputných sporů.

Zcela přijímají aristotelskou definici *formalisté*, lidé, kteří obsah obětují abstraktní formě. Tito lidé zapomínají na jiné definice téhož Aristotela, který hledá především *smysl*, obsah. Aristotelský „formalismus“ zdaleka není takový, jak ho chtějí vidět opoždění filosofovi epigoni.

Mohou namítnout: „Vždyť jde jen o dílčí otázku (o fabule), obecnější otázku si zde Aristoteles neklade.“

Tuto námitku nelze brát vážně. Ti, kdo tak mluví, jsou v podstatě skrytí, „stydliví“ idealističtí estetikové, kteří nemají odvahu odvrhnout Aristotelovy teze cele, jako to činí nejvášnivější neoplatonikové. Aristoteles pohlíží na krásno takto i na jiných místech a nepodává přitom abstraktně etické definice. Proč je tomu tak, uvidíme níže.

III

U Aristotela, který v otázkách estetiky pokročil daleko nad Sokrata a Platóna, neredukuje se „krásno“ a „krása“ jen na etické normy. Aristoteles se od těchto norem zcela neosvobodil, ale chápal je po svém. U něho je problém krásna co nejtěsněji spjat s problémem vnímání: jak je dané umělecké dílo – socha, obraz, drama – *vnímáno* člověkem. Aristoteles klade v celé šíři otázku *estetické apercepce* (aktivního vnímání), bez níž je otázka krásna neřešitelná, i když, jak správně poznamenává Hermann Siebeck, ještě nedostatečně přesně rozlišuje pojem krásna od dobra z jedné strany a od účelnosti ze strany druhé. Aristoteles zdůrazňuje, že člověk nemůže soudit o krásnu, jestliže nemůže vnímat krásno ani rozumem, ani smysly.

Podívejme se, co říká Aristoteles v Etice o estetickém vnímání a o požitku z krásy:

„Požitek zvyšuje činnost, a co ji zvyšuje, patří k ní bytostně. Jsou-li činnosti různého druhu, jsou různého druhu i ta potěšení,

kteřá k nim patří. To bude patrné snad ještě lépe z toho, že požitek plynoucí z jiných zdrojů, je činnosti na překážku; např. kdo má rád flétnu, není s to sledovat mluvené, kdykoli flétnistu zaslechne, protože má ze hry na flétnu větší potěšení než z činnosti právě přítomné; požitek ze hry na flétnu tedy má jeho činný vztah k mluvenému. Totéž se stává i při jiných příležitostech, kdykoli se člověk věnuje dvěma věcem zároveň: ta příjemnější totiž vytlačuje tu druhou, a jestliže ji svou příjemností předčí velmi značně, vytlačuje ji tím více, takže se té druhé už ani nevěnujeme. Proto blaží-li nás cokoliv opravdu silně, neděláme to druhé vůbec a děláme něco jiného, potichu si v tom jiném libujeme, jako například v divadle ti, co jedí sladkosti; nejvíce to činí tehdy, když jsou herci špatní“ (X 5, 1175 a 36 – 1175 b 13).

Tento podivuhodně hluboký postřeh vrhá světlo na celé Aristotelovo pojetí otázky apercepce (aktivního uměleckého vnímání). Zde se klade otázka *vnímání* krásy, požitku, otázka rozsahu tohoto vnímání, *rozpolcení* vnímání a konečně jeho zániku v jakémsi percepčním indiferentismu. Aristoteles soudil, že:

„Život je svého druhu činnost... Rozkoš dovršuje každou činnost a tedy i žití, o které lidé usilují. Přirozeně tedy touží i po požitku; on každému činí život, který je žádoucí, dovršuje“ (tamtéž, ř. 12, 15–17).

Avšak tím, že Aristoteles spojoval umělecké vnímání s požitkem a požitek s činností (a tak zaujal stanovisko realismu a empirismu), neskoncoval ještě s koncepcí Platónovou. Tím, že vytyčil otázku krásna, které existuje objektivně, krásna v závislosti na rozsahu a síle vnímání (Poetika), předstihl Aristoteles značně svou dobu. Protože však definitivně neskoncoval se zbytky starého tradičního pojmu „kalokagathia“, tj. i nadále ztotožňoval (v Etice a Politice) blaho a krásu, nedosáhl ve své estetické teorii nejvyšší možné jasnosti.

Aristotelova teorie vnímání je bezprostředně spjata s teorií afektů, s tzv. „*katharsis*“. Mnozí badatelé spojují katarzi výhradně s *tragédií*, opírajíce se přitom o nejasný náznak, který nacházíme v Poetice. Že je to naprosto chybné a že tito vědci nepochopili podstatu aristotelské katarze, to hned uvidíme.

V Aristotelově době se estetika, jak jsme viděli, od etiky

teprve *osamostatňovala*. Tento proces byl spjat s oprostováním umění (zejména dramatu) od náboženství. Estetické a etické pojmy často splývaly. Etická teleologie hrála obrovskou úlohu. Aristoteles přicházel do styku s uměleckou praxí, s uměním určité doby. Jestliže se mu podařilo teorii tvorby vyvodit ze své metafysiky, pak teorie katarze měla za základ každodenní uměleckou praxi. Jsouc přirozeným pokračováním a prohloubením učení o apercepci, je katarze nejdůležitějším kritériem ceny uměleckého díla. Toto kritérium je ovšem spjato se všemi stránkami aristotelské filosofie. Pokud je tomu tak, má v sobě katarze u Aristotela ještě jakýsi etický prvek.¹⁰ Poněvadž však Aristotelova Etika obsahuje mnoho racionálního, posiluje tento etický prvek – z našeho hlediska – pozice jeho estetiky.

To mnozí aristotelští badatelé nechápou. Nemluvíme již o tom, že se někteří odvolávají na spletitost a nejasnost tohoto termínu a otázku katarze považují za naprosto zbytečnou a dokonce škodlivou (Losev aj). Řada badatelů, počínaje Maggim (1550) a konče Corneillem, spojovala katarzi výhradně s tragédií. Zavedli dokonce termín „tragická katarze“. Lessing první upozornil, že katarze se týká nejen tragédie, avšak přes toto upozornění se věnoval sám výlučně rozboru „tragické katarze“; přitom – ačkoli provedl znamenitou kritiku Corneille – podal vcelku etické, nikoli obecně filosofické, estetické hodnocení katarze.

Katarze vyvolala neobyčejně mnoho sporů, které nejsou vyřešeny dodnes. Je to tedy planá otázka, jak se domnívají nejnovější stoupcí Platóna?

V Aristotelově Politice nalézáme toto místo:

„Pravíme, že hudba se nemá provozovat výlučně jen pro užitek, nýbrž také k dalším účelům, tj. v zájmu výchovy a pro očistění (to, čemu říkáme katarze, stůj tady jen jako zmínka, ale v Poetice to vložíme znovu a jasněji) a za třetí pro zábavu nebo zotavení a uvolnění napětí“ (V 7, 1341 b – 1342 a 1).

Čtenář se přirozeně obrací k Poetice, aby pochopil smysl slov „očistění vášní“, a nalézá tam zase jen všeobecné poučení:

„Tragédie je předvedení děje vážného a úplného, který má určitý

rozsah, a to řečí zkráslenou v každém úseku příslušným prostředkem zvláště; užívá jednajících postav, nikoli vyprávění, a působí skrze soucit a strach očistění takových citů“ (kap. 6, 1449 b 24–28).

Podrobnější objasnění, co je to katarze, nemáme, třebaže Aristoteles používá tohoto termínu i na jiných místech (Rétorika, Politika). Jedno je zřejmé: všude, kde se filosof zmiňuje o vlivu umění na člověka, připomíná katarzi.¹¹

Nám je zcela jasné: opominutí katarze, či správněji ignorování otázky katarze (u Aristotela byla v té části Poetiky, na kterou odkazoval a která se nám nedochovala) boří celou Aristotelovu estetickou teorii, zvláště teorii dramatu.

Aristotelova estetika umožňuje odpovědět na tyto tři otázky týkající se katarze:

Otázka první: Týká se katarze jen tragédie?

Otázka druhá: Je katarze jen termín etický?

Otázka třetí: Je možné obejít se při studiu aristotelské estetiky bez pojmu „katarze?“

Katarze je pojem týkající se nejen tragédie, nýbrž *každého umění*. Lessing sice ukázal, že scholastikové mechanicky oddělovali Poetiku od jiných Aristotelových děl, ale sám upadl do téže chyby tím, že jednostranně vysvětloval katarzi jako pojem, kterého je možno použít jen ve vztahu k tragédii. Tato Lessingova chyba se vysvětluje ostrou polemikou, již vedl proti francouzské pseudoklasické škole. Současně Lessing velmi správně postřehl, že zvláště Shakespeareovy tragédie se nerozcházejí se základními estetickými požadavky Aristotelovými.

Co se týče problému katarze a etiky, nelze jej stavět abstraktně. Aristotelovu katarzi nelze odtrhovat od té doby, v níž tento termín vznikl. Moderní pojem katarze (jak se ho užívá v dnešní psychologii) není možno brát za estetické měřítko Řeků. Katarze nepochybně znamenala zlom v estetickém vnímání, transformaci pojmů o životě, událostech, o hrdinovi, a to následkem nových emocí, jež byly načerpány z uměleckých děl a jež rozložily dřívější povrchní představy o předmětu. Stručněji řečeno: katarze je rozhodný moment, jiný pohled na životní jevy, „vyjasnění“, nové poznání, získané estetickou cestou.

Teorie afektů a katarze má pro umění, zvláště dramatické, ohromný význam. Aristoteles doporučuje zobrazovat takové lidi a takové charaktery, které by byly divákovi blízké (Poetika). Hrdinové řecké tragédie stáli po řadě peripetií před divákem v celé své tragičnosti. Avšak jejich ušlechtilost, velikost a utrpení byly divákovi blízké. Řeční tragikové výborně znali cestu k lidskému srdci.

Obyčejně se řeční tragikové (zvláště Sofokles) snažili vzbudit útrpnost, soucit s hrdinou, který trpí *nezaslouženě*. Ale kdo je tento hrdina? *Je to pozemský člověk*, avšak člověk velké energie, čestný, mužný, smělý. Čím přesvědčivěji je vylíčen hrdinův charakter, tím hlubší jsou afekty vzbuzené hrdinovým utrpením. Tím silnější je strach o lidi jemu podobné (ztotožnění: i jiní se mohou dostat do takového postavení), tím snadnější je přivést diváka až k pochopení obecných zájmů, obecných cílů.

Ale toto „obecné“ v charakterech lidí a obecnost zájmů je třeba podle mínění Aristotela zobrazit v příbězích *konkrétních lidí*. Není utrpení „vůbec“: je utrpení Prométheovo, Oidipovo, Orestovo, Filoktétovo, Elektrino. Zobrazení složitých citů konkrétního člověka v uvedených dramatech vyvolává stav katarze, probuzení afektů a potom – v kulminačním bodě – uklidnění a „klidnější“ uvědomování podstaty daného dramatu. A není tomu tak jen v dramatu. Tento jev pozorujeme při čtení strhujících literárních děl, při poslechu hudby atd. Strach a soucit jsou přítom v dramatu a v literatuře v takovýchto vztazích: strach je nutná ingredience soucitu, ale nikoli naopak; strach o sebe samého nemůže v sobě zahrnovat soucit.

Zážitky, city a myšlenky (hrdiny), soucit (diváka) a katarze (u diváka), to je jádro teorie o aktivním vnímání umění. Shakespeare byl hodnocen Marxem a Engelsem tak vysoko právě proto, že spojoval nejhlubší „heroické“ chápání tragédie s konkrétním materiálem své bouřlivé doby. Dovedl vtělit hluboké vášně a myšlenky v přesvědčivé, vzrušující tragické obrazy. Nesmrtelné výtvoření největších dramatiků minulosti jsou koneckonců nejlepšími ospravedlněními aristoteléské teorie afektů.

Aristotelův rozchod s Platónovými „idejemi“ ve filosofii a s platónským chápáním „krásna“ musel vést ke vzniku hlubokých rozporů v základních estetických otázkách. Zde se Aristoteles nejvíce řídil svou myšlenkou: „Platón i pravda mi jsou drazí, ale pravda je mi dražší“.

Připomeňme ještě jednou, že úplnou, přesnou a monistickou definici *krásna* nepodal ani jeden starověký filosof. Totéž se stalo i s definicí umění. Při nejlepší vůli nebudeme ve spisech filosofů takové místo, kde by byla podána víceméně přesná definice *podstaty umění*. To má své příčiny.

První: Umění v antickém pojetí neodpovídalo tomu, co my dnes uměním nazýváme. Pojem umění byl širší, stejně jako termíny „estetika“ a „kalokagathia“. V starověku spadala pod pojem „umění“ i řemesla a dokonce i některé vědy.¹² V jiných případech setkáváme se s definicí umění jako poezie. Zvláště časté je takovéto pojetí u Aristotela. Poněvadž neměli zcela přesnou definici *podstaty umění*, nemohli staří formulovat ani *pojem umění*.

Druhá příčina: Umění se složitě proplétalo s antickým náboženstvím. Prožívalo složité změny v souvislosti s vývojem a proměňováním náboženského kultu. Bylo silně ovlivňováno nábožensko-etickými a politickými názory. První estetikové (Sokrates), ačkoli měli nejlepší vůli podat definici podstaty umění a jeho předmětu, nutně směřovali pojmy estetické s etickými a náboženskými. Praxe antického umění pak ukazuje, že drama stále ostřeji vystupovalo proti náboženství (Euripides).

Přesně řečeno, zrození tragédie jako nejvýraznějšího umění má v náboženství nejen svůj původ, nýbrž je i odpoutáním od něho. Jejím principem je nejen utvrzování bohů, nýbrž hlavně boj s „osudovou silou“ náboženských názorů. Dokonce i u Aischyla, prvního geniálního tragika, u něhož bohové mají vrch, protestuje člověk vzpurně proti jejich slepé vůli (Prométheus). U Sofokla nabyl tento boj určitějšího charakteru. Snad proto tento tragik vzrušuje

nejvíce. Euripides odsunul bohy a božskost zcela do pozadí, do stínu. Právě proto u něho vystoupila do popředí občanská etika, „čistá morálka“ místo náboženství. Ve srovnání s postavami Sofoklovými, heroickými, nezlomnými, silnými svou vnitřní ušlechtilostí, zdají se postavy Euripidovy všední, třebaže poučují a moralizují. Počínajíc Euripidem nastal v umění současně s nejpronikavějším zostřením třídních rozporů zlom: rozhodný odklon umění od náboženství. Tento vývoj našel později oporu v estetické teorii Aristotelově. Aristoteles nejen vytýkal starým názor, že nebe potřebuje ke své opoře Atlanta, který

... stojí v kraji západním
a svými rameny sloup nebes podpirá
i země...

(Aischylos, *Prometheus*, 348–350).

Aristoteles nejen formuloval proměnlivost lidských názorů (věd, umění, náboženství), jak jsme viděli výše. On si byl již velmi dobře vědom toho, že z „neexistujícího nemůže nic vzniknout.“¹³ Jeho estetika *nemohla být estetikou náboženskou*.

Jak poznamenává Marx, už v Periklově době (v tzv. „zlatém věku“) „umění a rétorika zatlačily náboženství“. „Alexandrova doba byla dobou Aristotela, který zavrhl věčnost »individuálního« ducha a boha pozitivních náboženství.“¹⁴ Aristoteles postavil do středu estetiky *člověka a geniálně určil rozdíl mezi metodou Sofoklovou a Euripidovou, velmi významnými z hlediska odvěkého sporu uměleckých metod: „Zatímco Euripides líčí lidi takové, jací ve skutečnosti jsou, Sofokles je líčí takové, jací mají být“* (Poetika, kap. 25, 1460 b 33–34).

První systematickou studií o umění byla Aristotelova Poetika, která se nám nezachovala celá. A první, co Aristoteles vykonal, bylo objasnění *zdrojů umění*. Nově vytyčil problém „napodobování“, uměleckého zobrazování, problém tzv. „*mimésis*“.

Jak chápe Aristoteles *mimésis* na rozdíl od svých předchůdců?

Platón říká: „Daleko od pravdy je umění napodobovací, a jak se zdá, umí dělat všechno proto, že v každé věci zachycuje jen něco málo, totiž její zevnějšek“ (Politicia X, kap. 2, 598 B). „Ten, od něhož pochází výtvor, stojící na třetím místě od jsoucna, je umělec“ (tamtéž, 597 E). Podle Platóna to vypadá takto: existuje „idea“ lavice – rodový pojem; zhotovitel lavice – truhlář, napodobující ideu, výrobce věci; a nakonec umělec, napodobující řemeslníka. „Tedy,“ říká Platón, „takový bude i básník tragédie, je-li napodobitelem, svou podstatou cosi jako třetí od krále a od pravdy, a stejně i všichni ostatní napodobitelé“ (tamtéž, 597 E).

Umění je napodobování, *mimésis* v plném smyslu tohoto slova. Málo na tom, že se člověk otrocky pokouší kopírovat ideu zjevenou v jeho rozumu: druhý napodobitel – umělec – napodobuje prvního napodobitele – řemeslníka. Ani první, ani druhé podle Platóna zřejmě nestačí k zobrazení ideje předmětu. Proto také, i když je předmět krásný a líbí se nám, přece jen umělec nezobrazuje jeho ideu *úplně*. „Krása je odlesk skutečnosti.“ Snaž se sebevíc, nikdy se nepodaří dokonale zobrazit *ideu*. Platón to nazývá tvorbou proto, že omezuje možnosti člověka na *nedokonalé napodobování* jen nedokonalých kopií. U Platóna pojem „tvorba“ chybí, i když sám byl geniální básník, mistr obrazu.

Umělec se u Platóna jeví jako pouhý kopista kopií idejí. Není proto divu, že má ostře záporný vztah k umění: proč se dívat na obraz, který nedokonalě zobrazuje moře, když moře je dokonalost sama a idea moře ještě dokonalejší? Jeho teorie *mimésis*, jsouc v těsné, nerozlučné spojitosti s jeho „*idejemi*“, vedla k zápornému vztahu k umění, což hrálo zvláštní roli ve středověku, roli, kterou se leckdo snaží připisat Aristotelovi, i když ten se „provinil“ něčím zcela jiným – tím, že scholastikové využívali jeho logiky a jeho astrokosmické koncepce.¹⁵

Není proto divu, že Platón ze svého ideálního státu „zdvouřile“ vykazuje básníka.

Aristoteles platónské chápání *mimésis* opouští.

Stejně jako v jeho logice dává definice *pojmu* i ponětí o věci (pojem – hmota – věc), tak i v estetice nám dává jeho mímésis ne kopii kopie (Platón), nýbrž zobrazení *samotné skutečnosti*.

Toto zobrazení skutečnosti prostřednictvím umění nám dává estetický požitek (Poetika 4, 1448 b 9). „*Napodobování působí všem potěšení*.“ Hned tam, kde Aristoteles teprve začíná formulovat otázku *tvorby*, spojuje tuto otázku (stejně jako i otázku krásna) se smyslovým vnímáním. Dobře je zobrazeno to, co v nás vyvolává určité pocity.

Už nyní vidíme podstatný rozdíl ve vytyčení problému. Pro Platóna je umělecké dílo špatnou kopií kopie ideje, umělec je špatný kopista. Pro Aristotela je umělecké dílo estetickou kategorií, je to *předmět tvorby*, který nám způsobuje potěšení.

Odtud je jenom krok k vyššímu stupni. A Aristoteles tento krok činí, když říká:

„I když se stane, že básník zbasní skutečné události, není proto ještě méně básníkem; nic totiž nebrání, aby některé ze skutečných události nebyly takové, jaké by se pravděpodobně staly a jaké se stát mohou, což je právě to, co z něho činí jejich básníka.“¹⁶

Potom jde Aristoteles ještě dále, když praví:

„Co se tkne básnictví, je žádoucnější věc nemožná, je-li přesvědčivá, než věc možná, ale nepřesvědčivá; třeba nemohou existovat takoví lidé, jaké maloval Zeuxis, ale je to tak lepší. Vzor má přece předčít skutečnost. »Nelogičnost« lze svést na to, co se říká; hájíme ji tedy takto, anebo tím, že někdy to ani nelogické není; je přece pravděpodobné, že se leccos stává i proti pravděpodobnosti“ (tamtéž, 25, 1461 b 11–15).¹⁷

K této neobyčejně jemné definici *zaměření tvorby* se ještě vrátíme; prozatím se budeme zabývat otázkou, není-li v samém Aristotelově počátečním výkladu mímésis zrnko jeho budoucí teorie tvorby.

„Za prvé,“ říká Aristoteles, „sklon k napodobování je lidem vrozen od dětství, a právě tím se liší člověk od ostatních živočichů, že je nejdokonalejším napodobitelem a že své první zkušenosti získává napodobováním.“

Za druhé, z napodobování mají všichni potěšení. Důkazem toho je, co se stává ve skutečném životě: věci, které samy vidíme s neli-

bostí, pozorujeme v obzvláště věrném vyobrazení s potěšením, např. podoby nejmizernějších zvířat a mrtvol.“

Za třetí, „učit se je nade vše příjemné nejen filosofům, ale podobně i všem ostatním“ (Poetika 4, 1448 b 5–14).

Tak tedy *napodobovat* znamená věrně zachycovat podstatu zobrazovaného, vytvářet nové, *tvorit*. Umění je podle Aristotela nepodobováním přírody jen *v obecném smyslu*. Aristoteles nikde neříká, že umění musí mít napodobování přírody *za cíl*; tvrdí, že napodobování přírody je *princip*, zdroj umění.

Tak tedy napodobování je lidem vlastní, poskytuje jim potěšení a dává jim poznatky a radost z tvorby. Tato formule ovšem *nemá nic společného – s výjimkou první své části – s platónským pojetím mímésis*.

Hlavní síla této formule spočívá v tom, že mímésis je zde zachována jen jako termín, avšak je do ní vložen *zcela jiný obsah* než u Platóna: je do ní vložen pojem *tvorby*. Lidé *improvizují*, lidé tvoří, lidé mají ze své tvorby estetický požitek, i když předmět jejich tvorby zobrazuje objekty zdaleka ne krásné: mrtvolky, medúzy nebo démony atd. Naprosto není nutno zobrazovat jen krásno, samo zobrazení – je-li tvorbou – je krásné, je *estetické*, jestliže určitým způsobem působí na člověka, tj. vzbuzuje-li v něm estetické emoce a dává-li mu jakési nové chápání skutečnosti. Je zde ovšem už i zrnko *formalismu* – forma je krásná nezávisle na obsahu; ale zase to byl právě Aristoteles, kdo protestoval proti holé formě, nepodepřené hlubokým, *strhujícím obsahem*. Naopak *obsah* – materiál – dává formě možnost nalézt své ztělesnění.

A nejen to; Aristoteles zdůrazňuje, že „úkolem básníka není podávat, co se skutečně stalo, nýbrž co by se stát mohlo *a co je možné podle pravděpodobnosti nebo nutnosti*“ (Poetika 9, 1451 a 36–38).

Ale ani na tom Aristoteles nepřestává a podává neobyčejně hluboké filosofické hodnocení poezie. Rozdíl mezi *básníkem a historikem* není jen ve formě jejich vyprávění, nýbrž i v tom, že jeden vypravuje o tom, co se událo, kdežto druhý o tom, co by se udát mohlo. „Proto je poezie

věc filosofičtější a cennější než historie; básně totiž líčí spíše věci obecně platné, kdežto dějepiscectví jednotlivosti.“¹⁸

Zde je, chcete-li, pojem umělecké tvorby doveden až k maximálnímu zpřesnění. Zvláště ve „filosofičnosti“ poezie je vrcholný bod tvorby, vrcholný bod transformované mímésis, bod, kde mímésis přestává existovat, kde její místo zaujala *tvůrčí*, poeticko-filosofická myšlenka.

Jaké důsledky vyvozuje Aristoteles ze své teorie tvorby, co radí dramatikovi? Stručně je možno jeho vývoody shrnout takto:

1. teze: „Pro básnictví je žádoucnější věc nemožná, je-li přesvědčivá“ (Poetika 25, 1461 b 11–12, totéž 24, 1460 a 26–27).

2. teze: Podávat lidi v zušlechtně podobě (Poetika 15, 1454 b 13), podle Černyševského „idealizované“ nejenom ve smyslu přikrašlování. Jinak řečeno, dát jim určitější a současně ideální charakter, vlastní určitému *typu*.

3. teze: „Nejoprávdověji vzrušuje, kdo je sám vzrušen, a nepřesvědčivěji se rozčiluje rozhněvaný. Proto básnictví potřebuje člověka spíše značně nadaného než entuziastu; ten první je tvárný, druhý se snadno octne u vytržení“ (Poetika 17, 1455 a 31–34).

4. teze: „Od návyku rmoutit se nebo se radovat nad věcmi zobrazenými není daleko k tomu, abychom se chovali právě tak vůči skutečnosti“ (Politika V, kap. 5, 1340 a 24–25).

Aristoteles přitom všem ponechává umělci *nejširší pole působnosti*. Aristoteles dále první zdůvodnil teorii realismu v tvorbě, a první vystoupil, řečeno moderním termínem, proti naturalismu, chápe realismus nikoli jako pouhé napodobování, nýbrž jako zobrazování skutečných vlastností předmětu.

Aristoteles říká umělci: tím, že napodobíš, *opravuješ* přírodu, ukazuješ ideál. Platón naopak tvrdil, že básnické výtvořiny vždycky přírodu ochuzují. Příroda nedává ani v jedné z existujících věcí *obecné* v konkrétně smyslové podobě. To můžeme poznávat, podle Aristotelova mínění, jen prostřednictvím umění. Umělec tím, že zobecňuje a po-

dává typické (rod, druh, typ), *opravuje* přírodu. Příroda (člověk) v procesu změny a pohybu poznává a zdokonaluje prostřednictvím umění sebe samu. Tuto myšlenku, jak známo, rozvinul a rozpracoval ve své estetice Hegel.

Otázka tvořivě apercepčního procesu, vyslovená v tezi „vzrušuje ten, kdo je sám vzrušen“, zůstává v plném smyslu estetickou *normou* i pro dnešek. Touto tezí je formulován požadavek *subjektivního vztahu* k zobrazovanému, neodtržený ovšem od vztahu objektivního.

A tak nakonec cílem umění a transformované aristotelické mímésis je prostřednictvím umění *poznat život*, zprostředkovat jej, proniknout do jsočina. „Zakoušejíce zármutek nebo radost nad zobrazením, navykáme si pociťovat totéž ve skutečnosti“ (Aristoteles, *uv. místo*). *Umění pomáhá žít*. Tvorba a estetické vnímání jsou současně činnost i největší vnitřní soustředění, „*scholé*“ i aktivní proces, estetické potěšení i poznání - *blaženost poznání*.

To je Aristotelův závěr z jeho zkoumání tvůrčího a apercepčního procesu.

Co podmaňuje v této zdaleka ne dokonalé, ale neobyčejně zajímavé Aristotelově teorii? U něho „není pochyby o objektivnosti poznání. Naivní víra v sílu rozumu, v sílu, moc, objektivní pravdivost poznání,“ říká Lenin. Ale celé Aristotelově estetice je současně vlastní i „naivní *zmatečnost*... v *dialektice* obecného i jednotlivého – pojmu a smyslově vnímatelné reality jednotlivého předmětu, věci, jevu“ (Lenin, *uv. spis*, s. 296).¹⁹

Estetické principy Aristotelovy nejen určují a charakterizují jeho principy dramatické, nýbrž i do značné míry vyrostly z praxe starověkého dramatu. Aristoteles vybudoval svou teorii na pevném základě faktů. Svě názory zdůvodnil studiem tragédie a komedie své doby. Jeho Poetika je celá prosycena fakty, srovnáními, historickými exkursy, teoretickými i praktickými pokyny, polemikou – obranou jedněch dramatiků a odmítáním jiných atd. Tato velebná práce je tak vlastně základem jeho dramatické teorie, neboť se nám zachovala právě ta část, která se týká dramatu.

„Tragédie,“ píše Aristoteles, „je předvedení děje vážného a úplného, který má určitý rozsah, a to řečí zkrácenou v každém úseku příslušným prostředkem zvláště; užívá jednajících postav, nikoli vyprávění, a působí skrze soucit a strach očistění takových citů“ (kap. 6, 1449 b 24–28).

Tato definice tragédie a zvláště to místo, kde se mluví o katarzi, tj. očistění afektů vzbuzených tragédií, vyvolaly mnoho sporů, o nichž jsme mluvili výše. Vycházejce z této své obecné teze, formuloval Aristoteles řadu dramatických principů (*drama* = jednání), jež neztratily svůj význam ani dnes.

Při posuzování základních problémů nového dramatu²⁰ vyvstává velmi důležitá otázka, *co a jak* má dramatik zobrazovat. Aristoteles na to dal přesnou odpověď, kterou ignorovat by znamenalo vědomě obcházet podstatný moment umění.

Úkolem dramatika je podle Aristotela především to, aby mluvil ne o tom, co se stalo, ale o tom, co by se mohlo stát, o možném „podle pravděpodobnosti a nutnosti“. Jinak řečeno, zavrhuje se teorie slepého kopírování historie, zdůrazňuje se princip umělecké fikce, v níž pravdivost vystupuje jako pravdivost reálných životních procesů. Toto „mohlo by se stát“ je někdy důležitější než realita určitého faktu, který se sice stal, ale nedostatečně charakterizuje proces, životní konflikt nebo ideu, které chtěl dramatik vyjádřit.

Tento proces musí *nutně*, s železnou logikou skutečnosti vyplývat ze všech líčených událostí, z celého sběhu okolností, z celého charakteru, pohybu a střetání obrazů. Na jiném místě ukazuje Aristoteles, že „básník musí být více tvůrcem fabulí než veršů. Dokonce i když se stane, že z básní skutečné události, je přece tvůrcem“ (Poetika 9, 1451 b 27 až 30), tj. musí tvůrčím způsobem přetvářet skutečnost tak, aby před námi vyvstala *živá a v pohybu*, nikoli v podobě faktů sice skutečných, ale ztuhlých, zkonstatěných. Umělecká *fikce*, jež je cizí plochému napodobování a po-

pisování, stává se požadavkem také při líčení charakteru lidí a charakteru střetnutí účinkujících osob.

Předmětem tragédie jsou podle Aristotela *ušlechtilé vášně*, ušlechtilá přání, snahy, jež na své cestě narážejí na překážky, někdy nepřekonatelné. Někteří to chápou jako požadavek přikrášlovat skutečnost. Aristoteles nepožadoval, aby se skutečnost přikrášlovala a aby se uhlazovaly hrany protikladů, a i když hájil *Euripida* před útoky kritiky, nezdržoval proto o nic méně tvůrčí princip *Sofoklův* jako závažnější.²¹

„Protože je tragédie zobrazením lidí lepších, je třeba vzít si příklad z dobrých portrétistů. Neboť i oni, ač zachycují vzhled každému vlastní a malují lidi si podobné, přece je vyobrazují krásnější“ (Poetika 15, 1454 b 8–11).

Zobrazení nedostatků hrdiny vcelku kladného nemusí v něm zastiňovat to *blavní*, kladné, to, co vyzdvihuje daný charakter jako příklad hodný napodobení, „jako když např. Homér zobrazil Achilla jako vzor neoblomnosti a přitom dobrého“ (Poetika 15, 1454 b 14–15).

Tato „idealizace“ charakteru nemá nic společného s „lakováním“ skutečnosti. Oproštění charakteru od *zbytečných drobností* zdůrazňuje ještě jednu stránku umělecké fikce, jak ji chápal Aristoteles. Doporučuje *zanedbat drobnosti* ve jménu vytvoření obecného, typického, charakteristického, toho, co se možná nevyskytuje *masově*, ale zato existuje ve skutečnosti jako kladná tendence, jako vůdčí prvek, a co je proto i umělecky pravdivé a oprávněné. A právě z této formulace otázky – ať to sebevíce popírají nedostatečně objektivní kritikové tohoto filosofa – vyplývá ta grandiózní filosofická srovnávací charakteristika poezie a historie, kterou ne zcela pochopil a *jednostranně* později hájil geniální Lessing, když vystupoval s celým svým uměleckokritickým temperamentem proti pseudoklasickým kánonům a mršinám.

Ale nestačí říci, že historik vypravuje o tom, co se stalo, a básník o tom, co by se stát *mohlo*. Nestačí zdůraznit, že „následkem toho je poezie věc filosofičtější a cennější než historie; báseň totiž líčí spíše věci obecně platné,

kdežto dějepisectví jednotlivosti“ (Poetika 9, 1451 b 5–7). Nestačí říci: podat takový charakter, který zobrazí obecné „podle pravděpodobnosti nebo nutnosti“ (tamtéž, 1451 a 38). Je třeba zdůraznit *určitost* charakteru, *konkrétnost*, jež podtrhávají nutnost právě takových, a ne jiných dějů. Člověk musí v dramatu konat určité činy ne proto, že „se tak zachtělo“ dramatikovi. Musí *tak* jednat proto, že jinak jednat *nemůže* – z nutnosti, proto, že souhrn podmínek, okolností, sběh zájmů, jeho povaha a nakonec předchozí děje ho *pudí* ne k jinému, nýbrž k *tomuto* skutku. A právě *tento*, a ne jiný skutek musí být umělecky zdůvodněn. A proto ta poučka o *čtyřech cílech* dramatika při kresbě charakterů nemá význam pouhého „básnického návodu“, nýbrž má mnohem hlubší, filosofický smysl: ušlechtilost, soulad a důslednost, nikoli kopie konkrétního člověka, nikoli napodobení.

Jak hluboce obsahuje tento požadavek všechny požadavky předcházející a shrnuje poučky o charakteru, vidíme z toho, že „i když je nějak nedůsledný ten, kdo je předmětem zobrazení a je modelem právě s takovou povahou, přece musí být nedůsledný důsledně“ (Poetika 15, 1454 a 26–28).

Aristoteles se zastavuje u *charakterů* proto, že se v dramatu odrážejí skutečné životní konflikty právě v charakteru a v jeho činnosti. „Jednání plyne přirozeně ze dvou příčin, z myšlení a z charakteru“ (Poetika 6, 1450 a 1–2). *Jednoho* člověka od druhého odlišují – při vši složitosti – *způsob myšlení a charakter*. Rozmanitost a obecnost v individuálním charakteru, který se rozhoduje mezi „tím“ a „oním“, musí být ukázány s maximální jasností, tím větší, čím více je charakter individualizován. *Typizace* – to je současně i proces *individualizace obrazu*, nikoli proces nivalizace rozdílů. Typ se projevuje v procesu diferenciaci a výběru, jenž není odtržen od procesu individualizace.

Teleologičnost, metafysičnost a zmatenost některých pojmů u Aristotela nám nesmějí zastínit to (Aristoteles to dobře ukázal), co odlišuje jeden charakter od druhého. Ale to vše se musí projevit v *jednání*, navenek. Tehdy bude taková po-

stava srozumitelná a úplně zjevná. Jestliže je ta postava nesrozumitelná a její skutky nejsou umělecky zdůvodněny, pak je celé drama nezdůvodněné. Tedy proto zdůrazňuje Aristoteles požadavek na popis charakteru: přiměřenost (ve shodě s pohlavím, postavením, věkem atd.), podobnost, stálost, to, co nazýváme „charakterem ustáleným a důsledným až do konce“, a to, co nazval Aristoteles „důsledností i v nedůslednosti“, a konečně *čestnost*. Avšak ta není nezbytná. Myslelo se pouze na čestnost pro hrdinu tragédie: nejednat z osobní zřetelnosti. Aristoteles sám ukazuje na nutnost uvážit pro srovnání charakteru nízké. V každém případě je nezbytná stálost charakteru.

Nejdůležitější požadavek vznáší Aristoteles na fabuli dramatu. Považuje fabuli za duši tragédie.

„Základem a takřkajíc duši tragédie je fabule; na druhém místě jsou charaktery. Vždyť tragédie je zobrazením jednání, a z té příčiny hlavně jednajících“ (Poetika 6, 1450 a 38–39, 1450 b 3–4).

Ve své Poetice věnuje mnoho místa *fabulim* a dějům. V podstatě jde v těchto pokynech o toto:

A. Tragédie je předvedení děje zakončeného a uceleného, *majícího určitý rozsah*. Fabule musí mít jasně vymezený okruh, musí se rozvíjet v logickém pořádku a nesmí mít *délku náhodnou*. Co do rozsahu bývá nejlepší ta fabule, která je rozvinuta do *náležité jasnosti*, je dějově bohatá a není rozvleklá.

B. Ucelenost. Fabule není jednotná v tom případě, když se točí kolem jedné osoby, nýbrž tehdy, když představuje *logický řetěz dějů*. Dialektičnost takové úvahy je zřejmá. Souvislost dějů v jejich *roztřížení* a protikladnosti – vždyť máme co činit s dějem *dramatickým* –, ve střetání hrdiny s jinými v průběhu dramatického děje. Konflikt zájmů a *další rozvoj děje*. Hlavní požadavek: nic zbytečného. To, co svou přítomností nebo nepřítomností nic nevysvětluje a také nemění, nemá pro dílo žádný význam. Jednotlivé části díla musí být spojeny takovým způsobem a mít takový význam, že by se přemístěním nebo vypuštěním kterékoli části rozrušil celek.²²

C. „Kdyby někdo sestavil výroky sebestavolnější a slohově i myšlenkově dobře postavené, nedosáhne proto ještě toho, co jsme stanovili jako úkol tragédie; naopak daleko spíše jej splní tragédie, která je po těchto stránkách slabší, ale má fabuli, tj. sestavu událostí“ (Poetika 6, 1450 a 29 až 32). Rozuzlení musí vyplývat ze samého *příběhu* děje, a nesmí se „řešit“ nedůsledně, tj. náhodou nebo zásahem vnější síly, což se stávalo, jak známo, v dramatu antickém i ve francouzském dramatu XVIII. století (deus ex machina) a vyskytuje se i dnes u některých dramatiků, kteří nevědí, jak děj „rozuzlit“.

Známé místo o tom, že „v tragédii nelze předvést větší množství dějů odehrávajících se současně, nýbrž jen to, co sehraje na jevišti část herců; naopak v epice, protože je to vyprávění, lze zbásnit řadu scén probíhajících současně“ (Poetika 24, 1459 b 24–27), vedlo k nesprávným výkladům. Aristotelovi se přičítalo, že požaduje zachování *tří jednot*: děje, místa a času. Že Aristoteles požaduje jednotu a ucelenost děje, to, čemu se v divadle říká „souvislý děj“, to jsme viděli. Tento požadavek u něho jest, a kdo by popíral jeho nutnost?

To, že Aristoteles uvádí jako jednoduchý *příklad* řeckou tragédii, nijak nemůže znamenat požadavek jednoty času. Aristoteles jednotu času *nepožadoval*. Jisté omezení zavedli sami tragikové, když se snažili psát tak, aby se děj ukončil během „jednoho slunečního oběhu“.²³

Pokud jde o jednotu *místa*, kde se děj odehrává, o tom se u Aristotela *nikde* nemluví. V řecké tragédii se tato jednotka nezachovávala a známe tragédie, v nichž se místo děje mění, jestliže to průběh děje vyžaduje (Aischylovy Eumenidy, Euripidovy Foiničanky aj.).

Francouzští dramatikové XVII. a XVIII. století přičítali Aristotelovi *tří jednoty*, zachovávali je a povýšili na jakýsi kánon. Naopak Shakespeare, tvůrce pravé klasické tragédie, se „třemi jednotami“ vůbec nepočítal. Neznal je. Uznává zpravidla *jednotu děje*, požadovanou již Aristotelem. Stejně si počínal i Schiller. Lessing ve své polemice s Francouzi nezvratně dokázal, že „tří jednoty“ byly Aristotelovi

připsány bezdůvodně a že tento filosof požaduje zachování jednoty jedině: *děje*.

Voltaire, tento skeptik a bořitel kánonů, prohlašoval: „Upouštět od Aristotelova zákoníku znamená plout v literatuře bez kompasu, ustavičně se vystavovat nebezpečí ztroskotání.“ To mu nepřekáželo, aby Aristotelův „zákoník“ sám neporušoval, a to ne bez úspěchu, neboť Aristoteles je nezvratný samozřejmě jen v *obecné formulaci* problému *klasického* dramatu. Voltaire chtěl zdůraznit veliký metodologický význam Aristotelových pokynů pro drama.

Když jsme mluvili o Aristotelově teorii afektů, zastavili jsme se u katarze. Zde je třeba znovu se ke katarzi vrátit v *souvislosti s dramatem*. Možnost katarze je těsně spjata s otázkou, co a jak je v díle *zobrazeno*, vyvolává-li ta či ona postava *útrpnost a strach*.

„Strach a soucit mohou být vyvolány hrou na jevišti, ale také přímo zkomponováním událostí; je to lepší a dělá to tak větší umělec. Děj má totiž být sestaven tak, aby i ten, kdo ho nevidí a události vnímá jen sluchem, pociťoval nad těmi příběhy hrůzu i lítost; tak asi bude člověku, který naslouchá báji o Oidipovi. Dosahovat toho s pomocí podívaně, to je méně umělecké a vyžaduje to choréga.“²⁴

Abychom našim dramatikům a hercům objasnili pojem „katarze“, musíme věnovat pozornost této věci: *katarze – okamžik vrcholného vjemového napětí, okamžik nejostřejší reakce diváka – splývá ve většině případů s kulminačním bodem uměleckého (dramatického, hudebního a někdy řečnického) děje*.

V tomto případě není nezajímavé všimnout si úlohy *pauzy*. Zdá se, že nic není tak krásným dialektickým výrazem přechodu z jednoho stavu děje v druhý, z jednoho stavu „apercepce“ (aktivního vnímání díla) v druhý, od stavu nekatarzního v katarzní. Pauzy v uvedeném smyslu mají obrovský význam v hudebních symfoniích. Totéž platí také o dramatickém ději. V řečnickém umění je pauza jedním z nejdůležitějších prostředků nejtalentovanějších *řečníků*.

Přesto se této úloze pauz z nějakých důvodů nikde nevěnuje pozornost. Můžeme jen litovat toho, že se teoretici umění touto otázkou nezabývali.

Panuje názor, že pauza je speciální záležitost dramatu a divadelního představení. Umělecký děj je však nepřetržitý pohyb a pauza je odrůda tohoto pohybu. Pauza je v uměleckém ději stejně nezbytná, jako je nezbytný nepřetržitý pohyb a zvraty v rozvíjení děje. Co nejvíce vrhá světlo na dialektický proces uměleckého děje, je to, že pauzy nejčastěji spadají v jedno s momenty jeho ostrého zvratu, s momenty neobyčejně složitého a tuhého zauzlení hlavních uměleckých nitek. Kdysi se křičelo: „Méně pauz na scéně!“ To je správné, jestliže se domníváme, že pauza je nedostatek pohybu. Je to však *nesprávné*, jestliže se na pauzu díváme jako na jeden z detailů celkového uměleckého procesu. Ovšem i v tomto případě je heslo „méně pauz“ nakonec správné. Vždyť právě v pauze začíná nejčastěji katarze. A vidíme, že nejnadanější herci, nejnadanější dramatikové instinktivně cítí tuto mohutnou sílu *pauzy* a využívají ji s maximálním užitekem pro děj. Jako by nabízeli diváku, čtenáři, aby *uvolnil* city a myšlenky v něm vzbuzené. Ba i sám divák cítí, že je to nutné.

Někdy u dramatika pauza není, ale herec cítí její nutnost, a pauza – je-li vhodná – má velký umělecký význam. Totéž, jen uvědoměleji, dělají skladatelé, dirigenti, nadaní řečníci a vynikající hudebníci. Např. Oskar Friedl, neobyčejně expresivní dirigent, velmi dovedně využívá tohoto momentu, zvláště při provádění Beethovenových symfonií.

V pauze se koncentrují a mají svůj katarzní počátek, svůj moment koncentrace a uvolnění, *estetické* emoce, tj. afekty, které před pauzou předcházely. A zde se tyto afekty „očisťují“, tj. nastává přechod diváka, čtenáře do *nového* stavu. Zde pak dochází k uvolnění citů. V pauze probíhá vzájemné dialektické působení dvou uměleckých komplexů: komplexu zobrazených uměleckých dějů a komplexu vašich myšlenek a citů, znepokojených knihou, představením, dramatem, setkávají se v pauze – v tomto pořadajícím bodě katarze. Zde *kvantita* nahromaděných estetických emocí přechází prostřednictvím katarze v novou *kvalitu*, v nové vnímání uměleckého faktu.

Aristoteles formuluje v 13. kapitole Poetiky řadu velmi důležitých otázek, jež pro nás mají velký význam.

Tragédie musí vyvolat *určité* city, určité prožitky. Není-li tomu tak, jsou-li vyvolané city protichůdné tomu, k čemu autor směřoval, nebo je-li tu vztah lhostejný, pak tragédie nedosáhla cíle. Ale co se může dotknout diváka a vyvolat v něm intenzivní pocity? Na to Aristoteles odpovídá: utrpení nevinného a „*strach o tobo, kdo je nám podoben*“ (Poetika 13, 1453 a 5–6).

Nad tím se musí naše mladá sovětská dramatika hluboce zamyslet. Byly popsány hory papíru, polámáno mnoho kopi, probíhá nekonečný, vleklý spor o *působení* na diváka, ale na tuto otázku dal velmi zajímavou odpověď Aristoteles: divák reaguje především na prožitky toho hrdiny, který je mu svým postavením blízký. To ovšem nevylučuje ani možnost pochopit prožitky hrdinů, kteří diváku *blízcí nejsou*. Avšak Aristoteles zdůrazňuje, že náš soucit bude na straně blízkého a ušlechtilého. Požaduje, aby nebyli předváděni ani lidé příliš bezúhonní, ani darebáci nebo ničemové, nýbrž ti, „kdo stojí uprostřed mezi nimi“.

Postup Aristotelových úvah, jak je lze rekonstruovat, rýsuje se takto:

1. Zobrazujte ty, kdo jsou mezi námi, hrdiny živé, nikoli abstraktní, vumělkované – taková tragédie bude diváku bližší.

2. Zobrazujte lidi jako živé, s prostředními ctnostmi a nevelkými vadami.

3. Přihlíží-li divák tragédii, v níž je vyličen navýsost dobrý a navýsost špatný „hrdina“, myslí si: já jsem takový nikdy nebyl a nikdy nebudu; tresty, pohromy, neštěstí nebo naopak štěstí, vyplývající – nutně nebo pravděpodobně – z jednání „hrdiny“, týkají se mne málo. Zato zcela jiný je divákův vztah k tomu, kdo je mezi námi a jehož prožitky se masového diváka hluboce dotýkají. Říká si: také mně by se to mohlo stát, zasluhuje soustrasti, politování, soucitu nebo povzbuzení, pochvaly nebo poká-

rání. A divák spolu se svými blízkými „hrdiny“, jimž rozumí, prožívá všechny peripetie zlého osudu i radosti.

Jestliže otázku položíme takto, ujasní se nám, oč usiloval Aristoteles. Všimněte si: ne náhodou vystupuje proti „*dvojitě kompozici*“, proti „*dvojitě fabuli*“ a požaduje *jednotu děje* (kap. 13, 1453 a 31), důsledný (podle nutnosti nebo pravděpodobnosti) průběh událostí, jež narůstají, uchvacují diváka a končí strašnou katastrofou nad hlavou hrdiny a spolu s ním i diváka. Opakujeme: tuto tezi musí mít naše dramatika na zřeteli. Teprve tehdy se dostaví ty prožitky, ta afektace, to duševní zanícení, o němž sníme, když mluvíme o monumentálním dramatu, teprve tehdy bude možná naše katarze.

Proto bere Aristoteles vřele pod ochranu Euripida, u něhož sice „látka jinak není uspořádána dobře“ (kap. 13, 1453 a 29), ale jehož tragédie zato vzrušují.

V tom je velmi silná a zároveň nejslabší stránka Aristotelovy teorie. Požadavek jednoduché, a ne „*dvojitě*“ fabule se mění ve svůj opak, jestliže je ho zneužito. Vskutku, kdy může tragédie dosáhnout toho, co od ní žádá Aristoteles? Tehdy, když je proniknuta *jedinou idejí*, když má jednoduchou fabuli, jednotu děje, jsouc omezena jak určitými hranicemi, tak ve volbě hrdiny.

Ale pak se možnosti tragédie velmi zužují. Ne nadarmo upozorňuje sám Aristoteles na to, že se syžety pro tragédie takového druhu hledají především v mýtech o neštěstích *několika rodů* (Oidipus, Oresteia, které se nám dochovaly, aj.). Při nejmenším pokusu překročit tyto hranice se porušuje logický systém, který básník vykreslil. a při němž je také, podle jeho mínění, katarze jediné možná. Aristoteles *formálně* oddělil tragédii od eposu a poprvé ji omezil. Hegel omezil okruh dramatu ještě více.

Ne však všechny události a konflikty na světě končí tragicky. Mohou být dramatické momenty, jež vůbec nemají jako svůj nutný následek tragický konec. Nejedni nepřátelé „odcházejí nakonec ze scény jako přátelé a nikdo nikoho nezabije“ (kap. 13, 1453 a 38–39). V takových tragédiích, jak vykládá Aristoteles, „mají jiný konec dobří

a jiný ti zlí. Některým se taková tragédie zdá lepší, ale to zavinila slabost publika; básníci mu totiž činí ústupky a tvoří dle přání diváků“ (tamtéž, 1453 a 32–35). To je velmi důležitá připomínka. Jsme rozhodně proti přitakávání měšťáckému vkusu, který dosud existuje, ale je jasné, že básník nesmí, chce-li zobrazit *reálné* konflikty, hledat za každou cenu „tragický“ konec.

Aristotelovy požadavky omezují z jedné strany okruh dějů a z druhé okruh jednajících osob. Ale tyto požadavky vysoko *pozvedají* tvorbu tragika, *problubují ji*. Při hledání syžetů a při pokusech rozšířit rámeček tragických dějů – říká Aristoteles – sahá se k „*dvojitě kompozici událostí*“. Ale tu vystupuje Aristoteles a říká: „*Vyvolávat takto potěšení je tragédii cizí. To více přísluší komedii*“ (1453 a 35–36).

Poněvadž si Aristoteles nepřeje rozdvajovat vnímání a city diváka, omezuje silně *látku* tragédie a staví velmi vysoko *výsledky* dosažené *jednoduchou* fabulí.

Taková tragédie – to je třeba zdůraznit – vyžaduje předně neobyčejně velké umělecké mistrovství. Je snad mnoho takových tragédií jako Oidipus král, Hamlet nebo Othello?

Za druhé: v naší době pronikavě změněných světových konfliktů na straně jedné a ohromného zdokonalování scény na straně druhé může být mistrovství dramatiků zaměřeno i na *epické* rozšíření dramatické sféry (Město větrů, Optimistická tragédie, Zkáza eskadry, Aristokrati, Florisdorf).

Tuto nesrovnalost mezi svými estetickými požadavky a konkrétní praxí doby vyjádřil Aristoteles v citované již charakteristice druhého druhu tragédie, v charakteristice, v níž cítíme jakoby výčitku... „Některým se taková tragédie zdá lepší, ale to zavinila slabost publika; básníci mu totiž činí ústupky a tvoří podle přání diváků.“

Publikum má slabosti a básník se podřizuje vkusu tohoto publika. Jak staré a věčně nové téma! A právě zde nevidíme definitivní mínění Aristotelovo. Zde je také *slabá stránka* Aristotelovy estetiky. Ač příznivec prvního druhu tragédie, obhájce Euripida, který byl zas a zase napadán,

vidí současně, že je beznadějně požadovat ode všech velké mistrovství v úzkých koncentrických kruzích své *ideální tragédie*.

Bylo by možno zastavit se ještě u řady momentů, ale to je sotva nutné. Jsou dostatečně jasně zdůrazněny v příslušných kapitolách.

Shrnujeme. Aristoteles považoval umění – v první řadě umění dramatické – nejen za prostředek požitku, nýbrž i za nástroj poznání. U Platóna umění poznání překáží.

Potěšení z dramatu posiluje podle Aristotelova názoru *činnost* a napomáhá k poznání. U Platóna je pravým poznáním poznání platónských idejí; a toto poznání je neuskutečnitelné.

Okruh dramatu, to je celý život; ale *možnosti* dramatika jsou *omezené* a velmi složité; proto je drama nejvyšším druhem umění, říká Aristoteles. Lessing dokázal, že sféra dramatu je nekonečná a že možnosti dramatiků jsou rovněž neobyčejně *široké*. Tak soudili i Diderot a Bělinšij.

Doba, kdy se Baumgarten a jiní při práci na svém velkém díle museli omlouvat za studium tak „nedůležitého“ předmětu, jako je estetika, nenávratně zapadla do Léthy. Stejně minula doba, kdy bylo možno beztréstně Aristotelovy myšlenky formalisticky překrucovat a přizpůsobovat je potřebám buržoazní estetiky.

Propracování obecných principů nového dramatu, to je nejaktuálnější úkol sovětské umělecké fronty. Ti, kdo vedou nové umění cestou služby komunistu, aristotelickou estetiku nezahazují, nýbrž vyberou z tohoto estetického torza starověku nemálo cenných kamenů pro základy nového umění.

1928–1935

IOGANN AL'TMAN

Povíme si o básnictví vůbec i o jeho druzích, jakou účinnost který má, dále jak je třeba sestavovat děje, má-li dílo dopadnout pěkně, potom z kolika a jakých částí se skládá, a podobně i o tom všem ostatním, co patří do téhož oboru. Začneme přirozeně od věcí základních.

Epika i básnictví tragické, mimoto i komedie a tvorba dithyrambická¹ a většinou i hra na flétnu a kytaru, to všechno znamená v podstatě znázornění. Jedno od druhého se liší v trojím směru: buďto že každé znázorňuje jinými prostředky, nebo jiné předměty, anebo jinak a nikoli na jeden a též způsob. Vždyť právě jako někteří vypořádávají mnoho věcí pomocí barev a tvarů – jedni díky svému umění, druzí cvikem – a jiní vlastním hlasem, tak i v řečnických uměních: všechna zobrazují rytmem, slovem a melodií, a to buďto každým tím prostředkem zvlášť, anebo všemi zároveň. Tak např. pouze melodie a rytmu užívá umění píštecké a kytaristika, a jsou-li snad ještě jiná umění takového rázu, jako např. hra na syringu;² pouhým rytmem bez melodie se vyjadřuje umění taneční, neboť i tanečníci vystihují svými rytmickými pohyby povahy, osudy a činy.

Avšak to umění, které užívá pouze holé mluvy nebo samotných veršů – které buďto navzájem mísí, anebo užívá nějakého veršového druhu výlučně – nemá shodou okolností až podnes žádného jména.³ Nijakým společným názvem bychom totiž nedovedli označit Sófrónovy a Xenarchovy hry⁴ a sokratovské dialogy,⁵ ba ani básně složené

v trimetrech⁶ nebo v elegických dvojverších⁷ nebo nějakou jinou podobnou formou. Lidé ovšem spojují pojem básnění s druhem verše a říkají jedněm elegikové, druhým epikové,⁸ tj. nenazývají je s ohledem na jejich tvorbu básníky, nýbrž pojmenovávají je podle veršové formy; i když totiž vydají veršem něco fyzikálního nebo lékařského, mají ve zvyku jim tak říkat. Ale Homér⁹ a Empedokles¹⁰ nemají společného nic kromě verše; proto je správné prvému říkat básník, kdežto druhému spíše než básník přírodovědec. Podobně kdyby někdo tvořil tak, že by mísil metra všeho druhu – jako když Chairémón¹¹ složil Kentaura, rapsódii smíšenou z rozličných veršů – patřilo by mu označení básník rovněž. Tyto věci mějme tedy na tento způsob za definovány.

Jsou některá umění, která užívají všech vyjmenovaných prostředků, tj. rytmu, melodie a verše, jako básnictví dithyrambické i nomické,¹² tragédie a komedie; liší se tím, že jedna užívají všech zároveň, druhá na svém místě toho nebo onoho. To jsou tedy, pravím, rozdíly mezi uměními: prostředky, jimiž se znázorňují.

Umělci předvádějí činné lidi, a ti jsou nezbytně buďto dobří, nebo špatní; vždyť povaha je snad vždycky dána tímto dvojím, tj. co do charakteru se všichni liší špatností a čestností. Zobrazují je buďto lepší, než jsou za našich dob, nebo horší, nebo i právě takové, zrovna jako malíři; Polygnótos¹³ totiž vyobrazoval lidi lepší, Pausón naopak horší, Dionýsios zase nám podobné. Tyto rozdíly bude patrně vykazovat i každé z uvedených umění a bude na tento způsob jiné právě proto, že bude vystihovat jiné stránky. Vždyť i v umění tanečním a písteckém i kytaristickém mohou vzniknout takové různosti, rovněž v próze i v skladbě veskrze veršované, např. Homér zpodoboval lidi lepší, Kleofón¹⁴ nám podobné, Hégémón z Thasu – ten, co první vytvořil parodie – a Nikochares, autor Dei-

liady, horší; podobně je tomu i s dithyramby a s nomy, třeba kdyby někdo podal postavy tak, jako Timotheos¹⁵ a Filoxenos¹⁶ Kyklopy. V tomto rozdílu také tkví odlišnost tragédie od komedie; tato chce totiž předvádět lidi horší, než jsou ti nynější, kdežto prvá lepší.

Mezi těmito uměními je však ještě třetí rozdíl: způsob, jak se dá každá z těch věcí znázornit. Neboť i jedněmi a týmiž prostředky je možno jednu a tutéž látku podat různě. Buďto básník vypravuje, ať už ústy někoho jiného, jak činí Homér, nebo jako stále týž, aniž užívá změny; anebo předvede všechny tak, jako by působili a byli činní sami. Tedy jak jsme řekli na počátku, v zobrazování jsou tyto tři rozdíly: čím se zobrazuje, co a jak. Byl by tudíž z jednoho hlediska Homér stejným zpodobitelem jako Sofokles,¹⁷ protože oba předvádějí povahy ušlechtilé, ale z jiného jako Aristofanes,¹⁸ protože oba předvádějí lidi v jejich životě a jednání.

Proto se také podle některých jejich výtvořů nazývají dramata, protože předvádějí osoby jednající.¹⁹ Z té příčiny si osobují tragédii i komedii Dórové,²⁰ a to komedii Megařané,²¹ jednak ti zdejší, že prý u nich vznikla po zavedení demokracie, jednak ti sicilští, protože odtamtud pocházel básník Epicharmos,²² který byl značně starší než Chiónides a Magnes;²³ tragédii si zase přisvojují někteří Peloponésané. Jako důkaz uvádějí oba názvy: Oni prý říkají vesnicím *kómai*, kdežto Atéňané *démoi*; herci komedií prý tak nebyli nazváni podle veselých průvodů *kómoi*, nýbrž proto, že byli vypořádáni z města a potulovali se po vsích;²⁴ konečně jednání prý se u nich řekne *drán*, kdežto u Atéňanů *prátein*.

Tolik tedy budiž řečeno o těch rozdílech v zobrazování, a kolik jich je, a které.

Podle všeho přivedly básnické umění na svět celkem dvě rekněme příčiny, obě dané přírodou: Sklon k napodobování je totiž lidem vrozen od dětství a právě tím se liší člověk od ostatních živočichů, že je nejdokonalším napodobitelem a že své první zkušenosti získává napodobováním;²⁵ také mají z reprodukcí všichni potěšení. Důkazem toho je, co se stává ve skutečném životě: věci, které samy o sobě vidíme s nelibostí, pozorujeme v obzvláště věrném vyobrazení s potěšením, např. podoby nejposlednějších zvířat a mrtvol. Příčinou toho je to, že poznávat je nade vše příjemné nejen vědcům, ale podobně i všem ostatním, jenže tito jsou poznávání účastní nakrátko. Proto se totiž lidé se zálibením dívají na obrazy, protože při pohledu na ně se poučují a dohadují, co každá věc představuje, např. že tohle je ten a ten; vždyť jestliže člověk vyobrazeného dříve neviděl, nepůsobí mu radost podobizna jako taková, nýbrž svým provedením nebo barvou nebo z nějaké takové jiné příčiny.

Od přírody tedy máme schopnost napodobovat, jakož i smysl pro melodii a rytmus; verše jsou totiž druhy rytmů. Tudíž lidé od původu k tomu obzvláště způsobilí se postupně zdokonalovali a z živelných vystoupení vytvořili poezii. Poezie se pak podle osobní povahy básníkův rozdělila: Ti vážnější zobrazovali krásné činy a činy takových lidí, ti povrchnější činy lidí horších; oni tvořili první hanlivé básně, právě jako ti druzí hymny a chvalozpěvy.

Od těch, kteří žili před Homérem, nemůžeme uvést žádnou takovou báseň, ač jich pravděpodobně bylo mnoho; počínajíc Homérem můžeme, např. přímo od něho Margites²⁶ a podobné skladby. V nich, jak bylo přiměřené, se objevil jambický rozměr; proto také se nyní jmenuje jamb, protože takovým veršem jeden druhého napadali.²⁷ Ze starých se jedni stali básníky veršů hrdinských, druzí útočných. A právě jako byl Homér především básníkem námětů vážných – on jediný básnil nejen dobře, ale také vytvořil dramatické obrazy²⁸ – tak nastínil on prvý i obrisy

komedie, ne tím, že by napsal hanlivou báseň, nýbrž že zobrazil směšné dramaticky; neboť právě jako se má Ilias a Odyssea k tragédiím, tak se má i tento Margites ke komediím.

Když se potom objevila navíc tragédie a komedie, tu básníci, puzeni svou osobní povahou k té nebo oné tvorbě, stali se jedni namísto jambů skladateli komedií, druzí se stali z epiků tvůrci tragédií, protože tyto formy byly závažnější a váženější než ony prvě.

Úvaha, zdali je tragédie ve svých druzích už dostatečně rozvinuta či nikoli, ať už to posuzujeme samo o sobě nebo s ohledem na obecnost, to je už otázka sama pro sebe.

Tedy i ona, i komedie vzala svůj počátek z improvizací: tragédie od těch, kteří uváděli dithyramb, komedie od těch, kteří uváděli falické písně,²⁹ jež se udržují mezi zvyklostmi některých měst až podnes. Tragédie se rozvíjela ponaáhlu, jak její pěstitelé zdokonalovali všecko, co se v ní objevilo význačného; a když tak prošla mnoha změnami, zastavila se, jakmile si našla svou přirozenou formu.

Co se tkne počtu herců, byl to první Aischylos,³⁰ který k jednomu přidal druhého, omezil úlohu sboru a hlavní složkou učinil dialog; tři herce³¹ a jevištní dekoraci zavedl Sofokles. Dále, pokud jde o rozsah, protože tragédie se vyvinula ze satyrské hry,³² stala se po těch drobných příbězích a žertovných řečech důstojnou poměrně pozdě a jejím veršem se namísto trochejského tetrametru³³ stal jamb. Původně totiž užívali v této hře tetrametru, protože byla satyrská a do značné míry taneční; když byl však zaveden dialog, příroda sama si už našla přiměřené metrum. Jamb je přece ze všech rozměrů mluvené řeči nejbližší;³⁴ důkazem toho je to, že při vzájemných rozhovorech mluvíme velmi často v jamech, naopak v hexametrech zřídka, a to ještě jen když vybočujeme z hovorového tónu. Dále byl zvýšen počet dějství.

Ostatní věci, kterak se podle podání každá z nich zdokonalila, přejdeme, jako by už byly vyloženy; bylo by jistě příliš zdlouhavé rozbírat každou zvlášť.

Komedie jest, jak řečeno, vypodobňování povah horších, ne však jejich nešlechtnosti v úplnosti, nýbrž toho, co je na nich ošklivé; jednou stránkou toho je směšné. Směšnost je totiž cosi jako bezbolestná a neškodná chyba a ohyzdnost, jako např. hned směšná maska je věc ošklivá a neforemná, aniž působí bolest.

Proměny tragédie i jejich původci jsou tedy známi; zato komedie, protože zpočátku nebyla brána vážně, zůstala ve stínu. Vždyť i sbor komických herců byl archontem povolán³⁵ dosti pozdě; dříve to byli ochotníci. Teprve pro dobu, kdy už komedie nabyla určitých forem, připomínají se výslovně její básníci. Kdo v ní zavedl masky nebo prology či počet herců a všechny takové věci, nevíme. Děje pro ni začli sestavovat Epicharmos a Formis;³⁶ přišlo to původně ze Sicílie. Z Aténanů to byl první Krates,³⁷ který upustil od posměšné formy a skládal příběhy, tj. děje obecnějšího rázu.

Epopěj se shoduje s tragédií potud, že zobrazuje slovem, a to ve verši, lidí ušlechtilé; že však užívá stále téhož verše³⁸ a je vypravováním, tím se od ní liší. Dále se od ní liší trváním děje; tragédie usiluje vystačit s jediným oběhem slunce nebo ho překročit jen málo, kdežto epopej je časově neomezená, a to je veliký rozdíl, ačkoli si původně v tomto směru počínali v tragédiích stejně jako v eposech. Složky mají oba druhy jednak tytéž, jednak má tragédie své vlastní. Kdo tedy umí rozpoznat tragédii dobrou a špatnou, vyzná se i v eposech. Neboť všechny ty prvky, které jsou v epopeji, jsou i v tragédii; které však jsou v tragédii, nevyskytují se všechny v epopeji.

O tvorbě v hexametrech a o komedii pojednáme později. Nyní pohovoříme o tragédii a předně si vyvodíme z toho, co už bylo řečeno, výměr její podstaty. Je tedy tragédie zobrazení děje vážného a úplného, který má určitý rozsah,

a to řeči zkráslenu v každém úseku příslušným prostředkem zvlášť; užívá jednajících postav, nikoli vyprávění, a působí skrze soucit a strach očištění takových citů.³⁹

Řeči zkráslenu nazývám takovou, která má rytmus a melodii čili nápěv; „v každém úseku příslušným prostředkem“ znamená, že některé partie jsou provedeny pouze veršem, jiné zase spojeny s nápěvem. Protože zobrazení prostředkují jednající osoby, nutně bude jakousi složkou tragédie předně výprava pro oko divákové,⁴⁰ potom zhudebnění a mluva; s pomocí toho všeho totiž provozují hru. Mluvou myslím veršový text; zhudebněním to, co má význam každému jasný. Dále, protože jde o předvedení jednání a jednají nějaké jednající postavy, jež nutně mají nějakou povahu a nějaký způsob myšlení – vždyť jsou to právě tyto věci, pro které nazýváme skutky takovými nebo onakými – plynou jejich činy přirozeně ze dvou příčin, totiž z myšlení a z povahy, a pro to dvojí mají všichni úspěch nebo neúspěch. Zobrazení jednání je děj. Dějem myslím sestavení událostí; povahou to, pro co nazýváme jednající takovými či onakými; myšlením to všechno, čím při řeči něco dokazují nebo prozrazují svůj úmysl.

Nezbytně má tedy každá tragédie šest složek, které ji činí takovou či onakou. Jsou to děj, povahy, mluva, myšlení, výprava a hudba. Dvě složky jsou totiž ty, jimiž se zobrazuje, jedna je způsob, jak se zobrazuje, tři jsou předměty zobrazení,⁴¹ a kromě nich už není nic. Těch použili mnozí básníci takřikajíc jako druhů;⁴² má přece každá hra svou jevištní stránku i povahy, děj, mluvu, hudbu a právě tak i myšlenky.

Nejdůležitější z těchto složek je sestavení událostí; není přece tragédie zobrazením lidí, nýbrž jednání a života, štěstí a neštěstí, a štěstí i neštěstí je založeno na jednání. Smyslem hry je tedy nějaké jednání, nikoli vlastnost; lidé činí takovými nebo onakými jejich povaha, ale šťastnými či nešťastnými jejich počínání. Herci nehrají proto, aby vyjádřili povahy, nýbrž vystihují povahy při tom jednání a skrze ně; jsou tedy cílem tragédie událostí a děj, a cíl je ze všeho nejdůležitější. Konečně bez jednání by tragédie být nemohla,

bez povah by snad možná byla. Vždyť tragédie většiny největších básníků jsou bez povahopisu, a vůbec je takových básníků mnoho, jako např. mezi malíři se má Zeuxis⁴³ k Polygnótovi: Polygnótos je totiž dobrý v povahokresbě, kdežto malba Zeuxidova v sobě nemá charakterového nic. Dále: kdyby někdo sestavil výroky sebemravoličnější a slohově i myšlenkově dobře postavené, nedosáhne proto ještě toho, co jsme stanovili jako úkol tragédie; naopak daleko spíše jej splní tragédie, která je po těchto stránkách slabší, ale má děj, tj. sestavu událostí. Mimoto to hlavní, čím tragédie vzrušuje diváka, jsou části děje, jeho náhlé zvraty a scény poznávací.⁴⁴ Další důkaz: I ti, kteří se teprve pokoušejí básnit, dovedou dříve uspět v slohu a charakterizaci než sestavit události, např. nejstarší básníci téměř všichni.

Základem tedy a takřikajíc duší tragédie je děj, povahy jsou na druhém místě. Podobně je tomu i v malířství: kdyby totiž někdo nanesl sebekrásnější barvy bez ladu a skladu, neuspokojil by nás tolik, jako kdyby načrtl obraz třeba křídou. Tragédie je zobrazení jednání, a z té příčiny hlavně jednajících.

Třetí složkou je stránka myšlenková. To znamená schopnost mluvit k věci a přiměřeně, tedy tak, jak tomu učí v oblasti řečnictví umění státnické a rétorika; staří totiž nechávali své postavy mluvit jako státníky, nynější zase jako rétory. Povahokresba je to, co prozrazuje zaměření osoby, tj. čemu kdo v pochybných případech dává přednost nebo čemu se vyhýbá. Proto nevyjadřují povahu ty projevy, ve kterých není vůbec nic o tom, co mluvící sleduje nebo co zamítá. Myšlenky jsou tam, kde osoby něco dokazují nebo vyvracejí nebo kde vůbec projevují nějaký názor.

Čtvrtou složkou textu je mluva. Myslím tím, jak jsem řekl výše, sdělení pomocí slov, což znamená jedno a totéž ve verších i v próze.

Co se tkne složek zbývajících, tou největší příkrasou je hudba; výprava je sice působivá, ale nejméně umělecká a básnickému umění nejvzdálenější. U tragédie se totiž účinek dostavuje i bez představení a bez herců; ostatně o vy-

tvoření podívaných rozhoduje spíše umění divadelního tvůrce než básníkovo.

Když jsme to všechno vymezili, podejme nyní výklad o tom, jaké asi má být uspořádání událostí; to je přece v tragédii to první a nejdůležitější. Řekli jsme, že tragédie je zobrazením jednání úplného a celého, které má určitý rozsah; celé totiž může být i to, co žádný rozsah nemá. Celé je to, co má začátek, střed a konec. Začátek je to, co samo nenásleduje po jiném nezbytně, ale po čem přirozeně následuje nebo se děje něco jiného; konec je naopak to, co samo následuje přirozeně po něčem jiném buďto nezbytně, nebo zpravidla, a po čem už nenásleduje nic jiného; střed je to, co samo následuje po něčem jiném a po čem následuje něco dalšího. Nesmějí tedy děje dobře sestavené začínat odkudkoli ani končit, kde se namane, nýbrž musí se řídit právě uvedenými zásadami.

Dále, co je krásné, ať už je to živočich nebo kterákoli věc, která se skládá z nějakých částí, musí je mít nejen uspořádány, ale musí mít i velikost vůbec ne nahodilou; krása totiž záleží ve velikosti a v uspořádání. Proto nemůže být krásný ani živočich přespříliš malý – v tom případě ho vidíme nejasně, protože se nakonec ocitáme na samé hranici pozorovatelnosti – ani příliš veliký; v tom případě se pozorování neděje současně, nýbrž pozorujícímu uniká na pozorovaném jednotnost a celek, např. kdyby zvíře měřilo 10 000 stadií.⁴⁵ Tudíž právě jako musí mít každé těleso i každý živočich jistou velikost a ta musí být přehledná, tak musí mít i děje svůj rozsah a ten musí být snadno zapamatovatelný.

Tento rozsah je omezen potřebami představení a vnímavostí obecnstva, s uměním nemá co dělat; vždyť kdyby bylo třeba provozovat sto tragédií,⁴⁶ hráli by podle vodních hodin, jak jsou zvyklí se měřit při jiné příležitosti.⁴⁷ Nakolik je rozsahu děje dána mez samou povahou věci, vždycky je krásnější ten delší, ovšem pokud je přehledný.

Abychom to vymezili jednoduše: Správnou měrou jeho rozsahu je to časové rozpětí, ve kterém může dojít podle pravděpodobnosti nebo nutnosti v souvislé řadě událostí k převratu z neštěstí do štěstí anebo ze štěstí do neštěstí.

8

Týká-li se děj jediného hrdiny, není proto ještě jednotný, jak se někteří domnívají. Jednotlivci se přece přihází mnoho, ba bezpočtu věcí, a některé z nich v sobě nemají nic jednotlicího; podobně i činů jednotlivcových je mnoho, a nevzniká z nich žádné jednotné dění. Proto se zřejmě dopustili chyby všichni ti básníci,⁴⁸ kteří složili Hérakleidu,⁴⁹ Théseidu⁵⁰ a jiné takové básně; mají totiž za to, že byli Hérakles jeden, že pak i příslušný děj je nutně jednotný. Homér však, právě jako vyniká v tom ostatním, zřejmě pochopil dobře i toto, ať už díky svému umění nebo svému nadání. Když totiž skládal Odysseu, nezbásnil všechno, co se Odysseovi přihodilo, např. že byl raněn na Parnasu,⁵¹ že při náboru vojska⁵² předstíral šílenství, věci, z nichž ani jedna za sebou neměla vzápětí podle nutnosti nebo pravděpodobnosti druhou, nýbrž sestavil celou Odysseu kolem jediného příběhu,⁵³ jak jej my chápeme, a podobně i Iliadu.⁵⁴

Tedy právě jako v ostatních uměních se jednotné zobrazení týká jedné věci, tak musí i děj, protože je zobrazením jednání, zobrazovat jednání jedno a celistvé a jeho části se musí skládat z událostí tak, aby přesune-li se některá část nebo odejme, octl se ve zmatku a pohybu i celku. Co totiž může být použito nebo chybět, aniž tím nastane znaitelná změna, to není žádnou částí celku.

9

Z řečeného je patrné i to, že úkolem básníka není podávat, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se stát mohlo

a co je možné podle pravděpodobnosti nebo nutnosti. Dějepisec a básník se totiž neliší tím, že píše veršem nebo prózou; vždyť i dílo Hérodotovo⁵⁵ by se dalo převést do veršů a v té veršové formě by zůstalo jakýmsi dějinami stejně dobře jako bez veršů. Oba se však liší tím, že jeden vypráví, co se stalo, kdežto druhý, jaké věci by se stát mohly. Proto je poezie věc filosofičtější a vážnější než historie; báseň totiž líčí spíše věci obecně platné, kdežto dějepisectví jednotlivosti. Obecně platné je to, co asi člověk určitých vlastností pravděpodobně nebo nutně hovoří či dělá; na to se zaměřuje poezie a dává postavám jména. Jednotlivostí myslím, co učinil např. Alkibiades nebo co se mu stalo.

U komedie je to už jasné: když totiž její autoři sestaví z pravděpodobných událostí děj, dosazují do něho na tento způsob nahodilá jména⁵⁶ a nepočínají si jako básníci jambů, kteří útočí na určité jednotlivce. Autoři tragédií se přidržují jmen už daných. Důvodem toho je to, že co je možné, je přesvědčivé; co se nestalo, o tom ještě nevěříme, že je to možné, ale co se stalo, o tom je jasné, že to možné je; kdyby to přece nebylo možné, bylo by se to nestalo. Nicméně i tak se v některých tragédiích vyskytuje jen jedno nebo dvě známá jména, kdežto ostatní jsou smyšlená, ba v některých není známé ani jediné, například v Agathónově⁵⁷ *Anthe*; v ní jsou jména vymyšlena podobně jako události, a hra nám proto nepůsobí požitkem menší. Není tedy nutno držet se za každou cenu tradičních bájí, kolem kterých se tragédie točí. Vzdvt je dokonce směšné o to usilovat, protože i věci známé jsou známy málokomu, ale přesto skýtají poáitek všem.

Z toho je zřejmo, že básník má být spíše skladatelem dějů než veršů, protože básníkem je díky svému zobrazování, zobrazuje však skutky. A i když se stane, že zbásní skutečné události, není proto ještě méně básníkem; nic totiž nebrání, aby některé ze skutečných událostí nebyly takové, jaké by se pravděpodobně staly a jaké se stát mohou, což je právě to, co z něho činí jejich básníka.

Z nepodařených dějů a příběhů jsou nejhorší ty epizo-

dické. Epizodickým dějem nazýváme ten, jehož epizody za sebou nejdou ani po zákonu pravděpodobnosti, ani nutnosti. Takové skládají chatrní básníci vlastní vinou, dobří zase kvůli porotě;⁷⁸ protože totiž píšou kusy pro soutěž a děj roztahují nad únosnost, jsou často nuceni přirozenou souvislost narušovat.

Tragédie zobrazuje nejen úplné jednání, ale i věci budící strach a soucit. Takové nastanou hlavně tehdy, když jedna událost vyplyne z druhé proti očekávání; tak totiž způsobí větší překvapení, než kdyby nastaly samy od sebe a náhodou. Vždyť i z těch, které se sběhly náhodou, se zdají nejpodivuhodnější ty, které vypadají, jako by nastaly úmyslně, např. když socha Mityova⁵⁹ v Argu usmrtila Mityova vraha, jak se na něho překotila, když si ji zrovna prohlížel. Takové případy budí dojem, jako by se nestaly náhodou; proto i děje takového rázu jsou krásnější.

10

Děje jsou jednak jednoduché, jednak složité; neboť i příběhy, jejichž zobrazením děje jsou, jsou samy sebou takové. Dějem jednoduchým myslím takový, v jehož průběhu souvislým a jednotným, jak jsme to vymezili, nastane změna bez náhlého obratu nebo bez poznávací scény; složitý je ten, ve kterém naopak změna nastane s pomocí takové anagnórise nebo peripetie nebo obojího. To však musí vzejít přímo ze struktury děje, tak aby to plynulo buďto nutně, nebo pravděpodobně z událostí předešlých; je totiž veliký rozdíl, stane-li se něco jako důsledek něčeho nebo po něčem.

11

Peripetie je, jak naznačeno, přeměna událostí v opak, a to, jak říkáme, podle pravděpodobnosti nebo nutnosti. Tak např. v Oidipovi⁶⁰ přijde posel Oidipa potěšit a zbavit ho strachu stran matky, ale když mu odhalí, kdo je, způ-

sobí pravý opak; podobně v Lynkeovi,⁶¹ kde Lynkeus je veden na smrt a Danaos ho provází, aby ho zabil, ale stane se, že tento je za svoje skutky usmrčen, kdežto prvý zachráněn.

Anagnórise je, jak ukazuje sám název, změna nevědomosti v poznání, popř. v přátelství nebo nepřítelství, a to u lidí, kteří jsou určeni pro štěstí nebo pro neštěstí. Anagnórise je nejkrásnější, když současně nastane peripetie, jako je tomu v Oidipovi. Jsou i jiné druhy anagnórise; vždyť to, co jsme popsali, se může nějak odchrát i s pomocí věcí neživých, ba i nahodilých, a dá se podle nich poznat, zdali někdo něco udělal nebo neudělal. Ale pro děj a pro jednání je nejdůležitější ta uvedená; neboť taková anagnórise spojená s peripetií bude vzbuzovat buďto soucit, anebo strach, a právě takových událostí je tragédie zobrazením. Také štěstí a neštěstí se dostavuje s takovými událostmi. Dále, protože anagnórise je poznáním někoho, při některých pouze jeden pozná druhého, když je mu jasné, kdo ten druhý je; někdy však je třeba poznání vzájemného. Tak např. Orestes⁶² pozná Ifigenii podle toho, že ona po něm chce poslat dopis, ale aby Ifigenie poznala jeho, k tomu bylo třeba ještě anagnórise další.⁶³

To jsou tedy dvě části děje, peripetie a anagnórise; třetí je drastika.⁶⁴ Z nich je peripetie a anagnórise už definována. Drastika je fakt záhubný nebo bolestný, jako např. úmrtí na jevišti, přílišné bolesti, zranění apod.

12

Složky tragédie, které je třeba uplatňovat jako její druhy, jsme vyjmenovali výše.⁶⁵ Pokud jde o její rozsah a o části navzájem ohraničené, jsou to: prolog, epizoda, exodos, části sborové, k nimž patří jednak parodos, jednak stasimon; to vše je společné všem tragédiím, kdežto sólové zpěvy a kommy jsou jen v některých. Prolog je celá část tragédie před příchodem sboru.⁶⁶ Epizoda je celá část tragédie mezi dvěma úplnými sborovými zpěvy.⁶⁷ Exodos je celá ta část tragédie,

po které zpěv sboru už nenásleduje. Co se tkne částí sborových, parodos je celé první vystoupení sboru, stasimon píseň sboru bez anapestů a trochejů, kommos společný nářek sboru a osob na jevišti.

Složky tragédie, které je třeba uplatňovat jako druhy, jsme probrali výše, a co se tkne rozsahu tragédie a jednotlivých částí, na které se dělí, jsou to tedy tyto.

13

Po tom, co jsme právě vyložili, následuje výklad o tom, oč se má při sestavování děje usilovat, čeho je třeba se varovat a jakým způsobem se dosáhne cíle tragédie. Protože tedy v tragédii opravdu krásné nemá být kompozice jednoduchá, nýbrž složitá a protože tento básnický druh má předvádět věci budící strach a soucit – to je proň totiž příznačné – je předně jasné toto: Nemá se předvádět, kterák upadají ze štěstí do neštěstí lidé vynikající; taková věc totiž nevyvolává ani strach, ani soucit, nýbrž odpor. Ani se nesmějí v tragédii povznést z neštěstí ke štěstí lidé zlí; to je přece ze všeho nejméně tragické, protože v tom není nic, jak se patří: ani to neuspokojuje lidské city, ani to nebudí strach, ani soucit. Ale také v ní nesmí upadnout člověk opravdu špatný ze štěstí do neštěstí. Tak sestavený děj by sice naše city uspokojoval, nebudil by však soucit ani strach; soucit přece platí tomu, kdo upadne do neštěstí nezasloužené, strach se týká toho, kdo je nám podoben, tj. soucit nevinného, obava člověka nám podobného, takže to, co se stane špatnému, nebude budít ani soucit, ani strach. Zbývá tedy hrdina, který je uprostřed těchto krajností. To je takový, který ani nepředčí všechny svou výborností a spravedlivostí, ani neupadne do neštěstí pro svou zbabělost a špatnost, nýbrž pro nějaké pochybení, a patří mezi muže požívající veliké slávy a štěstí, jako Oidipus a Thyestes⁶⁸ a vůbec významní příslušníci takových rodů.

Správně postavený děj musí ovšem být jednoduchý,⁶⁹ nikoli dvojitý, jak někteří tvrdí, a hrdina se nesmí povznést

z neštěstí ke štěstí, nýbrž naopak upadnout ze štěstí do neštěstí, a to nikoli pro svou špatnost, nýbrž pro vážné pochybení, přičemž musí být buď takový, jak jsme řekli, anebo spíše lepší než horší. Důkazem toho je i to, co se skutečně děje: zprvu totiž básníci předváděli báje, jaké se jim naskytly, kdežto nyní se skládají ty nejkrásnější tragédie jen o několika rodech, např. o Alkmeónovi,⁷⁰ Oidipovi, Orestovi,⁷¹ Meleagrovi,⁷² Thyestovi, Tělefovi⁷³ a o všech těch ostatních, které potkalo něco strašlivého nebo kteří sami něco takového spáchali.

Nejkrásnější je tedy z hlediska teorie tragédie o takové kompozici. Chybují tudíž ti, kteří vytykají Euripidovi,⁷⁴ že si tak ve svých tragediích počíná a že jich u něho mnoho má nešťastný konec. To je, jak řečeno, v pořádku. Nejlepší toho důkaz: na jevišti, při soutěžích se jeví nejtragičtějšími právě takové hry, ovšem pokud jsou dobře vypracovány, a Euripides, i když si v tom ostatním nepočíná nejlépe, je zřejmě tragičtěší než ostatní básníci.

Na druhém místě je ta kompozice, kterou někteří pokládají za lepší, tj. tragédie s dvojitým dějem jako Odyssea,⁷⁵ s jiným koncem pro dobré a s jiným pro zlé. Že se některým zdá lepší, to zavinil nevalný vkus obecnosti; básníci se ho totiž drží a tvoří podle přání diváků. V takovém případě však nevzniká ten pravý tragický požitek, nýbrž spíše takový, který je příznačný pro komedii. V ní totiž postavy, které jsou v průběhu děje největšími nepřáteli, jako Orestes a Aigisthos,⁷⁶ se nakonec spřátelí a nikdo nikoho nezabije.

14

Strach a soucit lze vyvolat hrou na jevišti, ale také přímo zkomponováním událostí; to je lepší a dělá to tak větší umělec. Děj má totiž být sestaven tak, aby i ten, kdo ho nevidí a události vnímá jen sluchem, pociťoval nad těmi příběhy hrůzu a lítost; tak asi bude člověku, který naslouchá báji o Oidipovi. Dosahovat toho s pomocí podívané, to je méně umělecké a vyžaduje to nákladu. Konečně ti, kteří

s pomocí scénického provedení nevyvolávají strach, nýbrž zděšení,⁷⁷ nemají s tragédii nic společného; nemáme totiž od tragédie chtít každý požitek, nýbrž požitek jí vlastní. A protože požitek plynoucí ze soucitu a strachu má svým uměním působit básník, je zřejmé, že toho musí docílovat sestavením událostí. Uvažujme tedy, které z událostí působí jako hrozné nebo které jako politováníhodné.

Takových skutků se zajisté dopouštějí buďto lidé navzájem sprátení, nebo nepřátelé, nebo taková, kteří nejsou ani tím, ani oním. Když tedy zahubí nepřítel nepřítele, nezve se v nás lítost, ani když to koná, ani když se k tomu chystá, leda v okamžiku vraždy přímo; podobně ti, kteří si nejsou ani přáteli, ani nepřáteli. Když však dojde k vraždě mezi pokrevními, např. když zabije buďto bratr bratra, nebo otec syna, nebo matka syna, anebo syn matku, anebo když to zamýšlí nebo dělá nějakou jinou věc podobnou, to je to, co je třeba vyhledávat. Nemají se tedy narušovat tradované báje, jako že např. Klytaimnéstra zahynula rukou Orestovou a Erifýle Alkmeónovou; ale básník musí být sám vynalézavý a s podáním nakládat patřičně.

Povězme si jasněji, co myslíme slovem „patřičně“. Skutek se může spáchat tak, jako tomu bylo u starých básníků, vědomě a s vědomím, o koho běží, jako když Euripides předvádí Médeu, když vraždí své děti.⁷⁸ Je možné spáchat skutek i tak, že člověk vykoná něco hrozného nevědomky, a odhalí pokrevný svazek se zabitým později, jako Sofoklův Oidipus.⁷⁹ V tomto případě se to ovšem odehrálo mimo hru, ale může se to stát i v tragédii přímo, jako to činí Astydantův⁸⁰ Alkmeón nebo v Raněném Odysseovi⁸¹ Télegonos. Vedle toho je ještě třetí možnost: člověk zamýšlí spáchat něco nenapravitelného z nevědomosti, ale dříve než to učiní, druhého pozná. Kromě vyjmenovaných možností už jiná není; je přece nutno buďto čin spáchat, anebo nespáchat, a to buďto vědomě, anebo nevědomky.

Z těchto možností je nejhorší ta, když někdo hodlá svůj skutek spáchat vědomě, a pak to neučiní; to je ošklivé, nikoli tragické, neboť zde chybí otřesný zážitek. Proto si tak nepočíná žádný básník, leda jen zřídka, jako když v Anti-

gonč⁸² Haimón chce usmrtit Kreonta. Na druhém místě je, když se skutek uskuteční. Lepší je však spáchat jej nevědomky a po činu svou oběť poznat; to totiž nevzbuzuje odpor a poznávací scéna je pak otřásající. Nejlepší je případ poslední, chci říci jako když v Kresfontovi⁸³ hodlá Merope zabít syna, ale nezabije ho, nýbrž ho včas pozná; rovněž v Ifigenii⁸⁴ poznala sestra bratra a v Helle⁸⁵ syn svou matku, kterou chtěl vydat na smrt.

Vždyť proto také, jak jsem řekl už dříve, se tragédie týkají jen nemnoha rodů. Básníci totiž, když hledali to pravé, objevili – nikoli po zákonech umění, ale šťastnou náhodou – že lze vytvořit takovou situaci v bájích; jsou proto nuceni držet se všech těch rodů, které takové pohromy potkaly. Tedy o kompozici událostí, tj. jaký asi má být děj, je už pověděno dosti.

Co se tkne povah, je třeba přihlížet ke čtyřem věcem. První a nejdůležitější je to, aby byly řádné. Charakterizaci bude hra obsahovat tehdy, jestliže – jak řečeno – bude řeč nebo jednání osoby prozrazovat nějaké zaměření; bude-li dobré, bude povaha řádná. Taková je možná u člověka každého druhu; dobrá může přece být i žena a otrok, ačkoliv i tak je ona horší než muž, otrok zase úplně špatný.⁸⁶ Za druhé povahy musí být přiměřené; existuje např. povaha mužná, ale pro ženu se nehodí, aby byla mužná nebo obávaná. Za třetí si musí být postava podobná.⁸⁷ To je totiž něco jiného než vytvořit povahu řádnou a přiměřenou. Za čtvrté musí být důsledná. Neboť i když je nějak nedůsledný ten, kdo je předmětem zobrazení a je modelem právě s takovou povahou, přece musí být nedůsledný důsledně. Příkladem zbytečné povahové špatnosti je Meneláos v Orestovi;⁸⁸ příkladem povahokresby nevhodné a nepřiměřené je nářek Odysseův ve Skylle⁸⁹ a řeč Melanippina,⁹⁰ příkladem nedůslednosti je Ifigenie v Aulidě.⁹¹ Tam totiž, kde je prosebníci, nikterak se nepodobá Ifigenii pozdější.

Jak při kresbě povah, tak i při sestavování událostí je

vždy nutno šetřit buďto nutnosti, nebo pravděpodobnosti; tedy aby ten a ten hovořil nebo jednal tak a tak, to ať je buďto nutné, nebo pravděpodobné, a ať je nutné nebo pravděpodobné, že po tom a tom nastane to a to. Je tedy jasné, že rozuzlení děje musí plynout z děje samého, ne z „boha na stroji“ jako v Médeji,⁹² nebo jako je to v Iliadě s tím odplutím.⁹³ Božského zásahu lze však použít k tomu, co se děje mimo hru, tedy pro věci, které se staly předtím a které člověk nemůže vědět, nebo pro ty, které se dějí potom a musí být předpověděny a oznámeny; představujeme si totiž, že bohové znají všecko. V předváděných událostech ať není nic nepřirozeného, a když už ano, tedy mimo tragédii, jako to v Sofoklově Oidipovi.⁹⁴

Protože je tragédie zobrazením lidí lepších, je třeba vzít si příklad z dobrých portrétistů. Neboť i oni, ač zachycují vzhled každému vlastní a malují lidi si podobné, přece je vyobrazují krásnější; tak i básník, když vypořádá lidi prchlivé, lehkomyšlné a s jinými takovými vadami, přece, ač jsou takoví, má je vykreslit jako ušlechtilé, jako např. když Homér zobrazil Achilla jako vzor neoblomnosti a přitom dobrého.⁹⁵ To je třeba zachovávat a mimoto počítat s dojmy, které se nezbytně přidruží k básnickému umění na jevišti; i v tom ohledu se snadno a častokrát pochybí; o tom bylo vloženo dosti v mých spisech uveřejněných.⁹⁶

16

Co je anagnórise, bylo řečeno výše. Druhů anagnórise je pět: Předně je to ta nejméně umělecká, které se používá z bezradnosti nejvíce, totiž poznání pomocí znamení. Znamení jsou jednak mateřská, např. ono „kopí, které nosí Země synové“,⁹⁷ nebo hvězdy,⁹⁸ jako je tomu v Karkinově Thyestovi; jednak později získaná, ať už na těle, jako např. jizvy, nebo věci vnější, jako náhrdelníky nebo to s tím korytem v Tyró.⁹⁹ I takových je možno použít lépe nebo hůře, např. Odysseus byl poznán podle jizvy jinak svou chůvou a jinak pastýři.¹⁰⁰ Některé anagnórise jsou totiž jen kvůli proká-

zání totožnosti, a ty jsou dost neumělecké, a vůbec všechny takové; jiné se dostaví se změnou situace, jako např. v Umývání, a ty jsou lepší.

Za druhé máme anagnórise, které si básník vyrobí a které jsou proto neumělecké. Tak např. jak v Ifigenii¹⁰¹ ona pozná, že před ní stojí Orestes: Ona se totiž prozradila tím dopisem, kdežto on sám říká to, co chce básník, nikoli to, co chce děj. Proto to nemá daleko do zmíněné chyby, vždyť bylo možno s sebou také něco přinést. Sem patří i „hlas tkaniny“ v Sofoklově Téreovi.¹⁰²

Třetí druh anagnórise je rozpomenutí: Člověk si při pohledu na nějakou věc něco uvědomí; tak např. v Dikaio-genových¹⁰³ Kyperských zaslí, když uvidí malbu, a ve Vyprávění u Alkiona¹⁰⁴ Odysseus, jak uslyší kytaristu a na všechno si vzpomene, dá se do pláče; podle toho jsou poznání.

Čtvrtá anagnórise se zakládá na úsudku, jako např. v Choéforách:¹⁰⁵ Přišel někdo Elektra podobný, ale podoben jí není nikdo než Orestes, tedy přišel on. Téhož způsobu použil sofista Polyidos pro Ifigenii;¹⁰⁶ podle vši pravděpodobnosti mohl totiž Orestes vyslovit závěr, že právě jako byla obětována sestra, tak bude muset být obětován i on. Podobně v Theodektově Týdeovi:¹⁰⁷ že přišel, aby nalezl syna, a nalézá smrt. Také v Dcerách Fíneových:¹⁰⁸ Ony, když spatří známé místo, domyslí se svého osudu, že jim je na témž místě, na kterém byly kdysi odloženy, souzeno zemřít. Existuje i jakási anagnórise spočívající na mylném závěru jiné osoby, jako je tomu v Odysseu-lžíposlovi:¹⁰⁹ že totiž umí napnout ten luk jen on a nikdo jiný, je Homérův výmysl; řekne-li ten druhý, že luk pozná, ač ho ve skutečnosti nikdy neviděl, je to premisa; postavit potom věc tak, jako by on podle toho měl být poznán, to použít mylného závěru.

Nejlepší ze všech anagnórisí je ta, která plyne z událostí samých a při které nastane ohromující odhalení pomocí pravděpodobností, jako v Sofoklově Oidipovi a v Ifigenii,¹¹⁰ je přece pravděpodobné, že ona chce cizinci světit dopis. Jedině takové anagnórise jsou bez vymyšlených znamení a šperků. Na druhém místě jsou ty, které plynou z úsudku.

Děje sestavovat a vypracovávat příslušný text musí básník tak, aby je měl co nejživěji před očima; jediné tak, bude-li je vidět naprosto jasně, jako by byl uprostřed samého dění, bude moci nalézt to pravé a určitě mu neujde to opačné. Důkazem toho je, co bylo vytýkáno Karkinovi.¹¹¹ Jeho Amfiaraios totiž vycházel ze svatyně; to básníkovi ušlo, protože si ho nepředstavil; ale na jevišti hra propadla,¹¹² protože diváci mu to měli za zlé.

Pokud možno, je třeba se při tvorbě vpravit i do chování osob. Vždyť básník je z téhož masa a krve a nejpřesvědčivěji působí ti, kteří jsou v stavu vzrušení; nejoprávněněji bouří, kdo je sám pobouřen, a nejpřesvědčivěji se rozčiluje rozhněvaný. Proto potřebuje básnictví člověka spíše značně nadaného než entuziastu; ten první je tvárný, druhý se snadno octne u vytržení.

Příběhy převzaté i vymyšlené si básník musí napřed sám rozvrhnout a pak teprve skládat epizody a děj rozvíjet. Tím chci říci, že je třeba mít před očima celkovou osnovu, např. o Ifigenii: Že jedna dívka byla obětována, zmizela obětníkům beze stopy z očí, byla přenesena do jiné země, kde bylo zvykem obětovat cizince bohyni, a tuto kněžskou funkci pak dostala; že po čase přišel shodou okolností kněžčin bratr – přičemž to, že mu tam bůh z jakési příčiny velel putovat, k povšechné osnově nepatří, a za jakým cílem, to je mimo děj; že když přišel a byl zajat a měl být obětován, sestru poznal, a to buď tak, jak to zbásnil Euripides, nebo jako Polyidos, podle kterého řekl věc docela pravděpodobnou, že tedy nejen jeho sestra, ale i on musí být obětován; a z toho vzešla záchrana. Potom se už dosadí jména a píše se epizody.

Epizody musí s dějem těsně souviset, jako např. u Oresta¹¹³ šílenství, které vedlo k jeho zajetí, a jeho záchránění pomocí očistných obřadů. V dramatech jsou epizody stručné, epeje se jimi rozšiřuje. Děj Odysseje totiž není dlouhý: Někdo byl po mnoho let v cizině, byl samotný a bůh mu bránil v návratu, mimoto doma to vypadalo tak, že mu že-

nichové jeho ženy promrhávali majetek a strojili úklady jeho synovi; sám že přišel jako trosečník, a když byl některými poznán, napadl své nepřátele, sám zůstal živ a zdrav a je zahubil. To je dějová nit, ostatní jsou epizody.

V každé tragédii máme jednak zápletku, jednak rozuzlení. Často je zápletkou to, co se odehraje mimo hru, a některé věci uvnitř děje; to ostatní je rozuzlení. Tím chci říci, že zápletky je vše od počátku až po ten úsek hry, který těsně předchází před obratem ke štěstí nebo k neštěstí; rozuzlení všecko od počátku toho obratu až do konce. Tak například v Theodektově Lynkeovi¹¹⁴ je zápletkou to, co se sběhne napřed, a únos dítěte a pak odhalení jeho rodičů; rozuzlení to ostatní, počínajíc žalobou z vraždy až po konec.

Tragédie jsou čtyři druhy – právě tolik jsme vyjmenovali i jejich části:¹¹⁵ Složitá, ve které je vším peripetie a anagnórise; drastická, jako hry o Aiantovi¹¹⁶ a Ixiónovi;¹¹⁷ charakterová, jako Ženy z Fthie a Péleus;¹¹⁸ za čtvrté jednoduchá, jako Dcery Forkyovy¹¹⁹ a Prométheus¹²⁰ a všecko, co se odehrává v podsvětí. Hlavně má však básník usilovat o to, aby zvládl všechny druhy, a ne-li, tedy co nejvíce těch nejdůležitějších, zvláště nyní, kdy se básníkům tolik utrhá. Protože každá složka tragédie už měla svoje dobré básníky, požaduje se, aby jediný předstihl každého v jeho osobité přednosti. Správné je však uznávat tragédii za jinou nebo stejnou bez ohledu na její látku; stejné jsou ty, které mají tutéž zápletku i rozuzlení. Mnozí však vytvoří dobrou zápletku a pak špatně rozuzlí; je ale třeba vždycky ovládat to i ono.

Nutno mít na paměti to, co už bylo častěji řečeno, že se z tragédie nemá dělat skladba epická – epickým myslím mnohost dějů – jako kdyby někdo chtěl zdramatizovat děj celé Iliady. V ní mají totiž jednotlivé části přiměřený rozsah, protože je dlouhá, ale v dramatech mnoho vychází jinak, než bylo míněno. Důkazem jsou ti, kteří zdramatizo-

vali celé vyvrácení Tróje v jedné hře a nikoli jen po kusech jako Euripides,¹²¹ nebo Thébaidu¹²² celou, ne tak jako Aischylos; ti buďto propadnou, nebo soutěží neúspěšně. Vždyť i Agathón¹²³ propadl pouze proto.

Pokud jde však o peripetie a jednoduché jednání,¹²⁴ dosahují básníci svého cíle obdivuhodně; to je totiž tragické a odpovídá to našemu citění. Tak je tomu, kdykoli např. muž chytrý, ale ničemný je ošizen, jako Sisyfos,¹²⁵ nebo když někdo udatný, jenže nespravedlivý je přemožen; to je i pravděpodobné v tom smyslu, jak říká Agathón, tj. je pravděpodobné, že se mnoho stane proti pravděpodobnosti.

Sbor je třeba pokládat za jednoho z herců; má být částí celku a hrát s nimi, ne jako u Euripida, nýbrž jako u Sofokla. U jejich pokračovatelů nesouvisí zpívané partie s dějem o nic více než s kteroukoli jinou tragédií; proto zpívají „vločky“, jak s tím první začal Agathón. Ale jaký je v tom rozdíl, zpívají-li se vločky nebo vsune-li se z jednoho kusu do druhého řeč nebo celá epizoda?¹²⁶

19

Ostatní složky jsou tedy už probrány; zbývá promluvit o stránce slovní a myšlenkové. Výklad o stránce myšlenkové podáme v Rétorice;¹²⁷ do toho oboru totiž patří taková věc spíše. Stránka myšlenková zahrnuje to všechno, čeho má být dosaženo pomocí slov. Má tyto body: dokazovat, vyvracet, probouzet city – jako soucit nebo bázeň nebo hněv a všechny podobné – a mimoto zveličovat i snižovat. Samozřejmě i události je nutno dramatizovat z týchž hledisek, kdykoli je třeba je postavit jako politováníhodné nebo hrozné nebo vznešené nebo pravděpodobné; rozdíl je však v tom, že tyto musí působit takovým dojmem i bez přednesu, kdežto dojmy vázané na řeč vyvolává mluvící osoba a dostávají se úměrně jejímu projevu. Neboť co by bylo úkolem mluvícího, kdyby jeho myšlenky byly patrné samy a ne díky jeho řeči?

Pokud jde o stránku slovní, jednou částí našeho zkoumání jsou větné formy. Jejich znalost patří k umění recitačnímu

a ke každému, kde je v něm mistrem: např. co je rozkaz, přání, sdělení, hrozba, otázka, odpověď a jiné věci toho druhu. Zná-li je básník či nezná, není proto ještě jeho tvorba vystavena žádné výtce, která by stála za řeč. Vždyť jaká chyba by se našla v tom, co vytýká Homérovi Prótagoras?¹²⁸ Básník prý slova „O hněvu, bohyně, zpívej“¹²⁹ pokládal za modlitbu, ale ve skutečnosti jimi vyslovil rozkaz; neboť vyzvat někoho, aby něco konal nebo nekonal, je prý příkaz. Poněchme tu věc stranou, protože patří do jiného oboru, ne do básnictví.

20

V jazyce nacházíme vcelku tyto části: hlásku, slabiku, spojku, člen, jméno, sloveso, pád, větu.¹³⁰

Hlásky jsou nedělitelné zvuky, ne však kterýkoli, nýbrž způsobily k tomu, aby z něho vznikl zvuk srozumitelný; vždyť i zvířata vydávají nedělitelné zvuky, ale žádnému z nich neříkám hlásky. Hlásky se dělí na samohlásky, polohlásky a hlásky němé. Samohláska je ta, která je slyšitelná bez pohybu jazyka a rtů; polohláska je slyšitelná jen s pomocí takového pohybu, např. S a R;¹³¹ nemá je ta, která i s tímto pohybem sama o sobě je nezvučná,¹³² ale ve spojení se zvučnými se stane slyšitelnou, např. G a D. Hlásky se rozlišují podle zformování úst, místa artikulace, přídechu silného nebo slabého,¹³³ jsou dlouhé nebo krátké a konečně mají přízvuk buďto ostrý, nebo těžký, nebo prostřední.¹³⁴ Rozebrat každou tu věc jednotlivě náleží metrikům.¹³⁵

Slabika je zvuk, který není nositelem významu a je složen z hlásky němé a zvučné; neboť G a R bez A není slabikou, ale s A ano, např. GRA. Ale úvaha o těchto rozdílech patří rovněž do metricky.

Spojka je předně zvuk složený, který není nositelem významu a který ani nebrání, ani nenapomáhá tomu, aby z více hláskových forem vznikla mluvní jednotka obdařená významem; nesmí se klást samostatně na počátku věty, jako např. *men, étoi, de*.¹³⁶ Za druhé je to složený zvuk, který nemá význam a je způsobilý z více hláskových forem než

z jedné, ale významových, vytvořit významovou slovní jednotku.¹³⁷

Člen je složený zvuk, který nemá význam a který označuje ve větě buďto začátek, nebo konec, nebo rozhraní; jeho přirozené místo může být i na začátku, i uprostřed, jako např. *amfi, peri*¹³⁸ apod.

Jméno je významem obdařená skupina hlásek, která neoznačuje čas a jejíž žádná část sama o sobě není nositelkou významu; ve složeninách totiž neužíváme jejich částí v samostatném významu, např. ve jméně *Theodóros* neznámá nic to *dóros*.¹³⁹

Sloveso je významem obdařená skupina hlásek, které označuje čas a jejíž žádná část sama o sobě není nositelkou významu, právě jako je tomu u jmen; slovo „člověk“ nebo „bílý“ totiž neříká kdy, kdežto slovo „kráčí“ nebo „přišel“ znamená navíc ještě čas, to prvé přítomný, to druhé minulý.

Pád¹⁴⁰ se týká jména nebo slovesa. Jednak znamená „toho“ nebo „tomu“ a podobně, jednak označuje jednoho nebo mnohé, např. „lidé“ nebo „člověk“; za třetí se týká větných forem, např. otázky, příkazu. Takové „Šel?“ nebo „Jdi!“ je totiž ve smyslu těchto aspektů pád slovesa.

Věta¹⁴¹ je hláskový útvar složený, významový, jehož jednotlivé části samy o sobě něco znamenají, např. ve větě „Kleón jde“ slovo „Kleón“. Každá věta není složena s pomocí slovesa, nýbrž věta může být i bez sloves, jako např. definice člověka;¹⁴² ale vždycky bude mít nějakou významovou část. Promluva může být jednotná dvojitým způsobem: Buďto označuje jen jedno, anebo se v ní skloubilo více částí v jedno. Například Ilias je jednotná díky svému složení, ale spojení „Člověk jde“ proto, že označuje jedno.

Druhy jména jsou tyto: Buďto je jednoduché, nebo složené. Jednoduchým myslím to, které není složeno z částí významových, např. „země“. Složenina se může skládat buďto

z části významové a nevýznamové¹⁴³ – ovšem významové mimo rámec toho jména – anebo z částí významových. Jméno může být složeno i ze tří nebo čtyř nebo ještě více částí; takových je mnoho u Massalijských,¹⁴⁴ např. *Hermokaikoxanthos*.

Každé jméno je buď obyčejné, nebo nářeční, nebo i metaforické, ozdobné,¹⁴⁵ nově utvořené, nastavené, zkrácené i pozměněné.

Slovem obyčejným nazývám to, kterého užívají všichni; nářečním to, kterého užívají jen někteří. Je tedy zřejmé, že nářečním a obyčejným může být jedno a totéž, ne však u všech uživatelů; např. *sigynon* je slovo obyčejné na Kypru a nářeční u nás, kdežto *dory*¹⁴⁶ je u nás obyčejné a u Kyprských nářeční.

Metafora je přenesení cizího jména, a to buďto z rodu na druh, nebo z druhu na rod, nebo z druhu na druh, nebo analogicky. Přenesením z rodu na druh myslím případy, jako:

Tady mi stojí loď;¹⁴⁷

„kotvit“ je totiž svým způsobem stát. Z druhu na rod:

Myriády nám služeb už prokázal Odysseus;¹⁴⁸

myriáda je totiž mnoho, a dnes toho slova užíváme ve významu „množství“. Z druhu na druh, například

bronzem odčerpav duši,

anebo:

Břítým useknuv kovem;¹⁴⁹

tady to „odčerpát“ značí „utít“, „useknout“ zase „odčerpát“; to i ono totiž znamená něco odejmout.

Analogie říkám tomu, když druhé se má k prvnímu stejně jako čtvrté k třetímu; člověk pak řekne místo druhého čtvrté nebo místo čtvrtého druhé. A někdy se dodá, k čemu se věc metaforou označená vztahuje. Myslím např. to, že číše se má k Dionýsovi¹⁵⁰ jako štít k Áreovi;¹⁵¹ básník tedy nazve číši Dionýsovým štítem a štít číši Áreovou. Nebo stáří se má k životu jako večer ke dni; nazve tedy večer stáří dne a stáří večerem života nebo západem života, jako Em-

pedokles.¹⁵² V některých případech nemají analogické úkazy vlastního jména, ale přesto se o nich lze vyjádřit podobně; tak např. házet zrní do ornice se řekne sít, ale vysílání žáru ze slunce není pojmenováno; nicméně toto vysílání se má k slunci stejně jako setí k zrní, a proto bylo řečeno

rozsévajíc bohem daný žár.¹⁵³

Metafory lze na tento způsob použít i jinak: nazvat věc cizím jménem, ale upřít jí něco jí vlastního, např. kdyby někdo nazval štít číší Áreovou, ale „bez vína“.

Nové je slovo, kterého vůbec nikdo neužívá a básník je razí sám – zdá se totiž, že některá taková existují – např. když parohy pojmenuje *ernyges* a kněze *árétér*.¹⁵⁴

Nastavené slovo a zkrácené: Prvé vznikne, užije-li se v něm samohlásky delší, než jaká je v něm obvyklá, nebo vloží-li se doň slabika; druhé, odejme-li se od něho něco. Nastavené je např. *poléos* místo *poleós* a *Péleíadeó* místo *Péleídú*; zkrácené např. *kri*, *dó* a *ops* ve verši

oba nedílný dostanou vzhled.¹⁵⁵

Pozměněné pojmenování je to, ve kterém se něco ponechá a něco upraví, např. *dexiteron kata mazon* místo *dexion*.¹⁵⁶

Jména jsou buď mužská, nebo ženská, nebo střední. Mužská jsou všechna, která končí na N, R a S nebo na písmeno s touto hláskou složené; ta jsou dvě, Ps¹⁵⁷ a X. Ženská jsou všechna, která končí na samohlásku, buďto takovou, která je vždycky dlouhá, tedy na Ě a Ó,¹⁵⁸ anebo na takovou, která se může zdloužit, tj. A. Počet koncovek pro mužská i ženská tedy vychází na stejno; Ps a X jsou totiž složené. Souhláskou něnou nekončí žádné jméno, ani samohláskou výlučně krátkou. Pouze tři končí na I: *melí*, *kommi*, *peperi*;¹⁵⁹ na Y pět. Jména rodu středního končí týmiž hláskami nebo na N či S.

Předností mluvy je, je-li jasná a ne právě plochá. Nejjasnější je tedy taková, která obsahuje pouze obyčejná slova,

ale je plochá; příkladem toho je tvorba Kleofontova a Sthenelova.¹⁶⁰ Ušlechtilá a povznesená nad všednost je ta, která užívá slov neobvyklých. Neobvyklým myslím slovo nářeční, metaforu, nastavení slova a vůbec všechno, co se odchyluje od obyčejnosti. Kdyby však básník tak vyjádřil všechno, bude z toho buďto hádanka, nebo žargon, tj. z metafor hádanka, z nářečních slov žargon. Podstata hádanky je totiž v tom, že člověk míní věci skutečné, ale spojí nemožné; toho se nedá docílit spojením vlastních pojmenování, ale s pomocí metafor to možné je, např.

Viděl jsem měď, jak na muže muž ji letoval kovem,¹⁶¹

apod. Z nářečních slov vychází žargon. Je tedy třeba určitým způsobem to i ono mísit; to právě totiž, tj. slovo nářeční, metafora, ozdoba a ostatní vyjmenované prostředky uchrání řeč všednosti a plochosti, kdežto obyčejná slova jí dodají jasnosti.

Nemalou měrou přispívají k srozumitelnosti i nevšednosti mluvy slova nastavená, zkrácená a pozměněná; protože se totiž odchyľují od obyčejnosti a hovorové konvence, dodají mluvě nevšednosti, ale protože se podílejí i na konvenčnosti, docílí se jimi srozumitelnosti. V nepravu jsou tedy ti kritikové, kteří takový způsob vyjadřování kárají a básníka za to zesměšňují, jako např. Euklides starší.¹⁶² Že prý je snadné básnit, když bude dovoleno libovolně slova prodlužovat. Sám složil právě takovým slohem posměšný verš:

Eppichará jsem zřel, jak dó Marathónu si krácel,

a druhý

tamtoho čemmeřící bych zá nic na světě nechtěl.¹⁶³

Užívat tohoto způsobu nápadně je ovšem směšné; všech slohových prvků bez rozdílu je třeba užívat s mírou. Vždyť i s metaforami a nářečními slovy i ostatními prostředky, kdyby jich člověk užíval nepřiměřeně a naschvál pro zesměšnění, by se docílilo téhož.

Jak velice záleží na té přiměřenosti, to můžeme pozorovat na epice, dosadíme-li do verše slova obyčejná. I co se

tkne slova nářečního, i metafor a ostatních prostředků, nahradí-li je kdo slovy obyčejnými, uvidí, že mám pravdu. Např. Euripides napsal týž jambický verš jako Aischylos, pouze v něm zaměnil jedno slovo, tj. za obyčejné a běžné dosadil nářeční; jeden verš pak vypadá krásně, druhý tučtově. Aischylos totiž napsal ve Filoktétovi:¹⁶⁴

Ten vřed, jenž ujídá mi maso na noze;

Euripides však místo „ujídá“ dal „drancuje“. Podobně verš:

Nyní však takový mrňous a šereda nanicovatý,¹⁶⁵

kdyby v něm někdo užil obyčejných slov a změnil by jej takto:

Nyní však takový malý a nečzký, k ničemu člověk;

nebo kdyby místo

sedátko ošoupané a stolec přistavil skrovný¹⁶⁶

řekl:

Sedátko neuhledné a stolec přistavil malý;

srovnej i výrazy „mořské břehy ječí“¹⁶⁷ a „břehy křičí“.

Mimoto si Arifrades¹⁶⁸ dobíral tragiky, že prý užívají takových výrazů, jaké by nikdo v hovoru nevypustil z úst, např. „domů zevnitř“ místo „zevnitř domů“, nebo „Achilla stran“ místo „stran Achilla“, dále tvaru *sethen*, spojení *ego de nin* a množství podobných prostředků.¹⁶⁹ Všecky takové věci způsobují nevšednost slohu právě proto, že nepatří mezi výrazy obyčejné; to si on neuvědomoval.

Je důležité, užívat každého z uvedených prostředků příslušně, i složenin i slov nářečních, ale daleko nejdůležitější je být mistrem metafor. To je to jediné, co nelze převzít od jiného, a je to důkaz talentu; tvořit dobré metafory je totéž jako vnímat podobnost.

Ze jmen ta složená se nejlépe hodí do dithyrambů, nářeční do eposu, metafory do jambů. Sice i pro epos jsou dobrá všechna uvedená, ale do veršů jambických, protože ty nejvíce obřezávají mluvenou řeč,¹⁷⁰ hodí se nejlépe všechna ta

jmenování, jakých by člověk užil i v rozhovoru; to jsou slova obyčejná, metafora a ozdoba.

O tragédii tedy, tj. o zobrazování jednáním, bylo už pověděno dosti.

23

O básnictví epickém, užívajícím jediného verše,¹⁷¹ je jasné, že děje zde musí být sestavovány právě jako v tragédii, dramaticky, a točit se okolo jednoho jednání celého a úplného, které má začátek i střed a konec, aby právě jako jediná celistvá živá bytost působilo požitkem pro ně příznačný; dále, že jejich uspořádání nemá být podobno dějepisu, ve kterém je nutno vykládat nikoli jednu událost, nýbrž události jedné doby, co se za ni stalo s jedním nebo více lidmi, tedy věci, z nichž každá má k ostatním vztah nahodilý. Neboť právě jako námořní bitva u Salamány a bitva s Kartaginci na Sicílii byly svedeny současně¹⁷² a přece nikterak nesměřovaly k jednomu cíli, tak i v časové posloupnosti se někdy po sobě sběhnou věci, které nedávají žádný jednotný smysl. Počíná si tak však většina básníků.

Proto, jak jsme už řekli, je i po této stránce Homér proti ostatním básníkům přímo božský: On se ani válku, třebaže měla počátek i konec, nepokoušel vylíčit celou; to by byl děj příliš dlouhý a nepřehledný, anebo, kdyby se co do rozsahu omezil, při té rozmanitosti příliš spletitý. Ve skutečnosti si vybral jednu část a použil mnoha epizod, jako seznamu lodí¹⁷³ a jiných vložek, jimiž svou báseň zpestřuje. Jiní básníci o jednom hrdinovi nebo o jedné době a jednom dění, které se rozpadá na mnoho částí, jako autor Kyprii¹⁷⁴ a Malé Iliady.¹⁷⁵ Je tudíž možno udělat z Iliady a Odysseje z každé jen jednu tragédii nebo dvě, kdežto z Kyprii řadu a z Malé Iliady nejméně osm, např. Spor o zbraně, Filoktétés, Neoptolemos, Eurypylos, Odysseus žebrákem, Sparťanky, Pád Iliá a Návrat loďstva, také Sinón a Trójanky.¹⁷⁶

Také druhy musí epej vykazovat tytéž jako tragédie, tj. být buďto jednoduchá, nebo složitá, charakterová nebo drastická.¹⁷⁷ I složky – až na hudbu a scénickou výpravu – bude mít tytéž; je v ní totiž třeba i peripetií, i anagnórisi, i drastiky. Dále musí být pěkná i myšlenková stránka a sloh. Všech těchto možností použil nejen jako první, ale i vydatnou měrou Homér. Neboť obě jeho básně jsou složeny každá jinak: Ilias jako jednoduchá a drastická, Odyssea jako složitá – je totiž plna anagnórisi – a charakterová; mimoto svou mluvou i myšlenkami překonal všechny.

Epej se však od tragédie liší rozsahem děje a veršem. Správnou normou tohoto rozsahu je ta, kterou jsme uvedli.¹⁷⁸ aby jej bylo možno přehlédnout od začátku do konce. Toho se docílí, budou-li skladby kratší než ony staré a budou-li se rovnat asi tolika tragédiím, kolik se jich předvádí pro jedno obecenstvo.¹⁷⁹

Pokud jde o zvyšování rozsahu, má epika jednu důležitou zvláštnost. V tragédii není možno předvést větší množství dějů odehrávajících se současně, nýbrž jen to, co sehraje na jevišti část herců; naopak v epice, protože je to vyprávění, lze řadu scén probíhajících současně zbásnit, a souvisí-li ony s dějem těsně, bohatost básně tím vzrůstá. Má tedy epos tuto přednost, která mu dodává velkoleposti, posluchači přinášejí změnu a umožňuje rozmanité epizody; vždyť stejné brzy přesyťí, a to je důvod, proč tragédie propadají.

Pokud jde o metrum, zkušenost ukázala, že přiměřený je hexametr. Kdyby totiž někdo složil epickou báseň jiným veršem nebo mnoha různými, ukázalo by se, jak je to nevhodné. Hexametr je totiž ze všech rozměrů nejklidnější a nejdůstojnější. Proto také nejlépe snáší slova nářeční a metafory; má totiž epické básnictví i po této stránce výhodu proti ostatním. Jamb a trochejský tetrametr jsou verše pohyblivé; první se hodí k vyjádření konání, druhý k tanci. Ještě nemístnější by bylo, kdyby někdo všechna metra mísil, jako Chairémón.¹⁸⁰ Proto ještě nikdo nevytvořil velkou skladbu jiným rozměrem

než hexametrem; naopak, jak jsme řekli, sama povaha věci učí vybrat si to, co je jí přiměřené.

Homér si zaslouží chválu v mnohém ohledu a ne nejméně za to, že on jediný z básníků vždycky bezpečně ví, co má činit. Básník sám má totiž hovořit co nejméně; neboť na takových místech není zobrazitelem. Jiní se nám totiž předstávají v celém díle sami, zobrazují jen málo a málokde; on však po kratičkém úvodu rovnou předvádí muže nebo ženu nebo jinou postavu, a to žádného bez etických vlastností, nýbrž každého s určitou povahou.

Věci udivující je tedy záhodno předvádět i v tragédiích, ale ty nejméně myslitelné, které budí největší úžas, se snesou spíše v epeji, protože zde není na jednajícího vidět. Vždyť kdyby se pronásledování Hektora¹⁸¹ předvedlo na jevišti, vypadalo by to směšně, jak Řekové stojí a nestřílejí po něm, zatímco Achilles jim to posuňky zakazuje; ale v eposu se to ztratí. Vše udivující je vítáno; důkazem toho je, že každý vypravěč přidává, aby se zalíbil. A Homér především to byl, kdo naučil ty ostatní podávat nepravdu tak, jak je třeba. Spočívá to na chybném závěru. Lidé se totiž domnívají, že když jest nebo nastane jedna věc a po ní jest nebo nastane druhá, tu existuje-li ta pozdější, byla nebo stala se i ta první; a to je omyl. Proto není-li to první pravda, je nutné přidat něco jiného, co v případě existence prvního nutně jest nebo se stane; neboť víme-li, že je to pravda, uzavíráme v duchu mylně, že i to první je skutečné. Tento příklad je vzat z Umývání nohou.¹⁸²

Básník musí dávat přednost spíše věci nemožné, ale pravděpodobné, než možné a nepřesvědčivé. Vyprávění nemá sestavovat z věcí těžko myslitelných, nýbrž nejraději v něm nemá být nelogického nic, a když už, tedy mimo děj, jako když Oidipus neví, jak zemřel Láios.¹⁸³ Nesmí se to však stát přímo v dramatu, jako když např. v Élektře¹⁸⁴ vypravují o pythických hrách nebo když v Myscech¹⁸⁵ přijde z Tegeje do Mýsie ten muž, který cestou nevyřkl ani slova. Tedy tvrdit, že jinak by bylo po ději veta, je směšné; takové se totiž vůbec skládat nemají. Když se však už básník tak rozhodne a zdá se mu rozumnější to připustit, může zbásnit i to

absurdní. Vždyť i v Odysseji je to neuvěřitelné s tím vysazením,¹⁸⁶ a jak je to vlastně nepřijatelné, to by se ukázalo, kdyby to z básně špatný básník; ve skutečnosti to však básník zakrývá jinými přednostmi a tak tu nelogičnost oslazuje.

Mluvu je třeba obzvláště vypracovat v partiích chudších, které nejsou ani povahopisné, ani plny myšlenek. Příliš skvělý sloh totiž charakteru i myšlenky zatemňuje.

25

Co se týče „problémů“¹⁸⁷ i jejich řešení, kolik jich je a jakého druhu, to si ujasníme asi takovouto úvahou. Protože je totiž básník zobrazitel právě jako malíř nebo jiný výtvarník, nutně musí zobrazovat vždy jedno ze tří: buďto věci, jaké skutečně byly nebo jsou, anebo jak jsou tradovány či jaké se zdají, anebo jaké být mají. To se vyjadřuje mluvou, která obsahuje i slova nářeční a metafory; řeč je schopna mnoha obměn, neboť to básníkům dovolujeme. Mimoto správnost neznamená v básnictví totéž co v řečnictví, ani v básnictví totéž co v jiném oboru. V básnictví samém se vyskytují závady dvojí, jedny se týkají jeho podstaty, druhé jsou nahodilé. Usmyslí-li si básník něco zobrazit a neuspěje pro svou neschopnost, je to chyba proti básnickému umění. Chybí-li však tím, že si při svém záměru něco představuje nesprávně, např. že kůň vykročil současně oběma pravými nohama, nebo napíše-li něco, co je chybné z hlediska určitého oboru – jako např. lékařství nebo jiné dovednosti¹⁸⁸ – nebo co je nemožné, není to chyba básnická. Je tedy třeba výtky v „problémech“ obsažené řešit z uvedených hledisek.

Předně ty výtky, které se týkají umění přímo. Je-li z básně něco nemožného, stala se chyba; ale je to v pořádku, dosahuje-li tak básně svého cíle. Cílem je totiž, jak bylo řečeno, stane-li se takto právě ta partie nebo jiná působivější. Příkladem je pronásledování Hektora.¹⁸⁹ Ovšem kdyby bylo možné téhož cíle dosáhnout buďto větší měrou, anebo ne

menší také ve shodě s příslušnými požadavky odbornými, pak by to v pořádku nebylo; je totiž třeba, pokud možno, nechybovat vůbec v žádném směru.

Dále záleží na tom, proti čemu se chybovalo, zdali proti umění přímo či jen v podružné věci. Je totiž menší chyba, neví-li umělec, že laň nemá parohy,¹⁹⁰ než kdyby ji vymaloval k nepoznání.

Mimoto vytykají-li, že zobrazení neodpovídá skutečnosti, lze odpovědět: „Ale takové by to být mělo.“ Tak se vyjádřil i Sofokles: že on lidi líčí takové, jací být mají, kdežto Euripides, jací jsou.

Nelze-li to však zodpovědět ani tak, ani onak, řekneme: „Tak si to lidé představují,“ např. s bohy. Vždyť snad není zrovna nejlepší psát o nich takto, ani to není pravdivé; naopak mohlo by to být tak, jak myslil Xenofanes;¹⁹¹ ale dá se tedy říci: „Tak si to představují.“

V jiných případech není snad věc postavena právě nejlépe, ale bývalo to tak, např. na tom místě o zbraních:

De země dolním hrotem jim vražena trčela kopl.¹⁹²

Takový byl tenkrát zvyk, jako nyní u Ilyrů.

Pokud jde o to, zda je některý výrok nebo skutek pěkný nebo nepěkný, nestačí přihlížet pouze k tomu činu nebo slovu, je-li náležité nebo špatné, ale i k mluvící nebo jednající osobě, vůči komu nebo kdy nebo jak nebo proč si tak počínala, např. zda jí přitom šlo o dosažení většího dobra nebo o odvrácení většího zla.

Některé věci je třeba řešit z hlediska jazykového, např. verš „Napřed mezky“¹⁹³; *úreus* je slovo nářeční. Je však možné, že zde Homér nemínil mezky, nýbrž jejich hlídače. V místě o Dolónovi, že

byl špatného zevnějšku sice,¹⁹⁴

nejde o neurostlou postavu, nýbrž o osklivý obličej; Krétané totiž říkají „hezký zevnějšek“ o hezkém obličej. Ve výzvě

zhavěji namíchej vína¹⁹⁵

není míněno víno nemíšené, jako pro pijany, nýbrž rychleji připravené.

Některé výrazy jsou metaforické, např.

Ostatní muži všichni i bohové spali
po celou noc,

a zároveň se dodává:

Kdykoli na rovinu kol Tróje obrátil zraky,
píšťal i šalmaji zvuk a lidské halasy slyšel.¹⁹⁶

„Všichni“ je zde totiž řečeno metaforicky místo „mnozí“;
„vše“ je svého druhu mnohost. Také

... on jediný účasten není¹⁹⁷

je metafora; neboť to nejznámější souhvězdí je jediné.

Něco se dá vyčesit změnou přízvuku, jako to dělal Hippias
z Thasu,¹⁹⁸ např.

dej mu dobytí si slávy,¹⁹⁹

nebo

to dřevo nezpuchří deštěm.²⁰⁰

Něco jiným rozčleněním, jako u Empedokla:

Najednou smrtelné bylo, co smrti neznalo dítě,
smíšené předtím čisté...²⁰¹

Něco připuštěním dvojznačnosti:

Už minul větší díl noci;²⁰²

„větší díl“ má totiž dvojí smysl.

Něco se dá vyložit jazykovou zvyklostí. Např. jakémukoli
smíšenému nápoji říkají víno; proto stojí psáno, že Ganymedes
nalévá Dioví vína,²⁰³ ač tam víno nepijí. „Mědikující“
se říká i těm, kteří zpracovávají železo; proto v epose stojí

holeň, ta čerstvě ukutá z cínu.²⁰⁴

Tytéž doklady by se daly vyložit i jako metafora.

Také kdykoli se zdá, že některý výrok obsahuje nějakou
nesrovnalost, je třeba zkoumat, kolik významů může v kon-
textu mít. Například ve větě

Ta zadržela ten bronzový oštěp²⁰⁵

uvážit, kolika způsoby lze rozumět tomu, že tou vrstvou byl
zadržen, zdali tak nebo onak, jak by k tomu měl člověk
nejspíš přistupovat, tedy obráceně, než jak to říká Glau-
kón.²⁰⁶ Podle něho někteří činí neuvážené předpoklady, sami
si vše rozsoudí a činí z toho závěry, a když pak básník na-
píše něco, co se s jejich domněním nesrovnává, zahrnují ho
výtkami, jako by minil to, co myslí oni. Takové je to s pří-
padem Ikarios. Domnívají se totiž, že to byl Lakón; pak je
podivné, že se s ním Télemachos nesetkal, když přišel do
Lakedaimonu.²⁰⁷ Ale snad je tomu tak, jak říkají Kefallén-
ští: ti říkají, že Odysseus si přivedl ženu od nich a že jejím
otcem byl Ikadios, ne Ikarios. Pak vznikl problém pravdě-
podobně jen omylem.

Celkově vzato, „nemožnost“ v básni je třeba vysvětlovat
buďto potřebami poezie, nebo snahou o to dokonalejší, nebo
vlivem obecného mínění. Vždyť co se tkne básnictví, je zá-
doucnější věc nemožná, je-li přesvědčivá, než věc možná,
ale nepřesvědčivá; třeba nemohou existovat takoví lidé, jaké
maloval Zeuxis, ale je to tak lepší. Vzor má přece předčit
skutečnost.

„Nelogičnost“ lze svést na to, co se říká; hájíme ji tedy
takto, anebo tím, že někdy to ani nelogické není; je přece
pravděpodobné, že se leccos stává i proti pravděpodobnosti.
S místy, která si navzájem odporují, třeba zacházet jako při
řečnické argumentaci: jde-li skutečně o tutéž věc, a to v jed-
nom a témže vztahu a na též způsob, a zdali je básník
skutečně v rozporu s tím, co říká sám, anebo s tím, co by
rozumný člověk předpokládal. Pokud jde o nelogičnost a
špatnost, je výtka oprávněná tehdy, když básník užije ne-
logického prostředku bez jakékoli potřeby, jako např. Euripides
osoby Aigeovy,²⁰⁸ anebo předvede špatný charakter
zbytečně, jako v Orestovi u Meneláa.²⁰⁹

Výtek je tedy pět druhů: buďto jde o věci nemožné, nebo
nelogické, nebo pohoršlivé, nebo o protimluvy, anebo o chyby
proti odborné správnosti. O způsobech, jak je řešit, viz
v uvedených položkách; je jich dvanáct.

Někdo snad může být na vahách, je-li dokonalejší poezie epická nebo tragická. Je-li dokonalejší ta méně vulgární a je-li to ta, která se vždycky obrací k lepšímu obecnstvu, pak je jasné, že vulgární je ta, která se předvádí všem. Její představitelé si myslí, že obecnstvo by nerozumělo ničemu, kdyby sami nepřidávali, a tak provádějí všechny možné pohyby, jako např. špatní píšťci, kteří se svinou do kruhu, aby znázornili hod diskem, a smýkají sbormistrem, pískají-li Skyllu.²¹⁰ S tragédií je to prý tedy takové jako s míněním starších tragických herců o těch mladších; Kallippida totiž nazýval Mynniskos opicí, protože přeháněl, a stejnou pověst měl i Pindaros.²¹¹ Tedy jako se mají tito jedni k druhým, tak se má i celé tragické umění k epice. Epika, říkají, se obrací k obecnstvu lepšímu, které nemá vůbec zapotřebí gest, kdežto tragédie k obyčejnému; je-li tedy vulgární, byla by zřejmě horší.

Tedy předně se tato kritika netýká umění básnického, nýbrž předváděcího. Je přece možno přehnaně gestikulovat i při recitaci, jako to dělal Sósistratos, a při pěvecké soutěži, jako to činil Mnásitheos u Opúntu.²¹² Za druhé, ani každý pohyb se nesmí zamítat, právě jako neodsuzujeme ani tanec; odmítáme jen gesta špatných herců, tedy totéž, co bylo vytýkáno Kallippidovi a dnes jiným, kteří nedovedou zahrát počestné ženy.²¹³ Za třetí: tragédie dosahuje cíle i bez sehrání, právě jako epika. Jaká totiž jest, ukáže se při četbě. Je-li tedy v ostatních směrech lepší, tohle se jí předhazovat nesmí.

Dále: tragédie má všechny přednosti jako epika, vždyť může užít i téhož metra,²¹⁴ a navíc jako složku nikoli nevýznamnou i hudbu a scénickou výpravu, tedy to, co skýtá požitky nejzřetelněji. Kromě toho je působivá i při pouhém čtení, i při provozování. Mimoto se v ní dosahuje uměleckého cíle s pomocí menšího rozsahu; hutnější děj je přece příjemnější než roztažený na dlouhou dobu, jako kdyby někdo převedl Sofoklova Oidipa v eposej stejně dlouhou jako Ilias.

Kromě toho je zobrazení epické méně jednotné; toho je důkazem to, že kterýkoli epos může dát vznik více tragédiím. Když totiž epikové zbásní jednu báji, buďto ji podají stručně, takže vypadá useknutá, anebo ji přizpůsobí délce verše, a pak se zdá rozvláčná. Tím myslím takovou, ve které je sestaveno mnoho událostí, jako např. Ilias i Odyssea mají množství takových částí a každá z nich už má značnou délku. Nicméně tyto skladby jsou zkomponovány, jak se obecně uznává, výtečně a jsou – pokud je to v epice možno – zobrazením jediného příběhu.

Vyniká tedy tragédie po všech těchto stránkách nad epiku a nadto ještě svým uměleckým účinkem; ta i ona má totiž vyvolávat rozkoš ne jakoukoli, nýbrž takovou, jakou jsme výše popsali. Z toho plyne, že je tragédie lepší, neboť dosahuje svého cíle dokonaleji než epika.

Tolik tedy budiž řečeno o tragédii a epice, tj. o jejich podstatě i druzích a částech, kolik jich je a čím se liší, jaké jsou příčiny jejich zdařilosti nebo nezdaru, jakož i o výtkách, kterým jsou vystaveny, a jak na ně odpovídat.²¹⁵

ARISTOTELES, SYN NIKOMACHŮV,
STAGIRAN

Stagiros, městečko na pobřeží poloostrova Chalkidike, bylo členským „státem“ námořního spolku aténskému; Nikomachos byl lékařem makedonského krále Amynty III. Tak spojoval Aristoteles (384–322 př. n. l.) už svým původem dva světy, klasický stát-město a poklasickou monarchii.

Městský stát-polis, typický pro antické Řecko, se stal ve 4. stol. př. n. l. obětí svých vnitřních protikladů. Zatímco neúprosná logika hospodářského vývoje rozmnožila řady chudých a ztenčila vrstvu bohatých, jejichž majetky ostatně tím více vzrůstaly, přibýlo velmi značně i pracovních sil typických pro celý starověk – otroků. Byli levnější než pracovníci námezdní. Chudí občané těžko nalézali obživu. Mnozí ji hledali v cizích službách jako žoldníci, a to nejen mimo hranice Řecka, ale i ve vlasti. Třídní boj, v řecké polis tradiční, přerůstal totiž stále větší měrou v otevřenou občanskou válku, živěnou intervencemi z jiných měst. Ve zproletarizovaných masách, usilujících (v městech aristokratických a oligarchických) o nové dělení půdy a stíhajících (v obcích demokratických) bohatce pokutami a konfiskacemi, viděla vládnoucí třída nepřítele vážnějšího, než byl odvěký nepřítel zahraniční – Persie. Vrhout tyto masy v podobě vojska na Východ a kolonizovat jimi nově dobyté oblasti, to bylo za daných okolností nejrealnější východisko z krize. Potřebnou k tomu organizátorskou a vojenskou silou disponovala Makedonie.

Makedonie, ve svém vývoji opožděná a ostatními Řeky pokládána za zemi skoro barbarskou, byla popsána krizí

nedotčena. Královský dvůr začal recipovat řeckou vzdělanost teprve koncem 5. stol. př. n. l. a Amyntův syn Filip II. si vybudoval armádu, v níž se spojila bojovnost ještě živelná s vymoženostmi řecké válečné techniky. Roku 337 sjednotil Řecko ve formě „korintského svazu“ a roku 336 měl vše připraveno k invazi do Persie. V předvečer tažení byl úkladně zavražděn a plán uskutečnil se zpožděním pouhých dvou let jeho syn Alexandr, podnes zvaný buržoazními historiky „Veliký“. Jeho vychovatelem byl Aristoteles.

Do královského sídla v Pellé přibyl Aristoteles roku 342 př. n. l., kdy bylo Alexandrovi čtrnáct let. Ale už dva roky potom byl následník trůnu přibírán ke správě státu. Vliv vychovatelův na něho byl asi nehluboký, a to tím spíše, že Aristoteles tehdy ještě nebyl Aristotelem. Ke dvoru byl totiž pozván jakožto žák Platónův. Platonikem zůstal – třebaže už s jistou aristotelskou „úchylkou“ – ještě několik let po mistrově smrti.

Platón, syn Aristónův, Aténan (427–347 př. n. l.) je pro nás hlavním představitelem onoho období řecké filosofie, kdy byly vcelku opuštěny slavné tradice živelného materialismu „jónské školy“ i geniálního atomismu Démokritova a nastal obrat k idealismu. Souviselo to s popsanou krizí řecké polis. Lidé hledali řešení nebo únik; Platón se pokusil dát jim obojí. Jádrem jeho filosofie byla nauka o ideách. Byly to hypostazované pojmy, z nichž nejvyšší byla idea krásy, pravdy a dobra a kterým podle něho výlučně příslušela skutečná jsoucnost; věci světa pro nás viditelného – učil Platón – neexistují skutečně, nýbrž jen jako odlesky, stíny idejí. Mytologické roucho, ve které tento veliký umělec slova své teze odíval a které dovede v jeho nejslavnějších dialozích citově založeného čtenáře podnes uchvátit, prozrazuje, jak blízký byl tento systém soudobému náboženskému mysticismu. Ale ani politická teorie a praxe nebyly Platónovi cizí. Ve spise Ústava (Politeia), který bývá pokládán za kvintescenci jeho učení, načrtl svůj ideál státu, rozumí se tradičního státu-polis; k jeho uchování zde navrhuje důmyslná opatření, která měla znemožnit jakýkoli vývoj a tím i vznik antagonistických tříd, přirozeně na podkladě víry v transcendentní

ideje – ostatně v knize jsou i kladně jednotlivosti, např. důsledný požadavek na výchovnost umění nebo návrh na zrovnoprávnění žen. Konečně za třetí se Platón pokusil – jednak sám, jednak v osobě svých žáků – zasáhnout do politického života přímo, a to ve směru reforem „shora“. Třikrát podnikl cestu na Sicílii, kam ho zvali jeho syrakusští ctitelé a tamější samovládce („tyran“) Dionýsios I. i jeho nástupce Dionýsios II.; třikrát se vrátil s nepořízenou, jednou dokonce ohrožen na životě. Klidnější byly jeho styky s tyranem v maloasijském Assu a Atarneu, jménem Hermeias. Hermeias daroval jeho žákům Assos, kde tak vznikla pobočka Platónova aténské učitelské (Akademie), sám se stal zaníceným platonikem a propagátorem politiky Filipa II. a zahynul r. 341 př. n. l., ukřižován Persany. Aristoteles, který asi tři roky po Platónově smrti vyučoval v Assu, oženil se s Hermeiovou neteří Pýthias a napsal na něho posmrtný chvalo zpěv. Právě z Assu byl povolán do Makedonie.

Vláda filosofů nebo alespoň působení filosofa na vládce patřily tedy k tradicím Akademie. Ale o působení Aristotelově na Alexandra víme jistého jen tolik, že mu vstúpil hluboký obdiv k homérským eposům. To už byla odchylka od Platónovy linie; Platón Homéra z pedagogických důvodů odmítal. Stagíranovy odchylky od platonismu přerůstaly pohnutě v úplný odklon a v samostatnou soustavu, Platónově soustavě v mnohém protichůdnou.

Nové Aristotelovo učení bylo vypracováno v Aténách, kam se odstěhoval i s rodinou z Pelly r. 335. Do Akademie už nevstoupil; založil si školu vlastní, pro kterou si pronajal místnosti v prostorách „gymnasia“ zvaného Lykeion (Lyceum). Přednášky a diskuse zde probíhaly ponejvíce ve stinných kolonádách zvaných peripatoi; proto nazývají dějiny filosofie Aristotelovy žáky podnes peripatetiky. Škola měla ráz vysokého učiliště se skvěle organizovaným vědeckým výzkumem. Filosofovi žáci a spolupracovníci shromažďovali podle kolektivního plánu materiál, zpracovávali dílčí úkoly, některé kursy přednášeli v zastoupení učitele sami. Nešlo ani zdaleka jen o to, čemu se dnes říká filosofie; slovo filosofiiá tehdy ještě pořád znamenalo vědu vůbec, a

Aristotelova universita byla univerzální. Do jisté míry byla taková už Akademie; Lykeion šlo v tom směru značně dále, a jestliže Platón věnoval zvláštní péči matematice, věnoval ji Aristoteles vědám přírodním. Rozsáhlá byla i peripatetická činnost popularizační. Byly to zejména přednášky zvané „exoterické“, tj. externí, pořádané po večerech; přednášky „esoterické“, tj. interní, pořádal ředitel Lykeia pro svoje posluchače za dne.

Aristotelova činnost v Lykeiu byla přerušena r. 323 př. n. l., kdy zemřel Alexandr a protimakedonská strana zažalovala filosofa z „bezbožnosti“. To byla hrdelní pře; žalobou z bezbožnosti se kdysi docílilo odpravení Platónova učitele Sokrata. Proto předal Aristoteles institut svému hlavnímu spolupracovníku Theofrastovi z Lesbu a prchl na Euboii, kde měl nemovitosti po matce; následujícího roku tam zemřel.

Co bylo s Aristotelovou literární pozůstalostí?

Část svých knih uveřejnil Aristoteles sám ještě před založením Lykeia. Tyto, jak sám říká, „vydané spisy“ stály větším dílem na pozicích Platónovy filosofie, byly psány uměleckou formou (dialogem) a pečlivým slohem a určeny pro širší čtenářstvo; na nich se zakládala Aristotelova sláva po dobu tří staletí. Pro nás jsou ztraceny; máme z nich jen citáty a ohlasy u pozdějších autorů. Přestaly totiž být znovu vydávány (opisovány), jakmile byla objevena druhá část jeho literárního odkazu.

Rukopisy Aristotelovy a jeho kolektivu, vzniklé v Lykeiu, tvořily napřed součást knihovny Theofrastovy. Tuto knihovnu odkázal Theofrastos Néleovi, synovi jednoho z Platónových žáků, kteří kdysi působili s Aristotelem v Assu. Dědici Néleovi ji část odprodali egyptskému králi Ptolemainovi II., který knihy instaloval v Alexandrii ve vědeckém ústavu zvaném Museion (Muzeum); tam vzaly za své požárem r. 48 př. n. l. Druhá, patrně větší část aristotelských materiálů byla ukryta ve sklepení ve frygické Sképsidě. Tam je objevil a koupil kolem r. 100 př. n. l. bankéř a bibliofil Apellikón a odvezl je do Atén. Z Atén je dopravil Sulla, když potlačil tamější povstání, jako část válečné kořisti r. 83 př. n. l. do Říma. V Římě, který byl tehdy ještě skoro výlučně ze dřeva

a z cihel, byly tyto Aristotelovy i aristotelské spisy zinventovány a pozdním peripatetikem, Řekem Andronikem poprvé vydány. Uveřejnění senzačního nálezu přivodilo nový rozmach aristotelských studií, který měl svoje pokračování ve středověku i v novověku; na vydání Andronikově závisí v poslední instanci i všechny aristotelské rukopisy nám dochované a příslušné starověké i středověké komentáře.

Římské vydání Aristotela nezahrnovalo ovšem celou žcň z Lykeia. Máme zachovány dva katalogy jeho spisů, z nichž jeden asi pochází nepřímo od Andronika, druhý z Museia. Seznamy se v mnohém rozcházejí. V obou jsou však zachovány i názvy spisů, jejichž texty nemáme. V obou jsou také uvedeny spisy, které přímo od Aristotela nepocházely. Nearistotelského původu je také řada textů zachovaných.

Místo úplného výčtu Aristotelových prací podáme jen přehled o podstatném.

Lykejských spisů byly dva druhy: materiály průpravné a díla soustavná. Z prvních jmenujme „Homérské problémy“, z nichž máme výtah v 25. kapitole naší Poetiky; dále „Dionýská vítězství“, ve kterých byly zpracovány úřední aténské záznamy o vítězích v dramatických soutěžích; o provozování tragédií jednaly i „Didaskalie“, které byly asi převážně prací dokumentární. Tyto tři spisky jsou ztraceny, právě jako pojednání „O básnicích“, které bylo možná sepsáno už v Pelle, pro Alexandra. Řadu svitků věnoval Aristoteles i jeho spolupracovníci vítězům ve hrách olympijských i pythických. K litosti všech historiků starověku je ztracen i soustavný popis státního zřízení nejméně 158 řeckých městských států; ze souboru máme jen „Aténskou ústavu“, kterou si opsal neznámý egyptský Řek v 1. stol. př. n. l. na čtyři papyrové svitky a tak nám zachoval ukázkou alexandrijských pokladů. Množství průpravných prací, výpisků apod. se týkalo Aristotelových předchůdců ve filosofii, přírodovědě, rétorice a tak dále.

Z děl soustavných máme zachováno všechno podstatné. Skupina spisů, shrnutých už ve starověku pod souborným názvem „Organon“ (tj. nástroj, roz. správného myšlení), se týká logiky, pojmových abstrakcí, umění důkazu, větného roz-

boru apod. Jiná skupina je věnována přírodním vědám; to je především rozsáhlá „Fyzika“ (filosofie přírody) a „Výzkumy o živočiších“ (srovnávací anatomie a fyziologie). Na rozhraní mezi přírodovědou a filosofií je Aristotelova psychologie nadepsaná „O duši“ a pojednávající o duši především jako o životní síle, umožňující výživu organismu, smyslové vnímání a pohyb; poslední část knihy, věnovaná myšlení a „tvůrčímu rozumu“, je idealistická a je sporné, je-li to pozůstatek někdejšího autorova platonismu nebo přídavek, popřípadě úprava z cizí ruky. Čistou filosofií se obírá obšírné dílo, které dostalo později zdiskreditovaný název „Metafyzika“ teprve od peripatetiků; na jejím počátku je podána kritika předchůdců, především Platóna, doprovozená slavnou zásadou: „Je-li člověku drahé obojí (tj. učitel i pravda, pozn. překl.), máme povinnost dát přednost pravdě“. Z oboru morálně politického máme především důkladnou příručku „Nikomachova etika“, kterou snad vydal filosofův syn Nikomachos, a obsáhlý rozbor ústavního zřízení řeckých měst a ústavní problematiky vůbec, nadepsaný „Politika“. Oblasti umění, hlavně slovesného, se týká mj. statný svazek „Rétorika“ – tj. umění řečnické, které ve starém věku patřilo ke krásné literatuře a zahrnovalo i stylistiku – a drobná knížka, z níž máme zachovánu asi polovinu, „Poetika“.

Spisům druhé skupiny nedal autor definitivní úpravu. Slohově zůstaly nevypracovány vůbec. Nebyly totiž psány pro veřejnost, alespoň v podobě nám zachované nikoli. Filosof v nich sám mnoho postupně měnil a upravoval. „Metafyzika“ má dvojí předmluvu. Šestou „knihu“ (svítek) „Politiky“ napsal až po tom, co už měl napsánu knihu pátou, kterou koncipoval jako závěrečnou. Některé byly zřejmě souborem tezí, námětů, poznámek, podle kterých přednášel a které postupně, kdykoli kurs opakoval, rozhojňoval a prohluboval. To platí především o Poetice. Takové rukopisy v majetku školy byly přirozeně doplňovány a dokončovány. Někdy se to dělo v duchu Aristotelova učení, někdy nikoli. A konečně, do korpusu Aristotelových spisů byly pojaty i celé práce cizí. Proto jsou tyto materiály pro vydavatele, vykladače i překladatele tvrdým oříškem.

Přesto máme dnes o Aristotelově filosofii z jeho posledního období v hlavních rysech jasno. Není zde ovšem místa pro její soustavný výklad. Omezíme se na ty aspekty, které jsou dány účelem této knížky a požadavky dneška. To jsou jednak materialistické rysy tohoto systému, dále filosofův postoj politický a konečně jeho teorie umění, to vše se zřetelem k Platónovi, popřípadě k idealismu vůbec.

Aristoteles především popřel existenci transcendentních idejí. U něho jsou ideje obecné pojmy, které existují mimo jednotlivé věci pouze v lidském vědomí. Vznikají v něm myšlenkovou abstrakcí. Remeslník netvoří podle věčné ideje, nýbrž podle ideje, kterou má ve své duši. Duše je životní princip organismu, právě jako u rostliny a zvířete, viz výše. Podobně popřel Aristoteles ve své kosmologii platonskou a skoro obecně antickou tezi, že nebeská tělesa jsou božské bytosti. Zcela bez transcendentna však jeho kosmos nezůstal: nesporně jeho myšlenkou (nikoli cizí vsuvkou) je „první hybateľ“, který uvedl vesmír do pohybu. Jistě to bylo materialismu blíže než představa hvězd-bohů; bylo jen otázkou pokroku fyziky, kdy bude hypotéza hybatele vyškrcnuta; ovšem na druhé straně posloužil též předpoklad scholastice jako jeden z „důkazů“ boží existence.

Pokud jde o názory a teorie politické a sociální, jejichž souvislost s filosofickým materialismem či idealismem nebyla ve starověku ani zdaleka tak přímočará jako dnes, v těch nepřekonal Aristoteles svého učitele snad vůbec. Oba pokládali kategorii společenské nadřazenosti a podřízenosti (podřadnosti), rozumí se předem dané, za věčně platnou, měli nechuť k demokracii a nevážnost k manuálnímu pracovníku; ideálem obou byla už přežilá polis. Ba v některých bodech tady byl učedník konzervativnější než mistr, např. v otázce žen a barbarů. Sotva to byl Aristoteles, komu vděčil Alexandr za svou geniální, třebaže předčasnou myšlenku o nutnosti sblížení řeckého živlu s orientálním. Po této stránce jeho vychovatel k překonání úzkého polisního myšlení asi nepřispěl. Přispěl k němu však tím důkladněji nepřimo: jeho filosofická soustava, jak ukazuje už pouhá existence syrských a arabských překladů jeho děl, jakož i jejich využití a zne-

užití scholastikou a koneckonců velká část historie novodobé vědy, byla schopna recepce ve světovém měřítku a byla tak více než důstojným protějškem Alexandrovy světové říše.

Aristotelova teorie umění vůbec a básnického zvláště byla v prvé řadě důsledkem jeho odmítnutí platónských idejí. Proti Platónově trojici „idea (jsoucno) – viditelná věc (napodobenina ideje) – umělecký výtvor (napodobenina napodobeniny)“ postavila jeho odbojný žák dvojici „život – obraz života“. Tento obraz má podle něho předčít skutečnost, ať už ve smyslu idealizace (hrdina má být i při svých vadách uslechtilý) nebo typizace (básník má předvádět „obecné“, tj. věci možné, pravděpodobné a přesvědčivé, nikoli sepisovat fakta). Typizování činí básníka svého druhu filosofem, poezie dává hlubší poznání než například dějepís.

Za druhé plynou Aristotelovy estetické teorie z jeho pojetí života jako činnosti. Činnost, *energeia*, patří mezi jeho základní ontologické kategorie; pasivní platónská *mimésis* (umění jako „napodobování“) u něho byla nutně vystřídána mimésí aktivní (umělecké zobrazování, básnická tvorba).

Poetika (vlastně *techné poiétiké*, tj. umění básnické) je po stránce látkové uspořádána tak jasně jako málokterý z Aristotelových spisů. Napřed se v ní určuje podstata umění vůbec a básnického zvláště (*mimésis*, kap. 1). Pak je nastíněno rozdělení básnictví na epické a dramatické, přičemž to i ono zase tvoří dva druhy podle toho, zobrazuje-li postavy lepší (epos, tragédie) nebo horší (básně útočné, komedie) skutečných (kap. 2–3). Nato se vysvětluje původ básnictví a vývoj zmíněných jeho druhů (4–5). Následuje definice tragédie a výčet jejích „kvalitativních“ složek (kap. 6), z nichž té nejdůležitější, totiž svžetu, je věnováno sedm kapitol (7–11, 13–14), charakterům jedna (kap. 15). Kvantitativní části tragédie jsou pouze vyjmenovány a definovány (kap. 12, patrně vsunuta dodatečně). Praktické pokyny o svžetu, scénách poznávacích, kompozici, zápletky i rozuzlení obsahují kap. 16–18. O další složce tragédie, „myšlenkové“, jedná kap. 19, odkazující pro podrobnější poučení na „Rétoriku“. Obšírný výklad o specifické složce básnictví, o „mluvě“, přinášejí tři delší kapitoly. Dvě z nich (20–21) jsou nej-

starší nám zachovanou soustavou jazykovědy, třetí jedná o básnickém výběru slov (22). V dalších dvou se přechází k výkladu o epose, o jeho složkách i částech, zdůrazňuje se potřeba jednoty děje a je chválen jako vzorný epik Homér (kap. 23–24). Následující kapitola obhajuje jeho básnické prostředky proti utrhačům (25). V závěrečné kapitole zachovaného torza se porovnává epos a tragédie, které Aristoteles dává po stránce estetické přednost (kap. 26). Ve ztracené části knížky se pojednávalo podrobněji o komedii, popřípadě i o jiných básnických druzích, které byly alespoň částečně vypravěčské nebo dramatické, čili vyhovovaly definici, že poezie je *mimésis*; o čisté lyrice zde podle všeho pojednáno nebylo.

Tak jako většina lykejských spisů obsahuje ovšem i Poetika místa nejasná. Není snad ve světové literatuře jejího překladu, který by byl zcela spolehlivý. Ale více zla než nejasnosti v textu způsobil zvyk pohlížet na Aristotela brýlemi idealismu. Jestliže však on sám, seč byl, filosofii odplatonizoval a odmystičtil, musíme i my její materialistické rysy očistit od nánosu „popovštiny“ (Lenin). V neposlední řadě k tomu mohou přispět překladatelé; vždyť překlad je práce popularizační, čte jej více lidí než úzký kruh odborníků.

Bezpečným ukazatelem toho, jak překladatel k filosofovi přistupuje, je reprodukce základní představy starořecké estetiky, *mimésis*. Dosavadní čeští překladatelé Poetiky (P. J. Vychodil, Brno 1884 a 1892; Fr. Groh, Praha 1929; Ant. Kříž, Praha 1948) ji vesměs tlumočili jako „napodobování, napodobení“, což je pojem jednostranně platónský a pro umění málo lichotivý. U zahraničních aristoteliků je taková interpretace z valné části překonána. První, pokud vím, proti ní protestovali, a to před sto lety, dramaturgové; v Německu tehdy navrhovali namísto starého Lessingova „Nachahmung“ termín „Darstellung“, běžný v názvosloví divadelním. A jistě není náhodou, že je to opět divadelní vědec, tentokrát sovětský, Jogann Lvovič Aľtman (1900–55), který v době mezi oběma světovými válkami mj. důkladně obhájil pro aristotelskou mimésí obsah „umělecké zobra-

zení“ a jehož studii jsme tedy mohli našemu překladu předsolat. Není třeba být filologem, aby v nás tento termín vyvolal vzpomínku na mimiku, pantomimu, herce; herec-mimví sám nejlépe, je-li „napodobitelem“ nebo tvořivým zobrazitelem života. Naše pojetí mimésc jako „zobrazení, předvádění, znázornování“ apod. – dílčí příspěvek k odplatoni-zování Aristotela – může věru najít nejlepší pochopení právě u těch, kterým je knížka určena v první řadě, u divadelních pracovníků.

JULIE NOVÁKOVÁ

POZNÁMKY

DRAMATICKÉ PRINCIPY ARISTOTELOVY

¹ „A dialektika,“ říká Engels, „ta byla dosud podrobněji prozkoumána teprve dvěma mysliteli, Aristotelem a Heglem.“ Stará předmluva k Anti-Dühringu, B. Engels, *Anti-Dühring*, Velká knihovna marxismu-leninismu 5, Praha 1952, s. 286.

² V. I. Lenin, *Filosofické sešity*, Praha 1954, s. 295, 296.

³ Marx poznamenává, že Aristoteles nepovažuje otrokářskou společnost za dočasnou; v tom byl jeden z jeho omylů.

⁴ *Filosofické sešity*, str. 259.

⁵ H. Taine, *Filosofie umění*; přeloženo z 13. francouzského vydání *Philosophie de l'Art*, Librairie Hachette, Paris 1909. (Pokud nejde o klasiky marxismu-leninismu, podáváme v citátech této studie náš vlastní překlad. – Pozn. překl.)

⁶ Nemluvíme už o tom, že sám tento termín *aisthēsis* označoval „vnímání“ a že estetika v našem smyslu slova, jako věda o umění, jako ucelená teorie umění, nemohla ještě existovat.

⁷ Samo slovo vrhá trochu světla na stav starověké estetiky. *Kalos* znamená krásný, *agathos* = dobrý (*kalos kai agathos* = krásný a dobrý).

⁸ Platón, *Symposion*, 211 E–212 A. (Citát je pouhou parafrází tohoto Platónova místa. – Pozn. překl.)

⁹ V citátech z Poetiky, zařazených v tomto pojednání, užíváme v některých případech – abychom nenarušovali jeho souvislost – poněkud jiné stylizace než na příslušných místech následujícího úplného překladu. (Pozn. překl.)

¹⁰ Učení o katarzi je těsně spjato s těmi praktickými společenskými úkoly, jež plnila starověká tragédie.

¹¹ „Flétna,“ říká Aristoteles v oddíle o výchově mládeže, „není věc etická, ale spíše orgiastická, takže je jí třeba užívat při takových příležitostech, kdy jde u obecnstva spíše o katarzi než o poučení“ (*Politika* V, kap. 6, 1341 a 21–24). Badatelé o Aristotelově estetice – a mezi nimi ten nejskvělejší a nejhlubší, Lessing – nevěnovali potřebnou pozornost tomuto místu ani místům podobným. Tím upadli do jednostrannosti. Vážných pokusů spojit katarzi s celou estetickou

konceptí Aristotelovou téměř není; alespoň v literatuře nám známé jsme, pokud jde o tuto otázku, takové pokusy nenašli.

¹² „Každé věci se týkají tři umění, tato: jedno jí bude používat, druhé jí vytvoří, třetí jí bude napodobovat“ (Platón, *Politeia*, X, kap. 4, 601 D). Platón rozlišoval umění uživaci a vytvářecí (to, co my dnes nazýváme užítým uměním) od napodobivých umění, tj. vlastního umění v našem smyslu slova. Prvá umění se těšila u Platóna velké vážnosti (viz *Politeiu*), druhá uznával s velkými výhradami, někdy je považoval prostě za škodlivá.

¹³ Jedna ze zásad Epikurovy filosofie, známá hlavně z Lukrecia; viz *O podstatě světa*, Praha 1945, s. 16. (Pozn. překl.)

¹⁴ K. Marx a B. Engels, *O náboženství*, SNPL Praha, 1957, strana 22.

¹⁵ Není těžké postihnout, že kdyby nebylo Platóna, byli by si ho ve středověku vymysleli právě tak, jako si v dobách rozpadu Římského impéria vymysleli Krista.

¹⁶ *Poetika* 9. 1451 b 29–32. Obvyčejně tedy – podle Aristotela – zobrazuje básník události neskutečné, vymyšlené.

¹⁷ U Boileaua nacházíme: „I pravda je někdy pravdě nepodobná“ (*L'Art poétique*, III., 48).

¹⁸ *Poetika*, 1451 b 5–7. Toto místo vyložil příliš osobitě Lessing, když postavil uměleckou pravdu výš než historickou a odtrhl jednu od druhé.

¹⁹ „Staří řečníci filosofové byli vesměs rozenými spontánními dialektiky a nejuniversálnější hlava z nich, Aristoteles, prozkoumal již také nejpodstatnější formy dialektického myšlení“ (Engels, *Anti-Dühring*, Praha 1952, s. 18).

²⁰ Aristoteles neuzivá termínu *drama*, který charakterizuje divadelní umění v celku, tj. tragédii, komedii, kus, jak se u nás říká. Slova *drama* se u nás často užívá v speciálním významu. Zde máme na mysli dramatické umění vůbec.

²¹ „Sofokles... líčí lidi takové, jací mají být, kdežto Euripides, jací jsou“ (*Poetika* 25, 1460 b 33–34).

²² Tato teze je úzce spjata s určením rozdílu mezi eposem a dramatem. Aristoteles měl co činit se scénou určité doby. Kritiku této teze, zvláště pokud jde o to, že pro Hegela byla podnětem k zúžení významu a úlohy dramatu, podávám na jiném místě.

²³ Představení trvalo asi osm hodin. (Pozn. aut.) – Rozumí se představení celé trilogie, nikoli jediné tragédie. (Pozn. překl.)

²⁴ *Poetika* 14, 1453 b 1–8. *Chorégos* = režisér.

POETIKA

¹ *Dithyramb* byla obřadní píseň ke cti Dionýsa, později i jiných bohů. Sólista zpíval o jejich osudech, sbor pak připojoval za dopro-

vodu flétny chvalo zpěv. Zde míní autor dithyramb polodramatický, z něhož se vyvinula traagédie (srov. o jejím původu v kap. 4; blíže o něm snad pojednal ve ztracené části *Poetiky*).

² *Syrinx*, *syrynga* byla souprava podélně splených píšťal o různé délce a tloušťce.

³ Mince je beletrie, krásná literatura.

⁴ *Sófrón* (470–400 př. n. l. v Syrakusách) a jeho syn *Xenarchos* psali prózou tzv. mimy (nezachované), realistické scénky z denního života.

⁵ Prozaické rozmluvy filosofického obsahu, ale uměleckého provedení, v nichž byl hlavním mluvčím filosof Sokrates (469–399 př. n. l.). Psali je jeho žáci, hlavně Platón.

⁶ *Trimetr* byl „trojzrmeč“ o třech dvoustopách, tj. o šesti stopách jambických. Jeho charakteristika je podána v kap. 4, 22 (na konci) a 24.

⁷ *Elegické distichon* byl hexametr spojený s pentametrem. Prvý, „šestiměr“ měl šest stop, z nichž první až pátou tvořil daktyl nebo spondej, šestou vždycky spondej nebo trochej. Druhý, „pětiměr“, byl o stopu kratší.

⁸ Těm, kteří psali „epickým“ veršem, tj. hexametrem.

⁹ Podle tradice autor nejstarších nám zachovaných literárních výtvorů řeckých, eposů Iliady a Odysseje (z 8.–7. stol. př. n. l.), viz pozn. 53 a 54. Aristoteles si jich obou na rozdíl od Platóna hluboce vážil a v *Poetice* je na mnoha místech obhajuje.

¹⁰ Lékař a filosof (asi 493–433 př. n. l. na Sicílii), podle něhož vznikl svět ze čtyř živlů: země, vody, vzduchu a ohně. Z jeho skladeb v hexametrech se zachovaly jen zlomky. Aristoteles jej v *Poetice* i jinde rád cituje.

¹¹ Aristotelův současník. Jeho rapsodie (menší epická skladba) se nezachovala.

¹² *Nomos* byla obřadní píseň na počest boha Apollóna, provázená mimickým tancem; snad o ní bylo pojednáno v ztracené části *Poetiky*.

¹³ Slavný malíř (působil asi 475–447 př. n. l.) hlavně nástěnných maleb s historickými náměty; srov. jeho charakteristiku v kap. 6. Jeho současník *Dionýsios* maloval i bohy jako pouhé lidi. *Pausón*, asi o generaci mladší, byl malíř naturalistický, snad i karikaturista.

¹⁴ Básník jinak neznámý, srov. kap. 22; *Hégémón* (koncem 5. stol. př. n. l.) psal komedie. *Nikochares* jinak není znám. Recky *deilos* znamená zbabělý, takže jeho *Deilias* (?) bývá pokládána za parodii Iliady.

¹⁵ Básník a skladatel z Milétu (asi 450–360 př. n. l.); zachována je velká část jeho nomu „Peršané“ na oslavu řeckého vítězství u Salaminy r. 480 př. n. l. Srov. zmínku o jeho „Skylle“ v kap. 15 a 26.

¹⁶ Skladatel dithyrambů (436/5–380/379 př. n. l.), původem otrok. Kykloповé byli jednoocí obři, ke kterým se dostal na své bludné pouti Odysseus (viz 9. zpěv Odysseje, verš 116nn.).

¹⁷ Druhý z největších řeckých autorů tragédií (asi 496–406 v Até-

nách). Z jeho 113 tragédií je dochováno v úplnosti 7; Aristoteles z nich nejčastěji cituje „Oidípa krále“ (viz pozn. 60).

¹⁸ Největší řecký básník komedií (asi 450–385 př. n. l. v Aténách); ze 44 jich je zachováno 11. Mají obsah politický a sociální, zejména brojí proti válce.

¹⁹ „Jednat“ je řecky *drán*; slova však užívali i Atéňané, nikoli jen Peloponésané, kteří jsou níže citováni.

²⁰ Skupina řeckých kmenů, sídlících hlavně v jižním Řecku (na Peloponésu); časem kolonizovali velkou část Sicílie. Lišili se od Jónů (k nimž patřili i Atéňané) četnými nářečními rysy.

²¹ *Megara* byla: 1. dórské město blíže Atén, které svrhlo tyranidu kolem r. 600 př. n. l.; 2. dórská osada na Sicílii.

²² Autor veršovaných komedií (snad konec 6. až zač. 5. stol. př. n. l.) s náměty mytologickými i ze života; zachovány jsou z nich zlomky.

²³ Nejstarší skladatelé komedií v Aténách (zač. 5. stol. př. n. l.).

²⁴ Spíše však byli pojmenováni podle průvodu *kómos*, který zpíval rozličné, nejčastěji posměšné písně; ty se staly v Atice i politickým protestem zemědělců proti krávdám z města. Komédie, řecky *kómóidia*, byla tedy původně „zpěv kómu“; zdrojů literární komedie bylo však více, také písně „falické“ (viz kap. 4).

²⁵ Míni se dětské napodobování dospělých i hra; z hravosti pak vyrůstají živelná herecká vystoupení, o kterých je řeč v dalším odstavci. Tamže je teprve uveden druhý zdroj básnictví, vrozený smysl pro melodii a rytmus.

²⁶ Nezachovaná parodie hrdinského eposu, snad Iliady, mylně připisovaná Homérovi. Její hrdina „dovedl přemnoho věcí, leč všecky dovedl špatně“.

²⁷ Sloveso *iambizein* bylo však odvozeno od jména verše, nikoli naopak, jak se domníval Aristoteles. Slovo *iambos* je záhadného původu.

²⁸ To jest živé dialogy; srov. homérické „předvádění postav“ v kapitole 24.

²⁹ Sborová píseň na oslavu Dionýsa, tj. plodivé síly přírodní; v průvodu byl nošen jako její symbol model mužského údu *falos*. Časem byla píseň doplňována epickým vyprávěním. I dithyramb, i falickou píseň se sborem nacvičoval a jednotlivé její části uváděl básník (skladatel) sám, který byl podle Aristotelova pojetí vlastně prvním hercem.

³⁰ Nejstarší z největších básníků řecké tragédie (525–456 př. n. l. v Aténách); z jeho více než 70 tragédií je zachováno 7, mezi nimi obzvláště slavný cyklus tří tragédií („trilogie“) Oresteia, viz pozn. 105.

³¹ Ne tedy tři role. Jedinou roli mívával jen představitel titulní postavy, ale z herců ostatních měl každý třeba i čtyři role.

³² Příslušníci dithyrambického sboru byli asi původně maskování jako satyrové, tj. průvodci Dionýsovi, kteří měli podobu zpola lidskou, zpola kozlí (srov. pozn. 1). Kozel je řecky *tragos*, takže tragédie,

tragóidia byla původně „kozlí zpěv“. Přžitkem této původní formy bylo v Atice asi od r. 500 př. n. l. tzv. satyrské drama, veselohra s mytologickým námětem; psali ji autoři tragédií jako závěr trilogie, srovnej poznámku 46.

³³ *Tetrametr* byl „čtyřrozměr“, tj. verš o čtyřech dvojstopách čili 8 stopách trochejských, a to s poslední zpravidla neúplnou, tedy patnáctislabičný.

³⁴ Srov. konec kap. 22. Jamb je mluvené řeči blízký ovšem jen v řečtině; v češtině se jí blíží naopak trochej, popř. daktylo-trochej.

³⁵ Divadelní představení bylo součástí kultu a od r. 534 př. n. l. záležitosti státní. Básník nabídl svou hru jednomu z devíti nejvyšších úředníků (archontu epónymovi pro Velké Dionýsie, archontu basileovi pro Lénaje, srov. pozn. 46), a ten mu určil některého občana, který mu měl financovat sbor; byla to jedna z daňových povinností aténských boháčů. Část nákladu na hry nesl stát přímo. Pro komedii byl podobný postup zaveden r. 486 (pro Velké Dionýsie) a r. 440 př. n. l. (pro Lénaje).

³⁶ Současník Epicharmův (viz pozn. 22), rovněž Sicílan.

³⁷ Působil kolem r. 450 př. n. l.; byl tedy zakladatelem atické komedie jako literárního druhu.

³⁸ Hexametru (viz pozn. 7). Proto se níže nazývá epika „tvorbou v hexametrech“.

³⁹ Výraz *katharsis pathématón* lze přeložit také jako „očistění od takových citů“. Který výklad je správný, o tom byla napsána celá literatura. Viz i Altmanovu studii, str. 13–16.

⁴⁰ Řečeno ze stanoviska aténského občana, který znal tragédii jen na scéně, nikoli z četby. Aristoteles sám požadoval, aby tragédie byla umělecky plně účinná i jako slovesné dílo, bez provozování (viz konec kap. 6, a začátek kap. 14).

⁴¹ Prvé dvě jsou tedy mluva a hudba, třetí je scénické provedení, poslední tři jsou děj, povahy a myšlenky.

⁴² To jest vypracovali jednu z uvedených složek tak výrazně, že tím vznikl zvláštní druh tragédie, srov. kap. 18.

⁴³ Z Hérakleje v jižní Itálii, působil kolem r. 400 př. n. l.; zdůrazňoval barevné provedení. K jeho charakteristice srov. kap. 25. O *Polygnótovi* viz v pozn. 13.

⁴⁴ Peripetie a anagnórise; o nich jedná kap. 10–11 a 16.

⁴⁵ Atické stadion měřilo 177,6 m.

⁴⁶ Rozumí se při jedné a téže slavnosti. Aténský stát pořádal divadelní představení o tzv. Velkých čili Městských Dionýsiích v březnu, kdy se jeden den dávalo pět komedií a pak tři dny po sobě každý den čtyři kusy jednoho a téhož autora (tři tragédie a jedno drama satyrské, viz pozn. 32), dále o Dionýsiích Malých čili Venkovských (v prosinci) a o Lénajích (slavnost „lisů“ v lednu).

⁴⁷ Totiž před aténským soudem, kde měla každá z obou procesních stran pro svoje řečnické vystoupení čas odměřený klepsydrů. Slovesa

agónizesthai „měřit se, zápasit“, se užívalo jak o vedení procesu, tak i o provozování tragédií, které bylo soutěží („zápasem“ mezi třemi tragiky, srov. předčeslou poznámku).

⁴⁸Epikové. Zde i v dalších jsou uváděny příklady z epiky, protože podle Aristotelovy teze má epos řadu rysů s tragédií společných.

⁴⁹Epos o Héraklovi, hérou-silákovi, který proslul mj. splněním dvanácti nadlidských úkolů.

⁵⁰Epos o Théseovi. Podle pověsti osvobodil Théseus Atény z područí krétského krále Mínóa a byl prvním člověkem, který sestoupil zažíva do podsvětí.

⁵¹Kancem při lovu. Zůstala mu po tom jizva, o jejímž původě se v Odysseji vypráví jen epizodicky (19, verš 392-466); zde je totiž prostředkem anagnórise, viz níže kapitulu 16.

⁵²Na výpravu proti Tróji; o jeho předstíraném šílenství se vyprávělo v Kypríích, viz pozn. 174.

⁵³V Odysseji je z básněna poslední etapa Odysseova návratu od Tróje a jeho pomsta na „ženiších“, viz nárys děje v kap. 17. Celý děj se odehrává v 41 dnech.

⁵⁴Ne celou trojskou válku, nýbrž její etapu zaviněnou svárem mezi vůdcem výpravy Agamemnónem a nejjudatnějším jeho spojencem Achillem, celkem ději o 51 dnech, srov. kap. 23.

⁵⁵Hérodos z Halikarnassu v Malé Asii (kol 485 až kol 425 př. n. l.) sepsal dějiny řecko-perských válek s obšírnou odbočkou o době starší a o dějinách Východu, která zaujímá polovinu (zachovaného) díla. Na rozdíl od Aristotela mu dnes neupíráme uměleckou hodnotu.

⁵⁶Tím ovšem není míněna „stará“ komedie atická, která byla útočná a tedy adresná (srov. o Aristofanovi v pozn. 18), nýbrž komedie „střední“ (ve 4. stol. př. n. l.).

⁵⁷Oblíbený skladatel tragédií v druhé pol. 5. století př. n. l.; o citované hře nevíme nic.

⁵⁸Komise, která udělovala ceny soutěžícím autorům, viz pozn. 46 a 47.

⁵⁹Mitys, snad oběť boje politických stran. Argos bylo hlavní město řeckého státu Argolis v severovýchodním Peloponésu.

⁶⁰Míněn je „Oidipus král“, technicky nejdokonalejší ze zachovaných tragédií Sofoklových. Podle dávné věštby měl Oidipus zabít svého otce a oženit se s vlastní matkou. Aby tomu předešel, uprchl z domova (z Korinta) a stal se králem v Thébách. V dramatu mu posel přinese zprávu o smrti korintského vladaře a zároveň mu prozradí, že korintská královna jeho matkou nebyla (verš 924nn.); to je Oipidovi podnětem, aby pátral po svém původu, a tak vyjde najevo, že je synem královny thébské, své nynější manželky, a vrahem jejího prvního chotě – svého otce Láia.

⁶¹Nezachovaná tragédie od Theodekta (srov. kap. 18), současnika Aristotelova. Lynkeus byl jedním z 50 synů Aigyptových, kteří se ože-

nili s 50 dcerami Danaovými. Podle otcova rozkazu každá o svatební noci svého chotě zavraždila, jediné Hypermnéstra Lynkea nikoli; proto usíloval Danaos o jeho usmrcení sám.

⁶²V zachované Euripidově tragédii „Ifigenie na Tauridě“, v. 727nn. Její dějovou kostru viz v kapitole 17. K Ifigenii se dostane její bratr Orestes s přítelem Pyladem; kněžka se rozhodne jednoho z nich od obětování zachránit, slíbili-li on dopravit do vlasti její dopis – Orestovi. O dopise viz zmínku v kap. 16.

⁶³O této druhé anagnórise (Orestes se dal Ifigenii poznat – verš 795nn.) viz v kap. 16.

⁶⁴V originále *patbos*. Pro překlad nelze užít slova *patos*, které má dnes podstatně jiný význam.

⁶⁵V kap. 6.

⁶⁶Ne tedy „předmluva“; míval formu dialogu.

⁶⁷*Epeisodion* v tomto případě odpovídá asi našemu pojmu „výstup“ nebo „dějství“ (jednání, akt).

⁶⁸Syn Pelopův, mytický král Argu. Svému bratru Átreovi se pomstil tím, že mu předložil k jídlu maso jeho vlastních synů.

⁶⁹Výše tedy šlo o jednoduchost jako protiklad složitosti, tady o jednoduchost jako protiklad dvojitosti. Bližší vysvětlení viz v posledním odstavci kapitoly.

⁷⁰Podle pověsti zabil Alkmeón svou matku Eriřylu za to, že přiměla svého muže Amfiaráa, jeho otce, zúčastnit se tažení proti Thébám. Viz i zmínku v kap. 14.

⁷¹Mytický *Orestes* byl synem Agamemnóna a Klytaimnéstry, která Agamemnóna po jeho vítězném návratu do Tróje usmrtila společně se svým milencem Aigisthem. Za to Orestes Aigistha i svou matku zabil, srov. zmínku v kap. 14.

⁷²Podle pověsti zabil *Meleagros* dva bratry své matky; zato ona spálila poleno, na kterém jeho život závisel, a tak ho usmrtila.

⁷³*Télefos* byl podle pověsti jeden z levobočků Héraklových. Matkou byl odložen a odkojen laní. Jako dospělý muž se potom se svou matkou setkal za takových okolností, že jeden druhému ukládal o život; včas však došlo k anagnórise.

⁷⁴*Euripides*, třetí z největších aténských tragiků (snad 485-406 př. n. l.). Napsal 92 dramát, zachováno je 18 tragédií a jedno drama satyrské. Aristoteles z nich nejčastěji cituje „Ifigenii na Tauridě“, viz pozn. 62.

⁷⁵Odyssea má šťastný konec pro Odyssea i jeho rodinu a přátele, nešťastný pro jeho soky a nepřátele.

⁷⁶O *Aigisthovi* viz v poznámce 71.

⁷⁷Snad předváděním nadpřirozených bytostí v strašidelných maskách, umělými hromy i blesky apod.

⁷⁸V dochované tragédii „Médca“. Hrdinka tak chce ztrestat svého věrolomného a zbabělého manžela Jasóna.

⁷⁹ Viz pozn. 60.

⁸⁰ *Astydamas* psal tragédie (nezachované) ve 4. století př. n. l. O *Alkmeónovi* viz pozn. 70.

⁸¹ Nezachovaná tragédie neznámého autora. *Télegonos* byl syn Odysseův z dobrodružství s Kirkou; když dospěl, hledal svého otce, ale nevědomky ho zabil.

⁸² Eticky nejzávažnější z dochovaných tragédií Sofoklových. Antigone, dcera Oidipova, se svou poslušností k „božským“ zákonům (tj. k hlasu svého svědomí) vzbouří proti zákonům lidským; je za to závažně pohřbena na příkaz nového vládce Théb Kreonta, s jehož synem Haimónem byla zasnoubena. Haimón chce otce za jeho krutost propadnout (verš 1232nn.).

⁸³ Nezachovaná tragédie Sofoklova. Kresfontes byl tajně vychován v cizině, zatímco jeho matka Merope byla donucena provdat se za vraha svého mančela. Dospělý Kresfontes se vrátil pomstít otce, a aby byl před otčímem bezpečně, vydával se za svého vlastního vraha. Proto ho chtěla Merope zabít.

⁸⁴ Viz pozn. 62.

⁸⁵ Nezachovaná tragédie neznámého autora. Helle a Frixos byli sourozenci, kterým macecha ukládala o život; jejich matka jim poslala berana se zlatým rounem, na kterém děti uprchly. Jak vznikla zápleтка, o které se Aristoteles zmiňuje, není známo.

⁸⁶ Méněcennost otroka a ženy je podle Aristotela dána přírodou. Přitom se předpokládá, že otrok je původem Neček, barbar, tedy příslušník skupin předurčených k zotročení.

⁸⁷ Musí odpovídat skutečnosti, popř. mít ten charakter, který se pro ni ustálil podáním.

⁸⁸ V Euripidově tragédii „*Orestes*“ slíbí spartský král Menelaos titulnímu hrdinovi, že se zaň přimluví v shromáždění lidu (verš 682nn.), ale potom tak neučiní. Jeho charakteristika však měla smysl politický, protože v době vzniku tragédie byly Atény se Spartou ve válce.

⁸⁹ *Skylia* byla jeskynní obluda, která uchvátila Odyssea (v Odysseji 12, 85nn.). Zmíněný hrdinův nárek byl obsažen ve stejnojmenném dithyrambu Timotheově (srov. pozn. 15).

⁹⁰ V Euripidově (nezachované) tragédii „*Chytrá Melanippe*“ chce titulní hrdinka svým tajně porozeným dvojčatům zachránit život důmyslnou řečí, protkanou argumenty ze současné přírodní filosofie a sofistiky.

⁹¹ Zachovaná tragédie Euripidova. V její první části prosí Ifigenie úpěnlivě o život, ale když se doví, že svou smrtí má umožnit odplutí vojska k Tróji, jde k oběti dobrovolně. Na rozdíl od Aristotela hodnotí moderní kritika tuto změnu pozitivně.

⁹² Tragédie Euripidova. V jejím závěru uniká Médea z nepřátelského Korintu na voze taženém draky, který jí seslal bůh slunce Hélios. Viz i pozn. 78 a 208.

⁹³ V 2. zpěvu Iliady (verš 142nn.) řecké vojsko v domněni, že vůd-

cové upouštějí od obléhání Tróje, hrne se s jásotem k lodím, aby plulo domů; proti tomu musí zakročit sama bohyně Athéna.

⁹⁴ Viz pozn. 60. Sofoklův Oidipus po celou dobu svého panování neslyšel nic o okolnostech Láiovy smrti.

⁹⁵ Homérův *Achilles* byl neúprosný k Agamemnónovým nabídkám smíru (srov. pozn. 54), ale když rozhněvanému hrdinovi padl jeho milovaný přítel, vrátil se do boje, aby ho pomstil, ač věděl, že v něm zahyne. Srovnej pozn. 181.

⁹⁶ Nezachovaných.

⁹⁷ Prvotní obyvatelé Théb, kteří podle pověsti vyrostli z dračích zubů zasetych do ornice; na kůži měli znaménko v tvaru kopí.

⁹⁸ To jest světlé skvrny na jednom rameni. Mytický král Tantalos, chtěje zkoumat vševědouceň bohů, předložil jim k jídlu maso svého syna Pelopa. Žádný se jídla nedotkl, pouze Démétér, sklíčená pro únos své dcery Persefony, z rozřizitosti snědla jedno sousto. Bohové Pelopa vzkřísili a chybějící kousek masa na jeho rameni vyplnili slonovinou. To zůstalo i jeho potomkům, jako Thycstovi (viz pozn. 68). *Karkinos* bylo jméno dvou aténských tragiků; nezachovalo se od nich nic.

⁹⁹ *Tyró* porodila bohu Poseidónovi blížence, které odložila v korytě u řeky. Byli vychováni pastýři a později matkou podle onoho koryta poznaeni. Látku zpracoval ve dvou (nezachovaných) tragédiích Sofokles.

¹⁰⁰ Viz pozn. 51. V 19. zpěvu Odysseje (v „Umývání“) poznala Odyssea podle jizvy jeho někdejší chůva, když mu myla nohy (verš 392n.), kdežto pastýřům ukázal jizvu sám (21, v. 217nn.).

¹⁰¹ V Euripidově „*Ifigenii na Tauridě*“, viz pozn. 62. „Umělá“ anagnórise Orestova je ve v. 795–826.

¹⁰² *Téreus*, mytický král trácký, znásilnil sestru své manželky Filomélu a vyřizl jí jazyk; ona však zobrazila svůj osud v tkanině, kterou sestře poslala.

¹⁰³ *Dikaiogenes* psal tragédie v druhé polovině 5. stol. př. n. l. V jeho nezachované tragédii *Kyperští* Teukros, vypuzený otcem ze Salamíny, vrátil se z vyhnanství na Kypru potají domů a zaplakal, když spatřil otcův obraz.

¹⁰⁴ To jest v 9.–13. zpěvu Odysseje, kde Odysseus zruší své inkognito a vypráví svému hostiteli králi Alkinoovi o svém bloudění. Předtím vzbudil podezření tím, že plakal, když pěvec Démodikos zpíval o dobytí Tróje a jmenoval i Odyssea (8, 521nn.).

¹⁰⁵ *Chóeforoi* = Ženy přinášející oběť na hrob (Élektra a její družky), druhý díl Aischylovy trilogie „*Orestieia*“. Když se Orestes vrací z ciziny, aby pomstil svého otce (viz pozn. 71), položí na jeho hrob svou kadeř. Je to kadeř téže barvy, jako jsou vlasy jeho sestry Élektry, a šlěpěj u hrobu je stejně velká jako její vlastní (verš 168nn.).

¹⁰⁶ Báji o Ifigenii viz v kap. 17. *Polyidos* žil kol r. 400 př. n. l.; o sofistech viz v poznámce 128.

¹⁰⁷ O *Theodektovi* viz v pozn. 61. *Týdeus* byl (jako *Amfiatáos* v pozn. 70) účastníkem mytického tažení proti Thébám. Děj jmerované tragédie neznáme.

¹⁰⁸ Autor i děj tragédie neznámý.

¹⁰⁹ Ztracená tragédie neznámého autora. Jde o podobnou scénu jako v *Odysseji* 21, 404nn. Z toho, že domnělý cizinec-žebřák umi napnout *Odysseův* luk, ještě nutně neplynulo, že je to *Odysseus*; podobně z toho, kdyby jej předem poznal. Srovnej o chybném závěru v kapitole 24.

¹¹⁰ V Euripidově „*Ifigenii na Tauridě*“, v. 582nn.; viz pozn. 62.

¹¹¹ O *Karkinovi* viz v pozn. 98, o *Amfiaráovi* pozn. 70. Děj tragédie neznáme.

¹¹² To jest nedostala ani třetí cenu.

¹¹³ V Euripidově „*Ifigenii na Tauridě*“. *Orestes* je ztrestán šílenstvím jakožto matkovrah (viz pozn. 71); v záchvatu šílenství zapomene na opatrnost a je domorodci zajat (v. 281nn.); *Ifigenie* předstírá, že jej může od šílenství (které uráží taurskou bohyni) očistit jen na širém moři. Tak získá loď, na které oba uprchnou (v. 1031nn.).

¹¹⁴ Viz pozn. 61; o zápletku a rozuzlení tragédie nic bližšího nevíme.

¹¹⁵ Ve skutečnosti šest (viz kap. 6), totiž děj, povahy, mluvu, myšlenky, hudbu a výpravu; dvě poslední však *Aristoteles* pokládal za pouhé vnější příkrasy (konec kap. 6). Následující výčet je textově porušen a dosud ne spolehlivě vysvětlen. Srovnej o čtyřech druhích eposu na začátku kapitoly 24.

¹¹⁶ *Aias* by po smrti *Achillově* největší hrdina před *Trójou*. Zachována je o něm stejnojmenná tragédie *Sofoklova* o tomto ději: Když mu byly odepřeny *Achillovy* zbraně a přiřknuty *Odysseovi*, chtěl všechny viníky pobít. Bohyně *Athéna* naň však seslala šílenství, v kterém namísto nich porubal stádo ovcí. Po vystřízlivění spáchal sebevraždu tím, že nalehl (na scéně) na meč.

¹¹⁷ Mytický král *Lapithů*, který byl za své násilné skutky vpleten v podsvětí do kola věčné se otáčejícího. Žádná z tragédií o něm není zachována.

¹¹⁸ Ztracené tragédie *Sofoklovy*. Z *Fthie* pocházel *Achilles*, syn *Péleův*. O *Péleovi* napsal (nezachovanou) tragédii i *Aischylos*.

¹¹⁹ Ztracená satyrská hra *Aischylova*. Šlo v ní o nestvůry, s nimiž bojoval *Perseus*; hlavní byla *Medusa*.

¹²⁰ *Titan*, který ve sporu mezi bohy a lidmi stranil lidem, zejména pro ně ukradl na *Olympu* oheň. Zachována je o něm *Aischylova* tragédie „*Spoutaný Prométheus*“. V ní je hrdina (figurina nadlidské velikosti, v níž byl ukryt herec) přikováván na skálu, která se s ním nakonec za hromu a blesku propadne do podsvětí.

¹²¹ Z jeho zachovaných kusů se týká pádu *Tróje* bezprostředně tragédie *Trojanky*, srovnej poznámku 176.

¹²² Cyklus thébských mýtů byl velmi rozsáhlý; *Aischylos* některé

zpracoval v tragédiích *Laios*, *Oidipus* a v (zachované) „*Sedm proti Thébám*“.

¹²³ Viz poznámku 57.

¹²⁴ Tedy nikoli s dvojím koncem, viz poznámku 69.

¹²⁵ Mytický král *Korintu*; v podsvětí musel za trest valit do vrchu obrovský balvan, který se mu s vršku vždycky skutálel zpátky. Drama o něm napsal *Aischylos*, *Sofokles*, *Euripides* aj.; žádné se nezachovalo.

¹²⁶ Významná role sboru v starších tragédiích souvisela s tím, že se tragédie vyvinula z písně většinou sborové (viz kap. 4). Čím více se tragédie svým kultovním kořenům odcizovala, tím menší rozsah měly sborové texty a tím méně souvisely s dějem.

¹²⁷ Viz 1. a 2. knihu dochovaného spisu „*Rétorika*“.

¹²⁸ Řecký filosof (po 485–410 př. n. l.), jeden z tzv. sofistů, kteří se mj. věnovali kritice tradičních náboženských a společenských představ. Homérským „problémům“ (viz níže kap. 25) věnoval zvláštní spis. Zachovány jsou od něho jen zlomky.

¹²⁹ Úvodní slova *Iliady*; bohyně = *Múza*.

¹³⁰ Tento výčet je i na starou řečtinu značně neúplný. Kap. 20–21 je nejstarší nám zachovaný pokus o soustavu jazykovědy.

¹³¹ Úhrnem sykavky, nosovky a hlásky plynné (sonorní a likvidy).

¹³² Ražená (explozivní).

¹³³ Oba vyznačovaly samohlásku nebo dvojhásku v názloví; silný byl asi jako naše *b*, slabý bránil aspiraci.

¹³⁴ Tyto „přízvuky“ v staré řečtině byly převážně „melodické“, tj. lišily se spíše výškou než silou.

¹³⁵ Dnes fonetikům. U starých Řeků byla metrika (nauka o metru, verši) součástí nauky o hudbě.

¹³⁶ Česky asi „sicce, totiž, však“.

¹³⁷ Tento i následující odstavec je v rukopisech silně porušen; vydavatelé i překladatelé jej upravují rozličně. Na tomto místě asi také část textu vypadla.

¹³⁸ Česky „okolo, o“. V tomto případě jde o předložku; jinak zůstává pojem „členu“ (*arthron*) nejasný.

¹³⁹ *Theodóros* (*Theodor*) = Bohdan, od *theos* „bůh“, *dóron* „dar“.

¹⁴⁰ Řecky *ptósis*, z toho latinský kalk *casus* a český *pád*. Označení tvarů jména i slovesa společným termínem je i dnes vědecky opodstatněné.

¹⁴¹ Řecky *logos*. *Aristoteles* tak označuje mj. každý i sebemenší ústní nebo písemný projev. V tomto odstavci jím míní nejen větu (též neslovesnou), ale také útvary rozsáhlejší, jak ukazuje předposlední příklad – *Ilias*.

¹⁴² „Živočich schopný vědění“ (*Topika* 130 b 8 aj.).

¹⁴³ Tedy odvozenina, např. *poietés* „básník“, kde je významotvorný kořen *poié-* (*poiein* „tvořit“) a nevýznamová přípona *-tés*.

¹⁴⁴ *Massalia*, dnešní *Marsaille*, byla založena kol roku 600 př. n. l. řeckými vystěhovalci z *Fókaje* v *Malé Asii*; *Hermos*, *Kaikos*, *Xanthos*.

byla jména tří maloasijských řek. Složenina snad byla příjmením boha Dia.

¹⁴⁵ Řecký *kosmos*, vlastně „ozdoba“; definice měla následovat níže za výkladem o „číši Áreově“. Snad jde o tzv. *epitheton ornans*, ozdobný přívlastek.

¹⁴⁶ Obě slova znamenají „oštěp“.

¹⁴⁷ Citát z Odysseje 1, 185.

¹⁴⁸ Ilias 2, 272; *myriada* = 10 000.

¹⁴⁹ Oba příklady jsou z Empedoklovy skladby *Katharmoi*, zlomek 138 a 143; první je znám pouze z tohoto citátu, v druhém jde o nabírání vody bronzovou nádobou.

¹⁵⁰ Bůh plodivé síly přírodní (srov. pozn. 29), obzvláště vína; jeho atributem (symbolem) byl často zvláštní druh číše, zvané *fiálé*.

¹⁵¹ *Áres*, řecký bůh války, byl někdy zobrazován s okoluhlým štítem. Štít byl na rubu vyhloubený a příležitostně se z něho pilo; naopak číše byla plochá na způsob misky, takže oba předměty si byly podobné. Metaforou o „číši Áreově“ užil Timotheos v nomu „Peršané“, viz pozn. 15.

¹⁵² V zlomku 152, známém pouze z tohoto místa Poetiky.

¹⁵³ Citát z neznámého básníka.

¹⁵⁴ Prvé je odvozeno od *ernos* „výhonek“ a jinde není doloženo; druhé je od *áraomai* „modlím se“ a vyskytuje se třikrát v Iliadě.

¹⁵⁵ Z Empedoklovy skladby „O přírodě“, zlomek 88.

¹⁵⁶ To jest „na pravém prsu“ (totiž poranil, Ilias 5, 393). Protože staří Řekové neměli srovnávací jazykozpyt ani historickou mluvnicí, nevěděli, že slovní dublety u Homéra jsou zpravidla pozůstatky různých stupňů jazykového vývoje. Tvar *poléos* (druhý pád od *polis* „město“) je starší, *poleós* mladší, rovněž koncovka *-deó* proti atickému *-dú* v *Péleidú* (v prvním verši Iliady), podobně *dó* proti *dóma* „dům“, *ops* proti *opsis* „vzhled“, *krí* proti *krítbé* „ječmen“; *dexiteros* je stejně staré jako *dexios* „pravý“. Teprve u upravovatelů Homéra a u mladších epiků docházelo k umělému deformování slov.

¹⁵⁷ Ps psali Řekové většinou jediným písmenem.

¹⁵⁸ Tak zvané *éta*, *ónega*; pro krátké *e*, *o* (níže „samohlásky výlučně krátké“) byla písmena zvláštní, tzv. *epsilon* a *omikron*.

¹⁵⁹ Česky „med, guma, pepř“.

¹⁶⁰ O *Kleofontovi* viz pozn. 14. *Sthenelos* psal tragédie v Aténách koncem 5. století př. n. l.

¹⁶¹ Jde o tzv. baňku na pouštění žilou.

¹⁶² Neznámo, který a v které době.

¹⁶³ Starořecké verše byly časoměrné, tj. na určitých místech v nich byla závazná dlouhá samohláska nebo skupina souhlásek. V uvedených pseudohexametrech jsou parodovány volnosti homérského eposu (srov. pozn. 156) prodlužováním a zdvojováním slabik, jaké nexistovalo v jazyce; podobně v jejich českém překladu.

¹⁶⁴ Tragédii toho jména máme zachovány jen od Sofokla. Filoktétes

byl na cestě do trojské války uštknut, a protože jeho nářky i zápach z rány ostatním Řekům vadily, byl vysazen na ostrově Lémnu. Viz i poznámku 176.

¹⁶⁵ Verš z Odysseje 9, 515, výrok obra Polyféma o Odysseovi.

¹⁶⁶ Odyssea 20, 259.

¹⁶⁷ Ilias 17, 265.

¹⁶⁸ Jinak neznámý.

¹⁶⁹ Přestavenci jména a předložky nebylo v řečtině tak nemožné jako v češtině, ale v době Aristotelově už čistě knižní. *Setben* „tebe, tobě“ je archaický lokativ a genitiv, *nin* archaický akusativ (*egó de nin* „já však jí“).

¹⁷⁰ Srovnej poznámku 34.

¹⁷¹ Hexametru; srov. pozn. 38 a jeho charakteristiku v kap. 24.

¹⁷² Podle Hérodota (7, 166) v jeden a týž den. Ve skutečnosti porazili Řekové Peršany u Salamíny v září r. 480, sicilští Řekové Kartagince u Himery v létě r. 479 př. n. l. Obě vítězství však měla společný smysl: umožnila prudký hospodářský rozmach řeckých měst.

¹⁷³ „Katalog“ řeckých vojsk před Trójou v 2. zpěvu Iliady.

¹⁷⁴ *Kypria* byl pohomérský epos neznámého autora o událostech, které předcházely trojské válce, a o jejím počátku (až k tomu bodu, kde začíná Ilias).

¹⁷⁵ Nezachované pokračování Iliady Homérovy, nejistého původu. Sáhlo od smrti Achillovy až do vyvrácení Tróje.

¹⁷⁶ Téma *Spor o zbraně* viz pod heslem Aias v pozn. 116. *Filoktétes* byl z Lémnu (viz pozn. 164) dovezen mezi ostatní Řeky, vyléčen a přispěl k dobytí Tróje; právě tak *Neoptolemos*, syn Achillův, který zabil nového spojence Trojanů *Eurypyly*. Odysseus pronikl do Tróje jako vyzvědač přestrojen za žebračka a s pomocí spartských žen (tj. Heleny a jejich otrokyň) unesl trojské paládium. *Sinón* přemluvil Trojanů, aby vtáhli do hradb dřevěného koně, v jehož útrobach byli Řekové v plné zbroji. O zajatých *Trojankách* viz pozn. 121.

¹⁷⁷ Srovnej o druzích tragédií v kapitole 18.

¹⁷⁸ V kapitole 7.

¹⁷⁹ O Velkých Dionýsiích se v jednom dni předváděly tři tragédie (srov. pozn. 46) o úhrnné délce asi 4000 veršů.

¹⁸⁰ Viz první kapitolu a poznámku 11.

¹⁸¹ Hlavní obránce Tróje, který v době Achillovy abstinence od boje (viz pozn. 54) zabil jeho přítele Patrokla; když se pak Achilles objevil na bojišti znovu, dal se Hektor na útěk, a teprve když oba, pronásledující i pronásledovaný, obíhali trojské hradby po čtvrté, odvážil se Hektor soubojit. Achilles po něm nedovolil Řekům střílet, protože chtěl přítele pomstít vlastní rukou. Viz Iliadu 22, 188nn., srov. i zmínku v kapitole 25.

¹⁸² To jest z 19. zpěvu Odysseje, viz pozn. 100. Zde se Odysseus v podobě žebračka vydává své vlastní manželce za zchudlého Krétana, který kdysi Odyssea hostil; popisuje jí zevrubně Odysseův úbor, takže ona

mu všechno uvěří (v. 171nn.). Pénélope si přitom neuvědomila, že cizinec mohl mít zprávu o Odysseovi z druhé ruky.

¹⁸³ Viz poznámky 60 a 94.

¹⁸⁴ Zachovaná tragédie Sofoklova o stejném námětu jako Aischylovy *Choéforoi* (viz pozn. 105). Zde přichází Klytaimnéstie zpráva, že Orestes zahynul o pythických hrách. Ty však byly zavedeny až po roce 600 př. n. l. a zmínka o nich v ději mytickém je anachronismus.

¹⁸⁵ Název dvou nezachovaných tragédií, Aischylovy a Sofoklovy. Jejím hrdinou byl Tělefos (viz pozn. 73), jemuž bylo uloženo mlčet tak dlouho, dokud nebude očištěn z vraždy příbuzného. Autor chybil snad tím, že nechal svou postavu mlčet příliš dlouho.

¹⁸⁶ V Odysseji 13, 93nn. dovezli faiečtí plavci Odyssea na rodnou Ithaku a vysadili ho na břeh, aniž se přitom probudil.

¹⁸⁷ Už v době sofistické revize všech hodnot (viz pozn. 128) slábl smysl pro estetické kvality a ustupoval racionalistickému pojetí. Proto také Platón vyloučil ze své ideální obce homérské eposy. Po něm se stal Homér oblíbeným terčem malicherné kritiky; proslul jí zejména Aristotelův současník Zóilos, který sebral Homérovy „chyby“ ve spise o 9 knihách s názvem „Karabáč na Homéra“ (*Homéromastix*). Proti takové literatuře o „homérských problémech“ (*problémata homérika*) staví Aristoteles mj. důsledně princip estetický.

¹⁸⁸ Takové věci vytykal Homérovi i Platón ve spise „Stát“ X, 3, 599 B nn.

¹⁸⁹ Viz pozn. 181.

¹⁹⁰ Parohy si u laně představovali i někteří z největších básníků, jako Pindaros a Sofokles.

¹⁹¹ Filosof, zakladatel školy tzv. cílců v italské Elci (kol 570 až 480 př. n. l.). Odsuzoval antropomorfní, zejména homérské představy o bozích a soudil, že poznat jejich skutečné vlastnosti je nad lidské síly. Zachovány jsou z něho zlomky.

¹⁹² Ilias 10, 152n. Řekové doby historické zaráželi na noc svá kopí do země opačným koncem, tj. ostřím.

¹⁹³ Ilias 1, 50 Apollón, aby potrestal Agamemnóna za urážku svého kněze, vysílá na jeho vojsko (včetně soumarů) své šípy, tj. mor.

¹⁹⁴ Ilias 10, 316. Dolón nemohl být špatně rostlý, protože byl výtečným běžcem.

¹⁹⁵ Ilias 9, 203. Řekové normálně pili víno smíšené s vodou. Zde se však Aristoteles patrně mylí: Achilles totiž vyzývá Patrokla, aby připravil víno pro obzvláště milé hosty.

¹⁹⁶ Ilias 10, 1 (též 2, 1) a 11–13. Citát je nepřesný, protože v antice byli nejznámější básníci citováni z paměti.

¹⁹⁷ Ilias 18, 489, tj. Velký medvěd koupelí v Oceánu, protože nikdy nezapadá pod obzor.

¹⁹⁸ Vykladač Homéra, jinak neznámý.

¹⁹⁹ Ilias 21, 297. V Aristotelově exempláři Homéra musel však tento verš být v druhém zpěvu, kde král bohů Zeus chce Agamem-

nóna obelstít klamným snem. Má-li tu slovo *didomen* přízvuk na první slabice, znamená „dáme“ a Zeus lze; je-li přízvuk na slabice druhé, je to „dej“ a vína je přesunuta na Sen.

²⁰⁰ Ilias 23, 328. Jde o kůl, jenž označuje cíl závodní dráhy; má-li slůvko *ú* přízvuk těžký, je to zápornka; má-li přízvuk průtažný a k tomu přidech (*hú*), byla by část kůlu dostěm zpuchřelá.

²⁰¹ Zlomek 35 ze skladby „O přírodě“; lze interpretovat buďto: Co bylo smíšeno předtím, stalo se čistým, – anebo (správně): Stalo se smíšeným, co bylo předtím čisté.

²⁰² Ilias 10, 252. Další verš totiž začíná: *tón dyo moiráón*, což lze vykládat buďto „totíž třetiny dvě“ (správně), anebo „nežli třetiny dvě“ (tak Homérovi kritikové); to by se ovšem neshodlo s druhým polo-versem „jen třetí část ještě zbývá“.

²⁰³ Ilias 20, 234. Zeus, král bohů, unesl sličného chlapce Ganyméda na Olymp; bohové podle pověstí pili nektar.

²⁰⁴ Ilias 21, 592. Aristotelův myšlenkový postup není zcela jasný, vydavatelé i překladatelé upravují tento odstavec rozličně.

²⁰⁵ Ilias 20, 272. Zde proniklo Ainciovo kopí jen dvěma vrstvami Achillova štítu, který měl dvě vrstvy měděné, na rubu dvě cínové a kromě nich jednu zlatou – a ta ostěp zadržela.

²⁰⁶ Vykladač Homéra, jinak neznámý.

²⁰⁷ *Ikarios* byl tchán Odysseův; *Télemachos* byl Odysseův syn, tedy Ikariův vnuk, který se vydal do světa hledat svého otce a přišel i do *Lakedaimonu* (jinak Lakónska, Sparty), viz Odysseje zpěv 4. *Kefalénie* se podnes jmenuje ostrov v sousedství Odysseovy Ithaky.

²⁰⁸ Jeho vystoupení na scénu v tragédii „Médca“ (verš 663nn.) není motivováno ani dějem (Aigeus přichází do Korinta náhodou), ani potřebou šťastného konce (Médca zachrání Hélios, viz pozn. 92). Je však motivováno vlastenecky: byl to mytický král Atén, který slíbil Médci, právě z Korinta vypověděné, azyl; tím básník nepřímo oslavil aténskou humanitu a demokracii.

²⁰⁹ Viz poznámku 88.

²¹⁰ Viz poznámku 89.

²¹¹ *Mymiskos* dostal naposledy cenu za herecký výkon roku 522 př. n. l. *Kallipides* hrál koncem 5. a začátkem 4. století; *Pindaros*, jinak neznámý, není totožný s básníkem Pindarem.

²¹² O obou umělcích není nic známo.

²¹³ I ženské role hráli v Řecku muži. Počestné ženy, stejně jako heroiny tragédií, se vyznačovaly důstojnými pohyby.

²¹⁴ V zachovaných tragédiích se skutečně vyskytují, ač zřídka, skupiny hexametrů.

²¹⁵ Další, ztracená část spisu obsahovala přinejmenším výklad o komedii.

OBSAH

<i>Iogann Al'tman:</i> Dramatické principy Aristotelovy (přeložila Květa Komárková) . . .	5
<i>Aristoteles:</i> Poetika (přeložila Julie Nováková)	35
<i>Julie Nováková:</i> Aristoteles, syn Nikomachův, Stagířan	73
Poznámky	83



Aristoteles
P O E T I K A

Z řeckého originálu Περὶ Ποιητικῆς, vydaného Alfredem Gudemanem v Berlíně a Lipsku roku 1934, přeložila Julie Nováková. Úvodní studii Ioganna Lvoviče Al'tmana *Драматические принципы Аристотеля*, která vyšla poprvé v autorově sborníku *Драматургия*, vydaném nakladatelstvím Goslitizdat v Moskvě 1936, přeložila Květa Komárková. Doslov a poznámky napsala Julie Nováková. Obálku navrhl Zdeněk Sklenář. Vydalo nakladatelství Orbis jako svou 2274. publikaci. Edice Knihovna divadelní tvorby. Stran 100. Odpovědný redaktor publikace Otakar Blanda. Výtvarná redaktorka Věra Beránková. Technický redaktor Antonín Šašek.

Z nové sazby písmem Garamond vytiskl Knihitisk n. p. závod 2, Praha 2, Slezská 3. Formát papíru 96×80. AA 5,71 VA 5,94. D-02*10319
Náklad 2500 výtisků.
Páté vydání (v Orbisu první).

11 - 009 - 62
09/01 - brož. Kčs 5,- - 63/VI-1

KNIHOVNA DIVADELNÍ TVORBY

edice odborné divadelní literatury

V roce 1961 vyšly tyto svazky:

Michail Semjonovič Ščepkin

ŽIVOT HERCE

Paměti a korespondence zakladatele ruského realistického herectví
Cena váz. 16,50 Kčs

Ludvík Páleníček

JAROSLAV PRŮCHA

Monografie o životě a díle
Cena váz. 32,- Kčs

Antonín Dvořák

TROJICE NEJODVAŽNĚJŠÍCH

Knih o díle tří režisérů avantgardy, J. Honzla, J. Frejky a E. F. Buriana
Cena váz. 16,- Kčs

Josef Knap

UMĚLCOVÉ NA POUTI

Dějiny českých hereckých společností
Cena váz. 24,- Kčs

Alexandr Skaftymov

O KONFLIKTU HER A. P. ČECHOVA

Tři vpravdě novátorské čechovovské studie
Cena brož. 5,40 Kčs