

POETIKA



I.

[O BÁSNICTVÍ VŮBEC]

I. KAPITOLA

[Podstata básnictví a rozdíly mezi jeho druhy]

Budeme mluvit o básnictví vůbec a také o jeho druzích, jakou účinnost který z nich má, a jak je třeba sestavovat děje, má-li se básnické dílo zdařit, potom z kolika a z jakých částí se skládá, a podobně i o všech ostatních věcech, které patří do téhož oboru zkoumání. Nejprve věnujeme pozornost tomu, co zde patří na první místo podle přirozené povahy věci.

1447

Epika i básnictví tragické, rovněž i komedie a dithyrambická tvorba a většinou i hra na píšťalu a na kitharu, to vše je vcelku napodobování. Jedno od druhého se tu však liší v trojím směru: každé z těchto umění totiž napodobuje jinými prostředky, nebo jiné předměty, anebo nenapodobuje tímž způsobem, ale jinak. Vždyť jako někteří lidé (jedni díky svým uměleckým schopnostem, druzí cviku) vypo-
dobňují mnoho věcí v barvách a ve tvarech, a jiní je zase napodobují hlasem, tak je tomu i v uvedených uměních: všechna napodobují rytmem, řečí a melodií, a to buď každým z těchto prostředků zvlášť, anebo několika současně. Tak například jen melodií a rytmem dosahuje svého účinku umění píštecké a kitharistické, a jsou-li ještě nějaká jiná taková

umění, jako třeba hra na sýringách. Pouhým rytmem bez melodie zobrazuje umění tanečníků, neboť i oni vypořádávají rytmickými pohyby jak povahy lidí, tak i jejich duševní stavy a činy.

b Umění, které užívá pouze holé mluvy nebo veršů - v tomto případě buď mísí dohromady jejich různé druhy, anebo se omezuje jen na jeden z nich - však nemá dodnes žádného jména. Nemáme přece žádné společné pojmenování pro Sófrónovy a Xenarchovy mimy a pro sókratovské rozmluvy, ani pro díla, kde se něco zobrazuje v jambickém trimetru, nebo v elegickém distichu, anebo v jiných takových verších. Lidé ovšem třídí básnickou tvorbu podle použitého druhu verše, a tak říkají jedněm tvůrcům elegikové a druhým epikové, tj. nenazývají básníky podle povahy zobrazování, nýbrž jim dávají společné jméno podle veršového druhu. Tohoto způsobu pojmenování používají i tehdy, když někdo vyloží ve verších něco z lékařství nebo z přírodovědy. Vždyť Homéros a Empedoklés nemají nic společného kromě verše. Proto je správné prvního nazývat básníkem, ale druhého spíše než básníkem přírodovědcem. Obdobně je třeba nazývat básníkem i toho, kdo při básnickém zobrazování mísí verše všeho druhu, jako právě Chairémón vytvořil v *Kentaurovi* rapsodii smíšenou z rozličných veršů. U těchto věcí tedy rozlišujeme tak, jak bylo řečeno.

Jsou i některá umění, která užívají všech uvedených prostředků, tj. rytmu, melodie i verše, jako básnictví dithyrambické i nomické, tragédie i komedie. Liší se však tím, že jedna užívají všech těchto prostředků stále společně, druhá jen v jednotlivých částech díla.

To jsou tedy podle mne rozdíly mezi uměními spočívající v prostředcích, jimiž se zobrazuje.

2. KAPITOLA

[Rozdíly mezi uměními podle předmětu zobrazování]

Umělci zobrazují činné lidi, a ti jsou nutně buď dobří, anebo špatní. Vždyť povaha je takřka vždy dána tímto dvojím, tj. co do povahy se všichni od sebe liší špatností a ctností. Proto je zobrazují buď lepší, než je známe, nebo horší, anebo právě takové. Tak to činí například malíři: Polygnótos totiž zobrazoval lidi dokonalejší, Pausón naopak horší a Dionýsios takové, jací jsou ve skutečnosti.

1448

Je zřejmé, že tyto rozdíly budou u každého z uvedených zobrazení a že každé z nich bude jiné, protože v tomto smyslu zpodobuje něco jiného. Vždyť i v tanečním umění, při hře na píšťalu a na kitharu mohou vzniknout takové odlišnosti, rovněž i v próze i v díle složeném výhradně ve verších. Například Homéros zobrazoval lidi lepší, Kleofón takové, jací jsou, Hégémón z Thasu, který první složil parodie, a Níkocharés, skladatel *Deiliady*, je zase zpodobovali horší. Podobně je tomu i u dithyrambů a nomů: i zde je možno povahu lidí zobrazit různě, jako třeba Tímotheos a Filoxenos zpodobovali svoje Kyklópy. V tomto rozdílu také spočívá odlišnost tragédie od komedie; tato chce totiž zobrazovat lidi horší, kdežto ona lepší, než jsou ti současní.

3. KAPITOLA

**[Rozdíly mezi uměními
podle způsobu zobrazování.
Původ názvu „drama“]**

U těchto umění se objevuje ještě třetí rozdíl, který se týká způsobu, jak lze každou věc zobrazit. Vždyť i při zobrazování stejných věcí stejnými prostředky může básník jednak vyprávět děj - buď tak, že při vypravování vystupuje jako někdo jiný, jak to dělá Homéros, anebo vypravuje sám bez takovéto přeměny - jednak předvádět všechny zobrazované osoby, jak jednají a co činí samy.

Jak jsme tedy řekli již na počátku, při zobrazování bývají tyto rozdíly: v prostředcích, v předmětech a ve způsobu. A tak z jednoho hlediska zobrazuje Sofoklés stejně jako Homéros, protože oba zpodobují ušlechtilé povahy, ale z druhého stejně jako Aristofanés, protože oba předvádějí lidi v jejich jednání a činech.

Proto se také podle některých nazývají tato díla „dramata“, poněvadž zobrazují lidi, jak jednají (*dróntai*). Z té příčiny si také tragédii a komedii přivlastňují Dórové, a to komedii Megařané, jednak zdejší, protože prý u nich vznikla po zavedení demokracie, jednak sicilští, neboť odtud pocházel básník Epicharmos, který byl značně starší než Chiónidés a Magnés; tragédii si zase přisvojují někteří Peloponésané. Jako doklad uvádějí názvy: oni prý říkají vesnicím *kómai*, kdežto Athéňané *démoi*. Proto se do-

mnívají, že herci komedií (*kómódoi*) nedostali své jméno podle pořádku veselých průvodů (*kómazein*), nýbrž podle toho, že se potulovali po vesnicích, poněvadž ve městech jimi pohrdali. Konečně pro jednání prý mají výraz *drán*, kdežto Athéňané *prátein*.

Tolik tedy budiž řečeno o rozdílech v zobrazování, kolik jich je a jaké jsou.

4. KAPITOLA

**[Původ umění a utváření
jednotlivých druhů básnictví.
Zrod a vývoj tragédie]**

Zdá se, že ke zrodu básnictví celkově přispěly jako jakési příčiny dvě skutečnosti, obě dané přírodou. Předně se u lidí projevuje od malička vrozený sklon k nápodobě, a člověk se liší od ostatních živých bytostí právě tím, že má největší schopnost napodobovat a že se učí nejprve napodobováním. A za druhé mají všichni lidé z napodobování radost. Svědčí o tom i náš přístup k uměleckým dílům: to, co samo o sobě vidíme s nelibostí, pozorujeme v obzvláště věrném vyobrazení s potěšením, například podoby i nejdopudivějších zvířat a mrtvol. Příčinou toho je skutečnost, že poznávat je velmi příjemné nejen filozofům, ale stejně i ostatním lidem, jenže ti se tomu věnují jen málo. Lidé se totiž dívají na obrazy s potěšením proto, že při jejich pozorování se mohou popoučovat a dohadovat o všem, co se tu zobrazuje, na-

příklad že tohle je ten a ten. Neviděl-li však člověk zobrazovaný předmět nikdy předtím, nepůsobí mu radost jeho zpodobení samo, nýbrž se raduje z zpracování obrazu, nebo z barvy, nebo z nějaké jiné takové příčiny.

Od přírody tedy máme sklon k napodobování a také smysl pro melodii a rytmus (je totiž zřejmé, že verše jsou druhy rytmů). A tak lidé, kteří k tomu měli největší vloh, pozvolným zdokonalováním pokusů, zpočátku neumělých, vytvořili poezii. Poezie se potom rozdělila podle vlastní povahy básníků: vážnější zobrazovali krásné činy a jednání dobrých lidí, lehkomyšlnější zase jednání lidí špatných, a to nejprve tak, že skládali hanlivé básně, zatímco ti druzí hymny a chvalozpěvy.

Od těch, kteří žili před Homérem, nemůžeme uvést žádnou hanlivou báseň, ale je pravděpodobné, že jich bylo mnoho: počínajíc Homérem již můžeme, např. jeho *Margités* a jiné podobné. V nich, jak bylo přiměřené, se objevil jambický rozměr. Jambickým se nazývá dodnes, protože verši tohoto druhu se básníci navzájem napadali (*iambizon*). Tak se ze starých básníků stali jedni skladateli hrdinských básní, druzí útočných. A jak Homéros vynikl jako básník vážných námětů - nejen proto, že je zpracovával dobře, ale i proto, že sám vytvořil dramatické zobrazování - právě tak byl i prvním, kdo naznačil podobu komedie, když uváděl do děje to, co nebylo hanlivé, nýbrž směšné: *Margités* je vskutku ve stejném poměru ke komediím jako *Ílias* a *Odyseia* k tragédiím.

Když se potom objevila tragédie a komedie, básníci se podle své vlastní povahy přikláněli k jedno-

mu z těchto dvou druhů poezie: jedni začali skládat místo jambů komedie, druzí místo epických básní tragédie, protože tyto útvary jsou závažnější a vážnější než ony první.

Zodpovězení otázky, zda se tragédie již dostatečně rozvinula ve svých druzích, či nikoli, ať se to již posuzuje samo o sobě, nebo ve vztahu k divadlu, patří ovšem do jiného pojednání.

Jak tragédie, tak i komedie tedy vznikaly z počátečních neumělých pokusů: tragédie u básníků, kteří začínali dithyrambem, komedie u tvůrců fallických písní, jež se dosud udržují v mnoha obcích. Tragédie se rozvíjela pozvolně, jak její tvůrci zdokonalovali vše, co se v ní objevilo pozoruhodného, a po mnohých změnách se ustálila, když dosáhla své přirozené podoby.

Pokud jde o počet herců, z jednoho na dva ho zvětšil nejprve Aischylos, který současně zmenšil úlohu sboru a hlavní složkou učinil mluvené slovo; tři herce a jevištní malbu zavedl Sofoklés. Kromě toho tragédie po delší době upustila od krátkých dějů a žertovné mluvy, které k ní původně patřily, protože se vyvinula ze satyrské hry. Zvětšila svůj rozsah, zvažněla a její verš se z tetrametru změnil v jambický. Původně totiž v ní básníci používali tetrametru, protože byla jako satyrská hra více přizpůsobena tanci. Když však byly zavedeny mluvené části, přirozená povaha věci si už sama našla přiměřený druh verše. Jamb je přece ze všech veršových rozměrů mluvené řeči nejbližší. Svědčí o tom i skutečnost, že při vzájemném rozhovoru mluvíme velmi často v jambech, ale v hexametrech zřídka, a to jen tehdy,

když vybočujeme z tónu obyčejné mluvy. Rovněž se zvětšil počet dějství.

Další úpravy, k nimž došlo v jednotlivých složkách tragédie, přejdeme, jako by již byly vyloženy; bylo by to nepochybně příliš zdlouhavé, kdybychom probírali každou zvlášť.

5. KAPITOLA

[Podstata a vývoj komedie. Vztah eposu k tragédii]

Komedie je, jak jsme již řekli, zobrazením lidí horších, ne však ve všech jejich špatných stránkách, nýbrž jen v těch, které vzbuzují smích. Směšné je ovšem částí ošklivého: směšnost je totiž jakási chyba a ohyzdnost, která však nezpůsobuje ani bolest, ani škodu, jako například směšná maska je něco ošklivého a pokrouceného, aniž působí bolest.

Proměny tragédie i jejich původci nejsou tedy neznámí, ale o vývoji komedie nemáme zpráv, protože zpočátku nebyla brána vážně. Vždyť i sbor komických herců byl povolán archontem dosti pozdě, kdežto předtím to bývali ochotníci. Jména jejich skladatelů se připomínají teprve z doby, kdy komedie už dostala určitou podobu. Neví se však, kdo v ní zavedl masky, kdo prology nebo počet herců a všechny takové věci. Děje pro ni začali skládat Epicharmos a Formis. Přišlo to sice původně ze Sicílie, ale v Athénách Kratés jako první upustil od posměšnos-

ti a začal sestavovat dialogy a děje obecnějšího rázu.

Epická poezie se shoduje s tragédií potud, že zobrazuje ve verších ušlechtilé lidi. Liší se však od ní tím, že používá stále téhož druhu verše a má podobu vypravování. Rovněž se od ní liší trváním děje: tragédie se snaží, jak je to jen možné, vystačit s jedním oběhem slunce, nebo ho překročit pouze málo, kdežto epická báseň je časově neomezená. Tak je i po této stránce mezi nimi rozdíl, i když původně si počínali básníci v tragédiích stejně jako v eposech. Co se týče základních složek, některé jsou v obou druzích stejné, jiné jsou vlastní jen tragédii. Kdo tedy umí rozeznat dobrou tragédii od špatné, umí to i u eposu. Neboť všechny složky, které má epos, má i tragédie, ale ne vše, co k ní patří, náleží také k eposu.)

II. [VÁŽNÁ POEZIE]

A. [O TRAGÉDII]

6. KAPITOLA

[Výměr tragédie a její složky]

O zobrazování v hexametrech a o komedii pojednáme později. Nyní pohovořme o tragédii. Na základě toho, co již bylo řečeno, vyvodíme nejprve výměr její podstaty.

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

Zkrášenou nazýváme takovou řeč, která má rytmus a melodii neboli nápěv; „v každém úseku příslušnými prostředky zvlášť“ znamená, že některé úseky se zkrášlují pouze veršovým rozměrem a jiné zase jen nápěvem. Protože zobrazení tu zprostředkovávají jednající osoby, bude jednou z nutných složek tragédie především výprava pro oko divákovu, pak hudba a mluva. Tím vším se totiž vytváří zobrazení. Mluvou zde míním samo sestavení veršů, slova „hudba“ používám ve významu, který je každému zřejmý.

Dále, protože se v tragédii zobrazuje jednání a to zobrazují jednající osoby, které jsou nutně takové nebo onaké co do povahy a způsobu myšlení - vždyť právě podle toho nazýváme i skutky takovými nebo onakými - jsou tím přirozeně dány dvě příčiny jejich činů, totiž způsob myšlení a povaha, a pro to dvojí mají také všichni úspěch nebo neúspěch. Zobrazením jednání je děj. Dějem míním sestavení událostí, povahou to, podle čeho říkáme o jednajících osobách, že jsou takové nebo onaké, ke způsobu myšlení patří vše, čím lidé ve své řeči něco dokazují nebo projevují své mínění.

Každá tragédie má tedy nutně šest složek, podle nichž posuzujeme, jaká je. Jsou to děj, povahokresba, mluva, myšlenková stránka, výprava a hudba. Prostředky, jimiž se zobrazuje, tu tvoří dvě složky, způsob zobrazení jednu a jeho předměty tři. Kromě těchto složek už není žádná jiná. Těchto složek použilo nemálo básníků, takřka všichni, k utváření druhů tragédie; každý její druh má přece svou výpravu i povahokresbu, děj, mluvu, hudbu a právě tak i myšlenkovou stránku.

Nejdůležitější z těchto složek je sestavení událostí. Tragédie přece není zobrazením lidí, nýbrž jednání a života, štěstí a neštěstí, a štěstí i neštěstí je založeno na jednání. Cílem hry je tedy zobrazit určité jednání, nikoli povahovou vlastnost. Lidé sice činí takovými nebo onakými jejich povaha, ale šťastnými nebo nešťastnými jejich jednání. Herci tedy při hře nezobrazují povahy přímo, ale nepřímou je vyjadřují svým jednáním. A tak cílem tragédie je zobrazit události a děj, a cíl je ze všeho nejdůležitější. Konečně

bez jednání by tragédie asi být nemohla, bez vyjádření povah však ano. Vždyť tragédie většiny novějších skladatelů jsou bez povahokresby, a to platí vůbec o mnohých básnících. I mezi malíři je v takovém poměru například Zeuxis k Polygnótovi. Polygnótos je totiž dobrý v povahokresbě, kdežto Zeuxidova malba povahu nevyjadřuje. Dále: sestaví-li někdo promluvy, v nichž se vystihují povahy lidí, a seřadí je za sebou, nevytvoří tím ještě dílo, které plní vlastní úkol tragédie, i když při tom použije vhodných slov a myšlenek: mnohem spíše to dokáže tragédie, která je sice po těchto stránkách slabší, ale má děj, tj. sestavu událostí. Rovněž to hlavní, čím tragédie dojí má, jsou části děje, totiž jeho náhlé obraty a okamžiky poznání. A konečně o tom svědčí skutečnost, že ti, kteří začínají skládat básně, bývají schopni si osvojit básnickou mluvu a vykreslování povah dříve než sestavování událostí. Tak tomu bylo například u všech starých básníků.

Děj je tedy základem a jakoby duší tragédie, povahy tu jsou až na druhém místě. Podobně je tomu i v malířství: kdyby někdo natřel plochu nejkrásnějšími barvami bez ladu a skladu, neuspokojil by nás tak, jako kdyby namaloval skutečný obraz jen bílými čarami. Tragédie je přece zobrazením jednání, a z té příčiny hlavně jednajících lidí.

Na třetím místě je stránka myšlenková. Jde tu o schopnost mluvit k věci a přiměřeně, tedy tak, jak tomu učí v oblasti řečnictví politické umění a rétorika. Starší básníci také nechávali své postavy mluvit jako politiky, kdežto dnešní jako rétory.

Povahokresbou je to, co osvětluje zaměření oso-

by, tj. čemu kdo v nejistých případech dává přednost nebo čemu se vyhýbá. Proto nemají povahokresbu promluvy, v nichž není vůbec nic o tom, čemu mluvící dává přednost a co odmítá. Myšlenková stránka se zase projevuje v tom, čím osoby dokazují, že něco je, nebo není, anebo vůbec projevují nějaké mínění.

Čtvrtou stránkou textu je mluva. Mním tím, jak již bylo řečeno výše, vyjadřování pomocí slov, což má stejný význam u veršů i v próze.

Pokud jde o zbývající složky, je největší ozdobou hudba. Výprava je sice působivá, ale nejméně umělecká a již mimo vlastní oblast básnictví. U tragédie se totiž může účinek dostavit i bez představení a bez herců: kromě toho má (na scénické představení větší vliv umění tvůrce výpravy než básníkově.)

7. KAPITOLA

[Děj tragédie, jeho celistvost, rozsah a přehlednost]

Když jsme vymezili tyto složky, promluvmě si nyní o tom, jaké asi má být uspořádání událostí, protože to je v tragédii věc první a nejdůležitější. Stanovili jsme, že tragédie je zobrazením ukončeného a uceleného děje, který má určitý rozsah. Jsou totiž i takové celky, které žádnou velikost nemají. Celek je to, co má začátek, střed a konec. Začátek je to, co samo nenásleduje nutně po něčem jiném, ale po čem přirozeně následuje nebo se děje něco jiného; konec je

naopak to, co samo přirozeně - buď nutně, nebo zpravidla - následuje po něčem jiném, ale po čem už nenásleduje nic jiného; střed je to, co samo následuje po něčem jiném a po čem následuje něco dalšího. Dobře sestavené děje tedy nesmějí začínat odkudkoliv a končit kdekoli, nýbrž se musejí řídit uvedenými zásadami.

Dále je třeba vzít v úvahu, že to, co je krásné, ať již to je živočich, nebo kterákoli věc, která se skládá z nějakých částí, musí je nejen mít uspořádány, ale i mít jistou, ne nahodilou velikost. Krása totiž spočívá ve velikosti a v uspořádání. Proto nemůže být krásný ani živočich příliš malý (blíží-li se totiž pozorování k hranici vnímatelnosti, stává se nejasným), ani příliš velký; neboť pozorovat ho najednou není možné a pozorujícímu naopak unikne na pozorovaném jeho jednota a celek, např. kdyby živočich měřil deset tisíc stadií. Jak tedy musí mít každé těleso i živočich jistou velikost a ta musí být snadno přehledná, tak musí mít i děje svůj rozsah a ten musí být snadno zapamatovatelný.

Tento rozsah je omezen možnostmi představení a vnímavostí diváků, s uměním nemá nic společného; vždyť kdyby mělo mezi sebou soutěžit sto tragédií, hrálo by se asi podle vodních hodin, jak prý tomu kdysi také bývalo při jiných příležitostech. Nakolik je rozsah děje omezen přirozenou povahou věci, (vždy je krásnější děj delší, pokud ovšem je přehledný.) Abychom to vymezili jednoduše: (postačující měrou rozsahu děje je časové rozpětí, ve kterém může dojít podle pravděpodobnosti nebo nutnosti v posloupnosti událostí k přeměně neštěstí ve štěstí anebo štěstí v neštěstí.)

8. KAPITOLA

[Jednota děje v tragédii]

Týká-li se děj jediné osoby, není proto ještě jednotný, jak se někteří domnívají. Jednotlivci se přece stává mnoho, ba bezpočtu příhod, z nichž některé nemají v sobě nic jednotlicího. Podobně může jednotlivec vykonat i mnoho činů, které nevytvářejí žádné jednotné jednání. Proto se patrně dopouštějí chyby všichni ti básníci, kteří složili *Hérakleidu*, *Théséidu* a jiná taková díla. Mají totiž za to, že byl-li Héraklés jeden, musí být jednotný i děj, jehož je hrdinou.

Homéros však, právě jako vyniká v ostatním, zřejmě dobře pochopil i toto, ať již díky svým znalostem, nebo svému nadání. Když totiž skládal *Odysseiu*, nelíčil vše, co se Odysseovi přihodilo, například že byl zraněn na Parnássu a že při svolávání vojska předstíral šílenství - stala-li se jedna z těchto věcí, nebylo přece nutné ani pravděpodobné, že se stane i druhá -, nýbrž sestavil celou *Odysseiu* kolem jednoho příběhu v tom smyslu, jak to chápeme my, a podobně i *Íliadu*.

Jako tedy v jiných zobrazovacích uměních se jedno zobrazení týká jednoho předmětu, tak musí i děj, protože je zobrazením jednání, zobrazovat jednání jedno a celistvé. Části děje musí být sestaveny tak, aby přesunutím nebo odejmutím některé z nich se porušil a dostal do pohybu i celek. Co totiž může být použito nebo chybět, aniž je patrná změna, to není žádnou částí celku.

9. KAPITOLA

[Nutnost, pravděpodobnost
a možnost v ději]

Z podaného výkladu je rovněž zřejmé, že úkolem básníka není líčit to, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti nebo s nutností. Dějepisec a básník se totiž od sebe neliší tím, že jeden vypráví ve verších a druhý v próze; vždyť i Hérodotovo dílo by se mohlo převést do veršů a bylo by ve verších dějepisným pojednáním stejně jako bez nich. Liší se však od sebe tím, že jeden vypráví, co se stalo, kdežto druhý, jaké věci se stát mohly. Proto je básnictví filozofičtější a závažnější než dějepisectví. Básnictví totiž líčí spíše to, co je obecné, kdežto dějepisectví jednotlivé případy. Obecným zde míním to, co člověk určitých vlastností pravděpodobně nebo nutně říká či dělá; to má básnictví na zřeteli i při udílení jmen jednajícím osobám. Jednotlivými případy míním to, co například Alkibiadés skutečně učinil nebo co se mu stalo.

U komedie je to již zcela zjevné; když totiž její tvůrci sestaví děj podle pravděpodobnosti, dávají osobám z uvedeného důvodu nahodilá jména, a tak neútočí na určitého jednotlivce jako skladatelé jambů. V tragédii se však tvůrci přidržují jmen již daných. Důvodem je to, že co je možné, působí přesvědčivě; co se nestalo, o tom ještě nevěříme, že to je možné, ale co se stalo, to zřejmě možné je; kdyby to možné nebylo, tak by se to přece nestalo.

Nicméně i v některých tragédiích je použito jen jednoho nebo dvou známých jmen, ostatní jsou vymyšlená; v jiných se dokonce nevyskytuje ani jedno známé jméno, například v Agathónově *Květině*. V ní jsou jména vymyšlena stejně jako události, a přesto nám hra nepůsobí menší poáitek. Není tedy nutné pñidrřovat se za každou cenu tradičních dějů, kolem nichž se tragédie obvykle točí. Usilovat o to by bylo dokonce směšné, protože i známé děje jsou známy jen někomu, ale přesto poskytují poáitek všem.

Z toho je tedy zřejmé, že básník musí být spíše skladatelem dějů než veršů, protože básníkem ho činí zobrazování, a to, co on zobrazuje, je jednání. I kdyby snad zbásnil to, co se skutečně stalo, není proto ještě básníkem méně; nic totiž nebrání, aby některé ze skutečných událostí byly takové, k jakým dochází podle pravděpodobnosti a jaké se jinak nemohou stát; kdo je po této stránce zobrazí, může být i jejich básníkem.

Z jednoduchých dějů a příběhů jsou nejhorší epizodické. Epizodickým nazývám děj, v němž jednotlivé příhody (*epeisodia*) následují po sobě bez pravděpodobné nebo nutné souvislosti. Takové děje skládají jednak špatní básníci pro svoji neschopnost, jednak dobří kvůli hercům; když totiž při psaní her pro soutěž roztahují neúnosně děj, jsou často nuceni porušovat jeho přirozenou souvislost.

Jde tu však o zobrazení nejen uceleného jednání, ale i událostí, které vzbuzují strach a soucit. Takové bývají události hlavně tehdy, když jedna vyplývá z druhé proti očekávání; tak totiž způsobí větší překvapení, než kdyby se staly samy od sebe a náho-

dou. Vždyť i z nahodilých událostí se zdají nejpodivuhodnější ty, které vypadají, jako by k nim došlo úmyslně, například pád Mityovy sochy v Argu, která zabila Mityova vraha, když si ji zrovna prohlížel. Takové události totiž vzbuzují dojem, že se nestaly náhodou; proto i děje takového rázu jsou nesporně krásnější.

10. KAPITOLA

[Jednoduché a složité děje]

Některé děje jsou jednoduché, jiné složité; neboť i jednání, která děj zobrazuje, jsou sama o sobě taková. Jednoduchým nazývám jednání, při jehož průběhu, pokud je souvislý a jednotný, jak jsme to vymezili, dochází ke změně bez náhlého obratu (*peripeteia*) a poznání osob (*anagnórisis*). Složité je to jednání, při němž dochází ke změně současně s peripetii nebo anagnórisí nebo s obojím. To však musí vzejít přímo z osnovy děje, a sice tak, že to vyplývá buď s nutností, nebo s pravděpodobností z předcházejících událostí; je totiž velký rozdíl v tom, zda jedno je důsledkem druhého, nebo jen po něm následuje.

11. KAPITOLA

[Peripetie, anagnórise, drastický výjev]

Peripetie je, jak již bylo naznačeno, přeměna probíhající události v její opak, a to, jak říkáme, buď podle pravděpodobnosti, nebo s nutností. Tak například v *Oidipovi* přijde posel Oidipa potěšit a zbavit ho strachu kvůli matce, ale když mu odhalí jeho minulost, způsobí pravý opak; podobně v *Lynkeovi* je Lynkeus veden na smrt a Danaos ho provází, aby ho zabil, ale pak dojde k tomu, že za své skutky je usmrcen on sám, kdežto onen prvý se zachrání.

Anagnórise je, jak to již naznačuje sám název, přeměna neznalosti v poznání, a tím buď v přátelství nebo nepřátelství lidí, kteří jsou určeni ke štěstí nebo k neštěstí. Nejkrásnější je anagnórise tehdy, když je spojena s peripetií, jak je tomu v *Oidipovi*. Jsou ovšem i jiné druhy anagnórise: vždyť k popsané přeměně může dojít i poznáním neživých a celkem nahodilých věcí, nebo poznáním toho, co kdo udělal, nebo neudělal. Ale pro děj a pro jednání je nejdůležitější ten druh anagnórise, o němž byla řeč; neboli taková anagnórise spojená s peripetií vzbuzuje soucit, nebo strach, a tragédii chápeme jako zobrazení právě takových událostí. S nimi přichází i štěstí a neštěstí.

Protože anagnórise je poznáním osob, buď při ní pozná jen jedna osoba druhou, když se stane zjevným, kdo ten druhý je, nebo se musí poznat vzájemně. Tak například Ífigenii pozná Orestés podle toho,

že ona chce po něm poslat dopis, ale k tomu, aby Ífigenie poznala jeho, bylo zapotřebí ještě další anagnórise.

Dvěma složkami děje, které se týkají těchto věcí, jsou tedy peripetie a anagnórise, třetí je drastický výjev (*pathos*). O peripetii a anagnórise jsme již mluvili. Drastický výjev tkví ve zhozném nebo bolestném jednání; takové je například usmrcení na jevišti, způsobování přílišných útrap, zranění apod.

12. KAPITOLA

[Části tragédie]

Vyjmenovali jsme již složky tragédie, které je třeba uplatňovat v jejích jednotlivých druzích. Pokud jde o její kvantitativní stránku a členění, má tyto navzájem ohraničené části: prolog, epizodu, exodos a 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. Epizoda je celá část tragédie mezi dvěma úplnými sborovými zpěvy. Exodos je celá ta část tragédie, po které zpěv sboru už nenásleduje.

Ze sborových částí je parodos celé první vystoupení sboru, stasimon píseň sboru bez anapéstů a trochejů; kommos je společný žalozpěv sboru a osob na jevišti.

Složky tragédie, které je třeba uplatňovat v je-

jích jednotlivých druzích, jsme již probrali dříve; pokud jde o kvantitativní stránku tragédie a o její navzájem ohraničené části, na něž se člení, vymezili jsme je takto.

13. KAPITOLA

[Pravidla sestavování tragického děje]

Po právě podaném výkladu je třeba postupně vyložit, oč se má při sestavování děje usilovat, čeho je nutno se varovat a jakým způsobem se při tom dosáhne, aby tragédie plnila svůj úkol. Protože tedy v opravdu krásné tragédii nemá být skladba děje jednoduchá, nýbrž složitá, a to tak, aby umožňovala zobrazit události, které vzbuzují strach a soucit - právě to je přece tomuto druhu zobrazování vlastní - je předně jasné toto: v tragédii se nemá předvádět, jak upadají ze štěstí do neštěstí výteční lidé, neboť to nevzbuzuje ani strach, ani soucit, nýbrž odpor. Rovněž se nemá předvádět, jak se z neštěstí povznášejí ke štěstí lidé zlí; to je přece ze všeho nejméně tragické, neboť v tom není nic patřičného: ani to neuspokojuje lidské city, ani nevzbuzuje soucit, nebo strach. V tragédii také nemá upadnout ze štěstí do neštěstí člověk zcela špatný, neboť takto sestavený děj by lidské city sice uspokojoval, ale nevzbuzoval by ani soucit, ani strach; soucit totiž máme s tím, kdo upadne do neštěstí nezaslouženě, strach o toho, kdo je nám podobný (tj. soucit se týká nevinného, strach nám podobného), takže

1453

to, co se stane člověku zcela špatnému, nebude vzbuzovat ani jedno, ani druhé.

Zbývá nám tedy člověk, který je uprostřed mezi těmito krajnostmi. Takovým je ten, kdo ani nevyšniká ctností a spravedlivostí, ani neupadá do neštěstí pro svou špatnost a zlou povahu, nýbrž pro nějaké pochybení, a patří k lidem žijícím ve velké slávě a štěstí, jako Oidipús a Thyestés a vůbec významní příslušníci takových rodů.

Správně uspořádaný děj má ovšem být svým vyústěním spíše jednoduchý než dvojitý, jaký ho chtějí někteří mít, a člověk se v něm nesmí povznášet z neštěstí do štěstí, ale naopak upadat ze štěstí do neštěstí, a to nikoli pro zlou povahu, nýbrž pro vážné pochybení, přičemž musí být buď takový, jak jsme řekli, anebo spíše lepší než horší. O tom svědčí i vývoj tragédie: zprvu si totiž básníci vybírali bájně děje zcela nahodile, kdežto nyní se skládají nejkrásnější tragédie jen o lidech z několika rodů - např. o Alkmaiónovi, Oidipovi, Orestovi, Meleagrovi, Thyestovi, Télefovi a o těch dalších, které potkalo něco hrozného nebo kteří se sami něčeho takového dopustili.

Takto složené tragédie jsou tedy z hlediska umění nejkrásnější. Proto chybují ti, kteří vytýkají Eurípidovi, že si tak počíná ve svých tragédiích a že mnohé z nich mají nešťastný konec. To je, jak bylo řečeno, v pořádku. Nejlépe o tom svědčí skutečnost, že na jevišti při soutěžích se jeví nejtragičtějsími právě takové hry, pokud jsou ovšem správně předvedeny; a tak Eurípidés, i když si v ostatním nepočíná vždy nejlépe, dosahuje ve svých hrách většího tragického účinku než ostatní básníci.

Až na druhém místě je tragédie, kterou někteří pokládají za lepší, tj. ta, která má dvojitou skladbu jako *Odyseia*, s jedním koncem pro dobré a s opačným pro zlé. Že se zdá lepší, zavinil nevalný vkus obecnstva; tomuto vkusu totiž básníci podléhají, když skládají hry podle přání diváků. Z her tohoto druhu nemáme požitek očekávaný od tragédie, nýbrž spíše takový, jaký je příznačný pro komedii. V ní totiž lidé, kteří jsou v průběhu děje největšími nepřáteli, jako Orestés a Aigisthos, odcházejí nakonec jako přátelé a nikdo nikoho nezabije.

14. KAPITOLA

[Vzbuzování soucitu a strachu v tragédii]

- b Ke vzbuzení strachu a soucitu lze sice využít scénického provedení, ale zdrojem těchto pocitů může být i přímo skladba událostí, což je lepší a svědčí o větším básníkovi. Děj je totiž třeba sestavit tak, aby i ten, kdo ho nevidí a dovidá se jen sluchem, jak se události odehrávají, pocítoval nad těmi příběhy hrůzu a soucit; takové pocity asi bude mít ten, kdo naslouchá báji o Oidipovi. Dosahovat toho až předvedením na jevišti je méně umělecké a vyžaduje to vnějších prostředků. Ti však, kteří nevyužívají scénického provedení ke vzbuzování strachu, nýbrž k vyvolávání úžasu, nemají již s tragédií nic společného; od tragédie přece nelze požadovat všechny druhy požitku, nýbrž jen ten, který k ní patří. A protože poži-

tek plynoucí ze soucitu a strachu tu má připravit zobrazováním nějakého jednání básník, je zřejmé, že ony pocity musí mít svůj zdroj v samém ději. Zkoumejme tedy, jaké události působí hrůzně a jaké vzbuzují žal.

Činů, z nichž vznikají takové události, dopouštějí se proti sobě navzájem nutně buď přátelé, nebo nepřátelé, anebo lidé, kteří nejsou ani tím, ani oním. Učiní-li něco zlého nepřítel nepříteli, nevzbuzuje v nás soucit ani takový čin, ani jeho příprava, leč způsobené utrpení samo; stejně je tomu u těch, kteří nejsou ani přáteli, ani nepřáteli. Když si však působí utrpení příbuzní, jako například když zabije buď bratr bratra, nebo syn otce, nebo matka syna, anebo syn matku, nebo když se k tomu chystá nebo dělá něco podobného, to jsou činy, které je třeba vyhledávat. Nemají se tedy porušovat převzaté báje, jako například, že Klytaiméstru zabil Orestés a Eri-fýlu Alkmaión, ale básník musí být sám vynalézavý a s tradičními příběhy zacházet správně.

Co zde míníme slovem „správně“, je třeba vysvětlit podrobněji. Čin lze totiž vykonat - jak tomu bylo v dílech starých básníků - vědomě a s vědomím, o koho běží, jako když Euripidés předvádí Médeiu, jak zabíjí své děti. (Je rovněž možné vědomě k hroznému skutku směřovat, a pak ho nespáchat.) Člověk se však může také dopustit nějakého činu, aniž ví, jak je hrozný, a teprve později odhalit svůj příbuzenský poměr s těmi, jichž se ten skutek týkal, jako například Sofokleův Oidipús. K takovému skutku zde ovšem došlo mimo hru, ale je možné se ho dopustit i v tragédii přímo, jak to činí Astydantův Alkmaión nebo v *Raněném Odyseovi* Télegonos.

Vedle toho je ještě čtvrtá možnost: člověk se chystá z neznalosti spáchat něco nenapravitelného, ale dříve než to učiní, druhého pozná. Kromě těchto možností jiná není. Je přece nutné buď čin vykonat, anebo nevykonat, a to buď vědomě, anebo nevědomě.

Z těchto možností je nejméně uspokojivá ta, že se někdo vědomě chystá něco spáchat a pak to neučiní; to totiž vzbuzuje odpor, ale není to tragické, neboť zde chybí otřesný zážitek. Proto žádný básník nestavuje takto děj, až na vzácné výjimky, jako když v *Antigoně* chce Haimón usmrtit Kreonta.

Na druhém místě je možnost, že se hrozný čin spáchá. Je lepší, když se spáchá nevědomky a teprve po něm dojde k poznání; to totiž nevzbuzuje odpor a poznání zde působí otřesně.

Nejlepší je poslední možnost; mám na mysli takové případy, jako když v *Kresfontovi* se chystá Meropé zabít svého syna, ale nezabije ho, nýbrž ho včas pozná; rovněž v *Ífigenii* pozná sestra bratra a v *Hellé* syn svou matku, kterou chtěl vydat na smrt.

Proto také, jak jsme řekli již dříve, není mnoho rodů, o nichž se skládají tragédie. Neboť básníci, když hledali látku pro své hry, našli v bájích - ne díky svým znalostem umění, nýbrž náhodně - příběhy, které jim umožňují dosahovat tragického účinku. Jsou tedy nuceni držet se těch rodů, na něž přišly podobné pohromy.

Tolik tedy postačí říci o sestavování událostí a o tom, jaké asi mají být děje.

15. KAPITOLA

[Povahy]

Pokud jde o povahokresbu, je třeba usilovat o čtyři věci. První a nejdůležitější z nich je to, aby povahy byly řádné. Povahokresbu bude hra obsahovat tehdy, jestliže řeč nebo jednání osoby - jak již bylo řečeno - bude prozrazovat nějaké zaměření; bude-li řádné, bude řádná i povaha. Takovou povahu může mít člověk každého rodu. Řádná přece může být i žena a otrok, přestože schopnosti ženy jsou skrovnější a u otroka jsou zcela nepatrné.

Za druhé musí být povahy přiměřené; známe například povahu mužovu, ale pro ženu není přiměřené, aby byla mužná nebo vzbuzovala strach.

Za třetí je nutné, aby se vykreslené povahy podobaly skutečným; to je ovšem něco jiného než vykreslit povahu řádnou a přiměřenou.

Za čtvrté musí být povahokresba důsledná. Neboť i když je zobrazovaná osoba po některé stránce nedůsledná a ve svém zobrazení představuje právě takovou povahu, musí být při tom nedůsledná důsledně.

Příkladem zbytečné povahové špatnosti je Menelaos v *Orestovi*, příkladem nevhodné a nepřiměřené povahokresby je Odysseův nářek ve *Skylle* a řeč Melanippina, příkladem nedůslednosti Ífigenie v *Aulidě*. Jako prosebnice se totiž nepodobá pozdější Ífigenii.

Stejně jako při sestavování událostí je třeba i při kresbě povah vyhledávat, co je nutné nebo

pravděpodobné; takže taková a taková osoba má mluvit nebo jednat tak, jak je to nutné nebo pravděpodobné, a jedna událost má následovat po druhé buď s nutností, nebo podle pravděpodobnosti.

b Je tedy zřejmé, že rozuzlení děje musí vyplynout z něho samého a že je nemá přinést „bůh na stroji“ jako v *Médei*, nebo jako je to v *Íliadě* s odplutím. Božského zásahu lze však použít k tomu, co se děje mimo hru, buď tedy pro věci, které se staly dříve a o nichž člověk nemůže vědět, nebo pro ty, které se stanou později a musí být předpovězeny a oznámeny; bohům totiž přisuzujeme schopnost všechno vědět. V líčených událostech nesmí být nic nerozumného, leda snad mimo vlastní děj tragédie, jako v Sofokleově *Oidipovi*.

Protože tragédie je zobrazením lidí lepších, než my býváme, musí si brát příklad z dobrých malířů. Neboť i oni, ač zachycují vlastní podobu lidí, tj. malují je tak, aby si na obraze byli podobní, přece je zobrazují krásnější. A tak i básník, když vypoodobňuje lidi prchlivé a lehkomyšlné a s jinými takovými povahovými vlastnostmi, přece, ač jsou takoví, má je vykreslit jako ušlechtilé; tak např. Homéros vypoodobnil Achillea jako vzor neústupnosti a současně jako člověka s dobrou povahou.

Tím vším je třeba se řídit a kromě toho i dodržovat pravidla, jak využívat smyslových vjemů, které se nezbytně přidruží k básnickému umění na jevišti; i v tom se totiž často chybuje, jak již bylo dostatečně objasněno v uveřejněných spisech.

16. KAPITOLA

[Druhy anagnórise]

Co je anagnórise, bylo již řečeno výše. Druhy anagnórise jsou tyto: Předně je to ta nejméně umělecká, které používají básníci ponejvíce z bezradnosti, tj. poznání podle nějakého znamení. Tato znamení jsou buď vrozená, např. ono „kopí, které nosí Země synové“, nebo „hvězdy“, jichž použil Karkinos v *Thyestovi*, anebo získaná; z těch jsou zase jedna na těle, jako například jizvy, druhá mimo ně, jako například náhrdelníky, nebo ve hře *Tyró* vědro. Všech takových znamení lze užít lépe nebo hůře, například Odysseus byl poznán podle jizvy jinak svou chůvou, jinak pastýři. Z anagnórisí tohoto druhu jsou méně umělecké ty, k nimž dochází jen kvůli prokázání totožnosti, a to platí o všech podobných případech; lepší jsou takové anagnórise, které jsou součástí peripetie, jak je tomu například v *Umývání*.

Za druhé máme anagnórise, které jsou pouhým výmyslem básníka, takže po této stránce nejsou umělecké. Tak je tomu například v *Ífigenii*, když Orestés prokazuje, že je Orestés; Ífigenie se totiž prozradila dopisem, kdežto on sám říká to, co chce básník, nikoli to, co vyžaduje děj. Proto to má blízko ke zmíněné chybě; vždyť bylo možné přinést i jiné důkazy. Dalším příkladem je „hlas tkalcovského stavu“ v Sofokleově *Téreovi*.

Třetím druhem anagnórise je poznání podle rozpomenutí, tj. podle toho, že při pohledu na něja-

1455 kou věc se vybaví člověku něco v paměti; tak například v Dikaiogenových *Kypřanech* se dá hrdina do pláče, když uvidí malbu, a ve *Vyprávění u Alkinooa* Odysseus zaslyší, jakmile uslyší kitharistu a vzpomeně si na prožitou minulost; podle toho jsou poznání.

Čtvrtá anagnórise se zakládá na úsudku, jako například v *Choéforách*. Přišel někdo podobný Elektré, ale podobný jí není nikdo než Orestés, tedy přišel on. Taková je i anagnórise, které použil sofista Polyidos ve své *Ífigenii*: podle pravděpodobnosti je to Orestés, kdo usuzuje, že právě jako byla obětována jeho sestra, tak musí být obětován i on. Podobně je v Theodektově *Týdeovi* poznán otec podle slov, že přišel, aby našel syna, a nalézá smrt. Také v *Dcerách Fíneových*: jsou to dcery, které po spatření známého místa usuzují na svůj osud, že jim je určeno zemřít tam, kde byly po narození odloženy. Objevuje se však i anagnórise, jejíž součástí je chybný úsudek druhé osoby, jako v *Odysseovi, lživém poslu*: že totiž dokáže napnout ten luk jen on a nikdo jiný, je básníkův výmysl a pouhý předpoklad (je to podobné, jako kdyby ten druhý řekl, že poznává luk, ač ho nikdy předtím neviděl); založit poznání na takových věcech znamená použít chybného úsudku.

Ze všech anagnórisí je však nejlepší ta, která plyne z událostí samých, když po jejich pravděpodobném průběhu dojde k ohromujícímu odhalení, jako v Sofokleově *Oidipovi* a v *Ífigenii*: je přece prайдěpodobné, že Ífigenie chtěla cizinci svěřit dopis. Pouze takové anagnórise se obejdou bez vymyšlených znamení a šperků. Na druhém místě jsou anagnórise, které se zakládají na úsudku.

17. KAPITOLA

[Zpracování děje]

Když básník sestavuje děje a dává jim slovní výraz, musí je mít co nejživěji před očima; jediné tak, bude-li vidět před sebou události zcela jasně, jako by jim byl skutečně přítomen, může nalézt to pravé a určitě mu neunikne ani to opačné. Svědčí o tom i chyba, která se vytýká Karkinovi. Jeho Amfiaráos totiž odešel ze svatyně, což by někomu, kdo hru neviděl, mohlo při čtení uniknout; ale na jevišti hra propadla, protože to pohoršilo diváky.

Přítom se básník musí co nejvíce vžít do rozpoložení svých osob. Vždyť básníci jsou též přirozenosti jako ostatní lidé, a proto vyjadřují citová hnutí nejpřesvědčivěji tehdy, když jim sami podléhají; rozčileného člověka přece předvede nejopravdověji ten, kdo je sám rozčilený, a rozhněvaného zase rozhněvaný. Proto vyžaduje básnictví člověka zvláště nadaného nebo vznětlivého; v prvním případě se básník dobře vpraví do vzrušení jiného člověka, v druhém případě pocífuje vzrušení sám.

U příběhů převzatých i vymyšlených musí básník nejprve stanovit v obecných rysech osnovu a teprve potom skládat epizody a rozvíjet děj. Osnovou v obecných rysech myslím například v *Ífigenii* toto: byla obětována jedna dívka, ale při tom zmizela obětníkům beze stopy z očí, byla přenesena do jiné země, kde byl obyčej obětovat cizince bohyni, a tímto kněžským úřadem byla pověřena; po čase tam při-

šel shodou okolností bratr té kněžky - to, že ho bůh z jakési příčiny vybídl, aby tam šel, nepatří k obecným rysům osnovy, a co tam hledal, je už zcela mimo děj; když přišel, byl zajat a měl být obětován, poznal však svou sestru, a to buď tak, jak to líčí Eurípidés, nebo jako Polyidos, podle něhož řekl věc docela pravděpodobnou, že tedy nejen jeho sestra, ale i on musí být obětován; a z toho vzešla záchrana.

Po takovémto stanovení osnovy je už možno dosazovat jména a rozpracovávat epizody. Ty musí s dějem úzce souviset, jako například u Oresta šílenství, které vedlo k jeho zajetí, nebo jeho zachránění pomocí čistného obřadu. V dramatech jsou epizody stručné, ale epos jimi získává na rozsahu. Vždyť osnovu *Odyseie* lze vyjádřit krátce: někdo byl po mnoho let vzdálen z domova a pronásledován Poseidónem, až zůstal zcela sám; zatím to doma vypadalo tak, že nápadníci jeho ženy promrhávali majetek a strojili úklady jeho synovi; on sám však přežil ztroskotání v bouři a konečně se vrátil, a když ho někteří poznali, zaútočil na ony nápadníky, sám zůstal živ a zdrav a své nepřátele zahubil. To je vlastní osnova, vše ostatní jsou epizody.

18. KAPITOLA

[Zápletka a rozuzlení děje. Čtyři druhy tragédie. Úloha sboru]

V každé tragédii je jednak zápletka, jednak rozuzlení. Zápletka vzniká často spojením událostí, k nimž došlo mimo vlastní hru, s některými věcmi uvnitř děje; vše ostatní je rozuzlení. Tím chci říci, že zápletkou je vše od počátku tragédie až po tu její část, po níž jako po jakémsi předělu začíná obrat ke štěstí nebo k neštěstí; rozuzlením je pak všechno od počátku tohoto obratu až do konce hry. Tak například v Theodektově *Lynkeovi* vzniká zápletka spojením předcházejících událostí s únosem dítěte a s odhalením jeho rodičů; rozuzlením je vše ostatní, od obžaloby z vraždy až po konec.

Jsou čtyři druhy tragédie, neboť tolik je i jejich složek, jak jsme o tom již hovořili: je to jednak tragédie složitá, ve které jsou všim peripetie a anagnórise, jednak drastická jako hry o Aiantovi a Ixionovi, dále tragédie charakterová, jako *Ženy z Fthie* a *Péleus*, a za čtvrté jednoduchá, v níž se dosahuje účinku například vzbuzováním úžasu, jak je tomu v *Dcerách Forkyových* a v *Prométheovi* a ve všech hrách, jejichž děj se odehrává v podsvětí. Básník musí co nejvíce usilovat o plné zvládnutí všech těchto druhů, a pokud to není možné, měl by zvládnout alespoň to, co je v nich nejdůležitější a nejčastější. To platí zvláště v dnešní době, kdy se básníci posuzují

po této stránce nepřívětivě. Protože každá složka tragédie už měla své dobré básníky, požaduje se od dnešního tvůrce, aby sám předstihl každého z nich v tom, v čem vynikl.

Je také třeba, aby básníci měli na paměti to, co již bylo častěji řečeno, a nezpracovávali tragédii na způsob epické skladby. Slovem „epická“ tu míním mnohost dějů, s jakou by například bylo nutno pracovat, kdyby někdo chtěl z celé látky *Íliady* vytvořit jednu hru. V *Íliadě* mají totiž jednotlivé části přiměřený rozsah, protože je dlouhá, ale v dramatech neodpovídá výsledek po této stránce mnohdy očekávání. Svědčí o tom i skutečnost, že ti, kteří zpracovali celou zkázu Tróje v jedné hře, a nikoli po částech jako Eurípídés, nebo Thébaidu v celém rozsahu, ne tak jako Aischylos, v soutěžích buď zcela propadají, nebo mají jen nevalný úspěch. Vždyť i Agathón propadl pouze z této příčiny.

Pokud však jde o peripetie a děje s jednoduchým vyústěním, dosahují tito básníci obdivuhodně svého cíle, tj. předvádějí to, co je tragické a co přitom odpovídá našemu citění. Tak je tomu, kdykoli například člověk chytrý, ale ničemný, je v průběhu děje oklamán, jako Sisyfos, nebo když někdo udatný, ale nespravedlivý, je přemožen. Takové události jsou i pravděpodobné ve smyslu Agathónova výroku, podle něhož je pravděpodobné, že se stane i mnohé z toho, co je proti pravděpodobnosti.

Sbor je třeba pokládat za jednoho z herců: má být součástí celku a hrát spolu s ostatními, ne jako u Eurípida, nýbrž jako u Sofoklea. U pozdějších básníků nesouvisí sborové zpěvy s předváděným dějem

o nic více než s kteroukoliv jinou tragédií: proto v jejich hrách zpívá sbor vložené písně, jak s tím první začal Agathón. Ale jaký je v tom rozdíl, zpívají-li se vložené písně, nebo přenesli se z jedné hry do druhé nějaká promluva nebo celá epizoda?

19. KAPITOLA

[Myšlenková stránka a mluva tragédiel]

Protože jsme již pojednali o všech ostatních složkách tragédie, zbývá promluvit o stránce slovní a myšlenkové. O myšlenkové stránce pojednáme ještě v knihách o rétorice, neboť to náleží spíše do tohoto oboru. Myšlenková stránka zobrazuje vše, čeho se má dosáhnout slovy. Má tyto složky: dokazování, vyvracení, vzbuzování citů, jako soucitu, strachu, hněvu a všeho podobného, dále zveličování a snižování. Je zřejmé, že těchto myšlenkových postupů musí využívat i básník při zobrazování událostí, pokud je chce vylicit jako politováníhodné nebo hrozné nebo vznešené nebo pravděpodobné. Rozdíl je pouze v tom, že v tragédii musí události působit zamýšleným dojmem i bez přednesu, kdežto při připravené řeči dosahuje řečník takového účinku teprve tím, jak mluví. Neboť co by bylo úkolem řečníka, kdyby události vzbuzovaly zamýšlený dojem samy a ne působením jeho řeči?

Pokud jde o slovní stránku, jedním z předmětů zkoumání tu mohou být způsoby slovního vyjádření. Jejich znalost patří k hereckému umění a má ji kaž-

dý, kdo si osvojil tuto složku předvádění divadelních her.) Je to například znalost toho, co je rozkaz, prosba, vypravování, hrozba, otázka, odpověď, a je-li ještě něco tohoto druhu. Zná-li básník tyto způsoby vyjádření, či nezná, nelze mu proto vytýkat nic, co by stálo za řeč. Vždyť kdo by uznal za chybu to, co vytýká Prótágorás Homérovi? Básník prý slova „O hněvu, bohyně, zpívej“ mínil jako prosbu, ale ve skutečnosti jimi rozkazuje; neboť vyzvat někoho, aby něco konal, nebo nekonal, není prý nic jiného než rozkaz. Proto to ponechme stranou jako něco, co patří do jiného oboru, ne do básnictví.

20. KAPITOLA

[Části jazyka]

V jazyce nacházíme vcelku tyto části: hlásku, slabiku, spojovací částici, rozčleňovací částici, jméno, sloveso, slovní tvar a větu.

Hláška je nedělitelný zvuk, ne však kterýkoli, nýbrž jen ten, z něhož může vzniknout zvuk srozumitelný; i zvířata totiž vydávají nedělitelné zvuky, ale žádnému z nich neříkám hláška. Hlásky se dělí na samohlásky, polohlásky a hlásky němé. Samohláška je hláška, která je slyšitelná bez pohybu jazyka a rtů; polohláška je slyšitelná jen při takovém pohybu, například *s* a *r*; nemá je ta hláška, která i při tomto pohybu je sama o sobě nezvučná, ale ve spojení se zvuknými se stává slyšitelnou, například *g* a *d*.

Hlásky se od sebe liší podle tvaru úst a podle místa, kde vznikají, dále podle silného a slabého přídechu, rovněž délkou nebo krátkostí a konečně podle toho, zda mají přízvuk ostrý, těžký nebo prostřední. Podrobný výklad o tom všem patří do spisů o metrice.

Slabika je zvuk, který nemá význam a je složen z němé hlásky (nebo z několika němých hlásek) a ze zvukné; *g* a *r* bez *a* přece není slabikou, ale *s a* ano, například *gra*. Ale i úvaha o těchto rozdílech patří do metriky.

Spojovací částice je složený zvuk, který sám o sobě nemá význam a který ani nebrání, ani nepomáhá tomu, aby ze skupiny slov vznikla mluvnická jednotka s vlastním významem. Není vhodné ji klást samostatně na počátku věty, jako například *men*, *toi*, *de*. Za druhé je to složený zvuk, který nemá vlastní význam a je způsobilý vytvářet s další, významem obdařenou skupinou hlásek novou významovou slovní jednotku. Bývá na začátku nebo uprostřed věty, jako například *amfi*, *peri* apod.

Rozčleňovací částice je zvuk, který nemá vlastní význam a ve větě označuje buďto začátek, nebo konec, nebo rozhraní.

Jméno je složený zvukový útvar, který má význam, aniž označuje čas, a jehož žádná část není obdařena vlastním významem; ve složených jménech totiž neužíváme jejich částí v samostatném významu; například ve jméně *Theodóros* část *dóros* nic neznamená.

Sloveso je složený zvukový útvar, který má význam a označuje čas a jehož žádná část není obdařena vlastním významem, právě tak jako u jmen; slo-

vo „člověk“ nebo „bílý“ totiž nenaznačuje žádný časový údaj, kdežto slovo „kráčí“ nebo „přišel“ spolu označuje čas, ono prvé přítomný, to druhé minulý.

Slovní tvar se týká jména nebo slovesa. Znamená rozlišení jednak podle otázky „čí?“ nebo „komu?“ a podobně, jednak podle toho, zda se mluví o jednom, nebo o mnohých, například tvary „lidé“ a „člověk“, za třetí podle způsobu vyjádření, jako je otázka a rozkaz. Tvary „vykročil?“ a „vykroč!“ jsou příkladem ohýbání slovesa podle těchto způsobů.

Věta je složený zvukový útvar, který má význam a jehož některé jednotlivé části samy o sobě něco znamenají. Každá věta není složena ze sloves a jmen, nýbrž může být i věta bez slovesa, jako například určení člověka. Přitom však věta musí mít vždy část, která sama o sobě něco označuje; takovou částí je například ve větě „Kleón jde“ slovo „Kleón“. Věta může být jednotná dvojitým způsobem: buď tím, že značí něco jednotného, anebo tím, že spojuje více částí v jeden celek. Spojením svých částí v jeden celek je například jednotná i *Ílias*, ale určení člověka je jednotné tím, že znamená něco jednotného.

21. KAPITOLA

[Druhy jmen]

Jména jsou dvojího druhu: buď jsou jednoduchá, nebo složená. Jednoduchým nazývám takové jméno, které není složeno z částí obdařených významem, na-

příklad „země“. Složené jméno se může skládat buď z částí, která má vlastní význam - ovšem mimo rámec tohoto jména -, a z částí bez vlastního významu, anebo z částí, z nichž každá je obdařena takovým významem. Jméno se může skládat i ze tří nebo čtyř nebo ještě více částí; takových je mnoho u Massalijských, například *Hermokaihoxanthos*.

Každé jméno je buď obyčejné, nebo nářeční, nebo metaforické, ozdobné, uměle utvořené, prodloužené, zkrácené, nebo pozmeněné.

Obyčejným nazývám takové slovo, kterého užívají všichni; nářečním to, kterého užívají jen někteří. Je tedy zřejmé, že jedno a totéž slovo může být nářečním i obyčejným, ne však u těch lidí, například slovo *sigynon* je u Kypřanů obyčejné, ale u nás nářeční.

Metafora je přenesení jména na něco jiného, a to buď z rodu na druh, nebo z druhu na rod, nebo z druhu na druh, nebo podle analogie. Přenesením z rodu na druh míním případy, jako:

Tady mi stojí loď;

zakotvení je totiž druhem zastavení. Z druhu na rod:

Myriády nám služeb už prokázal Odysseus;

myriáda je totiž určité množství, a zde je tohoto slova použito místo výrazu „mnoho“. Příkladem přenesení z druhu na druh je třeba slovní spojení:

vyčerpav mečem duši;

anebo:

vyříznuv nezdolným kovem;

v prvním případě je slovo „vyčerpát“ použito ve významu „vyříznout“, v druhém zase „vyříznout“ znamená „vyčerpát“. Oboji totiž znamená něco odejmout.

Analogie říkáme tomu, když druhé se má k prvnímu stejně jako čtvrté k třetímu; člověk pak řekne místo druhého čtvrté nebo místo čtvrtého druhé. Někdy se ještě připojí, k čemu se věc označená metaforou vztahuje. Tak například číše se má k Dionýsovi jako štít k Areovi; básník tedy nazve číši Dionýsovým štítem a štít číši Areovou. Nebo stáří se má k životu jako večer ke dni; nazve tedy večer stářím dne a stáří večerem života nebo západem života, jako Empedoklés. V některých případech nemá analogický úkaz vlastní jméno, ale přesto ho bude možno nazvat podobně; tak například pro rozhazování zrní na poli se používá výrazu „sít“, ale pro vysílání žáru ze slunce nemáme zvláštní pojmenování; nicméně toto vysílání se má ke slunci stejně jako setí k rozsévání, a proto básník řekl:

Rozsévající božstvem vznícený žár.

Tohoto druhu metafory lze použít i jinak, a sice nazvat věc cizím jménem a přitom jí upřít něco vlastního, například kdyby někdo nazval štít číši, ale ne Areovou, nýbrž číši bez vína.

Uměle utvořené je slovo, kterého se vůbec nepoužívá a které si básník utvoří sám - zdá se totiž, že jsou skutečně některá taková slova - například když se parohy pojmenují *ernyges* a kněz *arétér*.

1458

Prodloužené slovo a zkrácené: prvé vznikne, užije-li se v něm samohlásky delší, než jaká je zde obvyklá, nebo vloží-li se do obvyklého slova slabika; druhé, jestliže se ze slova něco odejme. Prodloužené je například slovo *poléos* místo *poleós* nebo *Péleíadeó* místo *Péleídú*; zkrácená jsou například slova *krí* a *dó* nebo *ops* ve verši:

miá ginetai amfoterón ops.

Pozměněné je pojmenování, ve kterém se jedna část ponechá a druhá uměle vytvoří, například ve slovním spojení *dexiteron kata mazon* je *dexiteron* místo *dexion*.

Jména jsou buď rodu mužského, nebo ženského, nebo středního. Mužského rodu jsou všechna, která končí na *n*, *r*; *s* nebo na složenou hlásku, v níž je *s* obsaženo; ty jsou dvě: *ps* a *x*. Ženského rodu jsou všechna jména, která končí na samohlásku, a to buď na takovou, která je vždy dlouhá, tedy na *é* a *ó*, anebo na takovou, která se může zdloužit, tj. na *α*. Hlásek, na něž jména končí, je tedy u mužského i ženského rodu na počet stejně; *ps* a *x* jsou přece složené. Žádné jméno nekončí na němou souhlásku, ani na samohlásku výlučně krátkou. Pouze tři končí na *i*: *melí*, *kommí*, *peperi*; na *y* pět. Jména středního rodu končí na jednu z těchto samohlásek nebo na *n* či *s*.

22. KAPITOLA

[Vlastnosti básnické mluvy]

Předností mluvy je, je-li jasná a nepůsobí ploše. Nejjasnější je ovšem taková mluva, jež se skládá z běžných slov, ale ta je plochá; příkladem toho je tvorba Kleofóntova a Sthenelova. Vznesená a nevšední je mluva, která užívá slov neobvyklých. Neobvyklými tu nazývám slova nářeční, metafory, prodloužená slova a vůbec vše, co se odchyluje od běžného vyjádře-

ni. Kdyby však někdo vytvořil celou báseň jen z takových slov, bude z toho buď hádanka, nebo barbarismus; tj. z metafor by vznikla hádanka, kdežto nářeční slova by se stala zdrojem barbarismu. Podstata hádanky tkví totiž v tom, že se v ní sice mluví o skutečných věcech, ale přitom se spojuje nemožné; toho nelze docílit spojením slov v jejich běžných významech, ale při použití metafor to možné je, například:

Muže jsem viděl, jak muži měď na tělo připínal ohněm, apod.

Obdobně může zase z nářečních slov vzniknout barbarismus. Je tedy třeba určitým způsobem to i ono mísit; to prvé totiž, tj. nářeční slovo, metafora, ozdoba a ostatní neobvyklé výrazy, uchrání mluvu od všednosti a plochosti, kdežto běžná slova ji učiní jasnou.

b Nermalou měrou přispívají k jasnosti i nevšednosti mluvy slova prodloužená, zkrácená a pozměněná; na jedné straně se totiž liší od běžných slov, a proto při jejich použití vzniká odchylka od obvyklého vyjadřování, která dodává mluvě nevšední ráz; na druhé straně však mají s běžnými slovy i něco společného, a tak se jimi současně dociluje jasnosti. V nepravu jsou tedy ti, kteří kárají takový způsob vyjadřování a básníka pro něj zesměšňují, jako například Eukleidés Starší. Ten říkal, že je snadné skládat verše, jestliže se dovolí prodlužovat slova podle libosti. Sám složil v takovém slohu posměšný verš:

Epicharáa jsem zřel, jak dó Marathónu si kráčel,
a ještě:

Tamtoho čemmeriči bych zá nic na světě nechtěl.

Užívat tohoto způsobu vyjadřování nápadně je ovšem směšné; neobvyklých slov je vůbec třeba po-

užívat s mírou. Vždyť i s metaforami, nářečními slovy a ostatními druhy neobvyklých výrazů, kdyby jich někdo použil nepřiměřeně a záměrně k zesměšnění, by se dosáhlo stejného výsledku.

Jak velice tu záleží na zachování míry, můžeme pozorovat, nahradíme-li v nějakém verši epické básně prodloužené slovo běžným výrazem. A kdyby někdo nahradil ve verši běžným výrazem i nářeční slovo, metaforu nebo neobvyklý výrazový prostředek jiného druhu, zjistil by, že naše tvrzení je platné i v těchto případech. Například Euripidés napsal týž jambický verš jako Aischylos, pouze v něm zaměnil jedno slovo, tj. za obvyčné a běžné dosadil nářeční, a jeho verš je krásný, kdežto druhý obvyčný. Aischylos totiž napsal ve *Filoktétovi*:

Ten vřed, který jídá z masa nohy mé;

Euripidés však slovo „jídá“ nahradil výrazem „se hostí“:

Ten vřed, jenž se hostí masem nohy mé.

Podobně by tomu bylo s veršem:

Teď však takový skrček a titěra nanicovatý,

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

Teď však takový malý a slaboučký, k ničemu člověk;

nebo kdyby místo:

sedátko ošoupané a stolek připravil skromný

napsal:

sedátko neúhledné a stolek připravil malý;

a na místo slov „mořské břehy ječí“ dal „břehy křičí“.

Arifradés se dokonce posmíval skladatelům tragédií, že prý používají takových výrazů, jaké by ni-

kdo v běžném hovoru nevy pustil z úst, například „domů zevnitř“ místo „zevnitř domů“, nebo „Achillea stran“ místo „stran Achillea“, dále tvaru „tebeť“, spojení „já pak jej...“ a mnoho podobných výrazových prostředků. Všechny takové prostředky dodávají mluvě nevšední ráz právě proto, že nepatří mezi běžné výrazy; to si on neuvědomoval.

Je důležité užívat každého z uvedených prostředků přiměřeně, i složenin a nářečních slov, ale daleko nejdůležitější je ovládat přiměřeně užívání metafor. To jediné totiž nelze převzít od někoho jiného, a naopak to svědčí o talentu; tvořit dobré metafory totiž znamená vystihovat podobnost mezi věcmi.

Z neobvyklých výrazů se složená slova hodí nejlépe do dithyrambů, nářeční do eposu a metafora do jambických veršů. Všechny uvedené druhy výrazů jsou dobré i pro epos, ale do jambických veršů, protože ty nejvíce obrazy hovorovou mluvu, hodí se nejlépe ta slova, jakých by člověk užil i ve všedním hovoru; taková jsou slova běžná, metafory a ozdobné výrazy.

O tragédii a o dramatickém zobrazování bylo již tedy řečeno dosti.

B.

IO POEZII EPICKÉJ

23. KAPITOLA

[Rozdíl mezi epickou básní
a dějepisným pojednáním]

Pokud jde o výpravné básnictví, užívající jediného druhu verše, je jasné, že děje zde musí být sestavovány dramaticky jako v tragédii a točit se kolem jednoho úplného a uceleného jednání, které má začátek, střed a konec. Báseň totiž musí být jednotná a celistvá jako živá bytost, aby mohla působit onen požitek, který lze očekávat jen od ní samé. Uspořádání děje přitom nemůže být v epické básni stejné jako v dějepisném pojednání, v němž je třeba popsat nikoli jeden příběh, nýbrž jednu dobu, co se v ní stalo s jedním člověkem nebo s více lidmi, tedy události, z nichž každá má k ostatním nahodilý vztah. Vždyť právě jako námořní bitva u Salamíny a bitva s Kartáginci na Sicílii byly svedeny současně, a přece nikterak nesměřovaly k témuž cíli, tak i v posloupnosti času nastanou někdy po sobě události, které nemají společné vyústění. Takové věci však vplétá do děje většina básníků.

Proto, jak jsme již řekli, Homéros je proti ostatním básníkům velkolepý i v tom, že se nepokusil vyličit válku celou, ačkoli měla počátek a konec; byl by to děj příliš dlouhý a nepřehledný, anebo, kdyby se co do rozsahu omezil, při své rozmanitosti příliš sple-

titý. On si však vybral jen jednu část a použil mnoha epizod, jako například výřtu lodí a dalších vložek, jimiž svou báseň zpestřuje.

- b Jiní básníci skládají básně o jednom hrdinovi nebo o jedné době a jednom příběhu, který se rozpadá na mnoho částí, jako například tvůrce *Kyprií* a *Malé Íliady*. Proto lze z *Íliady* a z *Odysseie* vytvořit jen po jedné tragédii, nejvýše po dvou, kdežto z *Kyprií* jich může vzniknout celá řada a z *Malé Íliady* nejméně osm, například *Spor o zbraně*, *Filoktétés*, *Neoptolemos*, *Eurypylos*, *Odysseus jako žebrák*, *Lakónské ženy*, *Zkáza Tróje* a *Odplutí*, a navíc ještě třeba *Sinón* a *Trójanky*.

24. KAPITOLA

[Druhy veršů a délka eposu]

Epos se také musí dělit na tytéž druhy jako tragédie, tj. epos musí být buď jednoduchý, nebo složitý, charakterový, nebo drastický. Až na hudbu a scénickou výpravu bude mít i tytéž složky: je v něm totiž třeba i peripetií i anagnórisí i drastických výjevů. I myšlenková stránka a mluva tu musí být krásné. To všechno použil nejen jako prvý, ale i ve vydatné míře Homéros. Každá z jeho dvou básní je totiž složena jinak: *Ílias* je jednoduchá a drastická, *Odysseia* složitá - neboť je celá protkána anagnórisemí - a charakterová; mimoto mluvou a myšlenkovou stránkou svých básní předstihuje Homéros všechny básníky.

Od tragédie se však epická báseň liší rozsahem děje a druhem verše. Pokud jde o rozsah, postačuje omezení, které jsme stanovili: musí být takový, aby děj bylo možno přehlédnout od začátku až do konce. Toho se docílí, budou-li skladby méně rozsáhlé než u starých básníků a budou-li se svou délkou rovnat asi tolika tragédiím, které se hrají na jednom představení.

Epické básnictví má však důležitou zvláštnost, která se týká zvětšování rozsahu skladby. V tragédii totiž není možné předvádět větší množství jednotlivých událostí, k nimž dochází ve stejné době, nýbrž jen to, co sehraji herci přímo na jevišti; avšak v epické básni, protože je to vyprávění, lze vylicit mnoho událostí probíhajících současně, a jsou-li těsně spojeny s dějem, bohatost skladby tím vzrůstá. To je tedy přednost eposu, která přispívá k jeho velkoleposti a přináší posluchači změnu, neboť umožňuje vplétat do děje rozmanité epizody; vždyť stejné brzy přesyť, a to je důvod, proč tragédie propadají.

Pokud jde o druh verše, zkušenost potvrzuje, že pro epickou báseň je přiměřený hexametř. Kdyby totiž někdo složil epos v jiném veršovém rozměru nebo v mnoha různých, ukázalo by se, jak je to nevhodné. Hexametř je přece ze všech rozměrů nejklidnější a nejdůstojnější. Proto také nejlépe snáší použití nářečních slov a metafor. Výpravné básnictví má tedy i po této stránce výhodu proti ostatním. Jamb a trochejský tetrametr jsou zase veršovými rozměry, které odpovídají pohybu: prvý se hodí k vyjádření jednání, druhý k tanci. Ještě nemístnější by bylo, kdyby někdo mísil všechny veršové druhy jako Chai-

rémón. Proto dosud nikdo nevytvořil velkou skladbu v jiném rozměru než v hexamtru; naopak, jak jsme již řekli, sama přirozená povaha věci učí vybrat si to, co je jí přiměřené.

Jako v mnohém jiném ohledu zaslouží si Homeros chválu i za to, že jediný z básníků vždy správně rozpoznal, jak je třeba si při skládání epické básně počínat. Básník sám má totiž v eposu hovořit co nejméně, neboť po této stránce není zobrazitelem. Jiní básníci ovšem vystupují sami v celém svém díle a něco jiného zobrazují jen málo a málokdy; on však po krátkém úvodu rovnou předvádí muže nebo ženu nebo jinou postavu, a to nikoho bez povahových vlastností, nýbrž každého s určitou povahou.

I v tragédiích je ovšem třeba předvádět udivující věci, ale ty nejméně myslitelné, které vzbuzují největší úžas, se snesou spíše v epické básni, protože zde není na jednající postavu vidět. Vždyť kdyby se pronásledování Hektora předvedlo na jevišti, vypadalo by směšně, jak Řekové stojí a nestřílejí po něm, poněvadž jim to Achilleus posuňky zakazuje, ale v eposu se to ztrácí. Vše udivující se však líbí; svědčí o tom i skutečnost, že každý vypravěč něco přidává, aby se zavděčil. A byl to především Homeros, kdo naučil ostatní básníky uvádět nepravdu tak, jak je třeba. Zakládá se to na chybném úsudku. Platí-li totiž o něčem: jestliže je prvé, pak je nebo se stane i druhé, lidé se domnívají, že také platí: jestliže je toto druhé, pak je nebo se stane i ono prvé; to je však omyl. Proto, není-li to prvé pravda, je třeba připojit něco takového, o čem právě platí: je-li prvé, pak nutně je nebo se stane i toto druhé. Neboť ví-

me-li, že to druhé je pravda, v duchu nesprávně usuzujeme, že i ono první je skutečné. Příklad lze nalézt v *Umývání*.

Je také třeba spojovat spíše nemožné s pravděpodobným než možné s nepřesvědčivým. Vyprávění se nemá sestavovat z věcí nerozumných, nýbrž v něm raději nic nerozumného nemá vůbec být, a když to není jinak možné, tak jen mimo vlastní děj, jako když Oidipús neví, jak zahynul Láios. Nesmí se to však stát přímo v dramatu, jako když například v *Élektře* mluví poslové o pýthijských hrách, nebo když v *Mýsech* přijde z Tegeje do Mýsie muž, který cestou nevyřkl ani slova. Proto je směšné tvrdit, že bez takových věcí by se děj rozrušil; není přece vůbec zapotřebí, aby se takto sestavoval. Rozhodne-li se však básník pro takovou věc a sestaví-li přitom děj tak, že vypadá velmi promyšleně, může do něho dosadit i něco, co odporuje rozumu. Vždyť i v *Odyseji* dochází k vysazení na břeh za nepochopitelných okolností; kdyby je vylíčil špatný básník, připadaly by nám zcela nepřijatelné. Zde to však básník zakrývá jinými přednostmi, takže nepochopitelné věci nám působí v jeho podání potěšení.

Mluvě je třeba věnovat zvláštní pozornost v úsecích, které nejsou důležité pro průběh děje, ani pro vykreslení povah a pro vyjádření myšlenkové stránky skladby. Příliš skvělá mluva totiž povahy i myšlenky zatemňuje.

25. KAPITOLA

[Problémy básnictví a jejich řešení]

Co se týče „problémů“ a jejich řešení, kolik jich je a jakého jsou druhu, můžeme si to ujasnit asi takovouto úvahou: Protože básník je zobrazitelem stejně jako malíř nebo kterýkoli jiný výtvarný umělec, musí vždy zobrazovat věci jedním ze tří způsobů: zobrazuje je buď takové, jaké skutečně byly nebo jsou, anebo takové, jaké si je lidé představují nebo jakými se zdají, anebo jaké by měly být. To vyjadřuje mluvou, která (kromě běžných slov) obsahuje i slova nářeční a metafory. Tato mluva může mít mnoho odchylek, neboť to básníkům dovolujeme. Mimoto se v básnictví neposuzuje správnost stejným způsobem jako v politickém umění nebo v kterémkoli jiném oboru. V básnictví samém se vyskytují dvojí chyby: jedny jsou proti jeho podstatě, druhé nahodilé. Rozhodne-li se totiž básník něco zobrazit, ale pro svou neschopnost neuspěje, je to podstatná chyba proti básnickému umění. Chybí-li však tím, že součástí jeho záměru je představit něco nesprávně, například, že kůň vykročil současně oběma pravými nohama, nebo napíše-li něco, co je chybně z hlediska určitého oboru - jako například lékařství nebo jiné odborné dovednosti - nebo co je nemožné, není to ještě podstatná básnická chyba. Z těchto hledisek se tedy musí řešit výtky obsažené v „problémech“.

Nejprve uvažujme o výtkách, které je třeba řešit z hlediska umění. Je-li z básně něco nemožného,

stala se chyba; ale je to v pořádku, dosahuje-li tím básnické umění svého cíle. Cílem zde totiž je, jak již bylo řečeno, učinit právě zpracovávanou část skladby - nebo i některou jinou - působivější. Příkladem je pronásledování Hektora. Kdyby však bylo možné dosáhnout téhož cíle buď větší měrou, anebo alespoň ne menší také ve shodě s požadavky příslušných oborů, pak by to v pořádku nebylo. Je totiž třeba, pokud je to možné, nechybovat vůbec v žádném směru.

Za druhé je třeba se tázat, proti čemu se chybiло, zda proti umění přímo, či jen v něčem nahodilém. Je totiž menší chyba, neví-li umělec, že laň nemá parohy, než kdyby ji zobrazil k nepoznání.

Na další výtku, že zobrazení něčeho neodpovídá skutečnosti, lze odpovědět: „Ale takové by to mělo být.“ Tak i Sofoklés řekl, že on líčí lidi takové, jací být mají, kdežto Eurípidés, jací jsou.

Nelze-li však na podobné výtky odpovědět ani tak, ani onak, je možné ještě namítnout, že si to tak lidé představují. Například co se týče bohů. Není to ovšem asi nejlepší líčit je takto, ani pravdivé; naopak by to mohlo být tak, jak myslel Xenofanés. Přesto však lze říci, že zobrazení odpovídá představám lidí.

V jiných případech není snad věc pojata nejlépe, ale bývalo tomu tak, například s tím, co říká Homéros o zbraních:

Do země dolním koncem jim vražena trčela kopí.
Takový byl tenkrát zvyk, jako nyní u Ilyrů.

Pokud jde o to, zda je některý výrok nebo skutek pěkný, či nepěkný, je třeba přihlížet nejen k tomu činu nebo slovu, je-li náležité, nebo špatné, ale i k jednající nebo mluvící osobě, vůči komu nebo kdy

nebo jak nebo proč si tak počínala, například zda tím chtěla dosáhnout většího dobra, nebo odvrátit větší zlo.)

Další výtky je třeba řešit z jazykového hlediska, například poukázáním na nářeční výraz. Tak ve verši *úrées men próton...* Homéros snad nemíni slovem *úrées* mezky, nýbrž jejich hlídače. A říká-li na jiném místě o Dolónovi:

byl na pohled ošklivý sice,

nemyslí tím nesouměrnou postavu, nýbrž nehezky obličej. Krétané totiž říkají „hezky na pohled“ o hezkém obličejí. Také ve výzvě:

žhavěji namíchej víno

se nemíni víno nesmíšené jako pro pijany, nýbrž rychleji připravené.

Některé výrazy jsou použity metaforicky. Tak je tomu například ve verších:

ostatní mužové všichni i bohové spali po celou noc....

neboť o stejné době se dále říká:

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

„Všichni“ je zde totiž řečeno metaforicky místo „mnozí“, neboť „vše“ je druh množství. Také

... on jediný účasten není

je metafora; neboť to, co je nejznámější, je svým způsobem jediné.

Jiné problémy lze řešit změnou přízvuku, jak to dělal Hippiás z Thasu, když například *didomen de hoi* (dáme mu...) změnil na *didomen de hoi* (dej mu...) nebo *to men hú katapythetai ombró* (jehož část zetlívá deštěm) na *to men ú katapythetai ombró* (co nezetlí deštěm).

Něco lze řešit jiným rozčleněním, například v Empedokleových verších:

*Najednou smrtelné bylo, co smrti neznalo dříve,
smíšené předtím čisté...*

Něco připuštěním dvojznačnosti, například ve verši:

Již minula větší část noci;

výraz „větší část“ je totiž dvojznačný.

A konečně lze něco vysvětlit i jazykovou zvyklostí. Například se jakémukoliv smíšenému nápoji říká víno a „mědikovci“ se říká i těm, kdo zpracovávají železo. Proto se také píše, že Ganymédés nalévá Diovi víno, ač je bohové nepijí, a obdobně se zase v eposu mluví o holeni, která je „čerstvě ukutá z cínu“. Tyto příklady by se však daly vysvětlit i jako metafory.

Kdykoli se zdá, že v nějakém výroku je něco rozporného, je třeba zkoumat, kolik významů mohou ta slova na daném místě mít. Například ve verši:

Ta zadržela ten bronzový oštěp

musíme uvážit, kolika způsoby tu lze rozumět tomu, že oštěp byl tou vrstvou zadržen. Ať to potom vyložíme tak nebo onak, je to nejlepší způsob, jak věc pochopit. Postupuje se při něm opačně, než jak o tom mluvil Glaukón. Ten říkal, že někteří lidé nejprve učiní neodůvodněné předpoklady, pak na jejich základě sami posoudí věc a vyvodí z toho závěry, a když básník napsal něco, co se s jejich domněnkou nesrovnává, zahrnují ho výtkami, jako by měl na mysli totéž, co míní oni. Tak je tomu i v případě Íkarióv.

Někteří lidé se totiž domnívají, že to byl Lakón; pak se jim ovšem zdá nemožným, že se s ním Téle-

machos nesetkal, když přišel do Lakedaimonu. Ale spíše je tomu tak, jak tvrdí Kefallénští: ti říkají, že Odysseus si přivedl ženu od nich a že jejím otcem byl Íkadios, ne Íkarios. Pak vznikl celý problém jen omylem.

Celkově vzato, obsahuje-li báseň něco nemožného, je třeba to vysvětlit buď potřebami poezie, nebo snahou o zobrazení předmětů v lepší podobě, nebo vlivem obecného mínění. Vždyť tomu, co je nemožné, avšak působí přesvědčivě, má být v básnictví dána přednost před možným, ale nepřesvědčivým: třeba nemohou být takoví lidé, jak je maloval Zeuxis, ale o to jsou jeho obrazy lepší. Vzor má přece předčít skutečnost.

Pokud je v básni něco nerozumného, lze to vysvětlovat vlivem obecného mínění. Výtky, které se toho týkají, řešíme tedy takto, anebo vysvětlením, že to ani nerozumné není: je přece pravděpodobné, že se leccos stává i proti pravděpodobnosti.

S místy, která si navzájem odporují, je třeba zacházet jako při vyvracení důkazů: musíme se tázat, jde-li skutečně o totéž, a to v jednom a téměř vztahu a na též způsob, a zda je básník v rozporu s tím, co říká sám, anebo s tím, co by předpokládal rozumný člověk.

Pokud jde o nerozumnost a špatnost, je výtku oprávněná tehdy, když básník vplete do děje něco nerozumného, aniž je to zapotřebí, jak to učinil například Eurípidés s Aigeem, anebo zbytečně předvede špatnou povahu, jako u Meneláa v *Orestovi*.

Výtek je tedy pět druhů, tj. že něco je buď nemožné, nebo nerozumné, nebo pohoršlivé, nebo si na-

vzájem odporuje, anebo je nesprávné z hlediska nějakého umění. Při jejich řešení je třeba přihlížet k uvedeným případům, a těch je dvanáct.

26. KAPITOLA

[Srovnání epického básnictví s tragickým. Přednosti tragédie]

Někdo snad může být na vahách, zda je hodnotnější zobrazování epické, nebo tragické. Je-li totiž nápodobu hodnotnější tím více, čím je méně hrubá, pak je hodnotnější vždy to zobrazení, které je určeno lepšímu obecenstvu. A je až příliš zřejmé, že zobrazování něčeho po všech stránkách bývá hrubé. Ti, co při tom účinkují, si myslí, že obecenstvo by nerozumělo ničemu, kdyby sami něco nepřidali, a tak provádějí všechny možné pohyby, jako například špatní pištcí, kteří krouží tělem, aby znázornili hod diskem, a smýkají s náčelníkem sboru, když hrají *Skyllu*. O tragédii prý tedy platí totéž, co si myslili starší herci o svých nástupcích. Mynniskos přece nazýval Kallippida pro jeho přehnaný herecký projev opicí a stejnou pověst měl i Pindaros. A jaký je vztah mezi těmito herci a jejich předchůdci, takový je prý i mezi celým tragickým uměním a epikou. Říká se, že epika se obrací k lepšímu obecenstvu, které nepotřebuje herecké předvedení, kdežto tragédie k obyčejnému; je-li tedy hrubá, byla by zřejmě horší.

Na prvním místě je však k tomu třeba říci, že to-

to příkré hodnocení se netýká umění básnického, nýbrž hereckého. Je přece možné přehánět svůj projev i při přednesu, jak to dělal Sósistratos, a při zpěvu, jak to činil Mnásitheos z Opuntu. Za druhé, ani každý pohyb nelze zamítat, právě jako neodsuzujeme ani tanec; odmítáme jen pohyb, který prozrazuje špatné herce, tedy to, co se vytýkalo Kallippidovi a dnes jiným, kteří nedovedou zahrát ušlechtilé ženy. Za třetí, tragédie dosahuje svého cíle i bez předvedení, právě jako epika. Jaká totiž je, ukáže se při četbě. Je-li tedy po jiných stránkách lepší, toto by se jí předhazovat nemělo.)

Dále: tragédie má přístup ke všemu, co patří k epice, dokonce může použít i téhož druhu verše a navíc jako nikoli nevýznamnou složku i hudbu a scénickou výpravu, tedy to, co poskytuje užitek nejzřetelněji. Kromě toho je působivá jak při pouhém čtení, tak i při předvádění.)

b) Další předností tragédie je to, že zobrazení v ní dosahuje svého cíle při menším rozsahu skladby.) Zhuštěný děj je přece příjemnější než roztažený na dlouhou dobu, což by se názorně potvrdilo, kdyby například někdo převedl Sofokleova *Oidipa* v epos stejně dlouhý jako *Ílias*.

Kromě toho je epické zobrazení méně jednotné. Svědčí o tom skutečnost, že z kteréhokoliv eposu se může vytvořit více tragédií. Když totiž epikové zbásní jeden bájný děj, buď ho podají stručně, takže vypadá useknutý, anebo ho přizpůsobí délce epického verše, a pak se zdá rozvláčný. Když zde mluvím o méně jednotném zobrazení, mám na mysli eposy sestavené z více příběhů; například *Ílias* a *Odyseia*

mají mnoho takových částí, z nichž každá má sama už značnou délku. Nicméně jsou tyto básně složeny nejlepším možným způsobem a jsou - pokud toho lze v epice dosáhnout - zobrazením jednotného příběhu.

Vyniká-li tedy tragédie po všech těchto stránkách nad epiku a přitom plní svůj úkol - nemá totiž přinášet libovolný užitek, nýbrž jen ten, jaký jsme uvedli - je z toho zřejmé, že je lepší než ona, neboť dosahuje svého cíle dokonaleji.)

Tolik tedy budiž řečeno o tragédii a epice, a to jak obecně, tak i o jejich druzích a částech, kolik jich je a čím se liší, i o tom, jaké jsou příčiny jejich zdařilosti nebo nezdaru, a rovněž o výtkách, kterým jsou vystaveny, a o jejich řešení.