

KNIHOVNA ANTICKÉ TRADICE

Svazek 7

# ARISTOTELÉS

## Poetika

řecko–česky

Přeložil, úvodní studie napsal  
a poznámkami opatřil Milan Mráz

Řecké texty podle vydání R. Kassela a R. Janka  
upravil M. Mráz

PRAHA  
2008

## Περὶ ποιητικῆς

### 1

1447<sup>a</sup> Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἣν τινα  
δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους  
10 εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσεις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ  
ποιῶν ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς  
αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶ-  
τον ἀπὸ τῶν πρώτων. ἐποποιία δὲ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας  
15 αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πάσαι τυγχάνουσι  
οὔσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν,  
ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμείσθαι ἢ τῷ ἕτερον ἢ τῷ ἑτέ-  
ρωσ καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι  
καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν  
20 διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς,  
οὔτω κἂν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται  
τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ'  
ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένους· οἷον ἁρμονία μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώ-  
μεναι μόνον ἢ τε αὐλητικῆ καὶ ἡ κιθαριστικῆ κἂν εἴ τινες  
25 ἕτεροι τυγχάνωσιν οὔσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον ἡ τῶν  
συρίγγων, αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμεῖται χωρὶς ἁρμονίας ἢ  
τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὔτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν  
μιμοῦνται καὶ ἡθῆ καὶ πάθη καὶ πράξεις)· ἢ δὲ  
μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε  
1447<sup>b</sup> μιγνύσα μετ' ἀλλήλων εἴθ' ἐνὶ τινι γένει χρωμένη τῶν μέ-  
τρων ἀνώνυμοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν· οὐδὲν γὰρ αἶν

## Poetika

### 1

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, pak o tom, 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 věcí. 1447<sup>a</sup>

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 týmž způsobem, ale jinak. Vždyť jako někteří lidé (jedni díky svým uměleckým schopnostem, druzí cvikou) vypodobňují 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 pištecké a kitharistické, a jsou-li ještě nějaká jiná taková umění, jako třeba hra na syringách. Pouhým rytmem bez melodie zobrazuje umění tanečnicků, neboť i oni vypodobňují rytmickými pohyby jak povahy lidí, tak i jejich duševní stavy a činy. 20

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 1447<sup>b</sup>

10 ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μί-  
 μους καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων  
 ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιοῦτων ποιοῖτο τὴν  
 μίμησιν. πλὴν οἱ ἀνθρώποι γε συνάπτουτες τῷ μέτρῳ τὸ  
 15 ποιεῖν ἐλεγειοποιούς τοὺς δὲ ἐποποιούς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς  
 15 κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσ-  
 αγορεύοντες· καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικὸν τι διὰ τῶν  
 μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν· οὐδὲν δὲ κοινόν  
 ἐστὶν Ὅμηρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν  
 ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιη-  
 20 τὴν· ὁμοίως δὲ καὶ εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων  
 ποιοῖτο τὴν μίμησιν καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυ-  
 ρον μικτὴν ῥαψωδίαν ἐξ ἀπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιη-  
 τὴν προσαγορευτέον. περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω  
 τοῦτον τὸν τρόπον. εἰσὶ δὲ τινες αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρη-  
 25 μένοις, λέγω δὲ οἶον ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ  
 ἢ τε τῶν διθυραμβικῶν ποιήσεις καὶ ἢ τῶν νόμων καὶ ἢ  
 τε τραγωδία καὶ ἢ κωμωδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν  
 ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος. ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς  
 διαφορὰς τῶν τεχνῶν ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μίμησιν.

2

1448<sup>a</sup> Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη  
 δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἡθῆ σχεδὸν  
 ἀεὶ τοῦτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἡθῆ  
 5 διαφέρουσι πάντες), ἡτοὶ βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας  
 5 ἢ καὶ τοιοῦτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ  
 κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἵκαζεν.  
 δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἐκάστη μιμήσεων ἔξει  
 ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἕτερα τῷ ἕτερα μιμείσθαι  
 τοῦτον τὸν τρόπον. καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ  
 10 κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητος, καὶ τὸ  
 περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἶον Ὅμηρος μὲν

přece žádné společné pojmenování pro Sófronovy a Xenarchovy 10  
 mimy a pro sókratovské rozmluvy, ani pro díla, kde se něco zobra-  
 zuje v jambickém trimetru, nebo v elegickém distichu, anebo v ji-  
 ných takových verších. Lidé ovšem třídí básnickou tvorbu podle  
 použitého druhu verše, a tak říkají jedněm tvůrcům elegikové a dru- 15  
 hým epikové, tj. nenazývají básníky podle povahy zobrazování, ný-  
 brž jim dávají společné jméno podle veršového druhu. Tohoto způ-  
 sobu 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 prvého nazý- 20  
 vat básníkem, ale druhého spíše než básníkem přírodovědcem. Ob-  
 dobně je třeba nazývat básníkem i toho, kdo při básnickém zobra-  
 zování 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, 25  
 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 pro-  
 středcích, jimiž se zobrazuje.

2

Umělci zobrazují činné lidi, a ti jsou nutně buď dobří, anebo špatní. 1448<sup>a</sup>  
 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, anebo horší, anebo právě takové. Tak to činí napří- 5  
 klad malíři: Polygnótos totiž zobrazoval lidi dokonalejší, Pausón  
 naopak horší a Dionysios takové, jací jsou ve skutečnosti.

Je zřejmé, že tyto rozdíly budou u každého z uvedených zobra-  
 zení 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 ki- 10  
 tharu mohou vzniknout takové odlišnosti, rovněž i v próze i v díle  
 složeném výhradně ve verších. Například Homéros zobrazoval lidi

βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος ὁ τὰς  
 παρωδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα  
 χείρους· ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς  
 15 νόμους, ὡσπερ Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος  
 μιμήσασθαι ἄν τις. ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγω-  
 δία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἢ δὲ  
 βελτίους μιμῆσθαι βούλεται τῶν ἰῶν.

## 3

Ἐτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων  
 20 μιμήσασθαι ἄν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ  
 μιμῆσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνώ-  
 μενον ὡσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μετα-  
 βάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς  
 μιμουμένους. ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησις ἔστιν,  
 25 ὡς εἶπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε καὶ ἂ καὶ ὡς. ὥστε τῇ  
 μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητῆς Ὅμηρῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται  
 γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει, πράττοντας γὰρ  
 μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. ὅθεν καὶ δράματα καλεῖ-  
 σθαι τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. διὸ καὶ  
 30 ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας οἱ Δω-  
 ρεῖς (τῆς μὲν γὰρ κωμωδίας οἱ Μεγαρεῖς οἱ τε ἐνταῦθα ὡς  
 ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης καὶ οἱ ἐκ Σι-  
 κελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητῆς πολλῶ πρό-  
 τερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος· καὶ τῆς τραγωδίας ἐνιοὶ  
 35 τῶν ἐν Πελοποννήσῳ) ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημείων· αὐτοὶ  
 μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναίους  
 δὲ δήμους, ὡς κωμωδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας  
 ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως·  
 1448<sup>b</sup> καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσ-  
 αγορεύειν. περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν καὶ πόσαι καὶ  
 τίνες τῆς μίμησεως εἰρήσθω ταῦτα.

lepší, Kleofón takové, jací jsou, Hégémón z Thasu, který složil prv-  
 ní parodie, a Nikocharés, skladatel Deiliady, je zase zpodobovali  
 horší. Podobně je tomu i u dithyrambů a nomů; i zde je možno po-  
 vahu lidí zobrazit různě, jako třeba Timotheos a Filoxenos zpodobovali 15  
 svoje Kyklópy. V tomto rozdílu také spočívá odlišnost tragé-  
 die od komedie; tato chce totiž zobrazovat lidi horší, kdežto ona  
 lepší, než jsou ti současní.

## 3

U těchto umění se objevuje ještě třetí rozdíl, který se týká způsobu,  
 jak lze každou věc zobrazit. Vždyť i při zobrazování stejných věcí 20  
 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 jednájí a co samy činí.

Jak jsme tedy řekli již na počátku, při zobrazování bývají tyto tři 25  
 rozdíly: v prostředcích, v předmětech a ve způsobu. A tak z jed-  
 noho 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“, po 30  
 něvadž zobrazují lidi, jak jednájí (*dróntas*). Z té příčiny si také tra-  
 gédii 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  
 Peloponnésané. Jako doklad uvádějí názvy: oni prý říkají vesnicím 35  
*kómai*, kdežto Athéňané *démoi*. Proto se domnívají, že herci kome-  
 dií (*kómódoi*) nedostali své jméno podle pořádku veselých průvo-  
 dů (*kómazein*), nýbrž podle toho, že se potulovali po vesnicích, po-  
 něvadž ve městech jimi pohrdali. Konečně pro jednání prý mají 1448<sup>b</sup>  
 výraz *dran*, kdežto Athéňané *prattein*.

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

Ἐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι  
 5 δύο τινὲς καὶ αὐταὶ φυσικαί. τὸ τε γὰρ μιμῆσθαι σύμφυτον  
 τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἔστι καὶ τούτῳ διαφέρουσι  
 τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθη-  
 σεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν  
 τοῖς μιμήμασι πάντας. σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον  
 10 ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρῶμεν, τούτων τὰς  
 εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον  
 θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ  
 καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἤδιστον  
 ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦ-  
 15 σιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τούτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρῶντες, ὅτι  
 συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἔκα-  
 στον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ εἰ μὴ τύχη προεωρακῶς,  
 οὐχ ἢ μίμημα ποιήσῃ τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπ-  
 εργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.  
 20 κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμῆσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας  
 καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἔστι  
 φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ  
 μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτο-  
 σχεδιασμάτων. διεσπᾶσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἠθῆ ἢ ποίησις·  
 25 οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ  
 τὰς τῶν τοιοῦτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων,  
 πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια.  
 τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὁμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτου  
 ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλοῦς, ἀπὸ δὲ Ὁμήρου ἀρξαμένοις  
 30 ἔστιν, οἷον ἐκεῖνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα. ἐν οἷς κατὰ  
 τὸ ἀρμόττον καὶ τὸ ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον – διὸ καὶ ἰαμβεῖον κα-  
 λεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. καὶ  
 ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἠρωικῶν οἱ δὲ ἰάμβων ποιη-  
 ταί. ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὁμηρος  
 35 ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραμα-  
 τικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα

Zdá se, že ke zrodu básnictví celkově přispěly jako jakési příčiny  
 dvě skutečnosti, obě dané přírodou. Předně se u lidí projevuje od 5  
 malička vrozený sklon k nápodobě, a člověk se liší od ostatních ži-  
 vých bytostí právě tím, že má největší schopnost napodobovat a že  
 se učí nejprve napodobováním. A za druhé mají všichni lidé z na-  
 podobování radost. Svědčí o tom i náš přístup k uměleckým dílům:  
 to, co samo o sobě vidíme s nelibostí, pozorujeme v obzvláště věr- 10  
 ném vyobrazení s potěšením, například podoby i nejudpudivějších  
 zvířat a mrtvol. Příčinou toho je skutečnost, že poznávat je velmi  
 příjemné nejen filosofům, ale i ostatním lidem, jenže ti se tomu vě-  
 nují jen málo. Lidé se totiž dívají na obrazy s potěšením proto, že 15  
 při jejich pozorování se mohou poučovat a dohadovat o všem, co se  
 tu zobrazuje, například že tohle je ten a ten. Neviděl-li však člověk  
 zobrazovaný předmět nikdy předtím, nepůsobí mu radost jeho zpo-  
 dobení samo, nýbrž se raduje z propracování obrazu, nebo z barvy,  
 nebo z nějaké jiné takové příčiny.

Od přírody tedy máme sklon k napodobování a také smysl pro 20  
 melodii a rytmus (je totiž zřejmé, že verše jsou druhy rytmy). A tak  
 lidé, kteří k tomu měli největší vlohy, pozvolným zdokonalováním  
 pokusů, zpočátku neumělých, vytvořili poezii. Poezie se potom roz-  
 dělila podle vlastní povahy básníků: vážnější zobrazovali krásné  
 činy a jednání dobrých lidí, lehkomyšlnější zase jednání lidí špat- 25  
 ných, a to nejprve tak, že skládali hanlivé básně, zatímco ti druzí  
 hymny a chvalozpěvy.

Od těch, kteří žili před Homérem, nemůžeme uvést žádnou han-  
 livou báseň, ale je pravděpodobné, že jich bylo mnoho; počínajíc  
 Homérem již můžeme, např. jeho *Margités* a jiné podobné básně. 30  
 V nich, jak bylo přiměřené, se objevil jambický rozměr. Jambic-  
 kým se nazývá dodnes, protože verši tohoto druhu se básníci na-  
 vzájem napadali (*iambizon*). Tak se ze starých básníků stali jedni  
 skladatelé hrdinských básní, druzí útočných. A jak Homéros vynikl 35  
 jako básník vážných námětů – nejen proto, že je zpracovával dob-  
 ře, ale i proto, že sám vytvořil dramatická zobrazení –, právě tak

πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὡσπερ Ἰλιάς  
 1449<sup>a</sup> καὶ ἡ Ὀδύσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμωδίας. παραφανείσης δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὀρμῶντες κατὰ τὴν οἰκειάν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμωδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγωδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ μείζω καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων. τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἡ τραγωδία τοῖς εἶδεσιν ἰκανῶς ἢ οὐ, αὐτὸ τε καθ' αὐτὸ κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θεάτρα, ἄλλος λόγος. γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς – καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἄ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα – κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ  
 15 τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. καὶ τότε τῶν ὑποκριτῶν πλήθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὅπερ ἀπ-  
 20 σεμνύνθη, τότε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῆ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ λεκτικῶν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἐστίν· σημεῖον δὲ τούτου, πλείστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἀρμονίας. ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη. καὶ τὰ ἄλλ' ὡς  
 30 ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἶη διεξιέναι καθ' ἕκαστον.

byl i prvním, kdo označil podobu komedie, když uváděl do děje to, co nebylo hanlivé, nýbrž směšné: *Margitēs* je vskutku ve stejném poměru ke komediím jako *Ilias* a *Odysseia* k tragédiím. 1449<sup>a</sup>

Když se potom objevila tragédie a komedie, básníci se podle své vlastní povahy přikláněli k jednomu z těch dvou druhů poezie: jedni začali skládat místo jambů komedie, druzí místo epických básní tragédie, protože tyto útvary jsou závažnější a váženější než ony první. 5

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. 15

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. 20

Další úpravy, k nimž došlo v jednotlivých složkách tragédie, 30 přejdeme, jako by již byly vyloženy; bylo by to nepochybně příliš zdouhavé, kdybychom probírali každou zvlášť.

Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὡσπερ εἶπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μὲντοι κατὰ πάσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρ-  
 35 τημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρὸν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης. αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ  
 1449<sup>b</sup> σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ  
 5 πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡγνόηται. τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθηνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους. ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ  
 10 μετὰ μέτρου λόγῳ μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτη διαφέρουσιν· ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειράται ὑπὸ μίαν περιόδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι  
 15 τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγωδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν. μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταῦτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγωδίας· διόπερ ὅστις περὶ τραγωδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ  
 20 ἐποποιίᾳ.

Περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμῳδίας ὕστερον ἐροῦμεν· περὶ δὲ τραγωδίας λέγωμεν ἀναλαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὄρον

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 přece částí ošklivého: směšnost je totiž jakási 35 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. 1449<sup>b</sup> Vždyť i sbor komických herců byl povolen 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 5 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 posměšnosti a začal sestavovat dialogy a děje obecnějšího rázu.

Epická poezie se shoduje s tragédií potud, že zobrazuje ve ver- 10 ších 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 15 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. 20

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

τῆς οὐσίας. ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας  
 25 καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκά-  
 στῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρῶντων καὶ οὐ δι' ἀπαγ-  
 γελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων  
 παθημάτων κάθαρσιν. λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν  
 30 ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς  
 εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα  
 διὰ μέλους. ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶ-  
 τον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μῦθον τραγωδίας ὁ τῆς  
 ὄψεως κόσμος· εἶτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ  
 ποιοῦνται τὴν μίμησιν. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν  
 35 μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὁ τὴν δύναμιν φανερὰν  
 ἔχει πάσαν. ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ  
 ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατὰ  
 1450<sup>a</sup> τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς  
 πράξεις εἶναι φαμεν ποιὰς τινὰς πέφυκεν αἷτια δύο τῶν  
 πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος καὶ κατὰ ταύτας καὶ  
 τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες), ἔστιν δὲ τῆς μὲν  
 5 πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν  
 σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινὰς  
 εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγον-  
 τες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην – ἀνάγκη  
 οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιὰ τις ἐστὶν  
 ἢ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξις καὶ  
 10 διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται,  
 δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία,  
 καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν ὡς  
 εἶπειν κέχρηται τοῖς εἶδεσιν· καὶ γὰρ ὄψις ἔχει πᾶν καὶ  
 ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως.  
 15 μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις.  
 ἢ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πρά-  
 ξεων καὶ βίου καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν  
 πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐ ποιό-  
 της· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοὶ τινες, κατὰ δὲ τὰς  
 20 πράξεις εὐδαιμόνες ἢ τούναντίον· οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μι-  
 μῶσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν

Je tedy tragédie zobrazení vážného a uceleného děje s určitým  
 rozsahem, a to takové, při němž se používá řeči zkrášlené v každém 25  
 úseku příslušnými prostředky zvlášť, děj se nevypráví, ale předvá-  
 dějí se jednající postavy a soucitem a strachem se dosahuje očištění  
 takových pocitů.

Zkrášlenou nazýváme takovou řeč, která má rytmus a melodii  
 neboli nápěv; „v každém úseku příslušnými prostředky zvlášť“ zna- 30  
 mená, 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 divákovy, pak hudba a mluva. Tím vším se totiž 35  
 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 jed-  
 nající osoby, které jsou nutně takové nebo onaké co do povahy  
 a způsobu myšlení – vždyť právě podle toho nazýváme i skutky 1450<sup>a</sup>  
 takovými nebo onakými –, jsou tím přirozeně dány dvě příčiny je-  
 jich činů, totiž způsob myšlení a povaha, a pro to dvojí mají také  
 úspěch, nebo neúspěch. Zobrazením jednání je děj. Dějem míním  
 sestavení událostí, povahou to, podle čeho říkáme o jednajících 5  
 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 posuzuje-  
 me, jaká je. Jsou to děj, povahokresba, mluva, myšlenková stránka,  
 výprava a hudba. Prostředky, jimiž se zobrazuje, tu tvoří dvě slož- 10  
 ky, způsob zobrazení jednu a jeho předměty tři. Kromě těchto slo-  
 žek už není žádná jiná. Těchto složek použilo nemálo básníků, tak-  
 řka všichni, k utváření druhů tragédie; každý její druh má přece  
 svou výpravu i povahokresbu, děj, mluvu, hudbu a právě tak i myš-  
 lenkovou stránku.

Nejdůležitější z těchto složek je sestavení událostí. Tragédie pře- 15  
 ce 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. Lidi sice činí takovými  
 nebo onakými jejich povaha, ale šťastnými, nebo nešťastnými jejich 20  
 jednání. Herci tudíž při hře nezobrazují povahy přímo, ale nepřímou



διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος  
 τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων. ἔτι ἄνευ  
 μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἡθῶν γέ-  
 25 νοιτ' ἂν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδίαί  
 εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γρα-  
 φέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ  
 Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἡθογράφος, ἡ δὲ Ζεῦξιδος γραφὴ οὐδὲν  
 ἔχει ἡθῶς. ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῆ ῥήσεις ἡθικὰς καὶ λέξει  
 30 καὶ διανοίᾳ εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγω-  
 δίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ καταδεστέροις τούτοις  
 κεκρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγ-  
 μάτων. πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ  
 τραγωδία τοῦ μῦθου μέρη ἐστίν, αἱ τε περιπέτεια καὶ ἀνα-  
 35 γνωρίσεις. ἔτι σημεῖον ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν πρό-  
 τερον δύνανται τῆ λέξει καὶ τοῖς ἡθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ  
 πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν  
 ἅπαντες. ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τρα-  
 γωδίας, δευτέρον δὲ τὰ ἡθῆ (παραπλήσιον γὰρ ἐστὶν καὶ  
 1450<sup>b</sup> ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γὰρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις  
 φαρμάκοις χυδῆν, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκο-  
 γραφήσας εἰκόνα)· ἐστὶν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην  
 μάλιστα τῶν πραττόντων. τρίτον δὲ ἡ διάνοια· τοῦτο δὲ  
 5 ἐστὶν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόητα καὶ τὰ ἀρμόττοντα,  
 ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον  
 ἐστίν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ  
 δὲ νῦν ῥητορικῶς. ἐστὶν δὲ ἡθῶς μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ  
 τὴν προαίρεσιν, ὅποια τις ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προ-  
 10 αἰρεῖται ἢ φεύγει – διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἡθῶς τῶν λόγων ἐν  
 10<sup>1</sup> οἷς μηδ' ὅλως ἐστὶν ὃ τι προαἰρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων –  
 διάνοια δὲ ἐν οἷς ἀποδεικνύουσὶ τι ὡς ἐστὶν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν  
 ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται. τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων ἢ  
 λέξεις· λέγω δέ, ὡς περ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν  
 διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ  
 15 ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν. τῶν δὲ λοιπῶν  
 ἢ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἢ δὲ ὄψις ψυχαγω-

je vyjadřují svým jednáním. A tak cílem tragédie je zobrazit události  
 a děj, a cíl je ze všeho nejdůležitější. Konečně bez jednání by tragé-  
 die asi být nemohla, bez vyjádření povah však ano. Vždyť tragédie  
 většiny novějších skladatelů jsou bez povahokresby, a to platí vůbec 25  
 o mnohých básnících. I mezi malíři je v takovém poměru například  
 Zeuxis k Polygnóti. 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, ne-  
 vytvoří tím ještě dílo, které plní vlastní úkol tragédie, i když při tom 30  
 použije vhodných slov a myšlenek; mnohem spíše to dokáže tragé-  
 die, která je sice po těchto stránkách slabší, ale má děj, tj. sestavu  
 událostí. Rovněž to hlavní, čím tragédie dojíhá, jsou části děje, totiž  
 jeho náhlé obraty a okamžiky poznání. A konečně o tom svědčí sku- 35  
 tečnost, že ti, kteří začínají skládat básně, bývají schopni si osvojit  
 básnickou mluvu a vykreslování povah dříve než sestavování udá-  
 lostí. 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 na 1450<sup>b</sup>  
 třešňovou plochu nejkrásnějšími barvami bez ladu a skladu, neuspokojil  
 by nás tak, jako kdyby namaloval skutečný obraz jen bílými čara-  
 mi. Tragédie je přece zobrazením jednání, a z té příčiny hlavně jed-  
 najících lidí.

Na třetím místě je stránka myšlenková. Jde tu o schopnost mlu- 5  
 vit k věci a přiměřeně, tedy tak, jak tomu učí v oblasti řečnictví po-  
 litické umění a rétorika. Starší básníci také nechávali své postavy  
 mluvit jako politiky, kdežto dnešní jako rétory.

Povahokresbou je to, co osvětluje zaměření osoby, tj. čemu kdo  
 v nejistých případech dává přednost nebo čemu se vyhýbá. Proto 10  
 nemají povahokresbu promluvy, v nichž není vůbec nic o tom, 10<sup>1</sup>  
 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. Míním tím, jak již bylo řečeno  
 dříve, vyjadřování pomocí slov, což má stejný význam u veršů 15  
 i v próze.

γικόν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιη-  
 τικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ  
 ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν  
 20 τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

## 7

Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν  
 τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο  
 καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας ἔστιν. κεῖται δὴ  
 ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μί-  
 25 μησιν ἐχούσης τι μέγεθος· ἔστιν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον  
 μέγεθος. ὅλον δὲ ἔστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τε-  
 λευτήν. ἀρχὴ δὲ ἔστιν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ'  
 ἄλλο ἔστιν, μετ' ἐκείνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι.  
 τελευτὴ δὲ τούναντιον ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ  
 30 ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν·  
 μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκείνο ἕτερον.  
 δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὐ μύθους μῆθ' ὀπόθεν ἔτυχεν  
 ἄρχεσθαι μῆθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρησθαι ταῖς  
 εἰρημέναις ιδέαις. ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν  
 35 πράγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα  
 δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ  
 γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἔστιν, διὸ οὔτε πάμμικρον  
 ἄν τι γένοιτο καλὸν ζῶον (συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς  
 τοῦ ἀναισθητοῦ γινομένη) οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ  
 1451<sup>a</sup> ἄμα ἡ θεωρία γίνεται ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν  
 καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας) οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη  
 ζῶον· ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν  
 ζῶων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω  
 5 καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευ-  
 τον εἶναι. τοῦ δὲ μῆκους ὄρος ὃ μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ  
 τὴν αἰσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἔστιν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν  
 τραγωδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλειψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο,  
 ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτὲ φασιν. ὃ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν

Pokud jde o zbývající složky, je největší ozdobou hudba. Výpra-  
 va je sice působivá, ale nejméně umělecká a již mimo vlastní oblast  
 básnictví. U tragédie se totiž může účinek dostavit i bez představe-  
 ní a bez herců; kromě toho má na scénické představení větší vliv 20  
 umění tvůrce výpravy než básníkovu.

## 7

Když jsme vymezili tyto složky, promluvme si nyní o tom, jaké asi  
 má být uspořádání událostí, protože to je v tragédii věc první a nej-  
 důležitější. 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 25  
 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 – násle-  
 duje po něčem jiném, ale po čem už nenásleduje nic jiného; střed je  
 to, co samo následuje po něčem jiném a po čem následuje něco 30  
 dalšího. Dobře sestavené děje tedy nesmějí začínat odkudkoliv  
 a končit kdekoli, nýbrž se musí 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 35  
 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 vnímatel-  
 nosti, stává se nejasným), ani příliš velký; neboť pozorovat ho na-  
 jednou není možné a pozorujícímu naopak unikne na pozorovaném 1451<sup>a</sup>  
 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 5  
 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

10 φύσιν τοῦ πράγματος ὄρος, ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύν-  
 δηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος· ὡς δὲ ἀπλῶς  
 διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ  
 ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυσ-  
 τυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἰκανὸς  
 15 ὄρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.

## 8

Μῦθος δ' ἐστὶν εἰς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν  
 περὶ ἓνα ἢ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν  
 ἐνίων οὐδὲν ἐστὶν ἓν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλαὶ εἰσιν,  
 ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις. διὸ πάντες εἰκόασιν  
 20 ἀμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἑρακλῆίδα Θησηίδα καὶ  
 τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν· οἴονται γὰρ, ἐπεὶ εἰς  
 ἦν ὁ Ἑρακλῆς, ἓνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. ὁ δ'  
 Ὅμηρος ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει καὶ τοῦτ' εἰοικεν  
 καλῶς ἰδεῖν, ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν· Ὀδύσειαν  
 25 γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἶον  
 πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιησασθαι  
 ἐν τῷ ἀγερωμῷ, ὧν οὐδὲν θιατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν  
 ἢ εἰκὸς θιατέρον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πράξιν οἶαν  
 λέγομεν τὴν Ὀδύσειαν συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιά-  
 30 δα. χρῆ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία  
 μίμησις ἐνὸς ἐστὶν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις  
 ἐστὶ, μίας τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστά-  
 ναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ  
 ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὁ γὰρ προσὸν  
 35 ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μῶριον τοῦ ὅλου ἐστίν.

## 9

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενό-  
 μενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἶα ἂν γένοιτο  
 καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ

rozsah děje omezen přirozenou povahou věci, vždy je krásnější děj 10  
 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. 15

## 8

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 jednotícího. Podobně může jed-  
 notlivec vykonat i mnoho činů, které nevytvářejí žádné jednotné  
 jednání. Proto se patrně dopouštějí chyby všichni ti básníci, kteří 20  
 složili *Hérakleidu*, *Théseidu* 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 po-  
 chopil i to, ať již díky svým znalostem nebo svému nadání. Když to-  
 25 tiž skládal *Odysseiu*, nelíčil vše, co se Odysseovi přihodilo, napří-  
 klad že byl zraněn na Parnassu 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 po-  
 dobně i *Iliadu*.

Jako tedy v jiných zobrazovacích uměních se jedno zobrazení 30  
 týká jednoho předmětu, tak musí i děj, protože je zobrazením jed-  
 nání, zobrazovat jednání jedno a celistvé. Části děje musí být se-  
 staveny tak, aby se přesunutím, nebo odejmutím některé z nich  
 porušil a dostal do pohybu i celek. Co totiž může být použito nebo  
 35 chybět, aniž je patrná změna, to není žádnou částí celku.

## 9

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

1451<sup>b</sup> ιστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα  
 διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι  
 καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέ-  
 5 γειν, τὸν δὲ οἶα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ  
 σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις  
 μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.  
 ἐστὶν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίω τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει  
 λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ στο-  
 10 χάζεται ἢ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκα-  
 στον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. ἐπὶ μὲν οὖν τῆς  
 κωμωδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν  
 μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑπο-  
 15 ποιῶσιν. ἐπὶ δὲ τῆς τραγωδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων  
 ἀντέχονται. αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστὶ τὸ δυνατὸν· τὰ μὲν  
 οὖν μὴ γενομένα οὕτω πιστεύομεν εἶναι δυνατὰ, τὰ δὲ γε-  
 νομένα φανερόν ὅτι δυνατὰ· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύ-  
 νατα. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐν ἐνίαις μὲν ἔν  
 20 ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιη-  
 μένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθει· ὁμοίως  
 γὰρ ἐν τούτῳ τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται,  
 καὶ οὐδὲν ἦττον εὐφραίνει. ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον  
 τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδίαί εἰσιν, ἀντ-  
 25 ἔχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώ-  
 रिμα ὀλίγοις γνωρίμα ἐστὶν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας.  
 δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων  
 εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μί-  
 30 μησίν ἐστὶν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. κἄν ἄρα συμβῆ γενο-  
 μένα ποιεῖν, οὐθέν ἦττον ποιητὴς ἐστὶ· τῶν γὰρ γενομένων  
 ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἶα ἂν εἶκος γενέσθαι  
 32 καὶ οὐκ ἄλλως δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν  
 32 ποιητὴς ἐστίν.

τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις  
 εἰσὶν χεῖρισται· λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπείσ-  
 35 ὀδια μετ' ἄλληλα οὕτ' εἶκος οὕτ' ἀνάγκη εἶναι. τοιαῦται

od sebe neliší tím, že jeden vypráví ve verších a druhý v próze; 1451<sup>b</sup>  
 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 filosofičtější a závažnější než děje- 5  
 pisectví. Básnictví totiž líčí spíše to, co je obecné, kdežto dějepisec-  
 tví jednotlivé případy. Obecným zde míním to, co člověk určitých  
 vlastností pravděpodobně nebo nutně říká či dělá; to má básnictví  
 na zřeteli i při udělení jmen jednajícím osobám. Jednotlivými pří- 10  
 pady 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 naho- 15  
 dilá jména, a tak neútočí na určitého jednotlivce jako skladatelé  
 jambů. V tragédii se však tvůrci přidržují jmen již daných. Důvo-  
 dem 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 20  
 dvou známých jmen, ostatní jsou vymyšlená; v jiných se dokonce  
 nevyskytuje ani jedno známé jméno, například v Agathónově *Kvě-  
 tině*. V ní jsou jména vymyšlena stejně jako události, a přesto nám  
 hra nepůsobí menší požitek. Není tedy nutné přidržovat se za kaž-  
 dou cenu tradičních dějů, kolem nichž se tragédie obvykle točí.  
 Usilovat o to by bylo dokonce směšné, protože i známé děje jsou 25  
 známy jen někomu, ale přesto poskytují požitek všem.

Z toho je tedy zřejmé, že básník musí být spíše skladatelem dějů  
 než veršů, protože básníkem ho činí zobrazování, a to, co on zobra-  
 zuje, je jednání. I kdyby snad z básnil to, co se skutečně stalo, není  
 proto ještě básníkem méně; nic totiž nebrání, aby některé ze skuteč- 30  
 ných událostí byly takové, k jakým dochází podle pravděpodobnos-  
 ti 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. Epizo-  
 dickým nazývám děj, v němž jednotlivé příhody (*epeisodia*) násle- 35  
 dují po sobě bez pravděpodobné nebo nutné souvislosti. Takové

δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτοῦς, ὑπὸ  
 δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ  
 ποιοῦντες καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον πολ-  
 1452<sup>a</sup> λάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς. ἐπεὶ δὲ οὐ  
 μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἢ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν  
 καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα  
 ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυ-  
 5 μαστὸν οὕτως ἔξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ  
 τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα  
 δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, οἷον ὡς ὁ  
 ἀνδριάς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινεν τὸν αἴτιον τοῦ  
 10 θανάτου τῷ Μίτυ, θεωροῦντι ἐμπροσθέν· ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα  
 οὐκ εἰκῆ γίνεσθαι· ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιοῦτους εἶναι καλλίους  
 μύθους.

10

Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι·  
 καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μίμησις οἱ μῦθοί εἰσιν ὑπάρχου-  
 σιν εὐθύς οὖσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἀπλῆν μὲν πρᾶξιν ἧς  
 15 γινομένης ὥσπερ ὤρισται συνεχούς καὶ μιᾶς ἄνευ περι-  
 πετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένην  
 δὲ ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἢ  
 μετάβασις ἐστίν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συ-  
 20 στάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν  
 ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶκος γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει  
 γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

11

Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραγ-  
 25 τομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ  
 λέγομεν κατὰ τὸ εἶκος ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ Οἰδί-  
 25 ποδι ἐλθῶν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ  
 πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὅς ἦν, τούναντίον ἐποίησεν·  
 καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ

děje skládají jednak špatní básníci pro svoji neschopnost, jednak  
 dobří tvůrci kvůli hercům; když totiž při psaní her pro soutěž rozta-  
 hují neúnosně děj, jsou často nuceni porušovat jeho přirozenou sou-  
 vislost.

1452<sup>a</sup>

Jde tu však o zobrazení nejen uceleného jednání, ale i události,  
 které vzbuzují strach a soucit. Takové bývají události hlavně tehdy,  
 když jedna vyplyne z druhé proti očekávání; tak totiž způsobí větší  
 překvapení, než kdyby se staly samy od sebe a náhodou. Vždyť 5  
 i z nahodilých událostí se zdají nejpodivuhodnější ty, které vypa-  
 dají, jako by k nim došlo úmyslně, například pád Mityovy sochy  
 v Argu, která zabila Mityova vraha, když si ji zrovna prohlížel. Ta-  
 kové události totiž vzbuzují dojem, že se nestaly náhodou: proto  
 i děje takového rázu jsou nesporně krásnější.

10

10

Některé děje jsou jednoduché, jiné složité; neboť i jednání, která děj  
 zobrazuje, jsou sama o sobě taková. Jednoduchým nazývám jedná-  
 ní, při jehož průběhu, pokud je souvislý a jednotný, jak jsme to vy-  
 mezili, dochází ke změně bez náhlého obratu (*peripeteia*) a poznání 15  
 osob (*anagnórisis*). Složitě je to jednání, při němž dochází ke změ-  
 ně současně s peripetií nebo anagnórisí nebo s obojím. To však mu-  
 sí vzejít přímo z osnovy děje, a sice tak, že to vyplyne buď s nut-  
 ností, nebo podle pravděpodobnosti z předcházejících událostí; je  
 totiž velký rozdíl v tom, zda jedno je důsledkem druhého, nebo jen 20  
 po něm následuje.

11

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 *Oidipiovi* přijde posel Oidipia potěšit 25  
 a zbavit ho strachu kvůli matce, ale když mu odhalí jeho minulost,  
 způsobí pravý opak; podobně v *Lynkeovi* je Lynkeus veden na smrt

Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν, τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθάνειν, τὸν δὲ σωθῆναι. ἀναγνώρισις  
 30 δέ, ὡσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπετεία γένηται, οἷον ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι. εἰσὶν  
 35 τὰ τυχόντα ἐστὶν ὡσπερ εἴρηται συμβαίνει καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνώρισις. ἀλλ' ἢ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἢ μάλιστα τῆς πράξεως ἢ εἰρημένη ἐστίν· ἢ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον  
 1452<sup>b</sup> ἔξει ἢ φόβον (οἷων πράξεων ἢ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται), ἐπειδὴ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται. ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστὶν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν εἰσι θιατέρον πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ἢ δῆλος ἄτερος  
 5 τίς ἐστίν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνώρισαι, οἷον ἢ μὲν Ἴφιγένεια τῷ Ὀρέστη ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνου δὲ πρὸς τὴν Ἴφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως.

δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστὶ, περιπέτεια  
 10 καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δὲ ἐστὶ πράξις φθαρτικῆ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερωῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνῖαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

## 12

Μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὡς εἶδεσι δεῖ χρησθῆναι  
 15 πρότερον εἴπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικός, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομποί. ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ  
 20 παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξύ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας

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 nezna- 30 losti 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 *Oidipiovi*. Jsou ovšem i jiné druhy anagnórise; vždyť k popsané přeměně může dojít i poznáním neživých a celkem nahodilých věcí, nebo poznáním 35 toho, co kdo udělal, nebo neudělal. Ale pro děj a pro jednání je nejdůležitější ten druh anagnórise, o němž byla řeč; neboť taková anagnórise spojená s peripetií vzbuzuje soucit nebo strach, a tragédii 1452<sup>b</sup> 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 5 musí poznat vzájemně. Tak například Ifigenii pozná Orestés podle toho, že ona chce po něm poslat dopis, ale k tomu, aby Ifigenie 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 10 a anagnórisi jsme již mluvili. Drastický výjev tkví ve zhoubném nebo bolestném jednání; takové je například usmrcení na jevišti, způsobování přílišných útrap, zranění apod.

## 12

Vyjmenovali jsme již složky tragédie, které je třeba uplatňovat v jejích jednotlivých druzích. Pokud jde o její kvantitativní stránku 15 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 20 celá část tragédie mezi dvěma úplnými sborovými zpěvy. Exodos je celá ta část tragédie, po které zpěv sboru už nenásleduje.

μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος· χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ  
 πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ  
 ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, κομμός δὲ θρήνος κοινός χοροῦ καὶ  
 25 ἀπὸ σκηνηΐης. μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὡς εἶδеси δεῖ  
 χρῆσθαι πρότερον εἶπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ  
 διαιρεῖται κεχωρισμένα ταῦτ' ἔστιν.

13

Ἦν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συν-  
 ιστάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγωδίας ἔρ-  
 30 γον, ἐφεξῆς ἂν εἶη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις. ἐπειδὴ οὖν  
 δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ ἀπλήν  
 ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἔλεεινῶν εἶναι  
 μιμητικὴν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμησεώς ἔστιν),  
 35 πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπικεικίς ἄνδρας δεῖ μετα-  
 βάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ  
 φοβερὸν οὐδὲ ἔλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαιρὸν ἔστιν· οὔτε τοὺς μο-  
 χθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωδότατον γὰρ τοῦτ'  
 1453<sup>a</sup> ἔστι πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὣν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον  
 οὔτε ἔλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔστιν· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα ποιηρὸν  
 ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλόαν-  
 5 θρωπον ἔχει ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε  
 φόβον, ὃ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἔστιν δυστυχοῦντα, ὃ δὲ  
 5 περὶ τὸν ὁμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ  
 περὶ τὸν ὁμοιον, ὥστε οὔτε ἔλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ  
 συμβαῖνον. ὃ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος  
 ὃ μήτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν  
 καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι'  
 10 ἀμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία,  
 οἷον Οἰδίπου καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιοῦτων γενῶν  
 ἐπιφανεῖς ἄνδρες. ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μύθου  
 ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μετα-  
 15 ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι'

Ze sborových částí je parodos celé první vystoupení sboru, stasi-  
 mon píseň sboru bez anapéstů a trochejů; kommos je společný ža-  
 lozpěv sboru a osob na jevišti.

Složky tragédie, které je třeba uplatňovat v jejích jednotlivých 25  
 družích, jsme již probrali dříve; pokud jde o kvantitativní stránku  
 tragédie a o její navzájem ohraničené části, na něž se člení, vyme-  
 zili jsme je takto.

13

Po právě podaném výkladu je třeba postupně vyložit, oč se má při  
 sestavování děje usilovat, čeho je nutno se varovat a jakým způso-  
 30 bem 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 vlast-  
 ní –, je předně jasné toto: v tragédii se nemá předvádět, jak upadají 35  
 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 1453<sup>a</sup>  
 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 nezaslouže-  
 ně, strach o toho, kdo je nám podobný (tj. soucit se týká nevinného, 5  
 strach nám podobného), takže to, co se stane člověku zcela špatné-  
 mu, nebude vzbuzovat ani jedno, ani druhé.

Zbývá nám tedy člověk, který je uprostřed mezi těmito krajnost-  
 mi. Takovým je ten, kdo ani nevyniká ctností a spravedlivostí, ani  
 neupadá do neštěstí pro svou špatnost a zlou povahu, nýbrž pro ně-  
 jaké pochybení, a patří k lidem žijícím ve velké slávě a štěstí, jako 10  
 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 15

ἀμαρτίαν μεγάλην ἢ οἷον εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ  
 χείρονος. σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιννόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ  
 οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ  
 20 ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγωδίαι συντίθενται, οἷον  
 καὶ Ἐυριπίδου καὶ Ὀιδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον  
 καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν  
 ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. ἢ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην  
 καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεως ἐστὶ. διὸ καὶ  
 25 δρᾶ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν  
 τελευτῶσιν. τοῦτο γὰρ ἐστὶν ὡσπερ εἴρηται ὀρθόν· σημεῖον  
 δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγῶνων τραγι-  
 κώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ  
 Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγι-  
 30 κώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται. δευτέρω δ' ἢ πρώτη  
 λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστὶν σύστασις, ἢ διπλὴν τε τὴν σύστα-  
 σιν ἔχουσα καθάπερ ἢ Ὀδύσεια καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντί-  
 ας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ  
 τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ'  
 35 εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἐστὶν δὲ σύχ' αὕτη ἀπὸ τραγω-  
 δίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμωδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ  
 οἱ ἂν ἐχθιστοὶ ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἰγι-  
 σθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀπο-  
 θνήσκουσι οὐδείς ὑπ' οὐδενός.

14

1453<sup>b</sup> Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερόν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὀψεως  
 γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγ-  
 μάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνουτος. δεῖ γὰρ  
 καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν  
 5 ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίπτειν καὶ ἐλεεῖν  
 ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ  
 Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὀψεως τοῦτο παρασκευά-  
 ζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστίν. οἱ δὲ μὴ τὸ

74

štěstí do neštěstí, a to nikoli pro zlou povahu, nýbrž pro vážné po-  
 chybení, 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 nejkrás-  
 nější tragédie jen o lidech z několika rodů – např. o Alkmaiónovi, 20  
 Oidipovi, Orestovi, Meleagrovi, Thyestovi, Télefovi a o těch dal-  
 ších, které potkalo něco hrozného nebo kteří se sami něčeho tako-  
 vého dopustili.

Takto složené tragédie jsou tedy z hlediska umění nejkrásnější.  
 Proto chybují ti, kteří vytýkají Euripidovi, že si tak počíná ve svých 25  
 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 nejtragičtějšími právě takové hry, pokud jsou  
 ovšem správně předvedeny: a tak Euripidés, i když si v ostatním  
 nepočíná vždy nejlépe, dosahuje ve svých hrách většího tragického 30  
 účinku než ostatní básníci.

Až na druhém místě je tragédie, kterou někteří pokládají za lep-  
 ší, tj. ta, která má dvojitou skladbu jako *Odysseia*, s jedním koncem  
 pro dobré a s opačným pro zlé. Že se zdá lepší, zavinil nevalný  
 vkus obecnosti; tomuto vkusu totiž básníci podléhají, když sklá- 35  
 dají 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 nepřá-  
 teli, jako Orestés a Aigisthos, odcházejí nakonec jako přátelé a ni-  
 kdo nikoho nezabije.

14

Ke vzbuzení strachu a soucitu lze využít scénického provedení, ale 1453<sup>b</sup>  
 zdrojem těchto pocitů může být i přímo skladba událostí, což je lep-  
 ší a svědčí o větším básníkoví. Děj je totiž třeba sestavit tak, aby  
 i ten, kdo ho nevidí a dovídá se jen sluchem, jak se události odehrá- 5  
 vají, pociťoval 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 nevyžívají scénického provedení ke

75



φοβερόν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρα-  
 10 σκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πάσαν δεῖ  
 ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν· ἐπεὶ δὲ  
 τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρα-  
 σκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμα-  
 15 τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν· ἀνάγκη δὴ ἢ φίλων εἶναι  
 πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέ-  
 ρων· ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρὸν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε  
 ποιῶν οὔτε μέλλον, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν  
 20 μηδετέρως ἔχοντες· ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ  
 πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ  
 υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον  
 δοῦναι, ταῦτα ζητητέον· τοὺς μὲν οὖν παρελημμένους μύθους  
 λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμῆστραν ἀπο-  
 θανούσαν ὑπὸ τοῦ Ὁρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέ-  
 25 ωνος, αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆ-  
 σθαι καλῶς· τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον·  
 ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πράξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ  
 ἐποίουν εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης  
 ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ  
 30 πράξει μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πράξει τὸ δεινόν, εἴθ' ὕστερον  
 ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦ-  
 το μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ  
 οἷον ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ  
 τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ· ἔτι δὲ παρὰ ταῦτα τὸ μέλλον-  
 35 τα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἀγνοίαν ἀναγνωρίσαι πρὶν  
 ποιῆσαι· καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως· ἢ γὰρ πράξει  
 ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας· τοῦτων δὲ τὸ μὲν  
 γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πράξει χειριστόν· τὸ τε γὰρ  
 μισρόν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γὰρ· διόπερ οὐδεὶς

vzbuzování strachu, nýbrž k vyvolávání úžasu, nemají již s tragédií  
 nic společného; od tragédie přece nelze požadovat všechny druhy 10  
 požitku, nýbrž jen ten, který k ní patří. A protože požitek plynoucí  
 ze soucitu a strachu tu má připravit zobrazením 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 15  
 navzájem nutně buď přátelé, nebo nepřátelé, anebo lidé, kteří ne-  
 jsou ani tím, ani oním. Učiní-li něco zlého nepřítel nepříteli, ne-  
 vzbuzuje v nás soucit ani takový čin, ani jeho příprava, leč způso-  
 bené utrpení samo; stejně je tomu u těch, kteří nejsou ani přáteli,  
 ani nepřáteli. Když si však působí utrpení příbuzní, jako například 20  
 když zabije buď bratr bratra, nebo syn otce, nebo matka syna, ane-  
 bo syn matku, nebo když se k tomu chystá nebo dělá něco podob-  
 ného, to jsou činy, které je třeba vyhledávat. Nemají se tedy poru-  
 šovat převzaté báje, jako například, že Klytaiméstru zabil Orestés  
 a Erifylu Alkmaión, ale básník musí být sám vynalézavý a s tradič- 25  
 ními příběhy zacházet správně.

Co zde míníme slovem „správně“, je třeba vysvětlit podrobněji.  
 Čin lze totiž vykonat – jak tomu bylo v dílech starých básníků – vě-  
 domě a s vědomím, o koho běží, jako když Euripidés předvádí Mé-  
 deiu, jak zabíjí své děti. (Je rovněž možné vědomě k hroznému  
 skutku směřovat, a pak ho nespáchat.) Člověk se však může také 30  
 dopustit nějakého činu, aniž ví, jak je hrozný, a teprve později od-  
 halit svůj příbuzenský poměr s těmi, jichž se ten skutek týkal, jako  
 například Sofokleův Oidipús. K takovému skutku zde došlo mimo  
 hru, ale je možné se ho dopustit i v tragédii přímo, jak to činí Asty-  
 damantův Alkmaión nebo v *Raněném Odysseovi* Télegonos.

Vedle toho je ještě čtvrtá možnost: člověk se chystá z neznalosti 35  
 spáchat něco nenapravitelného, ale dříve než to učiní, druhého po-  
 zná. Kromě těchto možností jiná není. Je přece nutné buď čin vyko-  
 nat, 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

1454<sup>a</sup> ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνη τὸν Κρέοντα  
 ὁ Αἴμων. τὸ δὲ πράξει δεύτερον. βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα  
 μὲν πράξει, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μιαρὸν  
 οὐ πρόσσεστιν καὶ ἡ ἀναγνωρίσις ἐκπληκτικόν. κρᾶτιστον δὲ  
 5 τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπῃ  
 μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀν-  
 εγνωρίσει, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ  
 ἐν τῇ Ἑλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώ-  
 ρισεν. διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάσαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ  
 10 γένη αἱ τραγωδίαί εισίν. ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης  
 ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὗρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς  
 μύθοις· ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν  
 ὅσαις τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθῃ. περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν  
 15 πραγμάτων συστάσεως καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς μύ-  
 θους εἴρηται ἰκανῶς.

15

Περὶ δὲ τὰ ἦθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἐν  
 μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ἦ. ἕξει δὲ ἦθος μὲν εἰάν  
 ὡσπερ ἐλέχθη ποιῆ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ πράξις προ-  
 αἰρεσίην τινα, ἢ χρηστὸν δὲ εἰάν χρηστήν. ἔστιν δὲ  
 20 ἐν ἐκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστή καὶ δούλος,  
 καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χειρόν, τὸ δὲ ὅλως φαύ-  
 λόν ἐστιν. δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρείαν  
 μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐκ ἀρμόττον γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ  
 25 δεινὴν εἶναι. τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ  
 χρηστοῦ τὸ ἦθος καὶ ἀρμόττον ποιῆσαι ὡς προεἰρηται.  
 τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ἦ ὁ τῆν  
 μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῆ, ὅμως ὁμα-  
 λῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. ἔστιν δὲ παραδείγμα πονηρίας μὲν

bánsník nesestavuje takto děj, až na vzácné výjimky, jako když 1454<sup>a</sup>  
 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 to-  
 tiž nevzbuzuje odpor a poznání zde působí otřesně.

Nejlepší je poslední možnost; mám na mysli takové případy, 5  
 jako když se v *Kresfontovi* chystá Meropé zabít svého syna, ale ne-  
 zabije ho, nýbrž ho včas pozná: rovněž v *Ifigenii* pozná sestra brat-  
 ra a v *Hellé* syn svou matku, kterou chtěl vydat na smrt.

Proto také, jak jsme řekli již dříve, není mnoho rodů, o nichž se 10  
 skládají tragédie. Neboť básníci, když hledali látku pro své hry, na-  
 lezli 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 15  
 mají být děje.

15

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 20  
 rodu. Řádná přece může být i žena a otrok, přestože schopnosti že-  
 ny 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 vzbu-  
 zovala strach.

Za třetí je nutné, aby se vykreslené povahy podobaly skutečným;  
 to je ovšem něco jiného než vykreslit povahu řádnou a přiměřenou. 25

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

ἤθους μὴ ἀναγκαίας οἶον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέσῳ, τοῦ  
 30 δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἀρμόττοντος ὃ τε θρηῆνος Ὀδυσσεύς  
 ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ῥήσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου  
 ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ  
 ὑστέρῳ. χρῆ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἡθεσιν ὁμοίως ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν  
 35 πραγμάτων συστάσει αἰεὶ ζητεῖν ἡ τὸ ἀναγκαῖον ἡ τὸ εἰκός,  
 ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἡ πράττειν ἡ ἀναγκαῖον  
 ἡ εἰκός καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἡ ἀναγκαῖον ἡ εἰκός.  
 φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ  
 1454<sup>b</sup> μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδεῖα ἀπὸ μη-  
 χανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. ἀλλὰ μη-  
 χανῆ χρηστὸν ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἡ ὅσα πρὸ τοῦ  
 γέγονεν ἢ οὐχ οἶον τε ἀνθρώπον εἰδέναι, ἡ ὅσα ὕστερον, ἢ  
 5 δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀπο-  
 δίδομεν τοῖς θεοῖς ὁράν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγ-  
 μασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγωδίας, οἶον τὸ ἐν τῷ  
 Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους. ἐπεὶ δὲ μίμησις ἐστὶν ἡ τραγω-  
 10 δία βελτιόνων ἡ ἡμεῖς, δεῖ μιμῆσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονο-  
 ποιῶντες καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμού-  
 μενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τὰλλα τὰ τοιαῦτα  
 ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἡθῶν τοιοῦτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν  
 15 παρὰδειγμα σκληρότητος οἶον τὸν Ἀχιλλέα ἀγαθὸν καὶ  
 τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθησεις τῇ ποιητικῇ·  
 καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἐστὶν ἀμαρτάνειν πολλάκις· εἴρηται  
 δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἰκανῶς.

16

Ἄναγνωρισις δὲ τί μὲν ἐστὶν, εἴρηται πρότερον· εἶδη  
 20 δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνοτάτη καὶ ἡ πλείστη  
 χρῶνται δι' ἀπορίαν, ἡ διὰ τῶν σημείων. τούτων δὲ τὰ μὲν  
 σύμφυτα, οἶον „λόγῃην ἣν φοροῦσι Γηγενεῖς“ ἡ ἀστέρας

Πříkladem zbytečné povahové špatnosti je Menelaos v *Orestovi*,  
 příkladem nevhodné a nepřiměřené povahokresby je Odysseův ná- 30  
 řeč ve *Skylle* a řeč Melanippina, příkladem nedůslednosti Ifigenie  
 v Aulidě. Jako prosebnice se totiž nepodobá pozdější Ifigenii.

Stejně jako při sestavování událostí je třeba i při kresbě povah  
 vyhledávat, co je nutné nebo pravděpodobné; takže taková a taková 35  
 osoba má mluvit nebo jednat tak, jak je to nutné nebo pravděpodob-  
 né, a jedna událost má následovat po druhé buď s nutností, nebo  
 podle pravděpodobnosti.

Je tedy zřejmé, že rozuzlení děje musí vyplýnout z něho samého  
 a že je nemá přinést „bůh na stroji“ jako v *Médei*, nebo jako je to 1454<sup>b</sup>  
 v *Iliadě* 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 člo- 5  
 věk 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 *Oidipiovi*.

Protože tragédie je zobrazením lidí lepších, než my býváme,  
 musí si brát příklad z dobrých malířů. Neboť i oni, ač zachycují 10  
 vlastní podobu lidí, tj. malují je tak, aby si na obraze byli podobní,  
 přece je zobrazují krásněji. A tak i básník, když vypořádává lidi  
 prchlivé a lehkomyšlné a s jinými takovými povahovými vlastnost-  
 mi, přece, ač jsou takoví, má je vykreslit jako ušlechtilé; tak např.  
 Homéros vypořádal Achillea jako vzor neústupnosti a současně  
 jako člověka s dobrou povahou.

Tím vším je třeba se řídit a kromě toho i dodržovat pravidla, jak 15  
 využívat smyslových vjemů, které se nezbytně přidruží k básnic-  
 kému umění na jevišti; i v tom se totiž často chybí, jak již bylo  
 dostatečně objasněno v uveřejněných spisech.

16

Co je anagnórise, bylo již řečeno výše. Druhy anagnórise jsou tyto:  
 Předně je to ta nejméně umělecká, které používají básníci ponejví- 20  
 ce z bezradnosti, tj. poznání podle nějakého znamení. Tato zname-  
 ní jsou buď vrozená, např. ono „kopí, které nosí synové Země“,

οἴους ἐν τῷ Θυέστη Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων  
 τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οἶον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, οἶον τὰ περι-  
 25 δέραια καὶ οἶον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης. ἔστιν δὲ καὶ  
 τούτοις χρῆσθαι ἢ βέλτιον ἢ χεῖρον, οἶον Ὀδυσσεὺς διὰ  
 τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς τροφῆς καὶ ἄλλως  
 ὑπὸ τῶν συβοτῶν· εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἕνεκα ἀτεχνό-  
 30 τεραι, καὶ αἱ τοιαῦται πάσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, ὡς-  
 περ ἢ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτίους. δευτέραι δὲ αἱ πεποιη-  
 μέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἀτεχνοί. οἶον Ὀρέστης ἐν τῇ  
 Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνωρίσεν ὅτι Ὀρέστης· ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς  
 ἐπιστολῆς, ἐκείνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητῆς ἄλλ'  
 35 οὐχ ὁ μῦθος· διὸ ἐγγύς τι τῆς εἰρημένης ἀμαρτίας ἐστίν, ἐξῆν  
 γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν. καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἢ  
 τῆς κερκίδος φωνῇ. ἢ τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθῆσθαι  
 1455<sup>a</sup> τι ἰδόντα, ὡς περ ἢ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους, ἰδὼν γὰρ  
 τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ἢ ἐν Ἀλκίνοῦ ἀπολόγῳ, ἀκούων  
 γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεῖς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνω-  
 ρίσθησαν. τετάρτη δὲ ἢ ἐκ συλλογισμοῦ, οἶον ἐν Χοιφόροις,  
 5 ὅτι ὁμοίος τις ἐλήλυθεν, ὁμοῖος δὲ οὐθεις ἄλλ' ἢ Ὀρέστης,  
 οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. καὶ ἢ Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς  
 Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ ἔφη τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι ὅτι  
 ἢ τ' ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. καὶ ἐν τῷ  
 Θεοδέκτου Τυδεῖ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὐρήσων τὸν υἱὸν αὐτὸς ἀπόλ-  
 10 λυται. καὶ ἢ ἐν τοῖς Φινεΐδαις· ἰδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συν-  
 ελογίσαντο τὴν εἰμαρμένην ὅτι ἐν τούτῳ εἴμαρτο ἀποθανεῖν  
 αὐταῖς, καὶ γὰρ ἐξετέθησαν ἐνταῦθα. ἔστιν δὲ τις καὶ συν-  
 θετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρον, οἶον ἐν τῷ Ὀδυσσεῖ τῷ  
 14 ψευδαγγέλῳ· τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ  
 14<sup>1</sup> μηδένα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις,

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 *Tyro* vědro. Všechny takové 25 výchy znamenají lze užít lépe, nebo hůře, například Odysseus byl poznán podle jizvy jinak svou chůvou, jinak pastýři. Z anagnórisí toho druhu jsou méně umělecké ty, k nimž dochází jen kvůli prokázání totožnosti, a to platí o všech podobných případech; lepší jsou 30 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 *Ifigenii*, když Orestés prokazuje, že je Orestés; Ifigenie se totiž prozradila dopisem, kdežto on sám říká to, co chce básník, nikoli 35 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 *Tereovi*.

Třetím druhem anagnórise je poznání podle rozpomenutí, tj. podle toho, že při pohledu na nějakou věc se vybaví člověku něco v paměti; tak například v *Dikaiogenových Kypřanech* se dá hrdina 1455<sup>a</sup> do pláče, když uvidí malbu, a ve *Vyprávění u Alkinoia* Odysseus zaslyší, jakmile uslyší kitharistu a vzpomene si na prožitou minulost; podle toho jsou poznání.

Čtvrtá anagnórise se zakládá na úsudku, jako například v *Choéforach*. Přišel někdo podobný Élektře, ale podobný jí není nikdo 5 než Orestés, tedy přišel on. Taková je i anagnórise, které použil sofista Polyidos ve své *Ifigenii*: podle pravděpodobnosti je to Orestés, kdo usuzuje, že právě jako byla obětována jeho sestra, tak musí být obětován i on. Podobně je v Theodektově *Tydeovi* poznán otec 10 podle slov, že přišel, aby našel syna, a nalézá smrt. Také v *Dcerách Fineových*: 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 14 a pouhý předpoklad (je to podobné, jako kdyby ten druhý řekl, že 14<sup>1</sup>

14<sup>2</sup> καὶ εἰ γε τὸ τόξον ἔφη γνώσεσθαι ὃ οὐχ ἑωράκει·  
 15 τὸ δὲ ὡς δι' ἐκείνου ἀναγνωριούντος διὰ τούτου ποιῆσαι  
 παραλογισμὸς. πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν  
 τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων,  
 οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἴφιγενείᾳ· εἰκὸς  
 γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι  
 20 ἄνευ τῶν πεποιημένων σημείων καὶ περιδεραιῶν. δεύτεραι δὲ  
 αἱ ἐκ συλλογισμοῦ.

17

Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπ-  
 εργαζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ  
 ἂν ἐναργέστατα ὁ ὁρῶν ὡσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς  
 25 πραττομένοις εὐρίσκει τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι  
 τὰ ὑπεναντία. σημεῖον δὲ τούτου ὁ ἐπετιμᾶτο Καρκίνω.  
 ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνήει, ὃ μὴ ὁρῶντα  
 ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων  
 τούτου τῶν θεατῶν. ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν  
 30 συναπεργαζόμενον· πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως  
 οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος  
 καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφυοὺς ἢ  
 ποιητικὴ ἔστιν ἢ μανικὸν· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ  
 ἐκστατικοὶ εἰσιν. τοὺς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους  
 1455<sup>b</sup> δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἰθ' οὕτως ἐπεισ-  
 οδιοῦν καὶ παρατείνειν. λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθ-  
 ὄλου, οἷον τῆς Ἴφιγενείας· τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανι-  
 σθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἰδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην  
 5 χώραν, ἐν ἣ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε  
 τὴν ἱερωσύνην· χρόνῳ δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη εἰσεῖν  
 τῆς ἱερείας, τὸ δὲ ὅτι ἀνείλεν ὁ θεὸς διὰ τινα αἰτίαν ἔξω τοῦ  
 καθόλου εἰσεῖν ἐκεῖ καὶ ἐφ' ὃ τι δὲ ἔξω τοῦ μύθου· ἐλθῶν  
 δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν, εἰθ' ὡς Εὐρι-  
 10 πίδης εἰθ' ὡς Πολύιδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπῶν ὅτι

poznává luk, ač ho nikdy předtím neviděl): založit poznání na tako- 14<sup>2</sup>  
 vých věcech znamená použít chybného úsudku. 15

Ze všech anagnórisí je však nejlepší ta, která plyne z událostí sa-  
 mých, když po jejich pravděpodobném průběhu dojde k ohromu-  
 jícímu odhalení, jako v Sofokleově *Oidipiovi* a v *Ifigenii*; je přece  
 pravděpodobné, že Ifigenie chtěla cizinci svěřit dopis. Pouze tako-  
 vé anagnórise se obejdou bez vymyšlených znamení a šperků. Na 20  
 druhém místě jsou anagnórise, které se zakládají na úsudku.

17

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 pra- 25  
 vé a určité mu neunikne ani to opačné. Svědčí o tom i chyba, která  
 se vytyká Karkinovi. Jeho Amfiaraos totiž odešel ze svatyně, což  
 by někomu, kdo hru neviděl, mohlo při čtení uniknout; ale na jeviš-  
 ti 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 vyjad- 30  
 řují citová hnutí nejpřesvědčivěji tehdy, když jim sami podléhají;  
 rozčileného člověka přece předvede nejoprávněněji ten, kdo je sám  
 rozčilený, a rozhněvaného zase rozhněvaný. Proto vyžaduje básnic-  
 tví člověka zvláště nadaného nebo vznětlivého; v prvním případě se  
 básník dobře vpraví do vzrušení jiného člověka, v druhém případě  
 pociťuje vzrušení sám.

U příběhů převzatých i vymyšlených musí básník nejprve stano- 1455<sup>b</sup>  
 vit v obecných rysech osnovu a teprve potom skládat epizody a roz-  
 víjet děj. Osnovou v obecných rysech myslím například v *Ifigenii*  
 toto: byla obětována dívka, ale při tom zmizela obětníkům beze sto-  
 py z očí, byla přenesena do jiné země, kde byl obyčej obětovat ci- 5  
 zince bohyni, a tímto kněžským úřadem byla pověřena; po čase tam  
 přišel shodou okolností bratr té kněžky – to, že ho bůh z jakési příči-  
 ny vyběhl, aby tam šel, nepatří k obecným rysům osnovy, a co tam  
 hledal, je už zcela mimo děj; když přišel, byl zajat a měl být oběto-  
 ván, poznal však svou sestru, a to buď tak, jak to líčí Euripidés, nebo 10

οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυτθῆναι, καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία. μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιῶν· ὅπως δὲ ἔσται οἰκεία τὰ ἐπεισόδια, οἷον ἐν τῷ Ὀρέστη ἡ μανία δι' ἧς ἐλήφθη καὶ ἡ σω-  
 15 τηρία διὰ τῆς καθάρσεως. ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἢ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. τῆς γὰρ Ὀδυσσεΐας οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ  
 20 μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθεὶς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρε. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.

18

Ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ  
 25 μὲν ἐξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἐσωθεν πολλάκις ἢ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἢ λύσις· λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους· ὥσπερ ἐν τῷ Λυγκεί τῷ Θεοδέκτου  
 30 δέσις μὲν τὰ τε προπεπραγμένα καὶ ἡ τοῦ παιδίου λήψις καὶ πάλιν ἡ αὐτῶν δῆλωσις, λύσις δ' ἡ ἀπὸ τῆς αἰτίας τῆς θανάτου μέχρι τοῦ τέλους. τραγωδίας δὲ εἶδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη), ἢ μὲν πεπλεγμένη, ἢ τὸ ὄλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἢ δὲ παθητικὴ, οἷον οἱ τε  
 1456<sup>a</sup> Αἴαντες καὶ οἱ Ἴξιοι, ἢ δὲ ἠθικὴ, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεὺς· τὸ δὲ τέταρτον ἢ ἀπλή καὶ τερατώδης, οἷον αἱ τε  
 2 Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ἄδου. μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ περιρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλείστα, ἄλλως τε  
 5 καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσιν τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ'

86

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 záchrán-  
 15 nění pomocí očistného obřadu. V dramatech jsou epizody stručné, ale epos jimi získává na rozsahu. Vždyť osnovu *Odysseie* 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  
 20 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

V každé tragédii je jednak zápletko, jednak rozuzlení. Zápletko vzniká často spojením událostí, k nimž došlo mimo vlastní hru,  
 25 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 jakémisi 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 zápletko spojením  
 30 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 jejích složek, jak jsme o tom již hovořili: je to jednak tragédie složitá, ve které jsou všim  
 1456<sup>a</sup> peripetie a anagnórise, jednak drastická jako hry o Aiantovi a Ixi- noví, dále tragédie charakterová, jako *Ženy z Fthie* a *Peléus*, 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

87

ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἕκαστου τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ  
 ἀξιούσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν. δίκαιον δὲ καὶ τραγωδίαν  
 ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδενὶ ὡς τῷ μύθῳ· τοῦτο  
 δέ, ὡν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις. πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ  
 10 λύουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἀμφοτέρω ἀρτικροτεῖσθαι. χρητὴ δὲ ὄ-  
 περ εἴρηται πολλάκις μεμνήσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν  
 σύστημα τραγωδίαν – ἐποποιικὸν δὲ λέγω τὸ πολὺμυθον –  
 οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὄλον ποιῶι μύθον. ἐκεῖ μὲν γὰρ  
 διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν  
 15 δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. ση-  
 μείον δέ, ὅσοι πέρισυ Ἰλίου ὄλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ  
 μέρος ὡσπερ Εὐριπίδης, ἢ Θηβαῖδα καὶ μὴ ὡσπερ Αἰσχύλος,  
 ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξ-  
 ἔπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ. ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς  
 20 ἀπλοῖς πράγμασι στοχάζονται ὡν βούλονται θαυμαστῶς·  
 τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλότιμον. ἔστιν δὲ τοῦτο, ὅταν  
 ὁ σοφὸς μὲν μετὰ πονηρίας δ' ἐξαπατηθῇ, ὡσπερ Σίσυ-  
 φος, καὶ ὁ ἀνδρείος μὲν ἀδικὸς δὲ ἠττηθῇ. ἔστιν δὲ τοῦτο καὶ  
 εἰκὸς ὡσπερ Ἀγάθων λέγει, εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ  
 25 καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς. καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμ-  
 βάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὄλου καὶ συναγω-  
 νίζεσθαι μὴ ὡσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὡσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς  
 δὲ λοιποῖς τὰ ἀδόμητα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης  
 τραγωδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν πρώτου ἄρξαντος  
 30 Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα  
 ἄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον  
 ὄλον;

19

Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων εἰδῶν εἴρηται, λοιπὸν δὲ περὶ  
 λέξεως καὶ διανοίας εἰπεῖν. τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν  
 35 τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης

a nejčastější. To platí zvláště v dnešní době, kdy se básníci posuzují 5  
 po této stránce nepříznivě. Protože každá složka tragédie už měla  
 své dobré básníky, požaduje se od dnešního tvůrce, aby sám před-  
 stihl každého z nich v tom, v čem vynikl.

Je také třeba, aby básníci měli na paměti to, co již bylo častěji 10  
 řečeno, a nezpracovávali tragédii na způsob epické skladby. Slo-  
 vem „epická“ tu míním mnohost dějů, s jakou by například bylo  
 nutno pracovat, kdyby někdo chtěl z celé látky *Iliady* vytvořit jed-  
 nu hru. V *Iliadě* mají totiž jednotlivé části přiměřený rozsah, proto- 15  
 že je dlouhá, ale v dramatech neodpovídá výsledek po této stránce  
 mnohdy očekávání. Svědčí o tom i skutečnost, že ti, kteří zpracova-  
 li celou zkázu Tróje v jedné hře, a nikoli po částech jako Euripidés,  
 nebo Thébaidou 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, do 20  
 sahují 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 přemo-  
 žen. Takové události jsou i pravděpodobné ve smyslu Agathónova 25  
 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 Euripida, nýbrž jako u Sofoklea.  
 U pozdějších básníků nesouvisí sborové zpěvy s předváděným dě-  
 jem o nic více než s kteroukoli jinou tragédií; proto v jejich hrách 30  
 zpívá sbor vložené písně, jak s tím první začal Agathón. Ale jaký je  
 v tom rozdíl, zpívají-li se vložené písně, nebo přenesli-li se z jedné  
 hry do druhé nějaká promluva nebo celá epizoda?

19

Protože jsme již pojednali o všech ostatních složkách tragédie, zbý-  
 vá promluvit o stránce slovní a myšlenkové. O myšlenkové stránce  
 pojednáme ještě v knihách o rétorice, neboť to náleží spíše do tohoto 35

τῆς μεθόδου. ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ  
 τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀπο-  
 δεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἷον  
 1456<sup>b</sup> ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος  
 καὶ μικρότητας. δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ  
 τῶν αὐτῶν ιδεῶν δεῖ χρῆσθαι ὅταν ἡ ἔλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ  
 5 μεγάλα ἢ εἰκότα δέη παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον δια-  
 φέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ  
 ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ  
 τὸν λόγον γίνεσθαι. τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ  
 φαίνοιτο ἢ δέοι καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον; τῶν δὲ περὶ τὴν λέ-  
 ξιν ἐν μὲν ἔστιν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως,  
 10 ἃ ἔστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχον-  
 τος ἀρχιτεκτονικῆν, οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ δι-  
 ἡγήσις καὶ ἀπειλή καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις καὶ εἴ τι  
 ἄλλο τοιοῦτον. παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνώσιν ἡ ἄγνοιαν οὐδὲν  
 εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται ὃ τι καὶ ἄξιον σπου-  
 15 δῆς. τί γὰρ ἂν τις ὑπολάβοι ἡμαρτηθῆναι ἃ Πρωταγόρας  
 ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὐχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν “μῆνιν ἄει-  
 δε θεᾶ“; τὸ γὰρ κελεύσαι, φησὶν, ποιεῖν τι ἢ μὴ ἐπιτάξις  
 ἔστιν. διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὄν  
 θεώρημα.

## 20

20 Τῆς δὲ λέξεως ἀπάσης τὰ δ' ἔστι τὰ μέρη, στοιχείου  
 συλλαβῆ σύνδεσμος ὄνομα ῥῆμα ἄρθρον πτώσις λόγος.  
 στοιχείου μὲν οὖν ἔστιν φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δὲ  
 ἄλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνθετὴ γίνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ τῶν  
 θηρίων εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν οὐδεμίαν λέγω στοι-  
 25 χεῖον. ταύτης δὲ μέρη τό τε φωνήεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ  
 ἄφωνον. ἔστιν δὲ φωνήεν μὲν τὸ ἄνευ προσβολῆς ἔχον  
 φωνὴν ἀκουστήν, ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον  
 φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ  
 προσβολῆς καθ' αὐτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ

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 1456<sup>b</sup>  
 a snižování. Je zřejmé, že těchto myšlenkových postupů musí využí-  
 vat i básník při zobrazování událostí, pokud je chce vylíčit jako po-  
 litováníhodné nebo hrozné nebo vznešené nebo pravděpodobné.  
 Rozdíl je pouze v tom, že v tragédii musí události působit zamýšle- 5  
 ným dojmem i bez přednesu, kdežto při připravené řeči dosahuje  
 řečník takového účinku teprve tím, jak mluví. Neboť co by bylo úko-  
 lem řečníka, kdyby události vzbuzovaly zamýšlený dojem samy a ne  
 působením jeho řeči?

Pokud jde o slovní stránku, jedním z předmětů zkoumání tu mo-  
 hou být způsoby slovního vyjádření. Jejich znalost patří k herec- 10  
 kému umění a má ji každý, 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. Ať již básník tyto způsoby vyjádření zná, či nezná, nelze mu  
 v této věci vytýkat nic, co by stálo za řeč. Vždyť kdo by uznal 15  
 za chybu to, co vytýká Prótagoras Homérovi? Básník prý slova  
 „O hněvu, bohyně, zpívej“ mínil jako prosbu, ale ve skutečnosti  
 jimi rozkazuje; neboť vyzvat někoho, aby něco konal, nebo neko-  
 nal, není prý nic jiného než rozkaz. Proto to ponechme stranou jako  
 něco, co patří do jiného oboru, ne do básnictví.

## 20

V jazyce nacházíme vcelku tyto části: hlásku, slabiku, spojovací 20  
 částici, rozčleňovací částici, jméno, sloveso, slovní tvar a větu.

Hlásky 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 hlásky. Hlásky se 25  
 dělí na samohlásky, polohlásky a hlásky němé. Samohláska je hlás-  
 ka, která je slyšitelná bez pohybu jazyka a rtů: polohláska je slyši-  
 telná jen při takovém pohybu, například *s* a *r*; němá je ta hláska,  
 která i při tomto pohybu je sama o sobě nezvučná, ale ve spojení se  
 30 zvučnými se stává slyšitelnou, například *g* a *d*. Hlásky se od sebe



30 τῶν ἐχόντων τινα φωνὴν γινόμενον ἀκουστόν, οἷον τὸ Γ καὶ  
τὸ Δ. ταῦτα δὲ διαφέρει σχήμασιν τε τοῦ στόματος καὶ  
τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύ-  
τητι ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν  
καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν. συλλαβὴ  
35 δὲ ἐστὶν φωνὴ ἄσημος συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνῆν ἔχον-  
τος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α συλλαβὴ καὶ μετὰ τοῦ  
Α, οἷον τὸ ΓΡΑ. ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρησάμενοι τὰς διαφορὰς  
τῆς μετρικῆς ἐστίν. σύνδεσμος δὲ ἐστὶν φωνὴ ἄσημος ἢ οὐ-  
1457<sup>a</sup> τε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων  
φωνῶν πεφυκυῖα συντίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ  
μέσου ἢν μὴ ἀρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αὐτὴν,  
οἷον μὲν δὴ τοῖ δέ. ἢ φωνὴ ἄσημος ἢ ἐκ πλειόνων μὲν φω-  
5 νῶν μιᾶς σημαντικῶν δὲ ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν  
φωνήν. οἷον τὸ ἀμφὶ καὶ τὸ περὶ καὶ τὰ ἄλλα  
ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος ἢ λόγου ἀρχὴν ἢ  
τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ. ὄνομα δὲ ἐστὶ φωνὴ  
10 συνθετὴ σημαντικὴ ἄνευ χρόνου ἢς μέρος οὐδὲν ἐστὶ καθ'  
αὐτὸ σημαντικόν· ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς καὶ  
αὐτὸ καθ' αὐτὸ σημαίνει, οἷον ἐν τῷ Θεόδωρος τὸ δωρος  
οὐ σημαίνει. ῥῆμα δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ χρό-  
15 νου ἢς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ' αὐτό, ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν  
ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ ἀνθρώπος ἢ λευκόν οὐ σημαίνει τὸ  
πότε, τὸ δὲ βαδίζει ἢ βεβάδικεν προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν  
παρόντα χρόνον τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα. πτώσις δ' ἐστὶν  
ὀνόματος ἢ ῥήματος ἢ μὲν κατὰ τὸ τούτου ἢ τούτῳ ση-  
20 μαίνειν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἢ δὲ κατὰ τὸ ἐνὶ ἢ πολλοῖς, οἷον  
ἀνθρώποι ἢ ἀνθρώπος, ἢ δὲ κατὰ τὰ ὑποκριτικά, οἷον κατ'  
ἐρώτησιν ἐπίταξιν· τὸ γὰρ ἐβάδισεν· ἢ βάδιζε πτώσις ῥή-  
ματος κατὰ ταῦτα τὰ εἶδη ἐστίν. λόγος δὲ φωνὴ συνθετὴ  
σημαντικὴ ἢς ἕνα μέρος καθ' αὐτὰ σημαίνει τι (οὐ γὰρ  
25 ἅπας λόγος ἐκ ῥημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οἷον ὁ  
τοῦ ἀνθρώπου ὀρισμός, ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι

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 zvučné; *g* a *r* bez *a* přece 35 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 1457<sup>a</sup> vznikla mluvní jednotka s vlastním významem. Není vhodné ji klást samostatně na počátku věty, jako příklad *men, dé, toi, de*. Za druhé je to složený zvuk, který nemá vlastní význam a je způsobilý vytvářet s další, významem obdařenou skupinou hlásek novou vý- 5 znamovou slovní jednotku, 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 označu- 10 je 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 15 jako u jmen; slovo „člověk“ nebo „bílý“ totiž nenaznačuje žádný časový údaj, kdežto slovo „kráčí“ nebo „přišel“ spoluoznačuje 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 20 „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 slo- 25 žena ze sloves a jmen, nýbrž může být i věta bez slovesa, jako například určení člověka. Přitom však věta musí mít vždy část, která

λόγον, μέρος μέντοι αεί τι σημαίνουν ἔξει) οἷον ἐν τῷ βαδί-  
ζει Κλέων ὁ Κλέων. εἰς δέ ἐστι λόγος διχῶς, ἢ γὰρ ὁ ἐν  
σημαίνων, ἢ ὁ ἐκ πλειόνων συνδέσμων, οἷον ἢ Ἰλιάς μὲν  
30 συνδέσμων εἰς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἐν σημαίνειν.

21

Ὀνόματος δὲ εἶδη τὸ μὲν ἀπλοῦν, ἀπλοῦν δὲ λέγω ὁ  
μὴ ἐκ σημαίνοντων σύγκειται, οἷον γῆ, τὸ δὲ διπλοῦν· τούτου  
33 δὲ τὸ μὲν ἐκ σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, πλὴν οὐκ ἐν τῷ  
33' ὀνόματι σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, τὸ δὲ ἐκ σημαίνοντων  
σύγκειται. εἴη δ' ἂν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν ὄνομα καὶ  
35 πολλαπλοῦν, οἷον τὰ πολλὰ τῶν Μασσαλιωτῶν, Ἑρμοκαϊ-  
1457<sup>b</sup> κόξανθος \* \*. ἅπαν δὲ ὄνομά ἐστιν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ  
μεταφορὰ ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑφ-  
ηρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον. λέγω δὲ κύριον μὲν ᾧ χρῶνται  
ἐκαστοι, γλῶτταν δὲ ᾧ ἕτεροι· ὥστε φανερόν ὅτι καὶ γλῶτ-  
5 ταν καὶ κύριον εἶναι δυνατὸν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ·  
τὸ γὰρ σίγγνον Κυπρίοις μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα. μετα-  
φορὰ δὲ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ  
γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶ-  
δους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν  
10 ἐπὶ εἶδος οἷον „νῆυς δέ μοι ἦδ' ἔστηκεν“· τὸ γὰρ ὄρμειν ἐστιν  
ἐστάναι τι. ἀπ' εἶδους δὲ ἐπὶ γένος „ἢ δὴ μυρί' Ὀδυσ-  
σεὺς ἐσθλά ἔοργεν“· τὸ γὰρ μυρίον πολὺ ἐστιν, ᾧ νῦν ἀντὶ  
τοῦ πολλοῦ κέχρηται. ἀπ' εἶδους δὲ ἐπὶ εἶδος οἷον „χαλκῶ  
ἀπὸ ψυχῆν ἀρῦσας“ καὶ „τεμῶν ἀτειρεῖ χαλκῶ“· ἐνταῦθα

sama o sobě něco označuje; takovou částí je například ve větě „Kle-  
ón jde“ slovo „Kleón“. Věta může být jednotná dvojím způsobem:  
buď tím, že značí něco jednotného, anebo tím, že spojuje více částí  
v jeden celek. Spojením svých částí v jeden celek je například jed- 30  
notná i *Ilias*, ale určení člověka je jednotné tím, že znamená něco 30  
jednotného.

21

Jména jsou dvojího druhu: buď jsou jednoduchá, nebo složená. Jed-  
noduchým nazývám takové jméno, které není složeno z částí obda-  
řených významem, například „půda“. Složené jméno se může sklá- 33  
dat buď z části, která má vlastní význam – mimo rámec tohoto 33'  
jména –, a z části 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 Massalij- 35  
ských, např. *Hermokaikoxanthos*. 1457<sup>b</sup>

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

Obyčejným nazývám takové slovo, kterého užívají všichni; ná-  
řečním to, kterého užívají jen někteří. Je tedy zřejmé, že jedno 5  
a totéž slovo může být nářečním i obyčejným, ne však u týchž lidí, 5  
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 analo-  
gie. Přenesením z rodu na druh míním případy jako:

*Tady mi stojí loď;*

zakotvení je totiž druhem zastavení. Z druhu na rod:

*Myriady nám služeb už prokázal Odysseus;*

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

*vyčerpav mečem duši;*

15 γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν·  
 ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τί ἐστιν. τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν  
 ὁμοίως ἔχη τὸ δευτέρου πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον  
 πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ  
 ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον. καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ'  
 20 οὗ λέγει πρὸς ὃ ἐστι. λέγω δὲ οἶον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς  
 Διόνυσον καὶ ἀσπίς πρὸς Ἄρη· ἐρεῖ τοῖνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα  
 Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως. ἢ ὁ γῆρας πρὸς  
 βίον, καὶ ἐσπέρα πρὸς ἡμέραν· ἐρεῖ τοῖνυν τὴν ἐσπέραν γῆ-  
 25 ρας ἡμέρας ἢ ὡσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου  
 ἢ δυσμὰς βίου. ἐνίοις δ' οὐκ ἔστιν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνά-  
 λογον, ἀλλ' οὐδὲν ἦττον ὁμοίως λεχθήσεται· οἶον τὸ τὸν  
 καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπείρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ  
 ἡλίου ἀνώνυμον· ἀλλ' ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν ἥλιον καὶ  
 29 τὸ σπείρειν πρὸς τὸν ἀφιέντα τὸν καρπὸν, διὸ εἴρηται „σπείρων  
 29 θεοκτίσταν  
 30 φλόγα“. ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι  
 καὶ ἄλλως, προσαγορευόμενα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν  
 οἰκείων τι, οἶον εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι φιάλην μὴ Ἄρεως ἀλλ'  
 ἄοινον. πεποιημένον δ' ἐστὶν ὃ ὅλως μὴ καλούμενον ὑπὸ  
 τινῶν αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής, δοκεῖ γὰρ ἔνια εἶναι τοιαῦτα,  
 35 οἶον τὰ κέρατα ἔρηνυγας καὶ τὸν ἱερέα ἀρηγήρα. ἐπεκτεταμένον  
 1458<sup>a</sup> δὲ ἐστὶν ἢ ἀφηρημένον τὸ μὲν ἐὰν φωνήεντι μακροτέρῳ  
 κεχρημένον ἢ τοῦ οἰκείου ἢ συλλαβῆ ἔμβεβλημένῃ, τὸ δὲ ἂν  
 ἀφηρημένον τι ἢ αὐτοῦ, ἐπεκτεταμένον μὲν οἶον τὸ πόλεως  
 πόληος καὶ τὸ Πηλείδου Πηληιάδεω, ἀφηρημένον δὲ οἶον τὸ  
 5 κρῖ καὶ τὸ δῶ καὶ „μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ“. ἐξηλ-  
 λαγμένον δ' ἐστὶν ὅταν τοῦ ὀνομαζομένου τὸ μὲν καταλείπη  
 τὸ δὲ ποιῇ, οἶον τὸ „δεξιτερόν κατὰ μαζόν“ ἀντὶ τοῦ δεξιόν.

anebo:

*vyříznuv nezdolným kovem;*

v prvném případě je slovo „vyčerpat“ použito ve významu „vyříz- 15  
 nouť“, v druhém zase „vyříznout“ znamená „vyčerpat“. Obojí 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 me- 20  
 taforou vztahuje. Tak například číše se má k Dionysovi jako štít  
 k Areovi; básník tedy nazve číši Dionysovým štítem a štít číší Are-  
 ovou. Nebo stáří se má k životu jako večer ke dni; nazve tedy večer  
 stářím dne a stáří večerem života nebo západem života, jako Empe-  
 doklés. V některých případech nemá analogický úkaz vlastní jmé- 25  
 no, 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 vysílá-  
 ní se má ke slunci stejně jako setí k rozsévaci, a proto básník řekl:

*Rozsévajíc božstvem vznícený žár.*

Tohoto druhu metafory lze použít i jinak, a sice nazvat věc cizím 30  
 jménem a přitom jí upřít něco vlastního, například kdyby někdo na-  
 zval štít číší, ale ne Areovou, nýbrž číší 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 *emyges* a kněz *arétér*. 35

Prodloužené slovo a zkrácené: prvé vznikne, užije-li se v něm 1458<sup>a</sup>  
 samohlásky delší, než jaká je zde obvyklá, nebo vloží-li se do obvyk-  
 lého slova slabika; druhé, jestliže se ze slova něco odejme. Prodlou-  
 žené je například slovo *poléos* místo *poleós* nebo *Péleíadeó* místo  
*Péleidú*; zkrácená jsou například slova *kri* a *dó* anebo *ops* ve verši: 5

*mia ginetai amfoterón ops.*

Pozměněné je pojmenování, ve kterém se jedna část ponechá a dru-  
 há uměle vytvoří, například ve slovním spojení *dexiteron kata ma-  
 zon* je *dexiteron* místo *dexion*.

αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θήλεα τὰ  
 δὲ μεταξύ, ἄρρενα μὲν ὅσα τελευτᾷ εἰς τὸ Ν καὶ Ρ καὶ Σ καὶ  
 10 ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται (ταῦτα δ' ἐστὶν δύο, Ψ καὶ Ξ), θήλεα  
 δὲ ὅσα ἐκ τῶν φωνηέντων εἰς τε τὰ ἀεὶ μακρὰ, οἷον εἰς Η  
 καὶ Ω, καὶ τῶν ἐπεκτεινομένων εἰς Α· ὥστε ἴσα συμβαίνει  
 πλήθει εἰς ὅσα τὰ ἄρρενα καὶ τὰ θήλεα· τὸ γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ  
 15 οὐδὲ εἰς φωνήεν βραχύ. εἰς δὲ τὸ Ι τρία μόνον, μέλι κόμμι  
 πέπερι. εἰς δὲ τὸ Υ πέντε \* \*. τὰ δὲ μεταξύ εἰς ταῦτα καὶ  
 Ν καὶ Σ.

22

Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. σα-  
 φεστάτη μὲν οὖν ἐστὶν ἢ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ  
 20 ταπεινὴ· παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφώντος ποιήσις καὶ ἡ  
 Σθενέλου. σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἢ τοῖς  
 ξενικοῖς κεχρημένη· ξενικὸν δὲ λέγω γλωτταν καὶ μετα-  
 φορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. ἀλλ' ἄν  
 25 τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἰνίγμα ἔσται ἢ βαρβα-  
 ρισμὸς· ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἰνίγμα, ἐὰν δὲ ἐκ  
 γλωττῶν, βαρβαρισμὸς. αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὕτη ἐστὶ,  
 τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι· κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν  
 ἄλλων ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ  
 30 δὲ τὴν μεταφορῶν ἐνδέχεται, οἷον „ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν  
 ἐπ' ἀνέρι κολλησάντα“, καὶ τὰ τοιαῦτα. τὰ δὲ ἐκ τῶν γλωττῶν  
 βαρβαρισμὸς. δεῖ ἄρα κεκράσθαι πῶς τοῦτοις· τὸ μὲν  
 γὰρ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει μηδὲ ταπεινόν, οἷον ἢ γλώττα  
 καὶ ἡ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τὰλλα τὰ εἰρημένα  
 1458<sup>b</sup> εἶδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν. οὐχ ἐλάχιστον δὲ μέρος  
 συμβάλλεται εἰς τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικὸν  
 αἰ ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομά-  
 των· διὰ μὲν γὰρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἢ ὡς τὸ κύριον παρὰ  
 τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ κοι-

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 10 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 *a*. Hlásek, na něž jména končí, je tedy u mužského i ženského rodu na počet stejně; *ps* a *x* jsou přece složené. Žádné 15 jméno nekončí na němou souhlásku, ani na samohlásku výlučně 15 krátkou. Pouze tři končí na *i*: *meli*, *kommi*, *peperi*; na *y* pět. Jména středního rodu končí na jednu z těchto samohlásek, nebo na *n* či *s*.

22

Předností mluvy je, je-li jasná a nepůsobí ploše. Nejjasnější je ovšem taková mluva, jež se skládá z běžných slov, ale ta je plochá; 20 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 vyjádření. Kdyby však někdo vytvořil ce- 25 lou 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 25 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 30 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.

Nemalou měrou přispívají k jasnosti i nevšednosti mluvy slova 1458<sup>b</sup> 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

5 νωνεῖν τοῦ εἰωθότος τὸ σαφές ἔσται. ὥστε οὐκ ὀρθῶς ψέγου-  
 σιν οἱ ἐπιτιμῶντες τῷ τοιούτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου καὶ δια-  
 κωμφοῦντες τὸν ποιητὴν, οἷον Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος, ὡς  
 ῥάδιον ὄν ποιεῖν εἴ τις δώσει ἐκτείνειν ἐφ' ὅποσον βούλεται,  
 10 ἰαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει „Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶ-  
 νάδε βαδίζοντα“, καὶ „οὐκ ἂν γεράμενος τὸν ἐκείνου ἐλ-  
 λέβορον“. τὸ μὲν οὖν φαίνεται πῶς χρώμενον τοῦτῳ τῷ  
 τρόπῳ γελοῖον· τὸ δὲ μέτρον κοινὸν ἀπάντων ἐστὶ τῶν με-  
 ρῶν· καὶ γὰρ μεταφοραῖς καὶ γλώτταις καὶ τοῖς ἄλλοις  
 εἶδεσι χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ  
 15 αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο. τὸ δὲ ἀρμόττον ὅσον διαφέρει ἐπὶ  
 τῶν ἐπῶν θεωρεῖσθαι ἐντιθεμένων τῶν ὀνομάτων εἰς τὸ μέ-  
 τρον. καὶ ἐπὶ τῆς γλώττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ  
 ἐπὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν μετατιθεῖς ἂν τις τὰ κύρια ὀνόματα  
 κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν· οἷον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος ἰαμ-  
 20 βεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἐν δὲ μόνον ὄνομα μεταθέν-  
 τος, ἀντὶ κυρίου εἰωθότος γλώτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλὸν  
 τὸ δ' εὐτελές. Αἰσχύλος μὲν γὰρ ἐν τῷ Φιλοκτῆτῃ ἐποίησε  
 φαγέδαιναν ἢ μου σάρκας ἐσθίει ποδός,  
 ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ ἐσθίει τὸ θοινάται μετέθηκεν. καὶ  
 25 ἦν δέ μ' ἔων ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικῆς,  
 εἴ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθεῖς  
 ἦν δέ μ' ἔων μικρός τε καὶ ἀσθενικός καὶ ἀειδῆς·  
 καὶ  
 δίφρον ἀεικέλιον καταθεῖς ὀλίγην τε τράπεζαν,

současně dociluje jasnosti. V nepravu jsou tedy ti, kteří kárají tako- 5  
 vý způsob vyjadřování a básníka pro něj zesměšňují, jako například  
 Eukleídés Starší. Ten říkal, že je snadné skládat verše, jestliže se  
 dovolí prodlužovat slova podle libosti. Sám složil v takovém slohu  
 posměšný verš:

*Epichará jsem zřel, jak dó Marathónu si kráčel, a ještě:  
 Tamtoho čemměřici bych za nic na světě nechtěl.*

Užívat tohoto způsobu vyjadřování nápadně je ovšem směšné; ne- 10  
 obvyklých slov je vůbec třeba používat s mírou. Vždyť i s meta-  
 forami, 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, na 15  
 hradíme-li v nějakém verši epické básně prodloužené slovo běžným  
 výrazem. A kdyby někdo nahradil ve verši běžným výrazem i ná-  
 řeční slovo, metaforu nebo neobvyklý výrazový prostředek jiného  
 druhu, zjistil by, že naše tvrzení je platné i v těchto případech. Na-  
 příklad Euripidés napsal týž jambický verš jako Aischylos, pouze 20  
 v něm zaměnil jedno slovo, tj. za obyčejné a běžné dosadil nářeční,  
 a jeho verš je krásný, kdežto druhý obyčejný. Aischylos totiž na-  
 psal 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:

*Ted' však takový skrček a titěra nanicovatý,*

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

*Ted' však takový malý a slaboučký, k ničemu člověk;*

nebo kdyby místo:

*sedátko ošoupané a stolec připravil skromný*

30 δίφρον μοχθηρόν καταθείς μικράν τε τράπεζαν·  
 και τὸ „ἠιόνες βοόωσιν“, ἠιόνες κράζουσιν. ἔτι δὲ Ἀριφραδέης  
 τοὺς τραγωδοὺς ἐκωμῶδει ὅτι ἂ οὐδεὶς ἂν εἶπειεν ἐν τῇ δια-  
 λέκτῳ τούτοις χρώνται, οἷον τὸ δωμάτων ἄπο ἀλλὰ μὴ  
 ἀπὸ δωμάτων, και τὸ σέθεν και τὸ ἐγὼ δέ νιν και τὸ  
 1459<sup>a</sup> Ἀχιλλέως πέρι ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλλέως, και ὅσα ἄλλα  
 τοιαῦτα. διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ  
 ἰδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἅπαντα τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος δὲ τοῦτο  
 ἠγνόει. ἔστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἐκάστω τῶν εἰρημένων πρεπόν-  
 5 τως χρῆσθαι, και διπλοῖς ὀνόμασι και γλώτταις, πολὺ δὲ  
 μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ'  
 ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυῆς τε σημεῖον ἔστι· τὸ γὰρ εὖ  
 μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἔστιν. τῶν δ' ὀνομάτων τὰ  
 μὲν διπλᾶ μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλώτ-  
 10 ται τοῖς ἠρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἰαμβείοις. και ἐν  
 μὲν τοῖς ἠρωικοῖς ἅπαντα χρήσιμα τὰ εἰρημένα, ἐν δὲ τοῖς  
 ἰαμβείοις διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμείσθαι ταῦτα ἀρ-  
 μόττει τῶν ὀνομάτων ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρῆσαιτο·  
 ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον και μεταφορὰ και κόσμος.  
 15 περὶ μὲν οὖν τραγωδίας και τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως  
 ἔστω ἡμῖν ἰκανὰ τὰ εἰρημένα.

23

Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς και ἐν μέτρῳ μιμητικῆς,  
 ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι  
 δραματικούς και περὶ μίαν πράξιν ὅλην και τελείαν ἔχου-  
 20 σαν ἀρχὴν και μέσα και τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλον  
 ποιῆ τὴν οἰκείαν ἠδονήν, δῆλον, και μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς  
 συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι  
 δῆλωσιν ἀλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἕνα  
 ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὥσπερ  
 25 γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἢ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο

102

napsal:

30

*sedátko neúhledné a stolek připravil malý:*

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

Arifradés se dokonce posmíval skladatelům tragédií, že prý po-  
 užívají takových výrazů, jaké by nikdo v běžném hovoru nevypus-  
 til z úst, například „domů zevnitř“ místo „zevnitř domů“, nebo  
 „Achillea stran“ místo „stran Achillea“, dále tvaru „tebeč“, spojení 1459<sup>a</sup>  
 „já pak jej...“ a mnoho podobných výrazových prostředků. Všech-  
 ny 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, 5  
 i složenin a nářečních slov, ale daleko nejdůležitější je ovládat při-  
 měřené užívání metafor. To jediné totiž nelze převzít od někoho ji-  
 něho, a naopak to svědčí o talentu; tvořit dobré metafory totiž zna-  
 mená vystihovat podobnost mezi věcmi.

Z neobvyklých výrazů se složená slova hodí nejlépe do dithy-  
 rambů, nářeční do eposů a metafory do jambických veršů. Všechny 10  
 uvedené druhy výrazů jsou dobré i pro epos, ale do jambických ver-  
 šů, protože ty nejvíce obražejí hovorovou mluvu, hodí se nejlépe ta  
 slova, jakých by člověk užil i ve všedním hovoru; taková jsou běž-  
 ná slova, metafory a ozdobné výrazy.

O tragédii a o dramatickém zobrazování bylo již tedy řečeno 15  
 dosti.

23

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 za-  
 20 čátek, 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 stej-  
 né 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

103

ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη οὐδὲν  
 πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς  
 χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἐν  
 οὐδὲν γίνεται τέλος. σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο  
 30 δρῶσι. διὸ ὥσπερ εἶπομεν ἤδη καὶ ταύτη θεοσπέσιος ἄν  
 φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μὴδὲ τὸν πόλεμον καί-  
 περ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὄλον· λίαν  
 γὰρ ἄν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος,  
 ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ.  
 35 νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν  
 πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις  
 διαλαμβάνει τὴν ποίησιν. οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἓνα ποιοῦσι  
 1459<sup>b</sup> καὶ περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν πράξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ  
 Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν  
 Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρας  
 ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαὶ καὶ τῆς μικρᾶς  
 5 Ἰλιάδος πλέον ὀκτώ, οἷον ὄπλων κρίσις, Φιλοκτῆτης,  
 Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις  
 καὶ ἀπόπλους καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες.

24

ἔτι δὲ

τὰ εἶδη ταῦτά δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγωδίᾳ, ἢ  
 γὰρ ἀπλὴν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικὴν· καὶ τὰ  
 10 μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταῦτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν  
 δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων· ἔτι τὰς διανοίας καὶ  
 τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς. οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ  
 πρῶτος καὶ ἱκανῶς. καὶ γὰρ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον  
 συνέστηκεν ἢ μὲν Ἰλιάς ἀπλοῦν καὶ παθητικόν, ἢ δὲ  
 15 Ὀδύσεια πεπλεγμένον (ἀναγνωρίσις γὰρ διόλου) καὶ ἠθικὴ·  
 πρὸς δὲ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντα ὑπερβέβληκεν.  
 Διαφέρει δὲ κατὰ τε τῆς συστάσεως τὸ μήκος ἢ  
 ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. τοῦ μὲν οὖν μήκους ὄρος ἱκανὸς ὁ  
 εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνοράσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ  
 20 τέλος. εἴη δ' ἄν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους

104

vztah. Vždyť právě tak jako námořní bitva u Salamíny a bitva s Kar- 25  
 táginci na Sicílii byly svedeny současně, a přece nikterak nesměřo-  
 valy 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 30  
 velkolepý i v tom, že se nepokusil vylíčit 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 spletitý.  
 On si však vybral jen jednu část a použil mnoha epizod, jako napří- 35  
 klad výčtu lodí a dalších vložek, jimiž svou báseň zpestřuje.

Jiní básníci skládají básně o jednom hrdinovi nebo o jedné době 1459<sup>b</sup>  
 a jednom příběhu, který se rozpadá na mnoho částí, jako například  
 tvůrce *Kyprií* a *Malé Iliady*. Proto lze z *Iliady* a z *Odyseie* vytvořit  
 jen po jedné tragédii, nejvýše po dvou, kdežto z *Kyprií* jich může  
 vzniknout celá řada a z *Malé Iliady* nejméně osm, například *Spor* 5  
*o zbraně, Filoktétés, Neoptolemos, Eurypylos, Odysseus jako žeb-*  
*rák, Lakónské ženy, Zkáza Tróje a Odplutí*, a navíc ještě třeba *Sinón*  
 a *Trójanky*.

24

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 to- 10  
 tiž třeba i peripetii i anagnórisi i drastických výjevů. I myšlenková  
 stránka a mluva tu musí být krásné. To všechno použil nejen jako  
 první, ale i ve vydatné míře Homéros. Každá z jeho dvou básní je  
 totiž složena jinak: *Ilias* je jednoduchá a drastická, *Odyseia* složitá  
 – neboť je celá protkána anagnórisemi – a charakterová; mimoto 15  
 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 přehlednout od začátku  
 až do konce. Toho se docílí, budou-li skladby méně rozsáhlé než 20

105

αί συστάσεις εἶεν, πρὸς δὲ τὸ πλήθος τραγωδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν. ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι ἢ ἐποποιία ἴδιον διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγωδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα 25 πολλὰ μέρη μιμῆσθαι ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν εἶναι ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὅφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὖξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. ὥστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν 30 ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγωδίας. τὸ δὲ μέτρον τὸ ἥρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἤρμωκεν. εἰ γὰρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἥρωικὸν στασιμώτατον καὶ 35 ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων), τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετράμετρον 1460<sup>a</sup> κινητικὰ καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικὸν τὸ δὲ πρακτικόν. ἔτι δὲ ἀτοπώτερον εἰ μιγνύοι τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων. διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἥρωϊ, ἀλλ' ὥσπερ εἴπομεν αὐτῇ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἀρμόττον αὐτῇ 5 αἰρεῖσθαι. Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὁ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτόν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητῆς. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα 10 φρομισασάμενος εὐθύς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδὲν' ἀήθη ἀλλ' ἔχοντα ἦθος. δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὄραν εἰς τὸν πράττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ 15 τὴν Ἑκτορος διώξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φαυεῖη, οἱ

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 25 větší množství jednotlivých událostí, k nimž dochází ve stejné době, nýbrž jen to, co sehrají herci přímo na jevišti; avšak v epické básni, protože je to vyprávění, lze vylíčit 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 30 rozmanité epizody; vždyť stejné brzy přesyťí, a to je důvod, proč tragédie propadají.

Pokud jde o druh verše, zkušenost potvrzuje, že pro epickou báseň je přiměřený hexametr. Kdyby totiž někdo složil epos v jiném veršovém rozměru nebo v mnoha různých, ukázalo by se, jak je to nevhodné. Hexametr je přece ze všech rozměrů nejkldnější a nej- 35 důstojnější. 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: první se hodí k vyjádření jednání, druhý 1460<sup>a</sup> k tanci. Ještě nemístnější by bylo, kdyby někdo mísil všechny veršové druhy jako Chairémón. Proto dosud nikdo nevytvořil velkou skladbu v jiném rozměru než v hexametr; naopak, jak jsme již řekli, sama přirozená povaha věci učí vybrat si to, co je jí přiměřené.

Jako v mnohém jiném ohledu zaslouží si Homéros chvály i za to, 5 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 vystupují sami v celém svém díle a něco jiného zobrazují jen málo a málokdy; on však po krátkém úvodu rovnou předvádí muže nebo 10 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 15 kdyby se pronásledování Hektora předvedlo na jevišti, vypadalo by



μὲν ἐστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς  
 ἔπεσιν λανθάνει. τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδὺ· σημείον δέ, πάντες  
 γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι. δεδίδαχεν  
 δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ.  
 20 ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμὸς. οἴονται γὰρ οἱ ἄνθρωποι, ὅταν  
 τουδὶ ὄντος τοδὶ ἢ ἢ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν,  
 καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι· τοῦτο δὲ ἔστι ψεῦδος. διὸ  
 δεῖ, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἄλλο δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι  
 ἢ γενέσθαι ἢ, προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθές  
 25 ὃν παραλογίζεται ἡμῶν ἢ ψυχῆ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν. παρὰ-  
 δεῖγμα δὲ τούτου τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων. προαιρεῖσθαι τε δεῖ  
 ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα· τοὺς τε λόγους  
 μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μη-  
 δὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ  
 30 Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λάιος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν  
 τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἡλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλον-  
 τες ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἦκων.  
 ὥστε τὸ λέγειν ὅτι ἀνήρητο ἂν ὁ μῦθος γελοῖον· ἐξ ἀρχῆς  
 γὰρ οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους. ἂν δὲ θῆ καὶ φαίνηται  
 35 εὐλογωτέως ἐνδέχασθαι καὶ ἄτοπον ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὀδυσ-  
 σείᾳ ἄλογα τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν ὡς οὐκ ἂν ἦν ἀνεκτὰ δῆλον  
 1460<sup>b</sup> ἂν γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητῆς ποιήσειε· νῦν δὲ τοῖς  
 ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητῆς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον. τῇ δὲ  
 λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἡθικοῖς  
 μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἢ λίαν λαμπρὰ  
 5 λέξεις τὰ τε ἡθῆ καὶ τὰς διανοίας.

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 při-  
 dává, aby se zavděčil. A byl to především Homéros, kdo naučil 20  
 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 dru-  
 hé, 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 víme-li, že  
 to druhé je pravda, v duchu nesprávně usuzujeme, že i ono první je 25  
 skutečné. Příklad lze nalézt v *Umývání*.

Je také třeba spojovat spíše nemožné s pravděpodobným než  
 možné s nepřesvědčivým. Vyprávění se nemá sestavovat z věcí ne-  
 rozumných, nýbrž v něm raději nic nerozumného nemá vůbec být,  
 a když to není nijak možné, tak jen mimo vlastní děj, jako když Oi-  
 dipús neví, jak zahynul Laios. Nesmí se to však stát přímo v dra- 30  
 matu, jako když například v *Élektře* mluví poslové o pythijských  
 hrách, nebo když v *Mysech* přijde z Tegeie do Mysie 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 se-  
 stavoval. Rozhodne-li se však básník pro takovou věc a sestaví-li  
 přítom děj tak, že vypadá velmi promyšleně, může do něho dosadit  
 i něco, co odporuje rozumu. Vždyť i v *Odyseii* dochází k vysazení 35  
 na břeh za nepochopitelných okolností; kdyby je vylíčil špatný bás-  
 ník, připadaly by nám zcela nepřijatelné. Zde to však básník zakrý- 1460<sup>b</sup>  
 vá jinými přednostmi, takže nepochopitelné věci nám působí v jeho  
 podání potěšení.

Mluvě je třeba věnovat zvláštní pozornost v úsecích, které ne-  
 jsou důležité pro průběh děje, ani pro vykreslení povah a pro vyjá-  
 dření myšlenkové stránky skladby. Příliš skvělá mluva totiž povahy 5  
 i myšlenky zatemňuje.

Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ ποίων εἰδῶν ἔστιν, ὧδ' ἂν θεωροῦσιν γένοιτ' ἂν φανερόν. ἐπεὶ γὰρ ἔστι μιμητῆς ὁ ποιητῆς ὡσπερᾶν εἰ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμείσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθ-  
 10 μὸν ἐν τι αἰεὶ, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασι καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ. ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν ἧ καὶ γλῶτται καὶ μεταφοραὶ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστι-  
 15 δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς. πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἡ αὐτῆ ὀρθότης ἔστιν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς. αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἀμαρτία, ἢ μὲν γὰρ καθ' αὐτήν, ἢ δὲ κατὰ συμβεβηκός. εἰ μὲν γὰρ  
 17 προεῖλετο μιμήσασθαι ὀρθῶς, ἤμαρτε δ' ἐν τῷ ἀπεργάσασθαι  
 17 δι' ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἢ ἀμαρτία· εἰ δὲ τὸ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον ἄμ' ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα, ἢ τὸ καθ' ἐκάστην τέχνην ἀμάρτημα,  
 20 οἷον τὸ κατ' ἰατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην ἢ ἀδύνατα πεποιήται ὅποια νοῦν, οὐ καθ' ἑαυτήν. ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν. πρῶτον μὲν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην· ἀδύνατα πεποιήται, ἡμάρτηται· ἄλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς (τὸ γὰρ  
 25 τέλος εἴρηται), εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος. παράδειγμα ἢ τοῦ Ἐκτορος δῖωξις. εἰ μέντοι τὸ τέλος ἢ μάλλον ἢ μὴ ἦττον ἐνεδέχεται ὑπάρχειν καὶ κατὰ τὴν περὶ τούτων τέχνην, ἤμαρτήσθαι οὐκ ὀρθῶς· δεῖ γὰρ εἰ ἐνδέχεται ὅλως μηδαμῇ ἤμαρτήσθαι. ἔτι ποτέρων ἔστι τὸ  
 30 ἀμάρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβη-  
 κός; ἔλαττον γὰρ εἰ μὴ ἦδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα οὐκ ἔχει ἢ εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν. πρὸς δὲ τούτοις ἐὰν

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  
 10 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  
 15 stejným způsobem jako v politickém umění nebo v kterémkoli jiném oboru. V básnictví samém se vyskytují dvojí chyby: jedny jsou 15 proti jeho podstatě, druhé nahodilé. Rozhodne-li se totiž básník něco zobrazit, ale pro svou neschopnost neuspěje, je to podstatná chyba proti básnickému umění. Pochybí-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 chybné z hlediska určitého oboru – jako například lékařství nebo  
 20 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 zbásněno 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 –  
 25 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 chybovalo, 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.

ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως ὡς δεῖ, οἶον καὶ Σοφοκλῆς  
 ἔφη αὐτὸς μὲν οἶους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἶοι εἰσὶν, ταύτη  
 35 λυτέον. εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἶον τὰ περὶ θεῶν·  
 ἴσως γὰρ οὕτε βέλτιον οὕτω λέγειν οὐτ' ἀληθῆ, ἀλλ' εἰ ἔτυχεν  
 1461<sup>a</sup> ὡσπερ Ξενοφάνει· ἀλλ' οὖν φασι. τὰ δὲ ἴσως οὐ βέλτιον  
 μὲν, ἀλλ' οὕτως εἶχεν, οἶον τὰ περὶ τῶν ὄπλων, „ἔγχεα  
 δέ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος“· οὕτω γὰρ τότε ἐνόμιζον,  
 ὡσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί. περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς  
 5 εἰ εἰρηταί τιμι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ  
 πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦ-  
 λον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα πρὸς ὃν ἢ  
 ὅτε ἢ ὅτῳ ἢ οὐ ἔνεκεν, οἶον εἰ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γέ-  
 νηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται. τὰ δὲ πρὸς τὴν  
 10 λέξιν ὀρώντα δεῖ διαλύειν, οἶον γλώττη τὸ „οὐρήας μὲν πρῶ-  
 τον“· ἴσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμιόνους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλα-  
 κας· καὶ τὸν Δόλωνα, „ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός“,  
 οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχρόν, τὸ γὰρ  
 15 τερον δὲ κέραιε“ οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφλυξιν ἀλλὰ τὸ  
 θᾶπτον. τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἰρηται, οἶον „πάντες μὲν  
 ῥα θεοὶ τε καὶ ἀνέρες εὐδον παννύχιοι“· ἅμα δὲ φησιν

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 Euripidés, jací jsou.

Nelze-li však na podobné výtky odpovědět ani tak, ani onak, je 35 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 1461<sup>a</sup> 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 Illyrů.

Pokud jde o to, zda je některý výrok nebo skutek pěkný, či ne- 5 pěkný, je třeba přihlížet nejen k tomu činu nebo slovu, je-li náležitý, nebo špatný, 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 po- ukázáním na nářeční výraz. Tak ve verši *úrēas men protón...* 10 Homéros snad nemíní slovem *úrēas* mezky, nýbrž jejich hlídače. A říká-li na jiném místě o Dolónovi:

*byl na pohled ošklivý sice,*

nemyslí tím nesouměrnou postavu, nýbrž nehezký obličej. Krétané totiž říkají „hezký na pohled“ o hezkém obličej. Také ve výzvě: 15

*žhavěji namíchej víno*

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

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

*mužové všichni i bohové spali po celou noc...,*

„ἢ τοι ὄτ' ἐς πεδῖον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν, αὐλῶν συρίγγων  
 τε ὄμαδον“· τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ τοῦ πολλοὶ κατὰ μετα-  
 20 φορὰν εἴρηται, τὸ γὰρ πᾶν πολὺ τι. καὶ τὸ „οἴη δ' ἄμμο-  
 ρος“ κατὰ μεταφορὰν, τὸ γὰρ γνωριμώτατον μόνον. κατὰ δὲ  
 προσφῶδιαν, ὥσπερ Ἴππίας ἔλυσεν ὁ Θάσιος, τὸ „δίδομεν δέ οἱ  
 εὐχος ἀρέσθαι“ καὶ „τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρω“· τὰ δὲ  
 25 διαιρέσει, οἷον Ἐμπεδοκλῆς „αἴψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο τὰ πρὶν  
 μάθον ἀθάνατ' εἶναι ζωρὰ τε πρὶν κέκρητο“· τὰ δὲ ἀμφιβολία,  
 „παρῶχηκεν δὲ πλέω νύξ“· τὸ γὰρ πλείω ἀμφίβολόν ἐστιν.  
 τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως. τὸν κεκραμένον οἶνον φασιν  
 28 εἶναι, ὅθεν εἴρηται ὁ Γαινυμήδης Διὶ οἰνοχοεῦειν, οὐ πινόντων  
 28 οἶνον·  
 καὶ χαλκῆας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους, ὅθεν πεποιήται  
 30 „κνημῖς νεοτεύκτου κασσιτέροιο“· εἴη δ' ἂν  
 τοῦτό γε καὶ κατὰ μεταφορὰν. δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὄνομά  
 τι ὑπεναντίωμά τι δοκῆ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσαχῶς ἂν  
 σημήναιε τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ, οἷον τῷ „τῆ ῥ' ἔσχετο χάλ-  
 κεον ἔγχος“ τὸ αὐτῆ κωλυθῆναι ποσαχῶς ἐνδέχεται, ὡδὶ ἢ  
 35 ὡδί, ὡς μάλιστ' ἂν τις ὑπολάβοι· κατὰ τὴν καταντικρὺ ἢ  
 1461<sup>b</sup> ὡς Γλαύκων λέγει, ὅτι ἐνιοι ἀλόγως προὔπολαμβάνουσί τι καὶ

neboť o stejné době se dále říká:

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

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

20

*... on jediný účasten není*

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

Jiné problémy lze řešit změnou přízvuku, jak to udělal Hippias z Thasu například ve verších *didomen de hoi* nebo *to men hú kata-pythetai ombró*.

Něco lze řešit jiným rozčleněním, například v Empedokleových verších:

25

*Najednou smrtelné bylo, co smrti neznalo dřive,  
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 nazývají i ti, kdo zpracovávají železo. Proto se také píše, že Ganymédés nalévá Diovi víno, ač je bohové nepijí, a obdobně se zase v eposu 30 mluví o „holení čerstvě ukuté 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 nej-  
 lepší způsob, jak věc pochopit. Postupuje se při něm opačně, než 35  
 jak o tom mluvil Glaukón. Ten říkal, že někteří lidé nejprve učiní 1461<sup>b</sup>

αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλογίζονται, καὶ ὡς εἰρηκότος ὁ  
 τι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἂν ὑπεναντίον ἢ τῇ αὐτῶν οἰήσει. τοῦ-  
 το δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον. οἴονται γὰρ αὐτὸν Λάκωνα  
 5 εἶναι· ἄτοπον οὖν τὸ μὴ ἐντυχεῖν τὸν Τηλέμαχον αὐτῷ εἰς  
 Λακεδαίμονα ἐλθόντα. τὸ δ' ἴσως ἔχει ὥσπερ οἱ Κεφαλλῆ-  
 νές φασιν· παρ' αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν Ὀδυσσεῆα  
 καὶ εἶναι Ἰκάδιον ἀλλ' οὐκ Ἰκάριον· δι' ἀμάρτημα δὲ τὸ  
 πρόβλημα εἰκὸς ἐστίν. ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν  
 10 ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν,  
 πρὸς τε γὰρ τὴν ποίησιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ  
 ἀπίθανον καὶ δυνατόν· \* \* τοιοῦτους εἶναι οἶον Ζεῦξις  
 ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν,  
 πρὸς ἃ φασιν ἄλογα· οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν  
 15 ἐστίν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι. τὰ δ' ὑπεν-  
 αντίως εἰρημένα οὕτω σκοπεῖν ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς λόγοις  
 ἔλεγχοι εἰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ ὡσαύτως, ὥστε  
 καὶ αὐτὸν ἢ πρὸς ἃ αὐτὸς λέγει ἢ ὁ ἂν φρόνιμος ὑποθῆται.  
 ὀρθῆ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογία καὶ μοχθηρία, ὅταν μὴ ἀνάγ-  
 20 κης οὔσης μηθὲν χρήσῃται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ  
 Αἰγεί, ἢ τῇ πονηρίᾳ, ὥσπερ ἐν Ὀρέστη τοῦ Μενελάου.  
 τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν· ἢ γὰρ ὡς  
 ἀδύνατα ἢ ὡς ἄλογα ἢ ὡς βλαβερά ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς  
 25 εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτάται. εἰσὶν δὲ δώδεκα.

neodůvodněné předpoklady, pak na jejich základě sami posoudí  
 věc a vyvodí z toho závěry, a když básník napsal něco, co se s je-  
 jich domněnkou nesrovnává, zahrnují ho výtkami, jako by měl na  
 mysli totéž, co míní oni. Tak je tomu i v případě Ikariově.

Někteří lidé se totiž domnívají, že to byl Lakón; pak se jim ovšem  
 zdá nemožným, že se s ním Télemachos nesetkal, když přišel do 5  
 Lakedaimonu. Ale spíše je tomu tak, jak tvrdí Kefallénští; ti říkají,  
 že Odysseus si přivedl ženu od nich a že jejím otcem byl Ikadios, ne  
 Ikarios. Pak vznikl celý problém jen omylem.

Celkově vzato, obsahuje-li báseň něco nemožného, je třeba to 1  
 vysvětlit buď potřebami poezie, nebo snahou o zobrazení předmětů 3  
 v lepší podobě, nebo vlivem obecného mínění. Vždyť tomu, co je 10  
 nemožné, avšak působí přesvědčivě, má být v básnictví dána před-  
 nost před možným, ale nepřesvědčivým; třeba nemohou být takoví 10  
 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, 15  
 anebo vysvětlením, že to ani nerozumné není; je přece pravděpo-  
 dobné, 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 též 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 výtká oprávněná tehdy,  
 když básník vplete do děje něco nerozumného, aniž je to zapotřebí, 20  
 jak to učinil například Euripidés s Aigeem, anebo zbytečně předve-  
 de špatnou povahu, jako u Menelaa v *Orestovi*.

Výtek je tedy pět druhů, tj. že něco je buď nemožné, nebo nero-  
 zumné, nebo si navzájem odporuje, anebo je nesprávné z hlediska  
 nějakého umění. Při jejich řešení je třeba přihlížet k uvedeným pří-  
 25 padům, a těch je dvanáct.

Πότερον δὲ βελτίων ἢ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγικὴ, διαπορήσειεν ἂν τις. εἰ γὰρ ἡ ἥττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη δ' ἢ πρὸς βελτίους θεατὰς ἐστὶν ἀεὶ, λίαν δῆλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ· ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων 30 ἂν μὴ αὐτὸς προσθῆ, πολλὴν κίνησιν κινεῖσθαι, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι ἂν δίσκον δέη μιμείσθαι, καὶ ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον ἂν Σκύλλαν αὐλώσιν. ἢ μὲν οὖν τραγωδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτὰς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος 35 τὸν Καλλιπιδὴν ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πιν- 1462<sup>a</sup> δάρου ἦν· ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἢ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπεικειῖς φασιν εἶναι οἱ οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους· εἰ οὖν φορτικὴ, χείρων δῆλον ὅτι ἂν εἴη. 5 πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἢ κατηγορίας ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψωδοῦντα, ὅπερ Σωσίστρατος, καὶ διὰδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπαντα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μηδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἢ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιπιδὴ 10 ἐπετιμάτο καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρως γυναῖκας μιμουμένων. ἔτι ἡ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὡς περ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστίν· εἰ οὖν ἐστὶ τὰ γ' ἄλλα κρείττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν. ἔπειτα διότι πάντ' ἔχει ὅσα περ ἡ ἐπο- 15 ποία (καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἕξεσθαι χρῆσθαι), καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὄψεις, δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα· εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων· ἔτι τῷ ἐν ἐλάττωι μήκει τὸ τέλος

Někdo snad může být na vahách, zda je hodnotnější zobrazování epické, nebo tragické. Je-li totiž nápodoba 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 napří- 30 klad 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 mysleli starší herci o svých nástupcích. Mynniskos přece nazýval Kallippida pro jeho přehnaný herecký projev opicí 35 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 1462<sup>a</sup> 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 toto příkré hodno- 5 cení 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 Mnasitheos z Opúntu. 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 10 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 15 složku i hudbu a scénickou výpravu, tedy to, co poskytuje požitek nejzřetelněji. Kromě toho je působivá jak při pouhém čtení, tak i při předvádění.

1462<sup>b</sup> τῆς μιμήσεως εἶναι (τό γάρ ἀθροώτερον ἢ διον ἢ πολλῶ κεκρα-  
 μένον τῷ χρόνῳ· λέγω δ' οἶον εἶ τις τὸν Οἰδίπουν θείη  
 τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς)· ἔτι ἦττον μία ἢ  
 5 μιμήσεις ἢ τῶν ἐποποιῶν (σημεῖον δέ, ἐκ γὰρ ὅποιασούν  
 μῦθον ποιῶσιν, ἢ βραχέως δεικνύμενον μύθουρον φαίνεσθαι, ἢ  
 ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρῆ· λέγω δέ οἶον  
 ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ἢ συγκειμένη, ὡσπερ ἡ Ἰλιάς  
 ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὀδύσεια ἃ καὶ καθ' ἑαυτὰ  
 10 ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐν-  
 δέχεται ἄριστα καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις.  
 εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πάσιν καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης  
 ἔργῳ (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς ἀλλὰ  
 τὴν εἰρημένην), φανερόν ὅτι κρείττων ἂν εἴη μάλλον τοῦ  
 15 τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.

περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ ἐποποιίας, καὶ αὐτῶν  
 καὶ τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν, καὶ πόσα καὶ τί διαφέρει,  
 καὶ τοῦ εὖ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ  
 λύσεων, εἰρήσῃω τοσαῦτα. \* \* \*

Další předností tragédie je to, že zobrazení v ní dosahuje svého  
 cíle při menším rozsahu skladby. Zhuštěný děj je přece příjemnější 1462<sup>b</sup>  
 než roztažený na dlouhou dobu, což by se názorně potvrdilo, kdy-  
 by například někdo předvedl Sofokleova *Oidipa* v epos stejně dlou-  
 hý jako *Ilias*.

Kromě toho je epické zobrazení méně jednotné. Svědčí o tom 5  
 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 zob-  
 razení, mám na mysli eposy sestavené z více příběhů: například *Ili-*  
*as* a *Odysseia* mají mnoho takových částí, z nichž každá má sama  
 už značnou délku. Nicméně jsou tyto básně složeny nejlepším mož- 10  
 ným způsobem a jsou – pokud toho lze v epice dosáhnout – zobra-  
 zením jednotného příběhu.

Vyniká-li tedy tragédie po všech těchto stránkách nad epiku  
 a přitom plní svůj úkol – nemá totiž přinášet libovolný požitek, ný-  
 brž jen ten, jaký jsme uvedli –, je z toho zřejmé, že je lepší než ona,  
 neboť dosahuje svého cíle dokonaleji. 15

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

Poznámky



## Poetika

### 1. kapitola

**1447a8–12** *Budeme mluvit o básnictví vůbec a také o jeho druzích* : Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς ... λέγωμεν. Úvodní věta 1. kapitoly svědčí o tom, že Aristotelés chtěl v *Poetice* pojednat o všech (nebo alespoň o nejdůležitějších) druzích tehdejšího básnictví. Jak již bylo řečeno v úvodu (srv. str. 16), je tento záměr uskutečněn v dochovaném textu *Poetiky* pouze zčásti. Kromě obecných výkladů o básnickém umění zde Aristotelés podává jen ucelený rozbor tragického básnictví a epiky. Ostatními druhy básnické tvorby se přitom zabývá pouze okrajově, v rámci výkladů jiné problematiky. I když je dosti pravděpodobné, že o některých z těchto druhů pojednal podrobněji v dalších, nedochovaných částech *Poetiky*, nejsou o tom žádné přímé a jednoznačné důkazy.

**1447a9** *jak je třeba sestavovat děje* : πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους. K označení děje, který zobrazuje básnická (zvl. dramatická) skladba, používá Aristotelés zpravidla výrazu *mythos*. V tomto jazykovém úzu se obráží skutečnost, že řečtí tragikové čerpali náměty pro svá díla ponejvíce z tradiční mytologie (Aristotelés se tím podrobně zabývá v dalším výkladu, zvl. ve 14.–16. kap.), k jejímuž rozvoji již dříve zásadním způsobem přispěli právě epičtí básníci. Mimo *Poetiku* má totiž slovo *mythos* v Aristotelových spisech (i v dílech jiných soudobých řeckých autorů) přibližně již onen význam, který si podrželo i po svém převzetí do dalších jazyků až do dnešní doby: znamená zde báj, pověst nebo obecněji ústní podání, o jehož pravdivosti se nelze přesvědčit. V tomto smyslu ho Aristotelés používá i o dílech některých básníků. Ve starších vrstvách řeckého jazyka (např. u Homéra, ale i u mnohých předsókratů) měl však výraz *mythos* širší (a zřejmě původnější) význam: znamenal slovo, řeč nebo zprávu, a to často zcela obecně, jindy ve smyslu důvěrného a upřímného sdělení.

**1447a8–12** *co zde patří na první místo podle přirozené povahy věci* : κατὰ φύσιν πρῶτον. Doslova: co je (zde) podle přirozenosti prvé (prvotní). „Přirozenost“ (*fysis*) patří k základním výkladovým prostředkům celé Aristotelovy filosofie. Význam slova *fysis* přítom není v Aristotelových spisech zcela ustálen. Lze tu dokonce mluvit o používání tohoto slova v několika odlišných, i když velmi blízkých významech. V nejdůležitějším z nich je jím míněna společná přirozenost podstat (zpravidla: jednotlivých bytostí) jednoho druhu, tj. vnitřní princip jejich vlastních činností a změn, jejich „pohybu a klidu“ (*Phys.* II, 1). V tomto smyslu je přirozenost totožná s „tvařem“ (*morfé*) přirozených (přírodních) věcí, tj. s principem jejich určitosti, který je činí tím, čím jsou.

V jiných případech znamená *fysis* i tyto přirozené věci samy („přirozené podstaty“, „přírodní bytosti“), nebo jejich nejdůležitější vlastnosti a stránky. Tak je tomu i na tomto místě. Konečně bývá *fysis* i výrazem pro souhrn přirozených věcí, tj. pro přírodu jako celek (srv. i Aristotelův výklad v *Met.* V, 4).

„Prvým podle přirozenosti“, tj. z ontologického hlediska prvotním, je pro Aristotela v každém přirozeném jsoucnu jeho obecně pojatá podstata, resp. její určení. Naopak „prvým (dřívějším) pro nás“ je smyslová podoba jsoucna, kterou poznáváme nejprve a ze které usuzujeme na jeho podstatné stránky a vnitřní principy (srv. *An. post* I, 2). Ve svém výkladu básnického umění chce tedy Aristotelés nejprve osvětlit jeho obecné základní stránky a obdobně postupovat i při zkoumání jeho jednotlivých druhů.

Aristotelés při svých filosofických úvahách (např. v *Met.* VII, 7) přísně rozlišuje mezi přirozeným vznikem a umělým, který je projevem lidského umění (*techné*) a tvoření (*poiésis*). Na základě této skutečnosti by se mohlo usuzovat, že o přirozenosti se ve vztahu k básnictví mluví jen obrazně. V Aristotelově pojetí je tu však použití výrazu *fysis* v jednom z jeho nejvlastnějších významů plně oprávněno. Jak totiž Aristotelés vysvětluje v dalším výkladu (4. kap.), umění má své zdroje v přirozenosti člověka, v jeho vrozeném sklonu k napodobování všeho, co je skutečné a přirozené. V tomto smyslu je tedy přirozené i samo umění.

**1447a8–12** *Epika ... a většinou i hra na píšťalu a na kitharu* : ἐποποιία ... καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλειοστῆ καὶ κιθαριστικῆς. Celý výčet se zřejmě v prvé řadě vztahuje k básnictví, i když je v něm uváděno i ovládání hudebních nástrojů, tedy múzické umění v užším smyslu slova. Pro mnohé druhy řecké poezie bylo totiž typické, že se skladby zpívaly za doprovodu hudebních nástrojů, zvl. lyry (odtud název „lyrika“, „lyrické umění“, *lyriké techné*), kithary nebo píšťaly. V dalším výkladu ovšem Aristotelés mluví i o hře na hudební nástroje jako o zvláštním druhu umění.

Dithyramby byly původně kultovní písně k počtě boha Dionysa, v nichž se vyjadřovala radost, nebo žal nad jeho osudy. Tyto písně zpíval za doprovodu píšťaly sbor v maskách satyrů při tanci kolem Dionysova oltáře. Po skončení písně vyprávěl vůdce sboru různé příhody z Dionysova života. Posuzováno z tradičního hlediska, dithyrambos tedy v sobě obsahoval nejen lyrické, ale i epické prvky. Později byly dithyramby skládány i k počtě jiných bohů a heroů. Za tvůrce literárního dithyrambu je považován Arión z Méthymny (kol. r. 600 př. Kr.). Z dalších tvůrců dithyrambů jsou nejznámější Simonidés, Bakchylidés (oba z Keu), Lasos z Hermiony, slavný Pindaros, básnička Praxilla ze Sikyónu a Platónův současník Filoxenos z Kythéry, který dithyrambickou poezii přivedl k vrcholu. Podle Aristotelova dalšího výkladu (ve 4. kap.) vznikající řecká tragédie navázala právě na starší tradici dithyrambické tvorby.

Při posuzování uvedeného výčtu je ovšem nutno mít také na zřeteli, že řecké pojetí lyriky se značně lišilo od novodobého chápání tohoto básnického druhu. Výrazem *lyriké (techné)* totiž Řekové označovali veškerou poezii, která se zpívala za doprovodu lyry (nebo i píšťaly). Tento výraz se však začal častěji užívat až v hellénistické době, kdy došlo k novému oživení starých tradic lyrické tvorby (v Platónových spisech, ani v Aristotelových se slovo *lyriké* vůbec neobjevuje). Někdy se pro takto pojatou lyriku používalo i označení *melika* (od *melos*, píseň). Řecká lyrika se dělila na dvě základní skupiny: na monóickou (z řec. *monos*, jediný, a *ódé*, píseň), určenou pro jednoho zpěváka, a chorickou, kterou zpíval sbor (*choros*). Sborový přednes byl často spojen s tancem. Po formální stránce se jednotlivé druhy řecké lyriky od sebe lišily především

používáním různých veršových rozměrů (meter) a z nich vytvořených strof, jichž bylo velké množství (zvl. bohatá byla tzv. aiolská metra). I po tematické stránce byla řecká lyrika velice různorodá. V monodické lyrice se objevují kromě milostných a pijáckých písní (na přelomu 7. a 6. stol. př. Kr. je skládal např. Alkaios z Mitylény, který je s básníčkou Sappó hlavním představitelem tzv. aiolské lyriky) i skladby s reflexivní, didaktickou, politickou a jinou tematikou. Sborová lyrika, jejíž tradici založil v 7. stol. př. Kr. Alkman ze Sard, byla nejčastěji spojena s kultem různých bohů. K jejich počtě se skládaly lyrické hymny, např. již zmíněný dithyrambos a paján (původně hymnus oslavující Apollóna). Volněji souvisela s kultem tzv. epinikia, sborové písně na oslavu vítězů v řeckých národních hrách (skládali je např. Pindaros a Bakchylidés). I sborová lyrika měla ještě řadu dalších druhů. Některá díla subjektivní poezie Řekové do lyriky nezahrnovali, např. elegie (písně skládané tzv. elegickým distichem, tj. dvojverším z daktylského hexametru a pentametru) nebo jambické básně, o nichž se Aristotelés podrobněji zmiňuje v dalším výkladu (9. kap.).

Píšťaly (*auloi*, jedn. č. *aulos*) byly ve starém Řecku nejrozšířenějšími dechovými nástroji. Měly různou konstrukci, zvuk v nich zpravidla vznikal chvěním jednoho nebo dvou třetinových jazýčků. Některé píšťaly byly již opatřeny klapkami, jimiž se dosahovalo bohatosti tónů. Sólová hra na aulos se nazývala *aulétiké*, sólový zpěv za doprovodu píšťaly *aulódia*.

Kithara byla po lyře nejužívanějším strunným nástrojem. Od lyry se lišila velikostí a tvarem. Oba nástroje měly pro každý tón zvláštní strunu, jejichž počet se v průběhu doby postupně zvětšoval (z původních čtyř na jedenáct). Hra na samotnou kitharu bez zpěvu se nazývala *kitharisis*, hra se zpěvem *kitharódia*.

**1447a8–12** *to vše je vcelku napodobování* : *πάσαι τυγχάνουσιν ὁδοῖσι μιμήσεις τὸ σύνολον*. Tato základní charakteristika uvedených druhů básnictví a hudby vychází z Aristotelova celkového pojetí umění (*techné*) jako napodoby (*mimésis*) skutečnosti (srv. *Phys.* II, 8). Jak již bylo řečeno v úvodu (srv. str. 33), Aristotelés nechápe toto napodobování jako pouhé věrné zachycení smyslové podoby

zobrazovaného předmětu. V jeho koncepci se již důraz do značné míry přesouvá na tvůrčí stránku uměleckého zobrazování.

Překladaatelé *Poetiky* do moderních jazyků zde ovšem musí vždy znovu a znovu řešit jeden závažný problém: Má se překládat výraz *mimésis* doslovně, tj. výrazem „nápodoba“ nebo „napodobování“, anebo volit jiný, po některé stránce výstižnější způsob překladu? Na podporu každé z těchto možností lze uvést nejméně dva argumenty. Pro první možnost mluví především to, že Aristotelés, i když zde chápe napodobování novým způsobem, se přidržuje důsledně tradičního termínu *mimésis*. A za druhé, princip nápodoby má v jeho koncepci umění stále základní význam. Jinému způsobu překladu poskytují zase oprávnění v první řadě změny v Aristotelově pojetí umění. Na druhém místě je tu třeba brát v úvahu i okolnost, že na mnoha místech překladu (týká-li se např. výraz *mimésis* znázornění nějakého citu nebo duševního hnutí) by slovo „nápodoba“ působilo značně cize nebo by dokonce činilo text méně srozumitelným. Podle našeho názoru tu nemá žádná skupina argumentů jednoznačnou převahu. V zásadních formulacích filosofického rázu proto překládáme výraz *mimésis* slovem „nápodoba“ nebo „napodobování“, pokud však jde o uměleckou reprodukci konkrétních předmětů a dějů, dáváme přednost slovům „zobrazování“ nebo „vypodobňování“.

**1447a19–20** *jedni díky svým uměleckým schopnostem, druzí cviku* : *οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας*. Aristotelés při svém výkladu často staví umělecké schopnosti (resp. umění, *techné*) proti pouhému cviku nebo nahodilému nalézání správného postupu. Slovem *techné* se v této souvislosti nemíní jakákoli schopnost vytvářet zamýšlené dílo nebo dosahovat zamýšleného výsledku. Taková schopnost totiž může být v některých případech jen projevem přirozeného nadání, nebo právě pouhého cviku. Pro Aristotela je umění obecně „tvořivý stav (spojený) s pravdivým úsudkem“, přičemž tento stav vzniká tím, že se z mnoha postřehů zkušenosti utvoří jeden všeobecný soud o podobných věcech (*Eth. Nic.* VI, 4). Staví-li tedy Aristotelés *techné* proti cviku, náhodě apod., klade důraz jak na zkušenost, tak – a to zvláště – na racionální stránku umění.

**1447a18–19** *vypodobňují mnoho věcí v barvách a ve tvarech* : καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται. Míní se malířství a sochařství.

**1447a25–26** *hra na syringách* : ἡ τῶν συρίγγων. Syrinx (-ngy) byla původně hudebním nástrojem pastevců (podle pověsti ji vynalezl bůh Pan). Skládala se z několika rákosových přístal, které se od sebe lišily ve starší době průměrem, později délkou.

**1447a26–27** *zobrazuje umění tanečnicků* : μιμεῖται ... ἡ τῶν ὀρχηστῶν. V některých starých opisech textu *Poetiky* je zde použit tvar množného čísla *mimúntai* („zobrazují“). Pravděpodobně sem bylo toto slovo přeneseno omylem z řádku 1447a28. V překladu se přidržujeme tvaru jednotného čísla (*mimeitai*), který je použit v jiných starých opisech a odpovídá gramatické stavbě komentované věty.

**1447a27–28** *neboť i oni vypodobňují rytmickými pohyby* : καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται. Tato slova se zřejmě týkají pantomimického tance (řec. *hyporchéma*), jímž se původně – opět v rámci kultu – za součinnosti hudby znázorňovaly různé výjevy ze života bohů. Tento druh tance se stal i organickou součástí řecké tragédie, v níž dále rozšířil své výrazové možnosti. Tak např. tanečník Telestés v Aischylově hře *Sedm proti Thébám* pantomimicky znázorňoval válečné scény. S postupným zmenšováním úlohy sboru v tragédii se sborové písně a tance zde stávaly pouhými vložkami, které oddělovaly jednotlivá jednání.

**1447a28–b9** *Umění, které užívá pouze holé mluvy nebo veršů* : ἡ δὲ μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις ... χρωμένῃ. Slovy „Umění, které užívá pouze holé mluvy“ je míněna beletrie, krásná literatura, pro níž ještě Řekové neměli souhrnné označení. Jak vyplývá z dalších vět v textu, Aristotelés postrádá v soudobé řečtině i společný název pro beletrii, poezii a další obory, v nichž se dosahuje požadovaného účinku použitím řeči, resp. jazyka, tj. označení, které by odpovídalo názvu „slovesné umění“ nebo (pokud jde o texty) „literatura“. Na počátku citovaného řeckého úryvku (v edicích

často: ἡ δὲ ἐποποιία) vynecháváme v souladu s doporučením F. Überwega slovo ἐποποιία, jímž se míníla zpravidla epika. Slova ἡ δὲ sama naznačují, že Aristotelés přechází ve svém výkladu k dalšímu druhu umění.

**1447a29–b9** *buď mísí dohromady jejich různé druhy, anebo se omezuje jen na jeden z nich* : ἡ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε μιγνύσα μετ' ἀλλήλων εἶθ' ἐνὶ τινι γένει χρωμένῃ τῶν μέτρων. Např. ve zmíněném elegickém distichu následoval po hexametru pentametr, kdežto epos byl psán výhradně v hexametrech. Hexametr („šestiměr“), zvaný daktylský nebo herojský, byl z hlediska řecké časoměrné poezie verš o šesti sestupných stopách. Prvé čtyři z nich byly daktylské (s první slabikou dlouhou a zdůrazněnou tzv. iktem a s dalšími dvěma krátkými), nebo spondejské (na místě druhé a třetí slabiky byla jedna dlouhá). Pátá stopa byla zpravidla daktylská, výjimečně spondejská, šestou tvořil opět spondej nebo trochej (dvouslabičná stopa s první slabikou dlouhou a zdůrazněnou, s druhou krátkou). Schematicky znázorněno:

— — —, — — —, — — —, — — —, — — —, — — —

Pentametr („pětiměr“) měl obdobnou metrickou strukturu jako hexametr. Skládal se ze dvou daktylských trojstop, v nichž na místě třetího daktylu byla pouze první dlouhá slabika s iktem, oddělená od další stopy ostrým předělem (dairesí). Pentametr tedy vlastně také obsahoval šest stop, ale dvě z nich byly neúplné, „poloviční“, což dohromady dávalo 5 taktů. Schematicky:

— — —, — — —, — — — || — — —, — — —, — — —

Výrazem *metron*, který je v komentované větě použit, neoznačuje Aristotelés jen měřící jednotku (*metrum*), jíž je verš měřen (např. stopu, dvojstopu, trojstopu nebo ještě delší metrický celek), ale často i druh verše, jeho rozměr, nebo i verš sám jako konkrétní součást básnického díla.

**1447b10–11** *pro Sófrónovy a Xenarchovy mimy* : τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους. Mimos byl v antickém Řecku dramatickým útwarem, v němž se realisticky zobrazovaly typické scénky z denního života. Používalo se v něm rytmizované prózy, nebo verše, a to ve formě monologu, nebo dialogu. Do literatury uvedl mimos v 5. stol. př. Kr. právě Sófrón ze Syrakús. Skládání mimů se věnoval i jeho syn Xenarchos. Z jejich děl se dochovaly jen některé názvy.

**1447b11** *pro sókratovské rozmluvy* : τοὺς Σωκρατικούς λόγους. Aristotelés tu patrně myslí především na Platónova díla psaná ve formě dialogu mezi Sókratem a dalšími účastníky fiktivní filosofické diskuse. Podle svědectví Diogena Laertia řadil Aristotelés tyto dialogy po slohové stránce na pomezí poezie a prózy. Ústřední postavou podobných fiktivních rozmluv byl Sókratés i v některých dílech svých dalších žáků, např. Xenofóna (okolo r. 430–355 př. Kr.).

**1447b11** *v jambickém trimetru* : διὰ τριμέτρων. Verš složený ze šesti jambů (dvojslabičných vzestupných stop, zpravidla s první slabikou krátkou a druhou dlouhou, tj.  $\cup\text{—}$ ) uspořádaných do tří tzv. jambických dvojstop, z nichž každá měla jeden hlavní iktus. V kterékoli stopě kromě poslední mohl mít jambický trimetr místo jambu anapést ( $\cup\cup\text{—}$ ), nebo tribrachys ( $\cup\cup\cup$ ). První slabika v každé dvojstopě mohla být i dlouhá.

Tohoto veršového rozměru se užívalo nejen v posměšných a útočných „jambických“ básních, jež zde má Aristotelés zřejmě na mysli, ale i v dialozích dramatu, protože se v řečtině svým rytmem nejvíce podobal mluvené řeči. Aristotelés o tom pojednává podrobněji v dalším výkladu (srv. kap. 4, 22 a 24).

**1447b12** *v elegickém distichu* : ἐλεγείων. O tomto dvojverší, v němž se psaly elegie, viz pozn. k řádku 1447a8–12.

**1447b18** *Homéros* : Ὅμηρος. Podle tradice autor nejstarších nám zachovaných památek řecké literatury, rozsáhlých eposů *Ilias*

a *Odysseia* (snad 8. stol. př. Kr.). Na rozdíl od Platóna si Aristotelés těchto eposů velice cenil a Homéra pokládal za největšího z básníků. Na mnoha místech *Poetiky* (zvl. v 25. kap.) obhajuje jeho díla proti různým kritickým výtkám. Aristotelés připisoval Homérovi i autorství parodické skladby *Margités*, která však nepochybně vznikla o mnoho později než *Ilias* a *Odysseia* (pravděpodobně v 6.–5. stol. př. Kr.).

**1447b18** *Empedoklés* : Ἐμπεδοκλεί. Řecký lékař a filosof (asi 493–433) z Akragantu na Sicílii. Za látkový základ všeho jsoucího pokládal čtyři prvky („kořeny“, řec. *rhizómata*), jež se stále různě spojují a odlučují působením dvou hybných principů, Lásky (*filia* nebo *filotés*) a Sváru (*neikos*). Jeho názory, které vyložil v básních *Peri fyseós* (*O přírodě*) a *Katharmoi* (*Očistné zpěvy*), psaných ve formě eposu, významně ovlivnily další vývoj řeckého chápání přírody a v ní probíhajících procesů (tzv. přírodní filosofii). Těmto názorům věnoval značnou pozornost i Aristotelés ve svých filosofických spisech. Z Empedokleových básní se dochovaly jen zlomky.

Díla tohoto druhu jsou v Aristotelově pojetí básněmi ovšem jen formálně (použitím verše), protože jejich cílem je čtenáře poučit (tzv. didaktický epos), nikoli mu přinést estetický požitek ze sledování uměleckého zobrazení.

**1447b21** *Chairémon* : Χαϊρήμων. Athénský básník, současník Aristotelův. Podle Aristotelova názoru (*Rhet.* III, 12) byly Chairémonovy dramatické skladby vhodné spíše ke čtení než k divadelnímu předvádění. O dílech tohoto básníka není známo nic bližšího, dochovaly se jen dva zlomky, a to právě ze skladby *Kentauros*.

**1447b22** *rapsodii* : ῥαψωδία. Rapsodiemi se původně nazývaly vybrané úseky eposů (někdy i samostatné menší epické skladby) určené k recitaci bez doprovodu hudebního nástroje. Jejich přednášení se soustavně věnovali někteří putující recitátoři, rapsódi. Ti vystupovali i při některých slavnostech a hrách, např. při každoročních oslavách bohyně Athény (Panathénajích) soutěžili v přednášení homérských básní.

Podle názoru moderních komentátorů chtěl Aristotelés použitím výrazu *rhapsódia* na tomto místě asi také naznačit, že *Kentauros* se hodil spíše pro čtení, resp. recitaci, než pro předvedení na jevišti.

**1447b26 básnictví ... nomické** : ποίησις ... ἢ τῶν νόμων. Nomy byly původně jednoduché hudební skladby náboženského zaměření, jejichž sestavení, jak to již naznačuje sám název (*nomos* = zákon), se řídila přesnými pravidly. Zpěv v nich měl po dlouhou dobu podružnou roli, texty byly nejčastěji brány z homérských básní nebo z jiných eposů. Pozdější nomy měly stavbu velmi složitou a význam zpěvu a textu v nich podstatně vzrostl, takže se staly zvláštním druhem básnické tvorby. Na přelomu 5. a 4. stol. př. Kr. došlo k novému rozvoji nomického básnictví, jehož nejznámějším představitelem se stal Timotheos z Milétu.

**1447b27–28 jedna užívají ... stále společně, druhá jen v jednotlivých částech díla** : αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος. Tj. dithyrambické a nomické básnictví pracuje s rytmem, melodií a veršem ve všech částech skladby, v tragédii a v komedii se uplatňuje především básnická mluva (verše) a dalších dvou prostředků se tu využívá při sborových zpěvech.

## 2. kapitola

**1448a1 činné lidi** : πράττοντας. – Jinými slovy: lidi v jejich jednání. Podle Aristotelova výkladu v dalších kapitolách (kap. 3, 6 aj.) přímým předmětem dramatického zobrazování nejsou sami lidé, jejich povahy, smýšlení apod., nýbrž právě jejich jednání (*praxis*). Zobrazit lidské jednání je ovšem na druhé straně možné jen zobrazením jednajících lidí.

**1448a3 ctností** : ἀρετῇ. Řecký výraz *areté*, který zde překládáme slovem „ctnost“, měl původně mnohem širší význam, v němž ho Aristotelés (stejně jako jiní řečtí autoři) také často používal. Obecně se tímto výrazem mohla mínit jakákoli kladná vlastnost, jejíž

získání přispívá k tomu, aby se její nositel stal v rámci své přirozenosti dokonalým (*areté* také etymologicky úzce souvisí s adjektivem *areión* – „schopnější“, „silnější“, „lepší“). V tomto smyslu říká Aristotelés ve *Fysice* (VII, 3), že *areté* je určitá dokonalost. V užším významu znamená *areté* schopnost nebo vhodnost k něčemu, zvl. dobrou výkonnost, zdatnost. Mezi takto pojaté schopnosti, a to rozumové (*dianoétikai aretai*), patří podle Aristotela i umění (*Eth. Nic.* VI, 3). Dokonalost měla v řeckém pojetí i svou etickou stránku, což se obráží i v tom, že *areté* je jedním z ústředních pojmů Aristotelovy etiky. *Areté* tu Aristotelés definuje jako „stav (stálou vlastnost), jímž se člověk stává dobrým a jímž činí dobrým své dílo“ (*Eth. Nic.* II, 5). V nejužším etickém smyslu – jako právě v komentovaném textu – se výrazem *areté* zkráceně označuje kladná morální vlastnost (*ethiké areté*), schopnost řádně jednat, tj. ctnost. Umění neřadí Aristotelés k ctnostem, protože „umělecké dílo má dobro v sobě“ (*Eth. Nic.* II, 3). Opakem ctností a vůbec zdatnosti ve smyslu *areté* je v Aristotelově pojetí špatnost (*kakia*).

**1448a4–5 buď lepší, než je známe ... anebo právě takové** : ἢ τοῦ βελτίονος ἢ καὶ ἡμᾶς ἢ χειρόνος ἢ καὶ τοιούτους. Řec. výraz *é kath' hémás* lze v dané souvislosti přeložit buď slovním spojením „než je známe“ anebo „než jsme my“. V obou případech je smysl Aristotelova tvrzení v podstatě shodný a zřejmý: umělec může zobrazované postavy buď idealizovat, nebo karikovat, nebo je vypodobnit zcela realisticky.

**1448a5 Polygnótos** : Πολύγνωτος. Slavný malíř z ostrova Thasu (5. stol. př. Kr.). Maloval hlavně nástěnné malby s historickými náměty. Jeho nejznámějším dílem byla výzdoba tzv. besedního místa (*lesché*) Knidských v Delfách, kde zobrazil podsvětí a dobytí Tróje. Podílel se i na výzdobě proslulého malovaného sloupořadí (*stoa poikilé*) v Athénách.

**1448a6 Pausón** : Παύσων. Malíř z Efesu, asi o generaci mladší než Polygnótos. V *Politice* (VIII, 3) Aristotelés doporučuje, aby se

mládež nedívala na obrazy Pausónovy, nýbrž na Polygnótovy, protože ten dovede dát svým malbám „mravní ráz“.

**1448a6** *Dionysios* : Διονύσιος. Malíř z Kolofónu, současník Pausónův. Jeho díla vynikala věrností zobrazení, i bohy prý maloval jako lidi.

**1448a12** *Kleofón* : Κλεοφών. Tragický básník z 5. stol. př. Kr., jinak neznámý. Ve 22. kapitole mu Aristotelés vytýká „ploché“ vyjadřování.

**1448a12** *Hégémón z Thasu* : Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος. Básník z druhé poloviny 5. stol. př. Kr., autor dramatických a epických parodií, určených k zábavě athénskému publiku. Jeho epické parodie byly burleskními nápodobami homérských eposů.

**1448a13** *Nikocharés* : Νικοχάρης. Skladatel komedií, současník a soupeř slavného Aristofana. Vynikal karikováním postav. O jeho tvorbě není známo nic bližšího. Protože název *Deilias* připomíná Homérovu *Ilias* a řecké slovo *deilos* znamená „zbabělý“, soudí se, že tato báseň byla parodií *Iliady*. Podle jiného výkladu se toto dílo ve skutečnosti nazývalo *Délias* a byla to komedie o žertovných příhodách obyvatel ostrova Délu.

**1448a15** *jako třeba ... svoje Kyklópy* : ὡσπερ Κύκλωπας. V některých starých opisech *Poetiky* je mezi slova *hóspēr* a *Kyklópas* ještě napsáno *gas*, tj. skupina písmen, která nemá v řečtině význam. Předpokládá se, že je to buď zlomek nějakého jména, nebo zkomolená částice *gar*, jejíž použití na tomto místě však poněkud vybočuje z rámce komentované věty.

**1448a15** *Timotheos* : Τιμόθεος. Slavný básník z Milétu (asi 450–360 př. Kr.), čelný představitel nomického básnictví (viz výše pozn. k řádce 1447b26). Skládal také dithyramby. Dochovala se nám značná část (asi polovina) jeho nomu *Peršané*, oslavujícího řecké vítězství u Salaminy r. 480 př. Kr., a také jeden zlomek z citovaného

dithyrambu *Kyklóps*. V dalším výkladu se Aristotelés zmiňuje i o jeho básni *Skylla* (kap. 15 a 26).

**1448a15** *Filoxenos* : Φιλόξενος. Vynikající hudebník a skladatel dithyrambů z ostrova Kythéry (436/5–380/79 př. Kr.), původem otrok. Jeho dílo se nedochovalo.

**1448a15** *svoje Kyklópy* : Κύκλωπας. Kyklóponé byli v řecké mytologii původně tři jednoocí obři, synové božských rodičů Úrana (nebe) a Gaie (země). V Homérově *Odysseii* to byl kmen jednookých obrů–lidožroutů, na jejichž území (snad v sev. Africe) se dostal Odysseus při svém strastiplném návratu od Tróje (*Od.* IX). Tam se ho zmocnil Kyklóp Polyfémos, ale Odysseovi se podařilo obra oslepit a s několika druhy uniknout. Tento příběh zdramatizoval v podobě tzv. satyrského dramatu *Kyklóps* slavný tragický básník Euripidés (asi 480–406 př. Kr.). V jeho hře zachrání Odysseus po oslepení Polyféma i satyry (družina boha Dionysa), z nichž obr učinil své otroky.

Podle dobových svědectví rozvíjel Filoxenos ve svém nedochovaném dithyrambu tento tradiční motiv zcela jiným směrem. Hlavním cílem jeho skladby bylo zesměšnit syrakúského tyrana Dionysia Staršího, na jehož dvoře delší dobu žil. Když tyran zjistil, že básník má plotky s jeho hetérou Galateou, odsoudil ho k otrocké práci v kamenolomech. Filoxenovi se patrně podařilo uprchnout na Kythéru, kde napsal dithyramb o Kyklóponi, který se zamiloval do Galatey. Postava Kyklópa byla karikaturou syrakúského tyrana. Filoxenova skladba, která byla i po hudební stránce velice nápaditá, byla u obecnstva oblíbená, ale současně měla i své sžíravé kritiky, zvl. mezi skladateli komedií (Ferekratés, Aristofanés).

O stejnojmenném dithyrambu Timotheově si nelze na základě dochovaného malého zlomku učinit přesnější představu, pouze se předpokládá, že tento básník zpracoval tradiční motiv ve vážnější podobě.

**1448a17–18** *zobrazovat lidi horší ... lepší* : χείρους ... βελτίους μιμείσθαι. Toto tvrzení plně platí jen o starších vývojových

fázích řecké komedie a tragédie. V 25. kapitole Aristotelés sám cituje slavného tragického básníka Sofoklea (497/6–406 př. Kr.), který řekl, že on líčí lidi takové, jací být mají, kdežto Euripidés (jeho mladší současník a rovněž slavný tragik), jací jsou. Tato tendence v řecké tragédii od doby Euripidovy převažovala. Obdobně přecházela od karikování postav k realistickému zobrazení tzv. nová komedie, jejíž plného rozkvětu se však Aristotelés již nedožil. Jejími čelnými představiteli byli Filemón ze Syrakús (361–263 př. Kr.), Athénian Menandros (343/2–291/0 př. Kr.) a Difilos ze Sinopy (kol. r. 300 př. Kr.).

### 3. kapitola

**1448a17–18** *jednak vyprávět děj ... jednak předvádět všechny zobrazované osoby, jak jednají a co činí samy* : ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα ... ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους. Podle Aristotelova výkladu může tedy básník zobrazit týž děj třemi základními způsoby. Dva spočívají ve vyprávění děje. Básník může dát přitom přednost buď přímé řeči, tj. nechá vyprávět postavy svého díla, resp. promlouvá jejich ústy (tak je tomu v homérských eposech, zvl. v *Odysseii*), anebo nepřímé řeči, tj. vystupuje v básni sám jako vypravěč. Třetí způsob spočívá v dramatickém zobrazení, při němž básník předvádí zobrazované postavy přímo v jejich jednání, tj. nechá je na jevišti jednat.

**1448a26** *Sofoklés* : Σοφοκλῆς. Druhý (v časové posloupnosti, po starším Aischylovi a před Euripidem) z trojice největších řeckých tragických básníků. V jeho dílech dosáhla řecká tragédie klasické výše. Zavedl třetího herce (na výpomoc užíval i čtvrtého), omezil zpěvy sboru, ale zvýšil počet jeho členů (choreutů) z 12 na 15. Rovněž zdokonalil divadelní dekorace (srv. Aristotelův výklad ve 4. kap.). Ze 120 her, které napsal, se dochovalo v úplnosti 7 tragédií a kromě toho zlomky satyrského dramatu *Slídiči* (*Ichnēutai*). V dalším výkladu Aristotelés nejčastěji cituje jeho tragédii *Oidipús král*.

**1448a27** *Aristofánés* : Ἀριστοφάνει. Hlavní představitel staré řecké komedie (asi 450–385 př. Kr. v Athénách). Z jeho 44 komedií se dochovalo 11.

**1448a27–28** *protože oba předvádějí lidi v jejich jednáních a činech* : πράττοντας ... μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. Tj. protože na rozdíl od Homéra jsou oba dramatickými básníky.

**1448a29** (*dróntas*) : δρῶντας. Tvar participia (4. p. mn. č.) od slovesa *dran* (jednat). Srv. další Aristotelův výklad v 3. kapitole.

**1448a30–31** *Dórové* : οἱ Δωριεῖς. Skupina řeckých kmenů, sídlících hlavně v jižním Řecku (na poloostrově Peloponnésu), časem kolonizovali velkou část Sicílie. Řeč Dóru měla některé zvláštní znaky (tzv. dórská nářečí) proti dialektům, jimiž mluvily ostatní kmeny a kmenové skupiny.

**1448a31** *Megařané* : οἱ Μεγαρεῖς. Aristotelés má zde na mysli jak obyvatele dórského města Megara (na rozdíl od našeho jazykového úzu je toto jméno v řečtině stř. r. a v množ. č.), ležícího poblíž Athén, tak i kolonisty ze stejnojmenné osady, kterou založila tato obec na Sicílii.

**1448a32** *po zavedení demokracie* : ἐπὶ τῆς ... δημοκρατίας γενομένης. Kolem r. 600 př. Kr. byla v Megaře svržena tyrannis, zavedená Theagenem, a nastolena demokratická forma vlády, která umožňovala i pěstování komedie s politickou tematikou.

**1448a33** *Epicharmos* : Ἐπίχαρμος. Řecký dramatik ze sicílské Megary, působící v Syrakúsách (asi 550–460 př. Kr.). Byl pokládán za žáka filosofa Pythagory. Uvedl do literatury lidovou frašku, v níž vytvořil postavy příživníka a chvástavého vojáka. Složil nejméně 37 her, z nichž po mnoha stránkách čerpala attická komedie. Dochovaly se z nich jen některé názvy a kratší zlomky. Některé z těchto her byly travestiemi mýtů, zvl. o Hérakleovi a Odysseovi.



**1448a34** *Chiónidés a Magnés* : Χιωνίδου καὶ Μάγνητος. Nejstarší attičtí skladatelé komedií (zač. 5. stol. př. Kr.). Podle pozdějších, ne zcela spolehlivých svědectví získal Chiónidés r. 486 př. Kr. první cenu v soutěži skladatelů komedií pořádané v Athénách o svátcích boha Dionysa (tzv. Velká Dionysia), Magnés získal stejnou cenu r. 472 př. Kr. Z děl těchto básníků se dochovaly jen některé názvy. Magnéta si velice vážil jako svého předchůdce Aristofanés.

**1448a34–35** *někteří Peloponnesané* : ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ. Podle svědectví dějepisce Hérodota (*Hist.* I, 23) si v tomto oboru přisvojovali prvenství obyvatelé Sikyónu a Korinthu.

**1448a35** *Jako doklad uvádějí názvy* : ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημείον. Citovaný názor Peloponnesanů o vzniku slova *kómó(i)-dos* (herec komedií) není patrně správný, čehož si byl Aristotelés vědom. V další větě se zmiňuje o tradičním a mnohem pravděpodobnějším vysvětlení, že herci komedií dostali své jméno podle veselých průvodů, které byly součástí některých náboženských slavností. Při těchto průvodech, nazývaných *kómoi* (jedn. č. *kómos*), se zpívaly rozličné, nejčastěji posměšné písně. I tak zůstává v etymologii slov *kómó(i)dos* a *kómos* mnoho nejasností.

**1448b1** *výraz dran* : δραῖν. Spojování názvu „drama“ s výrazem *dran* je správné, avšak tohoto slova se užívalo nejen u Peloponnesanů, ale i v Athénách (tj. v attické řečtině).

#### 4. kapitola

**1448b7–8** *že se učí nejprve napodobováním* : τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας. S myšlenkou, že různým dovednostem se začíná člověk učit napodobováním starších a zkušenějších lidí, se setkáváme v méně zřetelně podobě již v Platónových spisech. Např. v *Ústavě* (V, 467a) upozorňuje Sókratés ostatní účastníky fiktivního dialogu na skutečnost, že synové hrnčírů se zpočátku jen dívají na práci svých otců a pomáhají jim, a teprve po delší době

začínají pracovat samostatně. Pozorování je zde zřetelně chápáno jako podmínka nápodoby. Po rozumové stránce je však učení pro Platóna především rozpomínáním (*anamnésis*) duše na poznatky, jichž nabyla při své prenatální existenci v říši idejí. Platónovy názory o anamnési, které známe z dialogu *Menón* i z některých dalších spisů tohoto myslitele, Aristotelés rozhodně odmítal, protože nesouhlasil již s jejich základním předpokladem, s myšlenkou, že obecné pojmy (ideje) mají samostatnou existenci, nezávislou na smysly vnímatelném světě i na vědomí, a že vše jsooucí existuje jen díky své „účasti“ na bytí těchto idejí. V žádném z jiných dochovaných spisů se však Aristotelés o významu nápodoby pro učení již nezmiňuje. V jednotlivých výkladech dotýkajících se této problematiky spíše zdůrazňuje význam, který má pro učení návyk (resp. cvik) a naslouchání radám odborníků (srv. např. *Pol.* VII, 13). Podle výkladu v *Metafysice* (IX, 8) se člověk nejvíce učí vlastní činností v daném oboru. Pokud jde o učení vědním oborům (o teoretické poznání), podle Aristotela se opírá především o důkazy, definice a indukce. Určitá předběžná znalost (ne však ve smyslu anamnése) je přitom nutná; nelze např. porozumět definici bez znalosti složek, z nichž se skládá (tam., I, 9; VII, 4).

**1448b8–9** *A za druhé mají všichni lidé z napodobování radost* : καὶ τὸ χαίρειντοῖς μιμήμασι πάντας. Komentátoři *Poetiky* se rozcházejí v odpovědi na otázku, zda druhou z oněch příčin, o nichž se výše v textu říká, že přispěly ke zrodu básnictví, se míní nyní uváděná radost z napodobování, nebo až později zmiňovaný smysl pro melodii a rytmus. V novějších překladech a komentářích převládá příklon k prvé z těchto možností.

**1448b14** *jen málo* : ἐπὶ βραχύ. Řecký výraz *brachy* může znamenat nejen „krátce“, ale i „málo“, „mělce“ apod. Aristotelés měl zde patrně na mysli spíše menší intenzitu zájmů než jeho časové omezení.

**1448b21–22** *je totiž zřejmé, že verše jsou druhy rytmů* : τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι φανερόν. V řecké poezii se

verš chápal jako seskupení navzájem přesně souměřitelných částí (stop nebo některých složitějších metrických jednotek), tedy vlastně jako řada hudebních taktů. Obrážela se v tom především skutečnost, že pro většinu básnických druhů ve staré řecké poezii (např. pro již zmíněnou lyriku) bylo příznačné spojení verše s hudbou. Systematicky rozpracoval toto pojetí teprve Aristotelův žák Aristoxenos z Tarentu (2. pol. 4. stol. př. Kr.), jeden z nejstarších teoretiků metriky a vynikající hudebník. Jeho zásady významně ovlivnily další vývoj metriky a rytmiky.

**1448b27** *hymny a chvalo zpěvy* : ὕμνους καὶ ἐγκώμια. Stará řečtina má zvláštní výraz pro chvalo zpěv na bohy (*hymnos*, tj. hymnus) a jiný pro chvalo zpěv na lidi (*enkómion*).

**1448b29** *že jich bylo mnoho* : εἶναι πολλούς. Toto tvrzení bývá kritizováno, ale není jisté, zda zcela právem. Aristotelés zde patrně neměl na mysli jambickou poezii a parodii ve smyslu relativně ustálených básnických útvarů, jak se později utvořily v básnické literatuře, nýbrž posměšné popěvky a říkanky (srv. zmínku o „neumělých pokusech“ výše v textu), které nepochybně vznikaly již v předhomérské době. Pokud jde o počátky epiky, o homérských básních se přece také obecně předpokládá, že vycházely z mnohem starší tradice lidového básnictví.

**1448b30** *Margités* : ὁ Μαργίτης. Nedochovaná parodie hrdinského eposu (snad *Iliady*), připisovaná mylně Homérovi (srv. výše pozn. k řádce 1447b18). Podle antického svědectví zobrazovala osudy muže, který „znal přemnoho věcí, leč všechno dovedl špatně“.

**1448b31** *jambický rozměr* : τὸ ἰαμβεῖον ... μέτρον. Srv. výše pozn. k řádce 1447b11.

**1448b32** *se ... navzájem napadali* : ἰαμβίζον ἀλλήλους. Výraz *iambizon* v komentovaném místě je imperfektním tvarem slovesa *iambizein* (vzájemně se napadat). Toto sloveso však bylo odvozeno od jména verše, nikoli naopak, jak se domníval Aristotelés. Slovo

*iambos* (jamb) je nejistého původu, patrně však etymologicky souvisí se slovem *iaptein* (vrhat, zraňovat, tupit).

Jambické verše byly původně používány v poezii útočného rázu, jak ji skládali Archilochos z Paru (kol. r. 650 př. Kr.) a Hippónax z Efesu (6. stol. př. Kr.). První z nich ve svých básních ostře napadal osobní i politické odpůrce (mj. i otce své snoubenky, když ji dal jinému muži), druhý příslušníky bohatých a urozených vrstev.

**1448b33** *hrdinských básní* : ἠρωικῶν. Pro díla hrdinské epiky používá Aristotelés kromě obecnějšího výrazu *epopoia* (jím se označovala epická tvorba vůbec, tedy např. i didaktické eposy a hymny složené v hexametrech) i specifického názvu *héroika*.

**1448b35–36** *sám vytvořil dramatická zobrazení* : μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν. V tom smyslu, že ukázal, jak lze „živými dialogy“ a plastickým líčením vyjádřit v eposu jednání lidí.

**1449a7–8** *zda se tragédie již dostatečně rozvinula ve svých druzích* : εἰ ... ἔχει ἤδη ἡ τραγωδία τοῖς εἰδεσιν ἰκανῶς. Ve formulaci této otázky se obrátí Aristotelovo pojetí umělecké tvorby jako činnosti, které má své zdroje v přirozenosti člověka, a která je tedy i sama něčím přirozeným. Vše přirozené jsoucí směřuje podle Aristotela při svém utvoření k určité dokonalosti, která odpovídá jeho vlastní přirozenosti (*fysis*). V tomto smyslu je přirozenost nejen východiskem („počátkem“, řec. *arché*), ale i cílem uskutečňování jsoucího (srv. např. *Phys.* II,1; *Pol.* I, 2). V rámci této filosofické koncepce má proto své oprávnění i otázka, do jaké míry se jednotlivá umění při svém postupném utváření již rozvinula. V dalším výkladu z této kapitoly konstatuje Aristotelés o tragédii obecně, že se již ustálila, když dosáhla své „přirozené podoby“. Zde má zřejmě na mysli utváření jejích jednotlivých druhů, jimiž se zabývá později v 18. a 21. kapitole, a možná i vývoj jejích jednotlivých složek, rovněž podrobně zkoumaných v dalším výkladu (6. kap. nn.).

**1449a8–9** *samo o sobě nebo ve vztahu k divadlu* : αὐτό τε καὶ αὐτὸ ... καὶ πρὸς τὰ θεάτρα. Tj. uvedenou otázku lze vztáhnout

jednak k druhům tragédie jako ryze literárním útvarům (k druhům básnického textu), jednak ke způsobu předvádění takových her na jevišti.

**1449a9** patří ovšem do jiného pojednání : ἄλλος λόγος. V dochovaných spisech se Aristotelés k této problematice nevrací a není ani pravděpodobné, že uvedený záměr byl realizován v pojednání *O tragédiích* (1 kn.), které uvádí ve svém soupisu Aristotelových děl Diogenés Laertios. Název tohoto pojednání (v mn. č.) spíše naznačuje, že pozornost tu mohla být věnována především jednotlivým tragédiím, resp. jejich druhům. Nelze také vyloučit, že Aristotelés touto větou pouze omezuje zaměření svých současných úvah a zkoumání v naznačeném směru přenechává jiným autorům (obdobně prohlašuje např. ve 20. kapitole, že některé výzkumy řeči jsou věci metriky).

Podle některých komentátorů se mělo naznačené zkoumání týkat jen prvních vývojových fází řecké tragédie jako literárního útvaru. Vzhledem ke skutečnostem uvedeným v předchozích poznámkách považujeme za pravděpodobnější, že předmětem zkoumání by tu měl být celý dosavadní vývoj řecké tragédie, který by se posuzoval z hlediska jejích přirozených možností.

**1449a10–11** kteří začínali dithyrambem : τῶν ἐξάρχοντων τὸν διθύραμβον. O dithyrambu viz výše pozn. k řádce 1447a8–12. Satyrové, za něž se přestrojovali ve starých dobách členové dithyrambického sboru, měli podle tradičních bájí podobu zpola lidskou a zpola kozlí. V tom má svůj původ slovo *tragó(i)diá*, které doslova znamená „kozlí zpěv“ (*tragos* je řecký výraz pro kozla). Z této původní formy dithyrambu přímo vycházelo (asi od počátku 5. stol. př. Kr.) satyrské drama, veselohra s mytologickým námětem; psali je skladatelé tragédií jako závěrečný doplněk k tragickým trilogiím (srv. níže pozn. k řádce 1451a6).

Podle dalšího Aristotelova výkladu ve 4. kapitole se tragédie vyvinula až ze satyrského dramatu. Někteří badatelé však nevylučují možnost, že tragédie přímo navazovala na jednu složku dithyrambických skladeb, a to na líčení různých příhod z Dionysova života.

Ty vyprávěl v přestávkách mezi zpěvy vůdce sboru, přestrojený za Dionysa. Sbor mu odpovídal, a tak se již zde postupně vyvinul dramatický dialog.

**1449a11–12** u tvůrců fallických písní : ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά. Výrazem *fallika* se označovaly písně, které se zpívaly při veselých průvodech (*kómoi* – srv. výše pozn. k řádce 1448a35) pořádaných na počest bohů plodnosti, zvl. Dionysa. Těmito písněmi se zde doprovázelo nesení nápodoby mužského údu (*fallos*) jako symbolu plodnosti. Původně to byly nevázané, spontánně vznikající popěvky, později je skládali i básníci a přednášel sbor. Při fallických písních se předváděly i mimické scénky a v přestávkách se vyprávěly rozpustilé příběhy. Tyto scénky a vyprávění poskytovaly možnost pro utváření prvních počátků komického dialogu.

**1449a16** z jednoho na dva : ἐξ ἑνὸς εἰς δύο. Prvého sólového herce zavedl ještě při přednesu dithyrambů (asi v polovině 6. stol. př. Kr.) dramatik Thespis z attické Ikarie. Tím umožnil, aby se při předvádění skladeb rozvinul dialog mezi hercem a náčelníkem dithyrambického sboru. Thespisovo vítězství v dramatické soutěži konané kolem r. 535 př. Kr. se pokládá za okamžik vzniku řecké tragédie jako literárního útvaru.

**1449a16–17** Aischylos : Αἰσχύλος. Nejstarší z trojice největších řeckých tragických básníků (srv. pozn. k řádce 1448a26). Žil v letech 525/4–456/5 př. Kr. Podle dobových svědectví napsal asi 90 tragédií a satyrských dramát (známe 82 jejich názvů). Skládal i básně jiných druhů (elegie, epigramy aj.). Z jeho díla se v úplnosti dochovalo 7 tragédií, mezi nimi i slavná trilogie *Oresteia*, tvořená hrami *Agamemnon*, *Choéforoi* (*Obětující ženy*) a *Eumenides* (*Usmířené bohyně*). Kromě toho se dochovaly i zlomky z některých dalších Aischylových skladeb.

**1449a17** mluvené slovo : τὸν λόγον. Tj. mluvené části tragédie přednášené herci. Většinou mívaly tyto části povahu dialogu, někdy to však byly i dlouhé monology. Aristotelés zde označuje tyto části

souhrnně výrazem *logos*. K různým významům tohoto výrazu srv. níže pozn. k řádku 1457a23.

**1449a19** *Sofoklés* : Σοφοκλῆς. Viz výše pozn. k řádku 1448a26.

**1449a19–21** *upustila od krátkých dějů a žertovné mluvy* : ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας ... ἀπεσεμνύνθη. Skutečnost, že řecká tragédie se ve svých počátcích prolínala s rozpustilými satyrskými hrami (a patrně vznikla do značné míry přímo z nich, jak to uvádí Aristotelés v textu), poutá již po staletí pozornost literárních historiků i filosofů. Někteří badatelé v této souvislosti upozorňují, že i v mnohých řeckých tragédiích je obsažen prvek veselí. Jde tu však o veselost založenou na nějakém chybném předpokladu, nebo na nerespektování vnějších (nadindividuálních i nadlidských) sil, které zásadním způsobem podmiňují a ovlivňují život člověka. Po prchavém štěstí proto v tragédii přichází neodvratně jeho opak: zvrát štěstí v neštěstí je podle dalšího Aristotelova výkladu (v 13. kap.) základním tragickým motivem. Nerespektování mnohostranné podmíněnosti lidského života má zde však hlubší smysl: je projevem vůle a vášně člověka, jeho touhy po životním uplatnění, která se dostává do konfliktu s řádem světa, ať již ho představuje osud, božstvo či zákon. V pojetí tohoto konfliktu i v jeho řešení jsou ovšem mezi řeckými tragickými básníky rozdíly, v nichž se odrážejí i změny v duchovní atmosféře doby: Aischylos klade důraz na potrestání bezbožných skutků spravedlivým božstvem, v Sofokleových hrách se odsuzuje zpupnost individua a současně se oslavuje velikost člověka, který se dokáže vyrovnat se svým tragickým osudem. Euripidés zase klade do popředí rozum a mravní odpovědnost. Vzhledem k těmto skutečnostem si stále podržuje svou podnětnost známý výklad obecných rysů řeckého tragického básnictví, který podal v minulém století ve spise *Die Geburt der Tragödie* F. Nietzsche. Podle něho se v řecké tragédii řeší stálý střet dvou protichůdných principů (resp. životních orientací): „apollinského“, který je výrazem rozumového směřování k míře, řádu a harmonii, a „dionysovského“, jenž je projevem dynamické, vášnivé vůle k životu a moci.

**1449a21** z *tetrametru* : ἐκ τετραμέτρου. Míní se tetrametr složený ze čtyř trochejských dvojstop (tetrametry se mohly skládat i ze čtyř jambických dvojstop nebo ze čtyř daktylů). Trochejský tetrametr tedy obsahoval celkem 8 stop, poslední z nich byla zpravidla neúplná. Poslední slabika v každé dvojstopě mohla být i dlouhá. Schematicky:

/ ' U - U / ' U - U / ' U - U / ' U - /

**1449a22–23** *protože byla ... více přizpůsobena tanci* : διὰ τὸ ... ὀρχηστικωτέρων εἶναι. Pro vyjádření tanečního pohybu jsou obecně vhodnější tzv. sestupné veršové stopy, v nichž je důraz na první slabice. Mezi ně patří i trochej.

**1449a24–25** *jamb je přece ze všech veršových rozměrů mluvené řeči nejbližší* : μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν. Toto tvrzení platí o řečtině a o dalších jazycích, v nichž značná část slov začíná krátkou slabikou. Určitou roli zde patrně má i skutečnost, že slovní přízvuky nemají u řeckých slov jednotné místo (jako v některých jiných jazycích, v nichž jsou obvykle např. na první, nebo na předposlední slabice) a pravidla pro jejich umístění jsou založena na počítání slabik od konce výrazu. Tyto přízvuky však nebyly ve staré řečtině důrazové, nýbrž melodické. Podobností mezi jambickým veršem a běžnou řečí se Aristotelés zabývá také v *Rétorice* (III, 1; 8).

**1449a28** *Rovněž se zvětšil počet dějství* : ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη. Výrazem *epeisodion*, který je použit v komentované větě, se v řecké tragédii nazývaly výstupy herců mezi jednotlivými sborovými zpěvy (srv. výklad ve 12. kap.). Tyto výstupy zhruba odpovídaly dnešním dějstvím. Jejich počet se v tragédii ustálil na pět.

## 5. kapitola

**1449a32** *jak jsme již řekli* : ὡσπερ εἵπομεν. Odkaz na výklad o vzniku dramatických druhů v předcházející kapitole.

**1449a36 směšná maska** : τὸ γελοῖον πρόσωπον. Užívání masek (převzaté z některých náboženských obřadů) bylo neodmyslitelnou součástí řeckého divadla (kromě mimu). Masky nosili herci i sbor. Rozeznávaly se masky tragické, satyrské a komické a mezi nimi dále masky jednotlivých lidských typů a také individuální (např. maska stookého pastýře Arga, strážce Diovy milenky Ió). Komické masky měly svou pitvorností vyvolávat smích a současně sloužily i k charakterizaci postav. Nošení masek na jedné straně bránilo využití mimiky obličje, na druhé straně však herci umožňovalo hrát více úloh, včetně ženských. Masky byly rovněž konstruovány tak, že zesilovaly hercův hlas.

**1449a38–b1 zpočátku nebyla brána vážně** : τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς. Řecká komedie nebyla po delší dobu uznávána za plnohodnotný literární útvar. V rámci svátků Velkých Dionysií se předváděly komedie v Athénách zprvu jen neoficiálně a ochotnický, do dramatické soutěže se tu zařazovaly až od r. 486 př. Kr. (tj. asi až 50 let po tragédiích). Soutěž skladatelů komedií se pak o šestidenních Velkých Dionysiích konala vždy třetí den, poslední tři dny byly věnovány závodu tragických básníků. Po dlouhou dobu rovněž neoficiálně se předváděly v Athénách komedie (i tragédie) i o druhých Dionysových svátcích, tzv. Lénajích. Teprve v 2. pol. 5. stol. př. Kr. bylo stanoveno, že o těchto svátcích se budou předvádět premiéry komedií (od r. 442) a tragédií (od r. 433).

Příčinou obtížného vstupu komedie do řecké literatury nebyl zřejmě (alespoň ne především) její původ v obyčejích prostých venkovanů, ani s tím spojená obhroublost a drastičnost žertů. Tyto projevy později tolerovalo i vyspělé athénské obecnstvo, protože si bylo vědomo jejich původního kultovního významu. K podceňování komedie vedla v prvé řadě patrně skutečnost, že dlouho byla jen živelnou směsicí písní a scének, kterou nesjednocoval dramatický děj. Tomu nasvědčuje i další Aristotelův výklad, podle něhož se skladatelé tohoto dramatického oboru připomínají teprve z doby, kdy komedie dostala už určitou podobu.

**1449b2 byl povolen archontem dosti pozdě** : ὀψέ ποτε ὁ ἀρχῶν ἔδωκεν. V roce 486 př. Kr., zmíněném již v předchozí poznámce. Účast v soutěži (jak pro tragédie, tak pro komedie) povoloval pro prostudování hry jeden z devíti nejvyšších státních úředníků (archontů). Pro Velká Dionysia byl tímto úkolem pověřen první archón (později zvaný *epónimos*), pro Lénaje tzv. archón–král (*basileus*). Když archón připustil hru do soutěže, určil jednoho ze zámožných občanů, aby v rámci svých daňových povinností uhradil náklady na hru, především na výcvik a na zaopatření sboru. Nastudování a provedení hry měl na starosti sám básník.

**1449b3–4 jména jejich skladatelů se připomínají** : οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. Z nejstaršího období attické komedie, která měla své přirozené centrum v Athénách, se kromě již zmíněného Chiónida a Magnéta (viz pozn. k řádku 1448a34) uvádějí ještě skladatelé Súsarion, Ekfantidés, Kratés a Ferekratés.

**1449b4 prology** : προλόγους. Řecká komedie se členila zhruba na stejné části jako tragédie (tyto části vlastně do značné míry z tragédie převzala). První částí hry u obou dramatických druhů byl právě prolog, výstup herců před příchodem sboru. Cílem tohoto výstupu bylo podat (ve formě monologu nebo dialogu) stručný nástin vlastního děje, a tím umožnit divákům lépe se v něm orientovat. Přehled jednotlivých částí tragédie podává Aristotelés ve 12. kapitole *Poetiky*. Obdobné členění komedie je uvedeno v anonymním pojednání, jehož překlad je součástí tohoto svazku (viz str. 139).

**1449b6 Epicharmos** : Ἐπίχαρμος. Viz pozn. k řádku 1448a33.

**1449b6 Formis** : Φόρμις. Mladší současník Epicharmův, působil rovněž v Syrakúsách.

**1449b6–7 Přišlo to sice původně ze Sicílie** : τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε. Srv. výše Aristotelův výklad v 3. kapitole.

**1449b7** *Kratés* : Κράτης. Původně herec, později (kol. r. 450 př. Kr.) skladatel komedií. Pokládá se za zakladatele komedie jako literárního druhu.

**1449b11** *používá stále téhož druhu verše* : τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν. Tj. hexametru (srv. pozn. k řádkům 1447a29–b9). Tragédie, i když v ní postupně převládlo užívání jambického trimetru, nebyla tak bytostně spojena s jedním veršovým druhem.

**1449b11** *má podobu vypravování* : ἀπαγγελίαν εἶναι. Srv. pozn. k řádkům 1448a17–18.

**1449b13** *vystačit s jedním oběhem slunce* : ὑπὸ μίαν περιόδον ἡλίου εἶναι. Skladatelé tragédií usilovali o to, aby každá z jejich her zobrazovala události, které se odehrávají během jednoho dne a na jednom místě (požadavek jednoty času a místa). Zprostředkovaně se však mohl děj tragédie týkat (a také se většinou týkal) mnohem delšího časového rozpětí, protože o dřívějších událostech, které ovlivňovaly současné jednání postav, se divák dovídal z dialogů na jevišti.

**1449b13–14** *epická báseň je časově neomezená* : ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ. Neomezenost časového rozpětí vyprávěného děje je ovšem i u hrdinských eposů jen relativní. V *Iliadě* se líčí události, k nimž došlo během 51 dnů v posledním roce obléhání Tróje, vlastní děj *Odysseie* se odehrává v posledních 41 dnech Odysseova strastiplného (deset let trvajících) návratu od dobyté Tróje na rodnou Ithaku. I čtenář, resp. posluchač těchto básní se v nich dovídá zprostředkovaně (z vyprávění a vzpomínek jejich hrdinů) o dřívějších událostech, na něž navazuje vlastní děj.

**1449b16** *Co se týče základních složek* : μέρη δ'... . Jednotlivými složkami (stránkami) tragédie se Aristotelés podrobně zabývá v dalším výkladu (6. kap. nn.). Ze složek, které tam uvádí, jsou tragédii a eposu společné čtyři: děj, povahy (povahokresba), mluva

a myšlenková stránka. Na rozdíl od tragédie nepatří k eposu dvě zbývající složky, scénická výprava a hudba.

## 6. kapitola

**1449b21**: *O zobrazování v hexametrech* : Περὶ ... τῆς ἐν ἑξαμέτρους μιμητικῆς. Tj. o epickém básnictví.

**1449b22** *pojďme později* : ὕστερον ἐροῦμεν. Podrobný výklad o epickém básnictví podává Aristotelés v posledních čtyřech kapitolách *Poetiky* (kap. 23–26). Aristotelův výklad o komedii, který snad tvořil II. knihu tohoto spisu, se nedochoval. Nepřímé svědectví o struktuře a obsahu tohoto výkladu pravděpodobně přináší o něco pozdější anonymní pojednání *O komedii*, jehož překlad je součástí tohoto svazku.

**1449b22** *Nyní pohovořme o tragédii* : περὶ δὲ τραγωδίας λέγωμεν. Začíná podrobný výklad o tragédii, který pokračuje až do 19. kapitoly.

**1449b23** *správný výměr* : τὸν γινόμενον ὄρον. Pokud Aristotelés upozorňuje na podání definice, neuznává jen jejího přímého označení *horismos*, nýbrž často – jako v tomto případě – i názvu *horos*, který vlastně znamená jen její pravou část, tzv. definiční určení (*definiens*). V komentované části textu jde o nalezení charakteristických znaků určujících definovaný předmět, a to bez přesnějších formálních požadavků, tj. o definici ve volnějším smyslu slova, s jakou se často setkáváme v Aristotelových přírodně filosofických a společenskovedních výkladech (Aristotelés pro ni někdy volí i širší pojmenování *logos* – „slovo“, „řeč“, „výraz“ apod. – v českých překladech se pro ni tradičně používá slova „výměr“).

Aristotelés již ovšem zná i definice v přísném logickém smyslu, jejichž stanovení pokládá za jeden z důležitých úkolů vědeckého bádání. Rozebírá zejména tzv. klasickou definici, v níž se na pravé

straně uvádí „nejbližší rod“ a „druhový rozdíl“ definovaného předmětu (takového druhu je například definice „člověk = živočich rozumný“). Kromě toho se Aristotelés zabývá i definicemi, které se dnes označují jako syntetické (jimi se zavádějí do vědy nové termíny jako zkratky za složitější výrazy) a analytické (objasňující význam termínů, které již byly zavedeny). Srv. zvláště *An. post.* II, 3–10; *Top.* VI–VII; a *Met.* VII, 4.

**1449b27–28** *očištění takových pocitů* : τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν. Jedno z mála míst dochovaných Aristotelových spisů, kde je vyjádřena známá myšlenka, že vnímání výsledků umělecké tvorby způsobuje v člověku určitou očistu (*katharsis*). Pokládá se za pravděpodobné, že součástí *Poetiky* byl původně i podrobnější výklad Aristotelových názorů o této problematice, ale nemáme o něm žádné doklady. Není však pochyb o tom, že onu očištnou funkci nepřipisuje Aristotelés pouze tragédii, neboť to potvrzuje jeho výklad z VIII. knihy *Politiky*, v němž se mluví o katarzi dosahované hudbou (viz *Zlomky*, V). Také ve zmíněném anonymním pojednání, které pravděpodobně vychází z Aristotelových myšlenek, se připisuje komedii podobná očištná úloha, jakou má tragédie (srv. výše str. 133). K různým výkladům Aristotelova pojetí katarze výše v úvodu (str. 37).

**1449b30–31** *některé úseky ... pouze veršovým rozměrem a jiné zase jen nářevem* : τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους. V dialozích tragédie se uplatnil jen rytmičtý verš, v písních sboru zase melodie.

**1449b32–33** *výprava pro oko divákovy* : ὁ τῆς ὀψεως κόσμος. Doslova: vystrojení podívané. Z dalšího výkladu v této kapitole, v němž se výprava označuje za jediný způsob zobrazení v tragédii, vyplývá, že Aristotelés tu nemá na mysli pouze jevištní dekorace, nýbrž celou optickou stránku jevištního předvedení. Pokud jde o výtvarnou úpravu jeviště v řeckém divadle, nedochovalo se nám o ní mnoho zpráv. Je však doloženo, že pozadí pódia, na němž vystupovali herci, tvořila malovaná dekorace (snad jen s hrubě naznače-

nými motivy) upěvněná na tzv. *skéné* (tj. na nižší budově, která za pódium uzavírala prostor divadla). Další dekorace byly připevněny na vysokých stojanech, které stály na obou stranách jeviště.

Výprava je ovšem v Aristotelově pojetí nutnou složkou tragédie jen z hlediska divadla. Aristotelés totiž požadoval, aby tragédie byla schopna dosahovat svého uměleckého účinku i bez předvedení na jevišti, tj. i při pouhém čtení nebo naslouchání textu (viz konec 6. kap. a zvl. začátek kap. 14). V dalším výkladu používá Aristotelés pro výpravu stručnější označení *opsis* („podívaná“).

**1450a11** *dvě složky ... jednu ... tři* : δύο μέρη ... ἔν ... τρία. Prostředky zobrazení tu jsou mluva a hudba, jeho způsobem jevištní předvedení, a k složkám, jež se zobrazují, patří děj, povahy a myšlenky.

**1450a12–13** *použilo nemálo básníků, takřka všichni, k utváření druhů tragédie* : οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηται τοῖς εἰδεσιν. Tj. zdůraznili ve svých skladbách jednu z uvedených složek do té míry, že tím vznikl zvláštní druh tragédie. O druhích tragédie pojednává Aristotelés podrobněji v 18. kapitole. Výčet druhů, který je v této kapitole uveden (1455b32 nn.), však odpovídá jen částečně šesti složkám tragédie z právě komentovaného místa.

**1450a24–25** *bez vyjádření povah však ano* : ἄνευ δὲ ἡθῶν γένοιν' ἄν. Jinými slovy: jednání osob může být ve hře určováno především jejich situací, nikoli povahami. Jednající osoby ovšem musí nějakou povahu mít, ale tu je nutno předvést jen tehdy, pokud ovlivňuje průběh děje. Povahy jsou tedy v tragédii (jak říká Aristotelés v dalším výkladu) „až na druhém místě“.

**1450a27** *Zeuxis* : Ζεῦξις. Význačný malíř z konce 5. stol. př. Kr. Pocházel z jihoitalské Hérakleie, po větší část života působil pravděpodobně v Efesu. Jeho obraz rodiny Kentaurů se snad dochoval v kresebné kopii na mramorové desce. Zvláště proslulé bylo jeho zobrazení Heleny pro Héřin chrám v jihoitalském Krotóně. Tradovalo se, že Zeuxis si vybral za model k tomuto obrazu pět nej-

krásnějších místních dívek a v malbě uplatnil to, co na každé z nich bylo nejdokonalejší. Tento příběh se uvádí jako doklad typizačního postupu.

**1450a27** k *Polygnótoni* : πρὸς Πολύγνωτον. Srv. pozn. k řádkům 1448a5 a 1448a6.

**1450a34–35** *náhlé obraty a okamžiky poznání* : αἱ τε περιπέτειαί καὶ ἀναγνωρίσεις . Tj. peripetie a anagnórise, o nichž Aristotelés podrobně pojednává v dalším výkladu (kap. 10–11, 16).

**1450b5** *schopnost mluvit k věci a přiměřeně* : τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα. Touto zkratkovitou formulací se zřetelně míní schopnost básníka vložit věcnou a přiměřenou řeč do úst svých postav (viz dále v textu).

**1450b6** *politické umění a rétorika* : τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς. Tyto obory neklade Aristotelés vedle sebe na stejnou úroveň, jak by se mohlo z komentované formulace zdát. Politické umění je v jeho pojetí jednoznačně nadřazeno rétorice, je vlastně nejvyšší praktickou naukou (srv. *Eth. Nic.* I, 1). Zatímco rétorika se zaměřuje na přesvědčování posluchačů o správnosti řečnickova stanoviska, politické umění má na zřeteli především dobro obce. Takto pojaté politické umění se proto u Aristotela stále prolíná s etikou (srv. tamt.). V ostrém rozlišování politiky a rétoriky se obráží i Aristotelův odpor k názorům a činnostem některých sofistů, kteří tyto obory ztožňovali a redukovali je (řečeno dnešní terminologií) na pouhé umění manipulace bez jakékoli mravní dimenze (srv. tamt., X, 10). Na druhé straně rétorika vždy přesahovala oblast politiky, protože se týkala nejen politických promluv (řečí před radou a ve sněmu, řec. *démegoriai*), ale i řečí pronášených před soudem a při slavnostních příležitostech.

**1450b7–8** *dnešní jako rétor* : οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς. Úpadek řecké tragédie, k němuž došlo po smrti Sofoklea a Euripida (oba zemřeli v r. 406/5 př. Kr.), se téměř obecně projevoval i v pronikání mno-

hých rétorických prvků do skladeb tragických básníků. Po formální stránce přejímaly tehdejší tragédie z rétoriky zvl. umělost a květnatost mluvy, po obsahové stránce se odkláněly od velkých etických problémů a soustřeďovaly se na zobrazení vášnivého a hrůzného jednání.

**1450b14–15** *což má stejný význam u veršů i v próze* : ὁ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν. O jazykové stránce básnictví pojednává Aristotelés podrobněji ve 20. a 21. kapitole *Poetiky*. Ve III. knize *Rétoriky* (kap. 1–12) se zabývá slohem v řečnictví a v próze a ve svých logických pojednáních (např. ve spise *O vyjadřování*) zase analyzuje řeč jako prostředek a výraz myšlení.

## 7. kapitola

**1450b25–26** *celky, které žádnou velikost nemají* : ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος. Aristotelés tu má patrně na mysli především logické celky, jako jsou rod a druh. Názvy těchto celků (*ta hola*) je možno „zcela“ (*holós*) přisuzovat všemu, co do daného rodu nebo druhu spadá, tj. lze jimi označovat všechny podřazené druhy i jednotliviny (srv. *Met.* V, 26). Proto zde překládáme výraz *holon* („celek“ – tj. v jednotném čísle) slovem „celky“.

**1450b30** *zpravidla* : ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ. Slovní spojené *hós epi to poly* se někdy také překládá výrazem „většinou“. Vyjadřuje se jím, že k něčemu sice nedochází nutně (*ex anankés*), nýbrž jen obvykle, tj. ve většině případů daného druhu (srv. např. Aristotelův výklad v *Top.* II, 6).

**1450b37** *ve velikosti a v uspořádání* : ἐν μεγέθει καὶ τάξει. Ve XIII. knize *Metafysiky*, v níž se Aristotelés zabývá mj. i vztahy mezi matematikou a krásným, se jako nejdůležitější příznaky krásy uvádějí uspořádání, souměrnost a omezení (*Met.* XIII, 3).



**1450b38–39** *blíží-li se ... pozorování k hranici vnímatelnosti* : ἡ θεωρία ἐγγυς τοῦ ἀνασθητοῦ γινομένη. V některých vydáních řeckého textu *Poetiky* se komentovaná věta uvádí v jiné podobě, již odpovídá překlad „uskuteční-li se pozorování v téměř nevnímatelném čase“. Aristotelově koncepci vnímatelnosti malých předmětů, jak je vyložena v 6. a 7. kapitole spisu *O vnímání a vnímatelném*, odpovídá nepochybně lépe textová varianta, z níž jsme vycházeli při překladu. Délce trvání však přisuzuje Aristotelés závažný význam u sluchových vjemů (srv. tamt.). Podle některých editorů byla asi původně na tomto místě i zmínka o vnímání zvuku v nepatrně krátkém čase, ale při pozdějších opisech byl text porušen.

**1451a2** *deset tisíc stadií* : μυριάων σταδίων. *Stadion* se nazývala řecká délková míra, která se rovnala 600 stopám, tj. – pokud jde o míry v Attice – asi 177,6 m, 10 000 stadií by tedy bylo přibližně 1776 km. Z hlediska řecké frazeologie není tento příklad tak umělý a absurdní, jak by se mohlo zdát. Slovo *myriás* (deset tisíc) se chápalo i jako obrazné vyjádření jakéhokoliv obrovského množství nebo velikosti (srv. např. novověké „tisíc mil“, které se ostatně ve většině délkových soustav příliš neliší od délky 10 000 stadií). O tomto jazykovém úzu se Aristotelés také zmiňuje v dalším výkladu.

**1451a6** *rozsah je omezen možnostmi představení* : τοῦ δὲ μήκουσ ὄργου ὁ μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας. Rozumí se při jedné a téže slavnosti, jak to naznačuje v komentované větě akusativ mn. č. výrazu *agón* („soutěž“). O Velkých Dionysiích (srv. pozn. k řádkům 1449a 38–b1) se předvádělo ve třetím dnu 5 komedií a v každém ze zbývajících dnů čtyři hry (3 tragédie a 1 satyrské drama) od jednoho autora.

**1451a8** *podle vodních hodin* : πρὸς κλεψύδρας. Tj. postupovalo by se jako u athénské soudu, kde každý řečník měl pro svou řeč při závěrečném přelíčení přesně stanovený čas, odměřovaný vodními hodinami (*klepsydra*). Tyto hodiny byly založeny na stejném principu jako pozdější přesýpací, čas se v nich měřil nejprve podle poklesu hladiny při odkapávání vody do jiné nádoby, později (od 3.

stol. př. Kr.) naopak podle vzestupu hladiny v této druhé nádobě. Které z jiných příležitostí, při nichž se vodní hodiny také používaly, měl Aristotelés v další větě na mysli, nelze určit.

## 8. kapitola

**1451a20** *Hérakléidu, Théséidu* : Ἡρακλῆίδα Θησηίδα. Tj. eposy o činech bájných hrdinů Héraklea a Thésea. Protože se o těchto hrdinech dochovalo mnoho legend, které spolu většinou dějově nesusvisely, bylo z uměleckého hlediska pochybné zbásnit jich více v jednom epickém nebo dramatickém díle. (Aristotelés zde může volit příklad z epiky, protože zásady pro sestavování děje jsou v ní podle jeho přesvědčení stejné jako v tragédii – srv. závěr 5. kap. a níže ve 23. a 24. kap.). První *Hérakléidu*, z níž se dochovalo jen několik malých zlomků, napsal v 6. stol. př. Kr. Peisandros ze Rhodu. Byl to patrně on, kdo vybavil postavu Héraklea dvěma později neodmyslitelnými doplňky, přehozem z kůže nemejského lva a obrovským kyjem. Jako první prý také popsal 12 úkolů, které Hérakleovi uložil jeho strýc Eurystheus. Autorem dalšího eposu o Hérakleovi (rovněž dochovaného jen v nepatrných zlomcích) byl v 5. stol. př. Kr. Panyassis z Halikarnassu, strýc slavného dějepisce Hérodota. O eposech, v nichž se líčily činy Théseovy, máme ještě méně zpráv. Jako jejich autoři se uvádějí Difilos, Pythostratos a Zópyros. Oslavný dithyramb na Thésea složil v 5. stol. př. Kr. lyrik Bakchylidés.

**1451a26** *že byl zraněn na Parnassu* : πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ. V mládí prý byl Odysseus při lovu na Parnassu zraněn kancem nad kolenem. Po dlouhých letech, když se mu konečně podařilo vrátit se od Tróje domů, poznala ho v přestrojení podle jizvy po tomto zranění stará chůva Eurykleia. V *Odysseii* je o této příhodě zmínka (XIX, 392–466), což vyvolalo pochybnosti některých badatelů, zda nejde o pozdější vsuvku. Je však pravděpodobné, že Aristotelés nepokládal tuto krátkou epizodu za líčení, které by neúměrně rozšiřovalo vlastní děj.

**1451a26 předstíral šílenství** : μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι. Podle starých (patrně již předhomérských) bájí se Odysseus nechtěl zúčastnit výpravy proti Tróji. Když k němu přišli řečtí hrdinové, kteří svolávali vojsko, předstíral šílenství. Jeho lest však Řekové odhalili, a Odysseovi nezbylo nic jiného než do vojska vstoupit. V homérských eposech jakákoli zmínka o této poněkud kompromitující příhodě ze života hlavního hrdiny *Odysseie* chybí. Literárně byla tato příhoda zpracována až v pozdějším eposu *Kypria* (Kyperská vyprávění), kde se líčí události, které předcházely vlastnímu ději *Iliady* (svatba Achilleova otce Pélea s Thetidou, Paridův soud, počátky a průběh trójské války až do sporu mezi vůdcem řecké výpravy, mykénským králem Agammenonem a hrdinným Achillem v desátém roce bojů).

**1451a28 kolem jednoho příběhu** : περὶ μίαν πράξιν. Osnovu vlastního děje *Odysseie* tvoří události, k nimž došlo v poslední fázi Odysseova návratu od Tróje domů (pro nepřízeň boha moří Poseidóna trval tento návrat celých deset let): Odysseus připlouvá na rodnou Ithaku, dává se poznat pastýři Eumaiovi, v přestrojení přichází do svého domu, který ovládli proradní nápadníci jeho ženy Pénélopy, s pomocí syna Télemacha a věrných pastýřů vetřelce nakonec přemůže a slaví shledání se svou rodinou. Tento příběh (odehrávající se v 41 dnech) je přímo líčen až v druhé polovině eposu (XII–XXIV), v první části se z Odysseových úst dovídáme o událostech, které vlastní děj předcházely (snahy Télemacha o nalezení otce, řádění nápadníků na Ithace, Odysseova dobrodružství při návratu od Tróje). Stručný nástin dějové osnovy *Odysseie* podává Aristotelés v 17. kapitole *Poetiky*.

**1451a29–30 a podobně i Iliadu** : ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα. Dějovou osnovu tohoto eposu vytváří spor o krásnou zajatkyňu mezi Agamemnonem a Achillem. Rozhněvaný Achilleus se rozhodne nezúčastňovat se dalších bojů. Řecké vojsko je nepřítomností svého nejlepšího bojovníka (i nepřítomností bohu, kterou vyvolal onen spor) vážně oslabeno a jen stěží odolává náporu nepřítele. Teprve smrt přítele Patrokla, který v Achilleově zbroji zahnal vítězíci Trójany

na útek, ale nakonec byl jejich vůdcem Hektorem zabit, přinutí Achillea, aby se s Agamemnonem smířil. Achilleus v nové zbroji zabije v souboji Hektora, a pomstí tím smrt svého přítele. Pohřbením Patrokla a Hektora celý příběh (odehrávající se v 51 dnech posledního roku války) končí.

## 9. kapitola

**1451b2 Hérodotovo dílo** : τὰ Ἡροδότου. Hérodotos z Halikarnassu v Malé Asii (kol. 484 – kol. 430 př. Kr.) napsal rozsáhlý spis *Dějiny* (*Historiés apodexis*, doslova *Výsledek bádání*). V jeho první části (kn. I–IV) shrnul své poznatky o dějinách východních národů, v druhé (kn. V–IX) popsal řecko-perské války do r. 478 př. Kr.

Na rozdíl od Aristotela neupírá moderní historiografie jeho dílu filosofickou a uměleckou hodnotu. V Hérodotových výkladech se totiž spatřuje první pokus o vytvoření určité filosofie dějin. (Dějiny chápal Hérodotos jako odvěký boj mezi Řeky a východními „barbary“, jehož smyslem však není vítězství jedné strany, nýbrž zachování jakési dynamické rovnováhy. Proto bývá často nazýván „otcem dějepisu“, i když se v jeho práci objevují jen počátky historické kritiky.) Umělecká stránka Hérodotova díla se dnes cení dokonce výše než vědecká.

**1451b5–6 Proto je básnictví filosofičtější a závažnější než dějepisectví** : διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. Toto tvrzení (i k němu připojený výklad) má svůj základní zdroj v Aristotelových názorech o povaze obecného a o vědění. Obecné, tj. to, co je společné více jednotlivým případům (např. všem příslušníkům určitého biologického druhu), nemůže sice podle Aristotelova přesvědčení být mimo tyto jednotliviny, ale je ve vztahu k nim v určitém smyslu (ontologicky) prvotní. Druhy a rody jsoucího ve věčném koloběhu světového dění trvají, kdežto jednotliviny zanikají (srv. např. ve spisu *O vzniku a zániku*, II, 11). Toto dění má své obecné příčiny ve společné přirozenosti (*fysis*) bytostí stejného druhu, tedy opět v jejich obecné stránce. Vědění

v pravém smyslu slova je proto pro Aristotela vždy poznáním obecného, neboť v něm se poznávají i příčiny věcí a dění (srv. *An. post.* I, 1–9; *De anima*, II, 5, a *Phys.* I, 1). Naproti tomu o něčem, co je nahodilé, nemůže být skutečná věda, je možné jen vědět, že se tak stalo (vědění „že“ – řec. *hoti* – proti vyššímu vědění „proč“ – řec. *dioti* – srv. uvedené kapitoly z *Druhých analytik*).

Básnictví může odhlížet od toho, co je v tradičních bájích nebo i ve skutečných událostech nahodilé, a sestavovat děje tak, jak by z obecných hledisek měly nebo alespoň mohly pokračovat. Má tedy k poznání obecného mnohem blíže než dějepisectví, které je podle Aristotelova názoru pouhou registrací jednotlivých událostí, z nichž mnohé jsou zcela dílem náhody.

**1451b11** *Alkibiadés* : Ἀλκιβιάδης. Význačný athénský politik a vojevůdce z druhé poloviny 5. stol. př. Kr., v mládí žák Sókratův, později stoupenec sofistů. Jeho vynikající schopnosti vzbuzovaly závist, ale současně je do značné míry znehodnocovala nezkrotná ctižádost, jíž byl ochoten obětovat i zájmy obce. (Když byl r. 415 zbaven pro nepotvrzené podezření z trestného činu svých velitelských pravomocí a měl být postaven před soud, uprchl do Sparty, odkud několik let vystupoval proti své domovině.) Alkibiada učinil Platón jednou z hlavních postav svého dialogu *Symposion*.

**1451b13–14** *dávají osobám... nahodilá jména* : τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν. Toto tvrzení se týká tzv. střední komedie, která se rozvíjela (pod silným vlivem Euripidových tragédií) v Aristotelově době. „Stará“ attická komedie byla ve své účelnosti naopak velmi adresná (např. Aristofanés napadal ve svých hrách mnohé významné současníky, mj. i Sókrata).

**1451b21** *v Agathónově Květině* : ἐν τῇ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ. Agathón patřil v druhé polovině 5. stol. př. Kr. k oblíbeným tragickým básníkům. Své první vítězství v soutěži dramatiků (r. 416) oslavil hostinou, kterou vylíčil (s obvyklou volností) Platón v dialogu *Symposion*. Ve svých skladbách navazoval na tvorbu Euripidovu, ale překonat stagnaci řecké tragédie se mu již nepodařilo. O citované

hře není známo nic bližšího. Někteří badatelé pochybují o tom, zda její děj byl skutečně zcela vymyšlen. Není ani jistota o jejím názvu: soudí se, že se mohla jmenovat nejen *Anthos* (Květina), jak je uvedeno v nejstarších dochovaných opisech *Poetiky*, ale i *Antheus* (jméno Trójana, kterého podle pozdější báje omylem usmrtil Paris). Pojmenování hry podle nějakého předmětu a ne podle hlavní osoby je totiž v řeckém dramatickém básnictví něčím naprosto neobvyklým. O Agathónovi se zmiňuje Aristotelés ještě v 18. kapitole.

**1451b25–26** *i známé děje jsou známy jen někomu* : καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμὰ ἔστιν. Značná část diváků neznala bohatou řeckou mytologií tak dobře, aby se mohla v dramatickém zpracování většiny tradičních bájí předem orientovat. Přesto i těmto divákům poskytovaly hry požitek. Odpadá tedy námitka (proti vymyšlení nových dějů), že pouze zpracování tradičních bájí umožňuje divákovi dobrou orientaci ve hře a vzbuzuje v něm dojem pravděpodobnosti předváděného příběhu.

**1451b30** *není proto ještě básníkem méně* : οὐθὲν ἥττον ποιητῆς ἔστι. Tj. básník může zobrazovat i skutečné příběhy, ale jen takové, které se pro svou pravděpodobnost nebo i relativní nutnost mohou ve stejné situaci kdykoli opakovat (které jsou tedy svým způsobem typické).

**1451b31–32** *a jaké se jinak nemohou stát* : καὶ οὐκ ἄλλως δυνατὰ γενέσθαι. V jednom z nejstarších dochovaných opisů *Poetiky* je na tomto místě řecký výraz *kai dynata ginesthai* (a jaké se mohou stát), v jiných opisech však chybí a není ani něčím nahrazován. Vzhledem k předcházejícímu výkladu je tato charakteristika skutečných událostí nadbytečná, neboť „to, co se stalo, zřejmě možné je“. Proto značná část editorů vylučuje tento výraz z textu, nebo ho jako pravděpodobně pozdější vsuvku klade do závorky. V *Poetice* však bývá pravděpodobnost v podobných souvislostech zpravidla zmiňována souběžně s nutností. Při překladu jsme proto vycházeli z logické úpravy uvedeného výrazu, kterou již dříve navrhl F. Susemihl.

**1451b33 epizodické :** αἰ ἐπεισοδιώδεις. K výrazu *episodion* (epizoda), z něhož je adjektivum *episodiódés* odvozeno, srv. pozn. k řádce 1449a22. Použitím tohoto adjektiva Aristotelés zpravidla upozorňuje, že mezi částmi nějakého celku není potřebná souvislost.

**1451b35 po sobě bez pravděpodobné nebo nutné souvislosti :** μετ' ἄλληλα οὐτ' εἰκὸς οὐτ' ἀνάγκη εἶναι. V *Metafysice* poukazuje Aristotelés nepřímou na určitou analogii, která je v tomto bodě mezi uspořádáním tragédie a skladbou světového celku, resp. jeho filosofickým výkladem. Odmítá zde totiž pokusy vycházet při výkladu světa ze zcela od sebe oddělených principů („počátků“), protože to činí světový celek „epizodickým“ a „nezdá se, že by příroda měla epizodický ráz jako špatná tragédie“ (srv. *Met.* XII, 10 a XIV, 3).

**1451b37 kvůli hercům :** διὰ τοὺς ὑποκριτάς. Někteří editoři i překladatelé se zde přidržují čtení *dia tús kritas* (kvůli porotě) místo *dia tús hypokritas* (kvůli hercům). V prvním případě by se mínila porota, která při dramatických soutěžích rozhodovala o udělení cen. Po obsahové stránce lze obě čtení zdůvodnit jednou a touž skutečností, ale ne stejně přesvědčivě. Podle Aristotelova svědectví v *Rétorice* (III, 1) se totiž v soudobém řeckém divadle hodnotil výše herecký projev než básnické zpracování hry („dnes na jevišti herci více platí než básníci“). Někteří skladatelé dramatu proto mohli počítat s tím, že hra bude příznivěji přijata porotou i obecně, když v ní poskytnou hercům bez ohledu na děj co nejvíce možností uplatnit svůj projev. Na tom však měli ještě větší zájem sami účinkující, protože první herci (*prótagonistai*) soutěžili o zvláštní cenu za herecký výkon. Jejich tlak na básníky byl v tomto směru nepochybně bezprostřednější než ze strany poroty, což svědčí spíše pro druhé z uvedených čtení. O tom, že mnozí básníci podléhali (v jiných směrech) vkusu obecnosti, se zmiňuje Aristotelés ve 13. kapitole.

**1452a3 hlavně tehdy :** καὶ μάλιστα ὅταν. V dochovaných opisech *Poetiky* je mezi slova *malista* a *hotan* vloženo *kai mallon* („a více“). Protože toto slovní spojení nelze po obsahové stránce

dobře zařadit do celé věty (pravděpodobně zde došlo k chybě při opisování), v souladu s doporučením některých badatelů ho v řeckém textu vynecháváme.

**1452a7–8 například pád Mityovy sochy v Argu ... když si ji zrovna prohlížel :** οἶον ὡς ὁ ἀνδριὰς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ... θεωροῦντι ἐμπροσθέν. O Mityovi z Argu je známo (z pozdějšího Plútarchova svědectví) jen to, že zvítězil v pythijských hrách (pořádaných v Delfách na počest boha Apollóna) a že občané mu za to postavili sochu. Snad se stal obětí bojů mezi politickými stranami své obce. Argos byl centrem řeckého státu Argolis na severovýchodním Peloponnésu.

## 10. kapitola

**1452a15–16 bez náhlého obratu ... a poznání osob :** ἄνευ περιπετειᾶς ἢ ἀναγνωρισμοῦ. Tj. bez peripetií a anagnórisí, o nichž Aristotelés podrobně pojednává v dalším textu. V 10. kapitole používá Aristotelés pro „poznání“ termín *anagnórismos*, v dalším výkladu *anagnórisis*.

**1452a21 zda jedno je důsledkem druhého :** τὸ γίνεσθαι τὰδε διὰ τὰδε. Tj. zda je mezi nimi ona potřebná obsahová souvislost, již z logického hlediska odpovídá vztah mezi důvodem a důsledkem.

## 11. kapitola

**1452a23 jak již bylo naznačeno :** καθάπερ εἴρηται. Tato slova lze vztahovat buď na zmínku o přeměně neštěstí ve štěstí (a naopak) z konce 7. kapitoly, nebo na přímo předcházející výklad (závěr 9. a 10. kap.).

**1452a24–25 v Oidipiovi :** ἐν τῷ Οἰδίποδι. Myslí se slavná Sofokleova tragédie *Oidipús král* (*Oidipús tyrannos* – vlastně: *O. tyrán*).

Vlastní děj tragédie tvoří události, při nichž thébský král Oidipús poznává svůj skutečný původ, s ním spojenou hrůznou minulostí i tragičnost svého současného postavení. Oidipús žil dosud v přesvědčení, že je synem korinthského krále Polyba a jeho manželky Meropy. Protože se mu dostalo věštby, že zabije svého otce a ožení se s vlastní matkou, odešel z domova do Théb. Toto město zbavil hrozné sfingy a dostal za to za ženu Iokastu, vdovu po králi Laiovi, kterého nedlouho předtím zabili neznámí lidé. Ve scéně, o níž se mluví v textu, přichází k Oidipovi posel z Korinthu se zprávou, že tam byl po Polybově smrti zvolen králem. Snaží se rozptýlit jeho strach z věštby sdělením, že není syn Polybův, nýbrž nalezenec. Oidipús pátrá po svém původu a zjistí, že je synem své ženy Iokasty a krále Laia, kterého zabil v sebeobraně, když se s ním při cestě do Théb dostal do hádky. Jeho vlastní rodiče znali osudnou věštbu již dříve, a proto po narození syna přikázali, aby byl pohozen v pustině. Shodou příznivých okolností se dítě dostalo k bezdětnému královskému páru v Korinthu. Když vše vyšlo najevo, Iokasté si ze žalu vzala život, Oidipús se oslepil a odešel do vyhnanství.

**1452a27** v *Lynkeovi* : ἐν τῷ Λυγκεῖ. Míjí se tragédie, kterou napsal Aristotelův současník Theodektés. Kromě komentované věty a další zmínky v 18. kapitole se o ní nedochovaly žádné zprávy. Nepochybně však v ní byla zpracována část báje o Danaovi, který odešel z domova pro rozepře se svým bratrem Aigyptem a stal se vládcem v Argu. Zdálo se, že mezi bratry dojde ke smíru, protože padesát Aigyptových synů si chtělo vzít za manželky Danaovy dcery (jich byl stejný počet). Danaos se však stále obával úkladů bratra a dal svým dcerám příkaz, aby každá z nich zabila o svatební noci svého manžela. Neposlechla jen Hyperméstra, která si vzala Lynkea. Proto Danaos usiloval o jeho usmrcení sám.

**1452a30** jak to již naznačuje sám název : ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει. Řecký výraz *anagnórisis* je odvozen ze slovesa *anagnórizen*, „(znovu) poznávat“.

**1452a33** jak je tomu v *Oidipovi* : οἶον ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι. V předcházející větě je sice anagnórise pojata obecněji, jako „přeměna neznalosti v poznání“, ale podle dalšího Aristotelova výkladu je nutno ji chápat užěji, jen jako poznání druhé osoby. Anagnórise v *Oidipovi* tedy nespočívá v tom, že se thébský král dovídá o své skutečné minulosti, nýbrž v jeho poznání, že Iokasté, kterou si vzal za ženu, je jeho matka, a že muž, kterého zabil, byl jeho otec. Tímto poznáním se mění dřívější Oidipovo štěstí v opak, tj. dochází k peripetii.

**1452a34–35** poznáním neživých a celkem nahodilých věcí : πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα. Srv. v 16. kapitole Aristotelův výklad o anagnórisích podle znamení, která jsou „mimo tělo“ (poznávané osoby), např. podle náhrdelníků. Anagnórise tohoto druhu byly zvláště časté v pozdějších vývojových fázích řecké komedie.

**1452b5–6** *Ifigenii pozná Orestés* : ἡ μὲν Ἴφιγένεια τῷ Ὀρέστῃ ἀνεγνωρίσθη. Aristotelés má na mysli děj Euripidovy tragédie *Ifigenie v Tauridě*, jedné z nejpůvabnějších her tohoto slavného básníka. Její hrdinové s pomocí bohyně Athény nakonec překonávají nepřízeň osudu. Podrobnější nástin děje této hry podává Aristotelés v 17. kapitole.

K anagnórisi, o níž se zmiňuje Aristotelés v textu, dochází v ději poté, co Agamemnonův syn Orestés přichází se svým přítelem Pyladem do Tauridy, kam před lety zanesla jeho sestru Ifigenii bohyně Artemis a učinila ji tu svou kněžkou. Oba přátelé jsou v Tauridě chyceni a mají být podle místního obyčeje obětováni bohyni. Ifigenie chce jednoho ze zajatců propustit a poslat po něm do Řecka vzkaz svému bratrovi. Podle toho Orestés poznává, že je jeho sestra. Ifigenie však nechce uvěřit, že má před sebou svého bratra, a Orestés musí o tom podat důkazy. Tím dochází k druhé anagnórisi. Oběma sourozencům i Pyladovi se nakonec podaří z Tauridy uniknout.

Euripidés (asi 480–406 př. Kr.), autor tohoto dramatu, byl nejmladší z trojice největších řeckých tragických básníků. Napsal 92 dramát, z nichž se dochovalo 18 tragédií a satyrské drama *Kyklóps*.

**1452b12** *usmrčení na jevišti* : οὐ τε ἐν τῷ φανερωῖ θάνατοι. Předvádění smrti na jevišti se řecká tragédie zpravidla vyhýbala (k nepočetným výjimkám patří např. Euripidovo drama *Hippolytos*). O usmrčení a podobných drastických výjevech nejčastěji referoval ve hře nějaký posel.

**1452b12–13** *způsobování přílišných útrap* : αἱ περιωδνία. Jako příklad se uvádějí výkřiky smrtelně zraněného Agamemnona ve stejnojmenné tragédii Aischylově.

**1452b13** *zranění* : τρώσεις. Např. v Euripidově *Kyklóponi* se předvádí oslepení Polyféma Odysseem.

## 12. kapitola

**1452b15** *Vyjmenovali jsme již* : πρότερον εἴπομεν. V 6. kapitole.

**1452b16** *prolog* : πρόλογος. Tato první část tragédie mívala ráz monologu, nebo dialogu. Divák se v ní dovídal o událostech, na něž navazuje vlastní děj hry, a někdy i o jeho osnově (pokud se v ní básník odchýlil od tradičního podání zvoleného námětu).

**1452b16** *epizodu* : ἐπεισόδιον. Srv. pozn. k řádku 1451b33.

**1452b16** *exodos* : ἐξοδος. V některých tragédiích exodos chyběl. Například Aischylovy *Prosebnice* a *Eumenidy* končily sborovou písní.

**1452b22–23** *celé první vystoupení sboru* : ἡ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ. Byla to píseň, kterou zpíval sbor při příchodu na své stanoviště v divadle (tzv. *orchestra*), kde zůstával po celou hru. (Název *parodos* byl na tuto část tragédie přenesen z postranní chodby, již sbor přicházel.) Parodos byl nejčastěji skládán v anapéstovém rozměru (srv. pozn. k řádku 1447b11), který odpovídá pochodovému rytmu.

**1452b23–24** *píseň sboru bez anapéstů a trochejů* : μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαιστού καὶ τροχαίου. Tyto písně (*stasima*), které zpíval sbor již ze svého místa, oddělovaly od sebe jednotlivé epizody. Na rozdíl od prologu nebyla *stasima* většinou skládána v anapéstech, ani v trochejích, nýbrž v jiných veršových rozměrech.

## 13. kapitola

**1452b31–32** *nemá být skladba děje jednoduchá, nýbrž složitá* : δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι ... μὴ ἀπλήν ἀλλὰ πεπλεγμένην. Viz Aristotelův výklad o „jednoduchém“ a „složitém“ jednání v 10. kapitole.

**1452b35–36** *neboť to nevzbuzuje ani strach, ani soucit, nýbrž odpor* : οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μισρὸν ἐστίν. Tomuto místu, jehož interpretace je dosti obtížná, bývá v komentářích věnována kupodivu poměrně malá pozornost. Při interpretaci je zde třeba brát především v úvahu, že výraz *epieikeis* (obvykle „slušný“, „řádný“) je v komentované větě zřejmě použit ve smyslu vysokého mravního hodnocení („výtečný“), jemuž nemusí odpovídat úspěšnost v životě. Podle dalšího Aristotelova výkladu se totiž mají tragédie skládat o lidech, kteří sice žijí ve velké slávě a štěstí, ale mravně nevynikají, a upadají do (neúměrného) neštěstí pro nějaké pochybení. Výrazem *epieikeis* se tedy míní naopak lidé mravně vynikající, kteří se žádného pochybení nedopustili. Proč by však jejich neštěstí nevzbuzovalo u diváků ani soucit, ani strach?

K pravděpodobné odpovědi na tuto otázku lze dojít srovnáním 13. kapitoly *Poetiky* s některými Aristotelovými výklady v *Rétorice*. V 5. kapitole II. knihy tu Aristotelés nejprve vymezuje strach jako „druh nelibosti nebo zneklidnění, vznikající z představy budoucího zla, jež působí záhubu nebo bolest“. Takto pojatý strach se ovšem týká jen vlastní osoby, a nelze jím vysvětlit stejnojmenný pocit, který vzniká u diváků tragédie. Tento druh strachu objasňuje další text 13. kapitoly *Poetiky*: člověk se bojí nejen o sebe, ale i o lidi, kteří jsou mu podobní (a blízcí). Proto i ve vztahu k těmto

lidem platí Aristotelovo vysvětlení z *Rétoriky* (II, 5), podle něhož „vědomí, že jsme se nedopustili žádného bezpráví, nýbrž jsme je spíše utrpěli, působí hněv“. I když se oni „výteční“, ideální lidé od diváka v mnohém liší, přesto je tu určitá podstatná podobnost (daná již druhovou totožností), takže jejich nezasloužené neštěstí vzbuzuje divákův odpor.

Pokud jde o soucit, v další části komentované kapitoly se říká, že lidé ho mají s tím, kdo upadá do neštěstí, aniž si to zaslouhuje. Výrazem *anaxios* („nezasluhující“) se tu však nepochybně míní nezasloužená tvrdost trestu, nikoli naprostá nevina trestaného člověka (srv. již výše citovanou zmínku o pochybeních, pro něž jsou lidé trestáni).

**1452b38** *ani to neuspokojuje lidské city* : οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον. Na rozdíl od mnoha jiných (starověkých i pozdějších) národů nesli staří Řekové velmi nelibě, když zlým lidem přálo v životě štěstí. Pokládali to za porušení spravedlnosti a za urážku mravního řádu, která musí vzbudit i nevoli bohů. Aristotelés se o tom zmiňuje v *Rétorice* (II, 9) a v *Etice Nikomachově* (II, 7).

**1453a11** *Oidipús* : Οἰδίπους. Viz pozn. k řádkům 1452a24–25. Oidipús si nebyl sice vědom skutečné povahy svých osudných skutků (zabití otce, svatba s vlastní matkou), takže se jich dopustil v jistém smyslu nevědomky, ale přesto – viděno řeckýma očima – si za ně zaslouhoval trest.

**1453a11** *Thyestés* : Θυέστης. Mytický král Argu, syn Pelopův a vnuk Tantalův. Základním motivem ponurých pověstí o tomto vládcí je nenávisť mezi Thyestem a jeho bratrem Atreem, za níž se skrývá kletba vyřčená nad celým Pelopovým rodem. Protože Thyestés byl bratrem vypuzen z domova, usiloval o jeho smrt. Zmocnil se malého bratrova syna Pleisthéna, a když ho vychoval jako své vlastní dítě, poslal ho, aby Atrea zabil. Pleisthénovi se útok nezdařil a Atreus, který nevěděl, že před ním stojí vlastní syn, dal ho popravit. Když Atreus později prohlédl tento Thyestův úklad, naoko se s bratrem smířil, pozval ho k sobě a při hostině mu předložil

maso ze zabitých Thyestových synů. Atrea později zabil další Thyestův syn Aigisthos, který se s otcem zmocnil vlády nad Mykéna-mi. Atreovými syny byli Agamemnón a Menelaos, jedni z hlavních hrdinů *Iliady*.

**1453a12–13** *má ... být svým vyústěním spíše jednoduchý než dvojitý* : ἀνάγκη ... ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν. V 10. kapitole zavedl Aristotelés rozlišování mezi jednoduchými (*haploi*) a složitými (*peplegmenoi*) ději dramatu (v prvních se mění štěstí hlavních postav v neštěstí – nebo naopak neštěstí ve štěstí – bez peripetie a anagnórise, v druhých současně s těmito dramatickými zvraty). V komentované větě je použito výrazu *haplús* („jednoduchý“) v jiném smyslu: odlišuje se jím děj s jedním vyústěním (tj. s koncem buď dobrým, nebo špatným) od „dvojitého“ (*diplús*) děje („s jedním koncem pro dobré a s druhým pro zlé“ – srv. závěr 13. kap.). Protože oba tyto způsoby používání slova *haplús* se v dalším textu často střídají, doplňujeme v druhém případě pro lepší orientaci český ekvivalent „jednoduchý“ ještě výrazem „svým vyústěním“.

**1453a20** *o Alkmaiónovi* : περὶ Ἀλκμείωνα. Podle thébských pověstí syn Amfiaraa, jednoho ze sedmi vůdců, kteří pomáhali Oidipovu synu Polyneikovi dobýt Théby (po Oidipově odchodu do vyhnanství se v Thébách zmocnil vlády Polyneikův bratr Eteoklés). Alkmaión se zúčastnil druhé výpravy proti Thébám (tzv. válka epigonů), která přivedla k moci Polyneikova syna Thersandra. Po návratu domů zabil svou matku Erifylu za zradu otce. Pro tento čin ho bájně Lítice (*Erinye*) pronásledovaly po celém Řecku. Po mnoha dramatických příhodách byl nakonec zabit syny arkadského krále Fégea. Báji o Alkmaiónovi zpracoval Euripidés ve dvou tragédiích, z nichž se zachovaly jen zlomky. O Astydamantovu *Alkmaiónovi* viz dále ve 14. kapitole.

**1453a20** *Oidipovi* : Οἰδίπου. Viz pozn. k řádkům 1452a24–25.

**1453a20** *Orestovi* : Ὀρέστην. Syn krále Agamemnona, vnuk Atreův (srv. pozn. k řádkům 1452b5–6). Jeho matka Klytáiméstra

neodpustila Agamemnonovi, že souhlasil s tím, aby si Řekové obětováním Orestovy sestry Ifigenie vyprosili u bohů vítr pro plavbu k Tróji (Ifigenii zachránila bohyně Artemis a přenesla ji do Tauridy). Proto se spojila proti Agamemnonovi se svým milencem Aigisthem. Po skončení trójské války nechali Agamemnona zavraždit a sami se zmocnili v Mykénách vlády. Orestés se ukrýval po dlouhou dobu v cizině, odkud se vrátil až na Apollónův příkaz, aby pomstil otcovu smrt. Nejprve zabil s pomocí své další sestry Élektry Aigistha, pak usmrtil i svou matku a propadl šílenství. Lítice, které ho začaly pronásledovat, usmířilo až projednání jeho činu před athénským soudem (areopagem). S přispěním bohyně Athény tu byl Orestés zproštěn viny. Tuto báji zpracoval (a do značné míry, zvl. v závěrečné části, dotvořil) Aischylos v dochované trilogii *Oresteia* (tragédie *Agamemnón*, *Obětující ženy – Chéforoi*, *Usmířené bohyně – Eumenides*). K Orestovým osudům se později vrátili i Sofoklés a Euripidés: Sofokleova Élektra má stejnou látku jako Aischylovy *Choéforoi*, Euripidova *Ifigenie v Tauridě* je vlastně volným pokračováním děje *Eumenid*.

**1453a20** *Meleagrovi* : Μελέαγρον. Syn aitólského krále Oinea. Spolu s dalšími řeckými hrdiny zabil v okolí města Kalydónu obrovského kance, kterého poslala na Oineovu zemi za trest bohyně Artemis (tzv. kalydónský lov). Když Meleagros daroval hlavu a kůži kance lovkyni Atlantě, vzbudilo to rozhořčení ostatních lovců. Došlo k boji, při němž Meleagros zabil dva bratry své matky. Ta v hněvu spálila poleno, na němž podle věštby závisel Meleagrův život, a způsobila tak synovu smrt.

**1453a21** *Thyestovi* : Θυέστην. Srv. pozn. k řádku 1453a11.

**1453a21** *Télefovi* : Τήλεφον. Syn bájněho Héraklea a Athéniny kněžky Augé, král v Mysii. Když Řekové na výpravě proti Tróji přistáli nejprve v Mysii, postavil se jim Télefos na odpor a Achilleus ho zranil kopím. Podle věštby mohl Télefa vyléčit jen ten, kdo ho poranil. Proto si Istí opatřil rez z Achilleova kopí a ta ho uzdravila. Télefovy osudy zpracoval Sofoklés v satyrském dramatu

a Euripidés a Agathón v tragédiích. Z těchto her se dochovaly jen zlomky. Předpokládá se, že v životě Télefově mělo dojít k nějaké události, která by ho spojovala s ostatními mytickými postavami z komentovaného výčtu. O této události jsou v literatuře uváděny různé domněnky: podle jedněch byl Télefos v dětství odloučen od matky, po letech ji měl – podobně jako Oidipús – dostat za ženu, ale ze svatby v poslední chvíli sešlo; podle jiných si Télefos s matkou usilovali nevědomky navzájem o život; a konečně se někdy uvádí, že za nešťastných okolností zabil – podobně jako Meleagros – svého strýce.

**1453a24** *Euripidovi* : Εὐριπίδη. Viz pozn. k řádkům 1452b5–6.

**1453a29** *i když si v ostatním nepočíná vždy nejlépe* : εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ. Z uměleckého hlediska se za poněkud slabší stránky Euripidových tragédií považují prology, v nichž se monologicky vysvětlují divákům východiska a průběh vlastního děje hry, řešení některých zápletek zásahem „boha na stroji“ (viz Aristotelův výklad v 15. kap.) a chybění souvislosti mezi sborovými písněmi a dějem. Na druhé straně se u Euripida vysoce hodnotí, že ve svých dramatech začal předvádět skutečné lidi a pravdivě líčit jejich city a vášně.

**1453a32–33** *s jedním koncem pro dobré a s opačným pro zlé* : τελευτώσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. Tj. s dobrým koncem pro Odyssea a jeho rodinu a se špatným pro jeho nepřátele.

**1453a37–38** *Orestés a Aigisthos* : Ὀρέστης καὶ Αἰγισθος. K Orestovi srv. pozn. k řádku 1453a20. Soudí se, že Aristotelés tu možná naráží na nedochovanou hru představitele střední attické komedie Alexida.

#### 14. kapitola

**1453b8** *vyžaduje to vnějších prostředků* : χορηγίας δεόμενόν ἐστίν. Srv. pozn. k řádkům 1449b32–33.



**1453b9** *nýbrž k vyvolávání úžasu* : ἀλλὰ τὸ τερατώδες. Aristotelés má patrně na mysli vnější okázalé efekty vybočující z rámce předváděného děje. K docilování takových efektů mělo ovšem řecké divadlo ještě málo prostředků. Nejčastěji se v této souvislosti připomíná „stroj“ (*méchané*), podobný jeřábu, na němž se snášeli do jeviště představitelé bohů (již zmíněný zásah „boha na stroji“, známý zvláště v pozdějším latinském označení *deus ex machina*), dále žebříky pro výstup z propadliště, pohyblivé části jeviště a zařízení pro napodobování hromů a blesků.

**1453b20** *bratr bratra* : ἀδελφὸς ἀδελφόν. Tak např. v Aischylově tragédii *Šedm proti Thébám*, v níž se líčí boje mezi Oidipovými syny (srv. pozn. k řádkům 1453a20), padnou ve vzájemném souboji bratři Polyneikés a Eteoklés. Tento souboj zobrazil i Euripidés ve své tragédii *Foiničanky*.

**1453b20** *syn otce* : υἱὸς πατέρα. Např. Oidipús Laia v již zmíněné tragédii Sofokleově – stejný námět zpracoval v nedochovaných tragédiích *Laios* a *Oidipús* již dříve Aischylos. Tyto hry – spolu se satyrským dramatem *Sfínx* – byly součástí trilogie o osudech Laiova rodu, z níž se dochovala jen zmíněná tragédie *Šedm proti Thébám*.

**1453b20–21** *matka syna* : μήτηρ υἱόν. Např. Meleagrovu smrt způsobila záměrně jeho matka Altaia (srv. poslední pozn. k řádkům 1453a20). Ještě drastičtější je čin, jehož se dopouští Médeia ve stejnojmenné Euripidově tragédii (přesně řečeno: ve třetím Euripidově dramatickém zpracování osudů Médeie z r. 431 př. Kr. – první dvě verze se nedochovaly). Když se Médeia v této hře dovídá o zradě svého muže Iasona (vůdce bájně výpravy Argonautů), pomstí se mu tím, že zabije své děti.

**1453b21** *syn matku* : υἱὸς μητέρα. Např. Orestés a Alkmaión, o nichž se Aristotelés zmiňuje hned v další větě (srv. též pozn. k řádkům 1452a24–25 a první pozn. k řádkům 1453a20).

**1453b28–29** *jako když Euripidés předvádí Médeiu* : καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ... τὴν Μήδειαν. Srv. pozn. k řádkům 1453b20–21.

**/1453b29–30/** *Je rovněž možné* : ... . Ekvivalent této věty chybí ve všech dochovaných starých opisech řeckého textu *Poetiky*, ale objevuje se v jejím arabském překladu z 10. stol. K důvodům, z nichž se mu dává při čtení tohoto místa v nejnovější době přednost, viz dále pozn. o *čtvrté možnosti*.

**1453b31** *Sofokleův Oidipús* : ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους. Viz pozn. k řádkům 1452a24–25.

**1453b33** *Astydamantův Alkmaión* : ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος. Aristotelův současník Astydamas byl úspěšným skladatelem tragédií. Napsal jich prý více než 240, ale žádná z nich se nedochovala. Jeho tragédie *Alkmaión* zřejmě vycházela z již zmíněných thébských pověstí o osudech Amfiaraova syna (srv. první pozn. k řádkům 1453a20).

**1453b33–34** *v Raněném Odysseovi* : ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ. Sofokleova tragédie, z níž se dochovaly jen zlomky. Osudy Télegona se staly již dříve námětem *Télegoneie*, jednoho z tzv. kyklických eposů (tj. starých epických skladeb, které v návaznosti na homérskou epiku zpracovávaly jednotlivé okruhy pověstí). Télegonos byl synem Odyssea a kouzelnice Kirky z ostrova Aiaí. Když dospěl, vydal se na Ithaku za svým otcem, ale dříve než se mohli dorozumět, došlo k náhodnému sporu, při němž Télegonos Odyssea zabil.

**/1453b34/** *čtvrtá možnost* : ... . Protože ve všech řeckých opisech *Poetiky* je druhá možnost vynechána (srv. v textu „Je rovněž možné...“ a pozn. k řádkům 1453b29–30), mluví se v nich na tomto místě o třetí možnosti. Věcně správný počet čtyř možností je uveden opět jen ve zmíněném arabském překladu. Kdybychom se i v tomto bodě přidrželi dochovaného řeckého textu, museli bychom připustit, že v Aristotelově výkladu je zde obtížně vysvětlitelný rozpor: na

jedné straně by totiž Aristotelés popíral, že v daném případě jsou celkem čtyři možnosti („kromě těchto možností jiná není“), na druhé straně by je všechny čtyři nepřímou uváděl „buď čin vykonat, anebo nevykonat, a to buď vědomě, anebo nevědomě“, a navíc by se ještě vracel k druhé možnosti, opomenuté v předcházejícím výčtu („Z těchto možností je nejméně uspokojivá...“). Až do poměrně nedávné doby považovali vydavatelé i překladatelé Aristotelovy *Poetiky* odklon od jejího dochovaného řeckého znění na základě arabského překladu za metodologicky i věcně pochybný. Uvedený rozpor se vysvětloval v zásadě dvěma způsoby: podle jedné výkladů se Aristotelés na tomto místě prostě dopustil chyby, podle jiné druhou možnost v celkovém výčtu vynechal, protože ji pokládal ve vztahu k tragédii za irelevantní. Proti prvnímu způsobu vysvětlení lze namítnout, že s porušením souvislosti výkladu se sice setkáváme v dochovaných Aristotelových spisech poměrně často, ale rozpor tohoto druhu je v nich zcela neobvyklý. Druhý způsob vysvětlení je poněkud pravděpodobnější, ale ani jím zřejmě nelze problém zcela uspokojivě vyřešit.

V poslední době se v této souvislosti stále více prosazuje vědomí o tom, že i nejstarší řecké opisy *Poetiky* zachycují s velkou pravděpodobností její původní text jen neúplně a v dosti porušené podobě. Arabská verze proto začíná být pokládána za plnohodnotné vodítko pro překlad i interpretaci *Poetiky*.

**1454a1** v *Antigoně* : ἐν Ἀντιγόνη. Sofokleova tragédie, jejíž děj začíná po skončení výpravy sedmi vůdců proti Thébám (srv. pozn. k řádkům 1453a20 a 1453b20). Když Oidipovi synové Eteoklés a Polyneikés padli ve vzájemném souboji, převzal vládu v Thébách jejich strýc Kreón. Nový vládce zakázal Polyneika jako nepřítele vlasti pohřbit. Přes tento zákaz pohřbila Polyneika jeho sestra Antigóné, za což ji Kreón nechal zavřít do skalní hrobky, kde měla zemřít hladem. Její snoubenec Haimón, Kreontův syn, ji přišel vysvobodit, ale zjistil, že si již sama vzala život. Ze zoufalství se pokusil zabít svého otce, a když se mu to nepodařilo, sám se probodl (poslední události z Haimónova života se neodehrávají na jevišti, pouze o nich přináší zprávu posel). *Antigoné* se pokládá za eticky

nejzávažnější ze všech dochovaných Sofokleových tragédií, protože ve vyhraněné podobě zobrazuje konflikt mezi nepsanými zákony lidskosti a svévolí státní moci.

**1454a5** v *Kresfontovi* : ἐν τῷ Κρησφόντῃ. Nedochovaná tragédie Euripidova, v níž se líčí osudy Meropy, vdovy po messénském králi, a jejího nejmladšího syna Kresfonta (podle jiné verze se jmenoval Télefos a Kresfontés bylo jméno jeho otce). Krále a jeho starší syny zabil ničemný Polyfontés, zmocnil se sám vlády a přinutil Meropu, aby se stala jeho ženou. Meropě se podařilo zachránit nejmladšího syna a ukrýt ho v cizině, ale Polyfontés vypsál odměnu za jeho zavraždění. Když se to Meropin syn dozvěděl, vrátil se nepoznán domů a ohlásil se u Polyfonta jako vrah, který přichází pro slíbenou odměnu. Meropé nejprve neprohlédla jeho lest a chtěla ho zabít, ale včas ho poznala. Její syn pak pomstil otcovu smrt a ujal se v Messénii vlády.

**1454a7** v *Ifigenii* : ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ. Viz pozn. k řádce 1452b5–6.

**1454a8** v *Hellé* : ἐν τῇ Ἑλλῃ. O této tragédii ani o jejím autorovi nevíme nic určitého. Podle pověsti byli Hellé a Frixos sourozenci, jimž macecha ukládala o život, ale vlastní matka je zachránila. Zápletka, o níž se zmiňuje Aristotelés, nelze z této pověsti odvodit.

**1454a10** *ne díky svým znalostem umění* : οὐκ ἀπὸ τέχνης. Srv. pozn. k řádkům 1447a19–20.

## 15. kapitola

**1454a21** *schopnosti ženy jsou skrovnější* : τούτων τὸ μὲν χείρων. V řeckém textu *Poetiky* se na tomto místě přisuzuje ženě (*gyné*) predikát *cheirón*, takže Aristotelovo tvrzení lze zdánlivě přeložit jen v smyslu „žena je horší (než muž)“. Řecký výraz *cheirón* je však víceznačný, může znamenat nejen „horší“, ale i „slabší“, „méně výkonný“ apod. Je to víceznačnost velice podobná té, s níž se setkáváme u termínu *areté* (srv. pozn. k řádce 1448a3).

Aristotelés zde neměl rozhodně na mysli nějaké etické kvality, nýbrž rozdíly v dovednostech (v oněch *arétai*) muže a ženy, jak je poznával v soudobé společnosti. Tyto rozdíly pokládal za zcela přirozené. Muž má podle jeho přesvědčení větší předpoklady pro řízení rodiny i větších společenských celků než žena, což není dáno jeho fyzickou silou, nýbrž větší schopností racionálně uvažovat (srv. *Pol.* I, 12–13). Při hodnocení tohoto stanoviska je ovšem nutno brát v úvahu i skutečnost, že výchově dívek, a to nejen v teoretických, ale i v praktických oborech, byla ve starém Řecku věnována mnohem menší pozornost než vzdělávání chlapců, na což kriticky poukázali již na počátku 4. stol. př. Kr. někteří řečtí myslitelé, např. Xenofón. I v komentované větě se tedy obrátí důraz, jaký kladli Řekové na racionální stránku zdatnosti. U nevzdělaného otroka (byť by vynikal fyzickou silou) lze podle stejné věty o schopnosti (ve smyslu *areté*) jen stěží mluvit. Nevzdělanost „barbarských“ národů byla pro řecké obhájce otroctví jedním ze základních argumentů svědčících o přirozeném původu této instituce. S argumentací tohoto druhu se setkáváme i u Aristotela, i když jeho stanovisko k otroctví nebylo zcela jednoznačné: na jedné straně uznával závažnost námitek jeho odpůrců, na druhé straně věděl, že bez práce otroků se soudobá řecká společnost neobejde.

**1454a29** *Menelaos v Orestovi* : ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ. Míní se dochovaná Euripidova tragédie, třetí z dramát, jež tento básník věnoval osudům Orestovým. V této tragédii se líčí krize, v níž se ocitl Orestés, když zabil svou matku Klytáiméstru (srv. pozn. k řádce 1453a20). Spartský král Menelaos příslibl svému synovci Orestovi, že se za něj přimluví ve shromáždění lidu, ale svůj slib nesplnil. Nepřátelství, které z toho vzniklo (po zabití Menelaovy ženy Heleny se Orestés zmocnil i jeho dcery Hermiony), ukončil až zásah boha Apollóna. Negativní charakteristika spartského krále tu měla politický smysl: v době, kdy Euripidés psal tuto tragédii, byly Athény se Spartou ve válce.

**1454a31** *ve Skylle* : ἐν τῇ Σκύλλῃ. Nedochovaný dithyramb slavného nomického básníka Timothea (srv. pozn. k řádce 1447b26).

Timotheos v něm vycházel z XII. zpěvu *Odyseie* a líčil (podle Aristotela nepřiměřeně) zármutek jejího hlavního hrdiny nad smrtí šesti druhů, které pohltila jeskynní obluda Skylla. O tomto dithyrambu se Aristotelés zmiňuje ještě v 26. kapitole.

**1453a31** *řeč Melanippina* : ἡ τῆς Μελανίππης ῥήσις. Aristotelés má na mysli Euripidovu tragédii *Chytrá Melanippé*, která se sice nedochovala, ale jejíž obsah je dosti podrobně znám. Hrdinka této knihy, dcera vládce větrů Aióla, porodila bohu Poseidónovi tajně dvojčata a z obavy před hněvem svého otce je ukryla v chlévě. Aiólos je však našel a chtěl je zahubit, protože je pokládal za zrůdy, které se narodily jeho kravám. Melanippé se snažila zachránit děti důmyslnou filosofickou řečí, v níž otci dokazovala, že v přírodě se neděje nic nepřirozeného, takže děti musela v chlévě pohodit některá služka. Podle Aristotela neodpovídala tato řeč svou důmyslností postavě Melanippy.

**1454a32** *Ifigenie v Aulidě* : ἡ ἐν Αὐλίδι Ἴφιγένεια. V dochované stejnojmenné tragédii líčí Euripidés obětování Ifigenie bohům (srv. pozn. k řádce 1453a20). Ifigenie tu nejprve úpěnlivě prosí o život, ale když se dozví, že její smrt má umožnit odplutí řeckého vojska k Tróji, odchází k obětnímu místu dobrovolně. Aristotelés hodnotí tuto změnu chování hlavní postavy jako nedůslednost povahokresby, v dnešní době se však posuzuje takové zobrazení vývoje povahy naopak příznivě.

**1454b1** *jako v Médei* : ὡσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ. V již zmíněné verzi Euripidova zobrazení osudů Iasonovy ženy (srv. pozn. k řádkům 1453b20–21) uniká Médeia po zavraždění svých dětí beztrestně z Korintu do Athén, kam ji odnáší létající vůz s dračím spřežením, který jí poslal jako své vnučce bůh Hélios. (Ve hře odnášel Médeiu na maketě dračího vozu stroj přímo z jeviště – o docilování efektů v řeckém divadle srv. pozn. k řádce 1453b9.)

**1454b2** *jako je to v Iliadě s odplutím* : ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλου. V II. zpěvu tohoto eposu se líčí, jak Agamemnón chtěl

v devátém roce války vyzkoušet bojovou morálku svých vojáků, a proto jim naoko navrhl, aby upustili od obléhání Tróje a odpluli domů. Proti jeho očekávání byl tento návrh se všeobecným nadšením přijat a Řekům musela zabránit v odchodu sama bohyně Athéna.

**1454b7–8** v *Sofokleově Oidipovi* : ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους. K této tragédii srv. pozn. k řádkům 1452a24–25. Aristotelés zde má patrně na mysli to, že Oidipús se nedozvěděl po celou dobu svého panování nic bližšího o Laiově smrti.

**1454b11** *přece je zobrazují krásnější* : καλλιῶς γράφουσιν. Srv. Aristotelův výklad v 2. kapitole.

**1454b14–15** *Homéros vypočetil Achillea ... jako člověka s dobrou povahou* : τὸν Ἀχιλλέα ἀγαθὸν καὶ Ὁμηρος. V některých opisech řeckého textu *Poetiky* je v této větě místo adjektiva *agathon* („dobrého“, resp. „s dobrou povahou“) napsáno vlastní jméno *Agathón* a před ním vložena slova *paradeigma sklérotétos*. Této druhé verzi odpovídá překlad: Homéros i Agathón vypočetili Achillea jako vzor neústupnosti. Po obsahové stránce nelze mít proti této verzi námitky, protože Aristotelés zde mohl mít na mysli Agathónovu tragédii *Télefos* (srv. pozn. k řádce 1452a21). Kontext věty však svědčí spíše pro první verzi: Homérův Achilleus je sice neústupný, což se projevuje ve sporu s Agamemnonem, ale na druhé straně je přístupný citům a smrt jeho přítele Patrokla mu způsobí těžký otřes. Homéros tedy postupně obdařuje postavu Achillea kladnými rysy.

**1454b18** v *uveřejněných spisech* : ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις. Patrně v některém ze spisů, které byly určeny pro širší veřejnost a z nichž se dochovaly jen skrovné zlomky.

## 16. kapitola

**1454b19** *bylo již řečeno výše* : εἴρηται πρότερον. V 11. kapitole.

**1454b22** „*Kopí, které nosí Země synové*“ : „λόγχην ἣν φοροῦσι Γηγενεῖς“. První obyvatelé Théb, kteří podle pověsti vyrostli z dračích zubů zasetých do ornice zakladatelem města Kadmem, prý měli na kůži znaménka ve tvaru kopí. Autora citovaného verše neznáme.

**1454b22–23** „*hvězdy*“, *jichž použil Karkinos v Thyestovi* : ἀστέρων οἶους ἐν τῷ Θυέστη Καρκίνος. *Karkinos* bylo jméno dvou athénských tragiků, z jejichž děl se nic nedochovalo. Větší oblibu získal mladší z nich (vnuk prvního), který působil na konci 5. stol. př. Kr. v Athénách. V 17. kapitole připomíná Aristotelés ještě jeho *Amfiaraa* a v *Rétorice* se zmiňuje o jeho dalších tragédiích *Médeia* a *Oidipús* (*Rhet.* II, 23; III, 16). Znamení ve tvaru hvězdy měli všichni potomci Pelopovi, tedy i jeho syn Thyestés (srv. pozn. k řádce 1453a11). Pelopův otec Tantalos chtěl vyzkoušet vševědouce bohů, a předložil jim k jídlu maso svého syna. Žádný z nich se jídla nedotkl, pouze bohyně Déméter snědla z roztržitosti jedno sousto. Bohové pak Pelopovi vrátili život a chybějící kousek masa vyplnili slonovinou ve tvaru hvězdy.

**1454b25** *ve hře Tyró vědro* : ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης. Pověst o Tyře zpracoval ve dvou nedochovaných tragédiích Sofoklés. Podobně jako Melanippé (srv. pozn. k řádce 1453a31) porodila i Tyró Poseidónovi dvojčata, ale odložila je v jakési schránce u řeky. Dvojčata vychovali pastýři a po letech je matka podle oné schránky poznala. Druh schránky tu bývá interpretován různě: dříve se dávala přednost poetičtějšímu košíku, ale v novějších překladech se přihlíží k tomu, že řec. slovem *skafé* se označovaly zpravidla předměty zhotovené z pevného dřeva, např. člun, kád', vědro, necky, koryto apod. Protože je pravděpodobné, že ona schránka byla poměrně lehké přenosná, volíme pro ni v překladu označení *vědro*.

**1454b26–27** *Odysseus byl poznán podle jizvy* : Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς ... ἀνεγνωρίσθη. Srv. pozn. k řádku 1451a26. V XIX. zpěvu *Odysseie* poznává chůva Odyssea podle jizvy, když mu umývá nohy (tedy bez jeho vlastního přičinění), v XXI. zpěvu ukazuje Odysseus jizvu pastýřům sám, aby prokázal svou totožnost.

**1454b30** v *Umývání* : ἐν τοῖς Νίπτροις. XIX. zpěv *Odysseie* se často nazýval podle scény zmíněné v předcházející poznámce.

**1454b31–32** v *Ifigenii* : ἐν τῇ Ἴφιγενείᾳ. Tj. v Euripidově tragédii *Ifigenie v Tauridě* (srv. pozn. k řádkům 1452b5–6). Ifigenii zde přesvědčuje Orestés o své totožnosti tím, že jí vypráví o osudech jejich rodu.

**1454b36** v *Sofokleově Téreovi* : ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ. Tato tragédie se nedochovala. Její ústřední postavou byl thrácký král *Té-reus*, který znásilnil sestru své ženy Filomélu, a aby nemohla prozradit jeho hanebný skutek, vytrhl jí jazyk a uvěznil ji. Filoméle se však podařilo poslat své sestře, Téreově ženě Prokně, tkaninu se zprávou o svém osudu. Prokně Filomélu osvobodila a společně se pomstily Téreovi tím, že mu předložily k jídlu maso jeho syna Itya. Jakým způsobem zde měla tkanina vydat svědectví, není jisté, v řeckém textu *Poetiky* se doslova mluví o hlase tkalcovské dorážecí tyčky, tzv. brda (*kerkis*).

**1455a1** v *Dikaiogenových Kypřanech* : ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους. Dikaiogenés (2. pol. 5. stol. př. Kr.) byl skladatel tragédií a dithyrambů. V nedochované tragédii *Kypřané* (*Kyprioi*) zobrazil osudy Teukra, kterého jeho otec Telamón vyhnal po trojské válce z rodné Salamíny. Po Telamónově smrti se vrátil Teukros z vyhnanství na Kypru potají domů, kde byl poznán podle toho, že zaplakal, když spatřil otcův obraz.

**1455a2** ve *Vyprávění u Alkiona* : ἐν Ἀλκίονου ἀπολόγῳ. Společný název rozsáhlého úseku *Odysseie* (IX.–XII. zpěv), v němž Odysseus vypráví svému hostiteli, fajáckému králi Alkinoovi, o svém

bloudění. Příhodá, o níž se zmiňuje Aristotelés, předchází vlastnímu Odysseovu vypravování: Odysseus zaslzí, když slyší, jak pěvec Démodokos líčí dobývání Tróje a uvádí ho mezi hlavní řeckými hrdiny.

**1455a4** v *Choéforách* : Χοηφόρους. Tragédie *Choéforoi* (*Obětníci ženy*, tj. Élektra a její družky) je druhým dílem Aischylovy trilogie *Oresteia* (srv. pozn. k řádkům 1449a16–17). Když se Orestés vrátil z ciziny, aby pomstil smrt svého otce, položil na jeho hrob ústřížek své kadeře. Po odchodu Oresta objeví Élektrá kadeř a jeho šlépěje. Protože kadeř měla stejnou barvu jako její vlasy a šlépěje se shodovaly s jejími, Élektra usoudila, že se její bratr vrátil.

**1455a6–7** *sofista Polyidos ve své Ifigenii* : Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἴφιγενείας. Sofista Polyidos (podle některých rukopisů Polyeidis, kol. r. 400 př. Kr.) zpracoval v citované tragédii pravděpodobně stejnou látku jako Euripidés ve své *Ifigenii v Tauridě*. V Polyidově verzi si Orestés postěžoval na svůj osud před Ifigenií a ta ho podle jeho slov poznala (srv. další Aristotelovu zmínku v 17. kap.). O Polyidovi a jeho díle se nám nedochovaly žádné bližší zprávy. V uváděných příkladech se vlastně objevují dvě odlišné varianty „čtvrtého druhu“ anagnórise; o totožnosti druhé osoby se tu usuzuje buď z nějakých vnějších stop (Élektra), anebo z obsahu jejího vlastního usuzování (ostatní příklady).

**1455a8–9** v *Theodektově Tydeovi* : ἐν τῷ Θεοδέκτου Τυδεῖ. O Theodektovi viz pozn. k řádku 1452a27. Tydeus, bratr Meleagorův, byl jedním ze sedmi vůdců výpravy proti Thébám (srv. pozn. k řádku 1453a20), podle jiných pověstí se zúčastnil i výpravy Argonautů. Děj Theodektovy tragédie neznáme.

**1455a10** v *Dcerách Fineových* : ἐν τοῖς Φινειδαῖς. O ději této tragédie ani o jejím autorovi se nedochovaly žádné zprávy. Patrně zobrazovala osudy dcer slepého thráckého krále Finea, známého z pověstí o výpravě Argonautů.

**1455a13–14** v *Odysseovi*, *lživém poslu* : ἐν τῷ Ὀδυσσεὶ τῷ ψευδαγγέλῳ. Ztracená tragédie neznámého autora. Scéna, o níž se zmiňuje Aristotelés, připomíná závěrečný úsek XXI. zpěvu *Odysseie*, v němž Pénélope slibuje nápadníkům, že se provdá za toho z nich, kdo napne silný Odysseův luk a prostřelí jedním šípem obějí dvanácti za sebou položených sekýr. Před vyděšenými nápadníky to provede sám Odysseus, který se v přestrojení vrátil do svého domu. O chybných úsudcích v básnictví se Aristotelés podrobněji zmiňuje ve 24. kapitole.

**1455a20** bez vymyšlených znamení a šperků : ἄνευ τῶν πεποιημένων σημείων καὶ περιδεραίων. Anagnórise na základě umělých znamení, zvl. šperků, byly v pozdějších vývojových fázích řecké tragédie i komedie velmi oblíbené.

## 17. kapitola

**1455a26** *Karkinovi* : Καρκίνῳ. O Karkinovi viz pozn. k řádkům 1454b22–23.

**1455a27** *Amfiaraos* : Ἀμφιάραος. O tomto bájném vůdci viz pozn. k řádku 1453a20. Děj Karkinovy tragédie, v níž byl Amfiaraos zřejmě hlavní postavou, neznáme.

**1455a27–28** *což by někomu, kdo hru neviděl, mohlo při čtení uniknout* : ὁ μὴ ὄρωντα ἐλάνθανεν. Jiné verzi řeč. textu odpovídá překlad: což básníkovi uniklo, protože si děj nepředstavil. Podle obou verzí se Karkinos dopustil chyby tím, že nechal ve hře Amfiaraa ze svatyně odejít, ale další děj rozvíjel tak, jako by tato postava odtud neodešla.

**1455a29** *na jevišti hra propadla* : ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν. Protože o jedněch slavnostech soutěžili mezi sebou zpravidla tři tragikové (srv. pozn. k řádkům 1449a38–b1 a 1451a6), znamenala třetí cena „propadnutí“ hry.

**1455b1** *stanovit v obecných rysech osnovu* : ἐκτίθεσθαι καθόλου. Předmět stanovení je v řeč. textu vyjádřen jen výrazem *katholú* („obecně“). To plně odpovídá Aristotelovu pojetí básnictví jako umění, které se zaměřuje na zobrazení obecného (srv. 9. kap.). Výraz *katholú* má však na tomto místě poněkud jiný význam, než je v Aristotelově logice a filosofii obvyklé. Obecným totiž Aristotelés nazývá zpravidla to, co je společné většinu počtu jednotlivců stejného druhu nebo rodu (srv. např. *De interpr.* 7, nebo *Met.* VII, 13). Osnova *Odysseie*, jak ji uvádí Aristotelés v dalším výkladu, však tuto podmínku zřetelně nesplňuje: na jedné straně se v ní sice odhlíží od konkrétních jmen, dialogů i situací, na druhé straně se tu ale nepracuje s abstrakcí takového stupně, aby osnova vyjadřovala pouze to, co je společné dějům více her. Jde spíše o osnovu konkrétního děje, vyjádřenou obecnými termíny. Tento významový rozdíl se snažíme v překladu vystihnout výrazem „osnovu v obecných rysech“.

**1455b3** v *Ifigenii* : τῆς Ἰφιγενείας. Opět se míní Euripidova *Ifigenie v Tauridě* (základní údaje o jejím ději byly již uvedeny v pozn. k řádkům 1452b5–6).

**1455b7** *že ho bůh ... vybídl* : ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς. Bůh Apollón přikázal Orestovi, aby přinesl z Tauridy Artemidinu sochu, za což měl být zbaven svých útrap.

**1455b9–10** *jak to líčí Euripidés* : ὡς Εὐριπίδης ... ἐποίησεν. Viz pozn. k řádku 1452b5–6.

**1455b10** *nebo jako Polyidos* : εἴθ' ὡς Πολύιδος. Viz pozn. k řádkům 1455a6–7.

**1455b14** *u Oresta šílenství* : ἐν τῷ Ὀρέστη ἡ μανία. Viz třetí pozn. k 1453a20.

**1455b15** *pomocí očištění obřadu* : διὰ τῆς καθάρσεως. Když Ifigenie poznala v Tauridě svého bratra, předstírala, že ho může

zbavit šílenství jen očistným obřadem na moři (obětovat nemocného by bylo urážkou bohyně). Tak získala loď, na níž uprchli.

**1455b16–17** *osnovu Odysseie* : τῆς ... Ὀδυσσεΐας . Srv. pozn. k řádce 1455b1.

## 18. kapitola

**1455b24–25** *událostí, k nimž došlo mimo vlastní hru* : τὰ μὲν ἔξωθεν. Tj. událostí, které se neodehrávají na jevišti, protože k nim došlo ještě před začátkem děje (diváci se o nich dovídají jen z řečí jednotlivých postav).

**1455b29** *v Theodektově Lynkeovi* : ἐν τῷ Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου. Viz pozn. k řádkům 1452a27. O zápletku této nedochované hry nevíme nic bližšího, pravděpodobně však šlo o únos Lynkeova a Hypermestřína syna Abanta.

**1455b31–32** *s odhalením jeho rodičů; rozuzlením je vše ostatní, od obžaloby z vraždy až po konec* : ἡ αὐτῶν δῆλωσις, λύσις δ' ἡ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου μέχρι τοῦ τέλους. Řecký text je na tomto místě porušen, mezi slovy *autón* a *lysis* se často předpokládá mezera. Podle staršího návrhu do ní doplňujeme slovo *délosis* („odhalení“), které odpovídá gramatické stavbě i obsahu komentované věty.

**1455b32–33** *Jsou čtyři druhy tragédie ... jak jsme o tom již hovořili* : τραγωδίας δὲ εἶδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέγῃ ἐλέχθη). Toto Aristotelovo tvrzení není v souladu s výčtem jednotlivých složek tragédie, jak byl podán v 6. kapitole. K uváděným druhům tragédie se vlastně vztahují jen dvě z těchto složek: děj (jak bylo vyloženo v 11. kap., peripetie, anagnórise i drastické výjevy jsou jeho součástí; srv. též výklad o jednoduchém a složitém ději v 10. kap.) a povahy. K dalším dvěma složkám, k slovní a myšlenkové stránce tragédie se Aristotelés vrací (bez jakékoli zmínky o jejich vztahu k uváděným čtyřem druhům) až v 19. kapitole. I když nebereme v úvahu zbývající složky (hudbu a výpravu poklá-

dal Aristotelés za pouhé vnější ozdoby – srv. závěr 6. kap.), je zde zřetelný rozpor, který se dosud nepodařilo uspokojivě vysvětlit. Přitom je pozoruhodné, že výčet druhů tragédie se plně shoduje s druhy epických básní, které uvádí Aristotelés (se zmínkou o shodném členění v tragédii) ve 24. kapitole. Řecký text je v komentovaném úseku 18. kapitoly nepochybně silně porušen.

**1455b34–1456a1** *hry o Aiantovi a Ixionovi* : οἱ τε Αἴαντες καὶ οἱ Ἴξιονες. Aias byl po Achilleově smrti hlavním hrdinou řeckého vojska před Trójou. V dochované stejnojmenné tragédii zobrazil Sofoklés poslední dny Aiantova života. Když Řekové odepřeli Aiantovi zbraně z Achilleovy pozůstalosti a předali je Odysseovi, prchlivý hrdina chtěl všechny původce tohoto rozhodnutí zabít. V záchvatu šílenství, který na něj seslala bohyně Athéna, však pobil místo nich stádo ovcí. Po vystřízlivění se sám zabil (přímo na jevišti) mečem. Kromě Sofoklea zpracovali tento námět v nedochovaných tragédiích ještě Aischylos, Karkinos a Theodektés. Ixión byl podle pověsti králem Lapithů. Za vraždu příbuzného a za projev nevděčnosti vůči Diovi byl v podsvětí vpleten do kola, které se stále otáčelo. Žádná tragédie o něm se nedochovala.

**1456a1–2** *Ženy z Fthie a Péleus* : αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεὺς. Míni se pravděpodobně ztracené tragédie Sofokleovy, o jejichž ději nic bližšího nevíme. Podle báji pocházel z Fthie Achilleus, který byl Péleovým synem. O Péleovi napsal tragédii (rovněž nedochovanou) i Aischylos.

**1456a2** *a za čtvrté jednoduchá, v níž se dosahuje účinku například vzbuzováním úžasu* : τὸ δὲ τέταρτον ἡ ἀπλή καὶ τερατώδης. Na tomto místě je v dochovaných opisech řeckém textu skupina liter *oés*, nebo mezera, kterou editoři zpravidla vyplňují pouze výrazem *haplé* (jednoduchá) nebo *teratódes* (budící úžas). První způsob doplnění se opírá o odpovídající výčet jednotlivých druhů epických básní ve 24. kapitole, druhý o připojené příklady. Při úpravě řeckého textu a jeho překladu jsme vycházeli z jiného, staršího návrhu, který se snaží optimálním způsobem sloučit obě tyto verze.

**1456a2** V *Dcerách Forkyových* : αἰ ... Φορκίδες. Ztracené satyrské drama Aischylovo. Líčila se v něm výprava bájného Persea k ob-  
ludným Gorgonám, jejichž otcem byl strážce moří Forkys. Podle  
přání Polydekta, který u sebe zadržoval jeho matku, usekl Perseus  
Gorgoně Medúse strašlivou hlavu (kdo na ni pohlédl, zkameněl)  
a po dalších dobrodružstvích ji předal bohyni Athéně.

**1456a2–3** v *Prométheovi* : ὁ Προμηθεύς. Syn Titana Iapeta, po-  
dle některých bájí stvořitel prvních lidí. Podle známější báje vrátil  
potají lidem oheň, který jim odňal Zeus. Za tento čin byl přikován  
ke kavkazské skále a orel mu každodenně vykloval játra, která  
mu přes noc opět narůstala. Z her o tomto Titanovi se dochovala  
pouze Aischylova tragédie *Upoutaný Prométheus*. Její hrdina při-  
náší lidem nejen oheň, ale i znalost písma, řemesel a věd. Nakonec  
se rozhoduje raději podstoupit muka než sloužit Diovi. Součástí  
této tragédie jsou mnohé efektní scény, např. Prométheův pád do  
podsvětí (obrovská figurína představující Prométhea padá do pro-  
padliště za doprovodu umělých hromů a blesků).

**1456a3** jejichž děj se odehrává v podsvětí : ὅσα ἐν ᾧδου. Z řeckých  
her, jejichž děj je situován do podsvětí, se dochovala jen Aris-  
tofanova komedie *Žáby*. K těmto hrám patřily i některé skladby  
Aischylovy (tragédie *Psychostasia* a *Psychagogoí*, satyrské drama  
*Sisyfos*). Sofokleovo satyrské drama *Kerberos* a Euripidův *Peritas*.

**1456a16** zkázu Tróje : πέρσιν Ἴλιου. Zkáza Tróje se nazýval jeden  
z nedochovaných kyklických eposů (srv. úvod, str. 19). Podle poz-  
dějších svědectví zpracovali celou látku tohoto eposu v jedné hře  
básníci Iofón (syn Sofokleův) a Ixión.

**1456a17** jako Euripidés : ὡσπερ Εὐριπίδης. Z dochovaných Euri-  
pidových dramát se týkají pádu Tróje tragédie *Trójanky* a *Hekabé*.  
V obou se líčí těžké osudy trójských žen po dobytí města (Hekabé  
byla vdovou po trójském králi Priamovi).

**1456a17** *Thébaidu* : Θηβαίδα. Ve většině vydání řec. textu *Poeti-  
ky* se zde místo výrazu *Thébaida* uvádí *Niobén*. V prvním případě  
jde patrně o dramatické zpracování látky kyklického eposu *Thébais*  
(asi z 8. stol. př. Kr.), v němž se líčily osudy Oidipova rodu (na-  
opak lze vyloučit epickou skladbu stejného jména, kterou složil až  
po vzniku Aischylovy tragédie *Sedm proti Thébám* na přelomu 5.  
a 4. stol. př. Kr. Antimachos z Kolofónu: z obou *Thébaid* se docho-  
valy jen zlomky). Podle druhého čtení by měl Aristotelés na mysli  
dramatizaci nějakého nedochovaného eposu o Niobě, ženě korinth-  
ského krále Amfiona, kterou krutě potrestal bůh Apollón se svou  
sestrou Artemidou za to, že se posmívala jejich matce Létó. Tragé-  
die o Niobě (vesměs nedochované) složili Aischylos, Sofoklés  
a Melétos (jeden z neblaze proslulých žalobců Sókratových). První  
čtení pokládáme za více odůvodněné, protože báje o Niobě není tak  
rozsáhlá, aby její dramatizace byla po této stránce spojena s obtíž-  
mi.

**1456a17** jako Aischylos : ὡσπερ Αἰσχύλος. Z thébských pověstí  
čerpaly látku Aischylovy tragédie *Laios*, *Oidipús* (nedochované)  
a *Sedm proti Thébám*.

**1456a18** *Agathón* : Ἀγάθων. O Agathónovi viz pozn. k 1451b21.  
Kterou z Agathónových tragédií tu měl Aristotelés na mysli, nelze  
určit.

**1456a19–20** děje s jednoduchým vyústěním : ἐν τοῖς ἀπλοῖς  
πράγμασι. Srv. pozn. k řádce 1453a12–13.

**1456a22–23** *Sisyfos* : Σίσυφος. Mytický zakladatel Korintu, podle  
pověstí znamenitý myslitel a věštec, který však využíval svých  
schopností především k úskokům a podvodům. Za trest musel  
v podsvětí valit do vrchu obrovský balvan, který se mu od vrcholu  
vždy skutálel zpátky. Dramata o něm napsali Aischylos, Sofoklés,  
Euripidés aj., žádné z nich se však nedochovalo.



**1456a24** ve smyslu *Agathónova výroku* : ὡσπερ Ἀγάθων. V poněkud odlišné podobě (zřejmě autentické) cituje Aristotelés tento výrok v II. knize *Rétoriky* (kap. 24).

**1456a25–27** *Sbor je třeba pokládat za jednoho z herců ... jako u Sofoklea* : τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν ... ὡσπερ Σοφοκλεῖ. V nejstarších vývojových fázích řecké tragédie měl sbor významnou úlohu, v níž se odráželo, že tento dramatický útvar navazoval na starší tradice sborových písní (srv. pozn. k řádkům 1449a10–11). Úloha sboru se však postupně měnila. U Aischyla se sbor ještě podílel na expozici děje rovnocenně s herci, u Sofoklea již vyjadřoval spíše pocity, které měla hra u diváků vzbuzovat, a u Euripida přestala jeho vystoupení (sama o sobě bohatá myšlenkami) souviset s obsahem dramatu úplně. Vystoupení sboru měla u tohoto dramatika již povahu tzv. vložených písní (*embolima*), které od sebe oddělovaly jednotlivá dějství. Sbor byl v této době zachován spíše z ohledu k tradici.

**1456a30** *vložené písně* : ἐμβόλιμα. Viz předchozí poznámku.

## 19. kapitola

**1456a33** *Protože jsme již pojednali o všech ostatních složkách tragédie* : Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων εἰδῶν εἴρηται. Aristotelés zde má patrně na mysli pouze děj a povahy postav, protože hudbu a scénickou výpravu pokládal za pouhé vnější příkrasy (srv. 6. kap.). Různými stránkami děje se zabýval téměř ve všech předchozích kapitolách tohoto úseku *Poetiky* (kap. 6–18), s výjimkou 12. kapitoly (výklad o částech tragédie) a částečně i 15. kapitoly, kde se soustředil na význam povahokresby.

**1456a34–35** *ještě v knihách o rétorice* : ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς. Výklady různých složek této problematiky z hlediska řečnictví jsou obsaženy ve všech třech knihách Aristotelovy *Rétoriky*. Myšlenkové stránce promluv je zde věnována největší pozornost v II. knize,

slovní stránce v III. knize. Podrobnější údaje uvádíme v dalších poznámkách.

**1456a37–38** *dokazování, vyvracení* : τὸ τε ἀποδεικνύουσι καὶ τὸ λύειν. O dokazování z hlediska řečnictví (zvl. soudního) pojednává Aristotelés podrobně v 15. kapitole I. knihy *Rétoriky*. Pojetí důkazu je zde ovšem jiné než v *Druhých analytikách*, kde se Aristotelés zabývá exaktním dokazováním v deduktivních vědách. Řečnické důkazy se podle Aristotela zpravidla opírají jen o pravděpodobné argumenty (z nichž se tvoří řečnické úsudky, tzv. enthymémata), jako jsou obsahy svědectví, smluv apod. Shodně to platí i o vyvracení důkazů, jehož výklad je podán v 25. kapitole II. knihy *Rétoriky*. Po formální stránce tyto řečnické postupy úzce souvisejí s dialektickou argumentací, jak ji Aristotelés vysvětluje v *Topikách*.

**1456a38** *vzbuzování citů* : τὸ πάθη παρασκευάζειν. Podrobný výklad této problematiky je podán v 1.–11. kapitole II. knihy *Rétoriky*.

**1456b1–2** *zveličování a snižování* : μέγεθος καὶ μικρότητας. Touto problematikou se Aristotelés krátce zabývá v 26. kapitole II. knihy *Rétoriky*. Jde o způsoby, jak přesvědčit posluchače, že je něco „veliké, nebo malé“, tj. že má větší význam, nebo menší než ve skutečnosti.

**1456b5** *i bez přednesu* : ἄνευ διδασκαλίας. Přednesu připisuje Aristotelés v řečnictví „největší důležitost“ (srv. *Rhet.* III, 1).

**1456b9** *způsoby slovního vyjádření* : τὰ σχήματα τῆς λέξεως. Při četbě tohoto úseku *Poetiky*, který začíná komentovanou větou a končí 21. kapitolou, musíme brát v úvahu, že řecká jazykověda byla v Aristotelově době teprve v počátcích. Výklad ve 20. a 21. kapitole (spolu s obdobným výkladem v prvních čtyřech kapitolách Aristotelova spisu *O vyjadřování*) se oprávněně pokládá za první pokus o soustavu jazykovědy v řecké literatuře. (Jednotlivými problémy z tohoto okruhu se ovšem zabývali již někteří myslitelé před

Aristotelem, např. Prótagoras a Démokritos.) Pojmy, s nimiž tu Aristotelés pracuje, se proto jen částečně shodují s pozdějšími gramatickými kategoriemi. Uváděné způsoby slovního vyjádření však dosti přesně odpovídají některým druhům vět, jak je chápe i dnešní gramatika. Ve 4. kapitole *Sofistických důkazů* řadí Aristotelés k těmto způsobům i rody podstatných jmen a slovesné rody.

**1456b10–11** *kdo si osvojil tuto složku předvádění divadelních her* : τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικῆν. Komentovaná věta není v řeckém textu formulována zcela jednoznačně, a proto bývá v překladech interpretována dvěma odlišnými způsoby: při prvním má uváděnou znalost každý, kdo si osvojil herecké umění (aniž se mu třeba skutečně věnuje), při druhém ji má jen ten, kdo je v tomto oboru mistrem. Za výstižnější pokládáme první způsob interpretace.

**1456b15** *Prótagoras* : Πρωταγόρας. Řecký filosof (asi 485–410 př. Kr.), jeden z předních sofistů, tj. profesionálních učitelů filosofie a nauk prospěšných politické praxi (rétorika aj.). Patřil k těm sofistům, kteří se věnovali i kritice tradičních náboženských a společenských představ. Zabýval se i zkoumáním gramatiky. Zvláštní spis věnoval tzv. homérským problémům, o nichž Aristotelés pojednává v 25. kapitole.

**1456b16–17** *O hněvu, bohyně, zpívej* : μῆνιν ἄειδε θεά. Úvodní slova *Iliady*, jimiž básník vyzývá Múzu, aby promluvila jeho ústy.

## 20. kapitola

**1456b20–21** *V jazyce nacházíme ... větu* : Τῆς δὲ λέξεως ... λόγος. Podávaný výčet „částí jazyka“ je i na starou řečtinu dosti neúplný, což lze vysvětlit skutečnostmi uvedenými v pozn. k řádce 1456b9. Z dalšího výkladu ve 20. kapitole vyplývá, že slovem *arthron* se v uváděném výčtu ještě nemíní mluvnický člen, jak se to později ustálilo v terminologii řecké gramatiky. Proto zde slovo *arthron* (pův. „kloub“) překládáme výrazem „rozčleňovací částice“.

**1456b25** *Samohláska* : τό ... φωνῆεν. Slovo *stoicheion*, jímž Aristotelés v předchozí větě označuje hlásku, nesouvisí etymologicky s řec. výrazem pro hlas (*fóné*), nýbrž se slovesem *stoichein* („být v řadě“), protože původně se toto označení vztahovalo k písmenům. Aristotelés proto používá pro samohlásku výrazu *fónéen* (*stoicheion*), čemuž by při doslovném překladu odpovídalo označení „hlásná hláska“.

**1456b26** *Samohláska je hláska ...* : ἔστιν δὲ φωνῆεν. Mezi slova *de a fónéen* je v některých starých opisech *Poetiky* vloženo zájmeno *tauta*, které vybočuje z gramatické stavby věty. V souladu s jinými starými opisy ho vynecháváme.

**1456b26** *bez pohybu jazyka a rtů* : ἄνευ προσβολῆς. Doslova: „bez pohybu“. Pro lepší srozumitelnost se v překladech toto slovní spojení obvykle doplňuje slovy „jazyka a rtů“, a to podle Aristotelova výkladu ve spise *O částech živočichů* (II, 16).

**1456b27** *polohláska* : ἡμίφωνον. K polohláskám lze podle Aristotelova výkladu řadit sykavky, nosovky a tzv. plynné hlásky (*l, r*).

**1456b28** *němá je ta hláska* : ἄφωνον. Označení „němé hlásky“ (lat. *consonantes mutae*) se udržovalo v gramatickém názvosloví až do poměrně nedávné doby. Dnes se mluví o souhláskách ražených (tzv. *explosiva*). Patří k nim *b, p, d, t, g, k*.

**1456b32** *podle silného a slabého přídechu* : καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι. Pojem přídechu se utvořil v řecké gramatice v souvislosti s vyjadřováním hlásky *h*. Podle úzu, který převládl v attické řečtině v 5. stol. př. Kr., se začaly rozeznávat dva přídechy: silný (později: ostrý) a slabý (jemný). První vyjadřoval hlásku *h*, druhému ve výslovnosti nic neodpovídalo, byl vlastně jen označením pro nepřítomnost silného přídechu. Jeden z těchto přídechů se vyznačoval v písmu u každé samohlásky nebo dvojhásky, pokud jí slovo začínalo, silný přídech měla na stejném místě i hláska *r* a rovněž *rr* uprostřed slova.

**1456b33** *přízvuk ostrý, těžký nebo prostřední* : ὀξύτητι καὶ βαρύτερητι καὶ τῷ μέσῳ. Téměř každé slovo v řečtině má na jedné ze tří posledních slabik přízvuk, a to buď ostrý, nebo těžký, anebo tzv. průtažný. Výrazem „prostřední“ (*meson*) míní Aristotelés nepochybně průtažný přízvuk, který vznikl spojením ostrého a těžkého. Všechny tyto přízvuky byly ve staré řečtině převážně melodické, tj. lišily se od sebe spíše výškou než důrazem.

**1456b34** *do spisů o metrice* : ἐν τοῖς μετρικοῖς. Z dnešního hlediska jde o problematiku fonetiku. U starých Řeků byla metrika součástí nauky o hudbě (srv. pozn. k řádkům 1448b21–22).

**1456b35–36** *a ze zvučné* : ἐξ ... φωνὴν ἔχοντος. Tj. ze samohlásky.

**1456b36–37** *g a r bez a přece není slabikou, ale s a ano* : καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α οὐ συλλαβή, συλλαβὴ δὲ μετὰ τοῦ Α, οἷον τὸ ΓΡΑ. Řec. text je zde porušen. Jeho dochovaným opisům odpovídá překlad: „*gr* je slabikou bez *a* i *s a*“, což je v rozporu s předcházející částí komentované věty. V této souvislosti je nutné brát v úvahu, že v řeckých slovech s dvojicí hlásek *gr* mají (na rozdíl od češtiny) povahu slabiky jen hláskové skupiny „*g*, samohláska, *r*“ a „*g*, *r*, samohláska“. Při překladu proto vycházíme opět z arabské verze *Poetiky*.

**1456b38–1457a8** *Spojovací částice ... peri apod.* : σύνδεσμος ... τὸ περί καὶ τὰ ἄλλα. Porušení řec. textu je ve větách následujícího odstavce takového stupně, že editoři i překladatelé zde vesměs vycházejí spíše z obsahového rozboru předlohy než z jejího doslovného znění. Pro překlad jsme zvolili verzi, která se jeví nejlogičtější. Podle ní se zde výrazem *syndesmos* („spojovací částice“) označují – řečeno pozdější terminologií – jednak částice (*men, dé, toi a de* jsou částice s oslabeným významem ujišťovacím a odporovacím: „sice“, „ovšem“), jednak předložky (*amfi* – „kolem“, *peri* – „o“).

**1457a6–7** *Rozčleňovací částice ... nebo rozhraní* : ἄρθρον ... ἢ διορισμὸν. V některých starých opisech řeckého textu *Poetiky* jsou

po této větě uváděny jako příklady „rozčleňovacích částic“ částice *men, dé, toi a de*, které jsme v souladu s moderními překlady připojili k výkladu o „spojovacích částicích“. V arabské verzi se uvádějí jako příklady „rozčleňovacích částic“ ekvivalenty našich spojky „nebo“, „protože“, „ale“. Takové spojky ale mohou označovat konec věty jen nepřímou, tj. uvozením následující (vedlejší) věty.

**1457a13** *ve jméně Theodóros* : ἐν τῷ Θεόδωρος. Toto jméno je složeno ze slov *theos* (bůh) a *dóron* (dar) – srv. čes. *Bohdan*. Aristotelés má v komentované větě na mysli patrně skutečnost, že ve složeninách se tvar jejich jednotlivých částí přizpůsobuje gramatické povaze celého výrazu (např. neutrum *dóron* přejímá koncovku mužského rodu – *os*).

**1457a18** *Slovní tvar* : πτώσις. Řec. výraz *ptósis* znamená doslovně „pád“. Aristotelés tímto výrazem označuje všechny tvary, které vznikají ohýbáním slov, tj. i tvary sloves. Protože v dalším vývoji se naopak gramatické kategorie pádu zúžily jen na tvary vzniklé skloňováním, dáváme přednost překladu „slovní tvar“.

**1457a21** *„lidé a člověk“* : ἄνθρωποι ἢ ἄνθρωπος. V řečtině jde o mluvnické tvary téhož slova: *anthrópos* (člověk) – *anthrópoi* (lidé).

**1457a23** *Věta* : λόγος. Výraz *logos*, který zde překládáme slovem „věta“, má v řečtině celou škálu příbuzných významů. Může znamenat větu, myšlenku, argument, ale i slovo, složený výraz, nebo naopak širší větný celek, promluvu, dokonce i celou básnickou skladbu. Na rozdíl od 4. kapitoly spisu *O vyjadřování*, kde Aristotelés používá termínu *logos* ve významu, který již dosti přesně odpovídá našemu slovu „věta“ (pro dílčí složené výrazy zde zavádí označení *fasis*), projevuje se zmíněná víceznačnost částečně i v komentovaném úseku *Poetiky*. Výrazem *logos* se totiž v dalším výkladu vztahuje i k „určení“ (k pravé straně výměru, která sama nemá povahu věty) a také k eposu (srv. zmínku o *Iliadě* v poslední větě 20. kap.).

**1457a25–26** *určení člověka* : ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὄρισμός. Míni se tzv. definiens, „pravá strana“ výměru člověka (srv. předchozí poznámku a pozn. k řádku 1449b23). Podle Aristotelova výkladu v *Topikách* (I, 7; IV, 6; VI, 3; srv. také *Cat.* 5) je takovým určením výraz „dvounohý živočich chodící po souši“ (ve smyslu pohybující se – na rozdíl od ptáků – jen pomocí nohou). Pro výměr člověka naopak nedostačuje známá charakteristika „živočich (tvor) společenský“, protože bytostnou vazbu na život ve společenství nalézá Aristotelés i u jiných živočišných druhů (srv. *Hist. animal.* I, 1). Přesný ekvivalent pozdějšího tradičního určení „živočich rozumný“ nelze ještě v Aristotelových spisech nalézt, i když „být schopen vědění“ se tu uvádí jako tzv. zvláštní vlastnost člověka (*Top.* V, 2).

**1457a27–28** *takovou částí je například ... „Kleón“* : οἶον ... ὁ Κλέων. Někteří editoři a překladatelé *Poetiky* pokládají tento příklad za pozdější vsuvku a vylučují ho z textu. Přispívá k tomu patrně skutečnost, že z hlediska dnešní jazykovědy lze u podstatného jména i u slovesa mluvit o označování ve shodném smyslu. V kritizovaném příkladu se však může obrážet Aristotelovo přesvědčení, že jsoucím ve vlastním smyslu je jen podstata, která je podkladem (z gramatického hlediska: podmětem; obojí vyjadřuje v řečtině výraz *hypokeimenon*) odpovídajících vlastností a dějů (srv. např. *Met.* IV, 1). Proto je sloveso pro Aristotela tím, co se vždy vypovídá o něčem jiném, tj. o podmětu, vyjádřeném podstatným jménem (srv. ve spise *De interpr.* 3).

## 21. kapitola

**1457a33–34** *bud' z části ... bez vlastního významu* : ἐκ σημαίνοντος ... ἀσήμου. Týká se odvozených slov. Např. slovo *poiétés* (básník) se skládá z významotvorného kořenu *poié* – (*poiein* – „tvořit“) a z nevýznamové přípony – *tés*.

**1457a35** *u Massalijských* : τῶν Μασσαλιωτῶν. Massalia (Massilie), dnešní Marseille, byla založena kolem r. 600 př. Kr. řeckými vystěhovalci z Fókaje v Malé Asii.

**1457a35–b1** *Hermokaikoxanthos* : Ἑρμοκαϊκόξανθος. Hermos, Kaikos a Xanthos byla jména tří maloasijských řek, která přenesli zakladatelé Massilie do své nové domoviny. Význam složeniny neznáme. Za slovem *Hermokaikoxanthos* je ve starých opisech *Poetiky* mezera. Předpokládá se, že tam bylo původně uvedeno další složené jméno, nebo nějaký bližší údaj o předchozím složeném názvu.

**1457b2** *ozdobné* : κόσμος. Výklad tohoto druhu jmen v dalším textu 21. kapitoly chybí. Aristotelés se však o něm krátce zmiňuje ještě v 22. kapitole (srv. str. 99 a 103; srv. též *Rhet.* III, 7). Patrně se zde tímto výrazem míni tzv. ozdobný přívlastek (*epitheton ornans*).

**1457b6** *sigynon* : σίγυνον. Jeden z řeckých výrazů pro oštěp. Podle arabské verze *Poetiky* se komentovaný příklad někdy ještě doplňuje dalším: „kdežto *dory* je u nás obyčejné a u Kypřanů nářeční“ (slovo *dory* znamená rovněž „oštěp“).

**1457b6–7** *Metafora* : μεταφορά. Podrobnější výklad o metafoře podává Aristotelés ve III. knize *Rétoriky* (kap. 2–4, 10–11).

**1457b7–8** *z rodu na druh, nebo z druhu na rod* : ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος. Rod (*genos*) je v Aristotelově pojetí (z něhož vychází i třídění objektů v novodobých vědních oborech) logickým celkem, který je nadřazen druhu (*eidos*). Zatímco druh (např. „člověk“) se skládá z jednotlivců stejné přirozenosti, je rod (*genos*) souhrnem druhů, jímž se přisuzuje stejný obecný predikát vysvětlující jejich přirozenou povahu (např. „živočich“, obecně: „výpověď ve smyslu, co to je“; srv. *Top.* I, 5; *Met.* V, 28).

**1457b10** *„Tady mi stojí loď“* : „νηὸς δέ μοι ἦδ' ἔστηκεν“. Citát z *Odysseie*, I, 185 (překlad O. Vaňorného). I když v této kapitole se má vlastně pojednávat jen o druzích jmen (srv. úvodní větu), v příkladech se tu objevují i slovesa. Druhy, jimiž se tu Aristotelés zabývá, jsou totiž obecnější a nemusí se vztahovat jen ke jménům.

**1457b11–12** „Myriady nám služeb už prokázal Odysseus“ : „ἡ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν“. Viz Il. II, 272.

**1457b13–14** „vyčerpav mečem duši“ anebo: „vyříznuv nezdolným kovem“ : „χαλκῶ ἀπὸ ψυχὴν ἀρύσας“ καὶ „τεμὼν ἀτειρεὶ χαλκῶ“. Oba příklady jsou z Empedokleovy básně *Katharmoi* (srv. pozn. k 1447b18). V základní sbírce zlomků předsókratovské filosofie (Diels – Kranz) jsou zařazeny pod čísla B 138 a B 143. První z nich je znám jen z tohoto citátu. Překlad je převzat (s drobnou úpravou) z českého výboru K. Svobody: *Zlomky předsókratovských myslitelů*, Praha 1962, str. 84. V prvním příkladu jde o usmrcení obětního zvířete, v druhém o nabrání vody bronzovou nádobou. V druhém příkladu je v některých starých opisech *Poetiky* místo slova *ateirei* („nezdolným“) napsáno *tanaékei* („s dlouhým ostřím“, „ostře nabroušeným“). V překladu se přidržujeme slova *ateirei*, které je použito i ve zmíněné sbírce zlomků a více odpovídá obsahu citovaného zlomku.

**1457b16–17** *když druhé se má k prvním.* : ὅταν ... ἔχη τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον. Ve smyslu úměry  $a : b = c : d$ . V uvedených příkladech jde ovšem o kvalitativní podobnost. Metafory tohoto druhu (které také odpovídají metaforám v novodobém pojetí) byly podle Aristotela u starých Řeků nejoblíbenější (srv. *Rhet.* III, 10).

**1457b20–21** *k Dionysovi* : πρὸς Διόνυσον. Bůh plodivé síly přírodní (srv. pozn. k řádkům 1447a8–12), zvl. vína. Byl často zobrazován se zvláštní číší, která se nazývala *fialé*.

**1457b21** *k Areovi* : πρὸς Ἄρη. Arés, bůh války, byl někdy zobrazován s okrouhlým štítem. Štít byl na rubu vyhloubený, příležitostně se z něho pilo; Dionysova číše byla naopak dosti plochá, takže oba předměty si byly poněkud podobné. Metafory o „číši Areově“ použil Timotheos v nomu „Peršané“ (srv. pozn. k řádku 1448a15). O obou metaforách z komentované věty se Aristotelés zmiňuje také v *Rétorice*, III, 44.

**1457b24** *Empedoklés* : Ἐμπεδοκλῆς. Citovaná Empedokleova metafora (zl. B 152) je známa jen z tohoto místa *Poetiky*.

**1457b29** *k rozsévači* : πρὸς τὸν ἀφιέντα τὸν καρπὸν. Ve starých opisech řeckého textu *Poetiky* je na tomto místě zaznamenáno pouze *pros ton karpon*, čemuž odpovídá překlad „jako setí k zrní“. Při překladu jsme vycházeli ze staršího doplnění *pros ton afienta ton karpon*, „k tomu, kdo rozhazuje zrní“, tj. k rozsévači.

**1457b29–30** „Rozsévajíc božstvem vznícený žár“ : „σπειρών θεοκίستان φλόγα“. Citát z neznámé skladby neznámého básníka.

**1457b35** *ernygás* : ἔρνυγας. Nepochybně tvar mn. č. od podstatného jména *ernyx*, které není jinde doloženo. Toto jméno je odvozeno z běžného substantiva *ernos* („výhonek“).

**1457b35** *arétér* : ἀρητήρα. Podstatné jméno odvozené od slovesa *arasthai* („modlit se“, „prosit“). Objevuje se na třech místech *Iliady*.

**1458a3–5** *poleós* ... *ops* : πόλεως ... ὄψ. Teprve pozdější výzkumy historické gramatiky řeč. jazyka ukázaly, že odlišné podoby slov uváděné v příkladech nevznikly záměrným prodlužováním nebo zkracováním, nýbrž že to jsou doklady starších fází jazykového vývoje. Tvar *poléos* (druhý pád od slova *polis*, „město“) je starší než *poleós* (zde došlo k tzv. výměně délek), a rovněž koncovka – *deó* je starobylejší než attické – *dú* ve slově *Péleidú* (druhý pád od slova *Péleidés*, resp. *Péleiadés*, „Péleův syn“, tj. Achilleus). U dalších příkladů jsou starší zase kratší tvary: *kri* proti *krihé* („ječmen“), *dó* proti *dóma* (též *domos*, „dům“), *ops* proti *opsis* („pohled“).

**1458a5** *mia ginetai amfoterón ops* : „μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ“. Tj. „z obou však vzniká jediný pohled“ (o očích), zl. B 88 z Empedokleovy básně *O přírodě* (překlad podle uvedeného výboru K. Svobody, str. 97).

**1458a6–7** *dexiteron kata mazon* : „δεξιτερόν κατὰ μαζόν“. Tj. „na pravém prsu“ (o zranění bohyně Héry v *Iliadě*, V, 393). Tvar *dexiteros* je stejně starý jako *dexios*.

**1458a9** *na n, r, s* : εἰς τὸ Ν καὶ Ρ καὶ Σ. Aristotelův výklad v tomto úseku 21. kapitoly není zcela přesný, resp. úplný. Na jedné straně sice zachycuje pozoruhodnou pravidelnost v zakončení řeckých substantiv mužského rodu, ale na druhé straně v něm není zmínka o jménech ženského rodu se shodnými příponami (např. *métér*, „matka“; *biblos* „kniha“ aj.). Aristotelés zde patrně vychází ze starší klasifikace jmen podle rodu, kterou předložil Prótagoras (srv. zmínku ve 14. kap. *Sofistických důkazů*).

**1458a10** *ps a x* : Ψ καὶ Ξ. Tyto hlásky psali Řekové většinou jedním písmenem (tzv. *psí*, *ksi*).

**1458a11–12** *na é a ó* : εἰς Η καὶ Ω. Pro *é a ó* měli Řekové jiná písmena (*éta*, *ómega*) než pro *e a o* (epsilon, omikron); pro *a i á* však bylo písmeno jediné (*alfa*).

**1458a15–16** *meli, kommi, peperí* : μέλι κόμμι πέπερι. Česky: „med“, „pryskyřice“ (resp. „guma“), „pepř“. V řečtině jsou všechna tato slova středního rodu.

**1458a16** *na y pět* : εἰς δὲ τὸ Υ πέντε. Na základě arabského překladu se předpokládá, že po této větě následoval v textu *Poetiky* výčet příslušných pěti slov. Uvádějí se jména *asty* („město“), *gony* („koleno“, „klín“), *dory* („oštep“, „kopí“), *napy* („hořčice“), *póy* („stádo“), opět vesměs středního rodu.

## 22. kapitola

**1458a20–21** *tvorba Kleofóntova a Sthenelova* : ἡ Κλεοφώντος ποίησις καὶ ἡ Σθενέλου. O Kleofóntovi viz pozn. k řádce 1448a12 a příslušný text. Sthenelos (2. pol. 5. stol. př. Kr.) byl skla-

datelem tragédií. Plochosť jeho mluvy již dříve jízlivě kritizoval Aristofanés.

**1458a24–25** *barbarismus* : βαρβαρισμός. Tj. vyjádření, které (někdy pod vlivem neřeckých „barbarských“ jazyků) odporuje duchu a pravidlům řečtiny. V *Sofistických důkazech* (kap. 3, 14, 32) označuje Aristotelés tyto jazykové vady výrazem *soloikismos*, podle athénské kolonie *Soloi* v Malé Asii, kde se prý mluvilo špatnou řečtinou.

**1458a27–28** *spojením slov v jejich běžných významech* : κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν ἄλλων ὀνομάτων σύνθεσιν. Ve starých opisech *Poetiky* slovo *allón* („jiných“) chybí, doplňuje se zde podle arabského překladu. Vyjadřuje se jím opozice k metaforickému vyjádření (viz pokračování komentované věty), jde tedy o slova použitá jinak než metaforicky, tj. v jejich běžných významech. Tuto úpravu přejímá většina překladů *Poetiky* do moderních jazyků.

**1458a29–30** „*Muže jsem viděl, jak muži měď na tělo připínal ohněm*“ : „ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλησάντα“. V Aristotelově době oblíbená hádanka, kterou často citovali i pozdější řečtí autoři. Aristotelés ji uvádí i v *Rétorice* (III, 2). Hádanka se vztahovala k tehdejší lékařské praxi: při pouštění krve se pacientovi přikládala na kůži ohřátá kovová baňka, v níž ochlazením postupně vznikal potřebný podtlak. Tradice připisuje tuto hádanku Kleobúlině, dceři Kleobúla, jednoho z tzv. sedmi mudrců.

**1458b7** *Eukleidés Starší* : Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος. O autorovi tohoto jména nevíme nic bližšího. Někteří badatelé pokládají za pravděpodobné, že Aristotelova slova se týkají Athéňana Eukleida, který jako archón v letech 404/403 př. Kr. prosadil reformu řeckého písma (zavedením tzv. iónsko-attické abecedy, resp. alfabéty, se zvláštními znaky pro *é a ó*, tj. s písmeny *éta a ómega*). Přívlastek *archaios* v řec. textu *Poetiky* vznikl podle tohoto výkladu patrně zkomolením slova *archón*. Podle jiné hypotézy bylo v původním textu na tomto místě jméno Eukleidova otce Archina.

**1458b9–11** *Epichará jsem zřel ... za nic na světě nechtěl* : „Ἐπιχαράην εἶδον ... τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον“. V uvedených pseudo-hexametrech jsou volnosti homérského verše parodovány nedodržením pravidel o délkách slabik v jednotlivých stopách (srv. pozn. k řádkům 1447a29–b9) a snad i ve své době méně obvyklým zdvojením hlásky ve slově *eleboron* („čemeřice“ – v pozdější době je doložen i tvar *elleboron*). Tato volnost je napodobena v českých verších (překlad J. Novákové). Smysl druhého verše není zcela jasný. Čemeřici pokládali Řekové za účinný lék proti některým poruchám a slabosti myšlení, jak o tom svědčí i řec. sloveso *elleborizein* („přivést k rozumu“).

**1458b22** *Aischylos ... napsal ve Filoktétovi* : Αἰσχύλος ... ἐν τῷ Φιλοκλήτῃ ἐποίησε. Tragédie tohoto jména se dochovala jen od Sofoklea. Filoktétés, podle báji přítel Hérakleův, byl při výpravě Řeků proti Tróji uštknut hadem. Protože jeho nářky i zápach z rány ostatním účastníkům vadily, byl vysazen na ostrově Lémnu. V posledním roce války ho Odysseus a Neoptolemos (Achilleův syn) přivezli zpět k vojsku, neboť podle věštby nemohla být Trója bez něho dobytá. Uzdravený Filoktétés účinně zasáhl do rozhodujících bojů.

**1458b23** „*Ten vřed, který jídá z masa z nohy mé*“ : φαγέδαιναν ἢ μου σάρκα εἰσθίει ποδός. V citovaném verši nahradil Euripidés výraz *esthiein* (od *esthien*, „pojídat“, „ujídat“) méně obvyklým výrazem *thoinátai* („hostí se“).

**1458b25** „*Ted' však takový skrček...*“ : τὸν δὲ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανός καὶ ἀεικής. Verš z *Odysseie* (IX, 515), výrok přelstěného Kyklópa Polyféma o Odysseovi. V Aristotelově příkladu jsou slova *oligos* („málokterý“, zde: „nepatrný“) a *útidos* („naničovatý“, „bezvýznamný“) nahrazena ve verši *mikros* („malý“) a *asthenikos* („slaboučký“).

**1458b29** „*sedátko ošoupané a stolec připravil skromný*“ : δίφρον ἀεικέλιον καταθειὸς ὀλίγην τε τράπεζαν. *Od.* XX, 259 (překlad

verše J. Nováková). Slovo *aikelios* („nevzhledný“, „neúhledný“, zde: „ošoupaný“) tu nahrazuje Aristotelés běžnějším výrazem *mochthéros* („špatný“, „zubožený“ i „neúhledný“) a *oligos* opět výrazem *mikros*, resp. *mikra* (srv. předchozí pozn.).

**1458b31** „*mořské břehy ječť*“ : „ἠϊόνες βοώσι“. *Il.* XVII, 265. Zde je slovo *boósin* nahrazeno výrazem *krazúsi*.

**1458b31** *Arifradés* : Ἀριφράδης. Snad skladatel komedií, o němž však nevíme nic určitého. Muž tohoto jména byl současník Aristofanův, podle dobového svědectví se takto jmenoval i jeden pěvec lyrických písní. Není jisté, zda jde o tutěž osobu.

**1458b33–1459a2** „*domů zevnitř*“ ... *a mnoho podobných výrazových prostředků* : τὸ δωμάτων ἄπο ... καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα. První dva příklady se týkají tzv. postpozice (postavení předložky za jménem), která se sice ve staré řečtině (zvl. u básníků) připouštěla, ale v Aristotelově době již působila archaicky. V řeckém znění dvou dalších příkladů jsou zase použity zastaralé tvary zájmen: *sethen* je archaický genitiv a lokativ zájmena *sy* („ty“), který jsme v překladu napodobili starobyrou slovní spřežkou „tebeť“ (známou např. z jazyka Bible kralické); archaický akuzativ *nin* („ho“, „jej“) je jeden z mála tvarů osobního zájmena s kořenem *-i-* (srv. lat. *is*). Tohoto akuzativu používali výhradně básníci.

**1459a9** *do dithyrambů* : τοῖς διθυράμβοις. Srv. pozn. k řádkům 1447a8–12.

**1459a10** *do eposů ... do jambických veršů* : τοῖς ἥρωικοῖς ... τοῖς ἰαμβείοις. K této problematice se Aristotelés vrací ještě ve 24. kapitole.

**1459a12** *protože ty nejvíce obrázejí hovorovou mluvu* : διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξις μιμείσθαι. Srv. Aristotelův výklad v závěru 4. kapitoly.

## 23. kapitola

**1459a17** *Pokud jde o výpravné básnictví* : Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς. 23. kapitolou začíná poslední úsek dochovaného textu *Poetiky*, věnovaný epické poezii. Aristotelés pro ni používá i označení „výpravná“ (*diégematiké*).

**1459a17** *užívající jediného druhu verše* : ἐν μέτρῳ μιμητικῆς. Tj. hexametru (srv. začátek 6. kap.). O sepětí epiky s hexametrem pojednává Aristotelés ještě ve 24. kapitole. Na základě skutečnosti, že v komentovaném místě je výraz *metron* („veršový rozměr“, „druh verše“) použit v jednotném čísle, překladatelé zde zpravidla doplňují slovo „jediného“, resp. jeho ekvivalenty v jiných jazycích.

**1459a18** *děje zde musí být sestavovány dramaticky jako v tragédii* : δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι. Srv. výklad o sestavování děje tragédie v 7. a 8. kapitole.

**1459a20** *jednotná a celistvá jako živá bytost* : ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλῳ. Tj. báseň musí tvořit organický celek.

**1459a21–22** *Uspořádání děje nemůže být v epické básni stejné jako v dějepisném pojednání* : μὴ ὁμοίως ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι. Srv. v 9. kap. Aristotelův výklad o rozdílech mezi tragédií a dějepisným pojednáním.

**1459a25–26** *námořní bitva u Salamíny a bitva s Kartáginci na Sicílii byly svedeny současně* : κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἢ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη. Proti Hérodotovu tvrzení (*Hist.* VII, 166), že k oběma bitvám došlo v týž den, byly později vzneseny závažné námitky. Sicilští Řekové zvítězili nad Kartáginci u Himery buď ve stejném roce jako Řekové nad Peršany u Salamíny (r. 480 př. Kr.), anebo až o rok později.

**1459a36** *výčtu lodí* : νεῶν καταλόγῳ. V rozsáhlém úseku II. zpěvu *Iliady* (v. 494–759) je podán přehled všech řeckých kmenů, které se zúčastnily dobývání Tróje, včetně jejich vůdců a počtu jejich lodí (celkem se tu uvádí 1186 korábů). Po dlouhá staletí přikládali Řekové tomuto přehledu velkou důležitost, protože v něm spatřovali doklad o starobylosti a dávných zásluhách jednotlivých kmenů i rodů.

**1459b1–2** *tvůrce Kyprií* : ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας. O tomto kyklickém eposu viz pozn. k řádkům 1451a26. Za tvůrce *Kyprií* se pokládá Stasimos (8. stol. př. Kr.).

**1459b2** *Malé Iliady* : τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. Nedochované pokračování *Iliady*, nejistého původu. Jako pravděpodobný autor se někdy uvádí Leschés z Lesbu, nebo Kinaithón.

**1459b5** *Spor o zbraně* : ὄπλων κρίσις. Srv. pozn. k řádkům 1455b34–1456a1. Aischylova tragédie s tímto názvem se nedochovala.

**1459b5** *Filoktétés* : Φιλοκτήτης. Srv. pozn. k řádku 1458b22.

**1459b6** *Neoptolemos, Eurypylos* : Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος. Po Achilleově smrti přivedl Odysseus k vojsku jeho syna Neoptolema a předal mu otcovu výzbroj (srv. pozn. k řádkům 1455b34–1456a1). Neoptolemos pak v boji zabil nového spojence Trójanů Eurypyly. Tragédii *Eurypylos* napsal Sofoklés (r. 1912 se z ní našlo několik nepatrných zlomků).

**1459b6** *Odysseus jako žebrák* : πτωχεῖα. Doslova: žebrání, resp. žebrota. Odysseus vnikl v přestrojení za žebráka do obléhané Tróje na výzvědy. Zde ho poznala Helena (žena spartského krále Menelaia, kterou unesl Paris) a společně domluvili způsob dobytí města. O této příhodě je zmínka i v *Odysseii* (IV, 240 n.).



**1459b6** Lakónské ženy : Λάκαιναι. Míní se zřejmě Helena a její spartské služky, které pomohly Odysseovi a Diomédovi unést z Tróje posvátnou ochrannou sochu (palladium) bohyně Athény. Tuto příhodu snad vylíčil Sofoklés v nedochované tragédii *Lakónské ženy*.

**1459b6** Zkáza Tróje : Ἰλίου πέρσις. Ve své jedné části líčila *Malá Ilias* události, které byly ústředním námětem kyklického eposu *Zkáza Tróje* (srv. pozn. k řádku 1456a16). Tato skutečnost vyvolává již po staletí různé dohady o vztahu mezi oběma eposy, ale nepodařilo se prokázat nic určitého.

**1459b7** Odplutí ... Sinón : ἀπόπλους ... Σίνων. Když Řekové poznali, že přímým útokem Tróje nedobudou, uchýlili se ke lsti. Většina vojska odplula na ostrov Tenedos, ale třicet předních bojovníků pod vedením Odysseovým se ukrylo v důmyslně postaveném dřevěném koni, který byl ponechán na břehu před Trójou. Současně tu zůstal i lstivý Řek Sinón, který přemluvil Trójany, aby konečně odtažili do města. V noci otevřel Sinón bránu Tróje Řekům, kteří se potají vrátili z Tenedu, a z týlu zaútočil na obránce Odysseus se svými bojovníky. Tím bylo o osudu Tróje rozhodnuto.

**1459b7** Trójanky : Τρωάδες. O dvou Euripidových tragédiích, v nichž se líčily osudy zajatých Trójjanek, viz pozn. k řádku 1456a17.

#### 24. kapitola

**1459b7–8** *Epos se také musí dělit na tytéž druhy jako tragédie* : ἔτι δὲ τὰ εἶδη ταῦτά δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγωδίᾳ. Srv. Aristotelův výklad o druzích tragédie v 18. kapitole.

**1459b9–10** *Až na hudbu a scénickou výpravu bude mít i tytéž složky* : τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταῦτά. Srv. výklad v kap. 6.

**1459b14** *Ilias je jednoduchá* : ἡ μὲν Ἰλιάς ἀπλοῦν. V tom smyslu, že se děj vyvíjí bez anagnórisí (srv. dělení dějů v 10. kap.).

**1459b15** *neboť je celá protkána anagnórisemi* : ἀναγνώρισις γὰρ διόλου. K anagnórisím nedochází v ději *Odysseie* až po návratu jejího hlavního hrdiny na Ithaku (zde je Odysseus postupně poznán synem Télemachem, psem Argem, chůvou, pastýři, nápadníky své ženy, Pénélopu a otcem Laertem – srv. i pozn. k řádkům 1451a26, 1451a28 a 1454b26–27). Již předtím se dá při hledání otce poznat některým osobám (např. Menelaovi a Heleně) i Télemachos a rovněž Odyssea poznávají při jeho bloudění (podle dřívějších zpráv) např. Fajakové a Polyfémos.

**1459b18–19** *postačuje omezení, které jsme stanovili* : ὄρος ἱκανὸς ὁ εἰρημένος. V 7. kapitole.

**1459b21–22** *budou-li se svou délkou rovnat asi tolika tragédiím, které se hrají na jednom představení* : πρὸς δὲ τὸ πλήθος τραγωδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκιοιεν. Tj. nejčastěji třem tragédiím, s úhrnným rozsahem zhruba 4000 veršů (srv. pozn. k 1451a6).

**1459b37** *jamb a trochejský tetrametr* : τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετραμέτρον. Viz pozn. k řádkům 1447b11 a 1449a21 a příslušný text.

**1460a2** *Chairémón* : Χαίρημων. Srv. obdobnou Aristotelovu zmínku v 1. kapitole.

**1460a3–4** *Jak jsme již řekli* : ὡσπερ εἶπομεν. Ve 4. kapitole.

**1460a7–8** *neboť po této stránce není zobrazitelem* : οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής. Tj. úkolem básníka je zobrazit zvolený děj, nikoli sebe sama.

**1460a15** *pronásledování Hektora* : τὴν Ἑκτορος δίωξις. Toto pronásledování je vyličeeno v XXII. zpěvu *Iliady*. Achilleus se rozhodl znovu zúčastnit boje, aby pomstil smrt svého přítele Patrokla, kterého zabil Hektor (srv. pozn. k řádkům 1451a29–30). Když se Achilleus objevil na bojišti, Hektor se dal před ním na útěk. Achilleus ho pronásledoval kolem městských hradeb, a teprve, když je obíhali po čtvrté, odvážil se Hektor souboje, v němž nakonec padl. Při pronásledování dával Achilleus Řekům znamení, aby na Hektora nestříleli, protože chtěl přítele pomstít vlastní rukou.

**1460a20–22** *jestliže je první ... to je však omyl* : ὅταν τοῦδὶ ὄντος ... τοῦτο δὲ ἐστὶ ψεῦδος. Z logického hlediska jde o tzv. chybný úsudek „z důsledku“ (*para to heponenon*), jímž se Aristotelés podrobně zabývá v 5. a 28. kapitole *Sofistických důkazů*. Tento chybný úsudek je založen na mylném předpokladu, že z platnosti nějakého implikačního výroku (v tradiční terminologii: hypotetického soudu, např. „jestliže prší, země je mokrá“) a z platnosti jeho druhé části (tzv. konsekventu; zde: „země je mokrá“) lze usuzovat na platnost první části (tzv. antecedentu, zde: „prší“).

**1460a26** *v Umývání* : τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων. Srv. 1454b26–27 a 1454b30. Před umýváním, při němž byl poznán starou chůvou, Odysseus se poprvé po návratu setkává se svou ženou Pénélopu. Vydává se za zchudlého Kréťana, který kdysi Odyssea hostil. Popíše jí Odysseův úbor a ona mylně usuzuje, že ten, kdo zná tyto podrobnosti, musel se s jejím mužem skutečně setkat.

**1460a26–27** *Je také třeba spojovat spíše nemožné s pravděpodobným než možné s nepřesvědčivým* : προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα. Známý výrok, na nějž se v moderní době někdy odvolávají i románoví detektivové. Jeho smysl bývá interpretován různě, ale zpravidla se předpokládá, že se v něm mluví jen o jednom podmětu, tj. o něčem, co by bylo zároveň nemožné a pravděpodobné. V Aristotelově pojetí je však pravděpodobné jen to, co se skutečně stává a co tedy není nemožné (srv. např. *An. pr.* II, 27, nebo *Rhet.* I, 2). Kombinovaný výrok se proto

zpravidla interpretuje buď jako záměrný paradox (což je prvek v Aristotelových výkladech zcela neobvyklý), anebo jako zkratkovité vyjádření, v němž chybí zmínka o tom, že nemožnost nebo pravděpodobnost tu má být jen zdánlivá. V překladu vycházíme z jiné interpretace, kterou pokládáme za nejlogičtější. Podle ní komentovaný výrok navazuje bezprostředně na předcházející výklad, takže se týká spojení nemožného antecedentu s pravděpodobným konsekventem (tedy dvou rozdílných podmětů).

**1460a30** *jak zahynul Laios* : πῶς ὁ Λάιος ἀπέθανεν. Viz pozn. k řádkům 1452a24–25.

**1460a31** *v Élektře* : ἐν Ἠλέκτρῃ. Dochovaná tragédie Sofokleova se stejným námětem jako Aischylovy *Obětující ženy* (viz pozn. k řádkům 1449a16–17.). V této hře dostává Klytáiméstra zprávu, že Orestés zahynul při pythijských hrách. Ty však byly zavedeny až po r. 600 př. Kr., takže zmínka o nich v mytickém ději je anachronismem.

**1460a32** *v Mysech* : ἐν Μυσοῖς. Název dvou nedochovaných tragédií, Aischylovy a Sofokleovy. Jejich hrdinou byl Télefos (viz pozn. k řádku 1453a21), jemuž bylo uloženo mlčet tak dlouho, dokud se neočistí ze zabití svých strýců. Pro toto očištění odešel Télefos do Mysie (na jihovýchodě Malé Asie). Aristotelés zde patrně pochybuje o tom, že by bylo možné vykonat dalekou cestu do cizí země bez jakékoliv komunikace s okolím. Toto Télefovo mlčení zesměšňovali ve svých hrách i někteří skladatelé komedií.

**1460a36** *k vysazení na břeh* : τὴν ἐκθεσιν. Ve XIII. zpěvu *Odysseie* dopraví Fajakové spícího Odyssea na Ithaku a vysadí ho na břeh. Aristotelés pochybuje, že by se Odysseus při tom neprobudil. V *Odysseii* se však zdůrazňuje, že jeho spánek byl mimořádně hluboký, „rovný bezmála smrti“.

## 25. kapitola

**1460b6** *Co se týče „problémů“ a jejich řešení* : Περι δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων. Rozvoj řeckého racionalismu se projevoval od 5. stol. př. Kr. i v novém přístupu k homérským eposům. Tradiční úctu k těmto nejstarším památkám řecké literatury a smysl pro jejich estetickou hodnotu začala do značné míry nahrazovat snaha o jejich ryze racionální hodnocení. To někdy vedlo k podceňování hodnot těchto eposů (v Platónově *Ústavě* se uvažuje o určitém dohledu nad jejich působením v navrhované spravedlivé obci), ale současně podněcovalo i první pokusy o jejich historicko-filologickou kritiku, která ovšem byla zpočátku mnohdy malicherná. V tomto směru proslul zvláště Aristotelův současník Zoilos, který shrnul Homérovy „chyby“ ve spise o devíti knihách s názvem *Karabáč na Homéra (Homéromastix)*. Spisy tohoto druhu o „homérských problémech“ Aristotelés rozhodně odmítal. Jak potvrzují i mnohá místa *Poetiky*, pokládal Homéra za mimořádného básníka, jehož dílo nelze posuzovat malichernými měřítky. Proti Zoilovi napsal i zvláštní spis *Sporné otázky u Homéra (Aporémata Homérika)*, který se však nedochoval. 25. kapitola *Poetiky* se pokládá za stručné shrnutí hlavních myšlenek tohoto spisu. Po krátkém obecnějším úvodu o zvlátnostech poezie a o povaze chyb, které se v ní mohou objevit, se zde podávají návody, jak vyvracet různé námitky proti básnickým dílům. Po formální stránce se tyto návody velice podobají tzv. obecným hlediskům (*topoi*), jimiž se Aristotelés podrobně zabývá v *Topikách* (v těchto hlediskách se shrnují návody, jak získávat argumenty pro vědeckou diskusi).

**1460b9–10** *jedním ze tří způsobů* : τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἐν τι. Srv. Aristotelův výklad v 2. a 15. kapitole.

**1460b14** *v politickém umění* : τῆς πολιτικῆς. Tj. v politickém řečnictví (srv. pozn. k řádce 1450b6).

**1460b16–17** *Rozhodne-li se totiž básník něco zobrazit správně, ale pro svou neschopnost neuspěje, je to podstatná chyba proti básnickému umění* : εἰ μὲν γὰρ προείλετο μιμήσασθαι ὀρθῶς, ἤμαρτε δ' ἐν τῷ ἀπεργάσασθαι δι' ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἢ ἀμαρτίας. Ve starých opisech *Poetiky* je mezi slovy *mimésasthai* („zobrazit“) a *adynamian* („neschopnost“) mezera. Doplňujeme ji podle staršího návrhu, který se opírá o strukturu další Aristotelovy věty v textu.

**1460b18–19** *že kuň vykročil současně oběma pravými nohama* : τὸν ἵππον ἄμ' ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα. Způsobům, jak se různí živočichové pohybují, věnoval Aristotelés při svých zoologických výzkumech velkou pozornost. Své poznatky z této oblasti shrnul v dochovaných spisech *O pohybu živočichů (Peri zóon kinéseós)* a *O chůzi živočichů (Peri poreiás zóon)*.

**1460b19** *co je chybné z hlediska určitého oboru* : τὸ καθ' ἐκάστην τέχνην ἀμάρτημα. Chyby tohoto druhu vytýkal Homérovi i Platón (srv. *Resp.* X, 3).

**1460b24–25** *Cílem ... jak již bylo řečeno* : τὸ γὰρ τέλος εἴρηται. V 9. kapitole.

**1460b26** *pronásledování Hektora* : ἡ τοῦ Ἑκτορος δίωξις. Viz pozn. k řádce 1460a15 a příslušný text.

**1460b31–32** *neví-li umělec, že laň nemá parohy* : εἰ μὴ ᾔδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα οὐκ ἔχει. Řeční básníci připisovali lani parohy dosti často. S tímto omylem se setkáváme např. u lyrických básníků Anakreonta a Pindara, a také u Sofoklea a Euripida.

**1460b33–34** *Tak i Sofoklés řekl* : οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη. Srv. pozn. k řádkům 1448a17–18 a příslušný text.

**1461a1** *Xenofanés* : Ξενοφάνει. Filosof a básník z Kolofónu v Malé Asii (asi 565–470 př. Kr.). V jihoitalské Eleji, kam nakonec přesídlil, navázala na jeho působení významná filosofická škola

(tzv. eleaté). Xenofanés byl jedním z nejpronikavějších kritiků antropomorfních představ v náboženství. Z tohoto hlediska kritizoval i Homéra a Hésioda, zvl. za to, že bohům připisovali „vše, co se zdá u lidí hříchem a hanbou“. Podle Xenofana existuje jeden bůh, „největší mezi bohy a lidmi“, který se nepodobá smrtelným bytostem „ani tělem, ani myslí“ a o němž (i o ostatních bozích) nebude člověk nikdy vědět nic určitého. Přesnější rekonstrukci Xenofanova učení brání nedostatek dochovaných zpráv.

**1461a2–3** „Do země dolním koncem jim vražena trčela kopí“ : „ἔγχεα δὲ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος“. Verš z *Iliady* (X, 152 n.). V historické době zaráželi Řekové svá kopí do země opačným koncem, tj. hrotem.

**1461a10–11** *úreas men próton* : „οὐρήας μὲν πρῶτον“. Část 50. verše z I. zpěvu *Iliady* (česky „nejprve mezky“). Aristotelovi se zdálo podivné, že mor, který seslal rozzlobený Apollón na řecký tábor před Trójou, napadl nejprve mezky. O výrazu *úreas* (od *úreus* „mezek“) tu proto předpokládá (v rozporu s etymologií obou slov), že to může být nářeční tvar substantiva *úros* („hlídač“, „strážce“). Podle *Iliady* však morem byla skutečně napadena nejprve zvířata.

**1461a12** „byl na pohled ošklivý sice“ : „ὄς ἔ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός“. Viz *Il.* X, 316. Trojský bojovník Dolón nemohl mít nesouměrnou postavu, protože byl výtečným běžcem.

**1461a14–15** „zhavěji namíchej víno“ : „ζωρότερον δὲ κέραε“. Viz *Il.* IX, 203. Víno pili Řekové obvykle smíšené. Poměr vína k vodě byl různý, řídil se především jeho kvalitou (nejčastěji se uvádí 1:2 nebo 2:3). Aristotelés má pravdu v tom, že se zde nemíní nesmíšené víno, protože součástí citované Achilleovy výzvy Patroklovi je uchopení měsidla. Na druhé straně se však soudí, že básník měl skutečně na mysli přípravu silnějšího nápoje, jímž by Achilleus potěšil své hosty.

**1461a16–17** „mužové všichni...“ : „πάντες μὲν...“. Aristotelés zde chtěl patrně uvést 1. verš z X. zpěvu *Iliady* (proti němu klade v dalším textu 11. verš z tohoto zpěvu), ale necituje ho přesně, neboť do něho vkládá slova z obdobného verše na jiném místě (II, 1). 1. verš z X. zpěvu není v rozporu (ani zdánlivém, jak soudí Aristotelés) s dalším básnickovým líčením, neboť se v něm mluví jen o spánku řeckých vůdců. Smíšení dvou různých veršů se zde vysvětluje tím, že Aristotelés (jako mnozí jiní autoři) často citoval z paměti.

**1461a18–19** „Kdykoli na rovinu kol Tróje...“ : „ἦ τοι ὄτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικόν...“. Viz *Il.* X, 11 (srv. předchozí pozn.).

**1461a20–21** „... on jediný účasten není...“ : „οἷη δ' ἄμμορος“. S tímto výrokem se setkáváme jak v *Iliadě* (XVIII, 489), tak v *Odysseii* (V, 278). Týká se souhvězdí Velkého medvěda (Velkého vozu), které „není účastno koupelí Ókeanových“, tj. (v daných zeměpisných šířkách severní polokoule) nezapadá nikdy pod obzor. To ovšem platí i o některých dalších souhvězdích severní oblohy. Výtku, že básník zde nerespektuje astronomické poznatky (vzhledem k dávnému zájmu lidí o dění na obloze nemusí být zcela ahistorická), pokouší se Aristotelés vyvrátit výkladem, který přes svou důvtipnost není zcela přesvědčivý. Podle tohoto výkladu opravňuje zde básníka k použití slova *oios* („jediný“) skutečnost, že souhvězdí Velkého medvěda je nejznámější (určitou vlastnost mívá v nejvyšší míře zpravidla jen jeden nositel). Toto pojetí komentované části verše by bylo možné vyjádřit úpravou překladu: „on, jenž je (v určitém smyslu) jediný, účasten není“.

**1461a22** *jak to dělal Hippias z Thasu* : ὥσπερ Ἴππίας εἴλευν ὁ Θάσιος. Vykladač Homéra, jinak neznámý.

**1461a22–23** *didomen de hoi* : „δίδομεν δὲ οἱ“. Není jisté, které místo z *Iliady* má zde Aristotelés na mysli. Při uvádění stejného příkladu v *Sofistických důkazech* (kap. 4) ho vztahuje k Agamemnovu snu, o němž se mluví na počátku II. zpěvu *Iliady* (1–35). V dochovaném řeckém znění *Iliady* však na tomto místě žádný podobný

verš není. Proto se předpokládá, že může jít o nepřesně citovaný 297. verš z XXI. zpěvu, ale zde je zase odlišný kontext. Nelze vyložit, že dochované řecké znění *Iliady* je na některých místech (vlivem pozdějších úprav) jiné, než bylo v Aristotelových dobách. Podle Aristotelovy stručné zmínky ve 4. kapitole *Sofistických důkazů* se citovaný Homérův verš týká Diova záměru obelstít Agamemnona klamným snem. Pokud je ve slově „*didomen*“ přízvuk na první slabice, Zeus říká: „dáme mu dosíci slávy“ (*didomen de hoi euchos aresthai*), takže vědomě mluví nepravdu. Výsledkem Hippiovy úpravy měla být změna verše v tom smyslu, že Zeus přikazuje, aby slávu dopřál Agamemnonovi personifikovaný Sen. Tím se obezřetně zbavuje odpovědnosti za lež. Pouhou změnou přízvuku nebo délky slabik však nelze ze slova *didomen* vytvořit tvar imperativu (*didú* – „dej!“).

**1461a23** *to men hú katapythetai ombró* : „τὸ μὲν οὐ καταπίθεται ὄμβρος“. Viz *Il.* XXIII, 328. Jde o kůl, který označuje cíl závodní dráhy. V Aristotelově době se slovo tvořené hláskami *o* a *y* v tomto verši četlo bez přízvuku, tj. chápalo se jako zápornka (*ú* – „ne“). Tomu odpovídá překlad: „co nezetlí deštěm“. Podle úpravy navržené Hippiou by se ono slovo mělo zde vyslovovat s průtažným přízvukem a ostrým přídechem, tedy jako tvar vztažného zájmena (*hú* – jehož“, zde: „jehož část“). Pak by to znamenalo: „jehož část nezetlí deštěm“. Tato úprava v pozdějších opisech *Iliady* převládla. Komentovaným veršem se Aristotelés zabývá ze stejného hlediska i ve 4. kap. *Sofistických důkazů*.

**1461a24** „*Najednou smrtelné bylo...*“ : „αἰψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο...“. Zlomek B 35 z Empedokleovy básně *O přírodě* (srv. pozn. k řádce 1447b18). Slova „smíšené předtím čisté“ (překlad J. Novákové) lze chápat buď ve smyslu „co bylo smíšeno předtím, stalo se čistým“, anebo (správně) „stalo se smíšeným, co bylo předtím čisté“.

**1461a26** „*Již minula větší část noci*“ : „παρώχηκεν δὲ πλέω νόξ“. Viz *Il.* XXIII, 252. K dvojznačnosti tu přispívá slovní spojení

*tón dyo moiraón*, jímž začíná další verš. Toto spojení může znamenat buď „totiž dvě třetiny“ (Řekové dělili noc na tři části), anebo „(více) než dvě třetiny“. První interpretace je asi věcně správná, ale z gramatického hlediska ne zcela přesvědčivá, druhá je v rozporu se zbývající částí verše „jen třetí část ještě zbývá“. Proto o tomto místě vedli vykladači Homéra často spory. Na třetí, zajímavou možnost interpretace upozorňuje starý český překlad *Iliady* od A. Škody („minula větší část dvou třetin noci“).

**1461a27 30** *A konečně lze něco vysvětlit jazykovou zvyklostí* : τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως. I text následujícího odstavce je silně porušen a bývá rekonstruován různými způsoby. Při překladu opět vycházíme z nejlogičtější varianty a podle staršího návrhu upravujeme i umístění příkladů v řeckém textu.

**1461a27** *víno* : οἶνον. Výrazem *oinos* („víno“) nazývali Řekové někdy i kvas podobný pivu.

**1461a28** *Proto se také píše* : ὅθεν εἴρηται. Viz *Il.* XX, 234.

**1461a28** *Ganymédés* : ὁ Γανυμήδης. Sličný syn mytického trójského krále Tróa. Podle Homéra ho Zeus unesl na Olymp a učinil ho tam číšníkem bohů.

**1461a28** *ač je bohové nepijí* : οὐ πιόντων οἶνον. Bohové podle pověstí pili nektar.

**1461a29** „*mědikovci*“ : χαλκίας. Řec. výraz pro kováře (*chalkos*) je odvozen ze slova *chalkos* („měď“, někdy i „bronz“).

**1461a29–30** *a obdobně se zase v eposu mluví o „holení čerstvě ukuté z cínu*“ : ὅθεν πεποιήται „κνημῖς νεοτεύκτου κασσιτέροιο“. Viz *Il.* XXI, 592. Ochranné holeně jako součást válečné výzbroje se již v době vzniku homérských eposů vyráběly ze železa.

**1461a33–34** „*Ta zadržela ten bronzový oštěp*“ : „τῆ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος“. Il. XX, 272. Básník zde líčí vniknutí Aineiiova kopí do Achilleova štítu. Tento štít měl jednu vrstvu zlatou, dvě bronzové a dvě měděné. Podle Homérova líčení oštěp zadrželo zlato, takže neprošel třetí vrstvou. Z toho se někdy usuzovalo, že zlatá byla teprve třetí vrstva, což by bylo podivné, neboť zlato tu bylo určeno především k ozdobě. Podle Aristotelova výkladu (patrně správného) první zlatá vrstva náraz pouze zpomalila, takže se oštěp zastavil na třetí (bronzové) vrstvě. V dochovaném znění *Iliady* se na tomto místě nemluví o „bronzovém oštěpu“, nýbrž o „oštěpu z jasanu“.

**1461b1** *Glaukón* : Γλαύκων. Aristotelés patrně cituje Platónova bratra Glaukóna, který napsal několik (vesměs nedochovaných) rozmluv, mj. i o Euripidovi a Aristofanovi.

**1461b4** *i v případě Ikariově* : τὰ περὶ Ἰκάρου. Ikarios, Odysseův tchán, pocházel podle některých pověstí z Lakónie, tj. z krajiny, v níž ležela Sparta. Kritikům Homéra se proto zdálo podivné, že ve IV. zpěvu *Odysseie* není zmínka o setkání Ikaria s Télemachem, který přišel do Sparty hledat svého otce.

**1461b6–7** *Kefallénští* : οἱ Κεφαλλῆνες. Obyvatelé ostrova Kefallénia, který leží v Ionském moři na jihozápad od Ithaky.

**1461b9** *Celkově vzato* : ὅλως δὲ. V předcházejícím úseku 25. kapitoly podal Aristotelés přehled základních možností, jak řešit výtky, které se týkají zpracování básnických děl (v závěru této kapitoly konstatuje, že takových možností uvedl celkem dvanáct). Výtky jsou tedy v tomto přehledu seřazeny podle možností jejich řešení. Nyní začíná Aristotelés třídít tyto výtky podle jejich obsahu (v dalším výkladu mluví o pěti druzích výtek). Na rozdíl od předcházejícího přehledu chybí při tomto třídění (až na ojedinělou výjimku) příklady. To vedlo vykladače Aristotelovy *Poetiky* nutně k otázce, jaký je zde vztah mezi dvěma odlišnými klasifikacemi, tj. ke kterým druhům výtek patří příklady z prvního přehledu. Při hledání

odpovědi na tuto otázku je ovšem nutno brát v úvahu, že druhy výtek zde nemusí (nebo ani nemohou) být uváděny ve stejném pořadí jako předtím možnosti jejich řešení, protože jde o třídění ze dvou odlišných hledisek. I tak zůstává vztah mezi oběma výčty značně nejasný. Proto se předpokládá, že do 25. kapitoly byly ve stručné (nebo spíše neúplné) podobě přeneseny hlavní myšlenky dvou různých výkladů ze spisu *Sporné otázky u Homéra* (srv. pozn. k řádce 1460b6). Nelze ani vyloučit, že i v tomto úseku *Poetiky* je text porušen.

**1461b9** *něco nemožného* : τὸ ἀδύνατον. Tohoto druhu je nepochybně první výtka z předcházejícího výčtu (srv. „je-li zbásněno něco nemožného“ na řádce 1460b23) a pravděpodobně i druhá („za druhé je třeba se tázat“). V prvním případě jde o nemožnost z hlediska básnického umění, v druhém z hlediska jednotlivých oborů. Vztah některých dalších příkladů z prvního přehledu k tomuto druhu výtek není zcela jednoznačný. Podle zmínky o způsobu řešení v komentované větě (odkaz na snahu o zobrazení v lepší podobě a na vliv obecného mínění) by sem mohly patřit i příklady třetí a čtvrté možnosti řešení („Na další výtku...“, „...je možné ještě namítnout...“), ale ty se nemusí týkat vždy nemožnosti, nýbrž třeba jen neodůvodněnosti nebo neobvyklosti (srv. dále v textu).

**1461b11** *tomu, co je nemožné, avšak působí přesvědčivě* : πιθανὸν ἀδύνατον. V této pozměněné verzi nevzbuzuje již Aristotelův výrok z 24. kapitoly dojem paradoxu. Řečeno dnešní terminologií: argument, který je založen na něčem objektivně nemožném, může subjektivně působit přesvědčivě (srv. Aristotelův výklad v *Rhet.* I, 2 a II, 23).

**1461b12** *třeba nemohou být takoví lidé* : καὶ ἴσως ἀδύνατον τοιούτους εἶναι. Před slovem *toiútús* je ve starých opisech *Poetiky* mezera. Vyplňujeme ji podle staršího návrhu, který se opírá o arabský překlad.

**1461b12–13** *jak je maloval Zeuxis* : οἷον Ζεῦξις ἔγραφεν. Srv. pozn. k řádce 1450a27 a příslušný text.

**1461b14** *něco nerozumného* : τᾶλογα. Výrazem *alogon* označuje Aristotelés to, co nemá rozum, nebo (jako zde) co postrádá rozumové odůvodnění. Pokud něco rozumu přímo odporuje (je z logického hlediska nemožné), vyjadřuje to v Aristotelových spisech zpravidla silnější výraz *atopon* („nemožné“, „nesmyslné“). S tímto druhem výtky lze spojovat příklad čtvrté možnosti řešení z prvního přehledu („je možné ještě namítnout“).

**1461b15** *je přece pravděpodobné* : εἰκὸς γὰρ. Srv. parafrázi Agathónova výroku v 18. kapitole.

**1461b15–16** *S místy, která si navzájem odporují* : τὰ δ' ὑπεναντίως εἰρημένα. Příklad k tomuto druhu výtek nalézáme v předcházejícím přehledu u poslední uváděné možnosti řešení („kdykoli se zdá, že v nějakém výroku je něco rozporného“ – řádek 1461a31 nn.).

**1461b16–17** *jako při vyvracení důkazů* : ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς λόγοις ἔλεγχοι. Aristotelés zde má patrně na mysli vyvracení zdánlivých důkazů (paralogismů), jímž se zabývá v *Sofistických důkazech*. Obdobný návod k vyvracení tam podává u paralogismů, které mají svůj základ „mimo slovní vyjádření“ (srv. 4. a 5. kap. tohoto spisu).

**1461b17** *jde-li skutečně o totéž* : εἰ τὸ αὐτό. Tj. zda je skutečně porušena zásada sporu, jak ji Aristotelés formuluje v *Metafysice* (IV, 3, 1005b19–22): „Totéž nemůže zároveň náležet i nenáležet témuž v témž vztahu. Jiná určení, jež je snad třeba ještě připojit, abychom unikli logickým námitkám, je nutno pokládat za připojená.“

**1461b19** *Pokud jde o nerozumnost a špatnost* : καὶ ἀλογίᾳ καὶ μοχθηρίᾳ. Čtvrtý druh výtek, který se týká líčení pohoršlivých věcí, je zde vlastně uváděn mimochodem, v rámci zmínky o oprávněných výtkách. Proto se zde znovu uvádí i druhý druh, který se týká nerozumnosti. Z předcházejícího přehledu spadá do čtvrtého druhu šestá výtka („pokud jde o to, zda je některý výrok nebo skutek pěkný, či nepěkný“ – řádek 1461a4).

**1461b20–21** *Jak to učinil ... Euripidés s Aigeem* : ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ. Když Médeia ve stejnojmenné Euripidově tragédii (srv. pozn. k řádkům 1453b20–21) zabije v Korintu své děti, přichází k ní athénský král Aigeus a nabízí jí azyl ve své domovině. Jeho příchod není v tragédii odůvodněn ani dějem (přichází do Korintu náhodou), ani potřebou šťastného konce (Médeiu zachrání Hélios). Euripidés však patrně chtěl v této epizodě nepřímou oslavou athénskou humanitu.

**1461b21** *jako u Menelaa v Orestovi* : ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ τοῦ Μελεάου. Viz pozn. k řádku 1454a29.

**1461b22** *Výtek je tedy pět druhů* : τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν. Pátý druh, který se týká nesprávnosti z hlediska nějakého oboru, je v druhé klasifikaci výtek uváděn až na tomto místě. Z první klasifikace může patřit do tohoto druhu (ale také do prvního – viz výše) druhá výtka (příklad s parohy u laní).

**1461b25** *a těch je dvanáct* : εἰσὶν δὲ δώδεκα. V první klasifikaci výtek (viz pozn. k řádku 1461b9) jsou uvedeny tyto možnosti řešení:

A. Výtky, které je třeba řešit „z hlediska umění“ (tj. z obsahového hlediska).

I. Výtky, že je z básně něco nemožného:

1. Pokud jde o nemožnost z hlediska básnického umění, lze výtce čelit argumentem, že právě tím dosahuje básnické umění svého cíle.
2. V jiných případech lze výtku oslabit tím, že nemožnost tkví v něčem nahodilém (nepodstatném).

II. Výtky, že zobrazení neodpovídá skutečnosti.

Možné protiargumenty:

3. Předmět zobrazení je básníkem záměrně idealizován.
4. Líčení odpovídá běžným představám.
5. Líčení odpovídá dřívějším zvyklostem nebo obyčejům v jiných krajinách.

III. Výtky, že výroky a skutky některých básnickových postav se neshodují s mravností. Protiargument:

6. Výroky a skutky osob se musejí posuzovat ve vztahu k reálné situaci.

B. Výtky, které je třeba řešit „z jazykového hlediska“.

Možné protiargumenty:

7. V daném místě textu je použit nářeční výraz.

8. Výraz je použit metaforicky.

9. Ve výrazu má být jiný přízvuk.

10. Věta má být jinak členěna.

11. Výraz je dvojnásobný.

12. Vyjádření (přes věcnou nesprávnost) odpovídá jazykovým zvyklostem.

## 26. kapitola

**1461b27** *Je-li totiž nápodoba hodnotnější tím více, čím je méně hrubá* : εἰ γὰρ ἡ ἦτρον φορτικῆ βελτίων. V celém prvním odstavci 26. kapitoly Aristotelés reprodukuje argumenty, které lze uvést na podporu tvrzení, že epické básnictví má větší hodnotu než tragické. Vlastní, opačné stanovisko zdůvodňuje až v dalším výkladu.

**1461b31** *krouží tělem, aby znázornili hod diskem* : κυλιόμενοι ἂν δίσκον δέη μιμῆσθαι. Mínil se pohyb v půlkruhu. Celková otočka při hodů se objevila až v moderní lehké atletice.

**1461b31–32** *smýkají s náčelníkem sboru, když hrají Skyllu* : ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον ἂν Σκύλλαν αὐλώσιν. Při přednesu Timotheova dithyrambu *Skylla* (srv. pozn. k řádku 1454a31), pišci tímto způsobem někdy znázorňovali, jak obluda uchvátila Odysseovy druhy.

**1461b34–35** *Mynniskos přece nazýval Kallippida pro jeho přehnaný herecký projev opicí* : ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιππίδην ἐκάλει. Mynniskos dostal cenu

za herecký výkon naposled v r. 525 př. Kr.; Kallippidés hrál koncem 5. a začátkem 4. stol. př. Kr.

**1461b35–1462a1** *stejnou pověst měl i Pindaros* : τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πινδάρου ἦν. Jmenovec slavného básníka, jinak neznámý herec.

**1462a7–8** *Sósistratos ... Mnasiheos z Opúntu* : Σωσίστρατος ... Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. Jinak neznámí umělci, patrně rapsódi.

**1462a8** *každý pohyb nelze zamítat* : οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα. Mínil se gesta herců.

**1462a10–11** *kteří nedovedou zahrát ušlechtilé ženy* : ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναικάς μιμουμένων. Protože jim chybí uměřenost hereckého projevu. O hraní ženských rolí v řecké tragédii viz pozn. k řádku 1449a36.

**1462a11** *dosahuje svého cíle i bez předvedení* : καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς. Srv. Aristotelův výklad ve 14. kapitole.

**1462a15** *může použít i téhož druhu verše* : τῷ μέτρῳ ἕξεστι χρῆσθαι. Hexametr se ovšem objevuje v řeckých tragédiích zřídka, a to zpravidla jen v několika po sobě následujících verších, např. v Sofokleově *Filoktéovi* (v. 839–892) nebo v Euripidových *Trójankách* (v. 595–606).

**1462b14** *jaký jsme uvedli* : τὴν εἰρημένην. Ve 14. kapitole.

**1462b16–19** *Tolik tedy budiž řečeno o tragédii ... a o jejich řešení* : περὶ μὲν οὖν τραγωδίας ... καὶ λύσεων, εἰρησθῶ τοσαῦτα. Ke komentované větě uzavírající výklad o tragédii a epice jsou v některých starých opisech *Poetiky* připojeny ještě různé dodatky, které se však vesměs nepovažují za autentické. Nelze však vyloučit – a je to dokonce pravděpodobné –, že v původní podobě *Poetiky* zde začínal výklad věnovaný dalšímu tématu.