

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

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^a 10

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 cviku) 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 píštecké a kitharistické, a jsou-li ještě nějaká jiná taková umění, jako třeba hra na syringách. Pouhým rytmem bez melodie zobrazuje umění tanečníků, neboť i oni vypodobňují rytmickými pohyby jak povahy lidí, tak i jejich duševní stavy a činy. 20 25

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^b

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-
 hým epikové, tj. nenazývají básníky podle povahy zobrazování, ný- 15
 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-
 vat básníkem, ale druhého spíše než básníkem přírodovědcem. Ob- 20
 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^a
 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-
 klad malíři: Polygnótos totiž zobrazoval lidi dokonalejší, Pausón 5
 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-
 tharu mohou vzniknout takové odlišnosti, rovněž i v próze i v díle 10
 složeném výhradně ve verších. Například Homéros zobrazoval lidi

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

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 jednají 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 jednoho hlediska zobrazuje Sofoklés stejně jako Homéros, protože oba zpodobují ušlechtilé povahy, ale z druhého stejně jako Aristofanés, protože oba předvádějí lidi v jejich jednání a činech.

Proto se také podle některých nazývají tato díla „dramata“, po 30 něvadž zobrazují lidi, jak jednají (*dróntas*). Z té příčiny si také tragédii a komedii přivlastňují Dórové, a to komedii Megařané, jednak zdejší, protože prý u nich vznikla po zavedení demokracie, jednak sicilští, neboť odtud pocházel básník Epicharmos, který byl značně starší než Chiónidés a Magnés; tragédii si zase přisvojují někteří Peloponnésané. Jako doklad uvádějí názvy: oni prý říkají vesnicím 35 *kómai*, kdežto Athéňané *démoi*. Proto se domnívají, že herci komedií (*kómódoi*) nedostali své jméno podle pořádání veselých průvodů (*kómazein*), nýbrž podle toho, že se potulovali po vesnicích, po něvadž ve městech jimi pohrdali. Konečně pro jednání prý mají 1448^b výraz *dran*, kdežto Athéňané *prattein*.

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

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 živých bytostí právě tím, že má největší schopnost napodobovat a že se učí nejprve napodobováním. A za druhé mají všichni lidé z napodobování radost. Svědčí o tom i náš přístup k uměleckým dílům: to, co samo o sobě vidíme s nelibostí, pozorujeme v obzvláště věr- 10 ném vyobrazení s potěšením, například podoby i nejobdivivějších zvířat a mrtvol. Příčinou toho je skutečnost, že poznávat je velmi příjemné nejen filosofům, ale i ostatním lidem, jenže ti se tomu věnují jen málo. Lidé se totiž dívají na obrazy s potěšením proto, že při jejich pozorování se mohou poučovat a dohadovat o všem, co se 15 tu zobrazuje, například že tohle je ten a ten. Neviděl-li však člověk zobrazovaný předmět nikdy předtím, nepůsobí mu radost jeho zpodobení 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 rytmů). A tak lidé, kteří k tomu měli největší vlohy, pozvolným zdokonalováním pokusů, zpočátku neumělých, vytvořili poezii. Poezie se potom rozdělila podle vlastní povahy básníků: vážnější zobrazovali krásné činy a jednání dobrých lidí, lehkomyšlnější zase jednání lidí 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 hanlivou 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. Jambickým se nazývá dodnes, protože verši tohoto druhu se básníci navzájem napadali (*iambizon*). Tak se ze starých básníků stali jedni skladateli hrdinských básní, druzí útočných. A jak Homéros vynikl jako básník vážných námětů – nejen proto, že je zpracovával dob- 35 ře, ale i proto, že sám vytvořil dramatická zobrazení –, právě tak

byl i prvním, kdo naznačil podobu komedie, když uváděl do děje to, co nebylo hanlivé, nýbrž směšné: *Margités* je vskutku ve stejném poměru ke komediím jako *Ilias* a *Odyseia* k tragédiím.

1449^a

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 prvé.

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

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

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

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

5

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 chyba a ohyzdnost, která však nezpůsobuje ani bolest, ani škodu, jako například směšná maska je něco ošklivého a pokrouceného, aniž působí bolest. 35

Proměny tragédie i jejich původci nejsou tedy neznámí, ale o vývoji komedie nemáme zpráv, protože zpočátku nebyla brána vážně. Vždyť i sbor komických herců byl 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 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. 1449^b 5

Epická poezie se shoduje s tragédií potud, že zobrazuje ve věších ušlechtilé lidi. Liší se však od ní tím, že používá stále téhož druhu verše a má podobu vypravování. Rovněž se od ní liší trváním děje: tragédie se snaží, jak je to jen možné, vystačit s jedním oběhem slunce, nebo ho překročit pouze málo, kdežto epická báseň je časově neomezená. Tak je i po této stránce mezi nimi rozdíl, i když původně si počínali básníci v tragédiích stejně jako v eposech. Co se týče základních složek, některé jsou v obou druhích 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. 10 15 20

6

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

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

Zkrášenou nazýváme takovou řeč, která má rytmus a melodii neboli nápěv; „v každém úseku příslušnými prostředky zvlášť“ znamená, že některé úseky se zkrášlují pouze veršovým rozměrem a jiné zase jen nápěvem. Protože zobrazení tu zprostředkovávají jednající osoby, bude jednou z nutných složek tragédie především výprava pro oko divákovy, pak hudba a mluva. Tím vším se totiž vytváří zobrazení. Mluvou zde míním samo sestavení veršů, slova „hudba“ používám ve významu, který je každému zřejmý. 30 35

Dále, protože se v tragédii zobrazuje jednání, a to zobrazují jednající osoby, které jsou nutně takové nebo onaké co do povahy a způsobu myšlení – vždyť právě podle toho nazýváme i skutky takovými nebo onakými –, jsou tím přirozeně dány dvě příčiny jejich činů, totiž způsob myšlení a povaha, a pro to dvojí mají také úspěch, nebo neúspěch. Zobrazením jednání je děj. Dějem míním sestavení událostí, povahou to, podle čeho říkáme o jednajících osobách, že jsou takové nebo onaké, ke způsobu myšlení patří vše, čím lidé ve své řeči něco dokazují nebo projevují své mínění. 1450^a 5

Každá tragédie má tedy nutně šest složek, podle nichž posuzujeme, jaká je. Jsou to děj, povahokresba, mluva, myšlenková stránka, výprava a hudba. Prostředky, jimiž se zobrazuje, tu tvoří dvě složky, způsob zobrazení jednu a jeho předměty tři. Kromě těchto složek už není žádná jiná. Těchto složek použilo nemálo básníků, takřka všichni, k utváření druhů tragédie; každý její druh má přece svou výpravu i povahokresbu, děj, mluvu, hudbu a právě tak i myšlenkovou stránku. 10

Nejdůležitější z těchto složek je sestavení událostí. Tragédie přece není zobrazením lidí, nýbrž jednání a života, štěstí a neštěstí, a štěstí i neštěstí je založeno na jednání. Cílem hry je tedy zobrazit určité jednání, nikoli povahovou vlastnost. Lidí sice činí takovými nebo onakými jejich povaha, ale šťastnými, nebo nešťastnými jejich jednání. Herci tudíž při hře nezobrazují povahy přímo, ale nepřímou 15 20

je vyjadřují svým jednáním. A tak cílem tragédie je zobrazit události a děj, a cíl je ze všeho nejdůležitější. Konečně bez jednání by tragédie asi být nemohla, bez vyjádření povah však ano. Vždyť tragédie většiny novějších skladatelů jsou bez povahokresby, a to platí vůbec 25 o mnohých básnicích. I mezi malíři je v takovém poměru například Zeuxis k Polygnótovi. Polygnótos je totiž dobrý v povahokresbě, kdežto Zeuxidova malba povahu nevyjadřuje. Dále: sestaví-li někdo promluvy, v nichž se vystihují povahy lidí, a seřadí je za sebou, nevytvoří tím ještě dílo, které plní vlastní úkol tragédie, i když při tom 30 použije vhodných slov a myšlenek; mnohem spíše to dokáže tragédie, která je sice po těchto stránkách slabší, ale má děj, tj. sestavu událostí. Rovněž to hlavní, čím tragédie 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 událostí. Tak tomu bylo například u všech starých básníků.

Děj je tedy základem a jakoby duší tragédie, povahy tu jsou až na druhém místě. Podobně je tomu i v malířství: kdyby někdo na- 1450^b třel plochu nejkrásnějšími barvami bez ladu a skladu, neuspokojil by nás tak, jako kdyby namaloval skutečný obraz jen bílými čarami. Tragédie je přece zobrazením jednání, a z té příčiny hlavně jednajících lidí.

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

Povahokresbou je to, co osvětluje zaměření 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, 10¹ 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.

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

7

Když jsme vymezili tyto složky, promluvíme si nyní o tom, jaké asi má být uspořádání událostí, protože to je v tragédii věc první a nejdůležitější. Stanovili jsme, že tragédie je zobrazením ukončeného a uceleného děje, který má určitý rozsah. Jsou totiž i takové celky, které žádnou velikost nemají. Celek je to, co má začátek, střed 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 – následuje po něčem jiném, ale po čem už nenásleduje nic jiného; střed je to, co samo následuje po něčem jiném a po čem následuje něco 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 uspořádané, ale i mít jistou, ne nahodilou velikost. Krása totiž spočívá ve velikosti a v uspořádání. Proto nemůže být krásný ani živočich příliš malý (blíží-li se totiž pozorování k hranici vnímatelnosti, stává se nejasným), ani příliš velký; neboť pozorovat ho najednou není možné a pozorujícímu naopak unikne na pozorovaném 1451^a 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

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, nebo 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-
tíž skládal *Odysseiu*, nelíčil vše, co se Odysseovi přihodilo, napří- 25
klad že byl zraněn na Parnassu a že při svolávání vojska předstíral
šilenství – 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
chybět, aniž je patrná změna, to není žádnou částí celku. 35

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

od sebe neliší tím, že jeden vypráví ve verších a druhý v próze; 1451^b
 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 udílení 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-
 dilá jména, a tak neútočí na určitého jednotlivce jako skladatelé
 jambů. V tragédii se však tvůrci přidržují jmen již daných. Důvo- 15
 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
 dvou známých jmen, ostatní jsou vymyšlená; v jiných se dokonce 20
 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 zbásnil 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-
 dují po sobě bez pravděpodobné nebo nutné souvislosti. Takové 35

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^a

Jde tu však o zobrazení nejen uceleného jednání, ale i událostí, 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. Takové události totiž vzbuzují dojem, že se nestaly náhodou: proto 10 i děje takového rázu jsou nesporně krásnější.

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*). Složité 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

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 teh-
dy, 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 nej-
důležitější ten druh anagnórise, o němž byla řeč; neboť taková ana-
gnórise spojená s peripetií vzbuzuje soucit nebo strach, a tragédii 1452^b
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 po-
znala jeho, bylo zapotřebí ještě další anagnórise.

Dvěma složkami děje, které se týkají těchto věcí, jsou tedy peri-
petie 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 15
v jejích jednotlivých druzích. Pokud jde o její kvantitativní stránku
a členění, má tyto navzájem ohraničené části: prolog, epizodu, exo-
dos 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.

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

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

13

Po právě podaném výkladu je třeba postupně vyložit, oč se má při sestavování děje usilovat, čeho je nutno se varovat a jakým způsobem se při tom dosáhne, aby tragédie plnila svůj úkol. Protože tedy 30
v opravdu krásné tragédii nemá být skladba děje jednoduchá, nýbrž složitá, a to tak, aby umožňovala zobrazit události, které vzbuzují strach a soucit – právě to je přece tomuto druhu zobrazování vlastní –, je předně jasné toto: v tragédii se nemá předvádět, jak upadají ze štěstí do neštěstí výteční lidé, neboť to nevzbuzuje ani strach, ani 35
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^a
štěstí do neštěstí člověk zcela špatný, neboť takto sestavený děj by lidské city sice uspokojoval, ale nevzbuzoval by ani soucit, ani strach; soucit totiž máme s tím, kdo upadne do neštěstí nezaslouženě, strach o toho, kdo je nám podobný (tj. soucit se týká nevinného, 5
strach nám podobného), takže to, co se stane člověku zcela špatnému, nebude vzbuzovat ani jedno, ani druhé.

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

šťestí do nešťestí, a to nikoli pro zlou povahu, nýbrž pro vážné pochybení, přičemž musí být buď takový, jak jsme řekli, anebo spíše lepší než horší. O tom svědčí i vývoj tragédie: zprvu si totiž básníci vybírali bájně děje zcela nahodile, kdežto nyní se skládají nejkrásnější tragédie jen o lidech z několika rodů – např. o Alkmaiónovi, 20 Oidipovi, Orestovi, Meleagrovi, Thyestovi, Télefovi a o těch dalších, které potkalo něco hrozného nebo kteří se sami něčeho takového dopustili.

Takto složené tragédie jsou tedy z hlediska umění nejkrásnější. Proto chybují ti, kteří vytykají 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 lepší, tj. ta, která má dvojitou skladbu jako *Odyseia*, s jedním koncem pro dobré a s opačným pro zlé. Že se zdá lepší, zavinil nevalný vkus obecenstva; 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 nepřáteli, jako Orestés a Aigisthos, odcházejí nakonec jako přátelé a nikdo nikoho nezabije.

14

Ke vzbuzení strachu a soucitu lze využít scénického provedení, ale 1453^b zdrojem těchto pocitů může být i přímo skladba událostí, což je lepší a svědčí o větším básníkovi. Děj je totiž třeba sestavit tak, aby i ten, kdo ho nevidí a 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 nevyužívají scénického provedení ke

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 nejsou ani tím, ani oním. Učiní-li něco zlého nepřítel nepříteli, nevzbuzuje v nás soucit ani takový čin, ani jeho příprava, leč způsobené utrpení samo; stejně je tomu u těch, kteří nejsou ani přáteli, ani nepřáteli. Když si však působí utrpení příbuzní, jako například 20
když zabije buď bratr bratra, nebo syn otce, nebo matka syna, anebo syn matku, nebo když se k tomu chystá nebo dělá něco podobného, to jsou činy, které je třeba vyhledávat. Nemají se tedy porušovat převzaté báje, jako například, že Klytaiméstru zabil Orestés a Erifylu Alkmaión, ale básník musí být sám vynalézavý a s tradičními 25
příběhy zacházet správně.

Co zde míníme slovem „správně“, je třeba vysvětlit podrobněji. Čin lze totiž vykonat – jak tomu bylo v dílech starých básníků – vědomě a s vědomím, o koho běží, jako když Euripidés předvádí Médeiu, jak zabíjí své děti. (Je rovněž možné vědomě k hroznému 30
skutku směřovat, a pak ho nespáchat.) Člověk se však může také dopustit nějakého činu, aniž ví, jak je hrozný, a teprve později odhalit svůj příbuzenský poměr s těmi, jichž se ten skutek týkal, jako například Sofokleův Oidipús. K takovému skutku zde došlo mimo 35
hru, ale je možné se ho dopustit i v tragédii přímo, jak to činí Astydamantův 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 pozná. Kromě těchto možností jiná není. Je přece nutné buď čin vykonat, anebo nevykonat, a to buď vědomě, anebo nevědomě.

Z těchto možností je nejméně uspokojivá ta, že se někdo vědomě chystá něco spáchat, a pak to neučiní; to totiž vzbuzuje odpor, ale není to tragické, neboť zde chybí otřesný zážitek. Proto žádný

bánsník nesestavuje takto děj, až na vzácné výjimky, jako když 1454^a
v *Antigoně* chce Haimón usmrtit Kreonta.

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

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

Proto také, jak jsme řekli již dříve, není mnoho rodů, o nichž se 10
skládají tragédie. Neboť básníci, když hledali látku pro své hry, našli v bájích – ne díky svým znalostem umění, nýbrž náhodně – příběhy, které jim umožňují dosahovat tragického účinku. Jsou tedy nuceni držet se těch rodů, na něž přišly podobné pohromy.

Tolik tedy postačí říci o sestavování událostí a o tom, jaké asi 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, 20
bude řádná i povaha. Takovou povahu může mít člověk každého rodu. Řádná přece může být i žena a otrok, přestože schopnosti ženy jsou skrovnější a u otroka jsou zcela nepatrné.

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

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

Za čtvrté musí být povahokresba důsledná. Neboť i když je zobrazovaná osoba po některé stránce nedůsledná a ve svém zobrazení představuje právě takovou povahu, musí být při tom nedůsledná 25
důsledně.

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

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

Je tedy zřejmé, že rozuzlení děje musí vyplynout z něho samého a že je nemá přinést „bůh na stroji“ jako v *Médei*, nebo jako je to v *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 člověk nemůže vědět, nebo pro ty, které se stanou později a musí být předpovězeny a oznámeny; bohům totiž přisuzujeme schopnost všechno vědět. V líčených událostech nesmí být nic nerozumného, leda snad mimo vlastní děj tragédie, jako v Sofokleově *Oidipiovi*. 5 1454^b

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

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

16

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

nebo „hvězdy“, jichž použil Karkinos v *Thyestovi*, anebo získaná; z těch jsou zase jedna na těle, jako například jizvy, druhá mimo ně, jako například náhrdelníky, nebo ve hře *Tyró* vědro. Všech takových znamení lze užít lépe, nebo hůře, například Odysseus byl poznán podle jizvy jinak svou chůvou, jinak pastýři. Z anagnórisí toho druhu jsou méně umělecké ty, k nimž dochází jen kvůli prokázání totožnosti, a to platí o všech podobných případech; lepší jsou takové anagnórise, které jsou součástí peripetie, jak je tomu například v *Umývání*. 25 30

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 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 *Téreevi*. 35

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 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. 1455^a

Čtvrtá anagnórise se zakládá na úsudku, jako například v *Choéforach*. Přišel někdo podobný Élektře, ale podobný jí není nikdo 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 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 a pouhý předpoklad (je to podobné, jako kdyby ten druhý řekl, že 14 14'

poznává luk, ač ho nikdy předtím neviděl): založit poznání na takových věcech znamená použít chybného úsudku. 14²
15

Ze všech anagnórisí je však nejlepší ta, která plyne z událostí samých, když po jejich pravděpodobném průběhu dojde k ohromujícímu odhalení, jako v Sofokleově *Oidipiovi* a v *Ifigenii*; je přece pravděpodobné, že Ifigenie chtěla cizinci světit dopis. Pouze takové 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 pravé a určitě mu neunikne ani to opačné. Svědčí o tom i chyba, která 25 se vytýká Karkinovi. Jeho Amfiaraos totiž odešel ze svatyně, což by někomu, kdo hru neviděl, mohlo při čtení uniknout; ale na jevišti hra propadla, protože to pohoršilo diváky.

Přitom se básník musí co nejvíce vžít do rozpoložení svých osob. Vždyť básníci jsou téže přirozenosti jako ostatní lidé, a proto vyjadřují citová hnutí nejpersvědčivěji tehdy, když jim sami podléhají; rozčileného člověka přece předvede nejopravdověji ten, kdo je sám rozčilený, a rozhněvaného zase rozhněvaný. Proto vyžaduje básnictví člověka zvláště nadaného nebo vznětlivého; v prvním případě se básník dobře vpraví do vzrušení jiného člověka, v druhém případě 30 pociťuje vzrušení sám.

U příběhů převzatých i vymyšlených musí básník nejprve stanovit v obecných rysech osnovu a teprve potom skládat epizody a rozvíjet děj. Osnovou v obecných rysech myslím například v *Ifigenii* toto: byla obětována dívka, ale při tom zmizela obětníkům beze stopy z očí, byla přenesena do jiné země, kde byl obyčej obětovat cizince bohyni, a tímto kněžským úřadem byla pověřena; po čase tam 5 přišel shodou okolností bratr té kněžky – to, že ho bůh z jakési příčiny vybídl, aby tam šel, nepatří k obecným rysům osnovy, a co tam hledal, je už zcela mimo děj; když přišel, byl zajat a měl být obětován, poznal však svou sestru, a to buď tak, jak to líčí Euripidés, nebo 10

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 záchra-¹⁵ nění pomocí očištného obřadu. V dramatech jsou epizody stručné, ale epos jimi získává na rozsahu. Vždyť osnovu *Odyseie* lze vyjádřit krátce: někdo byl po mnoho let vzdálen z domova a pronásledován Poseidónem, až zůstal zcela sám; zatím to doma vypadalo tak, že nápadníci jeho ženy promrhávali majetek a strojili úklady²⁰ 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 jakémsi předělu začíná obrat ke štěstí, nebo k neštěstí; rozuzlením je pak všechno od počátku tohoto obratu až do konce hry. Tak například v Theodektově *Lynkeovi* vzniká zápletko spojením³⁰ 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 vším peripetie a anagnórise, jednak drastická jako hry o Aiantovi a Ixionovi,^{1456^a} dále tragédie charakterová, jako *Ženy z Fthie* a *Péleus*, a za čtvrté jednoduchá, v níž se dosahuje účinku například vzbuzováním úžasu, jak je tomu v *Dcerách Forkyových* a v *Prométheovi* a ve všech hrách, jejichž děj se odehrává v podsvětí. Básník musí co nejvíce usilovat o plné zvládnutí všech těchto druhů, a pokud to není možné, měl by zvládnout alespoň to, co je v nich nejdůležitější

a nejčastější. To platí zvláště v dnešní době, kdy se básníci posuzují 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 Thébaidu v celém rozsahu, ne tak jako Aischylos, v soutěžích
buď zcela propadají, nebo mají jen nevalný úspěch. Vždyť
i Agathón propadl pouze z této příčiny.

Pokud však jde o peripetie a děje s jednoduchým vyústěním, 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 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

oboru. Myšlenková stránka zobrazuje vše, čeho se má dosáhnout slovy. Má tyto složky: dokazování, vyvracení, vzbuzování citů, jako soucitu, strachu, hněvu a všeho podobného, dále zveličování a snižování. Je zřejmé, že těchto myšlenkových postupů musí využívat i básník při zobrazování událostí, pokud je chce vylíčit jako politováníhodné nebo hrozné nebo vznešené nebo pravděpodobné. Rozdíl je pouze v tom, že v tragédii musí události působit zamýšleným dojmem i bez přednesu, kdežto při připravené řeči dosahuje řečník takového účinku teprve tím, jak mluví. Neboť co by bylo úkolem řečníka, kdyby události vzbuzovaly zamýšlený dojem samy a ne působením jeho řeči?

Pokud jde o slovní stránku, jedním z předmětů zkoumání tu mohou být způsoby slovního vyjádření. Jejich znalost patří k hereckému umění a má ji 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 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 nekonal, 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 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. Hlávky se dělí na samohlávky, polohlávky a hlávky němé. Samohlávka je hlávka, která je slyšitelná bez pohybu jazyka a rtů: polohlávka je slyšitelná jen při takovém pohybu, například *s* a *r*; nemá je ta hlávka, která i při tomto pohybu je sama o sobě nezvukná, ale ve spojení se zvuknými se stává slyšitelnou, například *g* a *d*. Hlávky se od sebe

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

Slabika je zvuk, který nemá význam a je složen z němé hlásky (nebo z několika němých hlásek) a ze 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^a vznikla mluvnická 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 významovou slovní jednotku, jako například *amfi, peri* apod. 5

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

Jméno je složený zvukový útvar, který má význam, aniž označuje 10 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 neznamena.

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“ spousoznačuje 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 složena ze sloves a jmen, nýbrž může být i věta bez slovesa, jako například určení člověka. Přitom však věta musí mít vždy část, která 25

sama o sobě něco označuje; takovou částí je například ve větě „Kleón 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 jednotná i *Ilias*, ale určení člověka je jednotné tím, že znamená něco jednotného.

21

Jména jsou dvojího druhu: buď jsou jednoduchá, nebo složená. Jednoduchým nazývám takové jméno, které není složeno z částí obdařených významem, například „půda“. Složené jméno se může skládat buď z části, která má vlastní význam – mimo rámec tohoto 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 Massalijských, např. *Hermokaikoxanthos*.

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

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

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

Tady mi stojí loď;

zakotvení je totiž druhem zastavení. Z druhu na rod:

Myriady nám služeb už prokázal Odysseus;

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

vyčerpav mečem duši;

anebo:

vyříznuv nezdolným kovem;

v prvním případě je slovo „vyčerpát“ použito ve významu „vyříznout“, v druhém zase „vyříznout“ znamená „vyčerpát“. 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 metaforou vztahuje. Tak například číše se má k Dionysovi jako štít k Areovi; básník tedy nazve číši Dionysovým štítem a štít číši Areovou. Nebo stárí se má k životu jako večer ke dni; nazve tedy večer stárím dne a stárí večerem života nebo západem života, jako Empe-doklés. V některých případech nemá analogický úkaz vlastní jméno, ale přesto ho bude možno nazvat podobně; tak například pro rozhazování zní na poli se používá výrazu „sít“, ale pro vysílání žáru ze slunce nemáme zvláštní pojmenování; nicméně toto vysílání se má ke slunci stejně jako setí k rozséváči, a proto básník řekl:

Rozsévajíc božstvem vznícený žár.

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

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

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

mia ginetai amfoterón ops.

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

Jména jsou buď rodu mužského, nebo ženského, nebo středního. Mužského rodu jsou všechna, která končí na *n*, *r*, *s* nebo na složenou hlásku, v níž je *s* obsaženo; ty jsou dvě: *ps* a *x*. Ženského rodu jsou všechna jména, která končí na samohlásku, a to buď na takovou, která je vždy dlouhá, tedy na *é* a *ó*, anebo na takovou, která se může zdloužit, tj. na *a*. Hlásek, na něž jména končí, je tedy u mužského i ženského rodu na počet stejně; *ps* a *x* jsou přece složené. Žádné jméno nekončí na němou souhlásku, ani na samohlásku výlučně krátkou. Pouze tři končí na *i*: *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; příkladem toho je tvorba Kleofóntova a Sthenelova. Vznešená 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 celou báseň jen z takových slov, bude z toho buď hádanka, nebo barbarismus; tj. z metafor by vznikla hádanka, kdežto nářeční slova by se stala zdrojem barbarismu. Podstata hádanky tkví totiž v tom, že se v ní sice mluví o skutečných věcech, ale přitom se spojuje nemožné; toho nelze docílit spojením slov v jejich běžných významech, ale při použití metafor to možné je, například:

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

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

Nemalou měrou přispívají k jasnosti i nevšednosti mluvy slova prodloužená, zkrácená a pozměněná; na jedné straně se totiž liší od běžných slov, a proto při jejich použití vzniká odchylka od obvyklého vyjadřování, která dodává mluvě nevšední ráz; na druhé straně však mají s běžnými slovy i něco společného, a tak se jimi

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

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

Užívat tohoto způsobu vyjadřování nápadně je ovšem směšné; neobvyklých slov je vůbec třeba používat s mírou. Vždyť i s metaforami, nářečními slovy a ostatními druhy neobvyklých výrazů, kdyby jich někdo použil nepřiměřeně a záměrně k zesměšnění, by se dosáhlo stejného výsledku.

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

Ten vřed, který jídá z masa nohy mé;

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

Ten vřed, jenž se hostí masem nohy mé.

Podobně by tomu bylo s veršem:

Teď však takový skrček a titěra nanicovatý,

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

Teď však takový malý a slaboučký, k ničemu člověk;

nebo kdyby místo:

sedátko ošoupané a stolek připravil skromný

napsal:

30

sedátko neúhledné a stolec připravil malý:

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

Arifradés se dokonce posmíval skladatelům tragédií, že prý používají takových výrazů, jaké by nikdo v běžném hovoru nevypustil z úst, například „domů zevnitř“ místo „zevnitř domů“, nebo „Achillea stran“ místo „stran Achillea“, dále tvaru „tebet“, spojení 1459^a „já pak jej...“ a mnoho podobných výrazových prostředků. Všechny takové prostředky dodávají mluvě nevšední ráz právě proto, že nepatří mezi běžné výrazy; to si on neuvědomoval.

Je důležité užívat každého z uvedených prostředků přiměřeně, 5 i složenin a nářečních slov, ale daleko nejdůležitější je ovládat přiměřené užívání metafor. To jediné totiž nelze převzít od někoho jiného, a naopak to svědčí o talentu; tvořit dobré metafory totiž znamená vystihovat podobnost mezi věcmi.

Z neobvyklých výrazů se složená slova hodí nejlépe do dithyrambů, nářeční do eposů a metafory do jambických veršů. Všechny 10 uvedené druhy výrazů jsou dobré i pro epos, ale do jambických veršů, protože ty nejvíce obracejí hovorovou mluvu, hodí se nejlépe ta slova, jakých by člověk užil i ve všedním hovoru; taková jsou běžná 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 začátek, střed a konec. Báseň totiž musí být jednotná a celistvá jako 20 živá bytost, aby mohla působit onen požitek, který lze očekávat jen od ní samé. Uspořádání děje přitom nemůže být v epické básni stejné jako v dějepisném pojednání, v němž je třeba popsat nikoli jeden příběh, nýbrž jednu dobu, co se v ní stalo s jedním člověkem nebo s více lidmi, tedy události, z nichž každá má k ostatním nahodilý

vztah. Vždyť právě tak jako námořní bitva u Salamíny a bitva s Kar- 25
táginci na Sicílii byly svedeny současně, a přece nikterak nesměro-
valy k témuž cíli, tak i v poslušnosti 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^b
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 peripetií i anagnórisí 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

u starých básníků a budou-li se svou délkou rovnat asi tolika tragédiím, které se hrají na jednom představení.

Epické básnictví má však důležitou zvláštnost, která se týká zvětšování rozsahu skladby. V tragédii totiž není možné předvádět větší množství jednotlivých událostí, k nimž dochází ve stejné době, nýbrž jen to, co 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 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 nejklidnější a nejdůstojnější. Proto také nejlépe snáší použití nářečních slov a metafor. Výpravné básnictví má tedy i po této stránce výhodu proti ostatním. Jamb a trochejský tetrametr jsou zase veršovými rozměry, které odpovídají pohybu: první se hodí k vyjádření jednání, druhý 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 hexametru; 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, 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 ženu nebo jinou postavu, a to nikoho bez povahových vlastností, nýbrž každého s určitou povahou.

I v tragédiích je ovšem třeba předvádět udivující věci, ale ty nejméně myslitelné, které vzbuzují největší úžas, se snesou spíše v epické básni, protože zde není na jednající postavu vidět. Vždyť kdyby se pronásledování Hektora předvedlo na jevišti, vypadalo by

směšně, jak Řekové stojí a nestřílejí po něm, poněvadž jim to Achilleus posuňky zakazuje, ale v eposu se to ztrácí. Vše udivující se však líbí; svědčí o tom i skutečnost, že každý vypravěč něco přidává, aby se zavděčil. A byl to především Homéros, kdo naučil ostatní básníky uvádět nepravdu tak, jak je třeba. Zakládá se to na chybném úsudku. Platí-li totiž o něčem: jestliže je prvé, pak je nebo se stane i druhé, lidé se domnívají, že také platí: jestliže je toto druhé, pak je nebo se stane i ono prvé; to je však omyl. Proto, není-li to prvé pravda, je třeba připojit něco takového, o čem právě platí: je-li prvé, pak nutně je nebo se stane i toto druhé. Neboť víme-li, že to druhé je pravda, v duchu nesprávně usuzujeme, že i ono první je skutečné. Příklad lze nalézt v *Umývání*.

Je také třeba spojovat spíše nemožné s pravděpodobným než možné s nepřesvědčivým. Vyprávění se nemá sestavovat z věcí nerozumných, nýbrž v něm raději nic nerozumného nemá vůbec být, a když to není nijak možné, tak jen mimo vlastní děj, jako když Oidipús neví, jak zahynul Laios. Nesmí se to však stát přímo v dramatu, 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 sestavoval. Rozhodne-li se však básník pro takovou věc a sestaví-li přitom děj tak, že vypadá velmi promyšleně, může do něho dosadit i něco, co odporuje rozumu. Vždyť i v *Odyseii* dochází k vysazení na břeh za nepochopitelných okolností; kdyby je vylíčil špatný básník, připadaly by nám zcela nepřijatelné. Zde to však básník zakrývá jinými přednostmi, takže nepochopitelné věci nám působí v jeho podání potěšení.

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

Co se týče „problémů“ a jejich řešení, kolik jich je a jakého jsou druhu, můžeme si to ujasnit asi takovouto úvahou: Protože básník je zobrazitelem stejně jako malíř nebo kterýkoli jiný výtvarný umělec, musí vždy zobrazovat věci jedním ze tří způsobů: zobrazuje je buď takové, jaké skutečně byly nebo jsou, anebo takové, jaké si je 10 lidé představují, nebo jakými se zdají, anebo jaké by měly být. To vyjadřuje mluvou, která (kromě běžných slov) obsahuje i slova nářeční a metafory. Tato mluva může mít mnoho odchylek, neboť to básníkům dovolujeme. Mimoto se v básnictví neposuzuje správnost stejným způsobem jako v politickém umění nebo v kterémkoli jiném oboru. V básnictví samém se vyskytují dvojí chyby: jedny jsou 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 kuň 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 – nebo i některou jinou – působivější. Příkladem je pronásledování 25 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 chybil, 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. 30

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 možné ještě namítnout, že si to tak lidé představují. Například co se týče bohů. Není to ovšem asi nejlepší líčit je takto, ani pravdivé; naopak by to mohlo být tak, jak myslel Xenofanés. Přesto však lze říci, že zobrazení odpovídá představám lidí. 35 1461^a

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 nepěkný, je třeba přihlížet nejen k tomu činu nebo slovu, je-li náležité, nebo špatné, ale i k jednající nebo mluvící osobě, vůči komu nebo kdy nebo jak nebo proč si tak počínala, například zda tím chtěla dosáhnout většího dobra, nebo odvrátit větší zlo. 5

Další výtky je třeba řešit z jazykového hlediska, například poukázáním na nářeční výraz. Tak ve verši *úrėas men protón...* Homéros snad nemíní slovem *úrėas* mezky, nýbrž jejich hlídače. 10 A říká-li na jiném místě o Dolónovi:

byl na pohled ošklivý sice,

nemyslí tím nesouměrnou postavu, nýbrž nehezký obličej. Kréťané 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...,

neboť o stejné době se dále říká:

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

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

20

... on jediný účasten není

je metafora; neboť to, co je nejnámější, 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 dříve,
smíšené předtím čisté...*

Něco připuštěním dvojznačnosti, například ve verši:

Již minula větší část noci;

výraz „větší část“ je totiž dvojznačný.

A konečně lze něco vysvětlit i jazykovou zvyklostí. Například se jakémukoliv smíšenému nápoji říká víno a „mědikovci“ se 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 uvážít, kolika způsoby tu lze rozumět tomu, že oštěp byl tou vrstvou zadržen. Ať to potom vyložíme tak nebo onak, je to nejlepší způsob, jak věc pochopit. Postupuje se při něm opačně, než 35 jak o tom mluvil Glaukón. Ten říkal, že někteří lidé nejprve učiní 1461^b

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

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

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

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

S místy, která si navzájem odporují, je třeba zacházet jako při vyvracení důkazů: musíme se tázat, jde-li skutečně o totéž, a to v jednom a 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 výtka oprávněná tehdy, když básník vplete do děje něco nerozumného, aniž je to zapotřebí, jak to učinil například Euripidés s Aigeem, anebo zbytečně předvede špatnou povahu, jako u Menelaa v *Orestovi*.

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

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 například špatní pištcí, kteří krouží tělem, aby znázornili hod diskem, a smýkají s náčelníkem sboru, když hrají *Skyllu*. O tragédii prý tedy platí totéž, co si myslili starší herci o svých nástupcích. Mynniskos přece nazýval Kallippida pro jeho přehnaný herecký projev opicí a stejnou pověst měl i Pindaros. A jaký je vztah mezi těmito herci a jejich předchůdci, takový je prý i mezi celým tragickým uměním a epikou. Říká se, že epika se obrací k lepšímu obecenstvu, které nepotřebuje herecké předvedení, kdežto tragédie k obyčejnému; je-li tedy hrubá, byla by zřejmě horší.

Na prvním místě je však k tomu třeba říci, že toto příkré hodnocení se netýká umění básnického, nýbrž hereckého. Je přece možné přehánět svůj projev i při přednesu, jak to dělal Sósistratos, a při zpěvu, jak to činil 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 třetí, tragédie dosahuje svého cíle i bez předvedení, právě jako epika. Jaká totiž je, ukáže se při četbě. Je-li tedy po jiných stránkách lepší, toto by se jí předhazovat nemělo.

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

Další předností tragédie je to, že zobrazení v ní dosahuje svého cíle při menším rozsahu skladby. Zhuštěný děj je přece příjemnější 1462^b než roztažený na dlouhou dobu, což by se názorně potvrdilo, kdyby například někdo předvedl Sofokleova *Oidipa* v epos stejně dlouhý 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 zobrazení, mám na mysli eposy sestavené z více příběhů: například *Ilias* 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 – zobrazením jednotného příběhu.

Vyniká-li tedy tragédie po všech těchto stránkách nad epiku a přitom plní svůj úkol – nemá totiž přinášet libovolný požitek, nýbrž 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 druzích a částech, kolik jich je a čím se liší, i o tom, jaké jsou příčiny jejich zdařilosti nebo nezdaru, a rovněž o výtkách, kterým jsou vystaveny, a o jejich řešení.

Poznámky

Poetika

1. kapitola

1447a8–12 *Budeme mluvit o básnictví vůbec a také o jeho druhích* : 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) druhích 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 předsókratiků) 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 *Epika ... a většinou i hra na píšťalu a na kitharu* : ἐποποιία ... καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς. Celý výčet se zřejmě v první 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

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

Překladaelé *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 přidrzuje 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 dík svým uměleckým schopnostem, druhí 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.

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

1447a29–b9 *buď míší dohromady jejich různé druhy, anebo se omezuje jen na jeden z nich* : ἡ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε μιγνύσῃ μετ' ἀλλήλων εἴθ' ἐνὶ τινὶ γένει χρωμένη τῶν μέτρων. Např. ve zmíněném elegickém distichu následoval po hexametu 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 (diiresí). 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*), již 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.

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 : Ἐμπεδοκλεῖς. Řecký lékař a filosof (asi 493–433) z Akragantu na Sicílii. Za látkový základ všeho jsoucího pokládal čtyři prvky („kořeny“, řec. *rhízómata*), 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 : Χαίρημων. 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 : ῥαψωδίαν. 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.

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 *bud' lepší, než je známe ... anebo právě takové* : ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χειρόνας 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

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 jednoocích 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 pletky s jeho hetérou Galateou, odsoudil ho k otrocké práci v kamenolomech. Filoxenovi se patrně podařilo uprchnout na Kythéru, kde napsal dithyramb o Kyklópovi, který se zamiloval do Galatey. Postava Kyklópa byla karikaturou syrakúského tyrana. Filoxenova skladba, která byla i po hudební stránce velice nápaditá, byla u obecnosti 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

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* : πρᾶττοντας ... 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 Dóřů 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 stf. 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 sicilské 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.

začínají pracovat samostatně. Pozorování je zde zřetelně chápáno jako podmínka nápodoby. Po rozumové stránce je však učení pro Platóna především rozpomínáním (*anamnēsis*) duše na poznatky, jichž nabyla při své prenatalní existenci v říši idejí. Platónovy názory o anamnēzi, 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 jsoucí 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 anamnēze) je přitom nutná; nelze např. porozumět definici bez znalosti složek, z nichž se skládá (tamt., 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 ἑνθμῶν ἐστὶ φανερόν. V řecké poezii se

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 *epopoiia* (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 družích* : εἰ ... ἔχει ἤδη ἡ τραγωδία τοῖς εἶδεσιν 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 καθ' αὐτό ... καὶ πρὸς τὰ θεάτρα. Tj. uvedenou otázku lze vztáhnout

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 řádku 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. Thespidovo 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 řádku 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 *Agamemnón*, *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

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:

/ ′ ∪ – ∪ / ′ ∪ – ∪ / ′ ∪ – ∪ / ′ ∪ – /

1449a22–23 protože byla ... více přízpůsobena tanci : διὰ τὸ ... ὀρχηστικωτέραν 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 εἶπομεν. Odkaz na výklad o vzniku dramatických druhů v předcházející kapitole.

1449b2 *byl povolen archontem dosti pozdě* : ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν. V roce 486 př. Kr., zmíněném již v předchozí poznámce. Účast v soutěži (jak pro tragédie, tak pro komedie) povoloval po prostudování hry jeden z devíti nejvyšších státních úředníků (archontů). Pro Velká Dionysia byl tímto úkolem pověřen první archón (později zvaný *epónymos*), 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 řádce 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 řádce 1448a33.

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

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

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

6. kapitola

1449b21: *O zobrazování v hexametrech* : Περί ... τῆς ἐν ἑξάμετροις 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, neužívá 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

nými motivy) upěvněná na tzv. *skéné* (tj. na nižší budově, která za pódiem uzavírala prostor divadla). Další dekorace byly připevněné 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 ... ἓν ... 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 κέχρηνται τοῖς εἰδεσιν. Tj. zdůraznili ve svých skladbách jednu z uvedených složek do té míry, že tím vznikl zvláštní druh tragédie. O druzích 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 γένουτ' 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* : Ζεύξις. 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-

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* („cellek“ – tj. v jednotném čísle) slovem „celky“.

1450b30 *zpravidla* : ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ. Slovní spojené *hós epí 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).

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* : Ἡρακληίδα 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.

na útěk, ale nakonec byl jejich vůdcem Hektorem zabit, přinutí Achillea, aby se s Agamemnonem smířil. Achilles 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 věděni. 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. Věděni

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 γνώριμά ἐστιν. Značná část diváků neznala bohatou řeckou mytologii 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* : οὐδὲν ἥττον ποιητής ἐστι. 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. Sussemihl.

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

452a7–8 *například pád Mityovy sochy v Argu ... když si ji zrovna prohlížel* : οἶον ὡς ὁ ἀνδριάς 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 γίγνεσθαι τὰδε διὰ τὰδε. Tj. zda je mezi nimi ona potřebná obsahová souvislost, jíž z logického hlediska odpovídá vztah mezi důvodem a důsledkem.

11. kapitola

1452a23 *jak již bylo naznačeno* : καθάπερ εἰρηται. 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. tyran*).

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 úžeji, 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*.

1452b23–24 *píseň sboru bez anapéstů a trochejů* : μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου 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 μισερὸν 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 („výteční“), 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

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, doplnujeme v druhém případě pro lepší orientaci český ekvivalent „jednoduchý“ ještě výrazem „svým vyústěním“.

1453a20 *o Alkmaiónovi* : περὶ Ἀλκμέωνα. 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* : Οἰδίπουν. Viz pozn. k řádkům 1452a24–25.

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

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* : Εὐριπίδῃ. 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 ἐστιν. Srv. pozn. k řádkům 1449b32–33.

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 Astydantův 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 řádku 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 Aiaé. 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

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 Κρεσφόντῃ. Nechovaná 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 vypsal 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 řádku 1452b5–6.

1454a8 v *Hellé* : ἐν τῇ Ἑλλῆ. 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. Zápletku, 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 χεῖρον. 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 setkááme u termínu *areté* (srv. pozn. k řádku 1448a3).

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 řádku 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 řádku 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

16. kapitola

1454b19 *bylo již řečeno výše* : εἰρηται 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 οἴους 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 řádku 1453a11). Pelopův otec Tantalos chtěl vyzkoušet vševědoudcnost 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. Obdobně jako Melanippé (srv. pozn. k řádku 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 lehká přenosná, volíme pro ni v překladu označení *vědro*.

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* (*Obětující 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 šlápěje. Protože kadeř měla stejnou barvu jako její vlasy a šlápěje se shodovaly s jejími, Élektra usoudila, že se její bratr vrátil.

1455a6–7 *sofista Polyidos ve své Ifigenii* : Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας. 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 Φινείδαις. 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.

1455b1 *stanovit v obecných rysech osnovu* : ἐκτίθεσθαι καθόλου. Předmět stanovení je v řec. textu vyjádřen jen výrazem *katholú* („obecné“). 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 většímu 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 ... vybědl* : ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεός. 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 šilenství* : ἐν τῷ Ὀρέστη ἡ μανία. Viz třetí pozn. k 1453a20.

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

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 Ἰξίωνες. 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, prehlivý 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. Míní se pravděpodobně ztracené tragédie Sofokleovy, o jejichž ději nic bližšího nevíme. Podle bájí 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 ἢ 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.

1456a17 *Thébaïdu* : Θηβαΐδα. Ve většině vydání řec. textu *Poetiky* se zde místo výrazu *Thébaïda* uvádí *Niobén*. V prvním případě jde patrně o dramatické zpracování látky kyklického eposu *Thébaïs* (asi z 8. stol. př. Kr.), v němž se líčily osudy Oidipova rodu (naopak 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 *Thébaïd* se dochovaly jen zlomky). Podle druhého čtení by měl Aristotelés na mysli dramtizaci nějakého nedochovaného eposu o Niobě, ženě korintského krále Amfiona, kterou krutě potrestal bůh Apollón se svou sestrou Artemidou za to, že se posmívala jejich matce Létó. Tragédie 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 dramtizace byla po této stránce spojena s obtížemi.

1456a17 jako *Aischylos* : ὄσπερ 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 řádku 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.

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

1456a37–38 dokazování, vyvracení : τὸ τε ἀποδεικνύναι 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

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 nemá 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. explozíva). 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 dvojhlásky, pokud jí slovo začínalo, silný přídech měla na stejném místě i hláska *r* a rovněž *rr* uprostřed slova.

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 spojek „nebo“, „protože“, „ale“. Takové spojky ale mohou označovat konec věty jen nepřímo, 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.).

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 míní 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*“ : „νηὺς δέ μοι ἦδ' ἔστηκεν“. Citát z *Odyseie*, 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.

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

1457b29 *k rozséváči* : 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 rozséváči.

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

1457b35 *ernygás* : ἔρρυγας. 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 *poléós* ... *ops* : πόλεως ... ὄψ. Teprve pozdější výzkumy historické gramatiky řec. jazyka ukázaly, že odlišné podoby slov uváděné v příkladech nevznikly záměrným prodlužováním nebo zkracováním, nýbrž že to jsou doklady starších fází jazykového vývoje. Tvar *poléós* (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 *krithé* („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).

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 měd' na tělo připínal ohněm“ : „ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα“. V Aristotelově době oblíbená hádanka, kterou často citovali i pozdější řeční 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. alfabety, 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.

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 ječí“ : „ἡμόνες βοόωσιν“. Il. XVII, 265. Zde je slovo *booósin* 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 tutéž 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 starobyloou slovní spřežkou „tebet“ (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 ἠρωικοῖς ... τοῖς ἰαμβείοις. K této problematice se Aristotelés vrací ještě ve 24. kapitole.

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

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 : ὅπλων 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 Eurypyla. Tragédii *Eurypylos* napsal Sofoklés (r. 1912 se z ní našlo několik nepatrných zlomků).

1459b6 Odysseus jako žebrák : πτωχεία. 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.).

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 Tělemachem, psem Argem, chůvou, pastýřím, nápadníky své ženy, Pénélopou 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 Tělemachos a rovněž *Odyssea* poznávají při jeho bloudění (podle dřívějších zpráv) např. Fajakové a Polyfémos.

1459b18–19 *postačuje omezení, které jsme stanovili* : ὄρος ἰκανὸς 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 τραγωιδῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήγοιεν. 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* : Χαιρήμων. Srv. obdobnou Aristotelovu zmínku v 1. kapitole.

1460a3–4 *Jak jsme již řekli* : ὡσπερ εἵπομεν. 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.

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 Λαῖος ἀπέθανεν. Viz pozn. k řádkům 1452a24–25.

1460a31 *v Élektře* : ἐν Ηλέκτρᾳ. Dochovaná tragédie Sofokleova se stejným námětem jako Aischylovy *Obětující ženy* (viz pozn. k řádkům 1449a16–17.). V této hře dostává Klytaiméstra 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 očistění 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 ἔκθεσιν. 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“.

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, ἤμαρ τε δ' ἐν τῷ ἀπεργάσασθαι δι' ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἢ ἀμαρτίας. Ve starých opisech *Poetiky* je mezi slovy *mímésasthai* („zobrazit“) a *adynamian* („neschopnost“) mezera. Doplnujeme ji podle staršího návrhu, který se opírá o strukturu další Aristotelovy věty v textu.

1460b18–19 *že kůň vykročil současně oběma pravými nohama* : τὸν ἵππον ἅμ' ἅμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα . Způsobům, jak se různé 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 vytykal 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* : οἶον 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

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...*“ : „ἢ τοι ὄτ' ἐς πεδῖον τὸ Τρωικὸν...“. 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 *Odyseii* (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* : ὡσπερ Ἴππίας ἔλευεν ὁ Θάσιος. Vykladač Homéra, jinak neznámý.

1461a22–23 *didomen de hoi* : „δίδομεν δέ 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

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

1461a28 *Proto se také píše* : ὄθεν 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 πινόντων οἶνον. Bohové podle pověstí pili nektar.

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

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

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 řádku 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 zbázněno něco nemožného“ na řádku 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* : πικρὸν ἀδύνατον. V této pozmeněné 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 *τοιούτους* je ve starých opisech *Poetiky* mezera. Vyplňujeme ji podle staršího návrhu, který se opírá o arabský překlad.

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

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 Korinthu náhodou), ani potřebou šťastného konce (Médeiu zachrání Hélios). Euripidés však patrně chtěl v této epizodě nepřímou oslavit athénskou humanitu.

1461b21 *jako u Menelaa v Orestovi* : ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ τοῦ Μελελάου. 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 výtce 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.

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 ... Mnasiatheos z Opúntu* : Σωσίστρατος ... Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. Jinak neznámí umělci, patrně rapsódi.

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

1462a10–11 *kteří nedovedou zahrát ušlechtilé ženy* : ὡς οὐκ ἔλευθέρως γυναικίας μιμουμένων. Protože jim chybí uměřenost hereckého projevu. O hraní ženských rolí v řecké tragédii viz pozn. k řádce 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 ἕξῃσσι 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.