

DRAMATICKÉ PRINCIPY ARISTOTELOVY

I

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

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

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

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

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



Městská lidová knihovna	
Prir. č.:	Sign.:
49	245
v Jaroměři	

© Translation Květa Komárková, Praha 1962.

© Translation Julie Nováková, Praha 1962.

© Postscriptum Julie Nováková, Praha 1962.

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

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

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

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

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

Jeho etiky využívali jako etiky abstraktně dogmatické.

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

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

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

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

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

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

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

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

Aristoteles přistupoval k umění velmi mnohostranně:

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

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

Čím jsou dány dramatické principy Aristotelovy? Zde

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

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

II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Katarze vyvolala neobyčejně mnoho sporů, které nejsou
vyřešeny dodnes. Je to tedy planá otázka, jak se domní-
vají nejnovější stoupenci Platóna?

V Aristotelově Politice nalézáme toto místo:

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

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

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

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

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

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

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

Otázka první: Týká se katarze jen tragédie?

Otázka druhá: Je katarze jen termín etický?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Aischylos, *Prometheus*, 348–350).

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

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

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

Jak chápe Aristoteles mímésis na rozdíl od svých předchůdců?

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

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

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

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

Aristoteles platónské chápání mímésis opouští.

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

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

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

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

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

Potom jde Aristoteles ještě dále, když praví:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

věc filosofičtější a cennější než historie; báseň totiž líčí spíše věci obecně platné, kdežto dějepisectví jednotlivosti.¹⁸

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1928–1935

IOGANN ALTMAN

POETIKA

1

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

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

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

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

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

2

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

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

3

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tvoření podívaných rozhoduje spíše umění divadelního tvůrce než básníkovo.

7

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

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

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

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

8

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

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

9

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

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

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

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

Z nepodařených dějů a příběhů jsou nejhorší ty epizo-

dické. Epizodickým dějem nazýváme ten, jehož epizody za sebou nejdou ani po zákonu pravděpodobnosti, ani nutnosti. Takové skládají chatrní básníci vlastní vinou, dobří zase kvůli porotě; ⁵⁸ protože totiž píší kusy pro soutěž a děj roztahují nad únosnost, jsou často nuceni přirozenou souvislost narušovat.

Tragédie zobrazuje nejen úplné jednání, ale i věci budící strach a soucit. Takové nastanou hlavně tehdy, když jedna událost vyplyne z druhé proti očekávání; tak totiž způsobí větší překvapení, než kdyby nastaly samy od sebe a náhodou. Vždyť i z těch, které se sběhly náhodou, se zdají nejpodivuhodnější ty, které vypadají, jako by nastaly úmyslně, např. když socha Mityova ⁵⁹ v Argu usmrtila Mityova vraha, jak se na něho překotila, když si ji zrovna prohlížel. Takové případy budí dojem, jako by se nestaly náhodou; proto i děje takového rázu jsou krásnější.

10

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

11

Peripetie je, jak naznačeno, přeměna událostí v opak, a to, jak říkáme, podle pravděpodobnosti nebo nutnosti. Tak např. v Oidipovi ⁶⁰ přijde posel Oidipa potěšit a zbavit ho strachu stran matky, ale když mu odhalí, kdo je, způ-

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

Anagnórise je, jak ukazuje sám název, změna nevědomosti v poznání, popř. v přátelství nebo nepřátelství, a to u lidí, kteří jsou určeni pro štěstí nebo pro neštěstí. Anagnórise je nejkrásnější, když současně nastane peripetie, jako je tomu v Oidipovi. Jsou i jiné druhy anagnórise; vždyť to, co jsme popsali, se může nějak odehrát i s pomocí věcí neživých, ba i nahodilých, a dá se podle nich poznat, zdali někdo něco udělal nebo neudělal. Ale pro děj a pro jednání je nejdůležitější ta uvedená; neboť taková anagnórise spojená s peripetií bude vzbuzovat buďto soucit, anebo strach, a právě takových událostí je tragédie zobrazením. Také štěstí a neštěstí se dostavuje s takovými událostmi. Dále, protože anagnórise je poznáním někoho, při některých pouze jeden pozná druhého, když je mu jasné, kdo ten druhý je; někdy však je třeba poznání vzájemného. Tak např. Orestes ⁶² pozná Ifigenii podle toho, že ona po něm chce poslat dopis, ale aby Ifigenie poznala jeho, k tomu bylo třeba ještě anagnórise další. ⁶³

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

12

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

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

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

13

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

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

z neštěstí ke štěstí, nýbrž naopak upadnout ze štěstí do neštěstí, a to nikoli pro svou špatnost, nýbrž pro vážné pochybení, přičemž musí být buď takový, jak jsme řekli, anebo spíše lepší než horší. Důkazem toho je i to, co se skutečně děje: zprvu totiž básníci předváděli báje, jaké se jim naskytly, kdežto nyní se skládají ty nejkrásnější tragédie jen o několika rodech, např. o Alkmeónovi,⁷⁰ Oidipovi, Orestovi,⁷¹ Meleagrovi,⁷² Thyestovi, Télefovi⁷³ a o všech těch ostatních, které potkalo něco strašlivého nebo kteří sami něco takového spáchali.

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

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

14

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

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

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

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

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

goně⁸² Haimón chce usmrtit Kreonta. Na druhém místě je, když se skutek uskuteční. Lepší je však spáchat jej nevědomky a po činu svou oběť poznat; to totiž nezbuzuje odpor a poznávací scéna je pak otřásající. Nejlepší je případ poslední, chci říci jako když v Kresfontovi⁸³ hodlá Merope zabít syna, ale nezabije ho, nýbrž ho včas pozná; rovněž v Ifigenii⁸⁴ poznala sestra bratra a v Helle⁸⁵ syn svou matku, kterou chtěl vydat na smrt.

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

15

Co se tkne povah, je třeba přihlížet ke čtyřem věcem. První a nejdůležitější je to, aby byly řádné. Charakterizaci bude hra obsahovat tehdy, jestliže – jak řečeno – bude řeč nebo jednání osoby prozrazovat nějaké zaměření; bude-li dobré, bude povaha řádná. Taková je možná u člověka každého druhu; dobrá může přece být i žena a otrok, ačkoliv i tak je ona horší než muž, otrok zase úplně špatný.⁸⁶ Za druhé povahy musí být přiměřené; existuje např. povaha mužná, ale pro ženu se nehodí, aby byla mužná nebo obávaná. Za třetí si musí být postava podobná.⁸⁷ To je totiž něco jiného než vytvořit povahu řádnou a přiměřenou. Za čtvrté musí být důsledná. Neboť i když je nějak nedůsledný ten, kdo je předmětem zobrazení a je modelem právě s takovou povahou, přece musí být nedůsledný důsledně. Příkladem zbytečné povahové špatnosti je Meneláos v Orestovi;⁸⁸ příkladem povahokresby nevhodné a nepřiměřené je nátek Odysseův ve Skyllé⁸⁹ a řeč Melanippina;⁹⁰ příkladem nedůslednosti je Ifigenie v Aulidě.⁹¹ Tam totiž, kde je pro-
nebníci, nikterak se nepodobá Ifigenii pozdější.

Jak při kresbě povah, tak i při sestavování událostí je

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

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

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

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

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

Třetí druh anagnórise je rozpomenutí: Člověk si při pohledu na nějakou věc něco uvědomí; tak např. v Dikaigových¹⁰³ Kyperských zaslzí, když uvidí malbu, a ve Vyprávění u Alkiona¹⁰⁴ Odysseus, jak uslyší kytaristu a na všecko si vzpomene, dá se do pláče; podle toho jsou poznání.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19

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

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

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

20

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21

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

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

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

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

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

Tady mi stojí loď;¹⁴⁷

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

Myriády nám služeb už prokázal Odysseus;¹⁴⁸

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

bronzem odčerpav duši,

anebo:

Britkým useknuv kovem;¹⁴⁹

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

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

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

rozsévajíc bohem daný žár.¹⁵³

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

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

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

oba nedílňý dostanou vzhled.¹⁵⁵

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

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

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

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

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

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

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

Eppichará jsem zřel, jak dó Marathónu si kráčel,

a druhý

tamtoho čemmerící bych zá nic na světě nechtěl.¹⁶³

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

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

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

Ten vřed, jenž ujídá mi maso na noze;

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

Nyní však takový mrňous a šereda nanícovatý,¹⁶⁵

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

Nyní však takový malý a nehezký, k ničemu člověk;

nebo kdyby místo

sedátko ošoupané a stolek přistavil skrovný¹⁶⁶

řekl:

Sedátko neúhledné a stolek přistavil malý;

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

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

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

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

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

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

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

Proto, jak jsme už řekli, je i po této stránce Homér proti ostatním básníkům přímo božský: On se ani válku, třebaže měla počátek i konec, nepokoušel vylíčit celou; to by byl děj příliš dlouhý a nepřehledný, anebo, kdyby se co do rozsahu omezil, při té rozmanitosti příliš spleťitý. Ve skutečnosti si vybral jednu část a použil mnoha epizod, jako seznamu lodí¹⁷³ a jiných vložek, jimiž svou báseň zpestřuje. Jiní básní o jednom hrdinovi nebo o jedné době a jednom dění, které se rozpadá na mnoho částí, jako autor Kyprií¹⁷⁴ a Malé Iliady.¹⁷⁵ Je tudíž možno udělat z Iliady a Odysseje z každé jen jednu tragédii nebo dvě, kdežto z Kyprií řadu a z Malé Iliady nejméně osm, např. Spor o zbraně, Filoktétés, Neoptolemos, Eurypylos, Odysseus žebrákem, Spartan-ky, Pád Iliá a Návrat loďstva, také Sinón a Trójanky.¹⁷⁶

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

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

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

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

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

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

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

Básník musí dávat přednost spíše věcí nemožné, ale pravděpodobné, než možné a nepřesvědčivé. Vyprávění nemá sestavovat z věcí těžko myslitelných, nýbrž nejraději v něm nemá být nelogického nic, a když už, tedy mimo děj, jako když Oidipus neví, jak zemřel Láios.¹⁸³ Nesmí se to však stát přímo v dramatu, jako když např. v *Ělektře*¹⁸⁴ vypravují o pythických hrách nebo když v *Mysech*¹⁸⁵ přijde z Tegeje do Mýsie ten muž, který cestou nevyřkl ani slova. Tedy tvrdit, že jinak by bylo po ději veta, je směšné; takové se totiž vůbec skládat nemají. Když se však už básník tak rozhodne a zdá se mu rozumnější to připustit, může zbasnit i to

absurdní. Vždyť i v Odysseji je to neuvěřitelné s tím vy-sazením,¹⁸⁶ a jak je to vlastně nepřijatelné, to by se uká-zalo, kdyby to zbásnil špatný básník; ve skutečnosti to však básník zakrývá jinými přednostmi a tak tu nelogičnost osla-zuje.

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

25

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

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

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

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

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

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

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

De země dolním hrotem jim vražena třčela kopí.¹⁹²

Takový byl tenkrát zvyk, jako nyní u Ilyrů.

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

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

byl špatného zevnějšku sice,¹⁹⁴

nejde o neurostlou postavu, nýbrž o ošklivý obličej; Kré-tané totiž říkají „hezký zevnějšek“ o hezkém obličejí. Ve vý-zvě

zhavěji namíchej vína¹⁹⁵

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

Některé výrazy jsou metaforické, např.

Ostatní muži všichni i bohové spali
po celou noc,

a zároveň se dodává:

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

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

... on jediný účasten není¹⁹⁷

je metafora; neboť to nejznámější souhvězdí je jediné.

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

dej mu dobytí si slávy,¹⁹⁹

nebo

to dřevo nezpuchří deštěm.²⁰⁰

Něco jiným rozčleněním, jako u Empedokla:

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

Něco připuštěním dvojznačnosti:

Už minul větší díl noci;²⁰²

„větší díl“ má totiž dvojí smysl.

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

holeň, ta čerstvě ukutá z cínu.²⁰⁴

Tytéž doklady by se daly vyložit i jako metafora.

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

Ta zadržela ten bronzový oštěp²⁰⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ARISTOTELES, SYN NIKOMACHŮV,
STAGIŘAN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Co bylo s Aristotelovou literární pozůstalostí?

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

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

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

Římské vydání Aristotela nezahrnovalo ovšem celou zeň z Lykeia. Máme zachovány dva katalogy jeho spisů, z nichž jeden asi pochází nepřímě od Andronika, druhý z Museia. Seznamy se v mnohém rozcházejí. V obou jsou však zachovány i názvy spisů, jejichž texty nemáme. V obou jsou také uvedeny spisy, které přímo od Aristotela nepocházely. Nearistotelského původu je také řada textů zachovaných. Místo úplného výčtu Aristotelových prací podáme jen přehled o podstatném.

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

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

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

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

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

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

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

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

Aristotelova teorie umění vůbec a básnického zvláště byla v prvé řadě důsledkem jeho odmítnutí platónských idejí. Proti Platónově trojici „idea (jsoucno) – viditelná věc (napodobenina ideje) – umělecký výtvar (napodobenina napodobeniny)“ postavil jeho odbojný žák dvojici „život – obraz života“. Tento obraz má podle něho předčít skutečnost, ať už ve smyslu idealizace (hrdina má být i při svých vadách uslechtilý) nebo typizace (básník má předvádět „obecné“, tj. věci možné, pravděpodobné a přesvědčivé, nikoli sepisovat fakta). Typizování činí básníka svého druhu filosofem, poezie dává hlubší poznání než například dějepis. Za druhé plynou Aristotelovy estetické teorie z jeho pojetí života jako činnosti. Činnost, *energeia*, patří mezi jeho základní ontologické kategorie; pasivní platónská *mimésis* (umění jako „napodobování“) u něho byla nutně vystřídána *mimésí* aktivní (umělecké zobrazování, básnická tvorba).

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

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

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

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

zení“ a jehož studii jsme tedy mohli našemu překladu před-
deslat. Není třeba být filologem, aby v nás tento termín
vyvolal vzpomínku na mimiku, pantomimu, herce; herec-mim
ví sám nejlépe, je-li „napodobitelem“ nebo tvořivým zobra-
zitelem života. Naše pojetí mimése jako „zobrazení, před-
vádění, znázorňování“ apod. – dílčí příspěvek k odplatoni-
zování Aristotela – může věru najít nejlepší pochopení
právě u těch, kterým je knížka určena v první řadě, u diva-
delních pracovníků.

JULIE NOVÁKOVÁ

POZNÁMKY

DRAMATICKÉ PRINCIPY ARISTOTELOVY

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

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

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

⁴ *Filosofické sešity*, str. 259.

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

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

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

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

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

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

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

R 871

LANIUS - MĚK Jaroměř



421360000049

Aristoteles

P O E T I K A

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

Z nové sazby písmem Garamond vytiskl Knihitisk n. p. závod 2, Praha 2, Slezská 3. Formát papíru 96×80. AA 5,71 VA 5,94. D-02*10319

Náklad 2500 výtisků.

Páté vydání (v Orbisu první).

11 - 009 - 62

09/01 - brož. Kčs 5,- - 63/VI-1

KNIHOVNA DIVADELNÍ TVORBY
edice odborné divadelní literatury

V roce 1961 vyšly tyto svazky:

Michail Semjonovič Ščepkin

ŽIVOT HERCE

Paměti a korespondence zakladatele ruského realistického herectví

Cena váz. 16,50 Kčs

Ludvík Páleníček

JAROSLAV PRŮCHA

Monografie o životě a díle

Cena váz. 32,- Kčs

Antonín Dvořák

TROJICE NEJODVÁŽNĚJŠÍCH

Kniha o díle tří režisérů avantgardy, J. Honzla, J. Frejky a E. F. Buriana

Cena váz. 16,- Kčs

Josef Knap

UMĚLCOVĚ NA POUTI

Dějiny českých hereckých společností

Cena váz. 24,- Kčs

Alexandr Skaftymov

O KONFLIKTU HER A P. ČECHOVA

Tři vpravdě novátorské čechovské studie

Cena brož. 5,40 Kčs