

pravděpodobno, že se stane i druhý příběh, stal-li se jeden, nýbrž složil Odysseiu o jednotné události tak, jak my jednotnost chápeme, a podobně též Iliadu.

Jako tedy v ostatních uměních napodobovacích jednota díla záleží v napodobení jediného předmětu, tak i děj, ježto jest napodobením jednání, musí býti napodobením jednání jednotného a celistvého a části děje musí býti sestaveny tak, že by se rušil a měnil celek, kdyby se přemístila nebo odňala některá část. Neboť to, čeho přítomnost nebo nepřítomnost nepůsobí patrného rozdílu, není podstatnou částí celku.

*9. Obsah děje. Možnost a pravděpodobnost. Rozdíl mezi poesii a dějepisem. Rozvíjení děje vzhledem k tragickému účinku.*

Z toho, co jsme řekli, je také zřejmo, že básníkovým úkolem není, aby vypravoval o tom, co se stalo, nýbrž <sup>b</sup> co by se mohlo státi, totiž co jest možné s hlediska pravděpodobnosti nebo nutnosti.

Neboť dějepisec a básník neliší se tím, že jeden vypravuje ve verších a druhý v prose; vždyť *Herodotovy* dějiny by bylo možno převést do veršů a přesto by to byl druh dějepisu, napsaný ve verších nebo bez veršů. Ale liší se tím, že jeden vypravuje o tom, co se stalo, druhý, co by se mohlo státi. Proto také básnictví jest cosi filosofičtějšího a vzácnějšího než dějepisectví; básnictví totiž vyjadřuje spíše to, co jest obecné, dějepisectví však pojednává o tom, co jest jednotlivé, zvláštní. Obecné jest v tom, že ta a ta osoba mluví takové a takové řeči nebo činí takové a takové skutky podle pravděpodobnosti nebo nutnosti, a k tomu směřuje básnictví, dávajíc pak osobě jméno. Jednotlivé však jest, co na příklad

Kritičnost  
vnitřní  
konzistence!



Alkibiades skutečně učinil nebo utrpěl. V komedii se to stalo již zjevným; neboť básníci, sestavivše děj podle zákonů pravděpodobnosti, dávají nahodilá jména a předmětem jejich tvorby není jednotlivec, jako u skladatelů posměšných básní. V tragedii se však podržují daná jména z důvodu, že možné jest přesvědčivé. Co se tedy nestalo, o tom ještě nevěříme, že jest možné, ale co se stalo, jest patrně možné; vždyť by se to nebylo stalo, kdyby to nebylo možné.

používání  
"historických"  
postav a přebírá  
zřejmě pravdě-  
podobnost

Ale i v některých tragediích je známo pouze jedno jméno nebo dvě jména, ostatní jsou vymyšlena, v některých však ani jedno, jako v *Agathonově Květině*; neboť v té jsou vymyšleny stejně příběhy jako jména, a přece se líbí. Proto není třeba vůbec žádati, aby se básníci drželi daných pověstí. Bylo by zajisté i směšné žádati toho, poněvadž i známé pověsti jsou známé jen málokterým divákům a přece se líbí všem.

Básník  
jako  
TVŮRCE

Z toho je tedy zřejmo, že básník má býti tvůrcem spíše dějů než skladatelem veršů, poněvadž jest tvůrcem s hlediska napodobení, a napodobuje jednání. A i kdyby snad dal výraz tomu, co se skutečně stalo, nicméně jest tvůrcem; vždyť nic nebrání, aby některé události nebyly takové, že se pravděpodobně staly nebo mohly státi; a v tom právě jest jejich tvůrcem.

Z jednoduchých dějů a příběhů jsou nejhorší episodické. Episodickým jest totiž děj, jehož jednotlivé části následují po sobě bez pravděpodobné nebo nutné souvislosti. Takové děje skládají špatní básníci, poněvadž to lépe nedovedou, dobří básníci pak kvůli hercům. Neboť skládajíce hry pro závodění, děj přepínají nad jeho přirozenou možnost, a jsou často nuceni porušovati přirozený postup.

Chyba  
episodičnost

V tragedii jest napodobení jednání nejen úplného,



nýbrž i událostí, jež budí bázeň a soucit. Takové bývají události hlavně tehdy, když se dějí mimo nadání, a ještě více se dosáhne tragického účinku, sběhnou-li se mimo nadání tak, aby jedna vyplývala z druhé. Neboť takovým způsobem podiv bude větší, než kdyby se všechno událo bezděčně a náhodně, shodou okolností. Vždyť i z událostí, jež se přihodí shodou okolností, bývají nejpodivuhodnější ty, jež se zdají jakoby úmyslné, jako na příklad, že socha Mityova v Argu zabila strůjce smrti Mityovy, na něhož spadla právě tehdy, když se na ni díval. Zdá se totiž, že něco takového se neděje nazdařbůh. Proto děje tohoto rázu jsou nezbytně krásnější.

### 10. Druhy děje.

Děje jsou buď jednoduché nebo složité; neboť tuto dvojí vlastnost mají sama v sobě již také jednání, jejichž napodobením děje jsou. Jednoduché jest totiž jednání, jež jsouc nepřetržité a jednotné, jak bylo vymezeno, postupuje bez obratu (*peripeteia*) a bez poznání (*anagnórisis*). Složitě pak jest to, v němž se přechod děje spolu s poznáním nebo obratem anebo s oběma. To se ovšem musí dít z dějové osnovy tak, že události vyplývají z předešlého děje buď nutně, nebo aspoň pravděpodobně; neboť jest velký rozdíl v tom, zda jedna věc jest účinkem druhé, či zda jen po ní následuje.

### 11. Obrat (*peripetie*) a poznání (*anagnórise*). *Pathos*. Přehled částí děje.

Obrat jest, jak jsme řekli, změna událostí v opak, a to, jak již podotknuto, s hlediska pravděpodobnosti nebo nutnosti. Tak na příklad v Oidipovi přišel posel, aby Oidipa potěšil a zbavil ho obavy, týkající se jeho matky,

Ale spíše zdají souvislost  
vyšší est. účinek

NUVNOST nebo  
PRAVDĚPODOBIVOST  
jsou nezbytné!

Obrat  
-peripetie



ale tím, že prozradil, kdo jest, způsobil pravý opak; a v Lynkeovi byl Lynkeus veden na smrt a Danaos jej provázal, aby ho usmrtil; ale stalo se, že Danaos byl pro své skutky zavražděn, Lynkeus však byl zachráněn.

Anagnorise, jak naznačuje již jméno, jest změna neznalosti v poznání, buď že neočekávaně vyjde najevo přátelský nebo nepřátelský poměr u osob, jejichž štěstí nebo neštěstí jest jím podmíněno. Nejkrásnější jsou anagnorise, jsou-li spojeny s obraty, jak jest tomu v Oidipovi. Jsou ovšem ještě jiné způsoby poznání. Neboť někdy poznání jest možné i pomocí věcí neživých a nahodilých a jeho předmětem může býti, zda někdo něco učinil či neučinil. Ale anagnorise, jež jest pro děj a jednání nejdůležitější, jest ta, o níž byla řeč. Neboť taková anagnorise s peripetií vzbudí buď soucit nebo bázeň, a takového jednání v našem pojetí tragedie jest napodobením; mimo to k takovým událostem přidruží se i štěstí a neštěstí. Poněvadž pak anagnorise jest poznání někoho, buď pozná jeden druhého jen tehdy, když už je zjevno, kdo ten druhý jest, nebo někdy je třeba, aby se oba poznali navzájem, jako na příklad Ifigeneia byla poznána Orestem z posláni dopisu; ale k tomu, aby Ifigeneia poznala Oresta, bylo potřebí jiné anagnorise.

poznání  
-Anagnorise

Toho se tedy týkají dvě části děje, totiž obrat a vzájemné poznání, třetí jest pathos, utrpení. O obratu a poznání jsme již promluvili, utrpení pak jest čin působící záhubu nebo budící bolest, jako usmrcení před očima diváků, přílišné útrapy, zranění a pod.

## 12. Složení tragedie.

Dříve jsme mluvili o složkách tragedie, k nimž se má bráti zřetel jako k zvláštním druhům děje. Co pak se



týče kolikosti a částí od sebe odloučených, v něž se dá rozdělit, jsou tyto: proslov (*prologos*), výstup (*epeisodion*), závěr (*exodos*), složky sborové (*chorikon*) a v nich jednak vstup (*parodos*) a jednak píseň na stanovišti (*stasimon*). Tyto části jsou společné všem tragediím, zvláštními jsou ještě zpěvy na jevišti (*ta apo skénes*) a žalozpěvy (*kommoi*).

Proslov jest celá část tragedie před vystoupením sboru, výstup jest celá část tragedie mezi souvislymi sborovými zpěvy, závěr jest celá část tragedie, po které již nenásleduje sborový zpěv.

Ze sborové složky jest vstup první přednes celého sboru, píseň na stanovišti pak jest zpěv sboru, v němž není anapaestického ani trochejského verše; kommos jest žalozpěv sboru s herci.

Dříve jsme promluvili o složkách tragedie, k nimž se má bráti zřetel, ale části s hlediska kolikosti, v něž se odloučeně od sebe dají rozdělit, jsou právě uvedené.

### 13. Pravidla skladby děje.

V souvislosti s tím, co jsme řekli, jest asi třeba pojednati o tom, o co skladatelé dějů mají usilovat a čeho se mají vstríhat a kterými prostředky se dosáhne úkolu tragedie.

Poněvadž tedy skladba nejkrásnější tragedie má býti nikoli jednoduchá, nýbrž složitá, a má napodobovati příběhy, jež budí bázeň a soucit, neboť to je vlastní takovému napodobení, jest předně zjevno, že se v tragedii nesmí vyskytnouti, aby ctnostní muži upadali ze štěstí v neštěstí — neboť to není ani strašné ani útrpné, nýbrž bouří náš cit —, ani aby špatní muži přecházeli z neštěstí do štěstí — v tom zajisté není naprosto nic tragic-



kého; není tu totiž nic z toho, co tragedie má mít, neboť tu není nic odpovídajícího lidskosti, ani nic útrpného a 1453 strašného. A konečně ani aby zase špatný člověk upadal ze štěstí v neštěstí — takové uspořádání by totiž obsahovalo sice to, co odpovídá lidskosti, ale nevzbuzuje ani soucit, ani bázeň, neboť onen se týče člověka, jenž nezaslouženě trpí, tato toho, kdo jest nám podoben. Proto ten případ nevzbudí ani soucit, ani strach.

Zbývá tedy někdo, jehož povaha jest uprostřed mezi nimi. A takový jest ten, kdo nevyniká ani ctností a spravedlností, ani neupadá v neštěstí pro špatnost a nešlechtnost, nýbrž pro nějakou vinu a patří k mužům, kteří se těší velké slávě a blahobytu, jako Oidipus a Thyestes a vůbec vynikající mužové z takových rodů. Jest tedy nutno, aby dobrá skladba tragického děje byla spíše jednoduchá než dvojitá, jak někteří praví, a aby neobsahovala změnu z neštěstí v štěstí, nýbrž naopak ze štěstí v neštěstí, a to ne pro špatnost, nýbrž pro velikou vinu buď takového muže, o němž jsme mluvili, nebo spíše lepšího než horšího. Známkou toho jsou i dějiny tragického básnictví; neboť básníci nejprve pojednávali v pořadí o kdejakých látkách, v dnešní době se však nejkrásnější tragedie skládají jenom o několika málo rodech, jako o Alkmaionovi, Oidipovi, Orestovi, Meleagrovi, Thyestovi, Telefovi a o všech těch jiných, kdo něco hrozného utrpěli nebo způsobili.

Tedy nejkrásnější tragedie s hlediska pravidel umění záleží v takovém uspořádání látky. Proto chybuji rovněž ti, kdo Euripidovi vytýkají, že si tak počíná ve svých tragediích a že mnohé mají nešťastný konec. Neboť, jak jsme řekli, je to správné. Největším důkazem toho jest, že na jevišti a v dramatických závodech takové tragedie mají zjevně nejmocnější tragický účinek, jsou-li

osazeny kápiou  
lepší než horší  
upadají v  
neštěstí  
ne pro špatnost  
ale pro vinu



správně sehrány, a i když si *Euripides* v ostatních věcech nevede správně, přece se zdá, že jest nejlepším básníkem tragickým.

Na druhém místě jest tragedie, kterou někteří pokládají za první a jež má dvojí sestavení, jako *Odysseia*, a má jiný konec pro lidi lepší a jiný pro špatnější. První se zdá býti pro nedostatek vkusu obecnstva, jímž se básníci řídí, podléhajíce přáním diváků. Ale to není libost, pocházející z tragedie, nýbrž jest vlastní spíše komedii. Neboť tam ti, kteří jsou v báji největšími nepřáteli, jako *Orestes* a *Aigisthos*, nakonec odcházejí jako přátelé a nikdo od druhého není usmrcen.

#### 14. *Jak tragedie umělecky dosahuje svého účinku.*

Bázeň a soucit je možno buditi zrakovým dojmem, jež působí vnější výprava, ale také pouhým sestavením příběhů, jemuž náleží přednost a prozrazuje lepšího básníka. Neboť děj i bez vidění ať jest sestaven tak, aby se působením již děje samého chvěl a měl soucit ten, kdo slyší, jak se události vyvíjely; v takovém citovém vzrušení jest asi posluchač báje o *Oidipovi*. Dosíci toho jenom zrakovým dojmem jest méně umělecké a vyžaduje vnějších prostředků. Básníci však, kteří scénickým vyprávěním dosahují nikoli toho, co je strašné, nýbrž jenom toho, co budí úžas, nemají s tragedií nic společného; neboť od tragedie se nemají požadovati všechny druhy libosti, nýbrž pouze libost, jež tragedii přísluší. Poněvadž básník má napodobením působit libost, jež vzniká ze soucitu a bázně, jest zřejmo, že to musí vložiti do příběhů samých.

Zkoumejme tedy, jaké příhody se jeví strašnými nebo vzbuzují soucit. Skutky toho druhu jsou nutně jenom

Je třeba  
nespoléhat jen  
na speciální  
efekt :-)

tragedií  
nepřísluší  
vzbuzovat  
úžas



mezi přáteli nebo mezi nepřáteli anebo mezi lidmi, kteří nejsou ani přáteli, ani nepřáteli. Činí-li tedy zle nepřítel nepříteli, není ani v činu, ani v záměru nic, co budí soucit, leč v samé strasti; stejně tak, nejsou-li oba ani přáteli, ani nepřáteli.

Ale vyskytnou-li se činy, jež působí utrpení, mezi příbuznými, na příklad, jestliže bratr zabije bratra, nebo syn otce, nebo matka syna, nebo syn matku, anebo zabíjí chce nebo něco takového vykoná, jsou to příběhy, jež básník má vyhledávat. Převzaté báje tedy nelze porušovat, jako na příklad, že Klytaimnestra byla zavražděna Orestem a Erifyle Alkmaionem; ale básník sám ať vynalézá nové a převzatých ať užívá správně.

respekt k  
existujícímu  
příběhu

Co rozumíme slovem „správně“, povězme zřetelněji. Čin totiž může býti vykonán vědomě a při znalosti osob; tak to činili staří básníci, jako na příklad *Euripides* předvedl Medeiu, jak vraždí své děti. Hrozný čin jest však možno vykonati, ale nevědomě, a teprve později poznati příbuzenský poměr, jako *Sofokleův* Oidipus; tu ovšem čin jest mimo drama, ale může se vyskytovat i v samé tragedii, jak to učinil Alkmaion *Astydamentův* nebo *Telegonos* v Raněném *Odysseovi*. Mimo to za třetí jest ještě možno, že někdo z neznalosti hodlá vykonati nějaký nenapravitelný čin, ale nabude poznání dříve, než jej vykoná. Mimo tyto případy není již žádná jiná možnost. Jest totiž nutno čin buď vykonati nebo ne, a to buď vědomě nebo nevědomě.

Z toho nejméně uspokojivý jest případ, že někdo vědomě hodlá něco vykonati, ale nevykoná to; neboť to má do sebe cosi odporného, ale ne tragického; chybí totiž strastný čin, provázený citovým vzrušením. Proto nikdo tak nebásní, až na řídké výjimky, jako když na příklad 1454 v *Antigoně* Haimon chce zabíjí Kreonta.



Na druhém místě jest skutek vykonati. A tu je lépe skutek vykonati nevědomky a potom dojíti k poznání; neboť v tom není odporosti a poznání jest vzrušující.

Nejlepší však jest případ poslední, totiž jako v Kresfontovi Merope chce zabíti svého syna, ale nezabije ho, když jej poznala, a jako v Ifigenii Ifigeneia poznala svého bratra, a jako v Helle syn pozná svou matku, chtěje ji vydati na smrt.

Proto, jak jsme řekli již vpředu, není mnoho rodů, jež by mohly býti látkou tragedií. Neboť když básníci hledali látku, podařilo se jim ne pro znalost pravidel umění, nýbrž náhodou nalézt, jak by ve svých látkách dosahovali takového účinku. Jsou tedy nuceni vybírat si takové rody, jež podobné strasti zažily.

Je tedy dostatečně pověděno o sestavení událostí a jaké mají býti děje.

### 15. O povahách. Rozuzlení děje. Idealisace povah.

Povah se týkají čtyři věci, o něž budiž usilováno.

Jedna a první jest, aby povahy byly řádné. Osoba bude míti povahu, jestliže, jak jsme řekli, řeč nebo jednání bude výrazem určitého úmyslu; řádnou povahu, bude-li úmysl řádný. Taková jest možná u každého druhu lidí; vždyť i žena je řádná i otrok, ačkoli povaha ženy jest horší a povaha otroka jest vůbec špatná.

Druhá věc jest přiměřenost; jest totiž povaha mužná, ale ženě nesluší, aby byla takovým způsobem mužná nebo strašná.

Třetí jest, aby povahy byly podobné povahám skutečným. Neboť je to něco jiného než vytvořit povahy řádné a přiměřené, jak jsme řekli nahoře.

Čtvrtá jest důslednost. Neboť i když osoba, jež jest

dějiny / mytologie  
poskytl je jen  
omezený  
materiál

ach ta  
nekonečnost  
;



předmětem napodobení, je nedůsledná a básníkovi takovou povahu poskytuje k napodobení, přece musí býti důsledně nedůsledná.

Příkladem špatnosti povahy ne nezbytným jest Menelaos v Orestovi, příkladem nevhodnosti a nepřiměřenosti jest nářek Odysseův ve Skylle a řeč Melanippina, nedůslednosti Ifigeneia v Aulidě; Ifigeneia prosící se totiž nijak nepodobá Ifigenii pozdější.

Také při povahách, jako při skladbě událostí, jest stále dbáti nutnosti nebo pravděpodobnosti, takže taková a taková osoba tak a tak mluví nebo jedná buď nutně nebo pravděpodobně, a že to a to se děje po tom a onom buď nutně nebo pravděpodobně.

Jest tedy zřejmo, že i rozuzlení dějů má vyplývati ze samého děje a ne, jako v Medei, pomocí divadelního stroje, a jak se v Iliadě událo, když se jednalo o odplutí. Ale stroje jest zase možno užiti pro to, co jest mimo děj, buď pro to, co se stalo dříve a co člověk nemůže vědět, nebo pro to, co se stane později a pro co jest potřebí předpovědi a božího poselství; neboť bohům přisuzujeme schopnost všechno viděti. V událostech však nesmí býti nic, co by se přičilo rozumu, leda jenom mimo tragedii, jako v Sofokleově Oidipovi.

Ježto tragedie jest napodobením lepších povah, jež vynikají nad obvyklý náš průměr, ať jde za příkladem dobrých malířů, kteří zobrazujíce vlastní podobu osob, činí je sice sobě podobnými, ale přece je malují krásněji. A tak i básník, napodobuje lidi prchlivé a lehkomyslné, a lidi, kteří v své povaze mají ostatní takové vlastnosti, ať je, ač jsou takoví, činí ušlechtilými, jako Agathon a Homeros Achillea, líčíce jej jako příklad neústupnosti.

Těch pravidel tedy ať toto básnictví šetří a kromě toho

nutnost a  
pravděpodobnost

nutnost  
"nepřičít  
se rozumu"

zobrazování  
povah "lepších"



ať dbá také smyslových dojmů, jež jsou s ním nutně spojeny. Neboť i v tom jest možno často chybovati, o čemž je sdostatek pojednáno ve spisech již vydaných.

### 16. Dodatek o anagnorisi; její druhy a hodnota.

Co jest anagnorise, poznání, řekli jsme již nahoře.

Druhy poznání jsou: Předně nejméně umělecké, jehož nejvíce básníci užívají z nouze, jest poznání podle znamení. Znamení jsou buď vrozená, jako na příklad „kopí, jež nosí zrozenci Země“, nebo „hvězdy“, jichž užil *Karinos* v *Thyestovi*, anebo jsou získána, a to jednak na těle, jako jizvy, jednak záležejí ve vnějších předmětech, jako v náhrdelnících a jako v *Tyře* poznání podle košíku. Ale i těch lze užítí buď lépe nebo hůře, jako na příklad *Odysseus* byl po jizvě poznán jinak od chůvy a jinak od pastýřů. Neboť z poznání jedna, jichž se užívá pro ověření a všechna taková, jsou méně umělecká, avšak poznání, jež se připojují k obratu, jako na příklad v *Mytí* nohou, jsou lepší.

Jiný druh poznání jest ten, který vymyslí básník. Tak na příklad *Orestes* v *Ifigenii* dal najevo, že jest *Orestes*; ona totiž byla poznána podle dopisu, on však sám mluví, co chce básník, nikoli čeho vyžaduje souvislost událostí; proto je to nějak blízko uvedené vadě, ježto *Orestes* mohl přinésti některá jiná svědectví. Jiným příkladem jest v *Sofokleově Tereovi* hlas tkaniny.

1455 Třetí druh poznání děje se vzpomínkou tím, že někdo při pohledu na něco jest dojat, jako poznání v *Dikaiogenových* *Kypřanech*, kde hrdina při pohledu na malbu zaplakal, a poznání ve *Vypravování* u *Alkina*, kde *Odysseus* zaslzel, když slyšel kitharistu a vzpomněl si na prožitou minulost; a podle toho byli poznáni.