

Milan Exner

Rukověť historické poetiky

Od Homéra k romantismu

Obsah

1. Co je historická poetika
2. Homér a paradigma evropské literárnosti
3. Co bylo před Homérem?
4. Múzy a problém inspirace
5. Múzická umění a Hésiodův paradox
6. Zrakové pojetí poezie a mimésis I
7. Počátky evropské lyriky
8. Původ tragédie
9. Struktura tragédie
10. Divadelní architektura a inscenace
11. Magie divadla
12. Fikce a ontologický status umění
13. Komedialní žánry divadla
14. Poetiky filosofů: mimésis II a apateická ontologie básnictví
15. Platón a mimésis III
16. Aristotelova Poetika
17. Aristotelova Rétorika
18. Inovace poetiky v poklasické době
19. Zlomkové poetologie a poetiky hellénismu
20. Poetika a estetika epikúrovské školy
21. Horatiova De arte poetica
22. Fabula a ficta res
23. Stylus humilis a román
24. Literárněvědná skepse
25. Stoikové a „podezřelé výrazy“
26. Estetika a poetika vznešeného
27. Novoplatonismus a „vzářená krása“
28. Augustinův panrytmicismus a Boëthiova metafyzika hudby
29. Estetika a poetika starých hebrejských textů
30. Římské divadlo
31. Římské drama
32. Středověkem k moderní poezii
33. Výtvarný model středověkých poetik
34. Ikonofilní theologie a ontologie umění
35. Systematika středověké vědy o umění
36. Úrovně stylu a významu literárního díla
37. Středověká „poetria nova“
38. Dantova poetika o básnickém díle v mateřském jazyce
39. Occitanie: počátky moderní lyriky v mateřštině
40. Starogermánská poezie a poetika
41. Česká literatura ve čtrnáctém století

42. Náboženské divadlo středověku
43. Světské divadlo středověku
44. Kulturní situace na počátku renesance
45. Poetologické dědictví renesance
46. Dantovi následovníci: na cestě k moderní lyrice a próze
47. Poetika renesance
48. Zvláštnosti pozdně renesanční poetiky
49. Zvláštnosti renesančního divadla
50. Anglické humanistické a renesanční drama
51. Španělské divadlo renesance a baroka
52. Francie mezi renesancí a klasicismem
53. Poetologie v Itálii a Anglii v šestnáctém a sedmnáctém století
54. Divadlo klasicismu pod vlivem Francouzské akademie
55. Molière
56. Klasická doktrína
57. Reakce na klasicismus: manýrismus a estetika přemíry
58. Baroko a ortodoxní manýra
59. Barokní poezie
60. Konzervativní literární estetika ve Francii
61. Konzervativní německá poetika osmnáctého století
62. Konzervativní a mírně progresivní literární estetika v Británii
63. Deskriptivní poezie: vyvrcholení a slepá ulička „malby slovem“
64. Progresivní literární estetika ve Francii
65. Britský empirismus a kritika jazykové miméze
66. Britské průlomové teorie
67. Pokusy o záchranu teorie nápodoby
68. Německá poetika osmnáctého století na vzestupu
69. Německá progresivní poetika na cestě k romantismu
70. Drama a divadlo v osmnáctém století
71. Novověký román
72. Historické důvody odolnosti teorie nápodoby vůči kritice
73. Estetický a umělecký objekt v poetice

1. Co je historická poetika

Poetika je nauka o uměleckém díle literárním. Přívlastek „historická“ značí její časovost. To, co je časové, je dějinné a historické. Proměňuje se v průběhu historie a má své dějiny. Člověk je tvor dějinný a od nepaměti se zajímá o svou minulost. Zajímal se o ni v prehistorických dobách a zachycoval ji svérázným způsobem v mýtech. Historie jako obor však byla založena až v antickém Řecku a souvisí bezprostředně se vznikem filosofie. Filosofická revoluce vymezila pravdivé poznání v opozici k mýtu. Co je pravdivé a správné, co se stalo, a co je naopak smyšlenkou, je třeba zkoumat. V mýtech o Tróji je historické jádro, ale mnohé bylo v průběhu staletí přidáno fantazií vypravěčů. Z tohoto stavu věcí vycházel **Homéros** (počátek minus 8. století). Pro historickou poetiku z toho plyne, že fikce musela být v mýtu rozpoznána a vymezena právě jako fikce. Apollón, střílející na Achájce morové šípy, je fikce. Mýtus je pak filosofii odsunutý mimo oblast pravdivosti; z homérských eposů, chápaných dříve jako historické texty, se stává „umění“. Názory na to, co je umění, jaký je jeho status a funkce, se mění v průběhu doby. Těmito proměnami se zabývá historická poetika.

Přívlastek „historická“ v souvislosti s poetikou má ale ještě jeden význam: historičnost je tu chápána jako protiklad modernity. Předěl mezi tím, co patří historii a už k nám nepromlouvá, a tím, co je moderní a čeho si ceníme, lze vymezit různě a jistě to není nezávislé na pohledu a citění badatele. Sám pojem „moderní“ je středověký: středověk chápal sám sebe jako opozici k antice, z níž v mnohém vycházel. Středolatinšská literatura začíná v druhém tisíciletí košťatě a je velmi bohatá a pestrá. Je tomu tak proto, že se na ní podílejí národy celé Evropy; na vrcholu této epochy pak začnou vznikat národní literatury. Antika nám připadne oproti této „modernosti“ leckdy nevýrazná. Rozlišujeme tedy poetiky starověku a středověku.

V pozdějších obdobích hovoříme zpravidla o poetikách renesance a novověku. Hranici mezi „historickým“ a „moderním“ můžeme klást různě, nejdříve však do doby **Danta Alighieri** (1265 až 1321) a nejpozději do doby **Immanuela Kanta** (1724 až 1804), jehož estetika literárního díla staví spíše na zastaralých představách, než aby vykazovala znaky teoretického pokroku. Leccos z uměleckých děl minulosti a jejich poetik nám může připadnout moderní v tom smyslu, že hovoří k dnešním čtenářům. Pro celé toto dlouhé období však můžeme modernitu v umění přisoudit nejspíše až romantismu. Typově rozlišujeme:

1. **Implicitní** poetiky;
2. **Explicitní** poetiky;
3. **Systémové** poetiky;
4. **Autorské** poetiky.

Vlastním tématem historické poetiky jsou typy **2** a **3** a názory v nich formulované, byť třeba autor zůstal neznámý. Mohli bychom možná hovořit spíše o „historických poetikách“ než o poetice jako takové. Oborům **2** a **3** říkáme v této příručce poetologické a teoreticky orientovaným či fundovaným poetikám **poetologie**. Poetologie už přechází do oboru estetiky, v našem případě do estetiky literární. Estetika je obor jednak širší, jednak obecnější než poetika. Souvisí s ostatními uměními, jejichž vzájemnou souvislost se snaží postihnout. V našem případě se jedná (mimo jiné) o souvislosti historické a genetické. Nejobecnější úroveň estetických teorií označujeme v intencích A. G. Baumgartena jako **estetologii** (veritas aestheticologica). Omezovat ale historickou poetiku na typy **2** a **3** by nebylo správné. Obě se totiž vynořují historicky z typu **1**, tedy z neformulované poetiky určitých děl, přístupné jen v intuitivní čtenářské zkušenosti, a redukce by tu znamenala opomenout to, co jednotlivé exempláře poetik spojuje v duchu určité doby a názoru, tedy dílo samo. Podívejme se na uvedené čtyři typy a řekněme si ve stručnosti, co znamenají:

Ad 1. Příkladem implicitní poetiky může být **Homér**. Je obsažena v homérských eposech, takže rozeznáme jejich metrum, slovní zásobu, syntax a kompozici, přívlastky, metafory a vůbec obrazné vyjadřování, ale nevíme, podle jakých předem pojatých zásad a pravidel Homér své eposy psal. Implicitní poetika má svůj základ v teorii literatury, je to popisná disciplína literárně teoretická.

Ad 2. Tam, kde někdo Homérovy poetické principy formuluje, stává se z implicitní poetiky poetika explicitní. První výskyt **2** v uceleném tvaru nám zanechal **Platón** (minus 427 až 347). V jeho dialogích najdeme roztroušené poznámky o literárním díle, jeho struktuře a smyslu, literatura ale netvoří osu těchto rozprav. Tu tvoří ontologie, politologie a etika, k nimž umění vytváří jakýsi doplněk či kontrast. Většina uměnovědných názorů starověku je fragmentárního typu, ať už záměrně, nebo nezáměrně. Jakožto logizující útvar je „fragmentární poetika“ už útvarem poetologickým. Takovou poetikou je třeba teorie uměleckého díla, kterou vypracoval sofista **Gorgias** (minus 483 až 380). Řadíme ji rovněž k explicitním poetikám.

Ad 3. Historicky první systémovou poetikou je Poetika Aristotelova. To je poetika specializovaná a teoretická, která už vytváří poetologii v pravém smyslu. **Aristotelés** (minus 384 až 323) ji shrnul ve speciální knize, kde literární dílo tvoří výhradní téma a logickou osu výkladu. V pozdějším období jsou takovým typem zejména poetika **Horatiova** (minus 65 až plus 8) a **Pseudolonginova** (plus 1. století). Někdy se však systémová poetika nedochovala a to, co z ní známe, tvoří jen zlomky či doxografie. Z nich ke škodě věci ucelenou poetologii odvodit nemůžeme. Inklinují však k typu **2**, z něž jsou jaksi „vylomeny“. Systémová poetika obecností svého výkladu přesahuje do poetologie a estetologie.

Ad 4. Autorskou poetikou rozumíme teoreticky zaměřený výklad autora o svém vlastním díle. Kdyby něco takového sepsal Homér, byla by to autorská poetika. Za autorskou poetiku nepovažujeme např. poetiky středověkých učenců, kteří psali básně. Jde o ontologicky dvojí linii, kde teorie, obecně platná pro určité období, určuje básnickou praxi. Středověké poetiky jsou víceméně kolektivním dílem. Řadíme je k typu **3**. Autorské poetiky přináší až moderní doba. Jejich smyslem je sebevymezení proti převládajícím poetologickým názorům a snaha vymanit se z diktátu dobového vkusu. Prohlášení a manifesty surrealistů ve dvacátém století např. můžeme chápat jako typ **4**. Autorská poetika tedy může být **individuální** nebo **skupinová**. Starší doby individualitu tolik necenily. Ani Horatiova poetika nebude autorskou poetikou, jak ještě uvidíme.

Odlišné doby měly odlišné požadavky na umění. Jinak umění definovaly, jinak chápaly jeho funkci a postavení ve světě. To si musíme uvědomit, než přistoupíme k četbě např. homérských eposů nebo tzv. veršovaných rytířských románů středověku. Historická poetika nám má dopomoci k porozumění takovým uměleckým textům minulosti. V zásadě jsou možné dva přístupy k literárnímu dílu:

A. Podle dnešních měřítek;

B. Podle někdejších měřítek.

Ad A. Dnešní měřítka znamenají ve své podstatě **transkulturní analýzu**, a tím i transcendentní přístup k dílu minulosti. To je **přeznačeno** a jsou do něj vloženy hodnoty a funkce, jaké ve své době nemělo, nebo nemuselo nutně mít. Pak se kupř. divíme, „jak jsou ty Dantovy sonety moderní“. Transkulturní analýza nám přináší **nadhled**.

Ad B. Druhý přístup, podle měřítek někdejších, znamená **historickou analýzu**, a tím i přístup imanentní. Pak nejde o přeznačení, ale **označení** hodnot a funkcí, které do díla historikem nebyly vloženy. Historická kulturní analýza nám nepřináší nadhled, ale **vhled**. Prostřednictvím takového vhledu se dokážeme dílům minulosti citově oddat. Pokud nedokážu číst Ovidiovy Proměny jako účastník jejich dějů, čtu zbytečně. Pokud se jim však citově oddám, je nutné provizorně přijmout i náboženskou víru někdejšího člověka. To je i pro nevěřícího leckdy snadnější, než bychom se snad domnívali.

Oba přístupy jsou ve skutečnosti komplementární a v čisté podobě stěží dosažitelné. Platí však, že bychom vždy ještě měli zachovat smysl pro historicitu uměleckého díla, ať už se jedná o Homéra, Cervantese, Balzaca nebo Joyce. Zároveň bychom tuto „historicitu“ měli chápat a vnímat jako svou vlastní minulost. V součtu obou přístupů **A+B** se ukazuje historická perspektiva, která vede od minulých nauk a pojetí směrem k naší době.

Historická poetika v tom nejširším výměru, překračujícím horizont romantismu směrem k dnešku, nám ukazuje, nebo přinejmenším poodhaluje směřování evropských literárních dějin, nechceme-li rovnou mluvit o jejich smyslu. Nakolik o něm uvažujeme, je to smysl

dnešní a pro nás, zcela v intencích přístupu **A** k literárnímu dílu a se vším, co k němu patří (tedy přeznačení, transkulturalitu a transcendenci). Žijeme v dějinách a jsme tvorové dějinní.

Protože se literární teorie i praxe vyvíjela, připomeneme si občas něco ze současných teorií a přístupů k literatuře, abychom nepustili se zřetele, kamže se vlastně ubírala. Ubírala se, tak jako celé dějiny, k dnešnímu stavu, což je ryze empirické konstatování, které nikterak neznámá, že k němu směřovala nutně. Směřování dějin a kultury je imanentně obsaženo v nich samých a jejich možnostech v té které době. Není tedy cílesměrné a nesměřuje a priori k „dokonalosti“ (ortogeneze). Koncepčními připomínkami chceme předejít nekritickému přejímání překonaných názorů, k němuž by event. mohlo dojít. Jsou totiž vždy tak či onak zajímavé.

Biologická evoluce druhu člověk nám ale naznačuje, že naše směřování v dějinách přece jen nějakou tendenci vykazuje. Člověk totiž, nakolik byl již člověkem, je bytost v podstatě rovnostářská. Sociální nerovnost na tom nic, nebo jen málo mění. Nerovnost pociťoval člověk všech epoch tak či onak za nespravedlivou. Proto považujeme vznik městského státu ve starověkém Řecku a všechno, co se k němu pojí, přednostně demokracii a filosofii, za nenáhodný jev, který sice nemusel nastat, avšak vzhledem k politické přirozenosti člověka nastal. Ze stejných důvodů byl v moderní době reaktualizován. Mezi těmito dvěma body historického kontinua se člověk pohybuje v dějinách i se svou estetikou a poetikou.

Dějinnost, tj. neustálý zřetel k dějinám na horizontu a pozadí zapomínání, je bytostným výměrem moderního člověka. Poznáváme to i na dějinách kultury a estetické vnímavosti. Až moderní doba např. dokázala recipovat hudební díla minulosti jako esteticky plně sdělná. Minulé epochy předromantické hrály jen skladby své vlastní doby a hudbu minulosti zapomínaly. Velká část toho, co se dnes hraje, mlčela v archivech. Něco podobného platí i pro literaturu. Historický přístup tedy umožňuje přeměnit minulé v současnost. Homér v tomto smyslu je i naším současníkem. Že bychom četli jen díla své současnosti, to nám dnes myslím nehrozí.

2. Homér a paradigma evropské literárnosti

Nejstarší literární památkou Evropy je epos Ílias, po něm následuje mladší Odysseia. Tradice přisoudila autorství obou slepému pěvci Homérovi. Už ve starověku se objevily pochybnosti o historicitě tohoto jména, o němž **Eforos z Kýmé** (minus 400 až 330) říká, že znamená „nevidící, slepý“. **Wolfgang Schadewaldt** však určuje jeho význam jako „záruka, rukojmí“. Oba možné významy představují konkrétní vlastnosti, jimž navíc můžeme přisoudit společný základ: slepí bývali považováni za moudré, protože jejich zrak je obrácený k vnitřním dějům, což při významu Múz jako božských bytostí, které přinášejí inspiraci, dává dobrý smysl. V germánské mytologii vidíme, že Ódin musel dát jako zástavu své levé oko, než mu bůh Mími dovolil, aby se napil ze studny moudrosti u kořenů Ygdrasilu. Obě mytologie jsou indoevropské a nevylučují obdobné východisko. Postava Homéra je tedy nejspíše mytologická a symbolická.

Oba eposy nesou jazykové znaky dřívějších období, takže mnozí badatelé usuzují, že vznikly ze starších fragmentů. Otázkou pak zůstává, zda:

1. Postupně, nebo naráz;

2. Zda měly jednoho, či dva autory.

Ad 2. Dnešní bádání odhadují, že mezi oběma eposy je časová proluka 50 až 100 let. To je podstatné zjištění, neboť lze jen stěží předpokládat, že by se autor Íliady vůbec dožil práce na

druhém eposu, a pokud ano, zda v produktivním věku. S tím konvenuje poetologické hledisko, které se ptá po stavu literární struktury (která je právě odlišná).

Ad 1. Otázka první je principiální. Oba eposy se totiž vyznačují vysokou uměleckou úrovní a komplexitou. Nepůsobí tedy čistě esteticky, svým obsahem a sémantikou, ale také umělecky svou propracovanou formou, stylem a mluvou. Ílias nepojednává o celé trójské válce, nýbrž o úseku několika dní, soustředěném kolem konfliktu mezi Agamemnónem a Achillem. Ílias vznikla redukcí mnohačetného motivického materiálu. O dobytí Tróje se tu nedočteme. Odysseia se vyznačuje kompoziční složitostí, obsahující retrospektivy i prolepsy, hlavní děj i odbočky, epickou přítomnost i minulost. Něco takového klade na autora vysoké formální nároky. Výběr motivů a kompoziční bravura napovídají na tvarový holismus obou eposů, typický pro autorská díla. Podle všeho tu pracoval individuální autor se staršími písemnými, event. mluvnými zdroji.

Nejde tedy o díla kolektivní, která vznikla postupnou adicí (přiřazováním) v delším čase. Nejde ani o adici individuální, tedy přiřazování samostatných, v podstatě hotových částí jedním autorem. **Emil Staiger** (1908 až 1987) v knize *Základní pojmy poetiky* (1946) tvrdí, že „Ílias nekončí, ale prostě přestává“. Soudí, že „epický člověk“ žije tímto dnem, nestará se o zítřek a nezáleží mu na konečném cíli. Trójský konflikt prý nezná žádnou ideologii. Pak ovšem mýtus není ideologie (což není pravda). K tomuto problému se na jiném místě vrátíme.

Jiný příslušník německé idealistické školy, která koncepčně navazuje na F. Schillera, **Erich Auerbach** (1892 až 1957), říká ve své *Mimesis* (rovněž 1946) něco podobného jako Staiger, totiž že Homér „nezná žádné pozadí“. Pro jeho postavy prý je určující „radost ze smyslového zdebyání“. To je za řádění moru ve válečném ležení pochybné tvrzení. Auerbach tu ztotožňuje Homérův styl, který je vyvážený a klidný, s životem jeho postav, který je značně turbulentní. Něco takového je u knihy, která má v titulu pojem nápodoby, velmi podivné.

Tvar tak vysoké komplexity ale mohl vzniknout až po vynalezení písma a jeho fixaci do stabilizované písařské praxe. Písmo umožňuje simultánně spojovat, přeskupovat a měnit části básně napsané na papyru, tedy v prostoru, zatímco ústní slovesnost, omezená kapacitou paměti, dovolí jen sukcesivní změny v čase. Oba eposy tedy vznikly jako jednotné tvůrčí gesto různých autorů, přičemž žádný z nich rozhodně nemohl být slepý.

3. Co bylo před Homérem?

Skutečnost, že na samém počátku evropské literatury stojí dvě díla tak vysoké umělecké komplexity, vyvolává otázku, co bylo před Homérem. Preromantická i **romantická** pozice předpokládají nedochované texty, jejichž redakcí druhotně vzniká epos. Z literárních druhů prý nejdříve vznikla lyrika, po ní epika a nakonec drama. Lyrika je kognitivně neintegrována, epika volně řazená, a teprve drama představuje tvar skloubený v souvislostech části a celku. Takový byl i názor E. Staigera a E. Auerbacha. U nás **Ferdinand Stiebitz** (1894 až 1961) zaujímá podobné stanovisko, když se ptá, co předcházelo cizelované řecké lyrice. Byla to jakási „lyrika před lyrikou“? Lyrice však historicky předcházejí homérské eposy. Eposům nepředchází nic, žádný proto-epos nebo fragmentární zpěvy. Největším nedorozuměním je postulát „lidového umění“. To je anachronismus. K tomu, aby vzniklo lidové umění, musí proběhnout sociální diferenciaci. Co v předhomérské době vidíme, je nediferencovaná slovesnost zemědělského lidu, která obsahovala **stvořitelské a hrdinské zpěvy**, vyjadřující společenské vědomí všech sociálních vrstev. Jejimi hlasateli byli specializovaní přednášeči, pěvci neboli **aidové**.

Hledat stopy po předchozí tradici můžeme jen u Homéra. Tam nacházíme dva bájně pěvce: v Íliadě to je pěvec **Fémios**, v Odysseii **Démodikos**. Pěvecká epizoda v Odysseji je zvlášť jímavá. Když totiž Odysseus po desetiletém bloudění dorazí k Fajákům, vyslechne tam při hostině zpěv o sobě samém! Jeho pověst ho předešla. Zpěv o Odysseovi je rozsahem omezená báseň epického typu, kterou bychom snad mohli přirovnat k dochovaným starogermánským zpěvům ze starší **Eddy**. Pak by to byly epicko-lyrické básně, to však je dnešní hledisko. Ještě Homér neví, jak vypadá lyrika, nehledě k tomu, že lyrika vzniká až tam, kde se subjekt cítí značně nezávislý na tradici. Nezná-li lyriku Homér, tím méně ji mohli znát aoidové.

Z toho můžeme usoudit, že eposu předchází hrdinský zpěv. Hrdinské či stvořitelské zpěvy a homérské eposy představují různé úrovně zpracování mýtu, totiž:

1. Ryze mytologické;

2. Mýto-poetické.

To první je ústní, druhé písemné. Mýtu předchází zas jen mýtus. Tady narážíme na informační bariéru, neboť archeologie je v těchto věcech „němá“.

Epos představuje celostný výklad světa značně pokročilý. Tak v Íliadě je naznačena, v Odysseii pak přímo popsána struktura vesmíru. Svět je obklopený kruhovým oceánem, který z druhé strany svírá „druhý břeh“, kde se Odysseus vylodí. Tam se v šeru a mlze svažuje nebeská klenba. Co je za ní, to Odysseus neřeší: takový problém exponuje až Hésiodos. Důležité je, že Odysseia pojímá svět v celku až k jeho okrajům: nic takového ryzí mýtus nedělá! V žádném případě nepředstavuje epos volné řazení epizod (adici). Je ontologický, jak doložil W. Schadewaldt.

Z dnešního hlediska obsahují homérské eposy zárodečně lyrické, epické a dramatické prvky. Čirá epika, lyrika a drama se z něj teprve vyvinou. Homér udělal vskutku epochální věc: redukoval a propracoval antropomorfní mytologii do uceleného, prosvětleného tvaru. Ontologicky a kosmologicky je předchůdcem iónských filosofů. Inovace na samotném počátku klade na pozdější autory velké nároky, z nichž tím největším je **požadavek novosti**. Ílias je jiná než hrdinský zpěv a Odysseia jiná než Ílias. Originalita není až moderní požadavek vzdor tomu, že staří autoři zůstávali často anonymní. O slovesných útvarech před Homérem tedy můžeme s jistotou říci:

A. Že jsou předliterární, tj. ústní;

B. Že jsou protoepické;

C. Že lyrika a drama vznikají až po Homérovi a z jeho dědictví;

D. Že to všechno platí, dokud nejsou důkazy o jiných pramenech.

Tak i F. Stiebitz dochází na konci svých úvah k závěru, že otcem lyriků je Homér. Uvidíme však, že lyrika se geneticky sytí ze dvou pramenů.

Romantická vývojová triáda „lyrika → epika → drama“ je tedy nesprávná. Je to vlastně projekce ontogeneze do dějin jazyka a literatury. Epika nevzniká z lyriky. Tragédie pak vzniká současně s lyrikou. Lyrice neodpovídá žádné „lyrické stadium“ jakožto emocionální fáze v evoluci jazyka a „epické stadium“ homérských eposů neznamena adici bez vědomí vnitřních souvislostí. Jazyky dnešních přírodních národů jsou naopak deskriptivní a objektivistické, jinak řečeno: epické! Nemáme žádný důvod domnívat se, že v době bronzové, tím méně v době kamenné tomu bylo jinak. „Dramatické stadium“, tj. vědomí celkovosti, cíle a smyslu, je plně přítomno už u Homéra. Jen díky všem těmto svým

vlastnostem mohly homérské eposy sloužit jako jedno z východisek lyrického i dramatického žánru.

4. Múzy a problém inspirace

Oba homérské eposy začínají vzýváním Múzy. V **Íliadě** čteme: „O hněvu Achillově, tak zhoubném, nám zpívej, ó Múzo!“ V **Odyssei** pak: „O muži přebystrém, Múzo, mi vypravuj!“ Všimněme si, že na pohled stejná floskule obsahuje různá slovesa a zájmena. „Zpívat“ je něco jiného než „vyprávět“. Zpěv je něco slavnostního, výjimečného a obřadného, kdežto vyprávění je civilnější. Sloveso „vyprávět“ odpovídá složité narativní struktuře druhého eposu; něco takového lze jen stěží předzpěvovat či zpívat. V tomto smyslu vychází incipit **Íliady**, prvního z obou eposů, z „fémiovské“ tradice předhomérských pěvců. V době vzniku druhého eposu byla tradice textu předčítaného ze svitku pravděpodobně už konstituovaná.

Významný je i rozdíl v *zájmenu*. V **Íliadě**, tomto válečnickém eposu, žádá básník Múzu o přízeň pro kolektiv, jak to odpovídá slavnostnímu rázu, kdežto v **Odyssei** pro sebe jakožto vypravěče. Zdar vyprávění závisí na jeho umu. Posuny v tom, co a komu má Múza darovat, znamenají vývoj mentality, která rovněž napovídá na dvojí autorství. Až **Odysseia** vykazuje pevnou subjektivitu, z níž mohl vycházet lyrický básník, aniž by se vystavoval nebezpečí psychické „desintegrace“. Třetím dílem, které významně vstoupí do „teorie Múz“, bude **Hésiodovo Zrození bohů**.

Jsou tedy přednostně čtyři důvody, proč pokládáme homérské eposy za dílo dvou autorů:

1. **Velká časová prodleva mezi oběma eposy;**
2. **Odlíšná narativní struktura a kompozice;**
3. **Různé vývojové stupně kosmologie;**
4. **Posuny v mentalitě subjektu, který text předkládá.**

U Homéra se Múzy vyskytnou i v plurálu, ale bez udání počtu. Teprve **Hésiodos** (minus 8. až 7. století) uvádí, kolik jich vlastně bylo. To je pro mýty typické: informace a detaily přibývají, místo toho, aby mizely z paměti. Nefunguje tu paměť, nýbrž fantazie a spontánní tvořivost. U **Hésioda** se dočteme, že bylo **9** Múz, což je posvátné kosmologické číslo. U **Hésioda** je najdeme při popisu vesmíru a v této souvislosti s ním pracuje ještě **Anaximandros**. Neplatí tedy desítková soustava. Určující není počet vyjádřený číslovkou, ale její tvar a materie. Devítka je ztrojená trojka, tedy posvátné číslo na druhou. Magie čísel je kvalitativní entita.

U **Hésioda** se dočteme jen **jména** oněch devíti Múz. Jsou to **Euterpé**, **Melpomené**, **Thaleia**, **Erató**, **Kleió**, **Terpsichoré**, **Úranié**, **Polyhymnia** a **Kalliopé**. Nic víc než těchto devět jmen o nich v archaické době není známo. Konkrétní funkce ve struktuře soudobých umění jim přisoudila až doba hellénistická. U **Hésioda** platí, že nejváženější Múzou je posledně jmenovaná, totiž **Kalliopé**, básník se však obrací na všechny tyto „mistryně slova“ jako na rovnocenné.

Později si Múzy rozdělí sféry vlivu následovně: **Kalliopé** se stane patronkou epického básnictví a vědy, **Euterpé** bude mít v moci lyrickou poezii. V **Hésiodově** době ale pojem ani výraz „lyrický“ neexistoval. **Melpomené** bude patronkou zpěvu a tragédie, zatímco **Thaleia** bude mít na starosti komedii. To napovídá na úzkou specializaci a chápání žánru. Ani jedna z bohyň není vládkyní „dramatu“ jako takového. V hellénistické době ještě není na světě ani výraz pro poezii: **Erató** je patronkou milostného básnictví, **Polyhymnia** vážného zpěvu s hudbou. Žánry byly určovány obsahově. Tanec měla na starosti **Terpsichoré**. A dále patří do sféry vlivu Múz dějepis s patronkou **Kleió** a astronomie s patronkou **Úranií**. Múzická umění

nebyla obyčejná umění. Byla to umění inspirovaná, zatímco běžná umění, jakými bylo malířství, sochařství a architektura, patřily do sféry řemesel.

Pokud jde o Homérovu *Ílias*, měla by dvě patronky: Kalliopé a Kleió, vládkyně epického básnictví a dějepisu. Svou roli by mohla hrát i Úrania, patronka astronomie, neboť oba eposy tematizují i strukturu tehdy známého vesmíru. Nejinak tomu bude u Hésioda. Múzy byly garantkami pravdy. Vzývání Múz u Homéra mělo zajistit pravdivost poznání událostí vzdálené minulosti. Básník tedy prostřednictvím Múzy viděl historické události jakoby vlastním zrakem. Můžeme-li si dovolit metaforu, Múza byla „třetím okem“ pěvce. Představte si webkameru připevněnou na „stroji času“ a zkuste si představit, co by takové zařízení znamenalo pro dějepisce! „Třetí oko pěvce“ by pak bylo něco jako „Ódinovo oko“, putující napříč prostorem a časem.

5. Múzická umění a Hésiodův paradox

Múzy, řecky **Músai**, latinsky **Musae** nebo také Camenae (Kamény), byly bohyně, které odvozovaly svůj původ od vznešených rodičů. Jejich otcem byl sám Zeus a matkou **Mnémosyné**, bohyně Paměti. Po matce zdělila Kleió svou dějepisnou moc. Patronem Múz byl **Apollón**, který vedl jejich slavnostní průvod; byl **Músagetés**, „doprovázející Múzy“. Ty podle bájí dlely na **Helikónu** či na **Parnásu**. Nedlely tedy na Olympu, což napovídá na jejich před-olympský původ. Vysoké hory byly odnepaměti sídlem duchů, démonů a bohů. Apollón byl podle mýtu nepřekonatelným hudebníkem. V soutěži se satyrem Marsyem jeho lyra zvítězila nad Marsyovou flétnou, ale venkoncem Istí. Apollón totiž začal i zpívat, což flétnista nemohl. Poté svého soka zaživa stáhl z kůže.

Z této historiky dobře poznáme povahu starověkých bohů, kteří byli často nespravedliví a krutí. Ne ovšem vždy a za každou cenu. Věděli, odkud jim kyne užitek. Byli tedy také prohnání, proradní a lstiví. Na tyto vlastnosti bohů se později napře úsilí filosofů. Bohové spravedliví jsou dílem osvícenství a kulturní evoluce. V marsyovském mýtu ale zahlédneme i něco z vývoje hudby: strunné nástroje jsou pozdější vynález než nástroje dechové, a jako takové jsou i dokonalejší, byť nás mytologické vysvětlení zřejmě neuspokojí. Nejstarší doložené flétny pocházejí hluboko z doby kamenné, asi před 40.000 let. „Stahování z kůže“ je metaforou pokroku v hudbě, který v žádném případě není zásluhou předolympských dob a jejich bohů.

Poezie tedy patřila do **múzických umění**, patrně proto, že byla obrácena k vnitřnímu světu tvůrce a původně byla spjata s vyprávěním mýtů. Mýty jsou první literární díla. Básník vytváří své dílo „uvnitř“, ve své duši, zatímco sochař „venku“, svou zručností s materiálem. Poezie tedy patří do okrsku **posvátného**. Inspirovaný stav byl vyvolán posvátnou posedlostí, které Řekové říkali **mánia**, Římané **furor**. Dnes se v této významové poloze používá latinský výraz. Inspirace byla vnímána jako dar. Je tomu tak proto, že tvůrčí proces se odehrává v nevědomí. Je tedy vůči vědomí transcendentní, takže se imanentní produkt mozku jeví jako něco přicházejícího „zvenku“.

Inspirace vstupuje do těla básníka oblastí solární pleteně, kde běžně pociťujeme emoce, včetně těch nejsilnějších. Řekové jí říkali **thymos**. Tudy vstupoval „daimón“, přinášející inspirovaný furor. Básnění je chápáno jako psychická invaze. Racionalita a metodičnost tvorby jsou podceněny. Víme ale, že homérské eposy představují vysoce **racionální struktury**. Názory na poezii a poetiky se do určité míry vždy **opožďují** za vývojem literární praxe. První opoždění tohoto typu zaznamenáváme na samém počátku vzniku literatury.

Příčinou je vliv tradice, jinak řečeno mýtů a mytologií. Posvátná posedlost zahrnuje čtyři okruhy:

1. **Poetický okruh**, který ovládají Múzy;
2. **Erotický okruh** pod vládou boha Eróta;
3. **Prorocký okruh**, jemuž vládne Apollón;
4. **Rituální okruh**, okrsek Dionýsův.

Okruhy první a čtvrtý nás tu zajímají nejvíc: Múzy ovládají nejen epiku a lyrické žánry poezie (1), ale také komedii a tragédii (4)! To je okrsek Dionýsův, jemuž byly divadelní slavnosti zasvěceny. Uprostřed orchestry, prvotního prostoru dramatu, stával Dionýsův oltář. Poezie je spjata rovněž s třetím okruhem, totiž s prorockým (3). Výroky Pýthií, Apollónových kněžek, bývaly někdy rytmizované; nevědomé procesy takové bývají, říká C. G. Jung. Mimo to při Apollónově chrámu v Delfách působil úřad pro zapisování výroků Pýthií, který je někdy převáděl do veršové podoby. Spjatost poezie s věštěním byla vždy intuitivně pociťována a „veršotepecký“ úřad jen dovršoval tuto tradici. Druhý okruh, jemuž vládne Erós (2), je s poezií spojen prostřednictvím bohyně Erató, patronkou milostného básnictví. Láska „na první pohled“ je dílem boha milostného citu.

Poezie se ve starých dobách těší velké kognitivní prestiži, která v posledku derivuje z náboženství. Homér byl pro Řeky něco jako Bible. Se vznikem filosofie ale poezie tuto prestiž ztratí. Psychická invaze, furor a trans totiž nejsou dobrými rádci. V civilizačně vyspělém městském státě starého Řecka se nevyplácelo sázet na Pýthie. O historicky čtvrtém filosofu **Xenofanovi** (minus 570 až 480) stojí psáno, že jako první zcela zavrhl věštění. Zavrhl i opilost, již Řekové vzdávali hold Dionýsovi. Taková věc ale nepřichází naráz. Ještě u Homéra jsou Múzy garantem pravdy, u Hésioda je už situace poněkud jiná: Múzy i klamou! To je osvícený postoj, neboť svému nevědomí nemůžeme ve všem věřit. Zrození bohů vlastně není epos, ale systematická mytologie; i v tom je Hésiodos osvícencem! Kde však má Hésiodos „Múzy“, má už **Solón** (minus 638 až 559) pouhé „pěvce“. „Pěvci klamou v mnohých věcech,“ řekne ve své elegii. V době, kdy ještě neexistuje rétorika, slouží tzv. **iónská elegie** k přesvědčování. Že jde o gnómicko-rytmický útvar, nás nemůže překvapit.

6. Zrakové pojetí poezie a mimésis I

V Íliadě **Homér** píše: „Rozhlédneš se a zoraná pole, jako by ze zlata byla, ten zázrak vzniká tu z básně.“ Na první pohled je nápadné spojení zraku se slovem. Slovo je kouzelné zaklínadlo, které nám umožňuje „vidět“. Vidět znamená pojmenovávat, báseň je pak entita zrakové povahy. Slova „zrak“ a „zázrak“ spolu v češtině souvisejí: zázrak je to, co je za zrakem, a my už víme, co to je! Je to Múza, třetí oko pěvce. Proto se básník může „rozhlížet“, obzírat krajinu nebo bojiště, aktuálně nepřítomné, či neviděné na vlastní oči. V příkladu z Homéra je to krajina bytostně mírová, což znamená lyrická. **Símónidés** (minus 556 až 467), podle pozdního svědectví Plútarchova, „nazývá malířství mlčící poezií a poezii mluvícím malířstvím“. Je to metafora, nebo ontologický soud? U Homéra ještě metafora, říká přece „jako-by“. Símónidés, sám básník, však poezii „nazývá“, což znamená: poezie je mluvící malířství! Řekové byli zrakový národ: proto byli osvícenší, racionální a empirističtí, a proto také mohli demytologizovat svůj světový názor a mytologii nahradit ontologií. V poetice však svou věc dohnali příliš daleko. V poslední instanci totiž daný výrok tvrdí totožnost poezie a malířství – jde jen o to, nakolik necháme obě splynout. Úzká příbuznost obou oborů tu v každém případě je, jak to vidíme už u Homéra.

Mějme však na paměti, že jde o poměrně pozdní a nepřímé svědectví. **Plútarchos** (plus 46 až 127) se narodil více než pět set let po Símónidově smrti. Zrakový koncept poezie sahá až k Homérovi, ale od Homéra k Símónidovi a odtud k Plútarchovi uběhlo pěkných pár století. Předpokládáme tedy, že se tento koncept vyvíjel, a vyvíjel se tak, že se spíše upevňoval, než aby se rozvolňoval. Od metafory a intuitivnosti tak vyzrál až k přímému označení a racionalitě. Díky málo propracované psychologii je narativní obraz, tedy představa vyvolaná vyprávěním a fantazií, zaměňován s vizuálním vněmem. To by přísně vzato byl sen či halucinace. Je pravdou, že v nejstarších dobách obé splývá s realitou. Je tomu tak i u přírodních národů dneška. U Homéra však můžeme naraci označit nanejvýš jako kvazi-vizuální („jako-by“). Pak jde o narativní „obrazy“. Síla tradice je zřejmě silnější než literární kritika a petrifikuje leckdy simplexní názory. To je patrné i z prvotního opoždění literární teorie za básnickou praxí.

Pro slova jsou ale určující významy, ne představy; během četby nebo při poslechu si nepřivádíme před svůj „vnitřní zrak“ každé slovo. To bychom nestačili tempu řeči. Neděláme to ani tehdy, když sami mluvíme. U některých slov to ani nejde: tak např. předložky a spojky jsou fixovány v čisté syntaxi. To je logická, nikoli vizuální entita. Něco podobného platí o přídavných jménech a příslovcích. Neumíme si je představit izolovaně, jak si představujeme substantiva. K tomu, abychom text chápali, stačí chápat významy slov a syntax. V posledku však každý výraz znamená pouze to, co ostatní neznamenaají, jak zdůraznil strukturalista **Ferdinand de Saussure** (1857 až 1913). Tímto způsobem, tedy pozičně, se v ontogenezi učíme významy slov.

Výsledkem konfúze „slovo ↔ obraz“ je přesvědčení, že můžeme „napodobovat slovem“. S tímto výrazem se v explicitní podobě setkáme u Platóna. Malíři napodobují štětcem, básníci slovem, říká. Nápodoba se řecky řekne „mimésis“. Výrazy „miméma, mimésis“ znamenají napodobení, zobrazení, obraz. V římské a křesťanské epoše nahradí řecké slovo latinský výraz „imitatio“. Jde o koncept natolik letitý a upevněný tisíciletou tradicí, že se zdál být samozřejmý. Přežívá až do osmnáctého století a postupně ho rozkolísá dvojí vliv, jednak teoretický, jednak praktický. Tím prvním bude britská filosofie jazyka, druhým nástup moderní literatury. Jinak řečeno, převážnou část dějin písemnictví jsme měli chybnou ontologii umělecké literatury. Vliv tradice může být velmi masivní a odolný v čase, ať už se týká čehokoli.

Pojem „mimésis“ má své dějiny, vyznačené třemi dominantami: choreatickou, démokritovskou a platónskou. Budeme se jimi zabývat postupně. Nejranější výskyt je choreatický. Slovo **choreia** souvisí s chórem. Chór se pohyboval na vymezeném prostoru, kterému se bude říkat orchestra. Souvisí tedy s divadlem a předváděním. Sbor tančil, hrál a zpíval. V jeho performancích tedy byly současně tanec, hudba a slovo. Ty tvořily nedělitelnou jednotu, proto **Władysław Tatarkiewicz** (1886 až 1980) hovoří o „trojjediné“ chorei. Všechny tři složky pozdějšího divadla, totiž poezie, hudba a tanec, se z ní teprve vydělí. Zajímavé je, že pojem „mimésis“ se v rané době nepojí se slovem, ale s **tancem**! To souvisí s jeho předhistorickým původem v rituálech doby kamenné. Sbor napodobuje tancem, jehož gesta jsou symbolická. Má to svou logiku: tanečníci jsou smyslově názorné, viditelné postavy, a stejně tak i jejich pohyb a gesta. „Choreia“ je něco jako taneční písmo, jímž se zviditelňuje posvátno. Zastavíme-li filmový pás se sborovou performancí, je to obraz. Slovo se k němu připojuje sekundárně, částečně jako lyrický doprovod, částečně jako dovysvětlení.

To, čemu dnes říkáme umění, mělo ve starém Řecku dvojí kořen. Ten první byl múzický; dané obory měly svou Múzu. Druhý byl nemúzický. Obory své Múzy neměly a byly chápány jako

řemesla, techniky zhotovování. Malířství, sochařství a architektura byly nemúžické, patřily do oblasti **techné**. Poezie, hudba a tanec byly naproti tomu múžické. Nepatřily do oblasti „techné“, umění jakožto řemesla, nýbrž do oblasti posvátna. Kořeny obou těchto větví umělecké tvorby byly „trojjediné“, i když u každé jinak. U nemúžických umění to byla původní jednota stavby a její výzdoby malbou a sochami, u múžických umění jednota tance, slova a hudby. To první představuje „trojjedinost v klidu“, to druhé „trojjedinost v pohybu“.

Pojem „mimésis“ se teprve později přenesl na **herecké umění**, což je vzhledem k jeho původu i významu logické a přirozené. Z herců přejde na drama, tedy umění slovní, ale nezapomínejme, že dramatický text je deklamační! Z deklamace na scéně se pravděpodobně teprve přenesl na **dramatický text** jako takový a odtud na **literaturu obecně**. Díky choreatickému původu byla i hudba považována za mimetické umění. Ještě u Platóna čteme výtky vůči instrumentální hudbě, že totiž není poznat, co „znamená“. Paradoxně nejpозději se pojem „mimésis“ přenesl na malířství a sochařství. V tom hraje určující vliv jejich nemúžický původ.

7. Počátky evropské lyriky

Ještě básník **Pindaros** (minus 522 až 446) chápal pojem „mimésis“ jako tanec. Sám skládal sborovou lyriku, v níž oslavoval aristokracii a olympijské vítěze. Této formě říkáme „paján“. „Pět na někoho pajány“ znamená oslavovat ho. Původně byl paján oslavou božstva, nejčastěji Apollóna, a vzdávaly se v něm díky či vznášely prosby. Pindaros útvar rituálního původu sekularizoval. Stojí tak na pomezí staré a nové doby. Lyrika má tedy podle všeho dvojí kořen: ten první je „homérovský“, daný proto-lyrickými pasážemi, jak jsme o tom už hovořili; ten druhý je „choreatický“, jak jsme o něm právě mluvili. „Homérovskou“ linii a původ reprezentuje Archilochos, „choreatickou“ Pindaros. Pojem „lyrika“ však přinese až řečově latinský hellénismus.

Stěží lze určit, která z obou linií je starší a původnější. Patrně působí obě souběžně. V určité době se na historické scéně vynoří lyrika jako víceméně vyhraněný literární druh, zda jde ale o pozvolný vývoj, nebo spíš o náhlý obrat, zůstane asi navždy zahaleno historickým přitímím. Jedno je však jisté, že se v určitém okamžiku dramatickým útvar stane přístupným zásadnějším změnám a inovacím. Rovněž podíl hudby na těchto útvarech je nejasný. Nepředpokládáme však velké rozdíly mezi recitací a zpěvem, resp. předzpěvováním. Mélické prvky jsou původní vlastností řeči a časomíra je podporuje. Řecká hudba bude ještě v Eurípidově době dost jednoduchá. Možná se hudební složka poezie, resp. dramatu, vynořovala postupně se zpěvovou recitací veršů, možná se naopak recitace vynořovala z již konstituovaného „zpěvu“ sboru. O tom se můžeme jen dohadovat. Řecká notace je velmi jednoduchá a dochované materiály jsou sporé.

Za vlastního tvůrce lyrického žánru je považován **Archilochos** (počátek minus 7. století). Platí to ovšem spíše symbolicky než doslova: lyrický žánr, jak je zřejmé z předchozího výkladu, nemá osobního tvůrce. Archilochos se však objevuje na scéně dost záhy a jeho tvorba se bohatě dochovala. Je také novátorem poezie po formální i obsahové stránce. Až dosud vládl poezii hexametr, a Archilochos zavedl jambickou stopu, což je prvek vycházející z přirozeného rytmu řečtiny. Jambické metrum tedy není slavnostní, jak bychom se mohli domnívat s ohledem na tragédii. Neslavnostní zvuk své poezie doprovází Archilochos civilními prvky. Mezi jeho básněmi čteme tuto, která je vskutku zlomová:

Kterýsi ze sajských mužů se holedbá štítem, jež v křoví,

bez hany krásnou zbraň, nerad jsem zanechal kdes.
Sám jsem však unikl údělu smrti! A štít ať je ztracen!
Horší nebude ten, který si opatřím zas.

Archilochos zpívá o situaci, která je z hlediska archaické etiky stěží myslitelná. Úslovím starých Řeků přece bylo „Se štítem, nebo na štítě“! **Tyrtaios** ještě na konci minus 7. století, tedy později než Archilochos, zpívá zcela po staru, v souladu s morálkou bojovníka, že „zemřítí v prvních řadách je krásné“. Že to ale v pozdějších dobách nebylo docela samozřejmé, o tom svědčí Kallínova elegie, v níž peskuje pokleslou bojovnickou morálku mladší generace. **Kallínos**, který žil přibližně v době Archilochově, je prvním historicky doloženým elegikem. Už zmiňovaný Símónidés je autorem známého epitafu od Thermopyl. „Poutníku, zvěstuj Lakedaimonským, že my tu mrtvi ležíme, jak zákony kázaly nám.“ Řecká společnost musela v době pohomérské projít značnými proměnami.

Tyto proměny byly politické, sociální i náboženské. Neméně důležitá je změna mentality. Člověk si cení svého života víc než dřív, narůstá jeho sebevědomí a vědomí subjektivní hodnoty. Jáství stoupá v ceně. Proto působí Sókratova odevzdanost rozsudku smrti (minus 399) téměř anachronicky; proto je ostatně Sókratův případ tak výjimečný. Řecká lyrika, měřeno dnešními měřítky, působí mužně a nejsou pro ni typické rozcítlivé tóny. Tento úkol vzala na sebe první básnička Evropy, legendární **Sapfó** (narozena mezi léty minus 630 a 612; zemřela někdy po roce 600). Pro dnešního čtenáře předčí všechny své mužské protějšky těch dob. Její básně o družce Agallydě nebo o dcerušce jsou nesmrtelné. Právě na sapfické polohy navazuje pozdější římská lyrika v latinském jazyce, zejména **Catullus** (minus 84 až 54), který neváhá napsat jímavou báseň o mrtvém ptáčkovi své milé. Mentalita lyrického básníka tedy čekala na druhý impuls. Ten nebyl sociální, ale citový, a vyšel příznačně od ženy. Muž ho přijímá až tehdy, když se jeho subjektivita cítí natolik silná, že si může dovolit – řečeno s E. Staigerem – bez distance splývat se světem, aniž by se musel obávat, že se v něm zcela „rozplyne“ (psychická desintegrace).

8. Původ tragédie

Aristotelés uvádí, že slovo „tragédie“ (tragódiá), vzniklo ze dvou výrazů: „tragos“, což znamená kozel, a „óidé“, což je zpěv. Je to tedy něco jako „zpěv kozla“ či „kozlí zpěv“. Na počátku Dionýsií, slavností pořádaných na oslavu Dionýsa, byl tomuto bohu obětován kozel. Obřady zahajoval průvod, který byl podle všeho hodně rozverný. Na jeho symbolické složce se podílela improvizace. **Performance** a **improvizace** představují prvotní impuls hereckého umění.

Dionýsos je orgiastické božstvo, bůh plodnosti. Slovo orgie znamenalo v antice obřady, doprovázené vzrušením či rozrušením. Takové obřady se neobešly bez pomocných prostředků. Dionýsos byl bohem vinné révy, která vzešla z jeho obětovaného těla, a tak se podíl vína zdá být organickou součástí obřadu. Opít se vínem do bezvládnosti bylo v předfilosofických dobách mravním příkazem řeckých hostin; opak znamenal prohřešek proti Dionýsovi. Ne nadarmo ho stavěl **Friedrich Nietzsche** (1844 až 1900) do kontrastu s Apollónem. Součástí slavnosti byl sborový hymnus k oslavě Dionýsa, zvaný **dithyrambos**, a deklamovaná či pozpěvovaná epizoda z jeho života. Výraz „dithyramb“ později nabyl obecného významu „oslavná píseň či lyrická báseň“. Hudba byla **dechová**. Víme, že Apollón hrál na lyru, kdežto Marsyas na flétnu. Satyrové byli Dionýsovi druhové, kteří tančili kolem jeho trůnu. Šlo o **rituální** útvar.

V tomto rámci a z něj vzniká první inovace, spojená se vznikem divadla a dramatu. Tého formě se říká **nový dithyramb**. Zaniká původní strofická forma veršů a prosazuje se forma kontinuální, tzv. stichická. Ta obsahovala různá metra a melodie. Význačnou osobností na tomto stupni geneze, kterou už můžeme označit přídomkem „autor“, byl **Arión** (minus 625 až 585). Jeho útvar byl více dramatický než oslavný, a obsahoval vedle aktivit chóru i vyprávění. Byla to **literární kompozice** svého druhu na mytologické náměty se silně epickými prvky. Je tu tedy „choreia“ i „Homér“. Nejdůležitější ale je, že u Arióna vznikl **dialog**.

Rozhodující obrat na této cestě udělal **Thespis** (minus 6. století), který **epizodě** předřadil **prolog** a přidal verše pro 1 herce. Dialog vedl **náčelník sboru** či sbor s postavou, znázorněnou **hercem**. Tam, kde dříve bylo vyprávění, odehrává se dialog. Herec i jeho předchůdce rapsód stojí mimo posvátný kruh orchestry; tak vzniká **skéné**, divadelní scéna v promoderním smyslu, prostor pro herce a jeho kreace.

Aischylos (minus 525 až 456) už píše tragédie v plném smyslu slova. Přidal druhého herce a omezil chór na 12 členů. Hrál se v maskách, takže 1 herec mohl hrát více postav. Sbor však u Aischyla stále říkal 50 % veršů. Drama teď obsahuje **konflikt** a je výrazně divadelní; používá už **dekorace** a **rekvizity**.

Další rozvoj tragédie přináší zejména **Sofoklés** (minus 497 až 405) a posléze **Eurípidés** (minus 480 až 405), kteří vycházejí z tohoto základu. Na představení se stále podílela **hudba**, která byla neodmyslitelnou součástí divadla. Eurípidés patřil k významným skladatelům své doby. Až budete číst nějaké starořecké drama, zkuste si je představit s hudbou!

Theatrologové někdy kladou otázku, zda tragédie vznikla postupným vývojem, nebo náhlým obratem. Z toho, co jsme řekli, je zřejmé, že to byl postupný vývoj, nicméně poměrně rychlý, který akcelerovaly výrazné osobnosti. Když rapsódi někdy před rokem minus 534 začali na Dionýských slavnostech přednášet části eposů, protestovalo prý obecnostvo výkřiky: „Co to má společného s Dionýsem?“ Když Thespis spojil dithyramb s narací a dialogem, byl to revoluční počín. Dlouho však představením dominoval sbor, lyrika a jediný herec. Pokud jde o genetické kořeny, víme, že na vzniku lyriky měly podíl dva, totiž choreatický a homérský. Tragédie má **tři kořeny**: choreu, Homéra a lyriku. Lyrika je strukturálním předpokladem tragédie. Přetavuje hybridní útvar chorey a narace v pocitově jednotný tvar.

9. Struktura tragédie

Když hovoříme o struktuře tragédie, máme na mysli útvar, jaký reprezentují nejvýznamnější dramatičtí básníci klasického období Aischylos, Sofoklés a Eurípidés. V klasickém období, jehož dozvuky zažil ještě Aristotelés, ustoupily epos a lyrika do pozadí. Nová doba, **demokraticky** naladěná, vyžadovala jinou literaturu: ta byla kolektivní a citová. Lidové vrstvy (démós) v průběhu staletí absorbovaly jak homérské, tak i předhomérské, a dokonce asijské prvky v náboženství. Lid je tradičně pověřivý a důvěřivý. Bojí se odepřít úctu nově přichozím bohům. Tento rys můžeme u Homéra poznat na rozdílu mezi mluvou aristokratů a řadových vojáků. Ve společnosti se začaly objevovat pocity úzkosti, viny a poskvrnění. Městské Dionýsie v Athénách vycházely těmto pocitům vstříc tím, že přinášely kolektivní **katarzi**. „Katharsis“ je u Aristotela psychologicky očištným procesem; uvidíme ještě, jak ji definuje. Dříve než psychologická katarze tu však byla katarze lékařská a ještě dříve katarze rituální, jakou původně byly i Dionýské slavnosti. Existují tedy tři historicky odlišné typy katarze:

1. **Rituální katarze** (Dionýsos);
2. **Lékařská katarze**, již plně sekularizovaná (Hippokratés);

3. Estetická katarze (Aristotelés).

Mimo funkce a cíle psychologické (2) a estetické (3) měla tragédie i cíle politické. Spojovala občany v jednotně smýšlející celek. Můžeme pak k předchozím typům přiřadit čtvrtý, kterým je:

4. Občanská katarze.

Podstatné části děje se v tragédii odehrávají **mimo čas a prostor hry**. Jde opět o motivickou redukci mytologie, leckdy velmi košaté, jak to vidíme u Homéra, který patrně sloužil v této věci jako vzor. Vlastní příběh začíná, stejně jako Homérovy eposy, těsně před vyvrcholením. Scénický čas je většinou kontinuální a místo identické. **Epické události** se odehrávají „za“ scénou a je o nich vyprávěno. Tento prvek dialogu je homérský. Za scénou se odehrávají i **drastické výjevy**. Důvodem může být pověřivost, ale skutečný důvod bude spíše praktický, totiž že by předvádění mrtvoly živým člověm vyřadilo z akce jednoho herce. Ať tak či onak, vražda či sebevražda jsou nanejvýš naznačeny. Tak Klytáimnéstra mizí v královském paláci plna odhodlání zavraždit manžela krále, Aiás nalehne na meč z větší části zakryt keřem. To už znamená porušení původního kánonu. Mrtvoly byly následně přinášeny na scénu jakožto atrapy. Jindy byly předváděny na výsuvné plošině, ekkyklémě. Téma tragédie čerpá z mýtu nebo z historie a její formou je verš různého metra.

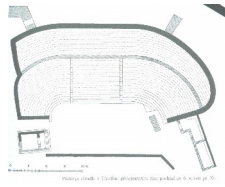
Když shrneme základní znaky klasické dramatické formy, vidíme zřetelně, že se na ní podílí **přímé i nepřímé zpodobení**. Scénicky to vypadá tak, že přímé zpodobení se odehrává na scéně, nepřímé „za scénou“. Na scéně se líčí mikrosvět, za scénou makrosvět. Na scéně vztahy, za scénou děje. Na scéně se odehrává dialog, o zákulisí se vypráví. Scéna je lyrická, zákulisí epické. Celou věc shrnuje následující tabulka:

Jeviště ↔ Zákulisí
Lyrika ↔ Epika
Přímé zpodobení ↔ Nepřímé zpodobení
Mikrosvět ↔ Makrosvět
Vztahy ↔ Děje
Dialog ↔ Narace

Klasické drama je určeno **imprintem** orchestry v textu. Je-li text inscenován, je centrován orchestrou, kde sídlí sbor. Orchestra je prvotní, dále neredukovatelný prostor dramatické performance. Tato struktura je určující pro drama až do dnešní doby. **Klasicismus** sedmnáctého století ji pouze převzal a pročistil do krystalicky čisté formy. V pozdějších dobách, zvláště římských, ztrácí orchestra svůj původní sakrální přídech a stává se součástí hereckých akcí. Moderní jeviště představuje splynutí orchestry a skéné. „Orchestróvou“ strukturu podržuje většina moderních her, například Ibsenových. V sitcomu je klasicisticky čistá. „Epické“ divadlo brechtovského typu však vychází z tradice středověkého divadla.

10. Divadelní architektura a inscenace

Zachovaná řecká divadla pocházejí až z minus 4. století před naším letopočtem. To jsou divadla kamenná, která se dochovala v torzech. Divadelní či protodivadelní praxe však sahá do hluboké minulosti. Vůbec nejstarším prostorem, který byl objeven a mohl sloužit k performancím rituálního a choreatického typu, je obdélník o rozměrech 12 x 7 metrů s kamennými sedadly po obou delších stranách, který byl objeven při vykopávkách v mínojských palácích na Krétě. Nejstarší divadla měla orchestru obdélníkovou.



Půdorys divadla v Thoriku, jehož část pochází z minus 6. století.

Kap. 10. Zdroj: Dějiny divadla.

Také na dalších zjištěních teatrologického rázu se podílela archeologie. Dionýsovo Divadlo v Athénách mělo původně obdélníkovou orchéstru a hlediště v travnatém svahu, kde se zprvu asi stálo. Teprve později přibýly dřevěné lavice. Orchéstra představuje původní a jediný hrací prostor. Vystupoval v něm chór. Nejstarší divadlo tedy nemělo hereckou scénu a jeho součástmi byly **orchéstra** a hlediště neboli **theatron**.



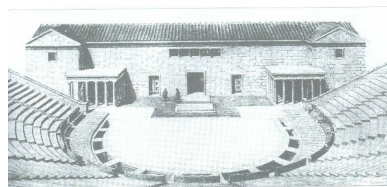
Dochované torzo Dionýsova divadla.

Kap. 10. Zdroj: Dějiny divadla.

V athénské divadle se později obdélníková orchéstra změnila na neúplný kruh o průměru asi 20 metrů. Uprostřed stál Dionýsův oltář neboli **thymelé**. Někteří teatrologové soudí, že mohl sloužit i jako rekvizita, jiní to odmítají. Věc je nejasná a stěží se někdy dostaneme nad tyto dohady. Pravděpodobná je však postupná desakralizace hracího prostoru, na niž napovídá vývoj tragédie z ryze náboženského dithyrambu přes dithyramb nový až k Aischylovi a dál. V určitém okamžiku se pak thymelé stane přístupnou světskému využití.

K orchéstrě vedly dva boční přístupy pro sbor, tzv. **parodoi**. Parodos znamená příchod sboru. Teprve později přibyla scéna, **skéné**. Slovo „skéné“ znamená „bouda“ či „stan“. Byla to provizorní stavba pro potřeby herců. Teprve během času ji nahradila skéné kamenná.

Prostorem mezi hledištěm (theatron) a skéné (hrací plocha) vstupoval sbor do orchéstry. Později se objevuje vyvýšené jeviště. Jeho čelní stěna, zvaná **proskénion**, ukrajovala část orchéstry a mohla sloužit k různým účelům. Na vyvýšenou skéné mohly vést dvě boční **rampy**, někdy tam vedly schody z orchéstry. Jindy se vstupuje z **episkénia**, průčelí hlavní stavby. Sbor mohl přicházet i z obou stran.



Rekonstrukce Dionýsova divadla. Podoba skéné je hypotetická.

Kap. 10. Zdroj: Dějiny divadla.

Tragédie má celkem pět stálých součástí:

1. **Prologos**, tj. uvedení do děje hry v rámci širšího mýtu či dějinných souvislostí;
2. **Parodos**, tj. příchod sboru doprovázený zpěvem;
3. **Epeisódia** neboli epizody, které prokládají takzvaná:

4. Stasima (singulár „stas“), což jsou ódy vložené mezi epizody; stas předchází i odchodu sboru:

5. Exodos neboli odchod sboru.

Skéné Dionýsova divadla v Athénách měla pravděpodobně troje dveře a patro, ale neměla vyvýšené jeviště. Skéné mohla mít dvě postranní křídla, kolmá k hlavní stavbě, kterým se říkalo **paraskénia** (singulár paraskénion). Jako **rekvizity** sloužily buď běžné užitné předměty jako nábytek, ale pravděpodobně spíše v komedii než v tragédii. Nebo to byly předměty symbolické, vyznačující např. společenský stav či hodnot. Dále se používaly **pinakés**, což byly malované panely, které se nejčastěji zasouvaly do proskénia. **Periakty** neboli periaktoi (singulár periaktos, tj. točna) byly trojboké hranoly s malovanými scenériemi v symbolické zkratce. Byly odlišné pro tragédii, komedii a satyrskou hru. Satyrská hra tvořila dovětek původní tragické trilogie a zmíníme se o ní v souvislosti s komedií. Byla důležitou součástí divadelní katarze.

Skénografia, jevištní výtvarnictví vrcholné doby řeckého divadla, nepracovala metodami běžného výtvarnictví, zachovávala matematické proporce a geometrický rozvrh kresby, určené pro pohled zblízka a z privilegovaného místa. Skénografie počítá s pohledem z dálky a z jakéhokoli místa v hledišti. Chce se totiž vyhnout optickým klamům. Řekové si byli vědomi deformací vlivem perspektivy: proporce soch a nápisů v rádcích byly deformovány tak, aby se při pohledu zdola jevíly přirozeně. Řekové také zvládali zahrnutí perspektivy a iluze trojrozměrnosti do účinku malby. K tomu sloužilo stínování a technika barevných skvrn. Malba **kulis**, které bývaly z plátna a zavěšovaly se na episkénion, nebyla jednolitá, nýbrž „pointilistická“. Jevištní malbě se říká **skiagrafia** a metodě skvrn **poikilia**.

Řecká **jevištní mechanika** zná jen dvě techniky; římské divadelní strojírenství bude proti ní až neuvěřitelně bohaté. Prvním divadelním „strojem“ byla **ekkykléma**, plošina vysunující se hlavními dveřmi skéné. Sloužila např. k předvedení „mrtvoly“ člověka, znázorněné atrapou. Druhým strojem bylo **méchané**, což byl jeřáb sloužící zjevení a příchodu bohů shora. Jeřábu předcházelo **theologeion**, balkón, lešení či prostě vyvýšené místo pro zjevení božstva. Původní funkcí theologeia a méchané je zjevení, což je náboženská entita. Iluzionismus řeckého divadla tu dostupuje k svému symbolizujícímu vrcholu. Zjevení, vznášení a sestoupení boha mezi lidské postavy bylo fascinující. Pozdější latinská floskule „deus ex machina“ (bůh ze stroje) nabylo teprve časem svůj přenesený význam. Znamená pak neorganické rozřešení zápletky děje.

11. Magie divadla

Staré řecké divadlo bylo vertikálně otevřené a otvíralo se pohledu k nebi. Mělo tedy pravděpodobně **kosmický rozměr**, což nemusel být záměr, ale možná spíše přirozený důsledek celkově symbolického chápání skutečnosti. V potaz ale musíme vzít i omezené možnosti zastřešování, které dovoľovaly spíše provizorní zakrytí, např. plachtou, a ovšem nutnost osvětlení, s nímž se potýkala všechna zastřešená divadla před vynálezem elektrického osvětlení. Řecké divadlo v každém případě znamená akcentovanou symboličnost, pozdějším vývojem spíše zakrytou, ať už pro to byly důvody jakékoli; vystoupí však na povrch později v křesťanském náboženském divadle. Symbolizace světa mohla být i důvodem k tomu, že začala být upřednostňována **kruhová orchestrá**. Svět si Řekové představovali jako pevninu obtékanou kruhovým oceánem. Také Achillův štít, líčený v Íliadě, je kruhový: znázorňuje tehdejší představu světa v jeho úplnosti.

Nezapomeňme, co bylo příčinou trójské války a dějů líčených v Íliadě! Paridův soud nebyl erotická historka z renesančních fresek. Jde o konflikt mezi třemi bohyněmi, kde Héra zastupuje *náboženství a právo*, Athéna *válku* a Afrodita *plodnost*. Jde o trojdělení polytheistického pantheonu, charakteristické pro všechny mytologie indoevropského původu. Volbou jedné z bohyň narušil Paris kosmickou rovnováhu. Narušil by ji i volbou kterékoli jiné ze zbývajících dvou; měl tedy volit všechny tři! Vše, co následovalo, jen zesilovalo tuto základní disharmonii. Kosmická disharmonie zasahuje rovinu lidskou i rovinu bohů. Trójský konflikt je od začátku do konce „ideologický“. Helenu na Parida políčila Athéna a vášeň v jeho srdci rozničil Erós, proti jehož moci nebylo obrany.

Herci vystupovali v **maskách**, a to zvyšovalo nevšední účinek divadla. Mohly ho posilovat i **kothurny**, herecká obuv na tlustých podešvích, jejichž původní funkcí patrně bylo zlepšení viditelnosti ze zadních míst neklopeného hlediště. Výjimečně působilo i pestré a významově odstíněné **oblečení** herců vrcholného období. Divadlo má **persvazivní**, tj. přesvědčovací sílu, jakou jiné žánry jen stěží mohou mít. Působí totiž přímo. Neobrací se k představě, ale k smyslovému názoru. Co před sebou vidím, jsou hovořící a jednající postavy. Mozek neumí fyziologicky odlišit fikci od reality: spouští stejné hormonální „sprchy“ při obojím. Jinak řečeno, děj hry je fiktivní, ale emocionální reakce subjektu skutečná. Prožíváme tedy fikci jako realitu. Ve fyziologii mozku ostatně spočívá i tajemství ostatních umění. Teprve sekundárně si říkáme, že to je „jen jako“, a opanujeme se. Pro naivní publikum je však i dnes příznačné, že ztrácí „estetickou distanci.“ Pak píše hercům jako skutečným lékařům, soudcům apod. U starověkého dému můžeme ztrátu estetické distance považovat za jev spíše obvyklý než výjimečný.



Dionýská maska, bronz

Divadelní maska boha Dionýsa.
Kap. 11. Zdroj: Dějiny divadla.

Divadelní persváze (přesvědčování o nutné změně názorů, postojů, návyků a hodnot) využil Aischylos v trilogii **Oresteia**. Řecký mýtus vypráví, že král Agamemnón nechal obětovat svou dceru Ífigenii bohyni Artemidě. Po návratu z trójské války byl zavražděn svou manželkou Klytáimnéstrou, která se mu tím pomstila za zabití jejich dítěte. „Jako jehně, má-li kdo dost stád, své dítě obětoval,“ říká o něm Klytáimnéstra. „Při právu, kterým pomstila jsem dnes své dítě,“ tak legitimuje svůj skutek. Odcizení archaické ritualitě (pak oběť = vražda) stejně jako zabití posvátné osoby (král) znamená vpád každodennosti s jejími přirozenými city do světa archaického práva. Nakolik tu přirozené vítězí nad posvátným, začíná v řeckém myšlení velké tažení proti neetickému jednání bohů, k němuž prvním krokem bylo zrušení lidských obětí. Rodové právo přiznávalo postižené straně právo krevní msty. Pallas Athéné však odnímá právo pomsty Erínyím a přiznává ho občanskému soudu!

Běžné publikum neumělo číst a nebylo ani schopné přijmout ze dne na den civilizační argumenty pokročilé sociální organizace. Lidnaté městské prostředí, plné protikladných zájmů, rodové právo kontraindikovalo. Kde selhávaly rozum a ústava, nastoupilo fiktivní umění v té nejživější podobě. Využívá k tomu prastarých technik, spočívajících na rituálu a magii, tj. na performanci a přímém, hmotném působení.

Takový přechod je možný jedině proto, že život v savaně doby hluboko kamenné vygeneroval z původně hierarchického uspořádání předlidských skupin uspořádání rovnostářské. Proto je demokracie pro člověka přirozená a proto vůbec mohla vzniknout. Jiné způsoby, člověku rovněž vlastní, jsou sensu stricto předlidské. Neexistuje starší etika, než je etika savany. Ta už v úplnosti obsahuje příští etické kodexy všech náboženství, včetně židovsko-křesťanského Desatera.

12. Fikce a ontologický status umění

Na tomto místě už můžeme provést některá rozlišení, která nám ozřejmí, jak vznikla umělecká fikce, oč v ní jde a jaký je její ontologický status. Historická poetika se zabývá fiktivní literaturou. S tím se pojí otázka po jejím smyslu a funkci v protikladu k diskurzivním slovním útvarům.

„Je jakási stará různice mezi filosofií a poezií,“ napsal **Platón** (minus 427 až 347) v dialogu Ústava. V Aischylově době tento spor („různice“) vrcholil, ale začíná už v době milétské filosofie a předehru má dlouho předtím. Vždyť **Hésiodos** řekl, že Múzy v mnohých věcech klamou, což bylo v dané době (minus 8. až 7. století) silné slovo. **Solón** (minus 638 až 559), tvůrce demokratické ústavy Athén, už nemluví o Múzách a prostě řekne, že klamou pěvci.

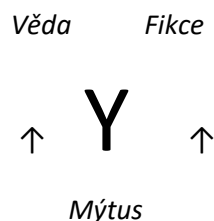
Jedním z přínosů řeckého myšlení, možná nejdůležitějším a klíčovým, bylo odlišení skutečnosti a fikce. To je pro vznikající filosofii životně důležité. Nešlo o nic menšího než o privilegium **výkladu světa**. Miléťané začali používat náboženské výrazy pro síly a principy, které ovládají a řídí přírodu. Anaximandrův „apeiron theion“ (božské apeiron) je ilustrativní příklad, jeho žák Anaximenés však základní kosmický princip označí už jen jako „apeiros aer“ (neomezený vzduch). V době Platónově byl spor o privilegovaný výklad světa už vybojován; o tom svědčí přívlastek „stará“ (stará různice). Filosofie v něm zvítězila a odsunula básnictví na druhou kolej. Z mýtu se stala fikce.

Mýtus byl něčím, o čem se nepochybovalo. Byla to prostá pravda, která se přijímala z pokolení na pokolení. „Mythos“ znamená „vyprávění“, a to je v rukou těch, kteří mýty tradují. Byla to přednostně vrstva **kněží**. Kněží a jejich historicky starší varianty šamanského typu představovali sociální vrstvu, která se specializovala na **stavy změněného vědomí**, v době starého Řecka už desítky tisíc let známé, a přivlastnila si je. V součinnosti s panovníky či náčelníky vytvářeli kněží velmi účinnou sílu **sociální stratifikace a kontroly**. Personifikování neviditelných sil, ať přírodních, ať toxicky či jinak navozených, zdědil člověk po svých evolučních předchůdcích a sdílí je se svými nejbližšími biologickými příbuznými, s lidoopy. Gorilí samec např. vybíhá do deště a snaží se zastrašit bouřku bušením do hrudi, jak to dělá v případě živého nepřítele. Věřící křesťan zapaluje hromničku. Důvod je v obou případech stejný: lidoop i křesťan předpokládají za hřměním a blesky záměr a vůli.

Ve starém Řecku však vznikla historicky bezprecedentní situace. S pádem Mykén zanikla i sama panovnická **despocie**, a s ním oslabilo své postavení i kněžská vrstva. Centrální politická moc se rozpadla do jednotlivých center pod kontrolou menších panovníků, jak to vidíme v homérské mytologii. Mýtus se tím dostal zcela do rukou **pěvců**, což znamená, že se stal přístupný individuálním modifikacím a inovacím. „Prvními theology byli pěvci,“ napsal **A. G. Baumgarten** (1750). Bez těchto významných společenských změn by nevznikl řecký městský stát, jeho demokratické uspořádání ani vrcholný projev jeho společenského vědomí, filosofie. Filosofie není „vyprávění“. Filosofie je diskurs, rozprava. Dialog je prvotní forma a metoda filosofie.

Xenofanés (minus 570 až 480) podle dochovaných zpráv „zcela zavrhl věštění“. Bohové začali být na problémy lidské společnosti krátkí, politická rozhodnutí procházejí sítím poradních shromáždění. Málo, pokud vůbec, se doceňuje skutečnost, že indoevropské národy dávno před příchodem do Evropy znaly kvasné procesy, což jim umožnilo přejít z rostlinných drog na alkohol. Omamný prostředek přestal být závislý na přírodním výskytu, jak je tomu u lovců-sběračů, a byl tudíž snadněji dostupný (což platí o všech produktech v éře zemědělství). Proto má běžný dospělý Evropan toleranci na alkohol, ne však na rostlinné drogy. U Řeků, jak víme, to bylo přednostně víno. S postupující sekularizací se tak z posvátného stavu stává obyčejná podroušenost. Náboženství i opilství vykazují týž genetický kořen v posvátném. Filosof naproti tomu své vědomí vždy kontroluje a nedovolí, aby se rozpustilo v kolektivních názorech a stavech.

Tento komplexní proces je zásadní pro vznik vědy: abych věděl, co je pravda, musím především vědět, co je fikce, co je „jen jako“, co je předstírané, nepravé či kamufláž. „Filosofia“ znamená „lásku k vědění“. Fikce byla odsunuta na druhou kolej, ta však vychází ze stejné genetické „výhybky“, tj. ze stejného zdroje jako filosofie. Vykazují společný původ. Graficky to můžeme znázornit takhle:



Mýtus je prvotní, celostný výklad světa. V době, kdy vznikají řecké městské státy, ústavy a filosofie, se původně celistvá mytologie začíná štěpit na dvě rozbíhající se linie. Věda pak vyslovuje pravdu, kdežto mýty fikci. Všechno nejstarší umění je mytologické. Bohové homérovských eposů jsou fiktivní. Tím přestává být epos „biblí“ Řeků a stává se „uměním“. Básnictví pak postupně opouští múzický okruh a zařadí se mezi ostatní umění do oblasti „techné“, mezi techniky zhotovování. Tím se mění jeho **ontologický status**. Ontologie znamená způsob bytí té které věci v lidském světě, např. bytí snu v protikladu k bytí reality.

V čem spočívá ontologický status básnictví? V čem status umění obecně? Pro náš dnešní pohled na věci nevyhovuje řecký pojem „techné“ pro básnictví. Nevyhovuje ale ani pro malířství a sochařství. Nejsou to řemesla. Sochařem se nevyučíš jako kameníkem. I tady je třeba hledat talent a inspiraci. Ontologický status umění je dán **diferencí** mezi **vědou** a **uměním** na jedné straně a **uměním** a **řemeslem** na straně druhé. Umělecká řemesla patří do řemesel. U poezie je věc zřejmá a plyne z jejího (prohraného) boje o privilegium výkladu světa. Status pravdivosti ztratila. To je kulturně-evoluční fenomén a pohled na svět.

Historická perspektiva nám také umožňuje pochopit, jak se malíři a sochaři dostali mezi řemeslníky. Víme, že důvod spočívá v tom, co jsme označili jako „trojjedinost v klidu“, totiž ve společném výskytu s architekturou. V dnešní době **pokročilých technologií** není vůbec jisté, zda umění jako techné neprocítá k novému životu. Žánry jako **videoart** a **akustická poezie** na to přinejmenším napovídají. K těmto souvislostem poukazuje ostatně už umělecká **fotografie**, svého času považovaná za čistě mechanickou, řemeslnou disciplínu. Tak jako fotografové povýšili svůj artefakt na „umění“, tak i někdejší kameníci a kovolijci povýšili na umění výrobky svoje. V klasické době je rozdíl mezi náhrobkem a sochou, která ho zdobí, už

zřejmý. Co zaostává, je terminologie a s ní i teorie. Souběh obojího přitom zdaleka není samozřejmý.

Spor o ontologii uměleckého díla je ve skutečnosti jednodušší, než za jaký ho teoretici umění běžně považují. Ptají se:

I. Co odlišuje umělecké dílo od jiných objektů?

II. Jak je to s rozdílem mezi výtvarným uměním a literaturou?

III. Jaký je smysl uměleckého díla?

Za řešením těchto tří otázek cítíme dozvuky metafyziky a ontologického dualismu. Zároveň je nesmíme směřovat, přičemž **ontologická** je pouze otázka **I**, tedy otázka po specifitě uměleckého objektu. Otázky **II** a **III** jsou na ní závislé. Pokud jde o otázku **I**, tedy ontologickou, jsou tu dvě tradiční pozice:

1. Dualistická (idealistická);

2. Monistická (materialistická).

Jasno do jejich sporu vnese diference, která rozlišuje:

A. Ontologický status díla;

B. Ontologický statut díla.

V oblasti ontologického statutu (**B**) musíme učinit další rozlišení mezi jeho třemi aspekty, jimiž jsou:

a. Materialita uměleckého díla;

b. Předmětnost uměleckého díla;

c. Hmotnost uměleckého díla.

Pozice **1** a **2** směřují obojí aspekt **a** a **b** pod návěšním „hmotné“ (**c**). My však musíme v tom, co je hmotné, obojí rozlišovat (**c** : **a** *vers.* **b**). Pokud tak neučiníme a rozlišovat mezi nimi nebudeme, může dojít k tomu, že prohlásíme to, co tvoří *statut* díla, za jeho *status*. „Status“ je **podstata** uměleckého díla, „statut“ pak to, co mu bylo „přisouzeno“. „Hmotnost“ – např. kámen v sochařství, dřevěná deska v malířství nebo masa zvukových vln v hudbě – je tvrdý ontologický fakt, který spojuje kulturu s přírodou (kámen, dřevo, zvuk), a jako taková představuje *předkulturní* entitu. Historická regrese pak prohlásí to, co tvoří ontologický statut díla (hmotu, která byla určitému typu umění „přisouzena“), za jeho status (ontologickou „podstatu“, způsob jeho bytí), tedy přírodní fakt za kulturní entitu. „Materialita“ (**a**) však představuje odlišný aspekt „hmotného“ než jeho „předmětnost“ (**b**).

Ztotožňujeme-li ontologii umění s problematikou hmotného „nosiče“ (kámen, plátno, zvuk), pomíjíme věcnost obyčejného světa. Kámen i dláto jsou věci. Jsou však znakové povahy. Kámen pro nás neznamená dláto a dláto neznamená kámen. Předměty obecně jsou **znakové** povahy. Příznačně říká **Paul Ricoeur**, že pokud by realita nebyla prvotně signantní, porozumění by bylo navždy nemožné. To dobře věděl už **sv. Augustin**, když (vycházeje ze stoické lingvistiky) rozlišil **znaky přirozené** a **znaky umělé**. Realita pro nás představuje strukturu znaků; jinak zůstává „němá“. Čím se umění liší od neumění a jednotlivá umění mezi sebou navzájem, je povaha a **typ znaků**. Ty jsou u kamene a dláta věčné, u obrazu ikonické, u sochy plastické, u poezie slovní, u hudby zvukové, u tance pohybově-gestické. To jsou různé ontologické úrovně znaků. Typ znaků tvoří **materialitu** uměleckého díla (**a**), vtisťenou do jeho **předmětnosti** (**b**), získané z přírody (**c**). Znak jsou materiální (**a**); nakolik materiální nejsou, nejsou vůbec. Nosič znaků je předmětný (**b**). Předmětnost se liší od hmotného tím, že tvoří

ohraničený objekt, získaný z neohraničené hmoty (**c**). Hmotný nosič (kamenný blok, dřevěná deska, list papíru, organizovaný zvuk, lidské tělo) tvoří předmětnost díla, nesoucí strukturu znaků do něj vepsanou.

Idealističtí dualisté (1) stavějí hmotný nosič a umělecké dílo proti sobě. Pak vedle hmotného předmětu existuje ideální předmět v mysli člověka. Krajní dualistická expozice říká, že místo uměleckého díla je v mysli autora, a recipient že se mu jen více či méně přibližuje kontemplací tzv. předmětného symbolu díla.

Materialističtí monisté (2) naopak ztotožňují hmotný nosič s uměleckým dílem jako takovým. Pomíjejí přitom skutečnost, že všechno „kolem uměleckého díla“ (jak tomu říkají), existuje na jiné ontologické úrovni. Krajní monistická pozice pak tvrdí, že ontologie uměleckého díla je pseudoproblém a ve skutečnosti neexistuje. Oba tyto koncepty, jakkoli to u monismu může překvapit, jsou **idealistické** a **metafyzické**. První z nich (**1**) směřuje mimo hmotu díla, ten druhý (**2**) nechává dílo v hmotě zmizet.

Evoluční monismus (3) tvoří třetí, od neevolučního monismu odlišnou pozici. Neptá se přednostně po „předmětnosti“ v umění (**b**), ale po povaze znaků, které jsou v předmětu vepsány. Ty jsou různého typu, ale vždy „materiální“ (**a**).

Ontologický status uměleckého díla je vepsán v jeho **historickém původu**. Bytí uměleckého díla je historické. Zmatek tu pramení z toho, že se směšují pojmy ontologický status, smysl umění, jeho funkce a hodnota, které se tím všechny dostávají na stejnou výkladovou úroveň. Tak tomu ale není. Ontologický status je nejobecnější pojem uměnovědného výkladu, což znamená, že je těm zbývajícím nadřazen. Ontologie umění je jedna věc, jeho smysl, funkce a hodnota věc druhá. Ontologickým statutem umění obecně je **fikce**. Báseň, obraz i socha jsou fiktivní útvary, jako například básně, obrazy nebo sochy s tématem „Apollón“. Ty musíme odlišit od „skutečností“ dokonce i tehdy, považujeme-li bohy za skutečné. Pokud tak neučiníme, má to závažné theologické důsledky.

Budova, ať už obytná nebo sakrální, fikce není. Budova je skutečná. Architektura vděčí za své zařazení mezi umění jen díky svému historickému původu, o němž jsme řekli, že to je „trojjednost v klidu“. Ve skutečnosti patří spíše mezi řemesla či umělecká řemesla. Umění je tak v naší definici odlišeno od vědy i od řemesla.

Smysl uměleckých děl a jejich hodnota se mohou různit. O určitém románu či obrazu mohu soudit, že to není umění, nebo „ne tak docela“ či „skutečné umění“. Jeho funkce (smysl) však je stejná jako u velkých autorů, zatímco hodnota je zcela odlišná. To už ale není problém ontologie umění, nýbrž umělecké kritiky. Podobné měřítko vztahujeme i na architekturu.

13. Komedialní žánry divadla

Vraťme se teď ke konkrétním problémům literatury a podívejme se na vznik komedie. Víme, že nejdříve vznikl epos, pak lyrika, a teprve po ní drama. Drama však vzniká postupně: napřed tragédie, a teprve po ní komedie. Tragédie, kupř. Aischylova Oresteia, využívala spontánní pověřivosti lidu a legitimovala občanské ctnosti pomocí mýtu. V Peršanech posiloval Aischylos občanskou soudržnost prostřednictvím historické události. On sám bojoval u Marathónu a Salamíny.

V komedii vidíme **jiný typ hrdiny** než v tragédii: není mytický ani historický, nýbrž občanský a všednodenní. Proti patosu tragédie staví komedie étos a tragický konec nahrazuje rozuzlením. V občanské společnosti se věci dají řešit: kde vládne mýtus, víra v osud a věštění,

tomu tak není, nebo přinejmenším ne tak docela. V občanské společnosti jsou věci leckdy spíše komické než tragické či smutné. Komédie nevyzdvihuje ctnosti, nýbrž tepe nectnosti. V tom je zásadní rozdíl: tragédie je primárně určena **náboženské obci**, kdežto komédie **obci občanské**.

Občanská společnost ovládá nejen společenský diskurs, ale uchyluje se i ke klepům, výsměchu a sarkasmu. Dnes se smějeme spíše nad Plautem než nad Aristofanem, který je autorem politické satiry povýtce. Ve **společenské kritice** vidíme jeden ze znaků původní funkce komedie. Nevázaná římská komika však organicky vyplývá z určujícího strukturálního znaku komedie, který de facto pouze posunula ze světa politického do světa **nepolitického**. Jsou dvě relevantní teorie, jak vznikla komedie:

1. Vznik ze satyrské hry. Víme, že to byl **abreaktivní** dovětek po tragické trilogii; bez toho by katarze nebyla úplná. Satyrské drama si bralo stejné **téma** jako trilogie, ale ne nutně; mohlo mít i téma jiné. Formálně bylo podobné jednotlivé hře. Jeho postavy byly mytologické, ale pojednané žertovně. Žerty překypoval i Dionýsovův průvod, což by napovídalo na rituální původ satyrské hry, přinejmenším však na genetickou spjatost s průvodem. Neformální improvizace Dionýsova průvodu se v satyrské hře žánrově ustaluje do **travestie a burlesky**. Zachovala se jen jedna úplná verze satyrské hry, jedna verze je neúplná. Satyrská hra je jedním ze zdrojů a vlivů, které pomohly na svět komedii, a dodejme hned, že to je pramen nejdůležitější. Napovídá jak na spjatost s původním **rituálem**, tak s jednotlivou, již vyprofilovanou tragickou hrou.

2. Vznik z mimu. „Mimos“ byl **kočovná** forma divadla, určená k zábavě. Šlo o **kompozitní útvar**, jehož součástí byly také dramatické scénky. Šlo o monology i dialogy, jejichž text mohl být připravený, nebo improvizovaný. Hrál buď jeden herec, nebo dva herci, či větší ansámby. Herci nosili pestrý šat, hráli bez masek a bosí. V mimu se vyskytují pevné typy (bohatý mladík zamilovaný do nevěstky, záletný stařík či otec, zlá tchyně, příživník), které ovlivnily pozdější komediální žánry s pevnými typy. Mimo dramatické scénky se uplatnily i mimetický tanec, zpěv, imitování, akrobacie, žonglování a drezura zvířat. Měřeno dnešním pohledem, bylo to něco jako estráda, cirkus či vareté. Termín „mimos“ označuje scénickou **akci i herce**, předváděné i předvádějícího, text i mluvčího. Trupy mimů byly **profesionální**. Živily se zábavou, a proto se snažily vyhovět lidovému vkusu. Poprvé v dějinách tu hrály i **ženy**, kdežto v městském divadle vidíme na scéně výhradně muže. Herci městských divadel byli naproti tomu amatéři a bylo velkou ctí být obsazen do některé z rolí, navzdory tomu, že to vyžadovalo značné oběti časové i finanční. Aktéři mimu tedy nepatřili mezi rituálně posvěcené „Dionýsovy umělce“.

Nejnámějším autorem dramatických mimů byl **Rhinthón** (minus 323 až 285). Napsal jich 38 a byly to burlesky tragédií. Říkalo se jim ve stopě Epicharmově (minus 524 až 448) **flyáx**. V rámci Velkého Řecka se mimos dostal do jižní Itálie, odkud zásadním způsobem ovlivnil vznik římské komedie. Byl tak populární, že někteří římscí autoři označují ranou formu komedie jako **rhintonica**.

Aristotelés odvozoval výraz „komedie“ ze dvou slovních kořenů: „kóm“ a „óidiá“. To druhé, jak víme, znamená „zpěv“. „Kómos“ je průvod. Šlo o slavnostní průvod se zpěvem a tancem. Aristotelés uvádí tři možné genetické kořeny komedie:

- A. Falický rituál;**
- B. Mimos;**
- C. Tragédii.**

Ani jeden z nich nemůže zcela rozřešit otázku, zda je původ komedie rituální, nebo autorský. Stěží si lze představit, že by rozhodující byl mimos (2). Byla to „nižší“ forma, ve své době možná ta nejnižší. Genetická závislost vždy ukazuje od vyšších forem k nižším. „Rhintonica“ je spíše odvozená forma, která přímo ovlivnila až římské divadlo. Jako nejpravděpodobnější se jeví varianta **A+C** (plodnostní rituál a tragédie), ale s výhradou, že tragédie nepůsobí přímo, ale přes satyrskou hru (1). **Satyrské drama** je obsahově spjaté s rituálem a svou literární formou s jednotlivou tragédií. Původ komedie tedy můžeme hledat právě tady.

Jsou tři historické fáze řecké, tzv. **attické komedie**:

- a. Stará komedie;**
- b. Střední komedie;**
- c. Nová komedie.**

Celkem známe asi 160 jmen komediálních autorů. Svou literární hodnotou vynikají ve staré škole zejména **Epicharmos** (minus 524 až 448) a **Aristofanés** (minus 448 až 380) a **Menandros** (minus 342 až 291) ve škole nové. Epicharmos dal důležitý impuls ke vzniku antické frašky, tzv. **flyáku** (též Sicilská komedie). Ještě o něm bude řeč v souvislosti s fraškou jako žánrem.

Ad a. Stará komedie tepe politiku, filosofy, tragédie i hudbu současnosti. Některé hry se podbízejí širokému publiku vulgární mluvou i námětem. Ostatně i dost zdrženlivý Aristofanés, odsuzující např. obrovité zarudlé faly na kostýmech herců, se k těmto prostředkům někdy uchyluje. Hraje se v maskách. Hrají herci i sbor, maskovaný leckdy bizarně, třeba jako oblaka v Aristofanově hře. Už to samo o sobě je profanace posvátného, neboť orchestra s oltářem Dionýsovi je prostor původního rituálu. Sbor přichází do orchestry oběma parodii. Po většinu hry stojí čelem k hercům; při parabázi však dělá obrat (strofé) čelem k obecenstvu. Odchází opět oběma stranami. Prostředí je někdy fantastické, kompozice uvolněná.

Ad b. Střední komedie odsouvá do pozadí sbor, který zpívá a tančí jen o přestávkách. Zároveň mizí obscenita, spjatá s původním rituálem, která už nevyhovuje kulturně pokročilému publiku. Mohla tu však působit i únava ze stereotypu. Adresná kritika aristofanovského stylu ustupuje obecným lidským typům, jako jsou parazit, hetéra nebo kuchař. Komedie teď je sekulární, zaměřená na postavy z lidu.

Ad c. Nová komedie zcela zrušila spojení s Dionýsem, a s mytologií mizí i fantastičnost. Náměty jsou ze všedního života. Vidíme tu typy jako lakomý a přísný otec, hádavá manželka, zamilovaný a lehkomyšlný syn, mazaný otrok, příživník, vychloubavý voják či hetéra. Hlavními motivy jsou láska, již jsou kladeny překážky, dále peníze či ztracené a znovunalezené dítě. Z této typologie těží římská komedie a některé z těchto postav najdeme i v novověku, např. u Molièra a Goldoniho. **Typy** znamenají zobecnění a jako takové kognitivní zisk, jak na to upozornil už Aristotelés. Tento zisk je **heuristický** a v posledku obecně antropologický, a jen jakožto takový mohl najít své místo i v literatuře osmnáctého a zejména devatenáctého století i později. Řecká komedie starého období měla čtyři standardní součásti:

- aa. Kómos;**
- ab. Prologos;**
- ac. Agón;**
- ad. Parabásis.**

První tři naznačují souvislost s tragédií. Městské Dionýsie začínaly průvodem (**aa**) a pokračovaly parodem, příchodem sboru. To jsou pochodové performance. Vyprofilovaná tragédie obsahovala prolog (**ab**) a epizody. Agón (**ac**) znamená „spor“ a je to v podstatě totéž co epizody; základem obojího je konflikt. Do pozadí naproti tomu ustupují písňové vložky.

Zcela novým prvkem, jaký v tragédii nenajdeme, je **parabáze** („parabásis“; **ad**). Souvisí přímo s průvodem, kdy herci oslovovali či přímo verbálně napadali přihlížející diváky, a se současným životem městské obce a s angažovaností divadla. Sbor se obrací k obecnstvu (strofé) a hovoří o problémech, které hra napadá. Aristofanés se např. v druhé verzi Oblaků ohrazoval proti tomu, že hra dostala až třetí cenu. Napadá nízký vkus autorů a podbízení se obecnstvu. Dává nám tím cenné informace o staré komedii. Tragédie musela oproti komedii působit v té době už archaicky a odtažitě. V tom byla mentalita tehdejších lidí stejná jako ta naše dnešní. Chodíme raději na Lakomce a Sluhu dvou pánů než na Ibsena a Sartra. Parabáze a adresná kritika vůbec představují zcela jedinečný jev nejstaršího světského dramatu: ejhle, aktuálnost starého divadla!

14. Poetiky filosofů: mimésis II a apateická ontologie básnictví

V této kapitole probereme poetologické úvahy sofistů, k nimž volně přidružíme jejich současníka Démokrita, jednoho ze zakladatelů atomismu. Platónovým názorům na umění se budeme věnovat odděleně. Zájem filosofů o problematiku literatury a umění obecně se probudil až v době tzv. **antropologického obratu**. Filozofové tehdy přestali zkoumat přírodu a přesunuli svůj zájem na problémy společenské. Touto změnou nezůstal nezasažen ani přírodní filosof Démokritos. Za mezník mezi přírodní a antropologickou filosofií se tradičně považuje filosofie Sókratova; proto bývá období před ním označováno jako „předsókratovské“. Obrat sám však způsobili **sofisté**. V jeho pozadí stojí přesvědčení, že příroda je nepoznatelná. Démokritos si to zjevně nemyslí, antropologický akcent však jeho myšlení obohatil natolik, že směřuje k nejsystematičtější filosofii bytí před Aristotelem. Jako vědecký systematik nechává daleko za sebou i Aristotelova učitele Platóna.

Klasik sofistiky **Prótagorás** (minus 485 až 415) řekl: „Člověk je mírou všech věcí.“ **Démokritos** (minus 460 až 370) stvrzuje svůj antropologický zájem výrokem: „Člověk je to, co všichni víme.“ Démokrita zajímal člověk a jeho postavení ve světě i vesmíru. Vesmír obsahuje nekonečný počet světů, z nichž některé jsou obydlené. Světy vznikají a zanikají. Vzájemné srážky světů působí kosmické katastrofy. Duše není věčná. Je atomární povahy a po smrti se během času rozpadne. Privilegium výkladu světa má filosof, neboť poezie není posvátná. Není však ani uměním ve smyslu techné. Inspirace je rozplamenění ducha, avšak způsobené mechanickými atomárními silami, nikoli Múzami. Poezie je protiklad vědy, ale není mytologií.

Umění podle Démokrita napodobuje, ne však přírodu, ale přírodní techniky. To je unikátní pojetí, které vychází z konceptu umění jako „techné“ a domýšlí jej. Následuje po choreatické verzi (mimésis I) a znamená historicky druhý koncept nápodoby (mimésis II). Platónův koncept zrcadla (mimésis III) je tedy až historicky třetím pojetím nápodoby. Démokritův koncept uvažuje tři oblasti nápodoby: zpěv, stavby a tkaní.

1. Zpěv napodobujeme podle ptáků. Sepětí s přírodou nemohlo být lépe vyjádřeno, i když evoluční formule to zrovna není. Snad ji ovlivnilo umění imitátorů v mimu. O původní expresi lidských hlasivek neřečovou formou Démokritos neuvažuje. Vědci zjistili, že zrychlená sekvence na klarinet zní podobně jako ptačí zpěv. Zvířata vnímají stupnici tónů stejně jako člověk. Poznají spolehlivě posun signálu o oktávu výš nebo níž. Příčina je jednoduchá a

spočívá ve vlnové charakteristice zvuku, která způsobila evoluci sluchu. To je objektivní událost.

2. Stavby napodobujeme podle zvířat. Ani tady nemusí být Démokritos mimo historické souvislosti. Neandrtálský člověk například vyháněl z jeskyní medvědy, aby je mohl obývat. Dělal to i člověk našeho druhu. Jeskyně chrání před deštěm, a když se zadýchá, i před mrazem. Člověk ale používal oheň. Jeskyně, historicky první obydlí, schraňuje teplo z ohně a umožňuje obydlování chladných oblastí. Není vyloučeno ani to, že první umělou stavbu člověku vnukli ptáci budováním hnízd, leckdy důmyslných a někdy i zdobených. To se mohlo udát už před ¼ milionem let v Africe. Chatrče se v době kamenné stavěly z kůlů, proutí a výmazu. Lidé si před 40.000 let rovněž stavěli stany ze zvířecích kůží, které zavěšovali na kostru z větví nebo z mamutích klů. Budovat hnízdo se ptáci učí mimo jiné pozorováním zdatnějších jedinců. Předobrazem stavby mohla být i nora, mraveniště, úly včel a vůbec všechny stavební artefakty zvířat. Etologové zjistili, že lidoopi si na noc splétají z větví lůžko, které vystylají měkkým přírodním materiálem, každý jedinec pro sebe a na každou noc vždy nové. Orangutan, obyvatel deštných pralesů, si „hnízd“ opatří i stříškou. Je tedy pravděpodobné, že schopnost budovat si příbytky máme vrozenou a zdědili jsme ji po společném předkovi člověka a všech lidoopů. Přírodní příbytky, jako třeba vstupní pasáže jeskyní či skalní převisy, jsou pak spíše „nápodobou“ těchto přirozených vzorců chování, než „mimesis II“ v Démokritově duchu, a nemusí nás překvapit ani to, že častěji než v jeskyních bydleli lidé paleolitu v chatrčích. Jen stěží si lze představit, že předchůdci moderního člověka v čase zpět až k pitekantropům se na noc nechránili před vlivy počasí a útokům predátorů. Pokud to dělali oni, dělali to nutně i jejich opičí předkové.

3. Tkaní napodobujeme podle pavouků. Člověk doby kamenné musel svůj oděv ze zvířecích kůží nějak sešívat; k tomu sloužily šlachy lovné zvěře. Tkaní mu mohli opravdu vnuknout pavouci. Textilie, které jsou doloženy už před minus 20.000 až 23.000 let, pravděpodobně objevily ženy. Získávání vláken je technologií natolik složitou, že si zcela náhodný objev tkaní lze představit jen stěží. Ucelený produkt tkaní mohli představit jen pavouci, pravděpodobnější je ale scénář, že tkaní vzniklo ze znalosti materiálů organického původu. Zda šlo o vlákna rostlinná, nebo živočišná, nevíme. Textilie rychle podléhají zkáze, ale zachovaly se nám otisky v měkkých materiálech a zobrazení jejich struktury na rytinách.

V dnešní době slouží rozborů zvířecích „technologií“ jako inspirace při vytváření umělých materiálů a technik. Tomuto oboru se říká „biomimetika“. Tak např. přímým předobrazem tzv. suchých zipů byla semena rostlin, která se háčky uchycují v kožešině zvířat či na šatech lidí. Dříve se jim říkalo „vandrácové vši“. Vlákno pevné jako to pavoučí však dosud vytvořit nedovedeme. Přírodou se inspirují architekti, tak např. stavba lastur nebo včelích pláštíků nabízí pevné a lehčené konstrukce. Nenapodobuje se pouze konstrukce, ale i tvary lastur a pláštíků, které člověku vždy připadaly krásné. Obor „biomimetika“ valorizuje Démokritovu mimesis II přinejmenším částečně.

Zmínili jsme Prótagorův klíčový výrok antropocentrického obratu. Z výkladových důvodů jsme uvedli jen jeho první část. Celý výrok zní: „Člověk je mírou všech věcí, jsoucích, že jsou, nejsoucích, že nejsou.“ První část je antropometrická neboli gnoseologická, kdežto druhá predikuje bytí, resp. nebytí, a je ontologická. Jejich vzájemná souvislost spočívá v tom, že ontologické soudy jsou antropometrické. Parmenidova otázka, jaká je povaha bytí a nebytí, se pak mění v otázku gnoseologickou. Bytí predikuje věcem člověk. Prótagorův vrstevník v první generaci sofistů **Gorgiás** (minus 483 až 380) označil svůj spis výmluvným názvem „O nejsoucím čili o přírodě“. Znamená asi tolik, že vhodně volenými argumenty můžeme

přesvědčit o čemkoli. Sofisté vyučovali rétorice. Povaha doby se svým zájmem o společnost a jednotlivého člověka si to vynutila. Řečnická próza není bez formálních pravidel a stane se prvním stupněm ve vývoji prozaických žánrů. Druhým stupněm bude próza Platónova. Román a výpravná próza vůbec vznikne až v době poklasické.

Rozvoj athénské demokracie s sebou přinese politickou, názorovou i estetickou **toleranci**. S tím souvisí **relativismus** sofistů. Anonymní sofista říká: „Musejí být verše pro každý vkus!“ S relativismem souvisí i postoj sofistů k otroctví. Považovali je za nepřirozené, zatímco Platón a Aristotelés naopak. Otrok podle nich patřil do domácího inventáře. Podle sofistů je otrok člověk původně svobodný. Je krásný, a krásný je i člověk každého etnika. Dnes víme, že takový soud je podmíněný evolučně, a sice naším africkým původem. Etničtí partneři se líbí. Na pokrokovém soudu sofistů o otroctví se podílí i jejich původ z nižších vrstev, které snadněji upadají do otroctví pro dluhy. Na obživu si sofisté museli vydělávat, zatímco usedlí athénští filosofové žili jaksi „z podstaty“. K té patřili i otroci. Sofisté byli demokraté a snažili se propracovávat reálnou demokracii, zatímco Platón spekuloval a vytvářel ústavu fiktivního státu. U sofistů je každý soud, např. po povaze poezie a umění, relativní. Musíme uvažovat v relacích. Kde se obecný vkus, zvyk nebo ústava staví proti mým názorům, je třeba přesvědčit spoluobčany o tom, že pravdu mám já. Taková je povaha obecného i soudního řečnictví.

O umění uvažovali sofisté v pěti protikladech:

1. Umění vers. příroda. Umění je aktivitou člověka, která přetváří materialitu přírody, kupř. barev, kamene či hlasu, v lidská díla, tedy v obraz, dům či sochu nebo zpěv. Umělecká řeč není jazykem obce a to, co je v obci přirozené, přetváří v poetická díla. Protiklad tedy platí pro umění múzická i nemúzická.

2. Umění vers. náhoda. Umění je záměrná činnost, která míří k určitému cíli. Zamýšleným produktem může být obraz, dům či socha nebo zpěv. Do záměrného procesu ale může vstoupit náhoda. Mohu mít k dispozici jen omezenou plochu nebo jiné barvy, než na jaké jsem zvyklý, takže artefakt vyjde jinak než v mých představách, hůře či lépe. Menší plocha zintenzivní dojem intimity a neobvyklé barvy umožní jiné kombinace, kontrasty a mísení. Pro stavbu domu mám plochu nezvyklého tvaru a kámen horší kvality, v kvádru určeném pro sochu se místy objeví jemné praskliny. Hlas mi nečekaně selže a můj zpěv je žalostný, do procesu psaní zasáhne nečekaná událost, která přehodnotí mé záměry. Do vedení státu může zasáhnout přírodní kalamita či katastrofa, do vedení války tyfus. Díla přírody jsou tak spíše náhodná, kdežto díla lidská spíš nenáhodná. Umělé je nenáhodné. Protiklad opět platí pro umění múzická i nemúzická.

3. Cvik vers. talent. Řekové byli přesvědčeni, že takovým činností, jako jsou malířství či sochařství, se lze naučit. Degradovali je tím na pouhá řemesla, techné. Jaké důvody je k tomu vedly, víme, ty však byly v době sofistů už zastaralé. Je rozdíl vypracovat kamenný kvádr, nebo sochu, či kresbu nebo malbu. I k nemúzickým oborům je třeba mít talent, a také v oborech múzických není všechno věcí nadání. Lecčemu se lze naučit, např. studiem starších mistrů, cvikem nebo zvláštní zkušeností. Tento sofistický protiklad znamená sblížení techné a múzična. Múzická umění mají podíl na techné a nemúzická podíl na múzičnosti, vzdor tomu, že nemají zvláštní Múzu jako transcendentního garanta. Dobře se však bez něj obejdou.

4. Pravda vers. požitek. Tím, že poezie ztratila privilegium výkladu světa, ztratila privilegium pravdivosti. Mnozí pak usoudili, že její funkce a hodnota je takřikajíc „zbytková“. Co poezii

zbývá, je krása a požitek z ní. „Zbytková“ teorie je tedy hédonická. Pak by ovšem nebyl rozdíl mezi básnictvím a kuchařstvím. Viděli jsme ale na příkladu Aischylově, že pravdivostní funkce a hodnota poezie nezahynula s Múzami. Hry Peršané a Oresteia bojují za občanské ctnosti prostřednictvím historie a mýtu. Jde o hodnoty sekulární, nikoli náboženské. Mýtus se tu dostává do polohy symbolu, tedy nepřímého významu. Dnes netvrdíme, že umění usiluje o krásu: to, co je krásné (antropocentrická „krása a priori“), užívá jako prostředek k nějakému účelu, ať už je jakýkoli. Možná to tušili i sofisté, v každém případě však platí, že umění neupřeli pravdivostní funkci úplně.

5. Forma vers. obsah. V krajní poloze to znamená otázku, zda je pro poezii určující zvuk, nebo význam. Zvuk přitom musíme pojmut co nejšířeji, tedy jako rytmus a metrum, a dnes bychom dodali: jako intonaci, kadenci, hláskovou skladbu a podobně. Obsah pak neznámá jen význam přímý, ale také významy nepřímé, kterých je celá škála. Převažující estetický názor je hédonický; krása je to, co je příjemné zraku a sluchu. Zrak a sluch bychom neměli chápat povrchově. Dnes víme, že naše spontánní zrakové a sluchové reakce mají významný estetický rozměr. Tvrdí-li někteří sofisté, že hudba, tedy netematické umění čisté formy, je slast, směřuje to v první řadě proti obsahovému mysticismu starého pojetí, které vychází z choreatické tradice a je už v sofistické době rovněž zastaralé. Představa, že hudba bez textu má vlastní sémantiku, je zastaralá. Platón se oprávněně zlobil na instrumentální hudbu, že člověk „neví, co to znamená“. Zavrhnout ji však kvůli tomu bylo pozdě.

Nejvýznamnější teorii slovesného umění dané doby přinesl **Gorgiás**. Po formální stránce definoval poezii jako verš a rytmus, tedy metricky. Obsahově je dána významy slov. Slovy se dá vyjádřit všechno, a pokud to dokážu, mohu jimi přesvědčit o čemkoli. Slovo má magickou sílu. Poslední charakteristika je dědictvím archaického pojetí poezie, tedy jde ale spíše o metaforu. Tak i tak má slovo obrovskou moc. Umí přesvědčit o nepravdě, jak to sofisté předváděli, dodejme, že z cvičných (eristických) důvodů. Představovat si, že opravdu přesvědčovali běžného občana o tom, že bílá kráva je černá, znamená simplifikovat jejich společenskou činnost i filosofický význam. Umění slova dokáže líčit osudy cizích lidí jako naše vlastní. Slova mají schopnost doslova otrávit duši. To myslím může potvrdit každý z nás, a nemusí jít zrovna o umění.

Je-li klam v občanském životě negativním jevem, pak na divadle je to jev pozitivní. „Klamající je čestnější než ten, který neklame, a oklamáný je moudřejší než neoklamáný,“ říká Gorgiás. Umění tedy vytváří pozitivní klamy, libá mámení. Jde o první teorii fiktivní literatury vůbec a říkáme jí **apateická teorie**. Výraz „apaté“ znamená „klam, lest, podvod.“ Gorgiova na první pohled paradoxní teorie má svou logiku. Ta spočívá na dvou důvodech, kterými jsou:

1. Pravdivost výkladu světa. Spor filosofů s básníky o privilegium výkladu světa mohl být oživen tragédiemi s mytologickou tematikou, jak to vidíme u Aischyla. Pak bylo třeba hájit básníky před výtkami filosofů, že zpodobují to, co není skutečné. V řadách sofistů i sokratiků to mohlo být běžné.

2. Lexikologický důvod. V řečtině není výraz pro fikci, jak jí rozumíme dnes a jak jí zřejmě rozuměl už Gorgiás. Takový výraz nabídne až latina. Gorgiás si tedy pomáhá dostupnými jazykovými prostředky v rámci tradice. Dvoznačné postavení poezie tím ovšem není vyřešeno. Vezmeme-li tento fakt pozitivně, umění je vždy součástí světa, o němž vypovídá a jež ovlivňuje. Zda prostý divák pojímá divadlo jako skutečnost, je problém jiných oborů než poetiky.

15. Platón a mimésis III

Platón (minus 427 až 347) byl talentovaný básník. Zachovaly se od něj tři básně. Upoutal ho však Sókratés a od poezie se odvrátil. Forma jeho dialogů je vysoce umělecká. Je ve své podstatě dramatická a zpodobuje „drama filosofie“. Jeho **dialog** je však narozdíl od dramatu prozaický, jak to odpovídá mluvené řeči. Není však nestylizovaný. Už jsme se zmiňovali o tom, že tvoří druhý krok na cestě umělecké **prózy**. Tím prvním je próza řečnická. Obě formy se objeví na historické scéně víceméně současně. Platónův dialog je umělecký i svým sklonem k **obraznosti** a vytváření **podobnosti**.

Platónova filosofie představuje v rámci antropologického obratu extrém. Označíme-li ji jako „odvrat“, plně to vystihuje její charakter. Neodvrací se totiž jen od zkoumání přírody, ale také od zkoumání člověka v reálných vztazích. Nezkoumá ho realisticky, ale hlubinně. Platónova antropologie je obrácena dovnitř, do mysli člověka. Ontologie tak je vydaná značné svévoli. Ve své době neměl Platón takový vliv, jaký se zdá mít vlivem křesťanské tradice, jíž vyhovoval jeho idealismus a v posledku i podobnosti o podsvětí, kde po smrti sídlí duše provinilých. Jeho současníky byl více oceňován Gorgiův žák **Isokratés** (minus 436 až 338). Aristotelés se po dvaceti letech od Platónova učení odvrátil a vytvořil jinou, realističtější nauku. Vrátil se také ke zkoumání přírody.

U Platóna předchází každé věci její idea; proto se jeho koncepci říká ontologický **idealismus**. Výstižnější než „idea“ se však zdá pojem „koncept“. Každé věci předchází její koncept, proto **konceptualismus**. Idea je **pre-koncept** věci. Dřevěné lavici (abychom se přidrželi tradičních příkladů) předchází idea lavice. Aby řemeslník zhotovil lavici, musí předem pojmut její koncept. Koncept se však nevztahuje jen na tento jednoduchý vztah, který venkoncem jen obrací příčinné souvislosti v tom, jak se učíme pojmut. Nad vrstvou idejí věcí a obecnin, včetně dvojjediné ideje dobra a krásy, je vrstva **matematických idejí** a nejvýše, ještě nad nimi, absolutní idea. Tu Platón označuje jako „jedno a neurčitá dvojka“. To znamená, že bytí bylo původně jedno, bez jsoucen a nerozdělené. Jakmile se však rozdělí na dvě, začíná vznikat kosmos. „Neurčitá“ je tato „dvojka“ proto, že dělení pak může pokračovat do neurčita. Na konci řady dělení je **kosmos**, uspořádaný celek věcí, vesmír.

Aby vznikl vesmír, musí „někdo“ spustit kosmotvorbu. To zaručí **démiurgos**. „Démiurgiá“ znamená „práce, řemeslo“, „démiurgos“ pak „řemeslník, umělec, tvůrce, původce“. Význam „bůh“ toto slovo nemá. Jsou spory o to, zda a nakolik je „démiurg“ personální entita, či spíše vhodná metafora pro vyjádření cílesměrnosti (teleologie) kosmogeneze. Jednoznačný význam „Bůh“ se ustálil až vlivem křesťanství.

Ať tak či onak, démiurg „zhotovuje“ vesmír podle určitého konceptu (techné), daného v posledku **matematicky**. Neurčitá dvojka totiž vede k trojce; trojka znamená trojúhelník. Napřed jsou tu útvary plošné, a teprve pak útvary prostorové, z nich složené. Plochy se skládají z přímek, přímků z „bodů“, kterým Platón v opozici k pythagorejčům odnímá rozměr nekonečně malého a definuje je jako „minimální úsečky“. Všechny přirozené látky vznikají skládáním trojúhelníků, na jehož konci stojí **pravidelné mnohostěny**. Čtyřstěny tvoří oheň, šestistěny zemi, osmistěny vzduch a dvacetistěny vodu. Éter, pátou esenci, doloženou jednoznačně až u Aristotela, by tvořily dvanáctistěny.

Problém Platónova pojetí je v tom, že „ideje“ lze jen bezprostředně „nazřít“. Nelze je vyjádřit slovy. Mezi těmito dvěma kroky je **chórismos**, což znamená „oddělení, odloučení“. Jinak řečeno, Platón převádí **verbální znaky** na znaky **ikonické**, slova na obrazy, a jejich vzájemný hiát se domnívá zrušit v aktu zření. Nepřipomínali jsme zbytečně, že Platón byl původně

básník. Zrušení hiátu slovo/obraz znamená v podstatě dovršení **poetické**, v posledku **homérické tradice**. Proto je také Platónova filosofie silně estetická a umělecká, a tím ovšem i fiktivní.

Ontologie tvorby spočívá na kosmologickém schématu. Vesmírný démiurg vytváří jednak skutečné věci, například stromy, jednak věci zdánlivé, což jsou jejich odrazy na hladině nebo stíny v trávě. Podobně pozemský „démiurg“ vytváří jednak skutečné lavice, jednak lavice zdánlivé. „Zdánlivé“ jsou štětcem vytvořené obrazy lavic, obdoba odrazu a stínu. Lavice pak existuje na trojí ontologické úrovni:

1. Jako idea v prvotním světě. Tu vytvořil démiurg a je to jediná lavice svého druhu. To je „umění tvořící“. Skutečná tvorba je tvorbou idejí, která je plně v moci démiurga.

2. Jako hmotná nápodoba ideje. Tu vytváří truhlář. Truhlář vyrábí mnoho lavic k naší potřebě. To však už není umění tvořící, nýbrž užívající. Truhlář užívá ideu lavice k jejímu vytvoření.

3. Jako výtvarná nápodoba hmotné nápodoby. Tu vytváří umělec. Výtvarné umění jakožto umění napodobující stojí na ontologicky nejnižším stupni. Jeho bytí je zdánlivé, bytí odlesků a stínů.

Platónova ontologie je **descendenční**. „Ideální lavice“ je apriorním konceptem a předlohou každé konkrétní lavice, zhotovené ze dřeva. Ve skutečnosti jde o abstrakt lidské mysli, která si vytváří povšechné schéma všech lavic, s nimiž se setkala. Abstrakt je nám zprostředkovaný učením v dětství; každý si odnepaměti umí představit „lavici“. U Platóna je ale idea dostupná **anamnézí** (rozvzpomínáním), což celkem vzato není nepravda. Platónova hlubinná ontologie však nespočívá na představě, že jsme se idejím „kdysi“ naučili, nýbrž že jsme je před svým narozením přímo nazírali. Učením jen obnovujeme zapomenuté koncepty. To platí pro instinkty a vrozené matrice reakcí, jako třeba při úleku z něčeho, co připomíná hada, ne však pro lavice a čísla. Narodíme-li se do světa bez lavic, nemáme ideu lavice. Nenaučí-li nás někdo počítat, nemáme ideu čísla.

Pro nás to znamená tolik, že slova, představy a pojmy jsou uloženy v našem nevědomí, což znamená: v mozku! Vypravujeme si je a artikuluje se zcela automaticky, vynořují se zpoza hranice našeho vědomí. O mozku jako hmotném tělese žádné vědomí nemáme, což budí dojem, že slova k nám přicházejí „odjinud“. Tak je tomu u inspirace, kterou si zvnějšňujeme jako dar Múz.

Napodobující umění jakožto nejnižší stupeň bytí je podle Platóna kejklířství, vhodné leda k oklamání dětí. Inspirací Platónovy koncepce zřejmě bylo stínové divadlo, v jeho době populární. Svět se mění v stínové divadlo. Filosof musí vnést do světa jasno: takový je smysl podobenství o jeskyni! Existuje trojí druh umělecké nápodoby neboli mimésis:

A. Mimésis barvami a tvary, jak to vidíme u malířů. Pokud pořadí obrátíme a řekneme „tvary a barvami“, půjde o sochařství; řecké sochy byly polychromované.

B. Mimésis hudbou. To je archaické pojetí, považující hudbu za tematické umění. Je pravda, že poznáme hudbu smutnou a hudbu radostnou, ale to je asi tak všechno. Smutek a radost jsou primární emoce. Když máme radost, jde nám vše od ruky, když jsme smutní, všechno nám padá. V hudbě jsou však smutek a radost dány v posledku tempem. Platónův koncept hudby je reliktem „trojjediné chorey“, kde hudba byla provázena slovem. Jde o chybnou extrapolaci a logickou figuru „post hoc, ergo propter hoc“ neboli o (klamnou) zpětnou projekci.

C. Mimésis divadelní. Platón neříká „divadlo“, snad aby příliš nezdůrazňoval původ své koncepce nápodoby. My však jeho „básníky a jejich pomocníky“, což jsou „rapsódi, herci, tanečníci, ředitelé a zhotovitelé náradí“, shrnujeme pod společnou hlavičku divadla. Z tohoto rámce pak vydělujeme básníky, autory textu, které Platón staví na úroveň výrobců rekvizit. Byl to právě tento polymorfní rámec ještě neetablované a nevyhraněné terminologie, který Platónovi umožnil:

a. Převést všechno umění na společného jmenovatele, totiž na ikonický koncept Homérův. To je *descendenční* faktor;

b. Prohlásit až dosud múzické básnictví za „techné“, čímž mu odnímá archaický nimbus božského. Je tu pak „techné mimetické“ (tedy to, co dnes považujeme za krásná umění) a techné nemimetické (co považujeme za řemeslo). To je *ascendenční* faktor.

V Platónově době je tematika umění povětšinou mytologická. Buď je mytologická přímo, jako u Homéra, nebo nepřímo, jako u Aischyla. **Mýty** nejsou podle Platóna pravdivé („Báje jsou celkem nepravda“). V Ústavě čteme: „Jestliže není bohů, nebo jestliže se nestarají o věci lidské...“ První varianta je **atheistická** a svědčí o tom, že ateismus v čisté podobě existoval už v době sofistů. Druhá varianta je **filosofická** a představuje božství u Anaximena a Démokrita (bohové „vzdušní“ a „atomární“), a koneckonců také u Anaxagory a Platóna („Nús“ a „démiurgos“). A pak je v Ústavě klíčová sekvence: „Jestliže existují, neslyšeli jsme o nich odjinud než ze zákonů a od básníků“. Status bohů je tedy **verbální** („mythos“ = vyprávění) a jejich domovem jsou Homér a ústava městského státu.

To Platónovi umožní **korekce** představ božství, aniž by se dostal do konfliktu s náboženstvím, jak to bylo judikováno Sókratovi. Bůh je dobrý, říká Platón. Po theologické stránce je to pokrok; představa boha podléhá kulturnímu vývoji. Po stránce ontologické to však je regrese, zakládající dualismus hmoty a ducha (což iónská přírodní filosofie nečinila). Homér a Hésiodos nelíčí podle Platóna bohy pravdivě. Což se bohové smějí a naříkají? Klasické eposy obsahují verše, které je nutno z výchovných důvodů **vypustit**, a to i tehdy, kdyby byly pravdivé nebo to byly jen alegorie! Platón hlásá názory, kterých se nikdy nechopí svobodomyšlní lidé a státy. Římské křesťanství se jich ale ochotně chopilo.

Nesmrtelnou duši je podle Platóna třeba **chránit** před kouzlem poezie. Proto je nutné dozírat na skladatele bájí. Básník vkládá do slov „špatnou ústavu“. Ústava Athén je naproti tomu „nejlepší tragédie“. My sami jsme tvůrce tragédie, říká Platón, a myslí tím občany a jejich vůdce. Nám tento výrok připadá (nezáměrně) ironický. Platónův utopický stát ruší tradiční **divadelní prostor**: divadelníkům povolí postavit jeviště jenom na tržišti! Napřed posoudíme, pak povolíme, říká. Těžko si představit větší profanaci Dionýsa. Tragik vytváří zdánlivý obraz. Každý básník jen nanáší na slova barvy obrazů, ale poezie „svlečená z těchto barev“, ukazuje její pravou tvář. Holý obsah se dá zprostředkovat i bez metra. Tuto představu recykluje ještě Voltaire a svým způsobem i geniální lyrik J. W. Goethe; u Goetha jde ale o nosnost lyrického tématu.

Komedie je podle Platóna vhodná jen pro otroky a cizince; směšné je přípustné jen jako kontrast k vážnému. Platón je i proti „přehnané nápodobě v řečnictví“, což znamená rétorickou brilanci a vybroušenost. Není také přívržencem instrumentální hudby, zvláště pak „panharmonie a mnohostrunnosti“. Hudba má být monotónická a doprovázet zpěv. Současná společnost je „zbujnělá“. „Napodobitel“ nemá správné vědění; napodobuje totiž už jednou napodobené. Invence se nebere v potaz. **Teorie odrazu** neboli **zrcadla** nic takového

nepřipouští; Platónova „mimésis III“ je zrcadlo, odlesk věcí na hladině bytí a v posledku stín. Umělecká tvorba je devalvována a přeměněna na pomocný prostředek výchovy.

16. Aristotelova Poetika

Aristotelés (minus 384 až 323) je prvním systematikem filosofie, kterou pojímal diachronicky i synchronicky, tj. historicky i systémově. Ve svém filosofickém systému odlišil obory **teoretické** (např. metafyzika, fyzika či matematika), **praktické** (např. politika, etika či rétorika) a **poietické** (tj. tvořivé, např. poezie, výtvarná umění, hudba a řemesla). Odklonem od Platóna získal prostor pro svůj vlastní systém, který je metafyzický a empirický zároveň. V ontologii mu vadilo Platónovo odlučování ideálních podstat od věcí samých; tato pozice neumožňuje vysvětlit změny a vývoj. V gnoseologii mu vadila teorie anamnéze, v logice (kterou jako obor založil) neřešená otázka záporných idejí. Ty si nelze představit jako obraz. Nejsou-li však záporné ideje, např. ne-bytí, neexistují ani ideje kladné, např. bytí. Pojem bytí nedává beze svého opaku smysl. Aristotelés je největším představitelem vědy athénské obdoby. Ta je ovšem laděná dualisticky. Nezbytným doplňkem empirie je metafyzika.

Aristotelés je prvním **systematikem** poezie i prózy. Své názory na veršované dílo shrnuje v **Poetice**, názory na prózu v **Rétorice**. Skutečnost, že poezii řadí do oborů poietických, zatímco rétoriku do oborů praktických, je příznačná pro dobu, v níž umělecká próza ještě neexistuje. Společné rysy v nich ale vidí a nám to umožňuje propojení obou oborů do jednotné teorie literárního díla.

Souborný název pro slovesná umělecká díla v Aristotelově době ještě neexistuje; pojem **literatura**, jakož i další klíčové pojmy, bude latinský. Literární **druhy** jsou však už ustáleny. K dispozici není ani souborný název pro **lyriku**. Aristotelés označuje lyrické žánry podle metra. Jsou pak jen elegie, epigramy, epódy a podobně. Jasně je jen jedno, že lyrik nepíše eposy ani tragédie. Je také jiný **pojem umění**, jak víme. Pojem „techné“ ve svém protikladu k múzickým uměním působil v sekularizované době potíže a s ním také problém, která umění jsou mimetická a která ne. Po Platónovi však je obecně uznáváno, že všechna umění jsou **techné** a že literární, stejně jako výtvarné žánry, jsou **mimetické**. Starobylý pojem techné si tu vynutil svou daň. Na světě ještě není ani pojem **fikce**; ten bude rovněž latinský. Víme, s jakými obtížemi se potýkal Gorgiás, když se snažil vymezit status umělecké fikce. A konečně tu není pojem **krásná literatura** ani „krásná umění“, ačkoli estetickými otázkami se Aristotelés zabýval a přednostním tématem řecké estetiky byla krása. Kosmos je u Řeků krásný. „Ars pulchra“ (krásné umění) bude středověký termín a označení „estetika“ se dočkáme až v osmnáctém století. Příznačně to bude obor filosofický.

Díky této vývojové fázi, která se ještě příliš nevzdálila kořenům umění, Aristotelés pociťuje **genetickou příbuznost** tragédie a eposu. V tom se drží Platóna, který v Ústavě napsal, že Homér je otcem tragiků. Epos je tragický a dramatický; Aristotelés tedy rozlišuje „tragické“ jako literární druh (tragédie) a jako princip (tragické děje). Epos může být:

I. Jednoduchý, nebo složitý;

II. Charakterový, nebo drastický.

Íliás představuje jednoduchý a drastický epos, Odysseia naproti tomu epos složitý a charakterový. Epos má podle Aristotela **rozsah tří tragédií**. V tom cítíme stopu tragické trilogie. Děje, které Aischylos líčí v trilogické Oresteii, by vydaly na epos.

Tragédie má podle Aristotela **všechny složky**, které má epos, ale opak neplatí. Epos má výhodu v tom, že může „předvádět“ **současné děje**. Aristotelés si přitom neuvědomí, že

líčení současných dějů by mohla podat i tragédie. Lze dokonce říci, že vzhledem ke způsobu scénické výpravy (periakty, pinakés, balkon) by to zvládla docela dobře; stačilo by k tomu nechat promlouvat dvě dvojice herců na různých místech tak, aby se jejich dialogy křížily, ale nepřekrývaly. Naproti tomu v eposu nemohu přeložit jednu pasáž textu přes druhou. Důvod tohoto opomenutí zřejmě spočívá v tom, že praxe řeckého dramatu se k fikci současných dějů neuchyluje. Teoretický důvod to však není. Za tímto názorem cítíme tlak řecké scény, totiž omezení tradičním místem performancí, orchestrou. Epos na rozdíl od dramatu používá **odbočky** v ději; tlak místa a času tu není tak velký. Renesanční drama však současné děje na scéně ztvárnit dokáže, jak ještě uvidíme.

Epos podle Aristotela předvádí hodnověrně i **udivující** věci. Může si to dovolit, protože „na jednající postavy není vidět“, jak říká. To je dědictví mytologické narace, kde jsou udivující věci pravidlem. Jsou totiž skryty v šeru mytologie. Přivedeny před kritický zrak diváka, působí nepatřičně, jak to časem postihlo „méchané“. Tragédie tedy je i „ uměním předvádět nepravdu“. Není to ideální stav věcí, ale publikum to má rádo, glosuje Aristotelés. Nemožné, ale **dobře předvedené** děje jsou lepší než děje možné, ale nepřesvědčivě předvedené. Tragédie však nesmí používat mytické motivy, které by mohly působit směšně, jako když např. Hérakla honí lev. Na postavy je totiž vidět. Aristotelés tu exponuje základní problém veškeré starší poetologie, totiž rozdíl mezi slovesným a vizuálním uměním. Je vyjádřen konkrétně, což je pro tuto fázi odborné terminologie příznačné. Zůstane tedy skrytý a teoreticky nevytěžený. Směšnost mytického motivu však můžeme očekávat v satyrské hře. To už je problém náboženský, exponující jeho hodnověrnost.

Tragédie obsahuje podle Aristotela **šest složek**, které můžeme podle závažnosti a jejich charakteru rozčlenit do tří oblastí, jimiž jsou:

1. Mluva (A) a děj (B). Souvislost obou je velmi těsná, ačkoli ne tak těsná jako v eposu. Víme však, že řecká scéna líčí konverzaci a emoční reakce postav, zatímco určující děje se odehrály v prologu a v zákulisí a je o nich vyprávěno. Akcí je na scéně málo. Římské drama bude více akční, ještě Schillerova trilogie o Valdštejnovi však bude zachovávat řecké a klasicistické normy. Když se v Hamletovi šermuje a vraždí na scéně, je to římská, nikoli řecká konvence. Řecká tragédie je „vznešená“.

2. Povahokresba (C) a myšlenková stránka (D). Ty jsou téměř zcela závislé na slovní složce. Jsou to abstrakty z verbální a neverbální scénické komunikace, kde působí sémantika uřeknutí, ironie, dvojího smyslu a podobně. Aristotelés však úrovně **C** a **D** explicitně nerozlišuje.

3. Výprava (E) a hudba (F). To jsou konvence soudobého divadla, které jsou arbitrární. Aristotelés na to naráží, když říká, že ke katarzi není nutné hru inscenovat. Rozlišuje tedy implicitně drama a divadlo.

Drama je literární umělecké dílo. **Divadlo** je naproti tomu scénické umění, které nezbytně nevyžaduje text hry, jak to předpokládáme u řeckého mimu a jasně vidíme později v komedii dell'arte nebo u dnešního improvizčního divadla. Improvizční části se objeví i v raném díle Molièrově a Goldoniho. Divadlo dostupuje v improvizacích svých nejčistších forem. Z tvořivého herce se tu stává tvůrčí autor. Chceme-li ale znát Ibsena, vypůjčíme si svazky s jeho hrami. Na scéně spatříme během života dvě tři hry a nepomůže nám v tom ani televizní archiv. „Ibsen“ je ukrytý ve svých hrách. Nová komunikační média však umožňují i prchavé tvary improvizace trvale zachytit a fixovat.

Základní požadavek, který má povahu normy, spočívá podle Aristotela v **jednotě děje**. Hra má obsahovat jeden ucelený a dokončený děj. Jednota místa a času jsou naproti tomu inovací, kterou přináší až klasicistická poetika v novověku. U Aristotela je nenajdeme. Konání postav může být:

- a. Dokonané, či nedokonané;**
- b. Vědomé, nebo nevědomé.**

Jako příklad nevědomého jednání nám poslouží počínání Oidipova v Sofoklově tragédii Král Oidipús. V Oidipovi na Kolónu se naproti tomu jedná o počínání vědomé. Nedokonané jednání souvisí s dílčími motivy dramatu; děj tragédie je vždy dokonáný, jak plyne z požadavku jednoty děje. Může však být nedokonaný i na konci hry, pokud je součástí trilogie. Aristotelés odlišuje:

- AA. Předmět zobrazení;**
- BB. Způsob zobrazení.**

V nejobecnější rovině je předmětem zobrazení člověk, ten však může být zobrazen trojím způsobem:

- aa. Jako lepší, než ve skutečnosti je;**
- bb. Jako horší, než ve skutečnosti je;**
- cc. Takový, jaký ve skutečnosti je.**

„Skutečnost“ tu znamená měřítko tehdejší řecké společnosti, ne míru mytických epoch. Mytické děje bývají často odstrašující. Mravnost je tu tedy mravností *občanské* společnosti.

Aristotelés odlišuje nedivadelní a divadelní žánry podle toho, kdo v nich promlouvá. Jsou tu dvě základní pozice:

- Aa. Básník mluví „sám za sebe“**, jako v eposu;
- Ab. Básník mluví „jako někdo jiný“**, jako v dramatu.

Aristotelés tu přehlídí, že v eposu promlouvají postavy. Ve skutečnosti jde v **Aa** o *autorskou* řeč, tu však Aristotelés netematizuje. **Ab** znamená řeč postavy. Postavy však vystupují i v eposu. Aby **Ab** dávalo plný smysl, muselo by jít o herecké ztvárnění. **Platónovo** rozlišení v Ústavě je diferencovanější a teoreticky pokročilejší. Můžeme říci, že Platón dobře rozlišil narativní pásma literárního díla. Básník mluví:

- Aa. Sám za sebe** jako v dithyrambu;
- Ab. Za postavu** jako v dramatu;
- Ac. Obojím způsobem** jako v eposu.

Drama je podle Platóna „maskované vyprávění“, což je obzvlášť jasnozřivá charakteristika. Co dramatický básník napodobuje, je řeč postav jako taková, nezávisle na významu. Můžeme jen litovat, že Platón se empirickým zkoumáním nevěnoval více. Tak např. ono „sám za sebe“ by zasloužilo podrobnější filosofickou reflexi, vždyť dithyramb je útvar skládaný často na objednávku. I tak je možné, že Aristotelés je na Platónovi závislý i v jiných věcech; diferenciaci narativních pásem aspoň budí takové podezření.

Člověk má podle Aristotela **vrozený sklon k nápodobě**. To je determinanta lidského chování, která umožňuje učení a spočívá v posledku na speciálních systémech mozku. Zde o nich nebudeme hovořit. Člověk má podle Aristotela **radost z napodobení**. Je až neuvěřitelné, jak se dítě pyšní svými čmáranicemi, v nichž sotva rozpoznáte, co představují. Důležitý je ovšem

symbolismus kresby. Člověk má i **radost z rozpoznávání**. Když poznáte sami sebe nebo blízkou osobu na nějakém obraze, nemusíte se zrovna radovat, ale pozitivně překvapeni asi budete. Překvapení je primární emoce, která má blíže k radosti než k smutku či ostatním primárním emocím. Výjimku bude ovšem tvořit postava záporná.

Mezní a eticky sporný je případ, kdy je záporná postava privilegovanou postavou. Tím, že je nejvíc exponována, jsme nuceni se s ní identifikovat, přinejmenším částečně. To působí vnitřní konflikt v nitru recipienta a bolest, je-li vcítění z etických důvodů negováno. Takovým případem může být Aischylův Orestés, ale koneckonců i jeho matka Klitaimnéstra.

Podle Aristotela máme i **radost z propracování** obrazu, jinak řečeno z estetických a uměleckých kvalit. Nápodoba je podle Aristotela předpokladem všech umění. Umělec zobrazuje buď tvarem a barvou, nebo řečí, nebo rytmem a melodií. Ani tady Aristotelés nepokročil nad svého učitele a jako by jen podával to, co se u něj naučil.

Při zobrazení se umělec může dopouštět chyb. Aristotelés však rozlišuje **chyby proti umění** a **chyby nahodilé**. Nechybovat nelze, i když, jak říká, nejlepší je bezchybné zobrazení. Nahodilé chyby toleruje, kdežto skutečným prohřeškem jsou chyby proti umění. Uměleckou chybou je špatná či nesprávně konstruovaná metafora.

Metafora má napodobovat. „Metafora je přenesení jména na něco jiného,“ říká Aristotelés, „a to buď **z rodu na druh (Ia)**, nebo **z druhu na rod (IIa)**, nebo **z druhu na druh (IIIa)**, nebo **podle analogie (IVa)**,“ což jsou hlediska logiky.

Ad Ia. Příkladem přenesení z rodu na druh je metafora: „Tady mi stojí lod“; zakotvení je totiž druhem zastavení.

Ad IIa. Přenesení z druhu na rod: „Myriády služeb nám prokázal.“ Myriáda je určité množství (u Řeků 10.000), zde však je výraz použit místo výrazu „mnoho“.

Ad IIIa. Přenesení z druhu na druh:

aa) „Vyčerpav mečem duši“;

ab) „Vyříznuv nezdolným kovem“.

V případě **aa)** je výraz „vyčerpav“ použit místo „vyříznout“, v případě **ab)** naopak výraz „vyříznout“ místo „vyčerpav“.

Ad IVa. Jako nejvýznamnější a nejpoetičtější se jeví přenesení prostřednictvím **analogie**. Analogická metafora předpokládá čtyři členy, které jsou ve vztahu $A : B \approx C : D$. Aristotelés uvádí dva příklady, ten první je pro nás málo srozumitelný, pokud nevíme, že řecké štíty byly vypouklé a vojáci do nich na pochodu jímali dešťovou vodu. Potom platí, že „číše : Dionýsos \approx štít : Arés“, číše se má k Dionýsovi stejně jako štít k Arétovi. Pak mohou smysluplně říci „Dionýsův štít“ stejně jako „číše Arétova“. Srozumitelnější je pro nás analogická translace ve čtyřčlence „stáří : život \approx večer : den“. Když řeknu „večer života“, je to dobře srozumitelné podobně, jako když řeknu „stáří dne“. Metafora má povahu **hádanky**. Pokud by báseň, ať už jakéhokoli druhu, byla složená jen z analogických metafor, změnila se celá v hádanku.

Chybou proti umění není zobrazení nemožného; cílem básnictví je totiž *působivost*. Proto Aristotelés připouští scénické zobrazení bohů (které podle Platóna nikdo neviděl). Lepší, jak víme, je hodnověrné zpodobení nepravděpodobného než zobrazení pravděpodobného nehodnověrně. To je chyba proti umění. Právě mytické motivy působí obzvláště silně. V tom vyhovují psychologickému zadání, že smyslem dramatické mimésis je **katarze**. U Aristotela jde o estetickou katarzi; té historicky předchází katarze lékařská a katarze rituální.

Dramatická katarze má svůj původ v rituální katarzi. Ve své esteticitě však spojuje smysl obou historicky dřívějších variant.

Aristotelés definuje katarzi jako **požitek**, jehož důvodem jsou soucit a strach. Charakteristika požitekem implikuje esteticitu dramatické katarze, neboť naše vlastní tragédie nám požitek nepůsobí. Jde tedy o distancované vcítění, které není nebezpečné, protože je fiktivní. V Poetice Aristotelés říká, že „požitek plynoucí ze soucitu a strachu má připravit zobrazením nějakého jednání básník“. V čem ale tento „požitek“ spočívá, dozvíme se až v Rétorice.

17. Aristotelova Rétorika

Rétorika je první teorií prózy. Objevuje se na historické scéně v poněkud zvláštní situaci, kdy umělecká próza ještě neexistuje. Řečnictví však vykazuje estetické charakteristiky, které ho spojují s poezií a vlastně ho předurčují být k umělecké próze jakousi předehtou či předstupněm. Vidíme zvláště čtyři styčné body mezi Aristotelovou Poetikou a Rétorikou a mezi poetikou a rétorikou obecně. Jsou to pojmy:

1. **Mimésis;**
2. **Metafora;**
3. **Rytmus;**
4. **Katarze.**

Ad 4. Rétorika a katarze. Začínáme posledním bodem, abychom co nejdříve doplnili Aristotelovy úvahy o katarzi v Poetice. V Rétorice totiž Aristotelés řekne, co je požitek. Požitek je „libost“, libost pak „jistý druh pohybu duše a zároveň její dovršená a pociťovaná změna, směřující k přirozenému stavu“. Následně: „Nelibost je opakem tohoto.“ Soucit znamená zásadní věc, totiž „druh nelibosti nad zřejmým zlem, jež postihuje někoho, kdo si to nezaslouží a může postihnout i nás.“ Jde tedy o sociálně působný fenomén, posilující kladné vztahy a morální. Dnes víme, že vcítění, soucit a prosociální chování vůbec jsou determinovány evolucí speciálních mozkových systémů pro život ve skupině. Mají je všichni savci.

Prvním, kdo se pokoušel postihnout psychologii katarze, aniž ovšem slova „katharsis“ použil, nebyl nikdo jiný než náš starý známý **Gorgiás**. U Aristotela zřejmě sehrála svou roli skutečnost, že jeho otec byl lékař. Gorgiás napsal: „Do toho, kdo naslouchá poezii, vstoupí i úzkostlivá hrůza i slzíci soucit i žalostná touha, a při štěstí i neštěstí cizích věcí a těl pocítí duše působením řeči jakýsi zvláštní cit, neboť bohem podněcené zpěvy se slovy přivádějí rozkoš a odvádějí smutek.“ Gorgiův příspěvek k teorii uměleckého díla literárního je vskutku podstatný. Obsahuje ucelenou **teorii fikce a teorii katarze**. V tom jeho vklad převyšuje Platóna, takže se z Gorgiů stává uměnovědný předchůdce samotného Aristotela.

Ad 1. Rétorika a mimésis. Aristotelés definuje soudní, poradní a slavnostní řečnictví. Rozhodujícím faktorem v každém z nich je **osobnost řečníka**. My se jimi nebudeme zabývat, zdůrazníme jen jejich souvislost s mimézí a herectvím. Demokracie kladla značné nároky na způsob vedení sporu a sofisté vyučovali řečnické dialektice. **Agora** byla svého druhu divadlo, v němž nešlo o nic menšího než o práva občanů a v posledku o ústavu, resp. její interpretaci. Víme, že Platón kladl ústavu nad tragédii, kterou měla de facto nahradit. K tomu, abych přesvědčil soud a lid o tom, že mám pravdu, musím volit vhodná slova, věty a způsob mluvy. Přesvědčování je drama tou měrou, v jaké byla tragédie přesvědčováním.

Slova, jak jsme řekli, jsou v homérské tradici **obrazy** svého druhu. „Slova jsou napodobeniny,“ čteme v Rétorice. Málo se ví, že antičtí řečníci si své řeči psali a učili se jim

z paměti. Pak je ovšem velmi důležitý přednes. Platón chtěl slova „svlékat z nánosů barev“, pod nimiž se mnohdy skrývala banální skutečnost. Verše o ševcovství prý nepřestanou být „ševcovské“. Sofisté však učili pravý opak, totiž jak na slova barvy nanášet. Platónův příklad by pak vyžadoval korekci v tom smyslu, že „verše o ševcovství“ nejsou „ševcovské“. Takové jsou jen verše samotného ševce, a to ještě jen tehdy, je-li bez talentu. Pokud by platil argument o „ševcovství“, byla by Sókratova filosofie „kamenická“. Veřejná řeč je pak mimésis svého druhu podobně jako epos a drama. Jsou tu na jedné straně **text** a na druhé **přednes**. Také v tragédii přednes přistupuje k textu zvnějšku, říká Aristotelés. Přednes je důležitý, ale sémanticky druhotný a odvozený z povahy přednášeného textu. Proto se ostatně řečnické styly odlišují.

Podle Aristotela hráli zpočátku v divadelních hrách sami básníci. Řečník je tedy něco jako autor a herec dohromady; přednes patří k poetice i rétorice, čteme u Aristotela. Také v řeči rozlišuje slovní a myšlenkovou stránku. Jsou tu tedy všechny tři **strukturální dominanty** tragédie: slovo, myšlenka a přednes. Hlas je veden citem a akcentuje citovou stránku řeči. Důležitá je tu síla, melodie a rytmus mluvy. Herci poutají pozornost diváků neméně, než je tomu dnes. „Herci dnes platí víc než básníci,“ posteskuje si Aristotelés. Vidí v tom zvrácenost, což prozrazuje Platónův vliv. Sofisté však byli v těchto věcech realističtí a lépe znali publikum demokratických Athén.

Ad 2. Rétorika a metafora. Součástí miméze je metafora. V Rétorice se k ní Aristotelés vrací, snad aby doplnil věci, které v Poetice neřekl. Protože veřejná řeč není umělecká fikce, jsou nároky na metaforu poněkud jiné. Metafory „Štít Dionýsův“ či „vyčerpat mečem duši“ by pro lidové publikum i porotu soudu, určenou náhodně losem, nebyly zcela srozumitelné. Jinak řečeno, byly by nefunkční. Řeč plyne a posluchač nemá čas se zastavit a přemýšlet, což znamená metaforická hádanka. Metafora tedy musí být zcela srozumitelná. Proto až v Rétorice vynese Aristotelés normativní soud, že správné znázornění (mimésis) používá příbuzných pojmů.

Možná Aristotelovi špatně rozumíme. Až v Rétorice totiž řekne, že „ozdoby jsou koření, ne pokrm“! Řečnictví tedy vyžaduje určitou dietu v metaforách. V Poetice se nic podobného neříká. Aristotelés naopak tvrdí, že podle metafory se pozná talent; přejatá metafora o talentu nesvědčí. To implikuje novost a inovaci. Pokud jde o frekvenci metafor, jen obezřetně poznamená, že se jich má používat s mírou. Aristotelovo určení, že krása slov je jednak zvuková, jednak významová, můžeme zpětně přisoudit i Poetice, normativismus však zřejmě nikoli. V soudní řeči si jen stěží můžeme dovolit „hádanky“, ve fikci však ano.

Ad 3. Rétorika a rytmus. Kapitola III/8 v Rétorice má název „O rytmech“. Z hlediska dobového vymezení prózy se jeví jako nejdůležitější. Odpovídá totiž zvláštní historické situaci tehdejší prózy, což znamená, že našemu dnešnímu chápání neodpovídá, nebo přinejmenším ne tak docela. Proto jsme hovořili o „paradoxní situaci“ prózy.

Sloh poezie a prózy je jiný, říká Aristotelés. Sloh řečnictví není ani vysoký, ani nízký. Slohem tragédie byl vysoký sloh, sloh komedie je nízký. Řečnictví patří k útvarům **středního slohu**.

Próza není metrická, říká Aristotelés, ale není ani zcela nerytmická. Nerytmický sloh, jakým je třeba běžná řeč, není ničím omezený. Běhá si a skáče, jak a kam se mu zlíbí, vedený jen tím, co chce říci. Řečnictví ale musí myslet také na to, *jak* to říká. V oblasti rytmu to pro řečnictví znamená jisté závazky. Absence metra totiž s sebou nese úplnou absenci rytmu. Próza má svá omezení rytmu, ne však metrem, ale **číslem**, jak tomu Aristotelés říká.

„Číslo pro sloh“ určuje **rytmus prózy**, který není zcela pravidelný. Je kladený na závěry jednotlivých **kól** (singulár „kólon“), tj. větných úseků, kde tvoří **rytmické klauzule** a vyznačuje sémantické rozhraní. V písemné předloze slouží rytmické klauzule segmentačně, tj. oddělují větné periody. Také to je specifikum: interpunkci v latinském provedení Řekové nemají.

Jakým metrem jsou klauzule určeny? Aristotelés napřed vyloučí jamb, trochej a daktyl. Hovorová řeč má tendence k jambu $_—$ (1 nepřízvučná → 1 přízvučná slabika), ale próza má být „vybranější“. Trochej $—_$ (1 přízvučná → 1 nepřízvučná) je zas příliš bujný. V češtině, kde je důraz vždy na první slabice slova či na spoječné spřežce, je naopak trochej nejčastější stopou hovorové řeči. Daktyl $—__$ (1 přízvučná → 2 nepřízvučné) je podle Aristotela příliš slavnostní. V češtině je to druhá nejčastější stopa hovorové řeči; přirozenou jambickou tendenci čeština nemá.

Aristotelés považuje za nejvhodnější stopu řeckého řečnictví **paión**. Ten je nejvhodnější, protože je rytmicky zastřený. Není tedy ani příliš „hovorový“ jako jamb, ani příliš „bujný“ jako trochej. Není ani nepřiměřeně obřadný.

Existují **dvě varianty** paiónu, totiž sestupný a vzestupný. Paión **sestupný** tvoří stopu $—___$ (1 přízvučná → 3 nepřízvučné), paión **vzestupný** $___—$ (3 nepřízvučné → 1 přízvučná). Dvě rytmické varianty umožňují rytmickou obměnu, takže se vyhneme schematismu.

Aristotelés rozlišuje dva typy slohu. Jsou to:

A. Lexis eiromené neboli řazený sloh. Ten je jednoduchý a někdy klade i na začátky vět spojky, často syntakticky nemotivované, jak to známe ze starých překladů Bible do češtiny.

B. Lexis katestramené neboli zaokrouhlený sloh. Ten se rozčleňuje do period, oddělených rytmicky, tedy bezespoječně.

Varianta **B** je pokročilejší, varianta **A** je naopak příznačná pro začínající písemnictví, jak to vidíme u staročeské prózy. K této otázce se vrátíme v závěru, kdy se budeme věnovat fenoménu vzniku národních literatur.

Aristotelés uvádí ještě jednu formální finesu řečnické prózy, totiž tzv. **homoioteleuton**. To je charakteristika zvukomalebná, nikoli metrická, i když je spojena s rytmickými klauzulemi v závěru jednotlivých kól. Homoioteleuton spočívá na hláskoslovné shodě klauzulí a je to jediný prostředek, který vzdáleně připomene rým, např. shodou hláskové skupiny „nai“ v závěru dvou klauzulí.

Pro nás je rým běžná věc, ale je to arabský fenomén, proniklý do křesťanského prostředí přes jižní Francii. Rým je od středověku spojený s metrickou poezií, proto je v moderní literatuře inovační básnické hnutí zaměřeno na volný verš. Ten bývá povětšinou bez rýmu. Proto mohl starším učencům připadat Pindarův verš, používající různá metra, jako verš volný, za jehož nejstarší variantu ho ještě doba Goethova považovala. To však je anachronismus, způsobený odlišnými konvencemi starořeckých a moderních básníků. Verš tragédie není v žádném případě volný, a „volný“ nebyl ani verš Pindarův, zpívaný za doprovodu strunných nástrojů; jeho strofy jen střídaly různá metra. Jako „volný“ byl chápán pro potřeby nové doby.

18. Inovace poetiky v poklasické době

Mluvíme-li o „poklasické době“, máme na mysli období tzv. **hellénismu**, počínající smrtí Alexandra Velikého (minus 323) až k zániku římské republiky (minus 31). To je přísně vzato vymezení **historické**, kdežto „hellénismus“ je vymezení **kulturologické**. Historické vymezení

se s kulturologickým nikdy zcela nekryje. Mimo to přichází v hellénistické epoše překrývání **řečtiny** a **latiny**, které postupně povede k úplnému zrovnoprávnění obou literárních jazyků, což je pro nás událost prvořadého významu. Mezi uvedenými historickými mezníky vidíme ještě alexandrovské dědictví tzv. států diadochů.

Makedonská doba spustila **kulturní výměnu** s Orientem, což je obrovitý a kulturně pestrý prostor. Orient má esteticky odlišné cítění a preference, než jaké měli staří Řekové. V Řecku byla např. nejoblíbenější barvou bílá, což se o Orientu říci nedá. Ten má sklon k větší pестrosti a také k bohatšímu ornamentalismu. Možná i vlivem východního vkusu se **rozvolňuje** řecký estetický kánon. My jsme se však snažili naznačit, že přisuzovat Aristotelovi normativismus podle všeho nemůžeme. Přednostně šlo o metaforu a její normy. Příčina je jednoduchá a spočívá ve ztotožnění Poetiky s Rétorikou, ačkoli jde o dva jasně odlišované obory. Pak jsou ovšem impulsy ke změnám poetiky latentně přítomny už v klasické době. Lidové městské vrstvy v epoše hellénismu byly rozhodně vůči nim vstřícně naladěné. Řecká realita daného období je „poklasická“, a to ve čtverém smyslu:

1. Politicky. Řecké městské státy ztratily samostatnost, a zejména pak jako římské kolonie chudly. Řečtí vzdělanci putovali do Říma, kde byla po řecké vzdělanosti velká poptávka, a tedy lepší podmínky pro jejich profesní uplatnění. Římská kultura se sbližovala s řeckou, což není v dějinách kultury zanedbatelný fenomén. Bude důležitý i politicky, neboť křesťanství přijme řeckou vzdělanost prostřednictvím Říma a latiny. Křesťanství se tím theologizuje, náboženství a filosofie se sbližují.

2. Filosoficky. Filosofické školy vznikají a nadále sídlí v Řecku, ale Platón a Aristotelés vyklízejí místo na výsluní. Hellénistické období je „poklasické“ i po filosofické stránce. Aristotelismus v **Peripatetické škole** a platonismus v **Akademii** sice žily dál, ale oslabily svůj vliv. To vidíme už v jejich reakcích na kritiku ze strany nově vznikajících filosofických směrů a v následných modifikacích jejich teorií. Jako důležitější se však jeví skutečnost, že nebyly s to poskytnout návod k hodnotnému životu v době nového společenského řádu. Politologie Platóna a Aristotela, zaměřená na městský stát, ztratila svou platnost. Jejich privilegované postavení zaujmou velké syntetické systémy **stoicismu** a **epikureismu**, které na politické změny reagovaly a přizpůsobily tomu svá učení. Jejich cíl byl „mudrcový“, zaměřený na životní praxi a získání duševní rovnováhy, jak to zaznamenáme už u filosofů tzv. malých sókratovských škol. Orientace v hodnotách doby a duševní stability měli lidé v rozbouřené poklasické době víc než zapotřebí. Pro filosofa, který je teď zbavený politické odpovědnosti a podílu na moci, to znamená důležitou věc, totiž nárůst objemu volného času. Po tom ostatně volali už Platón a Aristotelés, kteří měli za to, že politická činnost (pro svobodné muže Athén povinná) je odvádí od jejich vlastního poslání, jímž je filosofie. Volný čas je u stoických a epikúrejských filosofů investován jednak teoreticky, jednak prakticky. Obě báze však musejí být organicky propojeny.

Epikúrovská i stoická škola pěstovaly **fyziku**, **logiku** a **etiku**. Také ty měly vytvářet organickou jednotu; jen tak totiž mohly být užitečné v praxi. O názorech na umění u obou škol se zmíníme v oddělených kapitolách. V **gnoseologii** zastávaly pokročilejší stanovisko než athénští klasikové a jejich hellénističtí žáci. Byly **empiristické**, ne však čistě empirické, nýbrž s přesahem do metafyziky, což je v době nerozvinutých věd a metod výzkumu nutný rys. V tom se podobají modernímu empirismu britskému. Ve filosofii myslí a teorii jednání zaujaly **fyzikalistické** hledisko. Tím se přibližují moderní postkantovské vědě. Stoikové přinesli značný pokrok v logice a rovněž jejich **filosofie jazyka**, jejímiž některými aspekty se budeme zabývat, byla novum. Platón a Aristotelés byli v těchto ohledech zastaralí.

Vedle těchto dvou systémů hrál důležitou roli **skepticismus**. Ten se soustředil na **gnoseologii** neboli teorii poznání a jeho kritika obou vůdčích systémů byla ve výsledku velmi plodná. Pro dnešní teorii vědy je to nejzajímavější antická škola. Rovněž o skepticizmu a jeho názorech na umění se zmíníme v samostatné kapitole.

3. Vědecky. Historicky jedinečný v oblasti kognitivní je ještě jeden rys hellénismu, totiž **specializace věd** a vědních oborů. Vědecké obory se pak vymezují vůči filosofii i vůči sobě navzájem. V oblasti **empirismu** navazují na skepticizmus, jehož vliv podvrátil prestiž těch směrů ve filosofii, které empirii doplňovaly metafyzikou. Jsou tedy kognitivně pokročilejší než stoicismus a epikureismus, aniž by upadaly do extrému, jaký představoval krajní pyrrhonismus. V **etice** nesledují mudrcký ideál, nýbrž **hodnoty poznání** v absolutním smyslu. Správné poznání má hodnotu samo o sobě. Pokrok v kognitivní oblasti je vždy užitečný, jakkoli to na první pohled nemusí být zřejmé. Tvoří totiž relativně pevný základ příštího **pokroku v kognici**, jenž jej může verifikovat, či falzifikovat. Bezprostřední účinek má bádání a poznání v tom, že **přináší radost**. Překvapení a radost jsou pozitivní primární emoce, a jako takové udržují životní tonus, vedou k vzájemné komunikaci a v posledku ke srozumění mezi lidmi. Právě díky specializaci došlo k velkému pokroku zejména v **astronomii, fyziologii a filologii**.

4. Poetologicky. Období hellénismu je „poklasické“ i po stránce poetologické, poetické a estetické. Jeho základním znakem je **absence velkých literárních žánrů**. Epos a tragédie ztratily na významu, neodpovídaly už totiž civilnímu sebepojetí tehdejšího člověka. Státnické záležitosti se z městského státu přesunuly na stát centralistický, kde občanství a ctnosti s ním spojené ustupovaly do pozadí a na významu nabývaly seberealizace a zábava. Epos a tragédie nebyly „zábavné“ v moderním smyslu, některé nové formy, především **román**, však takové byly. Žánrově převažuje **lyrika** nad epikou. Jsou tu především elegie, hymny a epigramy, tedy žánry, které v klasickém období netvořily hlavní proud literatury a spíše ho dotvářely či vytvářely kontrast k velkým žánrům. Archilochova báseň o útěku z boje je z tohoto hlediska paradigmatická.

Vedle lyriky, která je často osobní lyrikou, je tu drobná realistická epika, které říkáme **mim**. Název je odvozený od slova „mimésis“ a zpodobuje běžný život v jeho pestrosti. Prvním termínem odvozeným od slova „mimésis“ byl řecký divadelní „mimos“. Musíme tedy rozlišovat pojmy „mimésis“, „mimos“ a „mim“. Oba poslední také nesmíme směřovat s moderním významem slova „mim“ a „pantomima“, které jsou novověké. Vedle lyriky a drobné epiky jsou v oblibě **didaktické** básně. Později však poezie ustupuje před prózou. Nástup **románu** zaznamenáváme v minus 3. až 2. století.

Z obřadné a veřejné literatury předklasického a klasického období (paláce, divadla) se v hellénismu stává literatura **soukromě** čtená. Knihy byly svitkové a jistě nečetl každý individuálně. Spíše se četlo v soukromých kroužcích. Význam vzdělání však stoupá a s tím se zvyšuje i **gramotnost**. Oproti klasické době se tak rozšiřuje okruh čtenářstva. Rovněž gramotnost a čtení souvisejí s nárůstem **volného času**, tentokrát v širších městských vrstvách. To už je *promoderní* fenomén.

S „demokratizací“ vkusu se mění hodnotový systém umění a klasický požadavek uměřenosti je systematicky narušován. Styk s Orientem tu ovšem sehrál svou roli. Teoretici umění teď oceňují **talent a originalitu**, kdežto Platónův idealismus obojí devalvoval. Aristotelés ale, jak jsme viděli na jeho teorii metafory, obojí oceňoval. Teď ale znamená **hloubka** víc než jasnost a **bohatost výrazu** víc než jednoduchost.

Objektivní zobrazení ztrácí na významu ve prospěch **fantazie**. Básník zachycuje i to, co není vidět, vytváří „vnitřní obrazy“. Poezie je spíše obraz básnickovy duše než popisný obraz světa. Velikost básníka je víc než bezchybnost zobrazení. **Pravidla umění** existují, ale důležitější je intuice. Nejsou neměnná a nemají se užívat mechanicky. Umění tu bylo dříve než pravidla, což je významný postřeh teoretického dosahu. Poetologové by tedy měli upínat více pozornosti k uměleckým dílům než k filosofické ontologii.

19. Zlomkové poetologie a poetiky hellénismu

Zlomky poetologie jsme se de facto zabývali už v závěru předchozí kapitoly, kde jsme podali syntetický smysl jejich rysů a směřování. Nejde o nic menšího než o změnu v chápání povahy a funkce literatury.

Symptomatickým případem „zlomkovosti“ je autorská poetika **Neoptolemova** (minus 3. století), která se nedochovala, takže co přibližně bylo jejím obsahem, víme jen z básnické skladby **Horatiovy** (minus 65 až plus 8) s titulem „De arte poetica“. Ztráta je to nenahraditelná. Tato mezera je poněkud překlenuta tím, že hellénistické poetiky neusilovaly o originalitu a byly přes všechnu individuálnost jakýmsi kolektivním dílem. Doplnují se tedy v dost ucelený obraz. Mívají také standardní strukturu a rozčlenění do tří částí:

1. Básnictví (poesis). Poezie tu je pojednána v obecnosti a jako celek, který má svůj smysl a funkci, dané dobou. Akcent je na obsahu. To je část poetologická, poetologie.

2. Báseň (poema). Poezie tu je pojednána z jednotlivých výskytů literárních děl s teoretickými závěry plynoucími z empirie. Popisují se jednotlivé tvárné prostředky rytmické, žánrové a tropologické (obrazná pojmenování). Akcent je na formě. To je část poetická, poetika.

3. Básník (poeta). Že autor tvoří zvláštní, oddělené téma hellénistických poetik, souvisí s novým vkusem, favorizujícím fantazii a originalitu. Začíná se formovat kult umělce, který pak vrcholil v římské literatuře v takových zjevech, jakými byli Vergilius, Horatius a Ovidius. To je část esteticko-morální, zabývající se posláním básníka.

Společným rysem hellénistických poetik je programová **pluralita** hledisek a norem, aplikovaných na literaturu. To je důsledek kulturní a hospodářské propojenosti velikého území hellénistických říší, na jejichž půdorysu vznikne římské impérium. Epikurejec **Filodémios** říká příznačně: „Musejí být verše pro každý vkus.“ To však je pozdější stanovisko epikúrovské školy, ve svých počátcích rigorózní a k umění více méně nepřátelské. Podobně mluví novoplatonik **Pseudodionýsios**: „Ať se každý těší tím, co mu působí požitky.“ **Pseudosyrianos** však z pozic skepticismu tvrdil, že rozum postihuje věci symbolicky, a popisuje tudíž pouze jednotlivé složky díla, a ne dílo jako celek, který lze postihnout jen vnímáním. Že můžeme z vnímání učinit zobecňující závěry, jak je tomu např. u názvů díla, nezvažuje. Názvy Odysseia či Král Oidipús jsou symbolické.

Všeobecně se rozlišuje **obsah** a **forma** (pragma a lexis), což je ne vždy vyhovujícím zvykem i v dnešní teorii. Už jsme narazili na to, že pro sémantiku díla jsou určující významy. Čistě věcný obsah, extrahovaný ze struktury díla, pak může významy simplifikovat. Význam je totiž podstatně hlubinný fenomén. Není také všeobecná shoda na tom, co vlastně v literárním díle tvoří formu. Je to pojem konfúzní, rámcově však vyhovuje. Hellénističtí autoři rozumějí formou trojí různou věc:

A. Vztah částí díla;

B. Způsob mluvy;

C. To, co je dáno smyslům.

Spory se pak vedou o **funkci sluchu** v poezii. Vnímáme např. sluchem kompozici? Vyhraněné stanovisko tzv. **senzualistů** říká, že ano. Kompozici vnímáme sluchem. **Pseudolonginos** naproti tomu tvrdí, že ne. Vnímání poezie se neúčastní jen sluch, nýbrž i duch, tedy rozum. Znamená to pak, že role sluchu je v literatuře zprostředkující. V hudbě tomu je ovšem jinak.

20. Poetika a estetika epikúrovské školy

Epikúros (minus 342 až 271) byl atomista. V Démokritově systému však provádí některé korekce: připisuje atomům tíhu a odchylku v přímočaré dráze. Druhá korekce je dána faktem, že existuje svobodná vůle. Člověk má svobodu se rozhodnout pro určité věci, a také svá rozhodnutí měnit. Kdyby se atomy pohybovaly jen přímočaře a změna jejich směru by byla v důsledku vzájemné srážky rovněž přímočará, jak učil Démokritos, neexistovala by **svobodná vůle**. Metafyzický závěr je tedy ovlivněn empiricky. To umožňuje upustit od strohého determinismu a přiznat vliv také náhodě, což je zpětně důležité zejména pro Epikúrovu etiku. Jakožto **materialista** odmítá představu věčné duše a posmrtného života. Duše je atomární povahy (skládá se z ohně, dechu, vzduchu a „čtvrté substance“, nade všechny ostatní jemné) a nemá žádné zvláštní sídlo v těle, nýbrž je v něm rovnoměrně rozptýlena. U Platóna a Aristotela vidíme duši rovněž v celém těle, ale ve třech kvalitativních úrovních, které můžeme označit přibližně jako lidskou, zvířecí a rostlinnou. Této hierarchii vládla duše lidská neboli rozumová. U Epikúra je sídlo rozumu i vůle v srdci a říká se mu **hegemónikon**. Patrně má odtud blíže k ostatnímu tělu.

V etice považoval Epikúros za nejvyšší dobro duševní klid (**ataraxiá**), štěstí (**eudaimoniá**) a slast (**hédoné**). Byl tedy **senzualistou** i v etice. Tyto cíle jsou podle něj přirozené a plynou z lidské podstaty. Epikúros připouští existenci bohů, ti však jsou atomární povahy a žijí ve vzdálených prostorách vesmíru bez zájmu o člověka. **Atomy duše** se po smrti rozptýlí do okolního prostoru. Bohové jsou však věční a jejich nikdy nekončící blaženosti Epikúros dosáhne metafyzickým trikem, který není zcela v souladu s atomárním principem. U lidské duše je ontologická souvislost co nejtěsnější. Epikúrovův hédonismus byl nepoživačný. Tělesné slasti jsou satureovány jen v nutné míře, aby se tělesné strádání nestavělo do cesty eudaimonii. Hanlivý příděch „poživačnost“ získalo „epikurejství“ díky upadlé formě životního stylu a názoru u vyšších římských vrstev. Epikúros ale klade důraz na střídmost, psychickou vyrovnanost a vzdělání.

V estetice a poetice byli Epikúros a jeho následovníci ovlivněni Démokritem, kynismem, sofistickou a skepticizmem, z nichž mají tendenci přejímat jejich krajní názory. Sám Epikúros napsal spisy **O hudbě** a **O rétorice**, které se nezachovaly. Epikúrovská **nauka o kráse** se vyskytuje ve dvou variantách:

1. Silná varianta. Krása je totožná se slastí. Není krásy, kde není slasti. Krásy je ve věcech jen tolik, kolik je v nich slasti. Rozdíl mezi krásou a slastí je pouze slovní. Ontologickým důsledkem je, že krása má vždy hodnotu.

2. Slabá varianta. Krása souvisí se slastí, ale není s ní totožná. Má hodnotu jen tehdy, když poskytuje slast. Jen tehdy stojí za pozornost. Epikúros pohrdá krásou, která nepřináší etickou slast, a pohrdá i lidmi, kteří ji obdivují. Ontologickým důsledkem je, že krása nemá vždy hodnotu.

Dvě varianty má také **nauka o umění**:

A. Silná varianta. Umění je vytváření příjemných a užitečných věcí, a to všeobecně. Počínají si tak všichni umělci. Není tedy rozlišena etická a běžná slast.

B. Slabá varianta. Umění má právo na existenci jen tehdy, pokud vytváří věci příjemné a užitečné. Nepočínají si tak všichni umělci. Neplatí tedy všeobecně a rozlišuje se etická a běžná slast, a to hodnotově.

Obě varianty (**1, 2 a A, B**) si v obou případech jsou velmi blízké a tvoří přímo esenci nejen epikúrovské poetologie, ale také epikúrovské filosofie vůbec. Všechno, co mudrc podniká, má přinášet **poznání**. Poznání je u epikúrovců **užitečné** a zároveň **příjemné**. U obou typů variant pak musíme mít na paměti řecké pojetí umění jakožto **techné**, které zahrnuje i obory, dnes hodnocené jako neumělecké, např. umělecká řemesla a řemesla vůbec i nejrůznější dovednosti. Jejich poetologie je tedy laděna konzervativně a v důsledku retardačně.

Jen **nevyhnutelné potřeby** musejí být uspokojovány. Krása není nevyhnutelně potřebná, a člověk se tudíž obejde bez umění. Umění prý vzniklo v pozdní době a někdejší člověk žil dlouho i bez něj. To je ovšem nehistorické pojetí. Umění není v epikúrovské koncepci originální, protože čerpá všechno z přírody. To je ovšem zastaralé pojetí. V lepším případě tušíme za tímto názorem vliv Démokrita (**mimesis II**), u pozdějších epikúrovců korigovaný. Člověk nic neumí sám ze sebe, všechno se musí naučit. Epikúros tu zřejmě aplikuje ontogenezi člověka na historii dovedností. Člověk však nebyl v dřívějších dobách „dítě“, jak tato a všechny podobné teorie tvrdí, nýbrž historicky jiný dospělý. Projekce ontogeneze do historického vývoje je běžnou chybou ještě v osmnáctém století a v určité míře dokonce i ve století dvacátém.

Epikúros považoval **hudbu a poezii** jen za lomoz a jeho žáci tvrdili, že dělá z lidí lenivce a pijany a že je ničí. V tom jsou si blízcí se skeptiky. Poezie podle nich je zhoubná, protože vytváří mýty. Do ideálního státu by Epikúros básníky vůbec nepustil. V tom je přísnější než sám Platón. Epikúrovci považovali četbu básní za ztrátu času. Sám Epikúros připouštěl návštěvu divadla, ale jen pod podmínkou, že ho člověk bere jako pouhou zábavu. Zábava je slast, a tu si člověk musí v rozumné míře dopřát. Nemůžeme nepostřehnout, že Epikúrovo pojetí poezie je svou povahou hluboce minulostní. Na to napovídá přímočaré ztotožnění poezie a hudby, hlavně však politická úvaha, která je vázaná na již neexistující městský stát.

Umění obecně je u epikúrovců chápáno ryze **prakticky a užítkově**. Krásné je umění výtvarné, zřejmě chápané jako dekorace. Nemá svébytnou hodnotu a nepřipouští se, že by mělo vlastní, specifické zásady, vnitřní hodnoty a smysl. Sémantika poezie je simplifikována vědeckým hlediskem, poezie nemá hovořit o ničem, co není pravdivé. **Fikce** je pak přímočaře ztotožněna s mýtem. Poezie přináší jen „nepravdivé výmysly“. Jak by ale např. lyrika mohla přinášet „nepravdu“, to si jen stěží dokážeme představit. Zde jsou epikúrovci opět rigoróznější než Platón, jehož rozchod s básnictvím však ve světle těchto tvrzení lépe chápeme. Platón měl ale na mysli velké žánry, epos a tragédii. Pak je Epikúrovův názor na poezii zpozdilý. O hudbě a poezii může podle epikúrovců správně hovořit jen mudrc. To je názor příbuzný skeptikům, od nichž ho možná převzali.

U římského básníka Lucretia (**Titus Lucretius Carus**, minus 97 až minus 55), podávajícího v hexametrické básnické skladbě *De rerum natura* (O přírodě) epikúrovský atomismus, nacházíme poněkud odlišný obraz. Démokritovská koncepce nápodoby (**mimésis II**), o níž nám tu přednostně jde, je poněkud ochuzena; tak Lucretius neuvádí přírodní předlohy pro obydlí a tkaní. Důvodem je zřejmě vývojový pohled na kulturu, např. řeč prý vznikla přirozenou cestou z posuňků a skřeků. Něco podobného budou tvrdit ještě učenci

osmnáctého století. Na mnohé dovednosti a techniky přišel člověk svým umem. Jedinou předlohou „techné“, která zbyla z původních Démokritových tří, je **zpěv**. Zpěv ptáků prý člověk napodoboval dřív, než se naučil zpívat. Od zpěvu odlišuje Lucretius **instrumentální hudbu**, kterou člověku vnukl větřík hvízdáním v dutých rákosinách. S hudbou se přidává tanec, ani ten ale nemá přírodní předobraz (což je s podivem). Na rozdíl od Démokrita ho však mají jiné obory „techné“, např. umění užívat oheň a setí zrna (což je neméně podivné). Básnictví vzniklo až po vynalezení písma. Protože písmo tu nebylo vždy, neznáme nejstarší dějiny. Materialistický pohled na kulturu však Lucretiovi umožní předpokládat, že se **kultura vyvíjela** z primitivních počátků až k současnému stavu, kdy píšeme mistrovské básně a vytváříme mistrovské sochy a obrazy. „Pozvolna vpřed krok za krokem, konečně na samý vrchol se dostali změn,“ jak říká Lucretius. Tady zdůrazněme tři důležité věci:

I. Básnictví a výtvarnictví mají vysoce pozitivní hodnotu. O míře jejich „pravdivosti“ a „krásky“ se vůbec neuvažuje, což není v epikúrovském kontextu obvyklé.

II. Lucretiova rozprava je psána uměleckou formou, totiž hexametrickým veršem, což je v epikúrovském kontextu absolutní novum, pokud ne zrovna prohřešek.

III. Vývojový pohled na kulturu Lucretiovi přímo znemožní dívat se na vysoké umění nevraživým pohledem. Něco takového by znamenalo kulturní regresí.

Ze všech tří fakt **I, II a III** plyne, že epikúrovství doznalo v latinském kontextu značných změn, valorizujících mimo jiné krásná umění. Tento závěr bude mít citelné důsledky pro naše zařazení Horatiovy poetiky do historického kontextu.

Pozdní epikúrovec **Filodémos** žil od roku minus 70 v Římě, kde se zasloužil o rozšiřování nauky svého mistra. Byl systematikem značného záběru, ale jeho díla známe bohužel jen nepřímou a zlomkovitě. Zachovaly se však jejich názvy. Šlo o spisy **O skládání slov, O hudbě, O Rétorice a O Poesii**. Také Filodémos se stavěl **proti mystickým názorům** na umění. „Žádný bůh nevymyslel hudbu ani ji nedal lidem,“ říká. Hudba je výtvar lidí. Není také žádný vztah mezi hudbou a nebeskými jevy, jak tvrdili pythagorejci. Hudba byla vytvořena podle lidských měřítek. Není na ní nic zvláštního, píše prý „nepůsobí jinak než vůně a chuť.“ To je zřejmě simplifikace, pozitivní však je převedení hudby, vůně a chuti na společný (estetický) základ. **Hudba** je iracionální a její působnost je omezená. Přisuzovat jí morální hodnotu je neopodstatněné: nevyjadřuje charakter a s duchovním životem nesouvisí víc než kuchařské umění! Filodémos odmítá formalistické pojetí poezie: i kdyby měla krásnou formu, je špatná, pokud v ní jsou špatné myšlenky. K hudbě však paradoxně zaujímá formalistické stanovisko, směřující proti mysticismu. Hudba jakožto ryze formální fenomén nemá žádný zvláštní vliv na duši. Také to je zřejmá nepravda. Obsahové pojetí poezie naproti tomu je motivováno etickým praktikismem (což je reduktivní měřítko). Přiřazení čichu, chuti a umění pod společné návěští estetiky je v zásadě správné, je však chybně aplikováno a byly z něj vyvozeny nesprávné závěry, diktované doktrínou. Všeobecně mají Filodémovy názory polemický ráz a nerazí primárně vlastní učení.

Postoj epikúrovců ke kráse a umění je v antické společnosti menšinový, a to v obou svých variantách **1, 2 a A, B**. Ostatní filosofické školy včetně stoiků měly k umění přátelštější vztah. Platí to rovněž o Lucretiovi, básníku epikureismu. Římské prostředí, nezátížené filosofickými tradicemi a zejména platonismem, bylo uměnímilovné a vůči umění otevřené. Není asi náhoda, že obrazoborectví (ikonoklasmus) vznikl v řecké části křesťanského světa. Část latinská zůstane i po přijetí křesťanství za státní náboženství ikonofilní.

21. Horatiova De arte poetica

Quintus Horatius Flaccus (minus 65 až plus 8) byl jedním ze tří nejslavnějších básníků tzv. zlatého věku římské literatury. Zmiňovali jsme se o něm v kapitole o zlomkových poetikách období hellénismu. Řekli jsme, že ve své skladbě *De arte poetica* zpracoval ztracenou poetiku Neoptolemovu z minus 3. století; co v ní přibližně bylo, víme jen díky Horatiovi. Abychom byli zcela přesní, titul Horatiovy skladby zní: **Epistula ad Pisones** (vulgo Liber De arte poetica dictus; **Dopis pisonským** obecně zvaný O umění básnickém). Je součástí souboru dvaadvaceti skladeb ve formě hexametru s názvem *Epistulae* (Dopisy; Epištoly). **Epistolární styl** stejně jako **veršová forma** tu něco znamenají a neměli bychom je v případě naukového textu přehlížet.

Neoptoleмова poetika je přibližně o dvě stě let starší než poetika Horatiova. Také to je významná limita, neboť některé její názory mohou být (a také byly) v novém, tj. latinském kontextu anachronické. Jakožto jazykově řecká však byla řecké realitě blíží. Je pravda, že Horatius odešel studovat do Athén, Mekky tehdejší vzdělanosti, ale nepobyl tam dlouho. Byl duší Říman a politické dění ho přivedlo zpátky do vlasti. Neoptolema či něco z něho si možná přinesl z Athén, nebo ho tam přímo četl, možná obojí. Jisté předpoklady to ale nejsou. V každém případě dobře zvládal řečtinu.

Dnes panuje shoda na tom, že Horatiova *De arte poetica* neboli *O umění básnickém* se nevyznačuje původností. Podle všeho je po věcné stránce zcela závislá na své předloze. Co je tu nové, je **veršová forma**. Otázku závislosti a originality tu řešíme pomocí termínu **parafráze**. Uvidíme však, že právě tenhle přístup umožnil Horatiovi *nový pohled* na poezii a její funkci. Ve vztahu k Horatiovi pak plní poetika Neoptoleмова závislou úlohu **předlohy**. „Předloha“ je v antice objektem nápodoby: napodobována může být nejen příroda a svět, ale i literární vzory. Víme to díky Pseudolonginovi. Pak jsou ovšem objektem imitace i myšlenkové figury: Horatius např. doporučuje, aby básníci četli sókratiky. Básník má být vzdělaný, má být „doctus“, básník poučený či přímo učený. To je důležité z hlediska zařazení této poetiky do poetologických souvislostí. Jedním z úkolů poezie, jak jsme řekli, je poučovat. Neoptolemos je tedy objektem inspirované **miméze**.

Horatius zachovává kanonické trojdělení hellénistických poetik (poesis – poema – poeta) jen přibližně: píše **in continuo** a bez tematických předělů, formou **hexametru** od začátku až do konce. Jde tedy cestou Lucretiovou. Celá jeho poema obsahuje 476 veršů. Pro srovnání, první zpěv Lucretiovy skladby má 1107 veršů. Horatiovi nejde o věcnou přesnost; převahy nabývá básnická **invence** a cit pro umístění motivu. Víme, že právě vhodné umístění považoval za zásadní. Umístit motiv v básni, nebo v teoretické próze, je dvojí rozdílná věc. Řeč teoretika nemusí volně plynout podle zákona rytmu, souvislosti a kontrastu. Teoretik také nekládá do textu osobní reminiscence a citové odezvy, nemluvě o obrazných pojmenováních. Také v takových, emočně podbarvených vsuvkách cítíme Lucretiovu stopu. Právě v nekanoničnosti je přínos Horatiovy poetiky.

Po věcné stránce prozrazuje *De arte poetica* závislost na svých řeckých vzorech. Také to má svou logiku: básník má imitovat právě řecké vzory a Horatius, generačně prostřední z klasického trojhvězdi zlatého věku, žil v období, kdy latinsky psaná literatura nebyla ještě příliš ceněna. Rozhodně se římská tradice nemohla měřit s řeckou, která je vzhledem k ní zakladatelská. Aby Neoptolemos doporučoval jako vzor řecké básníky, nedává smysl. Vedle Neoptolema je tu i vzor Aristotelův, lépe doložitelný. Stejně jako Aristotelés píše i Horatius jen o epice a dramatu, zatímco o lyrice se zmiňuje jen okrajově. Dělá to v souvislosti

s básnickým metrem, a to na řeckých autorech, jako jsou Tyrtaios a Archilochos, jehož jamb, jak říká, ovládl tragédii i komedii. K tomu, aby báseň splnila svůj **účel**, Horatius vyčerpávající výklad nepotřeboval.

Epos, lyriku a drama řadí historicky správně po sobě. O **satyrské hře** ale mluví tak, jako by byla stále v provozu, zatímco v soudobém Římě to je sotva pravděpodobné. Nejeví také valné pochopení pro tento útvar, když považuje satyrské „necudnosti“ za věc, která uráží ucho „elity“, jež se v hledišti mísí s nuzáky. Považuje tedy obscenitu satyrských her za následek rozvolnění vysokého vkusu, a ne za původní znak, který díky posvátnosti divadelního prostoru a Dionýských slavností sdílely všechny společenské vrstvy jako samozřejmý. Opak je tedy pravdou a měřit satyrskou hru měřítky kulturně zjemnělé doby znamená **anachronismus**. Je to důkazem toho, že satyrská hra se přežila. Anachronismus pak je důsledkem závislosti na starší předloze (která je objektem nápodoby).

Projevuje se tu ale i pokročilost v estetice a učenost. V tom všem je Horatius „lucretiovský“: poučuje o poezii! Forma dopisu (Epistula ad Pisones) znamená, že báseň má specifického adresáta, jinak řečeno, že má poslání. Posláním Horatiovy skladby je **poučit** o poezii; Horatiova epištola oslovuje a osvětluje literárně ne příliš pokročilé obecnstvo. Není to tedy vědecká či teoretická práce, nýbrž – řečeno dnešním jazykem – populárně-naučná literatura. Proto se Horatius ani nezabývá problémy své vlastní tvorby. Výjimku tvoří výhrady k soudobým výtkám vůči jeho vlastní poezii. Protože je významným básníkem, patří takové poznámky do objektivního obrazu římské literatury.

Horatius vyznává starý **výtvarný model Símonidův**, odvozený z homérské tradice. „Básně jsou obrazy,“ říká. Některé vyžadují pohled zblízka, jiné odstup, některé potřebují stín, a jiné světlo. To jsou ovšem metafory, které musíme přeložit do literárního jazyka. „Pohled zblízka“ pak znamená smysl pro popis a detail, „odstup“ líčení v hrubých konturách. Stín a světlo by mimo svůj doslovný význam mohly znamenat jasnost či nejasnost smyslu veršů. Antický člověk ovšem podobné „překlady“ nepotřeboval; výtvarný model byl pro něj samozřejmý. Také my dnes jsme schopni Horatiovy metafory chápat.

Teoreticky závažnější je skutečnost, že z výtvarného modelu derivuje sám pojem a praxe „mimésis“. V latinském překladu je mimésis **imitatio**, imitace. Odtud Horatiův důraz na **věrnost zpodobení**. Básník nemá napodobovat něco, co nevidí kolem sebe a co ani vidět nelze. Výjimku tvoří sen; mytologické představy naproti tomu „vidět“ nemůžeme. Horatius je osvícený racionalista. Racionalismus je to empirický, zrakový. Podle toho, co Aristotelés říká o postavách eposu, na které prý „není vidět“, není nepřímá informace ontologicky plnohodnotná.

Věrné zobrazení má být **organické**: obraz ženy, jejíž trup přechází v tělo ryby, je neorganický. To je lucretiovský motiv; neorganické tvary příroda nevytváří. Věrné zobrazení je jednoduché a jednotné, vhodné a přiměřené (decorum). Prvky neorganické či nevhodně vložené označovali Římané jako **purpureus pannus**, purpurový hadr. Proti takovým „hadrům“ či „cárům“ v poezii brojí Horatius.

Výtvarná měřítko aplikovaná na děj vyžadují, aby postava ze začátku hry byla poznatelná i uprostřed a na jejím konci. V tom poznáváme Aristotela. Výraz má být **stručný a jasný**. Příliš stručný výraz však vede k nejasnosti a jeho opak („kypivý“ výraz, říká Horatius) k bombastičnosti. Obojí je v rozporu s požadavkem **přiměřenosti** či uměřenosti. Vhodně vybraný výraz musí být **vhodně umístěný** v celku básnického textu. Pokud není na vhodném místě, vlaje tam jako „purpurový cár“. Dobré spojení otřelých slov může dát nový, neotřelý

význam. Tvorba nových slov je oprávněná: řeč se stále vyvíjí, říká Horatius správně. Příпустné jsou však nejen **neologismy**, ale také **archaismy**: řeč má svůj vývoj i tradici! Přejímání slov z řečtiny je vzhledem k situaci, v jaké se nachází latinské písennictví, stále vhodné.

Horatius nevyznává názor, že básnictví je „múzické“, jak tomu pojmu rozuměla klasická doba. **Poezie nestojí pod patronací Múz** a Apollóna, a není tudíž „posvátným šílenstvím“. Výroky Pýthií jsou blábol. V tom vidíme řecký vliv Neoptolemův, neboť boj o privilegium výkladu světa byl už vybojován dávno před Horatiem i Neoptolemem. Také v tom je Horatius v souladu s Lucretiem a jeho mistrem Epikúrem. Úkol poezie je **civilizační**: dávný pěvec Orfeus „vzal předkům chuť vraždit“! Moudrost předků „vytkla hráz mezi posvátným a všedním“, mezi „manželstvím a volným partnerstvím“ a mezi „mým, tvým a všech“. Moudrost předků „stavěla města“ a „do dřevěných desek vryla právo“. Na tom všem se podíleli „božští pěvci“. V celkovém obrysu jde o Lucretiův **vývojový model kultury**.

Horatius se ale staví i proti Démokritovi, který nahradil Múzy atomárním „rozplameněním ducha“. Bez píle a studia se talent mívá svým posláním. Hexametru a trópy neznáme sami od sebe, musíme se jim **naučit**. Úkolem poezie není strhávat do víru fantazie a nadpřirozena, nýbrž poznávat a chápat. Básník je „učený imitátor“ (doctus imitator) skutečného života. Umění je akt **racionální** a řídí se obecnými poučkami rozumu. Má **prospívat** (prodesse) a zároveň **bavit** (delectare). „Prodesse ac delectare“ můžeme přeložit „prospívat, a také (a nadto, a přece) bavit“! To je **epikúrovská deviza**.

Zábava má tedy **utilitární funkci**, přináší užitek. Také to je v souladu s povšechným směřováním epikureismu: k zábavnému je jaksi „přibaleno“ prospěšné, nebo naopak. Nevíme, nakolik je to přímo Horatiova zásluha, možná jde o řecký názor, v Neoptolemově době už samozřejmý. Pro Horatiův vklad však svědčí **pokročilé osvícenství** jeho pozice. Teorie umění v jeho podání je jasná a distinktivní, což nemůžeme v poměrně konfučním hellénismu tak docela předpokládat. Horatius je básník a Epikúrovův vztah k básnictví zdaleka nebyl přátelský.

A co je nejdůležitější: vůbec poprvé je u Horatia formulována nová **definice básnictví**! Poezie nemá odlišnou či dokonce protikladnou funkci vzhledem k filosofii a vědě. Jejím posláním je osvěcovat formou zábavy. Poezie má tedy **kognitivní funkci**. „Prospívat a bavit“ však bylo, jak víme, požadavkem epikúrovců. Připomeňme, že pojetí umění ve variantách **A** a **B** říká, že umění je vytváření příjemných a užitečných věcí, resp. že má právo na existenci pouze tehdy, je-li to „zábavné“ v něm zároveň užitečné! Umění a krása mají **hodnotu**, ač ne vždy. Že umění má hodnotu, je zjevně Horatiovo přesvědčení. Chceme-li Horatiovu poetiku zařadit do historického kontextu, je to vzorově **epikúrovská poetika**, a sice v silném smyslu. „Docere et delectare“ je esencí epikúrovské poetologie, poetiky i filosofie vůbec. Teprve u Horatia však našla epikúrovská poetika svůj plný, pozitivní program bez předsudků a výhrad.

22. Fabula a ficta res

Hellénistická a posthellénistická poetologie neříká jednoznačně, v čem spočívají **rozdíly** mezi **poezií** a **prózou**. Většinou není jasné vymezení mezi nimi. To je důsledek historické situace, kdy próza teprve vzniká. Svou roli sehraje i Aristotelés, jehož *Rétorika* se zabývá rytmem v próze a obraznými pojmenováními. Hellénističtí autoři se pak ptají, co poezii a prózu vlastně charakterizuje? Čím se od sebe odlišují? Je určující forma, nebo obsah? Je to metrum, nebo obraznost? Senzualisté budou tvrdit, že rozhodujícím měřítkem je metrum, konceptualisté budou naproti tomu favorizovat metaforu. Forma a obsah pak stojí proti

sobě. Vyhraněný protiklad nakonec směřuje k syntéze; takový je ostatně logický smysl protikladů. Jejich vyhocení je kognitivně produktivní.

Jako nejvlivnější se etabluje dialekticko-diferenční pojetí. Pro poezii **v protikladu k próze** je potom určující **metrum**. Je tomu tak jednak proto, že řečnický rytmus není přísně vzato metrický, jednak proto, že paradigmatickým příkladem prózy se stává dějepis. **V protikladu k dějepis** je pak pro poezii určující **obraznost**. Zdá se tedy, že rozdíl mezi užitými prostředky je v posledku kvantitativní. Poezie má více rytmu a obraznosti než próza, je rytmičtější a metaforičtější. Hranice mezi nimi je konfúzní, což se vzhledem k tehdejšímu stavu věci zdá být rozumné řešení. Konfúzní je totiž i sám **zápis textu**. Řekové nejenže neznali interpunkci, ale psali i bez mezer mezi slovy. Pokud byla interpunkce sporadicky a nesystémově používána, pak nikoli autorem, který musel šetřit místem (a ovšem text i dobře znal), ale prvním čtenářem za účelem předčítání. To začasť vedlo k chybnému určení rytmických či významových rozhraní. **Konfúze** mezi poezií a prózou je historicky podmíněný strukturální znak.

Historická próza se stává i rozhodujícím **měřítkem pravdivosti**. Čteme-li dnes antické dějepisce, budeme mnohé věci plným právem považovat za fikci. Kritické úvahy jsou však u nich vždy přítomné a zásadní. Dějepisci shromažďují, třídí a zkoumají fakta, která netradují mechanicky, jak to dělají vypravěči mýtů. Když Hérodotos odmítá představu kruhového oceánu nebo představu, že řeky z oceánu vytékají, je příkladně kritický. Problém je jen v míře pokročilosti kritické kognice.

Hellénistická a posthellénistická poetologie rozlišuje tři typy prózy. Jsou to:

1. Historia. To je pravdivý příběh, který však není v naší paměti. Paradigmatickým příkladem je **dějepisné dílo**.

2. Argumentum. To je nepravdivý příběh, který se ale mohl stát. Je hodnověrný a možný, protože neodporuje empirii. Paradigmatickým příkladem je **komedie**.

3. Fabula. To je nepravdivý příběh, který se na rozdíl od komedie stát nemohl. Je nehodnověrný a nemožný, protože odporuje empirii. Paradigmatickým příkladem je **tragédie**.

Mýtus se tak ocitá v příkrém kontrastu k historii. Není asi náhoda, že právě v období hellénismu vzniká historicky první **teorie mýtu** vůbec. Označujeme ji jako **euhemerismus**. Řecký spisovatel, historik a filosof **Euhémeros z Alexandrie** (minus 340 až 260) žil v době, kdy byl Alexandr Veliký prohlášen za boha; za bohy byli prohlašováni i panovníci v Seleukovské říši, jednom z asijských nástupnických států Alexandrova impéria. Bohové jsou pak podle tohoto vzoru zbožštělí hrdinové. Euhémerův utopický román „Posvátné příběhy“, který by nás zajímal především, se bohužel ztratil. Je to však nejstarší nepřímo doložený řecký román, byť někteří k žánru přidávají otazník.

Tragédie se svým zařazením mezi „fabula“ ocitá v příkrém kontrastu k dějepisnému dílu. To s sebou nese další kontrast, v našich souvislostech podstatný, totiž kontrast tragédie *vers* komedie. To už je vnitřní problém divadla a literatury vůbec. Komédie je hodnověrná, takové věci jako v komediích se skutečně dějí. Sám výraz **argumentum** dobře odráží smysl a funkci žánru, která není čistě zábavní či estetická. Jeho význam je „důkaz“ či „důvod“. Publikum vidí v postavách komedie své bližní, společnost a sebe sama. Aristotelova teze, že umělecká fikce představuje obecnější **poznání** než dějepis, protože zobrazuje typy, je v označení argumenta implikována.

Tragédie naproti tomu hodnověrná není, protože takové věci jako v tragédiích se nedějí. Publikum v nich své bližní, společnost ani sebe sama nevidí. Obecná kognice se tedy vzdálila mytologii, kdežto v klasické době byl stav věcí ještě jiný. V tom je hellénismus pokročilejší než athénské období, a řekněme rovnou, že i bližší dnešní mentalitě. Není také náhoda, že pojem **fikce** se objeví v hellénistické době. Jeden důvod už známe a je **jazykový**. Latina svou slovní zásobou dokáže takový pojem pojmenovat, zatímco Řekové ho opisovali. Druhý důvod spočívá v **kulturní pokročilosti** hellénismu. Větší území politicky jednotné umožňuje nejen lepší kulturní výměnu, ale také odstup širších vrstev obyvatelstva od lokálně omezených tradic. „Fabula“ je prostě „báje“, „pověst“, „bajka“, „vypravování“ či přímo „smyšlenka“.

Druhotně se termín fabula používal pro útvar, který v češtině označujeme pojmem **pohádka**; ve staré češtině znamená „rozmluvu“. Staročeský výraz je odvozený od praslovanského „gadać“, a tudíž od staroindického „gádati“, mluvit. Pohádka je tedy od nepaměti spojená s vyprávěním. Hranice mezi mýtem a pohádkou, v novověké terminologii, nejen české, jasně rozlišená, se v latinském výrazu „fabula“ stírá, nebo spíše: teprve se utváří! Žánr pohádky pravděpodobně vznikl právě jako důsledek demytologizace a falzifikace mýtu. Nakolik je tomu tak, je „fabula“ k dispozici volnému použití s libovolným vkladem autora. Nejstarší pohádku vůbec najdeme v **Metamorfózách** (též: Zlatý osel) Lucia Apuleia Platonica (**Apuleius**; 125 až 180;) a nese název **Amor a Psýché**. Její fabuli, kterou Apuleius vložil do svého románu, je natolik komplikovaná, členitá a podřízená literárním zákonům, že sotva může jít o původní mýtus. Ten byl vždy stochastický a směřoval ke stručnosti, jak to odpovídá ústnímu podání. Takový je ostatně i mytologický korpus Hésiodových básní. Pohádka je tedy slovesná fikce, svobodně využívající a přizpůsobující si mytologickou látku. Bez významu není ani to, že archetyp pohádky je písemný, tedy umělý a umělecký tvar. To je první fáze a cesta, kudy se pohádka dostává do historického oběhu. Druhou fází a cestou pohádky je falzifikace pohanských mytologií. Zatímco tedy antická „fabula“ vychází z důsledné demytologizace, pohádka křesťanská toliko nastolí monotheismus. Je to tedy demytologizace nedůsledná, a proto se v ní také tak zhusta vyskytují pohanská rezidua, jaká křesťanství nepřipouští, např. obři, trpaslíci a víly. Důsledná antická demytologizace (tedy stírá hranici mezi mýtem a pohádkou, zatímco nedůsledná demytologizace křesťanská vytvoří hranici ostrou tím, že termín „fabula“ vyhradí pohanským mytologiím.

V latinské periodě hellénismu a posthellénismu se tedy pojem fiktivních žánrů konečně objeví na historické scéně. Mějme na paměti, že se to stalo ještě před změnou znaménka letopočtu. Příznačně potom počítáme čas pozpátku v negativních hodnotách. Konkrétně se jedná o termín **ficta res**, odvozený od výrazu „fictio“ ve významu „simulamen“. U Horatia čteme zkrácený výraz **ficta**. Křesťanská epocha tento pojem opět utlumí, fikce budou běžně podávány jako historická událost. Ještě dnešní theologové např. tvrdí, že nanebevstoupení Ježíše je historická, svědecky doložená skutečnost.

Ani hellénismus a latinský posthellénismus nevyvodí z pojmu fikce radikální důsledky vzhledem k náboženství. Ale mohlo – a vlastně i mělo – se to stát, vždyť u Platóna čteme, že bohy nikdy nikdo neviděl a víme o nich jen z ústav městských států a od básníků! Vzhledem k historii však hellénismus radikální důsledky vyvodí. Poezie neskládá účty ze své pravdivosti, tvůrčí svoboda a fantazie jsou samozřejmé. Vztah mezi poezií a filosofií se totiž vyjasnil do té míry, že umožňuje soužití obojího. Nekonkurují si navzájem, a proto jejich antagonismus slábne. Poezie ustoupila z výsadního postavení při výkladu světa, fikce a ontologická pravda se zdají být neslučitelné.

23. Stylus humilis a román

Právě v neslučitelnosti pravdy a fikce spočívá **emancipace** slovesného umění.

V předklasickém Řecku došlo k historickému oddělení fikce od pravdy a od té doby mají oba mody odlišný **ontologický status**. V hellénismu se pak hledá specifická funkce poezie, obliba fiktivních žánrů totiž evidentně stoupá. Stojí tu pak vedle sebe **filosofie, náboženství a fikce**.

Jsou tu stále dva tábory, které posuzují poezii odlišně, podobně jako v době sofistů. Jedni jsou vůči poezii vstřícní a přátelští, jako byl Gorgiás, druzí pak nevstřícní a nepřátelští, jako byl Platón. Spor je o to, zda má poezie „poučit“, nebo „potěšit“. První pozice je striktně kognitivní, druhá hédonická. Obě fiktivní literaturu redukuje. Syntetické stanovisko zaujal Horatius, který požadoval obojí. Poezie má poučit a potěšit, „docere et delectare“.

Plútarchos (plus 45 až 120) říká, že hrdina nemá být vzorem ctností. Realismus dobra a zla je kognitivní i hédonická entita. Nad tyto dvě funkce antika nepokročila.

Hellénistická rétorika i poetika rozlišují tři hodnotové stupně literárního stylu. Jsou to:

1. Důstojný či vznešený styl (latinsky **stylus grandiloquus** neboli „slavnostní“) jako třeba styl eposu, tragédie a elegie.

2. Střední styl (**stylus mediocris** neboli „prostřední“), který je vlastní lyrice. Osobní lyrika tedy netvoří nejvyšší patro poezie, které je vyhrazeno slavnostně laděné elegii, ale ani patro nejnižší. Zbývající dva žánry, epos a tragédie, jsou sice „vysoké“, ale aktuálně ne zrovna vyžadované.

3. Nízký styl (**stylus humilis** neboli „přízemní“), jaký nacházíme v komedii, epickém mimu a v epigramu.

To je **hierarchické** chápání literárních stylů, které je příznačně **stavovské**. Je to nerovnostářské, v důsledku nedemokratické pojetí umění a kultury obecně, vyznačené symbolickou **vertikálou**. Démos, zbavený moci, ale prolonguje vkus, jak ho v opozici k eposu nastolilo divadlo. Nejoblíbenějším žánrem však přestává být tragédie, která ztratila svou společenskou funkci, a její místo zaujímá komedie (která naopak svou společenskou funkci nabyla). V tom vidíme proměny doby nadmíru jasně. Že je komedie „humilis“, obecnému publiku nevadí. Nevadí to ani nám dnes; láska k humoru patří bytostně k člověku. Ostatně už řecké komedie bývaly leckdy prostořeké. Teď jsou lidový jazyk a hrdina vysloveně žádání.

Demokratizace vkusu, nehledě na politické poměry, pokračuje. Spolu s tím jsou i poetiky méně svázané než v klasické době. **Horizontální** chápání literárních stylů však ještě dlouhá staletí nebude na pořadu dne.

V hellénistické době se na literární scéně objevuje **román**. Jak vznikl, není jasné, je to však řecký produkt z kulturně pokročilé doby, která už jasně vymezila fikci. Tím, že ji zbavila pravdivostních závazků, umožnila svobodu vyprávění a rozlet fantazie. „Román“ je ovšem pozdně středověký termín; jako „román“ se označovala líčení v románských jazycích, ne zcela hodnověrná. Poprvé čteme slovo „román“ ve Waceově (**Robert Wace**, kolem 1100 až 1174) veršovaném **Roman du Brut** (Román o Brutovi; plus 1155). Další názvy tohoto typu následují ještě v tomtéž desetiletí. V období hellénismu se románu říkalo různě. V Římě historia, diegéma nebo syntagma, v Byzanci drama, dramatikon či plasmatikon. Chaucer, Parzival, Nibelungy.

Termín „historia“ naznačuje, že se pociťovala příbuznost této formy s dějepisnou prozaickou formou, „syntagma“ pak její skladebnou povahu. Termín „dramatikon“ (či přímo „drama“) vyjadřuje příbuznost s divadelní hrou, předně silnou frekvenci **dialogu**, ale i jiné licence, jako

např. napětí a katarzi. Nejstarší celý dochovaný řecký román obsahuje 44 % přímé řeči. **Plasma** znamená řecky „tvoření“, „tvořivost“, „výtvor“, dále „obraz“ a „napodobení“, ale také „představa“, „smyšlenka“ a „báje“. V posledních třech významech se později používá pro narativní **fikci**.

Že se řecký pojem „plasma“ ve významu „fikce“ objevil až v této době, má své historické důvody. Až u románu šlo totiž o fikci jako vědomý záměr. Román je smyšlený a často líčí nepravděpodobné věci, jak názorně vidíme u Apuleia, ale neklame: je to smluvená hra mezi autorem a čtenářem. Epos a tragédie měly své kořeny v náboženství. Nebyla to tedy smluvená hra a fiktivnost jejich fabulí musela být teprve odhalena. Pak se ovšem pro Homéra a Aischyla hodí spíše klasický pojem „apaté“ než novější pojem „fikce“. „Plasma“ tedy představuje obdobu pojmu „ficta res“. Román je fiktivní narativní próza. Typologicky rozlišujeme:

1. **Erotický román;**
2. **Cestopisný román;**
3. **Fantastický a utopický román;**
4. **Legendárně-biografický román;**
5. **Satirický a parodický román;**
6. **Sociální román.**

Erotický román je románem **lásky až za hrob**. Někdy to platí doslova. Zpravidla končí **happy-endem**, tj. sezdáním či shledáním milenců nebo manželů, často po dlouhém čase a na velkém prostoru (1). Tím je erotický román blízký cestopisnému románu, s nímž sdílí **líčení cizích zemí** a Orientu (2). Utopický román je hyperbolou románu cestopisného, vyjadřující **touhu po šťastném životě** někdejšího „zlatého věku“, jindy však také **pocity úzkosti a ohrožení** z nezměrných prostor Asie. Někdy se hrdina dostane až do Thulé, k Hyperborejcům či dokonce na Měsíc (3). Legendárně-biografický román je spjatý především s **Alexandrem Velikým**, později s jinými postavami vojáků a vojevůdců, event. postavami neválečnými (4). Pro všechny formy 1-4 platí, že jsou produktem rozšířeného zeměpisného vědomí a povědomí, které je vyvolalo k životu. Satirický a parodický román je poměrně dobře známý díky latinským autorům **Petroniovi** (plus 27 až 66) a **Apuleiovi** (plus 125 až 180), a ovšem Apuleiově současníku, řeckému spisovateli **Lúkiánovi** (plus 120 až 180), který druhému z nich sloužil jako vzor (5).

Nejvzácnějším plodem prozaického žánru je sociální román (6), jak ho reprezentuje **Kniha o filosofu Xanthovi a jeho otroku Aisópovi**. Vznikl někdy v plus 3. století a tvoří jakousi „předmluvu“ ke korpusu ezopských bajek. Autory řeckých bajek byli lidé nízko postavení, především učitelé, vychovatelé, písaři a další gramotní, avšak celkem nemajetní lidé, pociťující trýznivě své závislé postavení. Jazyk bajek byl příznačně „humilis“, a to v míře u ostatních žánrů, hodnocených jako nízké, ten nejnížší, a nejnížší i v porovnání s románem, který ani nebyl do nízkých žánrů integrován. Otroek, fyzicky týraný surovými výprasky a psychicky ponižovaný, je tedy **hyperbolou** vzdoru plebsu proti vyšší třídě, kterou leckdy intelektuálně, mravně i jinak převyšuje. V praxi je román o Ezopovi vyvrcholením **protistavovské** tendence v literatuře. Je blízký typu 3 (touha po šťastném životě), 4 (legendárně-biografický román) a 5 (satirický román).

Román je útvar **bez pevného kánonu**, což je v době jeho vzniku a tvůrčí svobody pochopitelný stav, a tudíž i žánrově **produktivní**. Svoboda a důraz na fantazii jeho vznik facilitují a **emancipují** jakožto žánr. Z hlediska kompozice to často bývá **rámcová próza**,

někdy mnohačetná, složená z vyprávění řady vypravěčů. Tuto charakteristiku si zapamatujme, později, v období renesance, se k ní vrátíme. Obliba románu u širokého publika byla velká, teoreticky však stál zcela mimo pozornost. Důvody pro to mohou být přednostně tři:

A. Demokratický charakter románu;

B. Jeho neřecký původ;

C. Nacionalismus Řeků.

Řekli jsme, že antická teorie chápala literaturu hierarchicky a stavovsky. Někteří badatelé hovoří dokonce o „tyranii žánrů“. Není to zrovna terminus technicus, ale jako metafora je sdostatek ilustrativní. Charakteristickým rysem tyranů je, že mezi sebe nikoho nepustí (**A**). Důvody, proč román nebyl přijatý ani mezi žánry **nízkého stylu**, pak zřejmě spočívají v něčem jiném, konkrétně v jeho egyptském původu (**B**). U Héliodóra se dočteme, že „všechny egyptské příběhy a vyprávění jsou pro řecké ucho velmi přitažlivé“. Je to ovšem ucho „dému“.

Zároveň však řečtí romanopisci zdůrazňují vzdělání a kultivovanost Řeků v kontrastu k barbarům. Hellénistické vzdělání bylo přednostně řecké a Řekové se cítili být jiným národům kulturně nadřazení. K akcentovaným hodnotám patří i statečnost, chytrost, uvážlivost, mírnost, ušlechtilost a svobodmilovnost Řeků. Jde o typické sebevymezení tváří v tvář obrovité převaze cizích civilizací. Ignorování románu ze strany teoretiků pak může být součástí **sebeidentifikace** Řeků vůči neřeckým národům a etnikům, odkud románoví hrdinové začasť pocházejí. Důvod **B** pak můžeme přeformulovat na **C** jako dobový „nacionalismus“. Řecká literární věda období hellénismu i později bude stále ještě stavovská, ale navíc také nacionální a hellenocentrická.

Úplným odpoutáním od rytmu se román implicitně vymezil nejen v protikladu k poezii, ale také k řečnictví. Nejstarší dochovaný řecký román, totiž román **O Ninovi**, pochází z minus 1. století, možná však i z minus 2. Zachoval se ve třech zlomcích. Postava ústředního hrdiny nepostrádá historický základ, jeho milostný příběh je však příznačně fiktivní. Z narativního i stylistického hlediska je na překvapivě vysoké úrovni. Nejstarší řecký román, který se zachoval celý, Charitónovy **Příběhy Chairea a Kallirrhoy**, napsaný pravděpodobně v plus 2. století, možná však už v století předchozím, se vyznačuje sofistikovanou kompozicí s mnohačetnou zápletkou, změnami narativní linie a perspektivy, vypravěčskou suverenitou a stylistickou brilantností.

K jeho mimoliterárním hodnotám patří přednostně **romantická láska**, která de facto zrovnoprávňuje muže a ženu a líčí skutečný vzájemný vztah mezi pohlavími, nezkruslaný patriarchální strukturou společnosti a mocenskou povahou mužů. Tím **senzibilizuje** a kultivuje soudobého čtenáře. Šťastným koncem pak směřuje ke katarzi. Syndrom **happy-endu** je obecně lidský a jakožto optimistické zkruslení budoucnosti je v životě každého člověka vysoce funkční. Byl generován přírodním výběrem a jeho smyslem je přežití. Happy-end tedy vnuká čtenářům naději. Soud Karla Čapka, že řecký román je „poslední epos čili román pro služky“, je nejen ahistorický a teoreticky nefundovaný, ale i nespravedlivý a povýšenecký. Od spisovatele bychom čekali větší smysl pro dobrou literární formu. „Šťastný konec“ totiž postihl obdobný osud jako mechanismus „dei ex machina“, na řeckém i křesťanském divadle vážně chápaný jako fascinosa. Důvody spočívaly tam i zde v jeho nadužívání, zejména v průměrném a podprůměrném umění.

Romány si našly cestu také do literatury latinské. Hovoříme pak o antickém románu, sourodém v obou jazykových variantách. Nakolik ho antičtí poetologové přehlíželi, ignorovali jeho obrovskou výpovědní latenci. Antický román nás také důrazně upozorňuje na důležitou okolnost, že zábavní aspekt je původní funkcí této formy. Ať už je totiž příběh jakékoli povahy a hodnoty, vždy musí upoutat a být dobře vyprávěný. To je i důvod, proč se teorie literatury, nakolik zkoumá román ryze filosofickou metodou, nutně míjí s jeho smyslem. Román svou strukturou a určením nepokračuje v linii „vysokých“ žánrů, jakými byly epos a tragédie. Není to Hegelův „buržoazní epos“.

Všimněme si podstatné skutečnosti, že **vertikální model** literárních stylů **1-3** obsahoval výlučně **veršované žánry**! Román pak nemůže být uměleckým dílem a priori, ale není to ani „historia“, protože nelíčí pravdivé děje. V součtu se pak jedná o něco jako literární „nonsens“ zcela mimo měřítko umělecké literatury a soudobé teorie. S tím souvisí další rys románu, totiž důraz na *vyprávění, děj a sloveso*. Román směřuje svou praxí proti teorii miméze jakožto „malování slovem“. Nemaluje, nýbrž *líčí*. To je rys, charakteristický pro běžnou denní mluvu a spolu s absencí rytmu vyrazuje román z literárně-vědné nomenklatury. K sociálním důvodům nezařazení románu mezi umělecké žánry **A-C** pak můžeme přidat dva důvody uměnovědné, totiž:

D. Román není veršovaná forma (není to „epos“);

E. Román „nemaluje slovem“ (je to narace).

Román může být tragický, komický i lecjaký jiný, ale jedná se spíše o **výmyk**, vymanění se z veškeré dosavadní tradice, která se manifestuje už (a právě!) prozaickou formou. Jeho próteovská povaha, schopná nejrůznějších proměn, je stále nejlépe charakterizována jeho někdejšími označeními „plasmaton“. Románová forma je **polymorf**, z něhož může vzejít cokoli. Vždyť ani dnes nemáme uspokojivou definici románu a používáme název pro tento žánr **intuitivně**, event. **retrogradně** podle rysů odečtených z jeho výskytových forem (prohlášených za romány). Vždy tu ale musí být ještě motiv, proč to a to dílo zařazujeme pod **singulární termín**.

Často určujeme žánr románu spíše **podle rozsahu** než podle čehokoli jiného, tedy čistou konvencí. Vždyť kdo určí hranici mezi románem a novelou? Je snad román „epický“ a novela „dramatická“ („Schwester des Dramas“), jak tvrdí německá škola? Pak by román nemohl být dramatický, když běžná detektivka či dobrodružný román takové jsou. Řekneme-li, jak se to dělá v české teorii, že román je na rozdíl od novely „široce větvený“, jsme zpátky u kvantitativního hlediska. Babička Boženy Němcové bývala označována nejen jako román, ale i jako idyla, novela, povídkový obraz či soubor črt. To je nadmíru ilustrativní příklad neurčitosti románu jakožto žánru. Použijeme-li místo termínu „román“ kdysi užívaný pojem „románová novela“, je to jen výraz bezradnosti nad žánrem a stav terminologické nouze. To všechno de facto nejsou nedostatky, nýbrž přednosti románu, za něž vděčí právě svému nekanonickému původu a demokratické „humilitě“, která během věků ukáže svou plodivou sílu.

Do těchto souvislostí patří i **román o Ezópovi**, nejčastěji označovaný jako **Život Aisópův**. To je z hlediska žánru zavádějící označení. Román o Ezópovi nepředstavuje ani úvod k následnému souboru bajek, ani pouhý svod legend o Ezopovi. Ve skutečnosti jde o epicky souvislou narativní prózu (tedy román). Žánr je tu předznačen **popisným názvem**, signalizujícím životopisnou prózu. Vlastním románem (a jeho vyhovujícím názvem) je až druhý, celkovému titulu podřazený název **Kniha o filosofu Xanthovi a jeho otroku Aisópovi**.

Struktura románu o Ezópovi je **epizodická**, držaná v jednotné linii hlavní postavou. Ezop je inteligentní, vtipný, ironický až sarkastický ošklivec, který svého pána, filosofa, přivádí svými argumenty mnohdy až k šílenství. Plebs tu filosofa vyučuje filosofii. Román je brilantně komponovaný a plynulý. Jeho stylistika si v ničem nezadá s romány, o nichž jsme mluvili, včetně takových mistrů, jakými byli Charitón či Apuleius. Zcela jedinečný je svým **kontra-happy-endem**. Jde o jeden z nejkrásnějších románů světové literatury a v mnohém, především však svým třídním hlediskem, i předchůdce pikareskního románu.

Struktura **celého korpusu** s titulem Život Aisópův, totiž „Kniha o filosofu Xanthovi a jeho otroku Aisópovi + Ezopovy bajky“, je pak z hlediska žánru zcela jedinečný. Jeho hrdina, ať už skutečný, nebo fiktivní, je totiž autorem povídek se zvířecími hrdiny v souboru bajek! Jde tedy o **román a povídky** v jednom celku, kde román **rámčuje** povídky. Bajky jsou povídky svého druhu. Jejich smysl je **alegorický**. Plebs nemůže kritizovat vrchnost přímo. Příznačně říká románový Ezop: „Neřeknu svůj názor, ale budu vám vypravovat bajku.“ Ezopovy bajky jsou první krátké povídky světové literatury a dobře by se obešly bez morálního poučení, jež bývá připojeno na závěr. Tyto **gnómy** jsou vzhledem k textu heterogenní, jaksí navíc a vlastně zbytečné. Budí dojem dodatečného „vylepšení“. Neboť že „vlk“ není jen v obecném smyslu „špatný“, ale že je to dravec požírající ovce, bylo vždy každému jasné právě z alegorické povahy povídky. Taková bude i bajka o vlku a oslovi ze staročeského Tkadlečka.

Antický román překvapí nezasvěceného čtenáře propracovanou **literární formou** a vysokou **uměleckou hodnotou**. Proto ani nemohl přijít na scénu dříve. Musel mít připravenou cestu. Tu mu po výrazové stránce razily epos, tragédie, komedie a rétorika. Výrazem myslíme kompozici, syntax, stylistiku i obrazné vyjadřování. Je to kultivovaná forma pro kultivovaného čtenáře. Mimo to jsou ve hře pokročilé kulturní podmínky a demokratizace vkusu, jak o tom byla řeč. Nakolik román zdědil **zábavní, katarzní i kognitivní funkci**, nakolik dokázal probouzet silné emoce a propracovat svou dějovost a zápletku v takové míře, jaké veršovaný útvar může dosáhnout jen stěží, představuje **dovršení** dosavadních literárních snah antiky, které se – na rozdíl od starších literárních žánrů – ukazuje jako **vývojově plodné** a připravené stát se formou pro všestrannou a komplexní uměleckou výpověď.

24. Literárněvědná skepse

Skepticismus byl dlouho podceňovaným směrem filosofie. Bylo to tím, že volně navazoval na **sofistickou tradici**, která byla vlivem Platónovým a Aristotelovým **devalvována (I)**. Zároveň působí autorita Aristotelovy metafyziky, která si kladla nárok na **absolutní pravdivost (II)**. V obou aspektech přejímají jejich postoje moderní historikové filosofie, snad i proto, že se **zachovaly spisy** obou autorů, a tudíž mohou být systematicky studovány, zatímco u skeptiků tomu tak není **(III)**. V očích svých současníků však Platón ani Aristotelés žádného výjimečného postavení nepožívali. Výše než Platón, řekli jsme, byl současníky ceněn sofista Isokratés. Řecká hellénistická filosofie, z níž se dochovaly jen zlomky a zmínky, byla naproti tomu v moderní tradici považována za úpadek.

Favorizování athénské metafyziky je relikv středověku a křesťanské theologie. Skutečnost je taková, že myšlení sofistů bylo velmi podnětné. Skepse je hybatel myšlení a rysy skepticismu vidíme zřetelně už u Xenofana, Hérakleita a Parmenida. Sofistická teze o nepoznatelnosti přírody například posunula Aristotela k jejímu empirickému zkoumání. Zénónovu aporii letícího šípu, který stojí, však Aristotelés zjevně nepochopil: daný problém nesměřuje ke sčítání a odčítání, ale k násobení a dělení. Prostor nelze dělit do nekonečna; násobením

nulových rozměrů nedostaneme rozměr. Zénónova aporie nepopírá možnost pohybu, ale pythagorejskou metafyziku prostoru složeného z geometrických bodů.

Skeptikové byli metodicky kritičtí k oběma vůdčím směrům hellénistické filosofie, o nichž platí, že jejich koncepce byla empiristická i metafyzická. Přesněji řečeno: jejich gnoseologie byla senzualistická, ale ontologie metafyzická. V tom je rozpor, neboť jde o odlišné roviny pohledu, které se v důsledku míjejí. Řeknu-li, toto je dřevo javoru, mohu se přesvědčit o tom, že tomu tak skutečně je, například srovnáním s jinými špalíky z javoru. Řeknu-li však, že všechno se skládá z atomů nebo že hmotu prostupuje logos, je to spekulace, dokud nepřinesu o takové věci důkaz. Epikurejské i stoické ontologické předpoklady jsou účelové a jejich vodítkem je etika.

Skeptikové jako **Pyrrhón z Élidy** (minus 360 až 260), **Arkesiláos z Pitany** (minus 315 až 241) či **Karneadés z Kyrény** (minus 214 až 129) tvrdili, že k předmětům se nemůžeme dostat nezávisle na **smyslovém vnímání**. To platí jak pro jednotlivosti, tak pro celek. Nemůžeme tedy vědět, jaké jsou předměty „ve skutečnosti“. Je pak rozdíl mezi tím, řeknu-li, že něco by mohlo být tak a tak, nebo že se to takové zdá (**A**), nebo když řeknu, že to takové je (**B**). Výrok **B** je dogmatický a proti dogmatismu epikúrovské a stoické metafyziky se skeptikové kriticky vymezovali. Jejich názor na přírodu je přitom zdrženlivý: je možné, že věc, např. hmota či vesmír, je taková či taková, ale není důkazu o tom, že taková vskutku je, nebo že by nemohla být jiná. Jen stěžít totiž přinesu důkaz o tom, že se látka skládá, či naopak neskládá z atomů, nebo že vesmír je nekonečný, či konečný.

Terčem skeptických útoků jsou tedy světonázorové systémy, jakými jsou filosofie a náboženství, a jejich představy o vesmíru, bozích a mravnosti. Nejde o jevy běžného života; je-li dřevo javorové, či není, mohu ověřit empiricky. Extrémní skeptické stanovisko, např. že nemohu nikdy zvědět, zda jde o dřevo z javoru, či nikoli, je mechanický skepticismus neboli **agnosticismus**. Tahle pokleslá varianta (**C**) je pravděpodobně příčinou devalvace celého filosofického směru. Skeptické hledisko však bytostně patří k myšlení člověka a jako takové si nachází cestu do všech soudobých filosofických škol, včetně platónské Akademie a peripatetického Lykeia. Dva posledně jmenovaní ze „skeptického trojlístku“ byli představení Akademie a přinesli mnoho cenného platonismu i skepticismu.

Skeptikům šlo primárně o to, abychom se oprostili od omylů: není náhoda, že věda se emancipuje od metafyzické filosofie právě v jejich době! Základními měřítky pravdivosti jsou:

- a. Jasnost a zřetelnost představ o věci;**
- b. Podmínka společného výskytu věci a prověření představ o ní;**
- c. Posouzení toho, kdo soudí;**
- d. Posouzení věci, o které se soudí;**
- e. Posouzení místa, času, prostředí a vztahů v něm.**

Vidíme, že skeptikové postupují po vzoru občanského soudu právního. Distinkce mezi **jistotou a pravděpodobností**, nutností a náhodou, kauzálními a logickými vztahy zajišťují hellénistickým skeptikům trvalé místo v dějinách vědy, a ovšem v dějinách filosofie, která si za svůj vzor bere exaktní vědu, a ne metafyzické systémy. Tak např. Kantova filosofie je výrazem post-osvícenského skepticismu. Princip regulativní ideje (např. že nikdy nebudeme vědět, zda je vesmír konečný, či nekonečný v prostoru a čase) je v posledku agnostický. Stejný případ je Kantův pojem „věci o sobě“, která se zjevně podobá Achillově želvě, kterou nelze dohonit.

Hellénističtí myslitelé se ve dvacátém století dočkali spravedlivého ocenění: doba mezi lety **1500 a 1750**, tedy celé čtvrttisíciletí, je označována jako epocha **novostoicismu, novoepikureismu a novoskepticismu!** Tyto novověké systémy, na rozdíl od ustupujícího aristotelismu a platonismu, zpochybňují autoritu náboženských institucí a umožňují vznik moderní vědy a techniky. Předobraz takového vývoje vidíme právě v hellénistické době.

Skeptikové byli velmi **kritičtí vůči umění a vědu** o něm odmítali. Poezie podle nich skýtá požitky, ale jinak škodí, a škodí proto, že je nepravdivá. To je od dob Platónových stará pravda. Fikce působí zmatek v myslích lidí; to jsme měli možnost poznat i na pojmosloví sofisty Gorgii, poezii příznivě nakloněného. Poezie není podle skeptiků **objektivně krásná**; krásná se jen zdá vlivem **sugesce**. To je estetický relativismus, který můžeme vidět i jinde. V posledku jde o smířlivost vůči hédonické funkci umění, která je empiricky založená, ale **odmítnutí jeho funkce kognitivní**, která podléhá metafyzickému soudu. Tím ovšem vzniká ontologický rozštěp, který **umění znehodnocuje**. Také skeptikům vytkneme, co jsme vytýkali epikurejcům, totiž že vycházejí ze **zastaralého** obrazu literatury velkých žánrů a ignorují lyriku. Lyrika nemůže být nepravdivá. Ti i oni zřejmě příliš nečetli a básnické svitky nevyhledávali, neřku-li, aby za ně platili.

Vědě o literatuře (teorii literatury) se tehdy říkalo **gramatika**. Argumenty proti „gramatice“ vyjadřují skepsi vůči poznatelnosti umění jako takového a některé z nich bychom neměli odmítat a priori ani dnes. Je třeba je zkoumat a zvažovat. Jsou čtyři hlavní argumenty proti gramatice:

1. Gramatika je vědou jen o některých dílech. Jde o nejzávažnější skeptický argument, který lze jen stěží zcela odmítnout. Situace v klasickém Řecku byla ještě poměrně přehledná, i když ani tady nikdo nemohl říci, že četl všechno. V latinské epoše se věc komplikuje: jsou tu dva literární jazyky, přičemž latina se postupně rozšiřuje a ve středověku zachvátí celý kulturní Západ. Nástup literatur v národních jazycích věc dále komplikuje. Literatura se kvantitativně rozrůstá a jazyková různost ji zpěřístupňuje. To dělá problém z moderního pojmu „světová literatura“, která je závislá na překladech a představuje vždy výběr, realizovaný určitou skupinou aktivistů. Není přitom jasné, zda jde o pojem kvantitativní, nebo kvalitativní. Podle kvantitativního hlediska (nechme stranou mechanickým pohled na věc, podle kterého tvoří světovou literaturu prostě souhrn všeho, co kdy bylo napsáno) patří do světové literatury všechno, co se překládá, podle kvalitativního hlediska jen věci umělecky hodnotné. Není však shoda na tom, co je hodnotné umění. „Hodnotné“ věci nejsou přeloženy do všech světových jazyků. Jsou však překládány i věci málo hodnotné či umělecky zcela nehodnotné.

2. Dobré dílo nepotřebuje vysvětlení. Dobré dílo je podle skeptiků pravdivé a užitečné. Pojem užitečnosti považují za podřazený kategorii pravdivosti a přitom předpokládají, že pravda je vždy užitečná. Dobré dílo (tj. pravdivé a užitečné) se podle skeptiků vysvětluje samo sebou. „Dobré dílo se chváí samo,“ říkáme i dnes. V širokém publiku se ale vždy „chváí samo“ i dílo kognitivně nepravdivé, a tedy v důsledku neužitečné. Pravdu ne vždy považujeme za užitečnou a dobré dílo ne vždy za pravdivé. V jakém smyslu je užitečná např. homicidní fikce v literatuře? V jakém smyslu je pravdivá? Do jaké míry je umělecká? Patří do světové literatury? A pokud ano, pak v jakém smyslu? Je „světová“ podle kvantitativního, nebo podle kvalitativního hlediska? Zdá se, že pravdou je spíše opak toho, co skeptici tvrdí: „pravdivá“ a „užitečná“ díla musíme zkoumat právě v předpokládaných (uzuálních) společenských hodnotách, zvláště pak v hodnotách uměleckých. Podle skeptické teze, že věci poznáváme smyslově (že se jeví ve fenoménech), by „pravdivost“ literárního díla byla neposouditelná. Neověřitelné pak je i tvrzení, že dobré dílo se chváí samo. Je pravdou, že na

hodnotovém úsudku se podílí intuice, ta je ale ovlivňována sečtělostí a výchovou. Kultivovaný čtenář hodnotu díla vycítí, ale zdůvodnit ji, to představuje specifický problém. Můžeme totiž zabřednout do bezedné argumentace. Nakonec tedy řekneme, že se mi něco líbí, či nelíbí, tím však je sám hodnotový soud znehodnocen a problém, zda jde o hodnotné dílo, zůstává nevyřešený.

3. Hodnotit dílo může jen filosofie. Toto tvrzení má povahu aporie, která spočívá na rozporu mezi racionalitou a empirií. Filosofie je racionální, kdežto gramatika empirická. Rozpor mezi celkem a jednotlivinou je absolutizován a nepočítá se s mezistupni mezi nimi, které sice vždy znamenají redukci, ale redukci oprávněnou, neboť právě z ní vychází filosofické hodnocení. Krásné, pravdivé a užitečné se vyskytuje v jednotlivinách a krása, pravdivost a užitečnost jsou jejich abstrakty. Věc by ve skutečnosti vyžadovala teorii abstraktu; ta však dodnes nebyla metodicky vypracována. „Abstrakty“ literárněvědných prací se řídí různými hledisky a intuicí. Každý, kdo někdy pořizoval školní „výpisky z četby“, ví přibližně, o čem se jedná. Nepřeborná „pestrost“ literárního díla není „nepřeborná“, ale grupuje se podle určitých hledisek. Pak není protiklad mezi racionalitou a empirií nepřeklenutelný. Protože však podle skeptiků překlenutelný není, nemůže ve skutečnosti literární dílo hodnotit ani filosofie. Přesnější však bude, řekneme-li, že dílo nemůže hodnotit především ona; stále totiž platí argument o lyrice a zastaralém obrazu literatury.

4. Existují škodlivá díla a gramatika, která o nich pojednává, působí škodu. Otázkou však zůstává sama „škodlivost“ poetického díla a její průkaznost. Gramatika sama nemůže „škodlivost“ prokázat, protože je ryze empirická. Nakolik není empirická, už to není gramatika. Ještě dnes jsou filosofové, kteří považují vědu za ryze empirickou, a vědecké teorie tudíž za pouhé logické abstrakty. Důvodem je metafyzická pozice, která se potřebuje nějak aktualizovat a legitimizovat. To však je pozice starověká, která usvědčuje z nepravdy sebe samu, protože je sama teorií. Co je škodlivé, je zjizvitelné jen empiricky a v jednotlivém případě, např. ve věci škodlivosti Sókratova působení na mládež. Právě takové soudy jsou však vždy konzervativní a aplikovány na myšlení, znemožňují jeho vývoj. To platí pro fiktivní umění stejně jako pro Sókrata a filosofii.

Závěr ze všech čtyř argumentů je, že **gramatika není možná**. Vidíme ale, že některé z nich se navzájem vyvracejí, přičemž argument 1 („nikdo nezná všechna díla“) oslabuje zbývající 2-4.

Zajímavé jsou i argumenty skeptiků proti **hudbě a teorii hudby**, která, jak víme, je často nebo někdy s poetickým dílem spojená. Nebudeme se jimi podrobněji zabývat, protože jsou vědecky mimo náš obor. Argumentů proti hudbě je pět:

- aa. Hudba neznamena specifické působení;**
- ba. Existují nemuzikální lidé, kteří nepocítují nedostatek hudební slasti;**
- ca. Hudba působí i na lidi bez vzdělání;**
- da. Hudba rozptyluje pozornost, podobně jako spánek či víno;**
- ea. Neexistuje něco jako vesmírná harmonie.**

Poslední argument **ea** směřuje proti pythagorejské koncepci „zvučícího vesmíru“. Je **kognitivně progresivní**. Pojem „musica mundana“ (vesmírná hudba) přebírá přes Boëthia křesťanství, jehož platonismu vyhovuje. Opuštěna bude až v renesanci. Že neplatí **aa**, je zjevné, přičemž **ba** a **ca** nejsou argumenty proti. Argument **da** je nesmysl, vyvracející se pouhou zkušeností.

Skepticistický závěr zní: hudba jsou jen zvuky, a ty vznikají a hned zanikají. Nejsou tedy „jsoucí“ v plném smyslu. Hudba je pak jen pocit. Protože neexistuje věda o pocitech, nemůže existovat ani věda o hudbě. Pocity, např. pocit, že vnímám hudbu, je však empirický. Pak je ovšem možná i věda o hudbě a zvucích obecně. Skeptikové měli ve skutečnosti vypracovat filosofii pociťování. Psychologii však zřejmě považovali za metafyzický obor.

25. Stoikové a „podezřelé výrazy“

Řekli jsme, že stoický systém (stejně jako systém epikúrovců) zahrnuje **logiku, fyziku a etiku**. Jde tedy o **universalistickou** filosofii, která aspiruje na vytvoření úhrnného obrazu světa, a svou **pantheistickou kosmologií** nabízí alternativu za tradiční náboženství. Obory stoického systému bychom si neměli představovat dnešními očima, tak např. fyzika zahrnuje neživou i živou přírodu (fysis). Jak je tomu s bohem a s bohy, ještě uvidíme, na tomto místě řekněme jen tolik, že stoická theologie je ryze fyzikální. Také to má společné s epikúreismem. Nás tu zajímají podobory logiky, která zahrnuje nejen teorii poznání a formální logiku, ale také **sémantiku, gramatiku a stylistiku**. Složky logiky jsou navzájem spjatý. Jejich společný předmět totiž tvoří logos, což znamená řeč i rozum. Rozum mudrce je spjatý s „rozumem“ vesmíru, logos s logem. Fyzika, logika a etika jsou co nejužěji propojené a vedou se spory, zda vůbec byly přednášeny odděleně.

Rozumná řeč filosofa předpokládá teoretickou znalost řeči. V tom stoikové pokročili a sotva je přeceníme, když budeme tvrdit, že jejich nauka stojí na **vrcholu antické lingvistiky**. Řeč se stává objektem reflexe a zkoumání. V době **Chrysippa** (minus 280 až 207), třetího představeného řecké stoy, už byly definovány čtyři slovní druhy a pět pádů řečtiny. Opět jsou tu odlišnosti od pojetí dnešní jazykovědy, ale ty nás tu nemusejí zajímat. Nesmírně důležité je stoické rozpoznání struktury **slovního znaku** a jeho vztahu ke skutečnosti. Stoikové rozlišovali **věci označující** a **věci označované**. „Označovaná věc“ není „věc“ jako taková. Je to „význam“ slova; slovní znak má dvě intence. Zatímco dříve vládla představa, že slovní znak se vztahuje přímo na věc, stoikové vkládají mezi slovo a věc význam; ten umožňuje věci identifikovat. Stoická sémantika už rozlišuje to, čemu dnes říkáme **význam slova a denotát** (designát); význam znaku není denotát. Význam je jazyková entita, zatímco denotát je entita mimojazyková. V běžných situacích se opak zdá být pravdou: vidím-li totiž javor a řeknu-li „javor“, význam a denotát mi splývají. Množina významů tvoří rastr, jímž vnímáme věci a jejich vztahy.

Jak je tomu ale u „věcí“, které smyslově nevnímáme? Řeknu-li Zeus, nemám k svému slovu žádný smyslový ekvivalent. Vlivem senzualistické teorie poznání byla stoická škola postavena před problém, co vlastně vyjadřují náboženské představy, jsou-li jejich tvrzení sensu stricto nepravdivá. Že v takovém smyslu pravdivá nejsou, bylo filosofům všech škol od dob Thalétoových zřejmé. Stoikové patří k těm školám, které bohy *sensu lato* připouštějí, jakými byly Platónova Akademie i Aristotelovo Lykeion, nebo ještě spíše Anaxagoras, u něhož bytí, alespoň podle převládajícího názoru, strukturuje kosmický „Nús“, a ovšem epikúrovci. „Rozum“ stoikové ztotožnili s hérakleitovským ohněm (pýr) a nechali ho prostoupit veškerým bytím. Stejně jako epikúrovci byli přesvědčeni, že všeobecně rozšířená víra v bohy není náhodná. Považovali ji za nepřímý důkaz existence něčeho „božského“; jen účast logu je podle nich v náboženských představách menší než ve filosofii. Kosmologie stoiků nepřipouští, aby bohové byli osoby. Jsou to specifické představy, avšak představy ontologicky motivované.

Stoikové vyřešili svůj problém lingvistickým tahem, kterým de facto založili **teorii interpretace**. Umožnila jim to (právě) teorie znaku s rozlišením „označující-označované“. Interpretace znamená způsob, jakým rozumíme slovům a větám, např. větě „Zeus je všemocný“. Rozumění implikuje význam a denotát, resp. jejich rozlišení. Rozumím-li slovu „Zeus“, neznamená to ještě, že vím, co je jeho denotátem; ten smyslově nevnímám. Zjevení božstvo považovali stoikové za halucinaci a my dnes víme, že halucinovali můžeme i vlivem spánkové deprivace či sugesce. Ani v době stoiků neobstála žádná halucinace před ověřením typu občanského právního soudu. Pak ovšem platí Platónova deviza, že bohy nikdy nikdo neviděl. Rozumový Bůh stoické theologie je totožný s hmotou, a jen díky tomu tvoří vesmír „kosmos“, tj. logicky uspořádaný celek. Je tedy třeba uvést v soulad tradiční a filosofické pojetí bohů, polytheismus s pantheismem.

Logika stoiků je v této věci jednoduchá, ale ve své samozřejmosti netriviální. Pochopili totiž mytologickou figuru jako podobenství, tj. **obrazné pojmenování**. Tím také každá mytologická figura je. Ontologicky to je fikce. Poseidonův hněv je pak obrazným pojmenováním bouře na moři, „Poseidón“ je označované bez denotátu. Znak „Poseidón“ pak označuje jiný denotát, než se domnívá tradiční představa boha. Římská stoa označí „znak bez denotátu“ termínem **alegorie** (což je podobenství). „Allegoria“ je v rétorice řečnická figura, která zdánlivě něco říká, ale naznačuje něco jiného. Jednoduchým příkladem takového druhu je ironie. Latinské „alius“ znamená „jiný“, „druhý“. Do češtiny se slovo alegorie překládá jako **jinosloví**, mimo jiné vlivem renesanční tradice (**alieniloquium**). Řečtí stoikové ovšem používali odpovídající slovo řecké, jímž bylo **hyponoia**; k jeho významu se ještě dostaneme. Stoikové tak zavedli do ještě živých mytologií systematickou **filosofii mýtů**. Psychologickým mechanismem mytologismu jsou antropomorfní projekce; alegorie jsou **personifikace**. Motivace stoiků byla trojího druhu:

1. Morální motivace. Už Platón provedl systematickou revizi nemorálních vlastností, jaké bohům přisoudili Homér a Hésiodos. Bohové přece nelžou a nekradou, jak to mýty tvrdí např. o Hermovi, patronovi zlodějů. Tato kritická tradice sahá až ke Xenofanovi, který mimo své jizlivosti na účet mytologií založil novou theologii, totiž pojem kulovitého (patrně apeiratického) boha. Z těchto racionalistických, v podstatě geometrizovaných představ vycházejí všichni budoucí myslitelé „božského“ včetně Aristotela.

2. Racionální motivace. Mýtus představuje nižší stupeň racionality, která se jako taková vyvíjí. Protože vývoj implikuje souvislost, ať už jakéhokoli druhu, je svět logicky a výkladově jednotný. Byl takový vždycky, člověk jen neměl na nižším civilizačním stupni dostatečně diferencovanou „uchopující (kataleptickou) představu“. Svět však chápal v jeho podstatných souvislostech. Mýtus se tedy nevylučuje s logem. Ostatně, proto mluvíme o mytho-logii.

3. Pragmatická motivace. Stoikům jde o to, aby podrželi autoritu starých textů a mohli ji využít. Je-li svět takový, jak říká bod 2, není třeba mytologie znehodnocovat nebo vůbec ignorovat. Lze je využít v argumentaci. Pragmatismus rovněž umožňuje soužití s živými mytologiemi a náboženstvími z nich odvozenými. Hellénistická civilizace byla politicky centralistická, ale kulturně a ideově příkladně pluralistická. Názorová tolerance plyne primárně z polytheismu, ale vztahuje se i na politicky konformní filosofie, zvláště jsou-li „theologické“, jak to vidíme u stoiků i epikúrovců.

Viděli jsme už, že řecká terminologie ne zcela odpovídá terminologii latinské. Tak např. celkem jednoduchý pojem fikce (ficta res, ficta) musel Gorgiás složitě opisovat prostřednictvím opozice pravdy a lži (apateická teorie). Řekové používali ve významu

„alegorie“ jiné slovo s poněkud odlišným významem. Bylo to (jak jsme řekli) slovo **hyponoia**, což znamená „mínění“. Jde tedy o výraz, jehož denotát není v přísném smyslu reálný. Alegorický (hyponoický) výraz je tedy takový, o němž si myslím, že ve skutečnosti tvrdí něco jiného, než co míní doslovně. Podat definici alegorie a rozpoznat ji v souvislém textu je ovšem dvojí, značně rozdílná věc. Tedy: podle čeho poznáme alegorii neboli zástupný symbol?

Smyslu řeckého slova, už v době posthellénistické, se chopil **Filón z Alexandrie** (minus 13 až plus 54), aby určil, podle čeho takový „hyponoický“ výraz poznáme. Filón byl představitelem hellénizovaného židovstva v diaspoře a vedla ho potřeba legitimovat starou hebrejskou slovesnost ve světle filosofie. Metodicky nejpokročilejší byla tehdy stoická teorie alegoreze. Filón definoval „hyponoia“ (alegorii) jako výraz, jehož **doslovný význam** působí v textu jako **aporie, absurdita** či **cizost**. „Hyponoia“ totiž neznamená jen „mínění“, ale také **podezření**. Alegorie je tedy výraz podezřelý z toho, že říká něco jiného, než co doslova tvrdí. Filón tedy stanovil **objektivní znaky alegorie**. Alegoriemi jsou pak v *Písmu Židů* takové výrazy jako „strom života“, „strom poznání“ nebo „Hospodin“. Doslovný význam ve vztahu k významu obraznému chápal Filón jako vztah těla k duši. My bychom dnes řekli: jako vztah zjevného k nezjevnému. Filónova teorie platí dodnes. Neexistuje žádná jiná metoda, podle níž bychom poznali symbol. Freudova teorie hlubinného symbolu jen replikuje logiku Filónovy metody.

26. Estetika a poetika vznešeného

Vznešenost je termín, pocházející z řečnictví. Myslí se jím to, co je **majestátní a povznesené** nad běžná měřítká, co je nadosobní či neosobní a co přesahuje člověka. První formulace a kroky teorie vznešeného nacházíme u Cicerona (**Marcus Tullius Cicero**, minus 106 až 43). Byl vynikající osobností pozdní římské republiky, politik, řečník a filosof. Ve filosofii byl syntetik na stoické bázi. Římský filosofický syntetismus byl pozitivním směrem, který se snažil vytěžit z jednotlivých názorových škol, často soupeřících, všechno to, co obstálo v běhu času a jevílo se jako nosné pro římské podmínky. Mimo to ovšem přišel s lecčím novým. Cicero vytvořil latinskou **filosofickou terminologii**. Antická filosofie řešila i problémy estetické a v oblasti rétoriky i speciálně poetické či poetologické. Podstatně tedy přispěl v oblasti **estetické terminologie** a teorie, kterou inovoval.

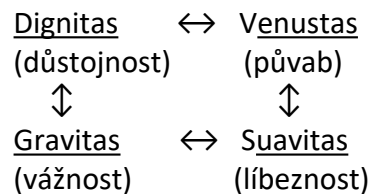
Cicero chápal **krásu jako vzhled**. Tím zúžil starou definici, která zahrnovala pod týž pojem vnější a vnitřní krásu. Vnější, tj. vzhledovou krásu označí jako **pulchrum** (adj. pulcher znamená „krásný, pěkný, hezký“), tedy „krásu“ jak ji běžně chápeme, když posuzujeme tvář a postavu člověka. Vnitřní krásu označí jako **decorum** (adj. decorus znamená „slušný, vhodný“, a vedle významu „krásný, půvabný“ také „důstojný, čestný“), což můžeme přeložit pojmem „duševní a morální krásu“ či „krása povahy“. Aspektem krásy je pořádek (**ordo**), který je výrazem souladu částí (**convenientia partium**). Cicero zavedl nadmíru důležitý termín **ornatus**, ozdoba. Ve středověké poetice bude centrálním pojmem poetologické teorie ornátu. Vzhledová krásu má dva póly:

I. Venustas a suavitas (půvab a líbeznost);

II. Dignitas a gravitas (důstojnost a vážnost).

Budeme-li variantu I považovat za **ženskou** a variantu II za **mužskou**, sotva se zmýlíme. Mužská krásu je mužná a římský senátor se uměl chovat důstojně, jak přísluší jeho stavu. Odtud také důstojnost a vážnost v řeči a řečnictví. Jen stěží pak můžeme o římském muži říci, že je půvabný a líbezný; můžeme to však říci např. o chlapci. Řeckou homosexualitou Římané

opovrhovali. Na schématu, které následuje, je přechod mezi oběma mužskými a oběma ženskými variantami vyznačený vertikálními šipkami. Vztáhneme-li I a II na „smíšené“ objekty, dostaneme přechodové kontinuum mezi mužskými a ženskými kategoriemi. Na schématu je vyznačeno horizontálními šipkami. To je úhrnné schéma přechodů vzhledové krásy:



V oblasti umění Cicero rozlišoval:

1. **Umění zraková** (mlčící), což jsou umění výtvarná;
2. **Umění sluchová** (vyšší typ), což jsou v první řadě umění slovesná.

Sluchovost jako vyšší typ je srozumitelná ze společenské a řečnické praxe. Rétorika je umění. Tím Cicero **korigoval starou teorii**, která stírala mimetický rozdíl mezi výtvarným a slovesným dílem. V tom mu nejspíše napomohla stoická teorie znaku. Můžeme teď tvrdit, že Aristotelova teorie („slova jsou obrazy“) je důsledkem nerozvinuté teorie znaku. Ciceronova teorie však bohužel nedošla ohlasu, nechceme-li už mluvit o teoretické valorizaci.

Důležitým uměnovědným přínosem je i pojem **umělecká idea**. Cicero míní, že kdyby umění obsahovalo jen pravdu, bylo by nepotřebné. To znamená výrazný posun k pochopení specifčnosti kognitivní funkce v umění; „ornát“ zahrnuje uměleckou ideu! Aktivita umělce se neomezuje na zpodobení (imitatio), ale zahrnuje i fantazii a vymýšlení. Umělec čerpá z vnějšího i z vnitřního světa. To všechno celkem odpovídá hellénistickému rozvolnění klasického kánonu. Ani latence pojmu „umělecká idea“ nebyla k naší lítosti zhodnocena a valorizována. Cicero tu zřejmě předběhl svou dobu, trvale přeceňující řecké vzory, jinak řečeno: byl estetikem a uměnovědcem prvního řádu!

Vlastním tvůrcem systematické teorie vznešenosti je **Pseudolonginos** (plus 1. století). Jeho řecký spis se jmenuje **Peri hypsú** neboli O vznešenu. To, co označujeme jako „vznešené“ (lat. sublimae; angl. sublime; něm. erhaben) či „vznešenost“ (maiestas, granditas; the Sublime; das Erhabene) vidí Pseudolonginos ve dvou základních úrovních:

- I. **V dílech přírody;**
- II. **V dílech člověka.**

V přírodě je řád a člověk je součástí přírody. Řád je tedy naučitelný a spolu s ním i řád vznešenosti, vznešené.

Původním místem a zdrojem vznešeného je příroda: „Vrozeným smyslem se obdivujeme nikoli snad potůčkům, třeba průzračným a užitečným, nýbrž Nilu, Dunaji a Rýnu, a ještě mnohem více oceánu,“ píše Pseudolonginos. Jako další příklady uvádí hvězdné nebe a sopky („světla nebeská“, „kráter Etny“). Vznešené je podle něho to, co je veliké, mohutné, neobyčejné, uchvacující, budící obdiv a vytržení.

Naučenou vznešeností je vznešenost člověka. To plyne z předpokladu, že vznešené je prvotně v dílech přírody. Řád přírody je přirozený a odtud se člověk, součást přírody, řádu učí. Není také náhoda, že příklady jsou voleny z oblasti řečnictví a společenského života. Doba je však jiná než v době Ciceronově, republiku a její ctnosti vystřídal císařství a jeho

nectnosti. „Dnešní řečníci vládou přesvědčivostí,“ říká Pseudolonginos, „avšak nerodí se již povahy obzvláště vznešené a nadmíru velké, nebo jen zřídka.“ Důvod spočívá v tom, že „živitelkou vznešenosti jsou demokracie a svoboda“. Na první pohled zaujme spojení demokracie se vznešeností, což nebylo u filosofů zrovna obvyklé. Dnes ale „žijeme od dětství v porobě“, a „otrok se nestává řečníkem“. Může se však stát filosofem (namítneme), jak vidíme už na příkladu Ezopa a zejména stoického mistra Epiktéta (plus 55 až 135).

Na tomto stavu věcí shledává autor i pozitivní rysy: „Je však zajištěný světový mír.“ Je to ovšem mír vnucený porobitelem, pax romana. Pseudolonginos nevěří v přirozenou moralitu člověka: „V našich žádostech zuří válka“, „naším bohem je lakota a rozkošnictví“, říká, aby zakončil: „Věřu lépe jest takovým, jako jsme my, žít v poddanství než na svobodě, neboť kdyby zistné choutky byly docela vypuštěny na bližní jako divá zvěř z ohrady, zažehly by svět požárem pohrom.“ To je ovšem **mravní nihilismus**, který je produktem císařství, kdežto republika nepovažovala společenský řád za nesvobodu. Pseudolonginova etika je předzvěstí antropologické skepse Thomase Hobbesa.

Je pět zdrojů naučitelného vznešena, z nichž první dva bychom označili jako psychologické, další pak jako literární.

Psychologické zdroje vznešena jsou:

- 1. Veliké představy;**
- 2. Mohutný a nadšený cit.**

Literární zdroje vznešena jsou:

- 3. Vhodné figury** (uskupení slov), která autor dělí na:
 - A. Myšlenkové figury** (uskupení významů a představ);
 - B. Slovní figury** (zvuková uskupení);
- 4. Ušlechtilý výraz** (lexikum, výběr slov, ornát);
- 5. Skladba slov a vět** (syntax, stylistika).

Kam patří obrazné prostředky (trópy), příkladně **metafora**, kterou se Aristotelés zabýval v obou svých literárněvědných spisech, přísně vzato nevíme. Důvody spočívají v tom, že *Peri hyspú* pojednává výlučně o řečnictví. Domnívám se, že metafora spadá do oblasti **3**, podporované psychologicky z **1** a **2**. Mezi „figury“ jsou někdy zahrnovány i **trópy**. Zda by přitom šlo o variantu **A** (myšlenkové figury), nebo **B** (figury slovní), může být případ od případu jiný. Metafora by zřejmě patřila pod **A**, neboť metaforu podle Aristotela hledáme tehdy, když nám chybí výraz v běžné řeči. Jiné prostředky, třeba Aristotelem zmiňovaný homoioteleuton, by patřil pod **B**. Obě varianty by mohly přesahovat i do oblasti **4** (ušlechtilý výraz). Je přinejmenším zvláštní, že Pseudolonginos nevěnuje metafoře žádnou pozornost, zejména když uvážíme, že žil v době květnatého řečnictví.

Vznešeno v řeči je svrchovaná **ušlechtilost**, **velkorysost** a **vášnivost**, soudí Pseudolonginos. Vznešeno může dělat chyby proti mimetičnosti, ale ty jsou podružné; něco podobného ostatně tvrdil už Aristotelés. Vznešeno má být přirozené a přiměřené; křečovitá snaha po novosti mu nesvědčí. To je daň formě veřejné řeči. **Opakem vznešeného** jsou podle Pseudolongina malichernost, směšnost, nabubřelost, suchopárnost a nechutnost. Tím je komedie vyřazena ze hry. Vznešené jsou tragédie, ani těm však autor nevěnuje pozornost. Takové věci, jako je infanticida či antropofagie, s nimiž se v řeckých tragédiích setkáme, patří do oblasti nechutného. Kategorie vznešena ožije v novověku za epochy preromantismu (A. G.

Baumgarten, Edmund Burke) a zvláště pak v romantismu a jeho výtvarných a básnických kreačích. Významnou kategorií estetiky zůstává dodnes.

27. Novoplatonismus a „vzářená krása“

Zakladatelem novoplatónského systému je **Plótinus** (minus 203 až 270). V osmadvaceti letech vstoupil v Alexandrii do učení k *Ammóniu Sakkovi*, který ho upoutal naukou o nehmotné duši, tedy tvrzením, které bylo v příkrém protikladu k učení stoiků a epikúrovců. Strávil u něj jedenáct let. Sakkos buď nepsal, nebo se od něj nic nezachovalo. Podle nepřímých zpráv se však nezdá, že by Plótinus svou zralou nauku od něj převzal. Jeho systém je v základních článcích spíše původní než odvozený, a to i tam, kde věří, že interpretuje Platóna zcela organicky a ortodoxně.

Svou vlastní školu otevřel Plótinus ve čtyřiceti letech v Římě. V dalších generacích se novoplatonismus štěpí a modifikuje na několik škol, z nichž se historicky jeví jako nejvlivnější větve křesťanská. Ta je i vlastním důvodem prolongující prestiže platonismu.

Novoplatonismus je **poslední ucelený systém** řecké filosofie. Využívá nejen prvky Platónova učení, ale i dalších řeckých škol, s výjimkou Epikúrova atomismu. Ten byl v praktickém ohledu atheistický, když považoval bohy za „obrazy“ (eidola), které nemají pevnost ani numerickou identitu a bytují v prostoru mezi světy. Novoplatonici naproti tomu obohacovali své učení mystickými prvky a náboženstvím. Plótinus však svou mystiku podmiňuje **racionálním poznáním**. K absolutnu nevede *nefilosofická* cesta.

Centrálními pojmy u Plótina jsou „Hén“ a „emanace“, což nejlépe přeložíme jako „Jedno“ a „překypování“. „Emanare“ je ovšem latinské slovo. Znamená „vytékat, prýštit, vznikat, šířit se“. Plótinovu řeckému slovu a představám s ním spojeným však nejvíc vyhovuje shora uvedený český výraz. Vesmír vzniká tak, že z **Hén (1)** emanuje **Intelekt (2)**. Intelekt je kosmická entita a představuje souhrn všech platónských idejí. Oproti Platónovi však Plótinus zavádí i **ideje jedinečných věcí**, což nebude bez pozitivního významu pro jeho estetiku (I).

Plótinus přirovnává Intelekt k živoucí kouli různých barev a vzorů, nebo k bytí, k němuž je vše obráceno tváří a co se samo třpytí živoucími tvářemi. Významnou korekcí Platóna je skutečnost, že božské Hén nepředstavuje bytí démiurgovského typu. Je ryze **nehmotné a neintelektové**. V aktu emanace „překypuje“ svou vlastní plností. Jeden z Plótinových příkladů uvádí, že je jako Slunce, kterého zářením neubývá. **Stvoření** tedy není záměrný, nýbrž **mimovolní akt** „Hén-Jedna“. Hén nemá *žádnou vůli*. Ze světového Intelektu pak emanuje **duše světa (3)** a z ní jednotlivé **individuální duše (4)**. Ty však netvoří samostatnou hypostázi, nýbrž nalézají se na vnější straně „světové duše“, kam je vede touha po odlišnosti. Z individuální duše emanují **těla (5)**.

Jsou tedy **tři hypostáze** (Intelekt, duše a příroda) a **pět fází kosmotvorby (1-5)**. Duše nikdy neztrácí kontakt se světovou duší a jakožto její součást může nazírat i světový Intelekt a vposledku Jedno. To není uchopitelné smysly ani rozumem. Ukazuje se nám však v záblescích extáze (**ekstasis**). Vztah duše a těla není jako u Platóna: duše není v těle, nýbrž naopak **tělo v duši!** Hmotný svět je ponořený v duši jako síť v moři. Hmota stojí na nejnižší ontologické úrovni; Plótinova kosmogeneze je **descendenční**. Všechno zlo ve světě spočívá v odcizení hmoty duši. Protože však je i hmota plodem mimovolního Dobra, nese v sobě i ona **stopy prvotního jasu a vyzařování**. To je druhá dobrá zpráva pro estetiku (II).

U Platóna byla **krása rozumová** entita. Rozum ji poznává přímým nazřením bez pomoci pojmového jazyka. Model emanace však umožňuje Plótinovi tento vztah inovovat a pochopit **krásu** jako entitu **smyslovou**. To je třetí dobrá zpráva pro estetiku (III).

Jde o důležitý posun, jehož prospěšnost se ukáže až v budoucnosti. *Krása přírody* je pro Plótina výronem krásy nejvyššího Dobra (Hén). Není důsledkem, nýbrž *příčinou* všech symetrií. Platón devalorizoval umění, ale Plótinus hodnotí umělou krásu stejně jako krásu přirozenou. V některých případech může umění dokonce **vylepšit přírodu**. To je čtvrtá dobrá zpráva pro estetiku (IV).

Umění může vylepšovat přírodu proto, že nenapodobuje jen svět vnější, nýbrž i svět vnitřní, svět duše a vpsledku i svět Intelktu, zdroj všech idejí. Řekli jsme, že Plótinus zavádí do ontologie ideje konkrétních věcí: v tom se projevuje jeho smysl pro **hodnotu a půvab jednotlivin**. Smysl pro estetický detail je pro nás velmi důležitý. Ani kontemplace bytí nestojí mimo estetiku: nejvyšší Dobro vede duši k očišťování, ctnosti a kráslení. **Bytí je krásné**.

Plótinova estetika, nakolik ji můžeme izolovat od jeho ontologie a kosmologie, je reakcí na klasickou estetiku a ve starověku nedošla ocenění. Byla valorizována až křesťanským uměním a uměnovědnou teorií, zejména vlivem Augustinovým. O tom budeme mluvit v následující kapitole. Přínos Plótinovy estetiky je v tom, že není kvantitativní, nýbrž kvalitativní. Duchovní jevy jsou celostné a nelze je postihnout jen symetrií. Duše, jak víme, je jako moře, v němž se smáčí síť hmotných objektů. Krásný je nejen celek, ale i jeho části. **Krása** pak není vztah, nýbrž **bezevztažná kvalita**. Plótinova estetika je polemická a obvykle je formulována do tří argumentů proti klasickému pojetí. Jsou to:

1. Argument proti symetrii. Krása je i v nesložených věcech. Krásná je barva, lesk a surové zlato, světlo a slunce. V tom poznáváme vliv egyptského i východního vkusu a symboliku světla, která sehraje svou roli v křesťanské ikonografii. Argument **1** představuje pravdivý postřeh.

2. Argument proti proporci. Krásná tvář má jisté proporce, vyjádřitelné poměrem jejích částí a rozměrů. Plótinus si ale všiml, že stejná tvář je někdy krásná, ale jindy nikoli. Je tomu tak proto, že je výrazem duševních hnutí. Podle Plótina z tváře vyzařuje duše. Radostná, smutná či zlostná tvář je odlišná. Také argument **2** je pravdivý.

3. Argument proti harmonii. Klasická formule praví, že krásné je harmonické. Soulad ale může být i mezi ošklivými a zlými věcmi. Představme si krásný ornament, vytvořený z odpudivých symbolů nebo věcí. Soulad mezi zločinci je příkladem z lidského světa. Rovněž argument **3** představuje pravdivý postřeh. Anticipuje estetiku ošklivého, která sehraje svou roli v křesťanském výtvarném umění. Sv. Augustin řekne: „Kristova ošklivost tě činí krásným,“ aby dodal: „V tomto životě se tedy držíme znetvořeného a ošklivého Krista!“

Krása vyzařuje ideu, která ji spojuje s duší, Intelktem a Jednem. Rozdíl mezi krásou přírodní a uměleckou spočívá podle Plótina v tom, že přírodní krásu vyzařuje ideu přímo, kdežto umění nepřímo. Krása v umění je **vložená idea**. Funkcí umění je pak **vytvářet krásu**. To je pátá dobrá zpráva pro estetiku (V).

Plótinův význam pro estetiku a výtvarné umění je značný; teprve z výtvarného umění můžeme zprostředkovaně odvodit jeho význam pro slovesnost. Představa věci stejně jako věc sama či její obraz je zraková entita, takže slovo, které představu vyvolává, je jejím vyzařováním zasaženo. Viděli jsme, jakými skvostnými metaforami Plótinus vyvolává před

naš vnitřní zrak obraz Intelektu a Bytí. Když shrneme vše podstatné, je to pět esteticky relevantních položek:

I. Existují ideje jedinečných věcí;

II. Hmota je plodem dobra a nese na sobě stopy prvotního jasu a vyzařování;

III. Krása je krása smyslová;

IV. Umění může vylepšovat přírodu;

V. Funkcí umění je vytvářet krásu.

Mimetická teorie umění je u Plótina rozšířena o **psychologický rozměr**. Budeme-li mít na paměti výtvarný model slovesné nápodoby, směrodatný pro celý starověk i středověk, nebudeme na tomto místě považovat za nadbytečné ani Plótinovy normy výtvarného umění, byť je naším tématem historická poetika. Jsou čtyři normy:

A. Vidění zblízka. Obraz není určen k vnímání z dálky, jako třeba v řecké divadelní poikilii, nýbrž k vnímání zblízka. Je jen jedno preferované místo vnímání. Je tomu tak proto, že obraz je meditován. Není dynamický, nýbrž statický. Se staticností obrazu souvisejí další tři požadavky, a sice:

B. Vyhýbat se prostorové hloubce a stínování;

C. Izolovat zobrazenou věc v prostoru;

D. Přesně zobrazovat, tj. vytvářet schéma zobrazeného.

Není vyloučeno, že archetypem takového zobrazení bylo Plótinovi výtvarné umění egyptské. Plošné schematické zobrazení vyhovuje novoplatónskému religióznímu **symbolismu**. Křesťanské malířství bude čerpat právě z plótinovské estetiky. **Poetika** se zaplní termíny převzatými z výtvarné ikonografie a báseň začne „vyzařovat“, nebo se o to bude přinejmenším snažit. Kristova zvěst o spáse „vyzařuje“.

28. Augustinův panrytmismus a Boëthiova metafyzika hudby

Dalšími starověkými zdroji křesťanské estetiky a poetiky jsou sv. Augustin a Boëthius; ten první spíše v oblasti slovesného umění, druhý v oblasti hudby. Víme však, že poezie bývala ve starých dobách často spojená s hudbou. Platónova teorie pak hudbě přímo přikazovala spojení s poezií. Augustinův koncept spojuje slovesné umění s hudbou a výtvarným uměním na bázi rytmu. Oba neslovesné obory jsou ve starověkém pojetí v úzkém sepětí s básnictvím. Křesťanské náboženství tak ještě ve starověku získá dvě výrazné autority, které se neomezují jen na teologii, ale významně přesahují do estetiky a umění. Něco takového ostatně theologie jakožto filosofická systematika náboženství vyžaduje. Filosofický systém se zabývá věcmi, které se v našem světě prostě vyskytují. Smyslem systému je věci vysvětlovat, ne popírat jejich výskyt a vytěsňovat je mimo obzor. Přijetí **řecko-římské vzdělanosti** bude pro křesťanské náboženství klíčové.

Přátelský vztah křesťanů k umění (**ikonofilie**) není samozřejmý a dlouho také není jednoznačně prosazen. V Byzanci se v prostředí hýřivého estetismu zrodil ikonoklasmus, který absolutizoval některé náboženské příkazy Starého zákona. Tam, kde se z výtvarného umění stane architektura a ornament, hrozí slovesnému umění něco podobného, totiž omezení na rituální texty, např. modlitby nebo žalmy. Řekneme-li, že estetika (a dokonce i theologie) děkuje za své přežití mimo jiné autoritě sv. Augustina, není to nijak přehnané. Analogií k ikonoklasmu může být česká reformační literatura v šestnáctém století, omezující se pohříchu na utilitární texty.

Aurelius Augustinus (plus 354 až 430) prožil svůj život až na krátkou, ale důležitou italskou epizodu, v severní Africe. Křesťanství přijal teprve ve svých třiceti letech, a to mělo na jeho teologii příznivý vliv. Byl rétorem, což tehdy znamenalo učitele, a vstřebal tudíž dobře antickou vzdělanost, ačkoli řecky uměl jen chabě. Latinské písemnictví a mezikulturní styky však značnou obeznámenost s řeckou kulturou umožňovaly. Znakem jeho povahy pak byla kultivovanost, a také, alespoň v mladších letech, určitá dávka tolerance. Svého nemanželského syna nikdy nezavrhl a staral se o něj. Jeho matka byla křesťanka, a jistě v jeho konverzi sehrála svou roli, on se však nechal pokřtít až po devíti letech strávených u manichejců, k nimž se přidal i vlivem četby filosofických spisů, zejména Ciceronovy římsko-stoické etiky.

Estetická teorie představuje těžký úkol. „Je lehčí krásu poznat, než ji vysvětlit,“ říká Augustin. Krása je komplexní pojem: „Krásu světa neobsáhneme. Slabika neví o kráse básně,“ dodává. V estetické rovině to znamená složenost uměleckého artefaktu, v rovině theologické nedohlédnutelnost horizontů krásy. V tom poznáváme vliv novoplatonismu. Krása se pak týká celku i části a má kvantitativní i kvalitativní aspekt.

I. Kvantitativní aspekt implikuje tvary, proporce a čísla;

II. Kvalitativní aspekt implikuje barvu a světlo.

Augustin tedy spojuje řeckou klasickou teorii s Plótinem; v této syntéze je také jeho význam. Základem krásy jsou vize (**visiones**, tj. živé a výrazné obrazy). Ty mají **transcendentní** původ: Augustin chápe krásu jako **esenci Boha**. Také to je novoplatónský vliv. Rozlišuje pak tři stupně krásy:

1. Krásu smyslového světa, např. zpěv ptáků;

2. Duchovní krásu, např. lidský zpěv;

3. Krásu Boha, která je esenciální složkou všeho krásného. Týká se to přírody, člověka, umění i nesmrtelné duše. Poslední položku bychom snad mohli vyjádřit metaforou „zpěv spásy“.

Augustinovu teorii označujeme jako **panrytmicismus**. Znamená to, že rytmus je základem každého umění. Římská teorie přitom hovořila o rytmu jen v hudbě. Augustin však patrně znal řecký termín **eurytmie**. To není audiální, nýbrž **vizuální** entita. Eurytmické je např. průčelí chrámu se svými pravidelnými rozestupy mezi sloupy a poměrem jejich patky, dřívku a hlavice. Existuje tedy:

A. Rytmus viditelný;

B. Rytmus slyšitelný.

V intencích své theologie rozlišuje Augustin:

Aa. Rytmus pomíjivý;

Ba. Rytmus nepomíjivý.

Pomíjivým rytmem (**Aa**) je rytmus těla, nepomíjivým (**Ba**) je rytmus duše. Pomíjivý rytmus je primárně viditelný (**A**), nepomíjivý rytmus je primárně slyšitelný (**B**). To, co vnímá duše, pochází ze sv. Ducha. Audiální rytmus vnímá jen duše. Duševní obrazy jsou prvotní, neboť mají původ v Bohu.

Rytmus je podle Augustina pramenem vší krásy. Je obsažený:

a. Ve zvucích;

b. Ve zrakových vjemech;

c. V paměti;

d. V činnosti;

e. V rozumu.

Svou teorií Augustin legitimuje ikonofilii a příznivý postoj k umění. Prostorové chápání rytmu žije v estetické teorii dodnes; příčinou je patrně autorita klasické řecké teorie.

Boëthiova koncepce hudby je s Augustinovou teorií panrytmu v dobrém souladu. Oživuje totiž pythagorejské pojetí hudby jakožto vesmírné harmonie, což vyhovuje i Boëthiově křesťanské pozici, která je rovněž novoplatónská. Celé jeho jméno bylo **Anicius Manlius Torquatus Severinus Boëthius** (plus 480 až 525). Pythagorejci vystoupili mimo jiné s teorií zvučícího vesmíru. Koncem starého letopočtu pak vzniká hnutí novopythagorejské, které ji oživilo. K směrům laděným iracionálně patřilo i myšlení alexandrijských filosofů Filóna a Ammónia Sakky, z nějž Plótinus odvodil svůj novoplatonismus. V úhrnu jde o reakce na opakující se krize římského státu. Teorie zvučícího vesmíru vyhovovala nejen mystické ontologii pohanů, nýbrž i prvních učení křesťanů. Snaží se totiž nastolit ontologickou rovnováhu v nestabilním světě.

Zvuk kosmických těles je ovšem pro velkou vzdálenost neslyšitelný. Je-li neslyšitelný, neznamená to, že ho nemůžeme vidět. Pythagorejci kvantifikovali tóny pomocí délky strun v určitých poměrech, např. 1 : 2, 1 : 3 a tak podobně. Vzdálenosti mezi kosmickými tělesy si zřejmě představovali jako notovou osnovu a dráhy planet (mezi něž patřila i Země) jako struny stočené do kruhu. Vesmír je pak něco jako grandiózní strunný nástroj. Beze struny, na níž je usazeno, by těleso v kosmickém prostoru nemohlo zvučet. V intencích těchto představ rozlišuje Boëthius tři sféry a typy hudby. Jsou to:

1. Musica mundana neboli světová či vesmírná hudba. Tvoří ontologicky nejvyšší sféru hudby v dobrém souladu s představami pythagorejců. Hudba má tedy svou „platónskou“ ideu, která se ukazuje jako **kosmická harmonie**. Ze stupně **1** je odvozená:

2. Musica humana neboli hudba lidská. Nejde však o hudbu hranou, nýbrž o němou hudbu notového záznamu. V tom se **2** podobá **1**, rovněž neslyšitelné. „Nota“ znamená bod na hudební osnově, mezi množinou not vládne specifická **eurytmie**. Hudba je techné a je součástí matematiky. „Hudebníkem“ tedy nebyl ten, kdo hrál na hudební nástroj, ale **maticus**. Aspirací skladatele nebylo provozování hudby, nýbrž čistě formální („eurytmické“) potěšení. Nejnižší ontologickou úrovní hudby je:

3. Musica instrumentalis neboli hudba hraná. Hranou hudbou matematikové opovrhovali. Hudba pro ně byl jakýsi druh kombinatoriky. Většina skladeb se nehrála a hudební historikové tvrdí, že byla i nehratelná. **Instrumentální hudba** bude plně oceněna až v rané renesanci a teoreticky valorizována ještě později.

Toto pojetí hudby ale nebylo bez pozitivního přínosu. Díky němu totiž křesťané objevili **polyfonii**, která v takzvané **ars nova** (kolem 1300) a především později v hudbě renesanční dosáhla úchvatných výrazových forem. Bývalé „barbarské národy“ nebyly tolik svázány antickým vkusem; v poezii a zejména v odívání vidíme pravý opak. Nepoměrně pestřejší je proti starověku i středověká paleta barev. Starší antická hudba byla monotonická, a tak i raná hudba křesťanská byla jednohlasá. Polyfonie celkem logicky narazila na odpor tradicionalistů. Mnohohlas si musel své místo v chrámu tvrdě vybojovat.

Nakolik v tomto boji obstál, stává se i příčinou postupného **odlučování poezie a hudby**. Na složitou renesanční hudbu šlo jen stěží či jen v určitých případech skládat texty. Pokud to šlo, nebyly to vždy básně, což platí zejména pro chrámovou hudbu. V hudbě světské, např.

v madrigalu, je soužití hudby a poezie prolongováno, vrcholná lyrika středověku se však od hudby emancipuje. Po přechodné éře occitanských trobadorů se velká poezie od hudby oprostí. Dantovy lyrické básně budou bez hudby a Petrarkovy madrigaly budou čistě slovesným uměním. Hudba se přestěhuje do zvuku veršů.

29. Estetika a poetika starých hebrejských textů

Hebrejské písemnictví patří k nejstarším literaturám světa. My je známe díky Starému zákonu, který převzal židovské Písmo do celku Bible. Staré židovské písemnictví je v češtině přístupné ve čtyřdílném vydání pod názvem **Písmo** ve vynikajícím překladu Vladimíra Šrámka. Knihu Jóbovu přeložil do češtiny ještě básník Vilém Závada. Chceme-li získat představu o poetických kvalitách staré hebrejské literatury, měli bychom číst tyto překlady, především Zavadův překlad Knihy Jóbovy, a ne archaizující překlad Starého zákona. Kniha Jóbova, Žalmy či Šalamounovy písně patří ke skvostům **starověké poezie**. Mluví k dnešním čtenářům nejrůznějšího světonázoru ne díky náboženskému obsahu, ale díky poetickým kvalitám. Kánon starožidovské literatury je pestrý a obsahuje:

1. **Texty mytologické**, jako např. mýtus o stvoření světa a člověka;
2. **Texty právní**, jako třeba v Deuteronomiu;
3. **Texty kvazi-historické**, například o útěku z Babylónu či z Egypta;
4. **Texty rituálně-náboženské**, jako jsou Žalmy;
5. **Texty epické**, k nimž patří Kniha Jóbova;
6. **Texty lyrické**, zejména Šalamounovy písně.

Staří Hebrejové chápali estetické jevy jinak než Řekové. Krása pro ně byla **symbolem neviditelného**. Nešlo však o novoplatónský implantát, nýbrž o důsledky náboženství, jehož Bůh se skrývá a zapovídá zobrazení své podoby. U Řeků byla krása vlastností věci v přísně ontologickém smyslu. Subjekt vnímal krásné proto, že se volně vyskytovalo v objektivním světě. U Hebrejů byla krása chápána spíše jako **reakce subjektu**, neboť vnímání krásy záviselo na citlivosti vůči „neviditelnému.“ Kočovní národ přecházející poušť také kolem sebe tolik krásy neviděl. Tím, co bylo vždy patrné, byla nebesa. To však byla náboženská entita. Jahve uměl dávat nejen dešťová mračna, ale i bouře, potopy a sucha.

Pouštní zkušenost je v posledku příčinou toho, že Hebrejové valorizovali jako estetické kvality **zvuky, vůně a chuti**. Pouštní národy například umějí za pomoci čichu vyhledávat vodu. Řecké pojetí krásy bylo zrakové. To odpovídalo jejich civilizačnímu stupni, z něhož vzešla věda. V pozdějších historických dobách však u Hebrejů stoupne na ceně i **vizuální krása**, jak poznáme už při popisu Šalamounova chrámu. Esteticita kočovných svatostánek byla podstatným způsobem odlišná.

Hebrejové esteticky oceňovali i jevy **nesložené**, zatímco většinový názor řecký říká, že krása je harmonie částí. Plótinův názor zůstal v Řecku okrajový snad proto, že byl inspirován „barbarsky“. V křesťanské epoše se Plótinus dočká ohlasu i díky souběhu s estetikou Starého zákona. Jedno tu podporuje druhé. Hebrejové oceňovali **intenzitu** estetická, zatímco Řekové formu. Proto bylo pro Hebrejce krásné **světlo**. Pro Řeky byla barvou číslo jedna bílá, zatímco pro Hebrejce **červená**. Ocenění červené zřejmě odpovídá i pradávnejší zkušenosti našich slovanských předků: „красьнь“ znamenalo v praslovanštině „červený“. Hebrejové esteticky oceňovali **pohyb**, Řekové klid. Hebrejové **ducha**, Řekové přírodu. Pro Řeky je krásné zpracování materie, pro Hebrejce především **materiál**. Surové zlato je krásné. Pro nás to znamená, že je třeba rozlišovat mezi **estetickými** a **uměleckými kvalitami**. Rozkvetlý strom je

estetická kvalita, jeho namalovaný obraz kvalita umělecká. Obraz může mít estetické kvality, ale umělecky být bezcenný. Pro báseň platí totéž.

V přehledu je rozdílnost estetických preferencí a pozic u starověkých Hebrejců a Řeků vyjádřena následující tabulkou:

Neviditelné	vers.	Viditelné
Pohyb	vers.	Klid
Duch	vers.	Příroda
Nesložené	vers.	Složené
Materiál	vers.	Zpracování
Intenzita	vers.	Forma
Červená	vers.	Bílá

Hebrejské Písmo tíhne ke **vznešenému stylu**. Také to odpovídá nižšímu kulturnímu stupni, kdy se písemnictví ještě neemancipovalo od náboženství. Není náhoda, že teorie vznešena se v Řecku objevuje až v období hellénismu. Tehdejší člověk je totiž na takovém kulturním a civilizačním stupni, že si poněkud „barbarskou“ představu krásy „může dovolit“, jak se říká, a to aniž by riskoval psychologickou a sociální regresí. Proto se pozdní antika bez obav oddává mysterijním kultům. Klasická doba byla v těchto věcech obezřetnější: diktoval jí to dosud ne zcela pevný a samozřejmý kulturní status, který spočíval na demytologizaci. Že taková obezřetnost je na místě, o tom svědčí středověk, který jen stěží odlišoval realitu a náboženskou fikci. Kam taková věc vede, vidíme u dnešních fundamentalistů nejrozumnějších vyznání. Kdo líbá ikonu v naději, že ho to ochrání před koronavirem, je názorným příkladem ontologického zbloudění.

Příklady vznešena a vznešeného stylu v židovském Písmu jsou četné a zasahují snad do všech oblastí. My si tu uvedeme dva příklady. Ten první je všeobecně známý a obsahuje mýtus o stvoření:

„Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi. Země byla pustá a prázdná a nad propastnou tůňí byla tma. Ale nad vodami se vznášel duch Boží. I řekl Bůh: ‚Bud’ světlo!‘ A bylo světlo. Viděl, že světlo je dobré, a oddělil světlo od tmy. Světlo nazval Bůh dnem a tmou nazval nocí. Byl večer a bylo jitro, den první.“

Styl Písma je příznačně jednoduchý, řečeno s Aristotelem „nezaokrouhlený“ neboli „řazený“, **lexis eiromené**. Vznešené se tedy pojí s jednoduchostí představy a prožitku, které vtahují celou, nediferencovanou osobnost. Také Řekové sledovali s ochromující bázni erupce sopek či rozbouřené moře. Šlo o jejich obydlí a lodě, o životy. Vznešené je ohrožující a někdy pohltí nejen osobnost, ale i osobu. V tomto smyslu nalezneme příklad vznešena také v Písmu. To je náš druhý příklad vznešenosti židovského Písma:

„Všechny lid, který byl v táboře, se třásl. Mojžíš vyvedl lid z tábora vstříc Bohu a postavili se při úpatí hory. Celá hora Sínaj byla zahalena kouřem, protože Hospodin na ni sestoupil v ohni. Kouř z ní stoupal jako z hutě a celá hora se silně chvěla.“

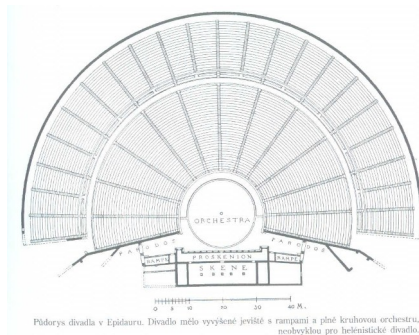
I Řekové chápali přírodní katastrofy převážně nábožensky, a ještě dnešní nevěřící lidé mluví o „božím dopuštění“ a podobných věcech. **Vznešené** je **ambivalentní**. Takový je i styl Písma. S jeho „krásou“ musíme být opatrní.

30. Římské divadlo

S tímto dědictvím v zádech se křesťanství vydá na cestu do „středověku“. Abychom shrnuli: jsou to Plótínos, sv. Augustin, Boëthius a Bible. K nim se později přidají Platón a Aristotelés.

Než k tomu ale přistoupíme, musíme si říci něco o římském divadle, které je značně odlišné od divadla řeckého, ale silně ovlivnilo dramatickou i divadelní praxi nejpozději od renesance. Středověk bude mít divadlo zcela jiné než řecká antika. Nebudeme přitom přísně oddělovat hellénistické a římské divadlo. Rozlišovat mezi nimi by tu bylo zbytečné a my pozdní řecké divadlo budeme chápat jako prolog k divadlu římskému, s nímž vykazuje některé společné rysy.

Jde zejména o **profesionalizaci divadla** a veliké **rozměry scény**, které vycházejí z potřeb makedonské doby s jejími tendencemi ke **grandiozitě**. To římskému vkusu plně vyhovuje. Většina řeckých divadel byla počátkem letopočtu přestavěna podle římských potřeb. Tak vznikala tzv. **řecko-římská divadelní architektura**, představující přechodný typ mezi řeckým hellénistickým a římským divadlem.



Půdorys divadla v Epidauru, rok plus 150.

Skéné i s rampami měří přes 40 metrů, sama skéné více než dvacet metrů.

Značně rozměrná je i orchéstra. Kap. 30. Zdroj: Dějiny divadla.

Doba Alexandra Velikého vnesla do řeckého světa kult panovníka, jehož součástí se stalo i divadlo. Dionýsos byl teď uctíván i jako vladař a symbol vítězství. Na nákrese shora nám neunikne tmavá tečka uprostřed orchéstry, kde byl situovaný oltář Dionýsovi, **thymelé**. Velký hrací prostor pro herce i sbor odpovídal potřebám expanzivní epochy makedonské i římské. Jevišťe bývalo vyvýšené 2,5 až 4 metry nad úroveň orchéstry a jeho délka dosahovala až 42 metry. Hloubka jeviště však byla pouhých 2 až 4 metry. Na jeviště vedly 2 boční **rampy**, někdy také schody z orchéstry; v některých divadlech ale byl na jeviště přístup jen z **episkénia**, průčelní budovy. **Proskénion**, přední dolní průčelí jeviště, někdy „ukrajuje“ část orchéstry. Mívalo i sloupky se zářezy, kam se usazovaly malované panely **pinakés** jako doplňující kulisy děje či pozadí dějů v orchéstře. Episkénion obsahovalo 1 až 3 dveře. Později se místo nich objevují tzv. **thyromata**, což byla soustava výklenků. Jejich počet je 1 až 7 a šířka 3 až 3,5 metru. Sahají až pod střechu a jejich hloubka je často větší než hloubka jeviště. Jsou oddělena úzkými sloupy. Jejich přesnou funkci neznáme, snad souvisela s epizací a různými prostředími děje. Pak by šlo o předobraz středověkých mansionů. Používaly se ještě **periakty** po stranách jeviště a snad i v thyromatech. Byly to trojboké hranoly, později strojově otáčené. Jejich jednotlivé strany představovaly kulisovou zkratku pro různé dramatické žánry. Tragické periakty znázorňovaly sloupy, štíty střech, sochy a jiné palácové segmenty; komické pak balkóny a segmenty soukromých domů; satyrské kreslily hory, stromy, jeskyně a balvany.

Vlastní římské divadlo bylo součástí širšího kontextu tzv. **podívaných**. V tom se schází s vkusem a programem mimu. K podívaným patřily zápasy divoké zvěře, zápasy zvířete a

člověka, souboje gladiátorů, vodní bitvy, žonglování, akrobacie, skeče a hudba. Odehrávají se v divadle nebo v **amfiteátru**. Prostředí realizace se někdy mění. Už v řeckých divadlech byla např. orchestra opatřena kamennou hradbou, aby se tam mohly konat gladiátorské zápasy, případně aby mohla být zavodněna pro „námořní bitvy“. Dostihy se konaly v **cirku**. Římské divadlo bylo součástí **náboženských slavností** (tzv. **ludi**, hry), které začínaly průvodem neboli **pompou**. Divadelní představení bylo zasvěceno více bohům, ne jedinému, jak to vidíme v Řecku, a to podle příležitosti. V jednom případě však zaznamenáme případ, kdy je divadelní budova zasvěcena jediné bohyni, Venuši. Celkově to kopíruje pokles významu divadla. Budovy divadel se nacházely spíše na rovině, do stran byly uzavřené a bez výhledu, tak typického pro divadlo řecké. Orchestra teď byla půlkruhová a někdy v ní sedali privilegovaní diváci. Jindy se v ní tančilo a odehrávaly se tam zápasy gladiátorů a vodní bitvy. Jeviště neboli **pulpitum** bylo 30 až 90 metrů široké a hluboké 6 až 12 metrů. Mělo zastřešení kvůli akustice a ochraně scény. Průčelí za jevištěm (**scaenae frons**) nahradilo thyromata a sahalo do výšky nejvyšší úrovně hlediště. Mělo 3 až 5 dveře. Původně bylo hladké, později zdobené sloupky, výklenky, portikem a sochami. Někdy bylo i malované či zlacené.



Římský typ divadla. Kap. 30.
Zdroj: Wikipedie.

V tragédii představuje průčelí s dveřmi jednu budovu, palác či chrám, v komedii vchody různých domů. Scaenae frons mívalo postranní křídla, **versurae**, která uzavírala pulpitum ze stran. **Vomitaria** byly kryté chodby v místech řeckých parodoi. Nad nimi byla lóže pro císaře nebo jiné privilegované diváky. Hlediště, **cavea**, bylo segmentováno na sektory s vertikálními uličkami. Na vrcholu hlediště bylo sloupořadí, jedna vertikální ulička mohla být zastřešena. Dbalo se na pohodlí a klimatizaci. Nad hledištěm se roztahovala plachta. Před divadlem se podávalo občerstvení a přecházení během představení bylo běžné. Scéna měla dvě opony: přední oponu neboli **auleum** na výsuvných tyčích či lanech, jejíž funkcí byl zřejmě efekt překvapení, např. náhlé odhalení či zmizení scény, a zadní oponu neboli **siparium**, která na římské jeviště patrně pronikla s mimem a sloužila jako pozadí vyvýšeného pódia, kam se vstupovalo prostřihy v ní. Se vzrůstajícím vlivem mimu se siparium zvětšovalo a někdy bylo zavěšeno na scaenae frons, kde dokreslovalo pozadí děje. Rozměry scény byly uzpůsobeny masovým scénám: tak Cicero zaznamenal, že přes jeviště přešlo 600 mul! U proskénia byly vázy a jiné dekorace. Římané dosáhli velkých úspěchů v divadelním inženýrství. Jejich **mašinérie** byla značně pokročilejší než ta řecká, což souviselo s náročností publika, které uvyklo na grandiozitu divadelních akcí. Křesťanské divadlo umění římských inženýrů převezme a využije pro své účely.

31. Římské drama

Prvním historicky doloženým dramatickým autorem Říma byl **Gnaeus Naevius** (minus 270 až 201). Věnoval se tragédii i komedii, ale vynikal především v komedii. Zasloužil se o zdomácnění dramatu tím, že do řeckých námětů vkládal římské reálie a psal hry s římským příběhem. Jeho mladším současníkem byl **Livius Andronicus** (minus 240 až 204), který se rovněž věnoval oběma žánrům. Hry psal, překládal i upravoval. V Římě byla komedie

populárnější než tragédie. Komédie s řeckou látkou se označovala jako **fabula palliata**. Název se odvozuje od latinského slova „pallium“ pro plášť řeckého typu. Název komedie s látkou římskou, totiž **fabula togata**, nemusíme vysvětlovat. Komédie v Římě prošla určitými změnami, patrně předznačenými už novou řeckou komedií. Děj se odehrává na ulici a je podbarvený hudbou. Také to je řecký vliv.

Zachovaly se komedie dvou autorů, Plauta a Terentia. Hry obou jsou podbarvovány hudbou: u Plauta ze dvou třetin, u Terentia z jedné třetiny. **Titus Maccius Plautus** (minus 254 až 184) založil fraškovitost svých her na nové řecké komedii. Hry, které mu patrně byly předlohou, se však nedochovaly. To může být i příčinou Plautova pozdějšího velkého vlivu na komediální žánr. Mladší **Publius Terentius Afer** (* minus 195/185) je pokročilejší komediograf. Kombinoval příběhy z několika řeckých originálů a za přispění motivu intriky dospěl k technice dvojí zápletky, umožňující kontrastování charakterů postav. Jeho jazykem je zdvořilá rozmluva, metricky méně pestrá a dynamická než mluva Plautova. Fraškovitý Plautus byl snad i proto ve starověku více ceněným autorem. Vliv obou na renesanční komedii byl zásadní.

Tragédie s řeckou látkou se označovala jako **fabula crepidata**; „crepidatus“ znamená „obutý v sandálech“. Naproti tomu tragédie s látkou římskou měla název **fabulla praetexta**, odvozený od výrazu „toga praetexta“, tógu s rudým spodním okrajem. Jak tragédie ustupuje komedii, stává se z ní spíše knižní žánr: tak Ovidiova Médea je typickou knižní hrou. **Knižní drama** je terminus technicus, označující drama neurčené divadlu. To je v celku přirozená situace, neboť drama je v první řadě literární text. Jeho inscenace se ne vždy zdaří či dojde pochopení. Jde o žánr přechodový (drama ↔ divadlo), jehož označení se někdy používá hanlivě. Knižními dramaty byly zřejmě i tragédie Senecovy (**Lucius Annaeus Seneca**; minus 4 až plus 65), o nichž se soudí, že mohly být předčítány nebo recitovány na slavnostech, snad vždy jen určitá část.

Zachovalo se devět Senecových tragédií. Obsahují vždy **pět epizod**, oddělených mezihrami, volně spojenými s dějem. Kanonické dělení do pěti aktů se odvozuje od řeckého schématu tří epizod s prologem a epilogem. Pro Senecovu tragédii je příznačná záliba v **morálce** a moralizování. Řeč postav je **rétorická** a často obsahuje **sentence**, které přinášejí zobecnění už znázorněného děje. Pro dobový vkus, libující si mimo jiné v gladiátorských hrách, jsou typické **scény násilí** a **děsu**. Pokud však opravdu šlo o dramata knižní, jsou děsuplné scény dobře motivovány: četba snižuje brutalitu vizuálního stejnou měrou, jakou zvyšuje účinnosti textu.

Senecovy postavy jsou posedlé jedinou vášní, což pozdější renesanční poetice vyhovuje. Připomeňme si, že ideálem renesančního filosofa **Marsilia Ficina** (1433 až 1499) bude takzvaný „saturnský typ“, což podle něho jsou „lidé odlišní, božští nebo zvířecí, šťastlivci nebo vyvrženci“. Duše je podle Ficina „sokyní boha“. Seneca zavedl do divadelní hry **monolog** a tzv. **poznámky stranou**, což mohou být příznaky knižnosti, ať už ji pochopíme jakkoli. Rovněž postavami **důvěrníků** si renesanční drama, na něž měla antická tragédie Senekova zásadní vliv, ráda poslouží.

Tragédie postupně uvadala a ustupovala do pozadí. Komédie byla daleko oblíbenějším žánrem, ale postupem času, jak hrubnul římský vkus, byla i ona vytěsňena do té doby okrajovými žánry, více vyhovujícími gustu širokých mas městského lidu. Vnější efekt a scénické efekty byly žádaným artiklem a z této potřeby také vznikla římská divadelní mašinérie, oproti řecké značně pokročilá. Byla používána zejména v **amfiteátru**, kde byl

dostatek prostoru pro podúrovňové přípravy na zápasy gladiátorů a zvíře. Tam, v tzv. **hypogeu**, se vyvíjely strojovny, užívané i v dramatu. Tak v tragédii o Orfeovi byl do hlavní postavy obsazen odsouzenec k smrti, kterého nakonec rozsápe medvěd. Římský strojníci uměli během krátké chvíle vykouzlit na scéně propadající se skaliska, rostoucí stromy či prýštlící prameny. I komedie prošla za císařství úpadkem. **Naturalismus** římské scény např. vyžadoval živé sexuální akty, neměli bychom to však považovat za obvyklý jev. Že z toho, co bývalo na jevišti realizováno, to příliš nevybočovalo, je ovšem nasnadě.

Místo komedie zaujala tzv. **atelská fraška** (fabula atellana), původně asi exodium, tedy poměrně krátká dohra po dramatu o 300 až 400 řádcích. Příznačné je venkovské prostředí, což není příznak venkovského původu (spíše naopak), ale může svou obhroublostí, rvačkami, žranicemi, pitkami, sexem a podvody vyhovovat i vesnickému publiku. Později nabyla atelská fraška značného rozsahu. Ustálila se na čtyřech typech, kterými byli **Bucco** neboli chvastoun, **Pappus** čili stařec, **Maccus**, což je žrout, a **Dossennus** neboli hrbáč. Svou výraznou typologií a schopností obměny se „atellana“ stala inspiračním zdrojem komedie dell'arte, renesančního improvizacího divadla.

Vedle atelské frašky byl populární **mimus** (mimos; fabula riciniata), který téměř vytlačil ostatní žánry. Původně se inscenoval na slavnostech plodnosti. Byl značně nevázaný, ale pak zliterárněl. Za císařství se z něj stává opět neliterární forma. Byl velmi nepopulární u křesťanů, jejichž rituály zesměšňoval. Byl to jako u Řeků žánr s širokým rozsahem. Jakožto dramatická forma byl krátký, ale výpravný a na rozdíl od řeckého mimu s velkým hereckým obsazením. Většinou šlo o satiru ze všedního života, často obscénní a násilnickou. Populární byl rovněž **pantomimus** neboli **fabula saltica**, což byl dějový tanec s námětem z mytologie či historie. Chór zpívá komentující text, v orchestru zaznamenáme flétny, píšťaly a činely. Komický pantomimus brzy uvald, neboť nekonvenoval vkusu nižších vrstev. Tragický však u římské elity zaujal místo tragédie. Pantomimus je předchůdcem baletu.

32. Středověkem k moderní poezii

Opustili jsme estetologické a poetologické úvahy v Augustinově době a řekli, že dědictvím křesťanství jsou mimo Augustina samotného také Boëthius, Bible a pohanský novoplatonik Plótinus. Starověká křesťanská učenost je spíše novoplatónská než platónská. Mimo to je patrný vliv Platóna samotného, Aristotela a stoiků. Křesťanská kultura na přechodu od starověku do středověku nemá nic než tyto vzory.

Nejvlivnější z nich je sv. Augustin, který však nemá následovníky. Příznačně se toto období hodnotí jako „tisíc let Augustina“. Doba je **encyklopedická**, shromažďuje to, co zůstalo z antických nauk. Jejich prestiž v křesťanské společnosti byla velká, a pokud křesťanství chtělo politicky navázat na dědictví Říma, jinou možnost ani nemělo. Prvními politiky a úředníky křesťanského státu byli pohané. Pokud chtěl přežít, vyžadovalo to státní správu, a to předpokládá školství. Školství vytvořili Řekové. Tento přechod je tedy souvislý a dynamický, i když ne vždy organický.

Encyklopedistou byl už **Boëthius** (480 až 525) a do linie obnovitelů antické učenosti se zařazuje i **Cassiodorus** (488 až 583). Nejsystematičtější encyklopedistou byl ovšem **Isidor ze Sevilly** (560 až 636), jehož mnohadílné Etymologie (Ethymologiae) skýtají plastický pohled do duchovního světa tehdejších křesťanských vzdělanců, shromažďujících dostupné znalosti.

V době přechodu a hledání vlastní cesty se křesťanský západ a východ kulturně vzdalují. Jde o důsledek **rozdělení Římské říše** na Západní a Východní roku 395. Znamená to přetržení

kulturní kontinuity, na kterou více doplácí křesťanský Západ. Byzantská říše, kde úředním jazykem byla řečtina, je kulturně pokročilejší. Řečtina zaručuje kulturní kontinuitu. Politicky a nábožensky je monolitní, protože císař byl zároveň hlavou církve.

To se projeví mimo jiné v období **ikonoklasmu** (obrazoborectví), kdy zjemnělý východ zřejmě narazí na hranice křesťanského cítění a budou nenávratně zničeny nenahraditelné kulturní památky. Ikonofilní západ, chudší, a tudíž více si vážící materiálních artefaktů, proti takovému mrhání hodnotami ústy papeže protestoval.

Národy, nakolik můžeme v té době mluvit o národech, byly kolem roku 500 **málo sociálně diferencované**. Ve středomoří vládla vlivem arabské expanze izolace a chudoba. Znalost písma upadala. Prakticky všechna **gramotnost** se soustředila v kláštorech. Tato epocha ale zpívá, jak se rádo uvádí. **Církevní hudba** je prakticky jediným relativně přístupným vzorem vyššího estetického cítění.

V Itálii se do osmého století mluví **latinsky**. Latina ale v lidových vrstvách, odříznutých od kulturního centra, postupně upadá. Důsledkem je vznik **románských dialektů** (sermo vulgaris, lingua rustica). Z latiny se stane **vědecký** a **církevní jazyk**, obecně nesrozumitelný. Z chudého středomoří se kulturní centra přesunou více na sever do Zápálpi, kde jsou hospodářské možnosti mimo jiné i díky možnosti mořeplavby přece jen lepší. To je počátek vzestupu **germánských národů**.

Kultura má všeobecně církevní akcent. Křesťanští básníci používají **latinu** a **římskou prozódii**. Jsou tu nové **žánry**, specificky křesťanské, jako hymny, Život Krista nebo Životy sv. mučedníků. Básníci čtvrtého až pátého století mají na mysli antickou formu a křesťanský obsah. Jejich vzor je synkretický, totiž **Vergilius** a **Bible**. Dochází k setření hranic mezi **skutečností** a **fikcí**, mezi historickým a fantastickým, mezi vědou a narácí. Boj o smysl umělecké fikce bude muset být znovu vybojován. Bude však ztěžován výsadním postavením náboženství, což je fenomén, který antika neznala.

Pokud jde o estetiku a vkus, je tu citelný rozdíl mezi **teorií** a **praxí**. Zatímco v teorii vládne **římský styl**, v praxi je to **styl gótský**. Ten tíhne k ornamentálnosti, výrazové dynamičnosti a pestrosti. V kontrastu k asketické církevní orientaci se také čím dál tím zřetelněji prosazuje kulturní a estetická orientace **světská**. Ta se s postupně zlepšujícím se hospodářstvím a zejména s rozkvětem měst projevuje jak ve výtvarném, tak ve slovesném umění. Vedle bohaté **středolatinšské poezie** vznikají i podmínky pro literární uplatnění **národních jazyků**.

Nejstarším exemplářem poezie v neantických jazycích je starogermánský soubor mytologických básní **Edda**, pořízený v letech 1150 až 1250; svým duchem poukazuje do doby kolem roku 800 a dříve. **Gótský překlad Bible** však pochází už ze čtvrtého století! Postupně začne vznikat i literatura v novějších dialektech germánských i románských. Výrazný impuls pro vytvoření spisovné italštiny znamená poetika Dantova, ať už teoretická, nebo praktická. Přibližně v téže době začne vznikat i **staročeská literatura**. Je příznačné, že latinu Dante považoval za uměle vytvořený jazyk.

Než k těmto proměnám dojde, musela doznat změn sama **básnická latina**. Vlivem lidových jazyků se přestaly rozlišovat krátké a dlouhé slabiky, což znamená pozvolný **konec časomíry**. Pro versifikaci teď bude určující počet slabik a přízvuků; vzniká **verš sylabický** a **tónický**. Sylabotónickým čtením se **hexametru rozpadá** na dva poloverše, neboť není čím překlenout intonační předěl uprostřed verše. Odborně řečeno, z cézury se stane **dieréze**. Později začnou být prostředek a konec hexametru obsazovány **rymem**, importovaným z arabského světa.

Šestnáctislabičný verš původního hexametru potom vnímáme jako dva verše osmislabičné. Výsledkem je **oktosylab** (osmislabičník), sdruženě rýmovaný verš středověké epické poezie. Dva verše původního hexametru vnímáme jako **čtyřverší**, které se tak přirozenou cestou stalo preferovanou strofou evropské lyriky. Vznikají ale i trojité, tzv. skákové verše, kde dva původní verše pocítujeme jako šestiverší.

Vzorná latina hexametru však u vynikajících vzdělanců a básníků, jako třeba u **Alkuina** (735 až 804), hlavního architekta karolinského školství a jednoho z prvních středolatiných básníků vůbec, žije dál. Jeho Nářek nad ztraceným slavíkem, něžná báseň inspirovaná Catullem, může sloužit jako vzor latinským básníkům středověku.

Formální vývoj latinské poezie pozdější doby šel ale jiným směrem, který byl motivován jazykovým cítěním nelatinských národů. Svého vrcholu došel ve světské lyrice tzv. **goliardů** v jedenáctém až třináctém století. Slovní přízvuk a rým trhal latinskou prozódii na kusy, jak jsme o tom právě hovořili. Goliardi však už psali i v mateřských jazycích. Jsou tedy jednotným proudem dokumentujícím fázi přerodu a přechodu, jejímž výmluvným vyjádřením jsou tzv. **makarónské básně**, střídající verše latinské s verši v mateřštině. Nejvzácnějším plodem goliardské poezie je soubor **Carmina burana**, resp. jeho podstatná část, kde vedle latinských básní najdeme i verše v italštině, francouzštině a němčině. Byl sepsaný kolem roku 1230. Název se odvozuje od údajného místa nálezu v klášteře Buron (Buranum).

Goliardi byli studenti theologie, putující od university k universitě napříč Evropou. Proto se jim říkalo „vaganti“. Nacházíme je na universitách ve Francii, v Itálii, v Německu, ve Španělsku i v Anglii. Označení se tradičně odvozuje od pověsné Goliášovy Apokalypsy z doby kolem 1150, pravděpodobnější je však původ z francouzského slova „gailliard“, což znamená „veselý chlapík“. Někdy se také uvádí původ od latinského „gula“, „jícen“ či „hltan“, ve významu „křikloun“. Přední odborník na dějiny ateismu Georges Minois překládá „gula“ jako „huba“. O goliardech Minois píše: „Ve svých písních, sebraných pod názvem *Carmina burana*, napadali církevní autority, záměrně obscénním způsobem pranýřovali jejich neřesti, jejich chamtivost a požitkářství, a zastávali kacířské názory, které, pokud je vezmeme doslova, prozrazovaly skutečný ateismus: ‚Duše je smrtelná, léku mám leda pro své tělo!‘ Jsem ‚spíše lačný rozkoše nežli věčné spásy‘.“

Vůbec si dnes představujeme středověk zjednodušeně jako přirozeným způsobem náboženský a ideově monolitní, ale tak tomu evidentně nebylo. „Bezvěrectví existovalo vždy,“ píše Minois na jiném místě. Goliardi jsou tedy spíše extrémní případ než výjimka. Bezvěrectví (což může překvapit) zasahovalo i lidové vrstvy. Jeho oporou byla rezistence pohanství v třídě rolníků, neboť křesťanství postrádalo plodnostní božstva a bezprostřední vztah k půdě. Navíc byla vrstva zemědělců ve jménu Krista utlačována a vykořisťována. U vzdělanců plnila funkci opory antická filosofická tradice.

Goliardi **parodovali** posvátné texty, útočili na papeže a scholastický žargon. Při parodii na mši jeden ze studentů vjížděl do chrámu na oslu a z oltářní mensy se jedly jitrnice. Z Kristova těla se tak při přijímání stávala „fašírka“. Protestovali proti křižáckým výpravám a finanční zátěži, které způsobovaly. Zpívali s oblibou o vínu a ženách; **píjácká píseň** jako lyrický žánr vzniká v jejich okruhu.

Nejproslulejším z goliardů a zároveň zakladatel této poezie byl **Archipoeta** (1130 až 1165). Podívejme se na části jeho slavné *Zpovědi Archipoetovy* v českém překladu:

Po široké cestě jdu,

jak je zvykem mládí,
zapomínám ctnostně žít,
k hříchu mě to svádí;
více nežli po spáse
po rozkoši toužím –
pro duši jsem mrtev již,
zato tělu sloužím.

Dále se mi vytýká,
hazardně že hrávám:
když však posléz od stolu
šatů zbaven vstávám,
údy sice zebou mě,
duch však plane žárem,
a já básně, verše své,
kuji s větším zdarem.

Do třetice musím též
krčmy vzpomenouti:
k ní jsem celý život lnul,
k ní chci navždy lnouti,
dokud svatých andělů
nevidím sbory
zpívat slavné rekviem
nad mrtvými tvory.

Já jsem pevně rozhodnut
v krčmě zemřít jednou.
Ať je víno blízké rtům,
nežli smrtí zblednou;
zapějí pak andělé
s radostnější tváří:
„Pijáka nechť tohoto
milostí Bůh daří.“

Kdo se ukrýval pod pseudonymem Archipoeta, nevíme. Víme ale, že jeho nositel byl původem rytíř, vzdělaný člověk a vynikající znalec antické i středověké poezie. Údajně mu nezáleželo na ničem jiném než na básnické tvorbě. Stal se tak obnovitelem **autentického básnictví**, které sehrálo ve vývoji **moderní poezie** ústřední roli. Do této linie zařazujeme Archilocha, Sapphó, Catulla a některé další římské básníky. Bohémským životem, který popisoval ve svých básních, se Archipoeta stal archetypem goliardské poezie. Její obvyklou formou byla tzv. **vagantská strofa**. Šlo o třináctislabičné trochejské čtyřverší s dvouslabičným rýmem.

Někteří básníci se však jako vaganti jen stylizovali, tak přede všemi **Petr z Blois** (1135 až přibližně 1204), který se jakožto theolog a státník těšil vynikajícímu postavení. Goliardem byl podle všeho za studií. Jeho báseň *Sbohem, světe!*, vyjadřující odhodlání „poučit se z chyb“ a „věnovat se ctnostem“, pro to také svědčí. Mohla to ale být i maska, protože „ctnost“ si u vysokých vrstev nemůžeme představit podle Desatera.

Roku 1289 zakázal koncil goliardství, tento neortodoxní a značně subversivní proud křesťanské kultury. Žádný klerik se od té doby nesměl stát žonglérem, šaškem či goliardem. Slovo „žonglér“ nás upozorňuje na důležitou věc, že totiž v lidových vrstvách vzdor odporu církve přežíval římský mimus, od něhož goliardi, převlékající se při svých performancích mimo jiné i za ženy, pravděpodobně některé své parodistické praktiky převzali. Mimus, stejně jako poezie goliardů, sehraje svou roli při vzniku národních literatur.

33. Výtvarný model středověkých poetik

Terminologie středověké poetiky a estetiky není ustálená a vykazuje některé zvláštnosti. Ty plynou mimo jiné z antického výtvarného modelu poezie, který málo gramotná epocha spíše posílila, než aby ji oslabil. Funkcí náboženských obrazů bylo poskytnout poučení těm, kteří neuměli číst. S výjimkou mnichů to byli všichni včetně šlechty a panovníků, i mezi mnichy však byli negramotní.

Ve středověku znamenal výraz **figura** tvar, formu, nebo symbol, ale výraz **forma** znamenal podstatu bytí, a paradoxně i ozdobu. **Imago** znamenalo portrét, ale také alegorii nadpřirozena; **imaginatio** je vnímání i představování. **Visio** je vidění nadpřirozeného, či nadpřirozené samo. Na první pohled **konfúzní terminologie** má ale svůj výsostný smysl. Vnější a vnitřní vnímání je tu promíšeno, fantazie atakuje hranice skutečného a fikce se prostupuje s realitou.

Vidění je barevné, a proto **výtvarný model poezie** celkem logicky přijímá termíny, související s barvou a světlem. **Nitor** znamená jas a **color** barvu. To nám u obrazu nepůsobí potíže, u slova však máme sotva víc než přibližnou představu. **Color rhythmicus** je barva rytmu. To nás přivádí k tomu, že barvy, asociované k slovům, jsou metafory. U „barvy rytmu“ bychom však neměli pustit ze zřetele řeckou „eurytmii“, prostorový rytmus, a boëthiovskou harmonii not sázených do osnovy. Prostorovost je vizuální.

Blíže nás může přivést pojem **color linquae**, barva jazyka. Zpěv a hudba jsou sourozenci a melodie sugeruje mimoděk i hudebnost slov. Umíme pochopit, že libý zvuk řeči vyjádřený rytmicky a eufonicky je přirovnáván k barvě. I dnes hovoříme o „barvě hlasu“, a vypomáháme si tedy metaforami.

Dulcedo versuum, sladkost veršů, nás přivádí k chuťové oblasti, která je zónou úst a jmenovitě jazyka. Podobně jako dobré víno chutnáme na jazyku, dobré verše jazykem artikulujeme. Ústa jsou receptivní zónou a chuť metaforou recepce umění. „Sladkost“ je dodnes široce používanou metaforou. Řekneme-li naopak, to jsou „hořká slova“, víme dobře, oč se jedná.

Ať už máme u jednotlivých termínů představu jakoukoli, shodli bychom se asi na tom, že jsou spíše **intuitivní** a **citové** než racionální a popisné. Je to v úhrnu spíše **symbolika** než terminologie, důležité je ale to, že posiluje fantazii a vnímavost k veršům. Náboženství tu ve hře o uměleckou literaturu sehrálo pozitivní roli, což se v poezii výrazně projeví už ve dvanáctém století.

Konfúzní jsou i některé **filosofické termíny**. Tak výraz **speciés**, který u Aristotela znamená logický rod, je rozšířen na významy vzhled, ozdoba, nebo přímo krása. Podobné neurčitosti zaznamenáme i ve speciálně **poetické terminologii**. *Vývojově nejdůležitějším termínem* je „speciés“ s přívlastkem „krásný“, totiž **pulchra species** neboli krásný vzhled, podoba, tvar. Ten zároveň znamená vysokou hodnotu. Přívlastek „pulcher“ je v kultuře s asketickým ideálem a kultem smrti na první pohled překvapující. Vysvětlení je patrně v tom, že zbídačelé

obyvatelstvo hledalo krásu v posmrtném bytí u Boha. Ilustrativní je srovnání raně gotických a pozdně gotických, tzv. „krásných madon“. Cesta od popření tělesné krásy k její valorizaci je tu zřejmá. Krásné je pak náboženství (ná-boženství) samo. **Pulchritudo aeterna** je věčná krása.

Krásou v kterémkoli uměnovědném kontextu je pak implicitně míněna krása malířská. Na literaturu se aplikují **termíny malířství**. Teoretický model poskytuje Horatiův názor, že „slova jsou obrazy“, který sahá přes Símonida až k samotnému Homérovi. Tento teoretický fundament, snad i vlivem kulturní retardace značně odolný vůči historickým proměnám, byl posilován Plótinovým psychofyzickým ideálem krásy.

V oblasti praktického vkusu působí zejména **gotický styl** v architektuře, který se sugestivní symboličností dokázal „odhmotnit“ obrovité a přitom důmyslně prosvětlené masy kamene, tyčících se do výšky předtím nikdy nevidané. V literatuře pak **amor ornamenti** znamená zálibu v ozdobách („ornatus“ u Cicerona). S hospodářským vzestupem pak posiluje **světská poezie**, která má být rafinovaná (**curiositas**) a elegantní (**elegantia**). Výstřední gotická móda v **odívání** je jen viditelnějším vyjádřením téhož, totiž estetismu vzrůstajícího se vyšších vrstev společnosti a **estetizování života**.

Postupně se přitom prosazuje názor, že umění není náboženství, ale že představuje svébytný region tvořivosti. Vede to k posílení pozice **světského umění** a **estetické funkce** umění náboženského. **Literatura** je vzdor výtvarnému modelu poezie a krásy obecně hodnocena výše než **malířství** a sochařství. Patrně tu působí autorita Bible. Literatura se označuje jako **scriptura**, což odpovídá českému pojmu „písemnictví“. Dějiny písemnictví nejsou totéž co dějiny umělecké literatury, což právě v českém literárně-dějepisném kontextu vidíme více než zřetelně. **Scriptura divina** je Písmo svaté. Poezie je všeobecně hodnocena jako závažnější a hlubší než próza, která dosud nepřekročila horizont naukový a zábavný. Vizualita je však ceněna výše než hudebnost. Obsah je stále víc než forma: poezie cvičí duši a vede k poznání.

34. Ikonofilní theologie a ontologie umění

Řekli jsme, že nejdůležitějším pramenem středověké estetiky a poetiky je sv. Augustin a křesťanský (novo)platonismus vůbec. To je před zrozením vrcholné scholastiky, která bude stavět na Aristotelovi, logický a organický rys. Augustin a Boëthius byli křesťané. Proto nepřekvapí, že i první **ontologický model** umění ve středověku je platónský, resp. **novoplatónský**. Odpovídá gotickému výtvarnému ideálu s jeho průnikem hmoty a ducha a upíráním pohledu k nebi, kde sídlí Bůh. Připomeňme si, že u Platóna byla krása rozumová entita, ve smyslovém světě však sváděla k nerozumnosti. Nerozumnost krásná není. Rozum a krása pak stojí proti sobě. **Plótinus** to zřejmě pociťoval jako nedůslednost a nechal hmotu emanovat z „duše“. Krása je pak smyslová, zatímco za nerozumnost je odpovědná hmota. Správnou reakcí na smyslovou krásu je její kontemplace a extáze. V gotickém platónském názoru boží světlo proniká do světa a vyzáruje z hmoty.

Autorem gotického ontologického modelu umění je **Alanus ab Insulis** (Alain de Lille, 1128 až 1202). Než tento model popíšeme, podívejme se, z čeho mohl vycházet. V křesťanské theologii zaznamenáme čtyři koncepty krásy. První tři mohl Alan znát, ten čtvrtý v jeho době ještě nevznikl. Důležité pro nás je, že ani jeden z nich není nepřátelský vůči kráse a umění, ať už obé jakkoli theologizují. Popírat hodnotu krásy ve světě by bylo proti Bohu. Existenci smyslové krásy nelze popřít a tomu odpovídá **ikonofilní** vyznění všech čtyř koncepcí. Jsou to:

1. Krása jako atribut stvořeného světa. Tento koncept razí **Basileios** (329 až 379). Příroda se podle něho podobá **uměleckému dílu**, Bůh vystavuje svá díla jako **sochař**. To je pozice příznivá pro umění.

2. Krása jako atribut Boha. Je to koncepce **Pseudo-dionýsiova** (5. století). Nejvyšší krásou je tzv. **pra-krása** (pankalón, hyperkalón), která emanuje do světa. Krása světa **vyzařuje z Boha**. Bytí je světelné. Svět nemá vlastní krásu, ale podílí se na ní. Umění napodobuje neviditelnou krásu. Také to je pozice příznivá pro umění.

3. Krása jako esence Boha. To je názor **sv. Augustina** (354 až 430), který, jak víme, rozlišuje tři stupně krásy, kde krása smyslového světa stojí nejnižše. Bůh zanechal ve stvoření **stopy krásy**. Umění napodobuje vnější svět, a proto nutně tyto „stopy“ zachycuje. Umění tak vytváří **symboly transcendentna**. I to je pozice příznivá pro umění.

4. Krása jako esence stvořeného světa. To bude koncept **sv. Tomáše Akvinského** (1225 až 1274). Tomáš je ontologický a estetický **realista**: krása je obsažená **přímo ve věcech**, jak to odpovídá aristotelské estetice a ontologii. Liší se od dobra jen pojmově, ne však věcně. Smyslová krása je nedokonalá, ale je **odleskem krásy rozumové**. Krása má konkrétní empirické znaky, které subjekt kontempluje. **Kvantitativními znaky** krásy jsou symetrie a tvar, **kvalitativními** pak harmonie a jas. Chybí-li některý znak, věc je ošklivá. Vidíme, že Tomášův názor je velmi blízký Augustinovi, ačkoli oba umísťují esenci krásy na odlišnou ontologickou úroveň. Esencialita krásy v obou případech zaručuje její privilegované postavení. Také to bude pozice příznivá pro umění.

Ontologický model umění **Alana ab Insulis** můžeme popsat v sedmi krocích. Ať už Alan vycházel z jakýchkoli představ, jen stěží se mohl dostat do konfliktu s křesťanskou teologií. Existenci krásy uznávají všechny verze a církve období gotiky umění prostě potřebovala. To ovšem tváří v tvář asketickému ideálu středověku vyžadovalo theologické důvody. Zde je syntetické zdůvodnění Alaina de Lille:

1. Svět je konstruován podle matematických idejí. Víme, že nad říší idejí hmotného byla říše idejí matematických, druhá ontologicky nejvyšší sféra u Platóna. Hmota sestávala z pravidelných mnohostěnů.

2. Svět je soulad (concordia). To plyne z bodu **1**. Mnohostěny se mohou za pomoci geometrie trojúhelníků měnit jeden v druhý, takže nejnižše položená sféra nemůže být v rozporu se sférou nejvyšší, vyjádřenou formulí „jedno a neurčitá dvojka“. Trojka je hned po dvojce, určitost přímo vyplývá z Jedna (Hén). Soulad znamená zákon, míru a číslo (**A**). Z míry a čísla vyplývá tvar (**B**), jehož charakteristika už není jen kvantitativní, ale znamená i krásu, světlo a jas.

3. Svět je organický celek. Důvody spočívají v **1** a **2**. Původní Jedno nemůže být v rozporu s mnohým, protože světu vládnou matematické ideje, konstruuující hmotu souladně.

4. Vrcholem stvoření je člověk. To je v souladu s biblickým kosmogonickým mýtem, obsaženým v První knize Mojžíšově neboli Genezi. Alanův Bůh ale netvoří svět z chaosu vodstva, když pozdvihne část dna nad hladinu, a člověka netvoří z hlíny. Tvoří podle matematických idejí, jak řečeno: podle principů krásy! Protože je stvořen podle principů krásy, je člověk schopen krásu nejen vnímat, ale i tvořit. To je silně estetizovaný postoj, příznivý pro umění. Z kroku **4** pak plyne:

5. Bůh je umělec. Jde o humanistickou premisu, silně estetickou. Je antropomorfní, ale jako taková vstřícná k zobrazování, umění a tvořivosti vůbec. Bůh překročil hranice ryzí „techné“,

světatorbu, směrem ke krásnému, které jakožto záměrné je nutně umělecké. Řemeslník je umělec ve smyslu pojmu „ars pulchra“, jemuž tento model pomáhá na svět. Nakolik platí 5, je pravdou i následující premisa:

6. Svět je umělecké dílo. To je pro platný model literatury rozhodující tvrzení. Jsou-li slova obrazy a báseň imituje přírodu, je člověk, stvořený k obrazu božímu, tvůrcem krásy a umělcem v tom nejvyšším, totiž theologickém smyslu. Nelze se pak stavět proti obrazům a umění, protože se jedná o prohřešek proti Bohu. Ikonoklasmus popírá boží vůli. V pojetí, jemuž říkáme „mystický materialismus“, pak s ikonou ničí samotného Boha.

7. Jsou dvě fáze světatorby. Bůh tvoří svět jakožto celek ve dvou krocích:

A. Creatio neboli stvoření;

B. Exornatio neboli zdobení.

Následují po sobě v určeném pořadí a implikují představu, že krása znamená povrch věci (Cicero). To sice neodpovídá Plótinovu modelu, zato z Platóna odvozené zdrženlivosti vůči hmotě ano. Umělec tedy zušlechťuje hrubou hmotu v intencích křesťanského ideálu, aniž by se provinil proti asketismu. Krása je způsobem, jak zkrotit „hrubou“ hmotu.

Forma literárního díla je ve středověkých poetikách dvojitá:

I. Sluchová neboli hudební forma, což je *první vnější* forma a znamená audiální kvality, jako jsou zvuk slova a rytmus verše. Vedle toho existuje:

II. Rozumová neboli tropologická forma, což je *druhá vnější* forma a znamená obrazná pojmenování, ať už poetická či rétorická.

„Vnější“ je tedy nejen hudební forma I, zvuková a sluchová, ale i významová forma II, intelektová a logická, neboť i zásahu rozumu předchází „hrubá hmota“ jakožto vždy teprve formovaný obsah „o sobě“. Jazyk hledá slovo pro ideu, na řeči nezávislou. Ideu vyjádřenou slovy potom krásí („ornátuje“) tropologicky.

Obě formy I a II tvoří dohromady **ozdobný styl**, z něhož organicky vyplývá **teorie ornátu**, relevantní poetický model středověku. Víme, že už Cicero zúžil řeckou definici krásy na vzhled a zavedl termín „ornatus“, ozdoba. Idea díla, tvořící jeho vlastní obsah, je pak nejazyková entita: je to „myšlenka oblečená do slov“.

Obecně se rozlišují dva typy výzdoby:

a. Ornatus facilis, lehká či snadná výzdoba, odpovídající víceméně *rétorickým* figurám;

b. Ornatus difficilis, těžká či nesnadná výzdoba, odpovídající figurám *poetickým*.

Protože tato teorie platí všeobecně, je v umění přípustná ošklivost. Jde totiž o přechodný stav. Dobře opsaná ošklivost je pak lepší než špatně opsaná krása. To umožňuje svébytnou estetiku Madon i ukřižování, **estetiku krásného i ošklivého**. To je pro estetiku jako vědu důležitá věc. Až Alexander G. Baumgarten roku 1750 označí tradiční filosofickou disciplínu jako „aesthetica“, pojme ji v protikladnosti obou pojmů a fenoménů.

35. Systematika středověké vědy o umění

Ontologický pojem umění založený theologicky odpovídá antickému pojetí umění jakožto „techné“. Podle ornátové teorie můžeme zdobit kněžský ornát stejně jako šat, účes, zbraně nebo krmí. Teorie ornátu estetizuje všechny řemeslné projevy člověka. Vedle toho jsou tu umění ve vyšším smyslu, jejichž funkce není primárně užitková či spotřební, jako je umění

slova, malby či sochařství. Oddělit jednoznačně od užitkové funkce je ovšem nelze, jmenovitě od jejich funkce náboženské, v jejímž hájemství se jakožto svébytné obory rozvíjejí. Křesťanská slovesnost je náboženská povýtce: legendy, žalmy, modlitby či vyprávění o životě Ježíše Krista jsou útvary, jejichž estetická funkce je sekundární a uměleckou hodnotu většinou nemívají. Jsou však výjimky.

I tam, kde jsou estetismus a uměleckost slovesných útvarů zřetelné, zůstávají pevnou součástí konceptu techné. To by nás u starých společností, založených mocensko-nábožensky, nemělo překvapit. Světové umění nebude pod vlivem panovníků o nic méně než umění náboženské pod vlivem církve. Vyšší vrstvy, zvláště jsou-li vzdělané, však spolu se vzrůstající se majetností posilují i své estetické nároky, ať už se týkají čehokoli. Darwin považoval „slabost pro zdobení“ za antropologickou konstantu. U vyšších umění pak důraz na esteticko zvyšuje nároky na uměleckost. Z prostého estetického objektu, jakým je např. kostelní píseň, se stává objekt umělecký ve smyslu múzickém. Talent je darem od Boha.

Koncept techné tedy není v nutném rozporu s moderním pojetím „krásných“ umění, které se rodí právě ve středověku. Oba relevantní termíny, totiž **modernus** a **ars pulchra**, jsou ostatně středověké. Slovo „modernus“ se objevuje v pátém až šestém století, mimo jiné u jmenovaného již **Cassiodora**, jako výraz vědomí o hlubokých proměnách, jimiž současná společnost prochází a odlišuje se od společnosti antické. Adjektivum „moderní“, odvozené od **modo**, které znamená „právě teď“ či „nedávno“, je výrazem pro toto „odlišné“. Součástí této odlišnosti je i termín „ars pulchra“ a vznikající představa umění v moderním smyslu, jaké vyhovují už předdantovští lyrikové jihoitalské a occitánské. „Technika“ a „múzičnost“, tedy to, co se můžeme naučit, a co se naopak naučit nelze, provázejí krásná umění dodnes. V literatuře je tomu ovšem jinak než u výtvarných oborů: v poezii je každý samoukem! Proč tomu tak je, stálo by za pozornost; to už je ale obor filosofie a psychologie umění.

Podívejme se na systematiku „techné“ křesťanského theologa **Huga od sv. Viktora** (1097 až 1141), který proslul v oboru interpretace Písma svatého, v němž rozlišuje trojí význam. To je pokročilý vztah k posvátnému textu, odvozující se od Órigena z Alexandrie, a my si oba koncepty připomeneme na příslušném místě. Tady nás zajímá Hugův **system umění**. Je rozčleněn do *čtyř základních oblastí*: umění teoretická, praktická, mechanická a logická. Zvláště poučná je oblast **3** a zařazení výtvarných umění a divadla do *umění mechanických řemesel* však jakožto praktické obory mezi mechanická umění *nepatří*. Poezie pak, pro nás překvapivě, figuruje v oborech *logických*. Čtyři hlavní oblasti umění jsou:

1. Umění teoretická. Sem patří **hudba**, a my víme, čemu za to vděčí. Je to Boëthiova koncepce, která chápe hudbu jako **matematický obor**. Na příslušném místě jsme hovořili o tom, proč tomu tak je, a rovněž o pythagorejské muzikologii, kterou Boëthius přejal a rozvinul v intencích náboženské hudby.

2. Umění praktická. To jsou **řemesla**. Kovář, kolář či stolař vyrábějí praktické věci. Některé užitkové obory se však dostaly mezi mechanická umění (**3**), kdežto my bychom je zařadili spíše mezi řemesla a umění praktická (**2**).

3. Umění mechanická. Člení se do sedmi oblastí. Budeme je označovat **3.1** až **3.7**. Na logiku a zvláštnosti takového zařazení vždy upozorníme. Za přednostní pozornost stojí neorganičnost systému **3**, alespoň pro dnešní pohled na věci. Důvod může být v zásadě trojí:

A. Mechanický vliv tradice;

B. Odlišný pohled na kulturu;

C. Odtrženost od světského života.

Patrně se všechny tři faktory kombinují a prolínají. Mezi mechanická umění patří:

3.1. Armatura (bydlení). Název je odvozen od „arma“, náčiní či náradí. Sám výraz „armatura“ ovšem znamená „výzbroj“. Do 3.1 patří **architektura, malířství a sochařství**. Etymologie slova vede k **instrumentálnímu** pojetí umění. Rozlišuje obory podle nástrojů, jaké používají, jak jsme to viděli u Platóna. Spojení architektury, malířství a sochařství je organické vzhledem k jejich původu. O tom jsme hovořili v řeckém kontextu: obydlí se stavělo a „krášlilo“ freskami, reliéfy a sochami. Jde ovšem o stavení luxusní. Středověkou terminologií bychom řekli, že se obydlí „ornatovalo“. Řekli jsme také, že koncepci umění jako techné vděčí architektura za to, že přežilo mezi „krásnými“ uměními vedle výtvarných oborů dodnes. To je ovšem důsledek elitářského pojetí architektury. Palác a chrám jsou umně tvarovány a zdobeny, většina stavení však až podnes nikterak „výtvarná“ není.

3.2. Lanificium (oděvnictví). Výraz znamená zpracování vlny, předení či tkaní. Etymologie nás vede k strohému odívání, jak ho užívá mnich, zatímco oděvy světské byly skvostné („ornatované“). Platí to ale jen o majetných vrstvách. Měl-li Hugo, opat kláštera u sv. Viktora, na mysli něco podobného také u **3.1.**, je otázka. Pokud nikoli, je to rozpor. Pokud ano, je jeho systém ovlivněn mnišstvím a fenoménem klášterního života.

3.3. Agricultura (výživa). Výraz je odvozený od „ager“, pole, a znamená zemědělství či rolnictví. Odkazuje tedy k jednoduchému, přímočarému spojení mezi potravou a obděláváním půdy. Čochku jistě připravujeme mechanicky, jídlo na stůl šlechtice však nikoli. Běžně dnes říkáme např. o cukrářských, oděvních či kadeřnických produktech, že to jsou „umělecká díla“. Je to ovšem metafora. Jídlo dnes musí splňovat určité estetické nároky, i když každý kuchař jistě není „umělec“. Říkat jídlu „výživa“ znamená redukci kultury stravování, za kterou kuchaři vděčí klášternímu pojetí stravy.

3.4. Venatio (lov). Lov byl výsadou panstva a umíme si představit, že odkazoval spíše k šlechtické tabuli než ke stolu mnicha. Jako opat a ředitel klášterní školy však měl Hugo jistě značné společenské styky a účastnil se nejedné hostiny nejen se šlechtici, ale i s vyššími církevními hodnostáři. Venatio ovšem odkazuje k tabuli jen zprostředkovaně. V přímém významu souvisí s pohybem lovce v divoké přírodě, stopováním, uměním střelby z luky či z kuše, orientací v prostoru a podobně. Mezi obory mechanických umění se ale rýsuje vzájemná souvislost: v obydlí se musíme odívat a živit, což můžeme pěstováním plodin a domestikovaných zvířat, nebo lovem. Společným jmenovatelem by tedy mohlo být přežití, zatímco produkty praktických oborů k přežití zcela nutné nejsou. Pak s **3.1.** až **3.4.** není v rozporu ani:

3.5. Medicina (lékařství). Abychom udrželi **3.1.** až **3.4.** a přežili, musíme být zdraví. Výraz „medicina“ znamená i lék, „medicamen, medicamentum“. To nás upozorňuje na tenkou hranici mezi lékařstvím a šarlatánstvím, neboť výraz znamená nejen lék, ale i kouzelný prostředek a jed. Lékárníci byli často lékaři a naopak, a pro jedy se chodilo k lékárníkům. „Medikament“ však znamená i líčidlo a kráslicí prostředek obecně. Dobře tedy chápeme, proč tři Marie ve staročeské hře *Mastičkář* šly pro masti k pomazání Ježíše k lékárníkovi. Umíme si představit, že mniši používali léčivé masti, a to nejen pro sebe, takže výraz „medicina“ můžeme chápat v tom nejširším smyslu slova. Na přípravu mastí v klášteře naráží svým roztomile obscénním způsobem i *Mastičkář*.

3.6. Navigatio (cestování). Výraz „navis“ znamená „lod“ a od něj odvozené slovo „navigatio“ pak „plavba“. Příbuzná slova „navigabilis“ (splavný), „navicula“ (lodka) a „navicularius“ (převozník) nás upozorňují, že nemusí jít nutně o mořeplavbu, i když ta jistě předpokládala um v nejvyšší míře. V širším, přeneseném smyslu je ovšem „navigatio“ cestování vůbec. Opět si umíme představit, že i po souši znamenalo cestování velkou námahu, která by mohla přijít nazmar, pokud by nebyla podpořena značným umem a dovednostmi. Umění cestovat patřilo ve starých dobách, a zejména v zalesněném Záalpi, k nutnostem. Rolníka ovšem k cestování nic nenutilo, takže jde opět o disciplínu vyšších vrstev, nutnou k životu a přežití i pro církevního hodnostáře. Pro nás je ovšem nejzajímavější sedmá podoblast mechanických umění, totiž:

3.7. Theatrica (pořádání zábav). Divadlo, které nás v souvislosti s výrazem „theatrum“ napadne, je v římsko-latinském světě jen součástí širšího kontextu tzv. „podívaných“. I v Řecku ovšem výraz „theatron“ označuje část divadla určenou pro diváky, a také v Řecku bylo divadlo součástí širšího kontextu, konkrétně Dionýsových slavností. Mutatis mutandis platí něco podobného pro divadlo ve středověku. Je otázkou, zda a nakolik měl Hugo vůbec na mysli divadlo jako takové, a pokud ano, pak nespíš nikoli v tom smyslu, jak divadlo pojímá středověk. Tam šlo primárně o náboženské hry, předváděné na náměstích a veřejných prostorách. Liturgické drama, z něž to náboženské vzniklo, rozhodně součástí zábav nebylo. Byla to výlučně klášterní a chrámová záležitost, v Hugově době jazykově latinská. Pokud má tedy Hugo na mysli světské „divadlo“ jako zábavu, rozhodně nemohlo jít o oficiální drama. Spíše by se jednalo o potulné herecké trupy, neboť „mimos“ dokázal ještě na jihu Evropy přežívat a my uvidíme, že v jižní Francii sehraje ve středověku důležitou kulturní roli. Pak by Hugovi šlo o vypravěče, žertěře, akrobaty, žongléry a drezéry; nejsou vyloučeny ani žertovné scény. Světské panstvo se chce bavit a trupy bavičů, specialistů na zábavu, jistě nepřicházejí k sídlům šlechty každý den. Církev ovšem vydávala proti takovým skupinám edikty. Vysoký církevní hodnostář ale musel tak či onak vyjít vstříc vkusu světské složky feudální moci. Možná tu mechanicky působí staré pojetí antické, což ve středověku nikdy není nepravděpodobné. Vyloučit nemůžeme ani to, že za své zařazení mezi mechanická umění vděčí divadlo *mašinerii*, která začala být v náboženském dramatu hojně používána. Mohla být používána i při jiných formách zábav. Nakolik má Hugo na mysli středověké divadlo náboženské, to je součástí širšího rámce náboženských slavností, ne zábav v užším smyslu. Ani divadlo v Řecku a „ludi“ Římanů ovšem nepostrádaly náboženský kontext. Slavnosti vždy tvoří původnější fenomén než divadlo jako takové, ať už si jejich vztah představíme jakkoli. Koneckonců i středověký divák se mohl u náboženských her dobře bavit. K tomu ještě přijdeme.

A konečně tu je čtvrtá oblast:

4. Umění logická. Sem patří **rétorika** a **poezie**. V souvislosti s **3.7.** a divadlem v užším smyslu je zřejmé, že Hugo nechápe drama jako poezii, ba dokonce ani jako stylizovanou prózu. Řečnictví hodnotí jako umění logické vzhledem k umění argumentace, která pro něho jakožto kazatele, polemika a učitele byla profesní nutností. „Logika“ poezie nespíš spočívá na její náboženské funkci a neméně na skutečnosti, že **lyrika** je v jeho době nerozvinutá. Occitanskou zpěvní lyriku, která je kolem roku 1100 už doložena, mohl jakožto Pařížan jen stěží znát. Paříž s hospodářsky vzkvétajícím jihem rivalizovala a occitanská lyrika byla světská. Francouzskou **hrdinskou epiku** ovšem znát mohl. Otázkou zůstává, kam by ji zařadil, i kdyby ji nechápal jako dějepisný útvar. Pro „ars pulchra“, krásná umění, nemá žádný speciální „šuplík“, a ani hudba nebyla oceněna v její umělecké funkci, nýbrž byla zařazena mezi umění

teoretická. Poezie a hudba tak byly **roztrženy**, což není zrovna organický krok, připustíme však, že mezi teorií (1) a logikou (4) není nepřeklenutelný rozdíl.

Hugův systém je tedy zajímavý tím, že a jak prolonguje antický pojem umění jako „techné“, ale je naveskrze nemoderní, a to dokonce i ve středověkém smyslu. Právě ve dvanáctém století totiž nabývá středolatinšská poezie na košatosti a esteticitě, kterou se Hugo od sv. Viktora rozhodl ignorovat. Důvodem bude nejspíš církevní asketismus, který nemohl „kráse“, nakolik existuje, přiznat svébytnost a nezávislost na mocenských strukturách feudální společnosti, nebo prostá neznalost.

36. Úrovně stylu a významu literárního díla

Víme, že středověká **teorie ornátu**, čerpaná z Cicerona, definovala dva základní typy stylizace textu. Tím prvním byl tzv. ornatus facilis (lehká, nebo také snadná ozdoba či výzdoba), druhým ornatus difficilis (těžká, nebo také nesnadná ozdoba či výzdoba). O jejich možném průniku, kombinování a splývání budeme hovořit v příští kapitole. Po latinském hellénismu a posthellénismu zdědil středověk i **hierarchickou teorii tří stylů**, totiž stylu důstojného (stylus grandiloquus), kam patřily epos, tragédie a elegie, stylu středního (stylus mediocris), kam patřila bohatá a vnitřně rozrůzněná oblast lyriky, a stylu nízkého (stylus humilis), příznačného pro komedii, epický mim a epigram. Středověk tak prolonguje stavovské pojetí literatury, jež nepovažuje prozaické útvary za umělecké.

Středověké schéma je stejné, jen žánry přiřazené k jednotlivým hierarchickým úrovním se poněkud proměnily, jak to odpovídá křesťanské ideologii. Členění platí pro plně rozvinutou feudální kulturu, kdy žánrová různost již dosáhla značné pestrosti. Kde však je tato „nabídka“ překročena, už nemůžeme hovořit o středověku, či přinejmenším ne o středověku v přísném smyslu slova. Taková situace nastane nejpozději Boccacciiovým *Dekameronem*, ale spíše už Dantovou *Komedii*. Tři stupně středověkého literárního stylu jsou:

1. Stylus humilis, nízký styl. Ve středověku, patrně vlivem tradice, je tolerován, neboť potvrzuje stavovské schéma literatury a společnosti. Patří sem **mimus** a **fraška**, u lidových vrstev velmi oblíbená. Ve staročeské frašce ze čtrnáctého století odnese čert vilného mnicha a my si umíme představit, jaký halas asi musel nastat při takové scéně, i ohlasy na peprné výrazy z Mastičkáře. Hrál se nejspíše na ulici nebo v prostoru tržnice.

2. Stylus mediocris, střední styl. Sem patří nejen **komedie**, nakolik není fraškou, což lze někdy dost obtížně rozlišit, ale také **světšská lyrika**, navzdory tomu, že básně occitanských trobadorů i německých minnesängerů převyšovaly svou uměleckou úroveň náboženskou poezii, pokud zrovna nepocházela od nich. Pak jde ovšem o rozpor v zařazení, motivovaný ideologicky.

3. Stylus grandiloquus, vysoký styl. Ten doznal největších obměn. Patří sem **rytířská epika**, **náboženské drama** a **náboženská lyrika**. O roz dvojenosti lyrické tvorby (2 a 3) a její umělecké úrovni jsme se zmiňovali v předchozím odstavci. Zmizela tragédie, kterou jakožto žánr obnoví renesance, a nahradila ji náboženská hra. O struktuře a inscenování středověkých her budeme mluvit ve zvláštní kapitole.

Řekli jsme, že **Hugo od sv. Viktora** rozlišoval v Písmu svatém tři významové roviny. Byly to:

1. Rovina historická neboli doslovná. Čtenář musí znát v první řadě historii a nepřenesený význam slov, aby text správně chápal.

2. Rovina alegorická neboli rovina s přeneseným významem. Ten vychází z úrovně historicko-doslovné a překračuje ji svým náboženským smyslem.

3. Rovina tropologická neboli praktická. Tropologie tu neznamená rétorickou, nýbrž etickou nauku, a poučuje nás o morálním smyslu přeneseného významu.

Rovněž trojdělení významových rovin je dědictvím starověku. Vytvořil je **Órigenés z Alexandrie** (185 až 254) a bylo součástí tzv. **biblické typologie**. „Typoi“ znamenaly předchůdné rysy Kristovy osoby ve Starém zákonu, zejména ve zmínkách o Mesiášovi. To je dobře, avšak retrogradně motivováno: řecký výraz „Christos“ je překladem hebrejského „Mašiah“ („pomazaný“). Órigenés se snažil pokročit nad nauky židovského učence Filóna, působícího na samém počátku prvního tisíciletí rovněž v Alexandrii, které ho naučilo, jak poznat alegorii (hyponoiu) v textu Písma. Nemohl se však omezit na Starý zákon a chtěl hebrejský text uvést v soulad s řeckým textem Zákona nového. Stanovil vztah mezi nimi tak, že Starý zákon je **alegorií** Nového zákona. Nový zákon pak je alegorií Věčného zákona.

Tři úrovně významu pak u Órigéna jsou:

1. Tělesný neboli somatický význam. To je význam doslovný a historický. Ten Bible nepochybně má, ale omezovat se na něj mohou jen lidé prostí. Vyšším či snad hlubším významem biblického textu je:

2. Duševní čili morální význam. Ten je určený pro pokročilejší mysl. A konečně tu je:

3. Duchovní význam, který ukrývá mystéria. Duch svatý podle Órigéna záměrně rozesel do Písma rozpory, aby ukryl mystéria před nepovolnými. Třetí úroveň významu vyjadřuje nejniternější smysl Bible. Neunikne nám, že jde o zdůvodnění typu „post hoc, ergo propter hoc“.

Sv. Augustin, zcela v órigenovských intencích, píše, že doslovný význam je něco jako „mléko“, určené pro dítě, kdežto muž vyžaduje „hutnější stravu“. „Kousání stravy“ je metaforou interpretace: zralí muži se procházejí po zahradě a rozmlouvají o Písmu a jeho tajemstvích! Filosof má podle Augustina právo mýlit se, nesmí však ustat v tázání a hledání a nesmí se bát svá starší tvrzení korigovat. Budoucí vývoj ale ukáže, že jakmile uznám významové „typy“, odlišné od doslovného významu, bude problematizován sám doslovný význam, zvláště když se do věci vloží historická zkoumání. Doslovný a historický smysl pak nebudou jedno a totéž. Konečný (absolutní) smysl je pak čirý pomysl. Jinak řečeno, **sofistikované interpretace** podvracejí náboženský význam Bible, zvláště když dohoda na tom, co vlastně je ono „duchovní mystérium“ třetího významového stupně, nebude vždy možná, což se u nás veřejně projevilo už v době Karla IV. Na druhou stranu to znamená, že evropská společnost se stala pevnou součástí řecko-římské kulturní tradice a každý text je třeba interpretovat a soudit, neboť jeho doslovný smysl není samozřejmý. To bude mít význam i pro interpretaci světských textů, ať už historických, nebo uměleckých.

Středověk ale nepřejímá Órigenovo schéma jako takové, ale schéma, které z něj odvodil Augustinův současník **Johannes Cassianus** (360 až 430/35). Jeho schéma obsahuje čtyři stupně:

1. Sensus litteralis, doslovný neboli přímý význam či smysl (také somatický nebo historický). Ten nám říká, co se událo, což je mnohdy problematické, jako např. při Ježíšově přecházení vody suchou nohou. Jakmile totiž uznám, že to je „pouhá metafora“, je tím zpochybňován historický smysl ve svém principu. Hájím-li historicitu „přecházení“ s tím, že to bylo možné

jen jednou, a to u Boha, vystavuji se dalším námitkám skeptiků. Jedinečné je totiž neověřitelné, nehledě k dalším problematickým postulátům.

2. Sensus allegoricus, alegorický neboli jinotajný význam či smysl. Ten nám sděluje, co máme věřit. To už je interpretace, která může vést k neshodám (a také k nim povede, jak barvitě ukázala historie) o doslovné platnosti událostí (1). Po řádění inkvizice a náboženských válkách mezi křesťany je evidentní, že alegorie může obsahovat scestný význam a smysl. Ten je totiž predikován církevními autoritami, buď katolickými, nebo protestantskými, a je tudíž různý. Nakolik uvádí na scestí, už to není alegorie strictu senso a mění se v symbol, mnohdy nejasný a mnohoznačný. To už je příznak modernity.

3. Sensus tropologicus neboli morální význam či smysl. Ten mi říká, co mám činit. Jde o praktický, přesněji řečeno etický význam a smysl textu. Neshoda ve smyslu typu 2 (co mám věřit), což je de facto „teoretický“ smysl, vede k neshodám v životní praxi. Křížácké války, proti nimž brojili goliardi, je sporem o náboženskou praxi. Moralita se vyvíjí a etický kodex se mění. Novověk se na cestě k modernímu humanismu odrazí právě od těchto zkušeností.

4. Sensus anagogicus neboli absolutní smysl. Řecký výraz „anagó“ znamená „vést vzhůru“ či „zdvihát“; „anagogé“ pak „odplutí“ nebo „odjezd“. „Sensus anagogicus“ je věčný význam, mysteriózní suma a vyústění všech předchozích úrovní významu a smyslu, jeho hlubinný a totální smysl, který nás „pozvedá“ nadějí na spásu. V moderní verzi **Nortropha Frye** (1912 až 1991) to je úhrnný významově-emoční smysl básně, který nás uchvacuje.

Z této Cassianovy verze vychází celý středověk a najdeme ji ještě u **Danta Alighieriho**, který ji vlivem své autority prolonguje do pokročilé renesance. V úhrnu pak vysoký styl klade na literární dílo čtverý nárok. Obsah musí být:

1. Morální;
2. Reálný;
3. Závažný;
4. Vznešený.

Musíme přitom mít na paměti, co „reálnost“(2) ve středověku znamená. S tím pak souvisejí zbývající 1, 3 a 4. Vznešenost má být **elegantní**, což znamená zbožný obsah a zpěvnost. Běžně se rozlišuje doslovný a přenesený smysl, poezie má tudíž být **srozumitelná** a zároveň **alegorická**. To ve středověku nepředstavuje velký problém, neboť alegorie má konvencí přiřazený pevný význam. Nepřímým významem slova „pelikán“ v Dantově Komedii je „Ježíš Kristus“ a nic jiného. Až alegorie ztratí svou jednoznačnost, začne vznikat moderní poetický symbol. Symbol tedy bude rozostřená a zatemněná alegorie. Tento vývoj bude plně dovršený v manýrismu, první náběhy k tomu však učiní už poezie dvanáctého století.

37. Středověká „poetria nova“

Ve dvanáctém století nastal rozkvět středolatinšského písemnictví. V tomto století se také objevuje pojem **ars pulchra** (krásné umění), zcela nový termín, užívaný dodnes a vyjadřující zvýšené estetické nároky tehdejších teoretiků a básníků na umělecké texty. Poprvé ho zaznamenáme v souboru **Carmina Cantabrigensia** z Oxfordského kodexu. Některé osobnosti, jako např. Marbodus (**Marbodus Redonensis**, 1035 až 1123), autor poetiky *De ornamentis verborum*, v sobě spojovaly učenecký i básnický naturel. Za pozornost stojí už název jeho pojednání, manifestující „ornamenty slov“, což je pro značně sofistované poetiky dvanáctého století příznačné. Dalším významným poetologem byl Konrád z Hirschau (**Conradus Hirsauensis**, 1070 až 1150) svou *Ars versificatoria*.

Uvedme ještě jeden specifický termín té doby: **ars dictaminis** znamenalo umění psát, přičemž pojmem „dictamen“ se rozuměla próza i báseň. Tehdejší poetiky řeší mnoho otázek stejně, ale bylo by chybou, kdybychom je hodnotili jako neoriginální. Jejich autoři měli spíše na mysli společný cíl a každý z nich tu a tam ke společnému dílu něčím přispěl. Jde tedy o originalitu ve stavu zrodu.

Už jsme řekli, že stylovými vzory byli Vergilius a Bible, tedy ideály poněkud retardační. Přesto doba pociťovala svou odlišnost od nich. Jan z Garlande (**Johannes de Garlandia**, 1195 až 1272) titulem své *Parisiana poetria* upozorňuje na neklasičnost své poetiky. Nejvýmluvnější je však název „Poetria nova“, kterým **Geoffroy de Vinsauf** (zemřel kolem 1210) manifestuje kontrapozici k Horatiovi, jehož *De arte poetica* byla označována jako „poetria vetera“, stará poetika.

Galfredus de Vino Salvo, jak znělo Geoffroyovo jméno v latině, pocházel nejspíše z Anglie, jak napovídá přídomek „anglicus“, uváděný někdy za jeho jménem, možná však také z Normandie, jak naznačuje jeho nelatinizované jméno. Jistotu v těchto věcech však nemáme. Studoval i v Paříži a navštívil Itálii. Z prologu k jeho spisu se dozvídáme, že cestoval do Říma, aby jej předal papeži Inocenci III. Je to nejvýznamnější poetika středověku a dochovala se v úplném znění (což je nedocenitelný poklad). Celý titul zní **Poetria nova** resp. **Documentum de arte versificandi**. Byla napsána někdy počátkem třináctého století a vědomě vytváří neantickou poetiku, vyhovující novému vkusu, i když obsahuje četné už vžitě názory. Je psána v **hexametri** (spřízněnost a zároveň konfrontace s Horatiem) a člení se do šesti oddílů, z nichž tu stručně probereme čtyři.

I. Idea a jazyk. Pasáž neobsahuje nic, co bychom neznali z předchozích dob. Ontologický dualismus ideje a slova je ovšem předpokladem teorie ornátu, která tvoří těžiště Galfredovy nauky. Básník si podle něho napřed uspořádá látku v mysli, a pak ji teprve přioděje slovy. Víme, že idea je ikonická entita, vizuální obraz. Podle Platóna ji nelze vyjádřit slovy („neboť to nijak nelze povědět“; Sedmý list). Ve strukturální lingvistice bychom ovšem nehovořili o básnickém jazyku, nýbrž o mluvě. Řeč má dva aspekty: mluvu a jazyk. Jazyk je entita kolektivní, která ve svém celku není obsahem žádného individuálního vědomí. Jazyk je spíše nevědomá entita, kdežto mluva je entita individuální a vědomá: slova a věty se vynořují z našeho nevědomí na světlo světa. Básník tedy nehledá jazyk v idejích, ale mluvu v jazyce, která je v mozkových systémech vždy už spjata s tím, co je ryze vizuální, resp. o čem se domníváme, že takové je. Nejde tedy o „hledání“ slov pro ideje, nýbrž o možné stylistické varianty výrazu.

II. Kompozice díla. Galfredus rozlišuje dva typy kompozice. Jsou to:

1. Kompozice přirozená, kdy řadíme děje chronologicky;

2. Kompozice umělá, kde části děje nejdou po sobě v chronologickém pořádku.

Dnes bychom řekli, že jde o protiklad fabule (**1**) a syžetu (**2**). Umělá kompozice je podle Galfreda elegantnější a umožňuje, aby se událost lépe uplatnila. Syžet je vždy a nutně komplikovanější a sofistikovanejší než fabule; „lepší uplatnění události“ znamená jeho estetickou funkci a uměleckou funkčnost. Umělá kompozice tedy podle Galfreda nezařazuje na začátek vyprávění přirozený počátek děje. Existují pak dva typy umělého začátku:

A. Začínáme koncem děje;

B. Začínáme středem děje.

Pro zvelebení začátku jsou k dispozici:

C. Sentence;

D. Příklad.

V souhrnu a vzájemné kombinaci jsou tedy k dispozici čtyři možnosti a typy umělého začátku: **AC, AD, BC** a **BD**.

Střed děje (hlavní část díla) lze zvelebit buď rozšiřováním, nebo krácením, přičemž:

a. Rozšiřování díla může být:

aa. Zjevné (více zjevné či méně zjevné), nebo:

ab. Skryté, podobně jako metafora, což je elegantnější. Druhým způsobem zvelebení středu díla je:

b. Krácení díla. Básník musí především odstranit všechno, co rozšiřuje, a užít zhuštěný výraz. Neopakuje motivy a používá náznaku. Má použít **asyndeton** (bezespoječnou syntax), ne polysyndeton (syntax s užitím mnoha spojek).

III. Slohové ozdoby. Víme, že jsou dvojího druhu:

1. Ornatus difficilis, nesnadná či těžká ozdoba či výzdoba. To jsou ozdoby **poetické**, slova v přeneseném významu. Translace může sledovat:

A. Podobnost, např. sníh zubů, růže tváří a podobně. To jsou dobře srozumitelné obrazy. Podobnost však může být zahalená, což je elegantnější, a může sledovat:

B. Hádankovost. Příkladem je metafora pro sluneční paprsek „koště na zablácený vzduch“. Za takovými obrazy cítíme určitou míru manýrovanosti a pozvolného opouštění klasických poetik starověku, byť hádankovitost metafory doporučuje už Aristotelés. Nebyl však zdá se dobře pochopen. Horatiův „klasicismus“ by však uvedenou metaforu nejspíše zavrhl („purpureus pannus“), a ani Aristotelés by patrně koště na nebesa neumísťoval. Nejcennějšími prostředky těžkého ornátu jsou **metafora** (translatio), **alegorie** (permutatio) a **onomatopoeia** neboli zvukomalba (nominatio).

2. Ornatus facilis, snadná či lehká ozdoba či výzdoba. To jsou ozdoby **rétorické**. Lehký styl především odstraní těžké ozdoby. K lehkým ozdobám patří **repetitio**, **interrogatio** (řečnická otázka), **sententia**, **gradatio** a **definitio**. Obecně lze k teorii „ornátu“ říci, že výzdoba zahrnuje **kompozici** a **ozdoby**. Může pak být:

A. Dílo bez ornátu, což je přirozená kompozice a jazyk bez ozdob. To je jedna krajnost, pro umění ne příliš žádoucí;

B. Dílo s ornátem, což znamená dvě varianty:

a. Ornatus facilis, který by zahrnoval **přirozenou kompozici** a **rétorické figury**;

b. Ornatus difficilis, což by byla **umělá kompozice** a **poetické figury**. To je druhá krajnost, pro umění žádoucí.

Představit si lze i **přechodné útvary** mezi **a-b**, např. umělou kompozici s rétorickými figurami nebo přirozenou kompozici s figurami poetickými.

IV. Báseň a próza. Báseň se liší od prózy jen tím, že je omezena metrikou. To je jediný principiální rozdíl. Próza je rytmicky volnější, ale užívá všechna slova bez rozdílu. Rytmická klauzule v závěru period ji přibližuje poezii. To platí pro rétoriku, ale román i tenhle rozdíl smaže. Jinak je styl prózy týž jako styl poezie (což je pro vznik románu v renesanci dobrá

zpráva). Žánrová konfúze mezi poetikou a rétorikou pak umožňuje zvyšování umělecké úrovně prózy. Ta je jako svrchovaně umělecký žánr instalována nejpozději u *Giovanniho Boccaccia*.

38. Dantova poetika o básnickém díle v mateřském jazyce

Jde o významné dílo, které poetologicky ukončuje středověk a začíná renesanci. **Dante Alighieri** (1265 až 1321) psal svůj spis někdy mezi léty 1303 a 1305. To je přibližně i doba, kdy se i česká literatura uměleckého typu stává skutečností. Dante nazval svou poetiku **De vulgari eloquentia**. Je psána latinsky, pro což jsou tři důvody:

- I. **Spisovná italština ještě nevznikla**, básníci píší v dialektech;
- II. **Tématem je hledání spisovného jazyka**, resp. způsobu, jak si při tom počínat;
- III. **Jazyková dostupnost spisu**, neboť okruh vzdělaných lidí byl v Itálii, zemi universit, mnohonárodnostní víc než kde jinde.

Tématem Dantovy poetiky ale není hledání spisovného jazyka jako takového, nýbrž hledání jednotného **jazyka básnického**. Před Dantem vynikli zejména básníci sicilští a toskáňští. Tzv. **sladký nový styl** (*Dolce stil nuovo*) vytvořil pravděpodobně Dantův přítel, Toskánec **Guido Cavalcanti** (1250 až 1300). Dante, který na něj navazuje, rozumí tímto termínem jednak jazyk, kultivovaný a uhlazený, jednak samotný předmět stilnovistické poezie, jímž je láska.

Poezie v mateřském jazyce tu znamená **lyriku**. Všechny příklady v Dantově poetice jsou z oblasti lyriky, *Božská komedie* (původně „Komedie“; jako „božskou“ ji označil G. Boccaccio) ještě nebyla na světě. Významem výrazu „eloquentia“ v titulu knihy je jazyk, řeč, mluva; adjektivum „vulgus“ pak znamená lidový, obecný, rodný. Takzvané **volgare** je protiklad latiny, „druhý“ jazyk. Do češtiny titul překládáme **O mateřském jazyce**, a je to vůbec první poetika o díle v mateřštině moderních národů. Latina byla v té době už nesrozumitelná a bylo nutné učit se jí později. V tomto smyslu je „druhým jazykem“ (už) latina. Odcizení latiny současnému světu bylo tak silné, že ji Dante považoval za umělý jazyk, vytvořený k dorozumění mezi učiteli různých národů, jakési jejich „esperanto“.

Dantova **teorie jazyka** je stejná jako u Galfreda, tj. platónsky **dualistická**. Řečový akt má dvě roviny, smyslovou (**A**) a rozumovou (**B**). Obě jsou navzájem nezávislé (jak je příznačné pro všechny dualistické ontologie „ducha“ a „hmoty“). Instrumentální pojetí jazyka vyjadřuje Dante metaforou koně a vojáka, kde kůň představuje smyslovou rovinu (**A**; obrazy) a voják rozumovou rovinu (**B**; abstraktní ideje). Jazyk, který si můžeme představit jako příkazy jezdce, je pak nástroj pro vyjadřování myšlenek (**C**). Myšlenku lze vždy odlišit od slov. Jde potom de facto nikoli o duální, ale o **triální koncept**. Takové je pevné přesvědčení staré doby, a nakolik je tomu tak, platí beze zbytku teorie ornátu. Slova jsou rouchem ideje.

Základem řeči je u Danta **řečový znak**. Forma řeči znamená řečové znaky a jejich spojování. Účelem řeči je rozlišení, názory a volba mezi možnostmi. Lingvistika na tomto základě může jen stěží překonat zátěž metafyziky. Jak jsme viděli na chybném soudu o původu latiny, je i historické povědomí té doby chabé. Dante zařazuje češtinu společně s němčinou do skupiny „ió“, neboť oba národy přitakávají partikulí „jo“, „ja“. O českém „ano“ nemá potuchy. Francouzi patří do skupiny „oui“, kdežto Provensálci do skupiny „oc“.

Itálie Dantovy doby byla politicky roztříštěná a jazykově rozdělená do mnoha dialektů. Dante jich rozlišuje čtrnáct, přičemž žádný z nich neměl výsadní postavení. Jinak řečeno, **neexistovala jednotná literární italština**. Vedle dialektů existují ještě poddialekty, rodinné

jazyky a idiolekty, což situaci dále komplikuje a ztěžuje. Jazyk je podle Danta měnlivý od naddialektu až k jedinci.

V této situaci se Dante ptá: z čeho má čerpat literární jazyk? Literární jazyk ovšem nemůže být ledajaký. Musí být „brilantní“, jak Dante problém formuluje. Pak se přirozeným způsobem klade otázka, který dialekt je „brilantní“. **Brilantní dialekt** potom bude literárním jazykem. Dante soudí, že brilantní může být jen **jazyk královský a dvorský**. Na dvoře žijí básníci, vznikají tam básnická díla a básnictví. Itálie však nemá královský dvůr. Má jen „dvory“, dvory knížecí, a tak nezbývá než hledat jazyk literatury tam.

Dante napřed vyřadí dialekty oblastí, kde není knížecí dvůr. To je první krok. V druhém kroku konstatuje, že žádný z dialektů, které zbývají, není „brilantní“. Literární mateřština („volgare“) ale brilantní být musí; básnická mluva není mluva obecná. Není-li brilantní volgare totožné s žádným z dialektů, je třeba ho hledat jinak než cestou zkušenosti. To je třetí krok, v němž Dante stanoví, že musíme jít cestou rozumu a hledat na ní. Brilantní volgare pak bude **konstrukt** nade všemi dialekty. Bude tedy vytvořeno z mnoha dialektů jako **literární naddialekt**. Bude ustaveno vynikajícími básníky a stane se literárním jazykem celé Itálie.

Dante nejen stanovil tuto cestu, nýbrž ji i realizoval. A protože byl básník, realizoval ji ne teoreticky, ale prakticky svým dílem. Tak se cesta rozumu spojila s cestou empirie. Dantova *Komedie* byla epochálním dílem, které určovalo charakter spisovné italštiny po celé čtrnácté století, byť jeho vliv zůstal víceméně omezen na střední Itálii. Jeho autorita u Petrarky a Boccaccia byla značná, ne však neotřesitelná.

Ve své poetice nám Dante poskytuje cenné informace o stavu lyrické poezie a žánrech, které se v té době pěstovaly. Dantova *De vulgari eloquentia* je v této souvislosti významná především tím, že přináší ucelenou **definici poezie**. Protože se zabývá výhradně lyrikou, vztahuje se přednostně na lyriku. Říká-li tedy Dante, že poezie je **fikce**, znamená to doslova, že nejen epický žánr je fiktivní. Zde je celá definice: „Poezie je fikce, vyjádřená ve verších za pomoci rétoriky a hudby“ („[Poetria], que nihil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita“). Zapamatujme si dobře Dantovu definici, neboť v moderní době dalo dost práce, aby byla tahle stará pravda obnovena. Básníci i teoretici určitých směrů mají, zejména vlivem Heideggerovým, sklon chápat lyriku existenciálně, jako bezprostřední vyslovování bytí. Strukturalista **Miroslav Červenka** (1932 až 2005) ve studii *Fikční světy lyriky* tuto pověru z kořene vyvrací. Lyrický subjekt je ontologicky méněcenný, což znamená, že mu v reálném světě nic neodpovídá. Dantovy a Petrarkovy sonety jsou stylizace. Dantův „axiom“ říká, že **lyrika je fikce**.

Hlavní útvary lyrické formy v Itálii Dantovy doby byly tři:

1. Kancona, což znamená doslova píseň (chanson), často milostnou, je u Danta formou příznačnou pro vysoký styl (stylus grandiloquus). To znamená průlom do středověké poetiky, zahajující renesanci. Kancona je provensálského původu a v occitanské době byla útvarem *zpěvním*. Vyznačuje se měnlivým počtem strof o různém počtu veršů, takzvaných stancí. „Stance“ znamená doslova „síň, stavba“, v našem případě stavba či klenutá síň rýmů. Opakuje se v nich stejné metrum a rým. Na konci básně bývá stance kratší. Petrarca bude psát kancony, obsahující 5 až 10 stancí, které měly 9 až 20 veršů. Časem se tyto konvence poněkud změní.

2. Balata, jejíž název je odvozený z italského „ballare“ (tančit), pochází z lidové taneční písně, a jako taková patří do středního stylu (stylus mediocris). Má stejný počet veršů jako sonet, ale

rozdělených do dvou strof, které obsahují 4 a 10 veršů. Je **zpívaná**. Rým je obvykle obkročný, přičemž se první, čtvrtý a čtrnáctý verš rýmují.

3. Sonet, který patří rovněž do středního stylu, ale je to báseň výlučně **mluvní**. V tom se liší zejm. od balaty. Řekli jsme už, že v období ars nova se hudba a poezie začínají oddělovat. Sonet je jedním z produktů tohoto odloučení, na jehož protilehlém pólu je instrumentální hudba. Dante psal balaty i sonety. V mluvní poezii se zvukové prvky řeči (rytmus, intonace, modulace, zvuk) přestěhovaly z hudby přímo do řeči. Je to příznakem **emancipace lyriky**. Dantova definice poezie je v tomto smyslu příznačně dvojznačná („rethorica musicaque“) a můžeme ji vztáhnout na lyriku mluvní i zpěvní.

Sonet vznikl pravděpodobně z jedné stance kancony o dvou strofách. V tomto případě to byl celek o stroficko-rýmovém půdorysu **ABBA / CDECDEEFFA**, která se skládá ze čtyřveršové „síně“ a desetiveršové „stavby“. Název sonet se odvozuje od italského „sonare“, znít. „Sonetto“ pak znamená buď „jemný zvuk“, nebo „malá skladba“. Pokud přijmeme obojí, nijak se na této drobné lyrické formě neprohřešíme. Sonet vznikl buď v Provinci ve dvanáctém století, nebo na Sicílii ve století třináctém. Tehdy také Itálie měla královský dvůr (Fridrich II. Štaufský), což nemusí být – nejen v otázce vzniku sonetu – bez významu. Obsahuje 14 veršů jako stance, z níž vyšel a vzešel, ale přeskupuje jeho strofické a rýmové schéma na **ABBA / ABBA / CCD / EED**. Standardní sonet tedy obsahuje dvě kvarteta a dvě terceta. Může však být frázován in continuo, jak to bude dělat William Shakespeare. U Michelangela Buonarroti vidíme sonet dekomponovaný na dvě kvarteta a větší počet tercet. Členění do strof je ale vždy důsledkem významové výstavby a dynamiky básně.

39. Occitanie: počátky moderní lyriky v mateřtině

Dante dobře věděl, proč opírá spisovný jazyk o jazyk dvorský. Tento postup měl už dlouho předtím precedens v Occitanii a na Sicílii císaře Fridricha II. Jih dnešní Francie byl díky přístupu ke Středozevnímu moři hospodářsky pokročilejší, a kde je bohatství, je i vyšší kultura. Šlo přibližně o území Provensálska, ale ne v plném rozsahu. Název Occitanie (Okcítánie) je umělý výraz pro tuto politicky zaniklou entitu, odvozený, jak víme, z odlišného „ano“ jižních území. Roku 2016 byl název obnoven a pojmenovány tak dva sloučené okresy na jihu Francie. Occitanština je dosud živým jazykem, francouzská ústava však stanovuje jako jediný úřední jazyk francouzštinu. V tom dosud pociťujeme politický centralismus sedmnáctého století. Okciténsky se mluví i mimo území Francie, jako úřední jazyk však moderní okciténsčinu nalezneme (ovšem pod jiným názvem) ve španělském Katalánsku. Někteří lingvisté ji považují za samostatný románský jazyk. Československá historie může potvrdit, jak neurčitá je hranice mezi dialektem a spisovným jazykem. Úřední jazyk je ovšem politická entita. To je na katalánské solidaritě s okciténsčinou dobře vidět.

Dvorská lyrika jako fenomén básnictví v mateřském jazyce odvozuje svůj historický počátek od occitánského velmože **Guillauma de Poitiers** (Vilém IX. z Poitiers; 1071 až 1127). Sám skládal básně a je považován za iniciátora této zpěvní lyriky, i když jeho vklad nemůžeme samozřejmě považovat za absolutní. Je však mezní a snad i rozhodující. Ve Francii byly pro vznik poezie v národním jazyce vhodné podmínky. Kolem roku 1000 zde existuje cech žonglérů (jongleur), což byli potulní pěvci zpívající v národním jazyce. V té době to byl fenomén na okraji společnosti. Výraz žonglér (jehož je dnešní pojem pouhou součástí) pochází z latinského „ioculator“ s významem žertěř. Do češtiny se překládal také jako „žakéř“. Příbuzný s ním je anglický výraz „to joke“, žertovat, a „the Joker“, šašek. Šlo o

pestrou produkci typu římského mimu a nám může být jasné, proč je staročeský *Mastičkář* tak obscénní, kdo tuto hru provozoval a pro jaké publikum byla určena.

Později se pěvci v národním jazyku prosadí i na šlechtických dvorech. Šlo o zpěváky rytířského původu, podle všeho chudé či zchudlé. V Occitanii se jim říkalo **trobador**, uvidíme ještě proč. Byli to básníci, skladatelé a interpreti v jedné osobě. V pozdějším Provensálsku se jim říkalo „trubadúr“ a v severnější Francii „truvér“. Do Německa se tento styl přenesl pod označením „Minnesänger“, kde první část slova znamená zjemnělou dvorní lásku (ne prostě a jednoduše „Liebe“), druhá pak zpěváka. Occitanie vydala v období mezi jedenáctým až třináctým stoletím **šest generací** trobadorů, historicky je doložen 101 básník. Dochovalo se kolem 2600 básní od trobadorů a kolem 4000 od truvérů. Existuje méně melodií než textů, protože některé se přejímaly a texty se psaly na ně.

Occitanský výraz „trobador“ je odvozený od „trobar“, což znamená „nalézat, vynalézat“, ale také „pociťovat“. Snad bychom je mohli označit jako profesionální „tvůrce“, kteří svými artefakty ovlivňovali nebo přímo tvořili city. Jejich tvorba měla dvě základní polohy: **trobar ric** byl formálně artistický a představoval „bohaté básnění“. Naproti tomu **trobar clus** stavěl na hloubce významu a představoval „utajené básnění“. Zpěv byl doprovázen strunným nástrojem zvaným **viela** neboli fidula, považovaným za předchůdce houslí. Hrál se na ni smyčcem. Hudba byla monotonická. Patrně šlo o celou skupinu nástrojů podobného typu. Viela se tvarově zformovala na přelomu jedenáctého a dvanáctého století. Na hudbu trobadorů měla vliv liturgie. Strofa a metrum byly formovány různými vlivy latinskými, lidovými a arabskými. Neumíme si představit, že by rým přejal od Arabů někdo jiný než potulný urozený pěvec na jihu Francie.



Fidula, rekonstrukce středověkého strunného nástroje.
Kap. 39. Zdroj: Wikipedie.

Pro poezii trobadorů je příznačný **idealismus lásky** a zjemnělý **rytířský postoj**. Převažuje **milostná** a **baladická** lyrika. Trobadoři skládali i na **náboženská** témata, ale nikoli prorocká; v tom se patrně obrátí latinská tradice goliardů. Od druhé generace trobadorů vzniká v milostné poezii rozštěp na erotiku **dvornou** a **misogynskou**, od páté generace sílí tlak inkvizice. To se od třináctého století projeví přeznačením milostné lyriky na lyriku **mariánskou**. Kult Panny Marie byl všeobecně silný, a tak tento přechod, nikoli neorganický, jak ještě uvidíme, umožnil přežití bohaté básnické tradice. Byly to ovšem poslední záchvěvy. Jih Francie byl nábožensky značně neortodoxní a křížácká tažení přivodila jeho politický, hospodářský a kulturní úpadek. Pověstní Albigenští byli jižané a také goliardi působili převážně na francouzském jihu.

Ideovým základem trobaru je tzv. **kurtoazie** (corteisia). Kultivovaný dvůr zjemnil formy lásky a vytvořil styl dvoření, upřený ke kultu ženy. Rytíř vstupoval do milostné služby „Paní“ a stával se jejím „milostným vazalem“. V němčině se tomuto vztahu říká „minnedienst“. Významným rysem je, že milující (amaire) není milenec (amans). „Paní“ se nesměla stát vlastní manželka ani svobodná dívka. Byla to urozená vdaná žena. Ona je „můj pán“ („mi

dons“), říkalo se o ní v mužském rodu. Význam je jasný: žena byla symbolickým vládcem dvora!

Kult ženy byl **asketický**. Láska znamenala milost, a v ideální formě úplnou oddanost včetně pohlavní zdrženlivosti. Smyslem věci tedy byla mravnost a citové zušlechtění. Mysticismus a erotika se tu slévají v jedno. Ohniskem zájmu je ovšem žena, zatímco v eroticko-mystické poezii baroka to bude Panna Marie, příp. Ježíš. Vysoko postavená žena přijímá trobadorovu píseň veřejně, někdy od posla, významné postavy kurtoazní lyriky. Svou roli sehraje občas i pomlouvač, v české poezii čtrnáctého století „klevetník“.

Vedle ideální formy milostné služby existuje i **nekurtoazní trobar**, forma smíšené lásky, která neunesla tíhu askeze. Spojení s Paní ovšem zůstává spíše výjimkou. Kulturní působení trobadorů sehrálo v západní tradici významnou roli v emancipaci ženy a úcty k ní. Realistický pohled na věc ovšem není příliš mystický. Formalizovaný vstup trobadora na dvůr je rituál, kterým žádá o službu a zavazuje se k loyaltě vůči mužskému pánu dvora.

Je řada ustálených trobadorských forem. Uvedme ty hlavní:

Předně je tu **cansó** (chanson), vyznávající se z milostných citů k Paní. Má 5 až 7 strof a verš obsahuje 6 až 8 slabik. Doložený počet veršů je 3 až 40. Závěr cansóny představuje tzv. **tornáda** neboli „envoi“. Výraz znamená „poslání“. Pochází z latinského „tornare“ neboli „točit“ a označuje formu příznačnou pro pozdější tzv. villonskou (francouzskou) baladu. V obecném smyslu jde o závěrečný refrén. Ten u Occitanců obsahuje shrnutí, doporučení, pozdrav nebo pointu básně. Někdy se obrací k mecenášovi a potvrzuje tak svou submissi vůči němu. Tornáda má obsahovat poloviční počet veršů než strofy, s nimiž je spojena rýmem.

Dalšími formami jsou: **sirventes**, což je tendenční, náboženská nebo obecně moralistní poezie satirického a humorného typu; **planh** (planct neboli nářek), žalozpěv nad postavou druhá nebo příznivce; **tenso** neboli básnický spor; **romance** (novella), obsahující drobný příběh, a jí příbuzná **pastorela** s postavou krásné venkovanky, často formou dialogu. V české poezii máme doloženu **albu**, příznačnou tématem loučení milenců, obvykle za svítání. Milence budil úsvit a zpěv ptáků, často však přítel, aby je ochránil před klevetníkem. V českém kontextu se pro albu ujal termín „svítáníčko“, novotvar Václava Hanky z doby národního obrození. Své místo si uhájila **ballata**, taneční píseň jednoduché struktury s refrémem. Tanec patří k oblíbeným zábavám nejen lidového prostředí.

Přečtěme si závěrem část moderního českého překladu básně, kterou napsal ve dvanáctém století slavný **Cercamons**:

Když ptáci spustí z jiných not,
když listí začne spadávat
a roztesknělý doprovod
zhořklého vánku začne vát,
ke zpěvu lásky беру tón,
věžeň v ní, nikdy věznil.

Láskou se chvím, jsem povrch vod
ať bdím či spím, jen zdvih a pád.
Bodá mě strach, má ostrý hrot,
neodvážím se požádat.
Rok dva jen sloužit pro potom,
až pozná, proč jsem se k ní měl.

Tak žiju život neživot,
bez nemoci, a přec jsem zchřad;
což vím, kde má ta láska brod
a přeju-li jej. Nevím, snad.
Všecka má milost je jen v tom,
s ní vzhůru, bez ní do pekel.

To je moderní lyrika v silném, nejen metaforickém smyslu. Cercamons je moderní doslova. Jeho tvorba prozrazuje kultivovanou senzibilitu a myšlenkovou hloubku, která je v rámci středověké estetiky natolik subjektivní a vybroušená, že ho můžeme považovat za pokračovatele cesty, na jejímž počátku stojí starověcí básníci Archilochos, Sapfó, Catullus a goliardi středověku, přede všemi Archipoeta. Ti všichni chápali lyriku jako osobní výpověď. A nejen to: on tuto lyriku prohlubuje, což mutatis mutandis platí i pro četné další trobadory. Protože tato poezie přidává k linii lyrické autenticity i něco navíc, a to ne jen formálně, je stará occitanská zpěvní lyrika mezníkem ve vývoji lyrického žánru. Chápeme, proč se na ni odvolával sám Dante Alighieri.

40. Starogermánská poezie a poetika

O řecké literatuře můžeme říci, že se vzdor všem turbulencím a jazykovým změnám vyvíjela poměrně souvisle od dob Homérových, ať už nabírala jakoukoli regionalitu, ideologii a formu. V žánru bajky pak doznává starořecká literatura významný posun k živé mluvě. Latinská literatura takové štěstí neměla. Doplatila na expanzivitou Římanů, kteří latinu zanášeli mezi barbarské národy, a tím ji paradoxně vystavili korozi. Římské obyvatelstvo nebylo etnicky jednotné, a stejně jako legionáři, museli se i vzdělanci, kněží, mnichové a církevní hodnostáři rekrutovat z nejrůznějších národností. Svatý Pavel, národnostně žid, byl římský občan. Latina přestala být jednotným jazykem a vzdor všem proudům a hnutím, k jakým patřili veršovci v jedenáctém a dvanáctém století, přestala být pociťována jako živý jazyk v samotné Itálii a v Římě. Ztratila totiž své přirozené mluvčí. Jako jazyk básnický ji neobnoví ani humanisté v období renesance, a i když jako vědecký jazyk ji najdeme ještě v osmnáctém století, jakožto jazyk krásné literatury zanikla.

Poněkud odlišný od obou antických literatur byl vývoj literatury anglické, německé, dánské, islandské, švédské i norské, i když také ony se mohou odvolávat na starší předkřesťanský základ. Ten je však pro všechny germánské literatury stejný.

I. Nejstarší památky. Vůbec nejstaršími písemnými památkami jsou **runové nápisy**, náhrobní, pamětní či magické formule, z nichž některé spadají až do druhého století. Starogermánské písmo je odvozené od některé z kultur Středomoří a určení jeho původu je ztíženo okolností, že se jím psalo zleva doprava i naopak, někdy střídavě nebo v jiných liniích. Přímé linie jednotlivých písmen jsou důsledkem toho, že se ryla, a to zpravidla do kamene. Nepsalo se jím tedy. Nejobsáhlejším runovým textem je sbírka zákonů **Codex runicus**. Runy mají božský původ a zjevují posvátné tajemství (**run**). Na svět je přivedl nejvyšší bůh Ódin:

On visel na větry
zmítaném stromě,
v neznámu co kořání;
jsa proklán kopím
po devět nocí
moudrý Ódin sám sobě obětí.

Nejedl chléb a nepil nic,
jen hleděl v hlubin tmy,
pak zaplakal a runy vzal.
Konečně vrátil se.

Mladší runové nápisy jsou veršované a projevuje se už na nich umělá versifikace. To nás přivádí k starogermánské poezii jako takové.

II. Literární památky. Už plně literární formou je **eddický verš**, charakteristický pro tzv. starší nebo též písňovou *Eddu*. Její poetika je implicitní. Obsahuje básně kosmogonické, básně v širším smyslu mytologické a básně hrdinské. Z Vědmíny písně se např. dozvíme, že svět povstal z „pusté zející propasti bez trávy“. Je to pozoruhodná shoda s kosmogonií Hésiodovou, ale přímý vliv Řecka, podobně jako u runového písma, tu dokázat nemůžeme. Pravděpodobný je dlouhodobý vliv ve styku s mnoha kulturami Středomoří během migrace. Může však jít také o starší indoevropský mytologický substrát. Ve starší Eddě nacházíme všechny populární motivy germánských pověstí, k nimž patří valkýry, Iggdrasil, Valhala či bohové jako Ódin nebo Thór.

Drsná povaha germánské mytologie plyne z **archaické mentality** jejích nositelů a zkušeností z doby stěhování národů. Je však také ovlivněna křesťanstvím, zejména v postavě **Baldra**, jehož světlá a mírumilovná povaha, smrt a předpověděný návrat, jímž odčiní **ragnarök** (konec světa), neodpovídá **bölverku** germánských bohů, zejména jeho otce Ódina, který tento přídomek („zlo konající“) dal sám sobě. Po literární stránce nemá písňová Edda v evropském písemnictví obdoby. Ukazuje nám archaickou mentalitu v plnosti, jakou v řeckém kontextu postrádáme. Nakolik uznáme tento predikát, nemá ani obdobu uměleckou. Název Edda má trojí možný původ:

- A.** Ze slova **ódr**, které znamená „báseň“ a „básnické umění“;
- B.** Z místního jména **Oddi** (kniha z Oddi) u Snorriho Sturlusona;
- C.** Ze slova **Edda** s významem „bába“, které nalézáme ve výčtu ženských jmen rovněž v mladší, prozaické Eddě.

Básně starší Eddy pocházejí ze **čtyř okruhů**: franckého, burgundského, gótského a helgonského (dánského). Zápis staroeddické poezie pochází z let 1150 až 1250, podle archaického ducha však tato poezie vznikala kolem roku 800 a dlouho před ním. Jako pravděpodobné se jeví, že obráží ducha germánského příchodu z původních sídlišť. Básně zapisovali křesťanští duchovní, kteří tak prokázali značnou toleranci vůči pohanství, které na klimaticky drsném severu zdaleka nebylo mrtvé. Na amuletech této přechodné doby nacházíme z jedné strany znaky Krista, z druhé strany znaky Ódina. Text starší Eddy je obsažen tzv. **Kodex Regius** (v islandštině „Konungsbók“) neboli „Královská kniha“, uložená v Kodani. Její verš je **tónický**, což znamená, že je nesený ustáleným počtem přízvuků a počet slabik je proměnlivý. Přízvukná slabika vždy nese tzv. **aliteraci** neboli náslovný rým. Rýmují se tedy začátky slov. Ustálené formy eddické poezie jsou tři:

a. Fornyrdislag. Tvoří ho 8 veršů, které jsou párově spojeny a mají 2 přízvuky (důrazy či zdvihy). Aliterace se v párech veršů sdružují vždy v počtu 2+1, liché verše mají dvě a sudé jednu. Objevuje se i na runových nápisech.

b. Málahátr. Tvoří ho 8 veršů delších než verše fornyrdislagu a obsahuje víc nepřízvučných slabik. Aliterace je stejná jako u fornyrdislagu, tedy 2+1.

c. Ljódahátr. Tvoří ho 6 veršů a je to forma didaktická a gnómická. Verše 3 a 6, tzv. dlouhé, mají zpravidla 3 přízvuky a aliteraci 2+2, ostatní verše aliterují 2+1.

Aliterace je někdy křížová, např. ve dvou verších „**O** krk kratším / kdybych **o**bra učinil.“
Funkce aliterací je zvukomalebná, ale také náboženská a mystická, neboť vykazuje runový původ. Mimo to slouží i jako mnemotechnická pomůcka. U královského rodu aliterují jména otce a syna.

III. Vrchol starogermánské poetiky. V tzv. mladší Eddě nacházíme **skaldský verš** a jeho poetiku. Mladší Edda je prozaická a napsal ji islandský velmož **Snorri Sturluson** (1179 až 1241). Poetika skaldů je už vyspělá a diferencovaná, plně explicitní poetika. Prozaická Edda obsahuje tři části:

A. Prolog, který sepsal Sturluson. Staré mytologie vysvětluje z pozice křesťanské, a sice tak, že někdejší lidé některé lidské hrdiny minulosti zbožštili. Ódin a jeho žena byli lidé: „A kamkoli v které zemi přišli, všude jim předcházela slavná pověst, takže je všichni považovali spíše za bohy než za lidi.“ V tom se projevují Snorriho vzdělání; jde, jak víme, o řeckou teorii (euhemerismus) z období hellénismu. Jde samozřejmě o mýtus pohanský; křesťanské mýty Sturluson za mýty nepovažuje. V Prologu se dozvíme ještě leccos zajímavého, především to, že germánští předkové rozdělovali svět na tři části, totiž Afriku, Evropu neboli Eneu, a Asii, zemi nejkrásnější a nejbohatší plodinami, zlatem a drahokamy, kde se nachází střed světa. To patrně pochází z toho, že svou pravlast, jako ostatně všichni Indoevropané, umísťovali na Východ.

B. Gylfiho oblouzení (Gylfaginning). Obsahuje systematickou **mytologii** a **pantheon** Germánů. Cituje i kosmogonii Vědmíny písně ze starší Eddy, tématu „pusté propasti bez trávy“ však předesílá, že „na úsvitu věků nebylo nic“. Tím pohanský mýtus přibližuje křesťanské theologii; starozákonní mýtus o stvoření světa nic takového nevyžaduje. Z našeho pohledu je nejzajímavější to, jak germánská mytologie vysvětluje **básnické schopnosti**. Nenajdeme tu sice žádné bohyně, které by člověku přinášely zpěv; mentalita bojovných barbarů se prosadila i v poetologii. Inspirace však spočívá i tady v **božské** příčině, totiž v medovině, kterou Ódin ukradl obru Suttungovi. Vyvrhl ji ze svých útrob do dvou soudků. Z toho, do kterého medovinu vyvrhl ústy, pijí dobří básníci. Ti špatní pijí ze soudku, do něhož ji vyvrhl zadkem. Zdá se, že anální metaforika funguje u lidského plemene vždy a spolehlivě.

C. Jazyk básnický (Skáldskaparmál). To je vlastní germánská **poetika**, explicitní a obširná. Jen výčet skaldských meter (háttatal) obsahuje 102 strofy, metrických a stylových vzorů tu čteme stovky. **Skaldi** byli dvorští pěvci, a jsou historicky doloženi od devátého století. Ve dvanáctém století byli postupně vytlačeni spisovateli **ság**, jejichž orientace byla křesťansko-duchovní. **Skaldský verš** je oproti staroeddické versifikaci značně **manýrovaný**. Strofa má 8 veršů po 16 slabikách s 3 přízvučnými dlouhými slabikami a aliterací 2+1. Vedle **aliterace** (Stabreim) se uplatňuje rým uvnitř slov, tzv. **hending**. Slovosled je **volný** a věta někdy pokračuje až přes 4 verše.

Básnická pojmenování jsou u skaldů dvojího typu:

Aa. Heiti, což jsou prostá jednoslovná pojmenování, a sice:

aa. Poetismy (jako např. v češtině „oř“ a „luna“);

ab. Archaismy (jako např. v češtině „kněžic“, syn „knžaze“ neboli knížete, který byl i knězem);

ac. Neologismy (jako např. v češtině „mluno“ pro elektřinu);

ad. Trópy (jako např. v češtině „srneček“ a „dubeček“, což je Ježíš na kříži).

Trópy mohou označovat část celkem (**pars pro toto**), např. vlny jsou moře; nebo mohou označovat obecné speciálním (**species pro genere**), např. nevěsta znamená ženu; nebo to mohou být **personifikace**. Někdy je personifikace důsledkem **tabuizace**, jako třeba „Ódinův kůň“ pro šibenici, resp. obětní strom. Ze všech bohů má největší počet pseudonymů a přívlastků Ódin. Jakožto Nejvyšší germánského pantheonu totiž ovládá náboženství, právo i válečnictví. U starých Germánů jedno s druhým těsně souviselo: válka byla náboženstvím a právem. Nakolik se nemusí nutně jednat o původní charakteristiku, Germáni jí v každém případě nabyli nejpozději v době stěhování národů. Expanze vyžaduje násilí, a to znamená být připravený na smrt. Celá mytologie starých Germánů směřuje k násilné smrti.

Ab. Kenningy, což jsou alegorie:

„Kenning“ ve starých dobách znamenal tajemství (rún), ale v době skaldů má už povahu **alegorie**. Je nejméně **dvoučlenný** a může to být substantivum+substantivum v genitivu, jako třeba „Pán Valhaly“, což je Ódin; nebo to může být substantivum ve složenině, jako např. „meč tekutina“ (krev) nebo „ryba vřesu“ (had). Kenningy jsou i **vícečlenné**, nejvyšší počet slov v kenningu dosáhl úctyhodné hodnoty 7. V tom se projevuje zjemnělost a manýrovanost skaldů a jejich poezie.

Stejná či podobná pravidla nacházíme u *ostrovních Germánů*, tzv. Anglosasů. Je to ovšem poetika implicitní. Anglosasové mají *scopy*, obdobu skaldů. Jediná jejich dochovaná literární památka nese název **Béowulf**. Verš je *aliterovaný*, skládající se z *dvou poloveršů s cézurou*. Je *tónický*, založený na *čtyřech těžkých dobách* s proměnlivým počtem dob lehkých. Půlverš obsahuje *čtyři slabiky*. Pěvec používá ustálené formule a s jejich pomocí *text obměňuje*. Text je chápán jako *mluvní záležitost*. Po obrazné stránce je Béowulf bohatý podobně jako Edda a obsahuje (řečeno se S. Sturlusonem) *kenningy* (např. Cesta ryb pro moře), které mohou být i vícečlenné. Božstva jsou stejná jako u Germánů pevninských, jako např. *Wóden* a *Thór*. Zpěv je *darem bohů*, jmenovitě Ódina (Wódena).

Z konce 11. století pochází *starofrancouzský* epos **Píseň o Rolandu**, nejstarší a nejznámější francouzský hrdinský epos (tzv. *chanson de geste*). Verš je intonačně dvoudílný s cézurou mezi dvěma poloverši. Na rozdíl od starší germánské epiky, kde byla *aliterace* hlavním stavebním principem verše, se francouzská epika odklonila od čistě aliterativního verše a hlavním formálním znakem je spíše *asonance* (shoda samohlásek na konci veršů) a členění do strof (tzv. *laisse*).

Starogermánská literatura, nesená od svých počátků nevšedními básníky, působila jako první vzor pro vznik literatury v mateřštině v kulturním prostoru, kde zaznamenáváme německé dialekty. Tím druhým je literatura francouzská. **Německá literatura** bude pro Čechy ze všech literatur nejdůležitější, uvidíme ještě proč. Pro český předkřesťanský dávnověk je pak starogermánská literatura důležitá nepřímo, a sice pro přibližnou představu, jak mohla vypadat **mytologie česká**. Stejnou představu nám může poskytnout i mytologie **Keltů**, po nichž Bohemia zdědila své jméno. Řada topografických názvů v české krajině je keltských. Nejdůležitějším pramenem je pro nás mytologie **ruská**, neboť jakožto slovanská nám byla ze všech indoevropských mytologií časově nejbližší. Tak např. v ruském pantheonu najdeme Matku hub. Víme, že všichni Slované se sběrem hub zabývali. Z mytologie českých a slovenských kmenů se zachovalo stěží víc než kletba Perunovým jménem. Že se místní název Labe odvozuje od říčního boha Lábana, je zbožné přání českého národovce. Pohanská tradice

byla u nás dokonale potlačena a převrstvena křesťanstvím. Že naši předkové praktikovali lidské oběti, je ze všech uvedených mytologií víc než jasné.

41. Česká literatura ve čtrnáctém století

Zabývali jsme se germánskou poezií i proto, že byla předobrazem a hybatelem písemnictví v novějších germánských dialektech, které daly vzniknout národním jazykům v dnešním smyslu. Pro nás je územně nejbližší literatura německá, a to ne pouhou blízkostí, ale přímo přítomností na území Českého království. Němčina byla dvorským jazykem přemyslovského dvora třináctého století, a to ze dvou důvodů:

1. Němčina byla **mateřským jazykem** českých králů; Přemyslovci si z politických důvodů volili manželky z německých kněžzen;

2. Němčina byla jazykem **kulturně pokročilejším**, už etablovaným jako literární řeč. Působila však i na češtinu obecnou. K tomu ještě přijdeme.

Sám král **Václav II.** (1271 až 1305) byl německým minnesängrem; zachovaly se od něj tři písně. Pro krále Václava napsal jeho dvorní básník Oldřich z Etzenbachu (**Ulrich von Etzenbach**; 1250 až 1300) německou Alexandreidu, předobraz Alexandreidy české. Česká **Alexandreida** je výrazem vzestupu českého panstva a její protiněmecká tendence je organická, vyplývající z konfliktu mocenských zájmů, především s bohatými městy. Podobně je tomu v **Dalimilově kronice** a také tzv. *veršované legendy* z počátku čtrnáctého století obsahují místa, která konotují česko-německý konflikt. Sama tato tendence je ovšem o mnoho starší. **Kosmas** (1045 až 1125) s příznačnými sympatiemi píše o knížeti **Spytihněvovi II.** (1031 až 1061): „On si hned prvního dne, kdy byl nastolen, velikou, podivuhodnou a po všechny věky pamětihodnou zjednal památku, neboť kolikkoli bylo nalezeno z rodu německého, ať bohatých nebo chudých nebo poutníků, kázal najednou do tří dnů vyhostiti ze země české; ba ani své matce, Jitce, dceři Otově, nedovolil tu zůstat.“

Počátkem patnáctého století nacházíme na českém území druhou významnou památku německého písemnictví. Jejím autorem je Jan ze Žatce (**Johannes von Saaz**; 1350 až 1415) a jmenuje se Oráč z Čech (**Ackermann aus Beheim**). Jde o jeden z prvních projevů procitajícího renesančního ducha v německé literatuře. Janův dialog se stal předobrazem českého **Tkadlečka** podobně, jako byl předobrazem české Alexandreidy německý epos Ulrichův. Jsou tu i další německé vlivy, tentokrát z území mimo české království. Německé předlohy mají **legendy**, označované souhrnným názvem *Nejstarší české veršované legendy*, pocházející z doby okolo 1300. Čtyři jsou kanonické a dvě apokryfní. Z formálního rozboru soudíme na dva autory, jejich jména však neznáme. Stejně tak neznáme autora *Alexandreidy*, třetího významného umělce této osově doby. Šlo bezpochyby o profesionály.

Josef Hrabák soudí o všech třech dílech, že jsou pozoruhodně vyspělá a ve své době představovala veliký umělecký počin, jímž česká literatura stanula na výši evropské tvorby. Takové hodnocení je pro obě apokryfní legendy rozhodně na místě. Jsou to *Legenda o Jidášovi* a *Legenda o Jakubovi Menším*. Nevíme, zda apokryfčnost uvolnila kreativitu básníka, či naopak, zda kreativní básník nesáhl raději po apokryfních předlohách; patrně tu sehrály svou roli oba faktory. V každém případě nebyla v té době hranice mezi kanonickým textem a apokryfem nijak ostrá (což platí i pro Evangelia). V druhé z obou legend vypukne v obléhaném Jeruzalémě hlad. Lupiči vnikají do domů bezbranných lidí a kradou jim poslední zbytky jídla. V obydlí mladé vdovy však narazí na obraz, který je i pro otrlé lupiče šokující: matka z hladu zabila novorozence, a když zbylou pečinku předkládá lupičům, čteme:

Žena vecě: co sě lekli?
Proč ste masa neupekli,
pro než ste šedše nesědli
a jeho se mnú pojědli?
Či sem já vás udatnějši
hi myslí než vy silnějši?
Však sem já jho vlastná máti.
Proč nesmiete počakati?

V osmi verších je tu řečeno velmi mnoho; jen stěží si lze v dané době (a nejen v ní) představit koncentrovanější výraz! Cestu k této literatuře ovšem připravovala slovesná kultura Čechů po celé třinácté století a dříve.

Také **Dalimilova kronika** z počátku století čtrnáctého, o níž bylo napsáno, že supluje hrdinskou epiku, má svůj německý vzor. Je jím tzv. Císařská kronika (**Kaiserchronik**), psaná formou, které se říká **reimpaarvers**. To je v naší terminologii **verš bezrozměrný** a jde o sdruženě rýmované verše o volném počtu slabik a přízvuků. Jako příklad bezrozměrného verše uveďme úryvek z básně **Král Přemysl Otakar a Závíše** z padesátých let patnáctého století. Po straně uvádíme počet slabik:

Také pozva krále Václava Českého,	12
toho pastorka svého.	7
I učini hody veliké,	9
turnej, klání všeliké,	7
neb s ní měl syna krásného;	8
ale na těch hodech přihodi se Závíšovi mnoho zlého.	18

Nejčastějším rytmickým půdorysem bezrozměru je **oktosylab**. To je základní, organicky vzniklá a ustálená tendence českého verše, která spojuje epický bezrozměr s **lyrikou** a bezrozměrnou versologií s versologií **sylabickou** i **sylabotónickou**. Nejen tematicky, ale i versologicky tedy byla česká literatura ve svém počátečním období vnitřně diferencovaná. Vůbec nejdelší bezrozměrný verš najdeme v básni **O válce s Uhry** z přibližně stejné doby jako Závíše a obsahuje 23 slabiky.

Na bezrozměrný verš je ale možné pohlížet i jako na **prózu**. Je větně orientovaný, což znamená, že 1 verš zpravidla obsahuje 1 větu (viz osmnáctislabičnou větu v básni o Závíšovi). Rýmy pak vyznačují konce jednotlivých **kól** a nahrazují rytmické klauzule a homoiteleuta antické rétoriky. Proto je možné zapisovat tyto útvary **in continuo** (jako prózu), aniž by vznikly pochyby o hranicích promluv a jejich sémantice. Také proto jde o žánr oblíbený v kronikářských útvarech (jak příkladně dokazuje tak řečený Dalimil). Znalost Aristotelovy Rétoriky můžeme u evropských vzdělanců středověku předpokládat.

Německá literatura měla pro literaturu českou význam **iniciační**. Na ní si vzdělaný Čech uvědomil možnost psát v mateřštině: fenomén literatury v národním jazyce mu vytanul na příkladu literatury německé, která se mu stala i vzorem. Latinská literatura mu tento pohled na písemnictví neotvírala: víme, jak hodnotil historickou pozici latiny Dante, přední evropský vzdělanec té doby. Přibližně v téže době, kdy vychází jeho *De vulgari eloquentia*, vstupuje na scénu i literatura česká jakožto *fenomén*. Je pravda, že česky psané texty tu jsou už v předchozím století a že některé z nich, zejména písně **Hospodine, pomiluj ny, Svatý Václave, vévodo české země** či některé **Mariánské modlitby** vykazují značnou estetickou hodnotu. Patří do pokladnice české literatury, nejsou to však texty primárně umělecké. Jejich

estetická hodnota je vedlejší a nezáměrná, obecně kulturní produkt. Pokud jde o vzor pro vznik národní literatury české, staroslověnské písemnictví jím být nemohlo. Šlo o bohoslužebný jazyk, ne ve všem srozumitelný, převrstvený v době prvních českých básní už dlouhou dobu latinou. Povědomí o kontinuitě tu bylo podobně slabé jako latina pro Danteho „volgari“.

Český básník se u německých vzorů nejen učil, ale také s nimi **rivalizoval**. Až politické soupeření převáží nad soupeřením kulturním, což se stane v době husitské, zbaví se český autor svého konkurenta, ale zároveň s ním i přirozené opory a pobídky k literární soutěži. Husitská literatura prvního období měla své výsostné téma a vnitřní opravdovost, jak si uvědomujeme na chorálu **Ktož jsú boží bojovníci** nebo na sporu **Václav, Havel a Tábor**, ale tato dynamika vyprchá a renesanční duch, procitající v utrakvistickém prostředí u **Hynka z Poděbrad** (1452 až 1492), překladatele a napodobitele Boccacciiových povídek, nenašel pokračovatele. Hynkův jazyk je archaický a inspirovaný spíše biblickým stylem (Aristotelovým termínem: „lexis eiromené“, polysyndetický řazený sloh), ale ukazuje správným směrem, totiž k umělecké literatuře. Hynkova povídka, vložená mezi povídky Boccacciiovy, pak ukazuje vlastní příčinu selhání umělecké prózy u nás, totiž nerozvinuté umění fabulace a kompozice, které vykazuje spíše povahu traktátu než narace.

V šestnáctém století utála další možný vývoj české umělecké formy druhá vlna reformace. Vztahuje se to i na lyriku. Žádoucí byla jen literatura náboženská, nauková a odborně praktická. Z tohoto ducha vzniká **kralický překlad Bible**, nejvýznamnější literární počín té doby. V panských vrstvách, pro literaturu relevantních, dochází k zužování jazykové základny už v průběhu šestnáctého století. Velká část šlechty přijímala s luterstvím němčinu, takže většina „českých“ pánů, popravených na Staroměstském náměstí, bude jazykově německá. Pobělohorská imigrace bude pocházet většinou z románských zemí. Další zúžení jazykové základny přinese třicetiletá válka, kdy počet obyvatel Českého království klesne o hrozivých 40 %. Rozkvět české **katolické lyriky** v pobělohorské době bude živen z demografické základny před třicetiletou válkou. Důležitá je i mimoliterární motivace. Čeští jezuité mluvili a psali česky; takový byl politický zájem protireformace u nás. Protireformace tak život české poezie prodlužovala, zatímco reformace ho ukracovala. S kritickým poklesem počtu obyvatelstva hlas Múzy na našem území umlká, což platí nejen pro literaturu českou, ale i zemskou literaturu německou, ochromenou pragmatismem a strohostí reformace. Nejen česká literatura tak čekala na své „obrození“.

Slibné začátky české umělecké literatury tak nebudou mít organické pokračování. Přitom její stav kolem poloviny čtrnáctého století nic takového nenaznačuje. V té době už máme lyriku i epiku, divadelní hry i literaturu naučnou. V **lyrice** zaznamenáme náboženskou lyriku, kurtoazní i nekurtoazní milostnou poezii, světskou lyriku v běžném smyslu i reflexivní tvorbu s náboženským i nenáboženským podtextem. V **epice** tu je veršovaná legenda, především **Život svaté Kateřiny**, po umělecké stránce v českém kontextu dílo zcela výjimečné, dále **hrdinský epos** i tzv. **rytířský román**, (z hrdinského eposu vycházející), mimo jiné **Tristram a Izalda**, zajímavý po versologické stránce, neboť je psán bezrozměrným veršem. Sem patří i *Parzival* Wolframa von Eschenbach z přelomu 12. a 13. století, *Píseň o Nibelunzích* ze 13. století a rytířova povídka z *Chanterburských povídek* **Geofeye Chaucera** (asi 1340–1400).

Zapomenout bychom neměli ani na **Hradecký rukopis**, obsahující mimo jiné Satiry o řemeslnících a konšelích, kde se dozvíme o okrádání zákazníků, opilství a násilí na ženách. Konečně jsou tu **divadelní hry**, o nichž jsme se už zmiňovali v souvislosti s fraškou a zejména

s **Mastičkářem**, který představuje unikum české scény, a sice svým příbuzenstvím s mimem a poetikou goliardů.

Tento svěží duch, jakkoli literárně zprostředkovaný a umělecky převážně průměrný, byl životaschopný. Byl však záhy podlomený společenskou krizí v době Karla IV. Tehdy se šíří morová nákaza, vyvolávající kajícího ducha, posilovaného kazatelstvím. **Konrad Waldhauser** přibyl do Prahy na pozvání českého krále. Česká reformní tradice se tak začala formovat už za počátečního rozkvětu české literatury, takže v době Jana Husa tu máme už generace významných reformátorů. Paradoxně je potom počáteční fáze české umělecké literatury i jejím **zlatým obdobím**. Až do národního obrození česká literatura takové plnosti a vitality jako ve čtrnáctém století už nedosáhla.

42. Náboženské divadlo středověku

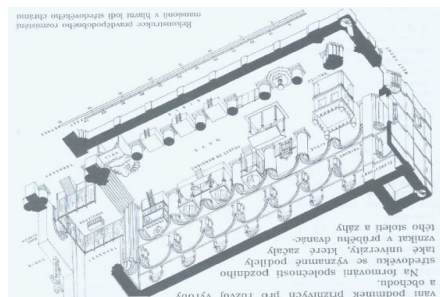
Obraz středověké literatury by byl neúplný, kdybychom se nezmínili o divadelních hrách. Je na nich zřejmý charakter doby, převážně náboženský, ale i dynamika postupné sekularizace, směřující svým duchem k renesanci. V období mezi lety 500 až 900 divadlo prakticky vymizelo. Situace byla podobná jako kolem roku minus 600, kdy historicky prvně vznikalo. Jako tenkrát pomohly i teď **náboženské performance**, v tomto případě křesťanská liturgie. Zmiňovali jsme se už o tom, že místy, zvláště v jižních oblastech, přežíval z Řecka importovaný **mimus**. Vypravěči, žertěři, akrobaté, žongléři, drezéři a herci byli označováni povšechně jako mimi, histriones nebo ioculatores (jokulátoři, žakéři). Církev neviděla ráda tyto **pohanské relikty** a vydávala proti potulným trupám bavičů **edikty**. Na severu ale přežívala pohanská tradice tzv. scopů. **Scop** byl pěvec a vypravěč germánské mytologie, a také tyto kulturní formy byly po přijetí křesťanství potlačovány.

Zárodečné drama středověku vzniklo v latině v rámci klášterní **liturgie hodin** (liturgia horarum), zkráceně „hodinek“, což byl sled každodenních modliteb, začínající v noci kolem druhé hodiny (matutinae), pokračující ranní modlitbou za svítání a přes další čtyři určené hodiny až k nešporám při západu slunce (vesperae) a závěrečnému kompletáři před spaním (completorium). Tyto svým způsobem úmorné rutinní aktivity vybízely k osvěžení, které znamenalo oživení duševní i náboženské. Veřejná mše nebyla způsobilá přijmout dramatické prvky. Dramatický dialog vznikl v rámci tzv. antifon. **Antifona** (z řeckého „antifónon“) znamená doslova „protizvuk“ a je to verš (sekvence) vyňatý z Bible, zpíváný či recitovaný, a sice zpěvákem a sborem nebo dvěma polosbory mnichů. Vzájemné oslovování se postupně obohacovalo, rozvolňovalo a rozšiřovalo. Od přirozené kreativity člověka nemůžeme očekávat nic jiného; uzavřená komunita a zaměření účastníků k tomu přímo vybízí. Koncem desátého století byla tato praxe už značně rozšířena. Vrchol útvaru, kterému už lze říkat liturgické drama, spadá mezi léta 1100 až 1300. Po roce 1200 se už příležitostně hrálo i venku. Liturgické drama se řídilo církevním kalendářem. Tak vznikly **hry velikonoční, hry vánoční a hry biblické**. Šlo tedy o sváteční, v běhu klášterního života spíše výjimečnou aktivitu. Existují tři základní formy náboženského dramatu.

I. Liturgické hry. Odehrávaly se bez veřejnosti. Jedinými diváky byli herci sami, nemyslíme-li zrovna na zbytek klášterní komunity. Předpokládáme ale, že zaměstnat hrou všechny mnichy nemohlo představovat neřešitelný problém. Umíme si je ve hře představit jako zástup věřících, zpívající anděly na kůru i jinak. Šlo tedy o víceméně autogenní či psychohygienickou aktivitu skupiny, uzavřené do sebe. Osvědčovala se nejspíše tím, že oživovala náboženského ducha, ale nemůžeme vyloučit, že nešlo ani tak o aktivitu mnichů sdola, nýbrž spíše shora, zadanou převorem kláštera, ať už z jakýchkoli důvodů. Ať tak či onak, osvědčovala se, neboť

stmelovala klášterní pospolitost a směřovala skupinovou dynamiku k žádoucím cílům. Potlačovat aktivní vklady účastníků těchto „her bez divadla“, bližších společenským hrám než skutečnému dramatu, by bylo z náboženského hlediska kontraproduktivní. Hraní mělo na mnichy bezpochyby katarzní účinky, i když jistě ne na všechny či na všechny stejně. Někteří to mohli nést nelibě jako neúměrnou zátěž v prostředí, které i tak kladlo vysoké nároky na psychickou odolnost. Hrál se v kostele a hrací prostor obsahoval dva základní a jeden doplňkový prvek:

1. Mansiony (sedes, loci, domi), jejichž charakter dost dobře vystihuje označení v jedné české hře „chalupy“. Byly rozestavěny kolem hlavní lodi kostela mezi sloupy a můžeme si je představit jako nepříliš široké zastřešené „budky“. Musely pojmout hodně rekvizit, např. kříž, oltářík, kulisu pouště, průhled do zahrady či na Golgotu, mobiliář a jiné prostředky ilustrující prostředí. Nehrálo se v nich, nýbrž před nimi. Někdy byly zahaleny závěsem, který sloužil k náhlému vstupu či zmizení herce.



Mansionové rozvržení scény v liturgické hře.
Kap. 42. Zdroj: Dějiny divadla.

2. Platea (playne, Platz) představovala vlastní hrací prostor na podlaze chrámu před mansionem. Herci přecházejí od mansionu k mansionu podle místa děje. Přejechy jsou často nemotivované, dané volnou souvislostí mezi biblickými příběhy. V české hře máme zachycený děj, kdy se herci vrací k předchozímu mansionu. Struktura hry je epická a vytvoří druhou, doplňkovou verzi evropského dramatu.

3. Doplňkové hrací prostory byly v zásadě dva, a to kůr, využívaný jako nebesa, a krypta, představující peklo, resp. vstup do něj. Mohly však být i jiné, jako třeba vedlejší loď, oltář, mensa a podobně.

Jako **kostýmy** sloužila církevní roucha se symbolickými nebo realistickými doplňky. Herci se rekrutovali z kněžského stavu, výjimku mohli tvořit kůroví zpěváci. **Přednes** byl spíše zpěvavý než hraný a samo herectví bylo **schematické**. Neměli bychom to chápat v intencích moderní realistické tradice, pro kterou i romantické herectví bylo přepjaté a leckdy směšné. Podobně jako v gotickém výtvarném umění tu není určující realismus, nýbrž **symbolismus**. Realistické herectví by středověk nechápal jako herectví. Záznamy her obsahují rozsáhlé **scénické poznámky**, bez nichž by se tak složitá performance neobešla. Představení tedy mělo svého „ředitele“, centrální osobu celé akce, jakéhosi dramaturga a režiséra v jedné osobě. Uvnitř klášterů vzniká i druhá forma náboženského dramatu, totiž:

II. Neliturgické hry. Epochální roli tu sehrála žena, jeptiška z Gandersheimu v severním Německu **Hrotsvita** (935 až 973). Napsala šest her s náboženským tématem, ale jejím vzorem byl Terentius. Hry se hrály v klášteře, ale pravděpodobně mimo kostel. Tím se významně zasloužila o obnovu antické dramatické formy. Hry Hrotsvity z Gandersheimu byly roku 1501 vydány knižně a měly na evropském severu značný vliv po celé šestnácté století.

Částečně byla Hrotsvitinou následovnicí **Hildegarda** (1098 až 1179), jeptiška a posléze i abatyše v Bingenu. Proslula jako vizionářka a zakladatelka tzv. Frauenmystik (ženské mystiky). O svých náboženských vizích vydala svědectví ve třech knihách vidění Scivias (*Poznej cesty*; tedy spíše „vědění“ než „vidění“), kde nelze vyloučit tzv. stavy změněného vědomí, které lze vyvolat mj. spánkovou deprivací či hladověním. Je označována i jako hudební skladatelka a lékařka. Je patrně autorkou **první morality**, typicky středověké dramatické formy, která nese název *Ordo virtutum* (Řád ctnosti). Také její kulturně-emanipační role je značná. Větší zastoupení žen v literatuře přinese až renesance, zejména v Itálii.

III. Náboženské hry v národních jazycích. Jde o specifický a složitý, venkoncem nejasný fenomén, který však má na divadlo zásadní dopad. O vzniku těchto her nevíme nic přesného. Ostatně i vznik mansionového uspořádání z prvotního dialogu antifon je obestřený stínem. Jako pravděpodobná příčina vzniku mansionů se jeví oddělení profánního prostoru kulis od prostoru posvátného, ale klášterní zdi k nám nepropouštějí souvislé informace. Jsou dvě protikladné hypotézy vzniku:

1. Vznik v kostele;

2. Vznik mimo kostel.

Ad 1. Interiérová hypotéza říká, že hry v národních jazycích vznikaly postupně z latiny. To celkem odpovídá historickým zkušenostem s barbarizací latiny a vznikem románských jazyků. Postupně pak mohly být jakožto latinsky nečisté útvary vykazovány z kostelů a poté překládány do mateřských jazyků a spojovány do větších celků.

Ad 2. Exteriérová hypotéza předpokládá nezávislý vývoj z týchž zdrojů, a sice z biblických příběhů a legend.

Podle hypotézy **1** mohl důvod hraní mimo kostel spočívat v pronikání mateřštiny do textu hry, přičemž mateřský jazyk nebyl **liturgickým jazykem**. Šlo by tedy opět o odloučení dvojího, posvátného a neposvátného prostoru. To je tzv. **hypotéza vykázání (1a)**, což je silná verze **1**. Připomeňme, že v katolické církvi je liturgickým jazykem dodnes latina, v šedesátých letech dvacátého století však byly z praktických důvodů povoleny národní jazyky. Latina se užívá jen ve Vatikánu.

Mohl však působit i **velký rozsah** her, neúměrně prodlužující čas bohoslužeb. Vyloučit nelze ani **pronikání komických prvků** do textu. To je první místo možného průniku „mimů“, resp. jejich profesních dědiců, do středověkého divadla. Všechny tyto možnosti (mateřština, rozsah, komično) můžeme shrnout pod pojem **specializace**; hra svou specifickou strukturou, vymykající se po kvantitativní i kvalitativní stránce povaze obřadů, se specializovala a její přechod mimo kostel nemusel mít nutně charakter vykázání. Mohl být i organický a přirozený. Oddělení není vykázání. Tomu odpovídá **hypotéza přenesení (1b)**, což je slabá verze **1**. Předpokládá, že užití mateřštiny v náboženství bylo z církevního hlediska nutné a posilované zájmem světského publika. K tomu se hra mimo kostel výborně hodila.

Hypotéza **2** (vznik v exteriéru mimo kostel) předpokládá, že náboženská hra vznikla jako součást **náboženských slavností**. Procesí mohlo být jedním ze spouštěcích momentů performančních a ludických aktivit, analogickým k performancím Dionýsova průvodu ve starém Řecku a k římské „pompě“. Nakolik předpokládáme, že náboženské slavnosti jsou ve středověku samozřejmé, nemusí být obě hypotézy (**1 vers. 2**) nutně v rozporu, nýbrž mohou

vyjadřovat dva vektory zájmu, totiž církevního a světského, jejichž součtem vzniká slavnost a hra jako její součást. Pro verzi „součtu“ máme čtyři důvody:

- A. Římskou tradici divadla** jako součásti kontextu slavností;
- B. Spontaneitu a kreativitu** účastníků slavností a zárodečných performančních aktivit;
- C. Směrem přejímání kulturních útvarů** od vyšší společenské vrstvy k vrstvě nižší;
- D. Oddělování sakrálního a profánního prostoru.**

Exteriérové hry o slavnostech byly povětšinou **cyklické**. Mansiony chápeme jako samozřejmou součást a předpoklad epické hry s volnými souvislostmi epizod. Řekli jsme, že to je dáno literární strukturou Bible. Tam, kde epizody co do počtu neúměrně narůstaly, rozdělily se do dvou her. Třetí hra pak už nevznikne rozdělením; vyplyne organicky z předchozího kroku. Jednotlivou hru pak můžeme obrazně chápat jako jakýsi „supermansion“, obsahující množinu mansionů skutečných.

Cykly byly různě rozsáhlé. Mohly obsahovat jednu, dvě či tři hry, jak předpokládáme o jejich počátečních fázích, ale postupně se rozbujely a mohly být celodenní i dvoudenní. Některé obsahovaly celý dějinný cyklus od stvoření až ke konci světa, jak to máme doloženo v Anglii. Takové formě říkáme **kosmické drama**. Mluvený dialog místo zpívaného byl blízký běžné řeči. Místo kněžských herců hráli laikové. Na výpravě slavností a her se podílela města a cechy. Řekli jsme, že sporadicky se hrálo mimo kostel už kolem roku 1200. Kolem 1350 už to bylo běžné. Vrchol středověkých her spadá do období kolem roku 1550, tedy do vrcholné renesance.

Jazyk náboženských her v mateřštině byl **stylizovaný**. Dialog tvoří rýmovaný verš. Charakteristiky postav byly schematické a tento schematismus posiluje roli „ředitele“, který během představení oslovuje publikum, shrnuje děj a dává poučení. Lokalizace je **mansionová**, ale divadelní realizace postupně přijímá **naturalistické prvky**. Tomu napomáhala **mašinerie**, která ve středověku dokázala římské divadelní strojnictví ještě zdokonalit. Mašinerie se používalo zejména pro nadpřirozené jevy, jakými bylo nanebevstoupení, sestoupení z nebes nebo let anděla. Středověký inženýr uměl sestrojiti i hotové zázraky, např. fíkovník, který na Ježíšův příkaz před očima diváků uschne. **Divadelní efekty** měly probouzet bázeň a strach. Požáry kulisových objektů byly skutečné a jsou doloženy případy, kdy z nich vznikl skutečný požár. Po vynalezení střelného prachu hřmělo z moždířů. Při dešti se lila voda a na mučidlech úpěly figuríny. Je doložený případ, že figurína byla vycpána shnilými droby, a když se na žebříku přetrhla, publikum zavalil odpudivý puch.

Takovou věc musíme opět vidět v ideových souvislostech. **Tělo** bylo pro středověkého člověka něčím, co odvádělo duši od spásy a bylo určeno k hnití v hrobě. Veřejná mučení a popravy byly oblíbenou zábavou širokých vrstev, organicky vyplývající z charakteru římských zábavních praktik po jejich zákazu. Se středověkým **symbolismem** nebyly v rozporu ani **komické scény**, v nichž vystupovali čerti a různí šprýmaři. Jejich poslání bylo vposledku didaktické. Žánr světské „frašky“ patrně vznikl z komických scén náboženské hry, které v důsledku obliby u diváků narůstaly do rozsahu kratší hry či větší epizody a byly schopny se vydělit z původního rámce a osamostatnit se. Podobně mohla vzniknout i světská „moralita“, tedy útvar nekomický. Jeviště byla:

- Aa. Pevná jeviště**, která byla běžnější;
- Ab. Pohyblivá jeviště**, oblíbená zvl. v Anglii. O Španělsku pojednáme později v souvislosti s renesančním divadlem.

Pohyblivá jeviště (**Ab**) vznikla patrně z potřeb ludických aktivit během slavnostních průvodů. Jako pevná jeviště (**Aa**) sloužily:

aa. Antické amfiteátry, jak tomu bylo v Římě a Bourges, anglickým specifikem jsou:

ab. Cornwalská kola. Jako jeviště sloužily také:

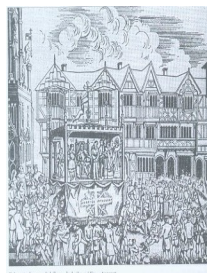
ac. Hřbitovy u kostela. Dále jsou to:

ad. Nádvoří soukromého sídla a posléze také:

ae. Interiér soukromého sídla. Interiérové hry vznikly ve středověku; antická tradice je nezná.

Nejběžnější formou jeviště bylo obdélníkové jeviště na náměstí. Maximální doložená velikost je 60 na 18 metrů. Jeviště zpravidla přiléhalo k budově, někdy přesahovalo daleko do náměstí. V některých případech bylo nepravidelné, podle podmínek diktovaných místem. Diváci sledovali hru z jedné až čtyř stran. Hrací prostor obsahoval, podobně jako v kostele, **plateu** a **mansiony**. Mansiony byly seřazeny chronologicky a někdy měly nápisy, označující místo děje.

Jako pohyblivé jeviště sloužil tzv. **pageant**, což byl výpravný vůz s 1 až 3 mansiony. Hrál se na různých místech, pravděpodobně vždy 1 vůz pro 1 hru. Vozy objížděly město. Hrací prostor byl úzký, neboť pageant musel projít úzkými ulicemi, které byly dány nejen možnostmi zástavby, ale osvědčily se i v klimatizační funkci, ať už v létě nebo v zimě. Mohly být výhodné i z hlediska obrany.

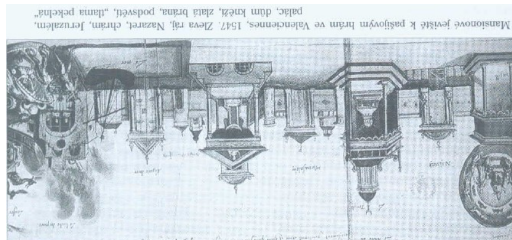


Pageant: pohyblivé jeviště.
Kap. 42. Zdroj: Dějiny divadla.

Ve Španělsku jsou doložena pevná jeviště na více hracích místech. Běžnější ale bylo hraní na jednom místě, a vozy pak zřejmě byly používány jako upoutávky. Posléze byly i s mansiony přistaveny k jevišti (platea). Konstrukce vozů je nejasná; nevíme, kolik měly kol (4, nebo 6, možná je ale i „kára“ se 2 koly), ani kolik měly podlaží. Přízemní úroveň byla zahalena závěsem a sloužila patrně jako šatna herců. První patro bylo určeno vlastní hře, ale mohlo se hrát i na střeše pageantu nebo v dalším patře, což je pravděpodobné vzhledem k nebeské a světské hierarchii.

Neoddělitelnou součástí představení byla **hudba**. Ta hrála před představením, o přestávkách a mezi jednotlivými hrami. Byly to fanfáry, hymny i světské písně; působily tu kůrové sbory, ale i profesionálové. Kostelní zpěváci obstarávali náboženskou hudbu, profesionálové hudbu světskou. Hudba je vedle komických scén dalším možným místem průniku herců mimo do městských náboženských slavností a konkrétně do divadla. Hudba byla instrumentální i vokální a obstarávali ji tzv. **minstrelové**, putující zpěváci a vypravěči příběhů. Pravděpodobně pocházejí ze smíšeného dědictví mimu a goliardů. Později goliardi žili i usedle na šlechtických dvorech, kde např. přednášeli rytířské eposy a zpívali minnesang. S postupem kultivace šlechtické vrstvy však byli vytlačováni trubadúry, v něž se mohli i transformovat. Pokud ne, žili už jen jako potulní pěvci.

Jako **kostýmy** náboženské hry sloužily středověké úbory, rozlišující postavy podle sociálního stavu. Bůh býval oblečený jako císař, andělé měli církevní roucha. Součástí kostýmů byly **atributy** jako třeba křídla, klíč nebo plamenný meč. Čerti vypadali jako draví ptáci, měli zvířecí hlavu, šupiny, drápy a rohy. Pro nás je důležité zejména to, že divadelní aktivity zábavního typu, pocházející z mimu a příbuzných antických forem, vstupují na scénu už v rámci náboženského divadla. To vypovídá o počínající sekularizaci umění.



Mansionová lokalizace náboženské hry na pevném jevišti.
Kap. 42. Zdroj: Dějiny divadla.

43. Světské divadlo středověku

Světské drama v národních jazycích zaznamenáváme od třináctého století, kdy se i náboženské drama už hraje mimo kostel. Možný původ světské hry v národním jazyce je podle teatrologů trojí:

1. Z mimokostelních náboženských performancí;
2. Z pohanských ritů, jejichž šiřitelé mohli být scopové, mimové a jejich dědici;
3. Z mimokostelních náboženských her, kde náboženské drama sloužilo jako impuls a vzor.

Téma zůstává namnoze **náboženské**, ale zesvětští přizpůsobováním se vkusu běžných městských vrstev, a to zejména pronikáním **realistických scén** ze života a vpádem **komična**. Obhroublý humor, jaký tu nacházíme, ukazuje, že vkus běžného městského publika se oproti dobám římské komedie příliš nezměnil. Neměli bychom zapomínat ani na to, že studenti, kteří se podíleli na překládání her z latiny, pocházeli právě z městských vrstev. Lidový vkus a žakéřský styl nejsou v nutném rozporu.

Koncem dvanáctého století nacházíme útvar, který naznačuje, že opozice původu **1 vers. 3** (mimokostelní performance *vers.* mimokostelní náboženské hry) nemusí být, a patrně ani není tak příkrá, jak vypadá na první pohled. Mimo to budí podezření, že performéry (varianta **1**) a herci (varianta **3**) nemuseli být nutně scopové a mimové či jejich středověká forma. Tímto útvarem je tzv. **Svátek bláznů**, který nás vede k formulování čtvrté hypotézy, totiž:

4. Vznik z křesťanských performancí současně kostelních i mimokostelních.

„Svátek“ bláznů byla institucionalizovaná **inverzní forma** oslav v rámci Vánoc, vyhrazená na svátek *Obřezání Páně* počátkem ledna podjáhňům. V prosinci mu předcházely dva dny, z nichž první byl vyhrazený jáhňům a druhý kůrovým zpěvákům, žádný z nich ale nadosáhl nevázanosti Svátku bláznů, a tudíž ani neovlivnil vývoj dramatických forem. *Svátek bláznů* byl travestií křesťanství, které velel „bláznovský biskup“, a účastníci nosili podivné oděvy a masky, nedbale vyzváněli a falešně zpívali, místo kadidla používali klobásky nebo sešmačchané škrpály. Součástí Svátku bláznů byly bohoslužby a procesí, kdy podjáhní vybírali dary či vymáhali poplatky. Někdy se hrály i liturgické hry, komediálně či přímo burleskně vypravené. To všechno nám připomíná performance a básnictví goliardů, z nichž tato forma – jakožto ústupek církve silnému kulturnímu proudu – patrně vzešla. Institucionalizace znamená

omezení a jisté spoutání, i když ne ještě potlačení. Na goliardský původ napovídá i to, že se jedná o svátek nejnižšího kléru, v němž se ne jeden „žák“ bez universitního absolutoria mohl usadit. Že goliardi a mimové nebyly izolované grupy, zejména na evropském jihu, víme. Slavnosti kůrových zpěváků se říkalo Svátek „žákovského biskupa“. Tyto performance byly církví zcela potlačeny až v šestnáctém století. Pro variantu vzniku **4** tu tedy bylo dost času.

Svátek bláznů akceleroval, ne-li přímo inicioval, komediální žánry. Nejoblíbenější byla z důvodů více než pochopitelných **fraška**, středověký dědic římské komedie.

Výraz fraška pochází z latinského slova „farsum“ (francouzsky „farse“, italsky „farsa“) a znamená „žert“. Svůj původ odvozuje z antického Řecka a její vývoj spustil autor staré attické komedie Epicharmos (**flyák**, sicilská fraška). Jakožto komediální žánr pracuje s nadsázkou, situační komikou, karikaturou a mnohdy hrubou či přímo obscénní mluvou. Postavy mají výrazné rysy a charakterově jsou schematizované. Jsou to **hotové typy**, např. koktavec, hlupák či ošklivec. Objevují se i ustálené situace a gagy. Fraška tedy směřuje k hrám s ustálenými typy, jako **atelská fraška** v antice a **commedia del' arte** v renesanci. Středověká fraška zesměšňuje nedokonalé lidstvo a jeho slabosti, které kontrastují s církví kázanou morálkou. Ve staročeské frašce odnese čert v pytli mnicha, který se v hospodě miliskuje s nevěstkou. Středověká fraška bývá krátká, často je to vlastně jen anekdota. Upomíná tak na dramatickou formu mimu. Obscenity i jímavé pasáže najdeme v českém *Mastičkáři*, o němž jsme řekli, že je synkrezí frašky a vážné náboženské hry. Takový rozsáhlý útvar mohl pocházet jen od vzdělaných profesionálů a umíme si představit, že ne jeden chudý vagant uvízl alespoň na přechodnou dobu v trupách bavičů.

Ve Francii nacházíme dvě **ustálené formy frašky**, a sice tzv. **sottie** (z podst. jména „sottise“, hloupost), kde jsou všechny postavy blázni, kostýmovaní strakatým šatem, kohoutím hřebínkem či kapucí s oslíma ušima. Druhou ustálenou formou je tzv. **sermon joyeux** neboli groteskní kázání, které najdeme i na řečově českém repertoáru. Ani jeden z obou žánrů není v rozporu s poetikou Svátku bláznů.

Váženým divadelním žánrem je naproti tomu tzv. **moralita**. Víme, že historicky první doložená moralita pochází od *Hildegardy z Bingen* (12. století). Je latinská a představuje výjimečný útvar, u něž známe autora. Od čtrnáctého století se moralita jakožto útvar anonymní usazuje mezi oblíbenými žánry středověku. Mentalita středověkého člověka byla v zásadě vážná, soustředěná k věčnosti a spáse duše. Vedle ideologie tu působily i epidemie, války a hladomor, připomínající blízkost smrti. Svým charakterem měla moralita blízko k náboženské hře, z jejíhož oslavného rámce vybočuje svým criticismem. To se ostatně nevyklučuje s vážným duchem, spíše naopak. Svého vrcholu dosáhne v letech 1400 až 1550 v Anglii a Francii. Postavy jsou **alegorické** a představují např. Milosrdenství, Smrt či Ctnost. Rozdíly mezi moralitou a fraškou se postupně stírají a oba žánry více či méně splývají. Výsledkem bude **moralistická komedie**.

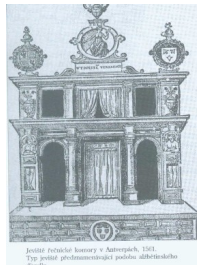
Později budou morality využívány ve sporech katolíků a protestantů. Jednou z příčin zániku náboženských her tak bude náboženství samo: v Anglii, kde vidíme obě konfese, panovník tyto spory nerad vidí a zakazuje provozování divadla. Druhou příčinou zániku náboženských her bude vliv renesančního humanismu. Jsou tedy dvě příčiny zániku náboženských her:

I. Náboženské spory;

II. Renesanční humanismus.

Znalost starých her povede k inscenování klasických látek, jejichž obliba u vzdělaného či urozeného publika jen poroste. Divadlo získá zřetele umělecké a komerční, čímž přestane být divadlem ceremoniálním a příležitostným. Z konfrontace středověké a starověké tradice vznikne renesanční drama. Středověké drama však bude v určitých prostředích a formách existovat až do závěru šestnáctého století.

Váženým útvarem jsou tzv. **řečnické komory**. Je to výlučně nizozemská záležitost. Hrají se přibližně od roku 1413 a svého vrcholu dosáhly v letech 1493 až 1570. Řečnickou komoru mělo každé město, velká města jich měla i více. Šlo o soutěž alegorických her na zadané téma. Jeviště řečnické komory předjímá anglické jeviště **alžbětinské** a vykazuje standardní strukturu z pevně sesazených částí. Hrací prostor je na dřevěném pódiu s dřevěnou budovou v pozadí. Budova má tři vchody v přízemí a tři okna v patře. Nad patrem stojí trůn s **personifikovanou ctností**. Když se roku 1516 Nizozemsko dostalo pod nadvládu Španělů, byl 1539 vydán edikt, který nařizoval předkládat všechny hry ke schválení katolickým hodnostářům. Právě v té době sílilo protestantské hnutí, patrně i jako výraz národního vzdoru, a komory se dostávaly pod stále větší tlak cenzury. „Komora“ se postupně zesvětšťovala a po roce 1625, kdy zesílilo profesionální divadlo, upadala a nakonec zanikla.



Jeviště nizozemské řečnické komory.
Kap. 42. Zdroj: Dějiny divadla.

Interludium byla interiérová hra jako součást slavnosti. Navazuje na tradici minstrelů, o jejichž služby je v průběhu čtrnáctého století stále větší zájem. Kolem roku 1350 si již četní šlechtici vydržovali vlastní skupiny herců-minstrelů. Už ve třináctém století se minstrelové rozlišovali podle specializace, ale teprve koncem století patnáctého se od minstrelů oddělili herci, když jako minstrelové byli nadále označováni hudebníci. Interludium se inscenovalo ve velké síni šlechtického, příp. panovnického sídla. Uprostřed síně stálo pódium se stolem šlechtického pána. Naproti čelu pána byla stěna s trojími dveřmi, z nichž jedny vedly do kuchyně. Využívaly se mansionově. Na balkónu nade dveřmi byli hudebníci. Hrál se na malém prostoru, často mezi hosty. Výprava byla skrovná, někdy zcela bez dekorací. Jen výjimečně se objevovaly složité mansiony. Sám termín „interludium“ je značně konfúzní. Jednak to mohly být hry žánrově velmi různé (hra náboženská, morální, historická, fraška), jednak se jako „interludium“ označovaly i samostatné hry, jež nebyly vloženy do slavnosti, pro městskou veřejnost hrané i v exteriérech, pokud nepřišla k uplatnění městská síň nebo hospoda. Jde patrně o přesun v prostoru, doprovázený mechanickým vlivem tradice, nebo významovým posunem, případně obojím.

Od interludia musíme odlišovat **intermezzo**, poněkud jiný žánr, který se utvoří v období vrcholné renesance. Vyvíjí se souběžně s interludiem, souvisí však s typicky středověkými zálibami šlechty. Jednou z nich byly **rytířské turnaje**, jejichž počátek zaznamenáme v desátém století, kdy sloužily vojenskému výcviku. Protože v nich hynulo mnoho rytířů, byly postupně **reformovány**. Mimo jiné do nich byly implantovány **divadelní prvky**, které snižovaly nebezpečí přímé agrese. Bojuje se teď ve skupinách o symbolické mansiony, např.

o Hrad lásky, přičemž účelem není vyhodit soka ze sedla. Jako **kulisy** se používají i hory a skály, stromy, prameny, kaple a lodě, což jsou vesměs sekularizované prostředky náboženských her. **Mansiony** jsou značné velikosti a bývají rozmístěny na různých místech kolbiště, kol něhož jsou **galerie** s urozenými diváky, někdy rozdělenými nejen podle stavu, ale i podle pohlaví. S turnaji souvisely **průvody**, vítaná podívaná pro nižší vrstvy. Po turnajích následovaly interiérové zábavy šlechty, jejichž součástí byla také **interludia**.

Interiérové slavnosti turnajů s interludii měly blízko k **maškarádám**, oblíbeným mezi šlechtou i měšťanstvem. Protože maškaráda znamená maskování a s maskou se zpravidla pojí i zločin, byly pouliční slavnosti tohoto typu potlačovány, takže se od patnáctého století staly výsadou vyšších vrstev. Z těchto šlechtických zábav vznikají důležité žánry renesančního divadla, totiž **dvorské masky** v Anglii, **intermezza** v Itálii a **dvorní balet** ve Francii, z nichž derivují další divadelní žánry. Pohovoříme o nich později v souvislosti s renesančním divadlem.

Divadelní produkce byly rovněž součástí pouličních podívaných, pořádaných městy u příležitosti korunovace, královské svatby, válečného vítězství nebo návštěvy panovníka. Představitelé města vítali panovníka před hradbami a doprovázeli ho ke katedrále, po bohoslužbě pak ho provázeli k jeho bytu. K průvodu se během času připojovaly tzv. **výjevy**, snad už v roce 1236, určitě však už roku 1298. Výjevy se k průvodu začaly připojovat v době, kdy se náboženské hry objevují v exteriéru, a uplatňovaly se až do sedmnáctého století. Od patnáctého století byly výrazně **historické** a **alegorické**. Podobaly se žánrům středověkého dramatu, k nimž patřila náboženská hra, moralita, výstupy masek či vážné interludium. Výrazně se však od nich liší tím, že jsou většinou **pantomimické**. Často se nazývají **živé obrazy** neboli **tableaux vivants**. Zpočátku to byl jen jeden obraz, ale v polovině patnáctého století jich bylo pět i více. Občas se pro vysvětlení děje užíval krátký dialog nebo vyprávění. Každý obraz představoval oddělený celek, všechny však spojovalo společné téma. Každá hra se inscenovala na zvláštním jevišti, u kterého se průvod vždy zastavil. Jeviště byla leckdy složitá a vícepatrová. Městské obyvatelstvo přihlíželo průvodu z oken domů a se střechem. V renesanční Anglii budou tyto průvodové výjevy často koncipovat významné osobnosti, jakými byli **John Lyly** (1554 až 1606) nebo **Ben Jonson** (1572 až 1637). Také proto se tak dlouho udržely na scéně.

44. Historická a kulturní situace na počátku renesance

Vraťme se nyní tam, kde jsme skončili v kapitole o Dantově *De vulgari eloquentia*. Dante Alighieri je v dějinách poetologie zlomová osobnost. Viděli jsme, že to byl on, kdo v nářečně roztržité Itálii instaloval spisovnou italštinu, a to teoreticky i prakticky. Protože na této cestě našel následovníky, kteří si s ním genialitou nezdali, vytvořilo čtrnácté století v Itálii ideální vzor pro jazyky a literatury jiných národů, včetně těch, které za sebou měly pozoruhodnou literární minulost. Dante pak nominálně zahajuje epochu renesance, resp. její rané fáze. Rozhodujícím podnětem je nejen jeho příspěvek jazykový a básnický, ale i poetologický.

Výraz „renesance“ znamená „obroda, obrození, obnovení“. Tradičně se jím míní obrození antické kultury. To je značně zavádějící pojem, neboť antická kultura nemusela být „obnovována“. Byla kontinuálně recipována a zapracována do křesťanské vzdělanosti od samého jejího počátku. To plyne organicky z římského dědictví, kterým křesťanství disponovalo v organizaci státu a vzdělanosti. Vzdělanost tu znamená v první řadě školství a středověké university představují vlastně jen rozvíjení hellénistického dědictví řeckého.

Protože „renesance“ není historický termín, ale termín kulturologický, můžeme bezrozporně tvrdit, že renesance začíná u Danta.

V předchozím výkladu jsme používali i historické termíny, jmenovitě „starověk“ a „středověk“. Středověk sám sebe nechápal jako „věk středu“, ale jako moderní období odlišné od antiky, ať už řecké nebo římské. „Poetria nova“, jak jsme viděli, tvořila opozitum k „poetria vetera“, středověký básník se necítil být vázán Horatiem v žádném ohledu. Středověk by patrně sám sebe označil jako „novověk“, a jen díky tomu, že tak označí sebe doba pozdější, vsutku převratná, zapadl do oné nezáviděníhodné pozice „středu“. Počátek novověku určujeme rokem 1492, což odpovídá historické povaze termínu. Kulturologický a historický termín, renesance a novověk, pak jsou v částečném průniku. Vrcholná renesance nastává až po zámořských objevech v šestnáctém století. Zámořské objevy znamenají důležité podněty pro antropologii a estetiku. Pozitivní vztah k divoké přírodě začíná právě tehdy, nehledě k objevům v architektuře a později i v poetice. Lyrika Aztéků je plně na úrovni starověké poezie Evropy a Asie.

Na prahu tak převratné doby neuškodí, když se ohlédneme zpátky, abychom shrnuli klíčové teorie a termíny, které měla renesance k dispozici jako své kulturní dědictví. Plyne to organicky i z naší periodizace, o níž jsme řekli, že doba Dantova je první možná hranice, kdy můžeme ukončit výklady o historické poetice. Nakolik to neděláme, vstupujeme renesancí do období novověku a jeho poetik. Tím se přibližujeme modernitě, k níž první krok učinil sám středověk. Novověk pak čteme kulturologicky jako klasicismus, manýrismus, baroko a osvícenství až k preromantismu a romantismu. Poslední uměnovědný termín je pro nás počátkem modernity v nejužším smyslu. Historicky je poznamenán průmyslovou revolucí.

Na prahu romantismu výklady o historické poetice ukončíme. Na závěr však ještě připojíme kapitolu o estetickém objektu, navazující na kapitolu o *Fikci a ontologickém statusu umění*. Umělecké dílo je vždy ještě a vždy už estetický objekt. Estetický objekt však může být i přirozený, jak to každý zná ze svých zkušeností s přírodou. My pak víme, že „mimésis“ znamená ve starověké poetice také nápodobu přírody. Krásná krajina vstupuje z přírody do literatury.

45. Poetologické dědictví renesance

Víme, že vznik **přírodní filosofie** ve starověkém Řecku představuje zásadní zvrát v dějinách lidského myšlení. Je to kulturně-evoluční „sine qua non“ veškeré vědy, a nejinak je tomu i v oboru historické poetiky. Mytické doby neznaly protiklad mezi realitou a fikcí, které jim splývaly v celistvé, vnitřně bezrozporné mytologii. Protože tzv. „vývoj od mýtu k logu“ znamená faktickou **demytologizaci**, jsou tradiční vyprávění pochopena v modu „jen jako“, tedy jako „fikce“. Mýtus byl vydaný do rukou pěvců a světských autorit vůbec. Ztratil svou pravdivostní funkci. Sekundárním ziskem demytologizovaného vědění je tedy **vznik umělecké fikce**, která má svůj vlastní program estetický i kognitivní. Odlišný ontologický status vědy a umění, jasně diferencovaný, je podmínkou existence obou. Zanikne-li diference mezi nimi, zaniká umění i věda. To se stalo v období křesťanské legendistiky. Z vývojového hlediska jsou tři slabiny poetologie klasické doby.

1. Požadavek přiměřenosti. Ten leckdy přechází v nedůvěřivý postoj k umělecké fikci, jejímu odmítání či dokonce k cenzuře. Všechny tyto postoje mají společný motiv: je to obava nedávno etablované filosofie z mytologie a náboženství. Spor o privilegium výkladu světa byl vybojovaný teprve nedávno a většinová společnost řecké polis je tradičně náboženská. Proto

se filosofové snaží hledat pokročilejší formy a představy božství a nabízejí je v rámci svých škol vzdělaným vrstvám. Jinak řečeno, řečtí filosofové vytvořili *theologii*, nauku o bozích a posvátných věcech. Křesťanství se jen chopí této filosofické disciplíny, přeznačí ji ve smyslu monotheismu a využije při vytváření konzistentního výkladu světa. Tím však přejímá i filosofickou metodu, která se však v důsledku ukáže být jeho „trójským koněm“. Nastává pak postupně „druhá demytologizace“. Další slabinou klasické poetologie je:

2. Málo diferencovaná terminologie. Má to dva důvody:

A. Nedávný vznik oboru. Vzhledem k tomu Řekové používají archaické názvosloví, jež sahá až k Homérovi a ztrácí se v šeru historie. Nemají souhrnný pojem pro literaturu. Nemají souhrnný termín pro lyriku, kterou označují podle typu verše či jiného určení básně, ani pro drama, když hovoří o tragédii, komedii a satyrské hře jako o různých oborech. Literární žánry a druhy však rozlišovali správně. Epos není tragédie a komedie není elegie.

B. Struktura řečtiny jakožto jazyka. Řečtina nemá výraz odpovídající pozdějšímu latinskému „fictio“ a filosofové určují povahu fikce *apateicky*. Slovesné umění je pak pozitivní druh lži, což vede k nedorozuměním. Pro fikci využijí Řekové v období hellénismu pojmu „plasma“, jehož významy poukazují spíše ke světu fantazie, obecné tvořivosti a mytologických představ než k fikci jako takové. I to může být zdrojem záměny a nedorozumění. Výraz „plasmaton“, jímž označují rozsáhlý prozaický celek, tedy formu, kterou my dnes považujeme za román, je příznačně neurčitý. Jen tři z osmi významů slova „plasma“, totiž „představa“, „smyšlenka“ a „báje“ (vedle „tvoření“, „tvořivost“, „výtvor“, „obraz“ a „napodobení“) poukazují k fikci, ale to jenom nepřímou. Právě neurčitost (polymorfie) se ale pro žánr románu a jeho vývoj ukáže jako výhodná.

3. Mimetická teorie. Představa, že básník „maluje slovem“, znamená trvalou zátěž teorie literatury, s níž poetologie definitivně zúčtuje až v preromantismu a raném realismu. Podmínkou přehodnocení bude změna v pohledu na jazyk. Mimetickou funkci rozhodně nemůžeme literatuře upřít. Je to však funkce sekundární a nepřímá, odvozená ze sémantiky textu. Ve skutečnosti se jedná o opis (popis). Říkáme-li dnes celkem běžně, že slovesné dílo něco „zobrazuje“ nebo „vytváří obraz“ toho a toho, jsme nevědomky obětí diktátu starověké teorie.

Klasická poetologie zanechala nesporný zisk v tom základním, totiž ve vzniku **poetiky jako vědy** a termínu pro tento obor. Dědictví starověku představují i pojmy **techné** a **katharsis**, které renesance přejímá. Katartická teorie je jakožto psychologická v zásadě správná, což o „techné“ říci nemůžeme, alespoň ne tak docela. Zatěžuje pojem umění představou řemesla, což vede k neorganickému rozdělení sféry umění na umění múzická a umění nemúzická.

Chápání **estetické funkce** je z dnešního pohledu rovněž chybné: umělec nevytváří krásu, ale používá ji při vytváření fiktivního světa pro svůj účel. „Krásná žena“ či „krásný strom“ jsou prvotně přírodní objekty. Řeknu-li „krásná žena“, jde o slovní znak, jemuž rozumíme na základě obecnosti. Víme, co je „žena“ i co znamená „krásná“, ale žádná konkrétní představa se k tomu nepojí. Podobně všechny zvukové, rytmické i jiné kvality básně jsou založeny v přirozené řeči. V přirozené řeči se rovněž běžně vyskytují metafory. Říká se jim „lexikalizované“, protože jsou nedílnou součástí slovní zásoby. Řeč bez metafor vůbec není možná. To má své historické důvody v evoluci artikulovaného jazyka.

Rozvolnění, ale zároveň i určité zpevnění klasické poetologie přináší až hellénismus a doba na něj v prvních staletích nového letopočtu navazující. „Rozvolnění“ a „zpevnění“ je paradox

jenom na první pohled: „rozvolnění“ znamená plurifikaci a plurifikace výrazových modů a rovin umožňuje lepší diferenciaci, a tím i přesnější rozlišení. Pro nás je klíčový zejména latinský pojem **ficta res**, který nahradil zastaralé „apaté“. Filosofie tohoto období byla dlouho podceňovaná. Hlavní důvod spočívá v jejím vědeckém zaměření, jak můžeme vidět zejména u řeckých stoiků v jejich rozvinuté lingvistice a teorii slovního znaku, která umožní rozlišit různé sémantické roviny jazyka. Význam a smysl slovesného díla jsou od té doby nesamozřejmou hodnotou. Vědecké zaměření hellénistického a posthellénistického myšlení je pak důvodem úplného oddělení vědy od filosofie, jak to vidíme zejména u astronomie, která měla svou Múzu, avšak vydala se rázně cestou empirie, zatímco kosmologie pozdního starověku propadala metafyzice a mystice.

Hellénismus upostranil velké žánry, jakými byly epos a tragédie, ve prospěch drobných žánrů jako mim, elegie či epigram. Obecně převažuje osobní lyrika. To umožnilo **oslabení mimetické funkce** ve prospěch fantazie. S fantazií nastupuje i požadavek novosti. Je ceněn talent a originalita, hloubka znamená víc než jasnost. Bohatost výrazu je ceněna víc než jednoduchost, fantazie má přednost před přesným zobrazením předlohy. Básník zachycuje i to, co není vidět, a vytváří vnitřní obrazy. Poezie je i obrazem básníkovy duše. Intuice je důležitější než pravidla, která nejsou neměnná a nemají se aplikovat mechanicky. Umění tu bylo dříve než pravidla. Hellénismus přivedl na svět **estetiku vznešeného a narativní prózu**. Ta pak vytlačuje poezii, aby v renesanci vytvořila **románovou formu** velkého stylu. V osmnáctém století bude román určující formou s nespornou politickou a kognitivní funkcí.

Středověk přináší důležitý pojem **ars pulchra**, krásné umění. Tím je významně oslabený koncept techné. Není však mrtev a určuje středověkou systematiku umění. V dnešní době tento koncept ožívá díky *novým technologiím*. Videoart nebo počítačová lyrika aleatorického typu patří k takovým aspirantům na techné hypermoderního typu. Středověk vytváří polyfonii a jakožto **ars nova** přispívá k oddělení hudby a poezie. Vrcholný středověk znamená určitou manýrizaci poetiky a přesvědčení, že smysl básně se nevyčerpává náboženskou funkcí. Teorie ornátu, odvozená z Cicerona, ulehčuje tuto konverzi od **religiozity** k **estetice**. Středověk přináší vznik **literatur v národních jazycích**. Přibližně kolem roku 1300 vzniká i umělecká literatura v českém jazyce. To je umožněno sekularizací písemnictví, jehož jednou odnoží jsou i středověké poetiky. Latina pak umožní vznik důležitého pojmu **lyrický**, „lyricus“; pojem „lyra“ však znamenal i lyrickou báseň, jež byla označována i pojmem „melicus“. „Poeta lyricus“ či „melicus“ byl lyrický básník.

46. Dantovi následovníci: na cestě k moderní lyrice a próze

Řekli jsme, že Dantova autorita u Petrarkey a Boccaccia nebyla neotřesitelná. Nejlepší následovníci bývají leckdy vzpurní. Proto můžeme právě u těchto dvou hledat počátek moderní literatury, ať už v poezii, nebo v próze. Dante byl filosoficky ještě scholastik. Jeho respekt k Tomáši Akvinskému byl téměř bezvýhradný, což se drsně projevilo v *theologii Komédie*, a také jeho „Beatrice“ byla více andělem nežli ženou. Petrarca a Boccaccio, jejichž úmrtí dělí jediný rok, scholastikou pohrdali. To může překvapit zejména u **Franceska Petrarky** (1304 až 1374), který byl knězem. Navzdory tomu dokázal svou „Lauru“ vymanit z pout scholastické alegorie, učinit z ní ženu pozemské krásy a samo ohnisko zájmu lyrického subjektu. „Laurus“ znamená vavřík, vavříkový věnec. Petrarca vyrostl v Avignonu uprostřed provenzálských tradic dvorské kultury s jejím subtilním chápáním lásky. Také Boccaccio byl v první řadě básník; ve své době byl známý především svou poezií. Dekameron uzavírá každý den vyprávění canzonou. Navzdory tomu, že Boccaccio byl člověk světský, jeho názory na

poezii jsou Petrarkovým natolik podobné, že nám to umožní pojednat je společně. Boccaccio je však nadto (a především) tvůrcem moderní prózy.

Oba užívají pojmu a termínu **umění** a oba jím rozumějí řecký koncept **techné**. Oba také užívají termínu **krása**, a to v tělesném a duševním smyslu. Oba konečně užívají termínu **poezie**. Že se jím rozumí především lyrika, zdá se být samozřejmé, ale Petrarca vyznával především antické vzory, Homéra a Vergilia. U obou Dantových nástupců ustupuje do pozadí theologie a mystika. Nejen Boccacciovy ženské vypravěčky v Dekameronu, ale i „Laura“ je ženou z masa a kostí. Potřebou básníka je **vyсловit se** (desiderium dicendi). Proto bychom pojem „techné“ měli chápat spíše jako estetickou způsobilost než jako řemeslo. Mnohému se lze naučit, ale básník vymýšlí **nové**, kterému se naučit nelze (poeta invenit). Pracuje se **zápalem** (fervor). Nadšení je dalším znakem estetické zdatnosti. Pravda je zastřena závojem slov (veritas sub velamento), kterým probleskuje na povrch. V tom poznáváme středověkou teorii ornátu. Zachycování hlubinného světla bytí je svorníkem estetické způsobilosti básníka. Poezie podléhá oborům gramatiky a rétoriky, ať už teoreticky, nebo prakticky. Od nich se učí tomu, co je naučitelné. Petrarca vytvořil pro alegorii termín **alieniloquium**, což do češtiny překládáme jako jinoslaví. Alegorie má převážně estetické cíle. Boccaccio říká, že „poetae fingunt, componunt et ornant“, což není nutné překládat. Připomeňme jen „Dantův axiom“, že lyrika je fikce. Umělecká forma má být **elegantní** a **nová** (artificiosa et exquisita et nova forma). Podle Boccaccia má být elegantní i próza; próza Dekameronu taková je. V tom ostatně měla nač navazovat.

Giovanni Boccaccio (1313 až 1375) je dnes ceněn především jako tvůrce moderní prózy. Jeho stylem je, řečeno s Aristotelem a jeho *Rétorikou*, „zaokrouhlený sloh“ (lexis katestramené), protiklad slohu „řazeného“ (lexis eiromené). Zaokrouhlený sloh směřuje k asyndetonu, řazený naopak k polysyndetonu. Dekameron tedy tvoří slohový protiklad Bible.

Předně má **Dekameron** neocenitelnou dokumentární hodnotu: referuje o morové epidemii ve Florencii roku 1348. O průběhu choroby a celé pandemie se tu dozvídáme leccos zajímavého, což po zkušenostech s pandemií v roce 2019 a po něm je zvláště pozoruhodné. Lidé se zřejmě ve všech dobách chovají stejně. Svého druhu dokumentem je i mimese prostředí, stavů a zvyků. Ve vztahu k moru je lid pověřivý, pro uroence je naproti tomu příznačný osvícený nadhled. Dekameron je přívětivě ironický, ale obsahuje i tvrdou satiru, zejména proticírkevní. Také zobrazení života ve venkovské vile má pro dnešního čtenáře nádech cenného dokumentu.

O jaký žánr se vlastně jedná? Především si připomeňme, že řecký román představoval mimo jiné i mnohačetnou rámcovou prózu s vloženými povídkami řady vypravěčů. Tuto strukturu kopíruje i Apuleius; některé jeho příběhy použil Boccaccio v Dekameronu. Nakolik Apuleiovy *Metamorfózy* platí za nejstarší latinský román starověku, není žádný objektivní důvod, proč jako **román** neoznačit i Dekameron. Paradoxně to však nebývá zvykem. Jednotný časoprostorový rámeček a historické pozadí Dekameronu, jeho jednotné prostředí, mnoho vypravěčů vedených společným motivem, a ovšem povídky, které prozrazují vkus, hodnoty a zájmy florentské horní vrstvy, to všechno tvoří znaky, které jiný závěr nepřipouštějí. Každé jiné označení (např. cyklus, soubor novel) bude nutně reduktivní. Vynechává totiž pojivo meziher mezi povídkami, které vytváří jednotný prostorový, časový a významový rámeček. Cervantesův *Don Quiote*, zkomponovaný podle Boccacciova vzoru, bude podle běžného mínění příruček román a nic jiného.

47. Poetika renesance

Patnácté století je obdobím **vrcholné renesance**, století šestnácté pak obdobím **renesance pozdní**. Za orientační body můžeme považovat roky 1500 a 1600. Celé schéma platí jen zhruba, jak už to u kulturních jevů bývá. Závěr patnáctého a začátek šestnáctého století tvoří přechodnou fázi mezi vrcholnou a pozdní renesancí. Exemplární ukázkou splývavosti hranic kulturních fází je skutečnost, že každá z těchto tří fází je **umělecky jiná**, že však mají **jednotnou teorii umění**. Platí to v estetice stejně jako v poetice. Filosofická estetika má dvě větve, platónskou a aristotelskou. Platonici jsou zaměřeni na teorii krásy, aristotelici na teorii umění. V teorii umění se věnovali téměř bezvýhradně poetice. Kolem poloviny šestnáctého století se aristotelismus začíná vyčerpávat, právě tehdy však byla do italštiny přeložena **Aristotelova Poetika**, vzor vědeckého přístupu k poezii. Závěrem šestnáctého století je Aristotelův vliv, nedlouho předtím skomírající, už v poetice určující.

Mikuláš Kusánský (1401 až 1464) výrazným způsobem ovlivnil renesanční kosmologii. Byl novoplatonik a zformuloval novou metafyziku, spojující idealismus s relativismem. Jeho teze o splývání protikladů v nekonečnu je pověstná. Podle Kusánského nevzniká žádné umění bez účasti rozumu. **Rozum** rozhoduje o všem: určuje proporce a zkoumá je (inquisitio comparativa). Proporce znamenají komparaci. V poetice spočívá Mikulášův význam ve zdůraznění **fantazie**. Rozum má schopnost vytvářet **fikce** (virtus fingendi) a nespoutanou schopnost vymýšlet (libera facultas concipiendi). Jeho názor podporuje svobodu slovesného umělce.

Cristoforo Landino (1425 až 1498) stavěl poezii nade všechna svobodná umění, **Angelo Poliziano** (1454 až 1494) pak do *racionální* filosofie zařadil vedle trivia nejen historii, ale i poezii. Oba tyto učenci byli i básníky, což odpovídá všeobecné zálibě humanistů v knižní kultuře. **Bartolomeo Fazio** (1400 až 1467) aktualizoval horatiovské „ut pictura poesis“ do formy „ut rhetorica pictura“, a dokonce „ut architectura poesis“. Poezie tedy buduje tvary ze slov. Napodobování neboli „imitatio“ je funkcí všech umění. Napodobuje se nejen příroda, ale i dokonalé vzory uměleckého ztvárnění, a protože antičtí umělci byli dokonalí, pak imitujeme-li nějaký vzor, napodobujeme přírodu. Konstruktivistický potenciál jeho teorie (rétoricko-architektonický) však zůstal víceméně nevyužitý a omezil se na nápodobu již existujících forem.

V dobovém kontextu je novinkou obnova řeckého pojmu „mánie“, který upadl v zapomenutí. Humanisté považují vnuknutí a básnické šílenství (furor poeticus) za základ básnictví.

Leonardo Bruni (1370 až 1444), **Cristoforo Landino** (1425 až 1498) a **Marsilio Ficino** (1433 až 1499) pokládali básníka nikoli za rétora či dokonce učence, nýbrž za **proroka** (vates). Umělec napodobuje vždy sám sebe, génius stojí nad zákony umění. Existuje svébytná **umělecká pravda**. Zatímco „furor poeticus“ znamenal renesanci antického pojmu, je teze o *napodobení sebe* absolutní novinkou.

I teorie **automimese** má však svého předchůdce v hellénistické tezi, že poezie je spíše obrazem básnickovy duše než objektivní nápodoba. **Svoboda umělce**, u Mikuláše Kusánského ještě relativní, se stává něčím absolutním, o čem se nepochybuje. Alibi a sémantický svorník pro tento smělý koncept skýtá pojem **génus**.

Poezie může dosáhnout svého cíle i bez vázané řeči. **Próza** se tím etablovala jako umělecká forma. Pro poezii i prózu je závazná logika, a protože základem poezie nepřestávají být jinotaje (decentes similitudines), je to logika zcela specifická, posel umělecké pravdy.

Leon Battista Alberti (1404 až 1472) byl architekt, spisovatel, malíř, sochař a teoretik umění. Jeho estetika byla pro renesanci rozhodující: znamená totiž dokonalý obrat a odvrát od gotického vkusu. Můžeme ji charakterizovat v šesti krocích:

1. **Obrat k naturalismu;**
2. **Obrat k empirismu;**
3. **Obrat k relativismu**, tj. rozchod s absolutním chápáním krásy;
4. **Obrat k estetice** a rozchod s hodnocením umění z morálního hlediska;
5. **Obrat k humanismu** a oddělení umění od uměleckých řemesel. Architektura však, zčásti vlivem tradice, zčásti díky objektům, které Alberti tvořil, zůstává mezi uměními;
6. **Obrat ke klasicismu** a rozchod s transcendentním pojetím umění.

V těchto šesti tezí máme renesanci patnáctého století in nuce. Umělci a teoretikové se od ní budou odchylovat, ale základní směr novověké poetiky mohou sotva změnit. Obrazně řečeno, Alberti citlivě zachytil puls doby a její latenci ve filosofii, estetice i v umění. Představuje rozhodující bod obratu na cestě k moderní uměnovědné teorii.

48. Zvláštnosti pozdně renesanční poetiky

Vzor Aristotelovy *Poetiky* vedl v šestnáctém století k vytvoření literární teorie v moderním smyslu. Ustálil se **typ poetiky**, výběr **problémů** a způsob jejich **řešení**. Vedle starověkých poetik (Platón, Aristotelés, Horatius, rétorika) měl novověk ještě svůj **středověký kořen**, a především **renesanční vzor**. Středověké poetiky byly kolektivním dílem, víceméně popisným, bez aspirace na odlišnost a originalitu, ty renesanční pak více či méně abstraktními koncepty estetologickými. To je důsledek jejich filosofické povahy, dané Aristotelovým vzorem.

Filosofickou povahu neztratí poetika až do dvacátého století. V závěrečné kapitole se přesvědčíme, že se ani ve své strukturalistické verzi, odvozené z vědecké lingvistiky, poetika nevymanila, přinejmenším nikoli zcela, z pout **metafyziky**. Teorie literatury je naproti tomu empiristická a směřuje k deskripci.

U autorů šestnáctého století převažuje přesvědčení, že antická poetika vyřešila základní problémy literárního díla. Vyvstává pak potřeba sladit antickou teorii se současnou poezií a pohledem na ni. Z Horatia přežívají zkratky „docere et delectare“ a „ut pictura poesis“, z Aristotela pojmy „katharsis“ a „mimésis“. Stejně jako pojem „techné“ působí retardačně. „Mimésis“ se do latiny překládalo jako **imitatio**, což posilovalo spíše Platonův koncept zrcadla než Aristotelovu typizaci, která znamená zobecnění a kognici.

Girolamo Fracastoro (1478 až 1553) překládá termín mimesis jako „representatio“, což je vhodnější nežli „imitace“. Pojem **representace** implikuje slovní znak. V latinských překladech vlivného arabského učenice Ibn Rušda (**Averroes**, 1126 až 1198) čteme pojem **assimilatio**, což znamená přizpůsobení. Ani averroistický termín nemá mechanickou povahu imitace. Fragmenty z Platóna však pronikají do většiny směrů, tak „furor poeticus“ bude pochopen i jako škodlivost poezie. Z rétoriky se přejímají odborné termíny a pojmy.

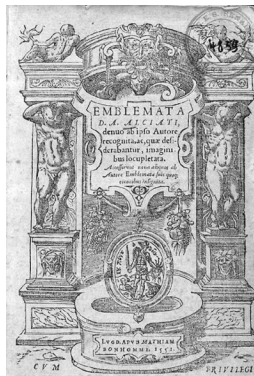
Horatiova deviza „ut pictura poesis“, odkazující přes Plútarcha a Símonida až k Homérovi, přinesla v pozdní renesanci zvláštní plody. Vznikly tu dva zcela nové žánry, stejně výtvarné jako slovesné, které jejich autoři nazvali **emblematika** a **ikonologie**. Vznikají jako specifické umění z **alegorismu** renesance. Jde o **útvary kompozitní** a ze své podstaty **hybridní**, jež ve svém důsledku poukazují k nezrušitelnosti „chórismu“ mezi obrazem a slovem. Platón se tento **sémiotický hiát** domníval překonat zřením. Vnější zření (zírání) a zření vnitřní (vize)

přítom splývají v jedno. **Obraz** je pak simulován **pojmem**. Heideggerova fenomenologie vlastně jen replikuje tuto starověkou představu.

Emblematika a ikonologie vycházejí z přesvědčení, že se každý pojem dá vyjádřit smyslově názorným obrazem. Jinak řečeno, každá věc může být **alegorií**. Oba obory obsahují **poezii** a **kresbu**. Obecně se rozlišují obrazy malířské, poetické, vědecké a symbolické. Vedle emblémů a ikon se definují hieroglyfy, symboly, erby a alegorie. **Estetická hodnota** obou oborů je nevelká a spíše spotřební než umělecká. Jinak řečeno, jde o **módní výstřelky**, které však dobře ilustrují platonismus soudobé teorie.

Emblematiku přivedl na svět **Andrea Alciati** svou knihou **Emblemata** (1531). Původní význam slova „emblém“ je „mozaika“. Vzorem emblematiky je heraldika. Úspěch Alciatovy knihy dal vzniknout oboru **emblematika**. Emblematika obsahuje znaky pro konkrétní lidi: jsou to obrazy zvířat, rostlin a věcí. Neobsahuje tedy lidské podoby. Emblém se skládá ze tří částí:

1. **Heslo (lemma)**, které obsahuje několik slov;
2. **Kresba (ikón)**;
3. **Epigram**, který rozvíjí a vysvětluje heslo a kresbu. Jednotlivá vydání často měla ornamentální titulní stranu, jako třeba tuhle.



Titulní strana Emblemata Andree Alciatiho.
Kap. 48. Zdroj: Wikipedie.

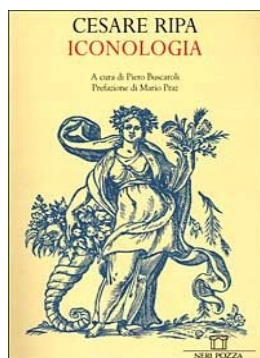
Ikonologie je plodem **Cesare Ripy**; jeho kniha se jmenovala **Iconologia** (1539). Vyšla později než Emblemata a v podstatě obrací Alciatiho vztah mezi člověkem a věcí. Obsahuje totiž znaky pro obecné pojmy, a ty jsou personifikovány. Ikón obsahuje:

1. **Obraz člověka**;
2. **Atributy**.

V úhrnu jde o čisté alegorie. Ripyho kniha obsahovala čtyři sta pojmů jen slovně popsaných. Od třetího vydání v roce 1603 obsahovala i:

3. **Heslo**;
4. **Vědecký aparát**.

Aparát obsahoval komentář a citáty. Poezie například byla znázorněna jako žena s rozhalenou hrudí, ohnivou tvář a vavřínovým věncem, která drží v levé ruce kitaru, v pravé flétnu. **Ikonologie** byla výtvarně soustředěna k lidské postavě, a proto jsou její obálky jednodušší, i když nikoli neornamentální.



Titulní strana Ripovy Ikonologie.
Kap. 48. Zdroj: Wikipedie.

Třetí zvláštností renesanční poetiky typu „ut pictura“ je **deskriptivní poezie**. Není to synkretický útvar, a také její umělecká hodnota je značná. Žánr deskriptivní poezie budeme probírat postupně, neboť jde o vyvíjející se a historicky značně trvanlivý útvar. Jeho počátky jsou v řecké antice a vrcholí v osmnáctém století. To znamená, že zrakové pojetí literatury proloupuje hluboko do novověku. Později shrneme důvody, proč tomu tak bylo. Teoretickou oporu nalézá deskripce v rétorické figuře **ekfráze** (ekfrasis), která znamená vizualizaci prostřednictvím jazyka. Zda se přitom jedná o dynamický, nebo statický popis, popis děje, nebo popis objektu, se považuje za vedlejší. Homér popisuje Achillův štít dynamicky, a to tak, že popisuje jeho zhotovování po částech. Tím se v očích starších teoretiků stírá rozdíl mezi slovní a výtvarnou deskripcí, aniž se přitom bere na vědomí, že se neruší, nýbrž jen drobí do menších statických celků. Teorie miméze v literatuře je tedy vývojově značně rezistentní. Přednost popisné poezie oproti emblematické a ikonologii spočívá v tom, že **není znakově hybridní**. Je však *hybridní vnitřně*, což pro nás znamená **psychologicky**. Nejde už ale o ontologickou, nýbrž o gnoseologickou odlišnost znaků. Jsou ještě jiné zvláštnosti pozdně renesanční poetiky, o těch ale budeme hovořit v příští kapitole.

49. Zvláštnosti renesančního divadla

Čtvrtou zvláštností renesanční poetiky jsou její divadelní žánry. Ty, o nichž budeme mluvit, vznikly mezi renesancí a barokem, a většinou s nimi i zanikly. Pojďme o komedii dell'arte, dvorských maskách, mašinistickém divadle a opeře. V prvních dvou případech se projeví nespoutaný a hravý duch renesance, v druhé dvojici jde o reprezentativní barokní žánry. Že o nich mluvíme v jedné kapitole, má dva důvody: ten první je žánrový, druhý kulturní. Předně se jedná o divadelní žánry prvních dvou století novověku. To je historický zřetel. Kulturní zřetel je vývojový. Vycházíme z toho, že renesance, klasicismus a baroko spolu geneticky souvisejí. Zprostředkovatelem mezi nimi je manýrismus, o němž budeme mluvit v dalším výkladu, stejně jako o klasicismu a baroku.

Commedia dell'arte, též commedia all'improvviso (improvizovaná) či commedia a soggetto (rozvíjená ze zápletky), byla divadlem profesionálních herců. S tím souvisí teorie jejího vzniku. Jedná se o neoficiální formu, divadlo mimo slavnostní či posvátný kontext, které kočuje a je zaměřené přednostně na lidové publikum a zábavu. Jsou čtyři teorie, jak vznikla komedie dell'arte:

I. Z atelské frašky. Pro to hovoří ustálené typy postav (v atelaně Bucco, Pappus, Maccus a Dossenus), jak jsme o nich hovořili. Komedie dell'arte pracuje stejně jako atelská fraška s hotovými typy.

II. Ze středověké frašky, a to někdy na počátku šestnáctého století. Středověká fraška je značně rozvolněný žánr, který umožňuje improvizaci a změnu i v rámci pevného textu. Není totiž dlouhá. Umíme si představit, že herci musí brát v úvahu reakce publika, které mohou být na každém místě inscenace jiné. Někdy je fraška pouhá anekdota, a ta může být podána pokaždé trochu jinak.

III. Z mimu, pravděpodobně někdy po pádu byzantské říše, kdy se herecké společnosti stěhovaly směrem na západ. „Mimos“ zahrnoval zábavní akce rozličného druhu a obsahoval i scény, krátké divadelní skeče, které jistě nebylo obtížné pozměňovat a variovat, opět podle místa inscenace a publika. Pro profesionální herce to mohla být hračka a koneckonců i zdroj jejich vlastní zábavy.

IV. Z římské komedie, žánru značně frivolního s prvotně zábavním zřetelem, zaměřeného na lidové publikum. Žádný z žánrů I-IV se nevyklučuje s kritickým ostnem a příležitostnou kritikou společnosti, zejména v regionálním kontextu.

V letech 1500 až 1550 prošla komedie dell'arte prudkým rozvojem a vrcholu dosáhla v letech 1570 až 1650. Žila někdy do roku 1775. Padesát nejstarších her bylo vydáno knižně roku 1611, celkem se dochovalo přes tisíc her. Je to tedy značně trvanlivý žánr s velkým rozšířením. Herecké trupy „commedie“ se objevily i v Praze. Autorsky proslul zejména **Angelo Beolco** (1502 až 1542), herec, který kolem 1520 začíná psát. Inspiruje se v běžném životě a řeči severní Itálie.

Z komedie dell'arte vyšel **Molière** (1622 až 1673), největší komediograf novověku, ačkoli ji přizpůsobil potřebám pravidelné komedie, i o sto let později její reformátor **Carlo Goldoni** (1707 až 1793). Jinou formou než „commedia dell'arte“ je tzv. **commedia erudita** (též „regolare“, tj. regulérní), hraná na dvorech a v patricijských domech. Jejím vzorem byli latinstí komediografové starověku a v Itálii prodělává vývoj od inscenování v latinském originále přes překlad do italštiny k volným parafrázím, jejichž děj se odehrává v Itálii, a poté k původní komedii zobrazující domácí prostředí a problematiku. Přibližně tento vývoj se uskutečňuje v komediích **Lodovica Ariosta** (1474 až 1533). Už v první hře (**Komedie o skříňce**; 1508), vlastně parafrázi Plautovy *Hry o hrnci* (*Aulularia*), se však odpoutává od antických vzorů a píše ji prózou. V **Komedii záměn** (1509) pak už dovršuje vývoj k typologicky nové formě, plně domácí a soudobé.

Pod pojmem „erudita“ si nesmíme představovat intelektualistický obsah. Pojem „regolare“ nás vede správnějším směrem, totiž k „regulérní“ neboli „pravidelné“ komedii, psané podle pravidel, tj. poučené o komediálním žánru. „Commedia dell'arte“ je formou „iregulérní“, nepravidelnou, pro niž „neexistují pravidla“, jakkoli pravidla a své vzory v antice má i ona. Také „erudita“ dokáže být značně prostořeká a kritická po Boccacciově vzoru, jak vidíme u **Niccola Machiavelliho** (1469 až 1527) v jeho komedii **Mandragora** (1514), jež představuje vrchol italské renesanční komedie. Zápletka se točí kolem věkově nerovného manželství a nevěry, což je odnepaměti vděčné téma. K tomu přistupují prohnaní sluhové, kteří si chtějí přilepšit, a nemravní mnichové, ochotní pro peníze zapřít samotného Boha; obojí je příznačně „renesanční“.

Komedie dell'arte obsahuje **pevné typy ostav** s fixními atributy a kostýmy. Text je dán **synoptickou zápletkou** a dopracovává se **improvizací**. V tomto smyslu jde o tvůrčí herectví, nikoli jen herectví tvořivé, interpretující postavu. Některé postavy mluví různými **nářečmi**. Hra obsahuje komické „špílce“ (**lazzi**), jakési „nahrávky na smeč“, jaké známe i ze současného improvizčního divadla. Špílce a motivy se opakují a **přenášejí** ze hry do hry. Herci se

specializují na **jednu postavu**. Hrání se v najatých sálech, dvorských divadlech i venku. Hra obsahuje běžné typy postav, nadsazené typy a služebnictvo.



Pouliční vystupení komedie dell'arte na festivalu v Benátkách.
Kap. 49. Zdroj: Wikipedie.

A. Běžné typy postav jsou:

1. Innamorato (amoruso), tj. zamilovaný mladík;

2. Innamorata (amorosa), zamilovaná svobodná dívka. Jsou mladí, vtipní a dobře vychovaní, leckdy naivní a ne zrovna chytří. Hrají v módním ošacení a bez masek.

B. Nadsazené typy postav jsou:

3. Capitano, původně jeden z milenců, později vychloubavý voják podle Plautova vzoru (Miles gloriosus). Je lhavý a zbabělý. Jeho atributy jsou meč, pláštík a klobouk s pérem. Často má bizarní jména jako Coccodrillo či Spavento da Vall'Inferno.

4. Pantalone, obstarožní obchodník benátského nářečí, prokládající svou řeč příslovími. Předstírá mládí a dvoří se ženám. Nosí červenou vestu, kalhoty, punčochy a černý kabát po kotníky. Má čapku bez okraje s čupřinou, hnědou masku, nos do skoby a rozčuchané vousy.

5. Dottore, doktor práv nebo medicíny, Pantalónův přítel, nebo soupeř. Mluví boloňským nářečím a používá latinská slova a fráze. Je pedant, jehož vzdělanost je pochybná. Často bývá napálen. Je to žárlivý manžel a paroháč. Nosí akademický talár s čapkou.

C. Postavy služebnictva jsou:

6. Arlecchino, nejčastější typ sluhy. Jmenuje se i Truffaldino či Trivellino. Většinou jsou dva harlekýnové, hloupý a chytrý. Ve starších textech nehraje harlekýn významnou roli, ale jeho part postupně narůstá. Je prohnáný i hloupý a vždy středem intrik, akrobat a tanečník. Nosí černou masku, dřevěný mečík, tzv. pleskačku, má vyholenou hlavu a klobouček. Záplatovaný oblek se časem formalizuje do kosočtverců červené, zelené a modré barvy.

7. Fantesca, služka innamoraty. Je mladá, obhroublá a vtipná, intrikánka. Má milostné pletky se sluhou. Často je objektem touhy starce. Někdy je to hostinská či manželka sluhů.

8. Brighella, Harlekýnův přítel a rovněž sluha. Je krutý, cynický, chlípny a vtipný. Nosí masku, má zahnutý nos a knír. Oblečený je do kalhot a kazajky se zelenými prýmkami. Má i jiná jména jako Buffetto, Flautino, Scapino, Mezzertino, Scaramuccia i Capitano. Objevuje se až v osmnáctém století.

9. Pulcinella, což je buď sluha, nebo hostinský, či kupec. Neapolitán tamějšího nářečí. Představuje smíšený charakter: je pošetilý, prohnáný, zlotřilý, tupý, ale také vtipný a láskyplný. Je hrbatý a má obrovský nos. Nosí dlouhou špičatou čapku.

Tyto typy ovládaly v letech 1570 až 1650 komediální žánr naprosto, celkově pak žila „commedia“ téměř tři století. Byla to forma lidová a zábavní, schematická a nenáročná v zobrazení společnosti a prostředí vůbec. To se naprosto nedá říci o **Molièrovi**, který začínal

svou hereckou dráhu v kočovných hereckých trupách a z komedie dell'arte vyšel. Postavy jeho frašek budou odliškami charakterů z „komedie“, ale kritickými ostny přímo hýří. V Molièrových fraškách se objeví místa, představující jen scénář pro improvizaci herců, a ani **Goldoni**, reformátor žánru, nezačínal s pevným textem. Populární **Sluha dvou pánů** je zcela v duchu komedie dell'arte. Reforma komediálního žánru má vlastně dvě etapy a dva iniciátory.

Dvorské masky (zkráceně také „maska“) je forma dvorské zábavy v šestnáctém a na počátku sedmnáctého století. Vznikla v Itálii pod vlivem maskovaných zábav karnevalového typu a svého vrcholu dosáhla ve Francii a Anglii. Šlo o krátkou **divadelní hru**, zpravidla veršovanou, která obsahovala **hudbu, zpěv, pantomimu a tanec**. Vyprávění a mluvený či zpívaný dialog objasňovaly děj. Hra byla bohatě vypravena a kostýmována. Autory byli zpravidla **přední spisovatelé**, hráli přední herci. Mluvili profesionálové, do **němých rolí** byli obsazováni dvořané, někdy i panovníci. Téma bývalo **mytologické a alegorické**, někdy pastorální. Součástí hry byla **chvála panovníka**. Šlo o idealizovanou vizi monarchie, postavenou jakožto řád proti chaosu. Důraz byl na **tanci dvořanů**. Někdy tančil sám král, jako např. Ludvík XIV., sám vášnivý a prý i zdatný tanečník. Tanec měl tři fáze: vstupní tanec, hlavní tanec a tanec na odchodnou. V hlavním tanci tanečníci sestupovali do sálu a tančili s vybranými diváky. Tanečníci byli na příchodu a odchodu doprovázeni „nosiči pochodní“ či svícnu. Vystupovaly i tzv. **antimasky**, což byli satyři, opilci, blázni, žebráci, cikáni, námořníci a zvířata. Masky se hrály u příležitosti narození potomka, narozenin, sňatku, korunovace a podobných významných událostí, zpravidla na konci hostiny. Žánr dvorských masek vznikl ve středověku, patrně z intermezza, a vyhovuje vkusu renesance, klasicismu i baroka. S barokem zaniká.

Krátkou životnost mělo **mašinstické divadlo**. Jde o specificky francouzskou formu, která slouží, podobně jako masky, k **oslavě panovníka**. Nejslavnější mašinstickou hrou byla *Androméda* od **Pierra Corneille**. Hrála se ve velkém sále paláce **Petit Bourbon** v Tuileriích roku 1650. Hra obsahovala mluvené slovo doprovázené hudbou a mašinstické efekty během pantomimických epizod. Roku 1662 bylo na místě původního Petit Bourbon zbudováno specializované mašinstické divadlo, tzv. **Salle des Machines**. Šířka sálu byla 16 metrů a jeho délka 70 metrů, přičemž 42 metry zabírala hloubka jeviště. Vrcholem divadelního inženýrství byl **vznášecí stroj**. Měl rozměry 13,5 krát 18 metrů a sloužil ke zjevení královské rodiny. Projekt mašinstického divadla se nezdařil. Byl velmi nákladný a sál se k máločemu hodil. Mimo to měl špatnou akustiku, takže byl zřídka využíván. Dnes je pro nás mašinstické divadlo rarita a spíše ukázka marnotratnosti francouzského dvora než cokoli jiného.

Intermezzo se po svých skrovných počátcích v mascheratě a karnevalu rozvíjí ve formu výrazně odlišnou od slovesných divadelních forem, do nichž bylo včleněno jako jejich součást. Poprvé to vidíme v Itálii koncem patnáctého století a jednalo se o komedii. „Mezihra“ však může být vložena i do tragédie. Protože tzv. pravidelné drama má pět dějství, jsou nejčastější **čtyři** intermezza, která vyplňují přestávky mezi jednotlivými akty. Publikum to zpočátku pociťovalo jako neorganické přerušení děje a intermezza se setkala se značným odporem. Z dnešního hlediska se jimi představení neúměrně prodlužuje. Časem si publikum zvyklo a intermezzo se stalo velmi populární součástí dramatu. Používalo totiž **atraktivní výpravu**, kostýmy, osvětlení a zvláštní efekty, především však **hudbu a tanec**, u dvora velmi populární. Později byla intermezza přičleňována před první akt a také za akt poslední, takže jich může být až **šest**. Zpočátku nesouvisela jedno z druhým ani s hlavním dějem, postupně však získala obojí. V sedmdesátých letech šestnáctého století už bylo intermezzo populárnější než samotná hra.

Odtud také obliba pozdějších barokních žánrů, jakými byly **opera-balet** (Opéra-ballet), francouzský novotvar, obsahující mluvené slovo, hudbu, zpěv a tanec. Rozlišovala se tragická a komická forma. Nejzdařilejšími operami-balety komické formy jsou **Molièrovy**, vytvořené společně s **Jeanem-Baptistou Lullym** (1632 až 1687). Úzce příbuzným žánrem je **dvorský balet** (ballet de cour), jehož odrůdami jsou **hrdinský balet** (ballet héroïque) a **komedie-balet** (comédie-ballet). Intermezzo nakonec pohltila opera, takže v polovině sedmnáctého století jako samostatná forma zaniká.

Opera vznikla jako renesanční novotvar v kruhu vzdělanců kolem hraběte Giovanniho di Bardi ve Florencii, označovaném jako **Camerata**. Jejím nejvýznamnějším teoretikem byl **Vinzenzo Galilei** (1520 až 1591), otec významného fyzika a zakladatele moderní vědy. Napsal pojednání **Dialogo della musica antica e moderna**. Camerata chtěla obnovit **antickou tragédii** a zcela v jejích licencích požadovala spojení **slova s hudbou** a **monotonii**. Až do renesance totiž panovalo starověké pojetí hudby, a to bylo monotonické. „Ars nova“ v době kolem roku 1300 však dala vzniknout polyfonii, a to často tak komplikované, že hudba, chápaná jako matematický obor, byla stěží hratelná. Komplikovaná polyfonie byla vizuální a nebyla ani určena k provozování. Byla to jakási kombinatorika, prováděná na notové osnově. Ozvukem této tradice je román Hermanna Hesseho *Hra skleněných perel*.

Teprve v renesanci prosadil **Johannes Tinctoris** (1435 až 1511) nový názor, že hudba není matematika. To byl převrat v chápání hudby, který odpovídá kulturním potřebám soudobých společenských elit. Podle Tinktorie je důležitý **soud uší** („aurium iudicium“), protože hudba je umění, a ne věda. Důraz je na provedení a požitku z hudby.

První operu složili členové Cameraty **Ottavio Rinuccini** (1562 až 1621) a **Jacopo Peri** (1561 až 1633), ten první text, druhý hudbu. Uvádějí se v tomto pořadí, protože text, chápaný jako drama, byl prvotní a důležitější. Opera (vlastně „opera“, protože jde o drama) se jmenuje **Dafné** a byla uvedena roku 1598. **Sborové pasáže** byly deklamovány nebo zpívány za doprovodu hudby, která sloužila pouze ke zvýšení účinků dialogu. Hudba je podle řeckého vzoru monotonická.

Brzy se však tohoto žánru chopili velcí mistři mnohohlasu, tak hned roku 1607 **Claudio Monteverdi** se svou operou **Orfeus**. Monteverdi rozšířil roli instrumentální hudby a posunul zájem od dramatické složky k hudbě. Počet melodických částí stoupal na úkor recitativů, a jak sílil **kult zpěváků**, přibývá **árií**, často včleňovaných do hotových již oper. I proto bývá děj často nesrozumitelný, takže se v divadlech rozdávají tištěná libreta. To jsou v podstatě dnešní „programy“.

Také dnešní divák čeká především na árie; libreto působí leckdy bizarně. Můžeme se přitom o tom, nakolik je tento žánr životný, skutečnost je taková, že se opera hraje dodnes. Jinou otázkou je schopnost tohoto žánru inovovat se. Operní publikum je totiž značně konzervativní, a tak se tvůrci moderních oper dostávají opět do jakési klauzury, podobně jako skladatelé-matematici ve čtrnáctém století. V sedmnáctém století je to však **žánr velkého stylu**, vyjadřující vkus a sebevědomí šlechty, patriciátu a vzdělanců té doby.

50. Anglické humanistické a renesanční drama

Anglie byla v patnáctém století v důsledku vnitřních konfliktů téměř nedotčena duchem renesance. Na dramatické scéně stále dominuje středověké divadlo a my si připomeňme, že nabízí jinou strukturu než drama antické. Je převážně epické, nedodrhuje jednotu děje, místa

a času a připouští přímé zobrazení brutality. Snad proto nebude příští anglické drama tak svázáno pravidly jako divadlo francouzské.

Rozhodující kulturní obrat nastává na rozmezí patnáctého a šestnáctého století. Angličtí humanisté cestují za studiem do Itálie a kontinentální humanisté přednášejí na Oxfordu a v Cambridgi. Z těchto styků vyplynul i zájem o antickou literaturu. Navzdory tomu ovládají po celé šestnácté století scénu středověké postupy a konvence. Divadlo je součástí zábav a mumrajů, kočovné herecké trupy se podbízejí lidovému vkusu. Mísí se biblické příběhy, romány, rytířské historie, mýty a anglické dějiny v komickém i vážném duchu.

První anglické humanistické drama napsal **Henry Medwall** (1462 až 1502). Pochází z roku 1497 a má název **Fulgentius a Lucretie**. První komedii v angličtině vytvořil **Nicholas Udall** (1504 až 1556). Víme jen přibližně, kdy byla napsána, udává se, že někdy mezi lety 1534 a 1541. Má název **Ralph Roister Doister** a jejím vzorem byl Plautus, konkrétně jeho *Chlubný voják* (*Miles gloriosus*, doslova „slavný“).

První anglickou tragédii napsali společně **Thomas Sackville** (1536 až 1608) a **Thomas Norton** (1532 až 1584). Pojmenovali ji **Gordobuk aneb Ferrex a Porrex** (1561). Čerpá z legendární anglické historie, kdy otec dělí království mezi své dva syny. Hlavní postavy hynou. Formálním vzorem byl Seneca, jehož vliv v Anglii převáží nad řeckými vzory. Podle něho se anglické renesanční drama dělí do pěti aktů. Autoři zavádějí **blankvers**, který nahradil dosavadní rýmovaný verš. Protože se víc blíží starogermánské versologii, nešlo jen o zajímavou novinku, nýbrž o zásadní vklad do anglické jevištní mluvy.

Zvláštní a pro přechodnou dobu charakteristickou tragédii napsal **Thomas Preston** (1537 až 1598). Už její název, totiž **Žalostná tragédie namíchaná s příjemným veselím, podávající život Kambýsa, krále perského** (1561) mnohé napoví. Mísí mytologii s alegoriemi a komické s vážným. Zabírá značný časový úsek a obsahuje matoucí změny místa. Na scéně se odehrávají drastické výjevy jako stětí či stahování z kůže.

V osmdesátých letech šestnáctého století nabývá anglické renesanční drama své klasické podoby. Tuto změnu přivodili tzv. **univerzitní duchové**, kteří začínají psát pro veřejná divadla. Jejich poetika úspěšně překlenula propast mezi lidovým a vzdělaným publikem.

Thomas Kyd (1558 až 1594) inicioval popularitu tragédie pomsty. Jeho úspěšná hra se jmenuje **Španělská tragédie** (1587) a vše důležité, včetně drastických výjevů, se odehrává na jevišti, podobně jako u Prestona. To je výrazně neklasický, svou povahou středověký jev. Autor se také volně pohybuje v prostoru a čase. Drama je senekovské, rozvržené do pěti aktů. Vystupuje v něm chór, duchové a důvěrníci a obsahuje dlouhé monology.

John Lilly (1554 až 1606), významný anglický *euphuista*, mísil anglické náměty s antickou mytologií, pohádkový a pastorální svět. Řecké „*euphués*“ znamená „působivý, vtipný“. Jde o variantu *manýrismu*, o němž bude řeč později, která usiluje o oslnivou formu a překvapivý obsah. Tuto kombinaci vidíme také u Shakespeara v jeho sonetech. Nejdůležitější podnět Lillyho tvorby však spočívá v tom, že až na jeden případ píše svá dramata **prózu**. I tady se Shakespeare poučil u svého předchůdce.

Christopher Marlowe (1564 až 1593), nejvýznamnější z Shakespearových současníků, uvedl jako první na scénu faustovské téma. **Tragická historie života a smrti doktora Fausta** (1592) byla prostřednictvím anglických hereckých společností zanesena do Německa, kde se s ní v knížkách lidového čtení (*Volksbücher*) seznámil J. W. Goethe (*Urfaust*, 1772 až 1775). Marloweův Faust je hra otevřeně atheistická. Čteme v ní:

Musíme tedy zemřít smrtí věčnou.
Jak zvete to učení? Che sarà, sarà,
„Co bude, bude“? Sbohem, theologie!

Hra Edward II. (plným titulem **Těžká doba vlády a žalostná smrt anglického krále Edwarda II.**) dala významný podnět pro vývoj **kronikářské hry**. Má výrazného hlavního hrdinu, kolem něž se odehrává epizodický děj se složitými motivacemi. Marlowe umně redukuje, pozměňuje a přeskupuje historické motivy.

Vrcholný zjev anglické renesance **William Shakespeare** (1564 až 1616) rozhodně nebyl „universitním duchem“. Snad i proto je řečově nespoutaný a nebere ohledy na „přiměřenost“. Zpracovává příběhy historické, mytologické, legendární, knižní i divadelní. Jeho dramatické dílo se obvykle člení na historické hry, tragédie, komedie a pohádkové hry (romance). Jejich hranice však nejsou žádným směrem nepřekročitelné. Hry vykazují velký počet postav a několik zápletek. Děj je časově značně rozlehlý: někdy se odehrává po celé měsíce, a dokonce roky. Ani jednota místa není pro Shakespeara nijak závazná. Mění místa, často velmi vzdálená, podle potřeby látky a logiky děje, jakoby filmovým střihem.

Nejcennější devizou je Shakespearův **básnický dialog**. Jeho výrazové prostředky jsou poznamenány **manýrismem**, resp. euphuismem, jak o tom už byla řeč. **Obrazné prostředky** přesahují dramatickou situaci a její epické potřeby, právě tím však William Shakespeare přesahuje i úroveň alžbětinských dramatiků vůbec. Upoutal na sebe pozornost i jako básník, zejména svými **sonety**. Zkoumáme-li však blíže jejich formu, jde o tuctové zboží, jaké najdeme i u jiných. Svou obrazností nás nestrhnou. Velikost Shakespeara jako básníka musíme hledat jinde; nacházíme ji v obsahu a myšlenkové hloubce, společně sonetům i hrám. Bez toho by obojí zůstalo „tuctovým zbožím“ (kterým právě není). Totéž už nelze říci – díky myšlenkové plochosti – o jeho ostatních básních, které tuctové jsou. Uvedeme tu příklady ze dvou **tragédií**, z Hamleta a Othella, abychom nakonec přihlédli i k sonetům a legitimovali tak Shakespearovu výjimečnost.

Hamlet není váhavec, za kterého obvykle bývá považován. Je to **osvícenec**, který se chce o vině svého strýce přesvědčit racionálně. Proto zinscenuje představení loutkové hry o smrti krále Gonzagy. Když se z Klaudiova chování přesvědčí o jeho vině, rozhodne se pro pomstu. Hamlet není ten, který se zmítá nad otázkou zda „být, či nebýt“. Má ji dávno rozřešenou. Zjevení ducha otce ho však zvyklá v přesvědčení, že neexistuje posmrtný život. Kdyby si byl jist, že nikoli, bez okolků by se zabil „třeba šídlem“. Hamlet je však i symbolem stavovské zvůle: za smrt Polonia a Ofélie si nepřičítá žádnou vinu a nepociťuje výčitky svědomí.

Něco podobného, totiž stavovskou zvůli, vidíme i ve hře **Othello**, tentokrát ovšem v **genderové rovině**. Když překladatel Othella (a vysokoškolský profesor) odpoví na otázku, co pro něj představuje Othello, že „hru o velké lásce“, jde o typicky genderový blud. Ještě žádná z mých studentek neodpověděla na otázku, zda by chtěla být milována jako Desdemona, že ano. Hrou o lásce Othello ovšem je, ale pouze v jevové rovině. Ve skutečnosti je to láska pervertovaná.

Othello a Desdemona jsou komplikované a vrstevnaté postavy. Jejich vztah má svou dynamiku, v níž hrají roli nevědomé motivy. Můžeme pak s Aristotelem říci, že tragédie je buď vědomá, nebo nevědomá; Othello je tragédie v obojím smyslu. Totéž platí pro Benátky, „město na vodě“, a jeho složité společenské vztahy, určované na jedné straně liberalismem, a na straně druhé předsudky. Shakespearova hra je v tomto silovém poli také hrou o **rasovém bludu**.

Othello není degradován pro vraždu manželky. O té se vyslanci Benátské republiky dozvídají až post hoc, když dorazí na Kypr s příkazem senátu, aby se Othello vrátil do Benátek; byl totiž sesazen z pozice guvernéra Kypru. Když turecké loďstvo zničí bouře, nebylo už „mouřenínského služebníka“ zapotřebí. „Post hoc“ se pak mění v „propter hoc“: Othellova vina slouží Benátčanům jako alibi pro jejich rasový předsudek. „Pohanští otroci nám budou vládnout,“ říká Desdemonin otec Brabanzio.

Benátčané nikdy Othellovi neodpustili, že si tajně, bez souhlasu otce, vzal bílou ženu. Oba milenci totiž věděli až příliš dobře, kam by vedla oficiální cesta. Benátčané připisují Othellovi i smrt Brabanzia, který se po ztrátě dcery utrápil. Ponechávají přitom stranou důležitý fakt, že se k dceři zachoval krutě, když se jí nadobro zřekl: zřiká se totiž i svých budoucích vnuků, a právě jich! Důvodem je rasová čistota. Brabanzio se tedy „utrápil“ zlobou a rasovým předsudkem. Nejčistším plodem Shakespearova talentu v oboru tragédie však zůstane navždy **Romeo a Julie**, milostná balada, která dojíká čtenáře a diváky všech dob až dodnes.

Historie, jak jsou označovány Shakespearovy historické hry, si vybírají postavy výhradně z panovníků anglických dějin. Dávají to najevo už svými tituly. Jsou to **Král Jan**, **Král Richard II.**, **Král Jindřich IV.** první díl, **Král Jindřich IV.** druhý díl, **Král Jindřich V.**, **Král Jindřich VI.** první díl, **Král Jindřich VI.** druhý díl, **Král Jindřich VI.** třetí díl, **Král Richard III.** a **Král Jindřich VIII.** Shakespeare v nich zdramatizoval pohnutý úsek anglických dějin od začátku třináctého století až do narození dcery Jindřicha VIII. Alžběty, pozdější královny Alžběty I. (1533). Cyklus obsahuje celé období tzv. stoleté války mezi Anglií a Francií (1337 až 1453), včetně občanské války, živěné konfliktem mezi rody Yorků a Lancasterů, označovaný jako „válka růží“ (1455 až 1487). Mezi první a druhou hrou cyklu je větší časová mezera v následnictví, před hrou poslední mezera menší, zasahující vládu prvního Tudorovce Jindřicha VII. Právě u něho počíná obnova rozvrácené země a vzmach Anglie v renesanční mocnost světového významu. Celkově jde o bezprecedentní dílo, a to jak z hlediska rozsahu, tak s ohledem na uměleckou hodnotu. Jde vlastně o první „seriál“ v dějinách dramatiky.

Odlišit historické hry od tragédií lze leckdy jen stěží, neboť také ony jsou tragické. Jmenovitě **Richard III.** je tragičtější než několik běžných tragédií dohromady. Tragédie postihuje povětšinou ústředního hrdinu, hra **Král Lear**, platící za tragédii, se dokonce obejde bez násilné smrti. Soustředí se pak na tragédii vnitřní. Těch je v „historiích“ více než dost, nechceme-li už mluvit přímo o vraždách, včetně vražd dětí. Také Richard III. má svůj „vnitřní“ rozměr, a sice přetvářku titulního hrdiny, v níž se stává přímo vzorem machiavelliána. Je příznačné pro starší dobu vůbec, že právě tento zloduch všech zloduchů je postižený tělesně. Renesance ztotožnila krásu s dobrem a zlu přisoudila ošklivost; platí to pro duši, ducha i tělo. Richard tedy nese stigma duše přímo na těle; jinak řečeno, je to divadelní znak. Jdeme-li hlouběji k možným příčinám jeho citové otrlosti, dostáváme se k podstatné věci, že totiž právě pro svůj hrb byl v opovržení, byť skrývanému před mocným šlechticem, jímž byl. Je tedy obětí předsudků své doby; legenda pak praví, že se narodil předčasně a se zuby. Starší doba až hluboko do devatenáctého století však Richardův příběh takhle nečetla. Obě hry o **Jindřichu IV.** pak jsou jedinečné tím, že střídají veršované pasáže s prózou. V těch prozaických vystupuje sir *John Falstaff*, klasická postava světového humoru. Jde tedy o spojení tragičnosti s komičností, což je žánrové novum. Zdá se, že třídění Shakespearových her na tragédie a historie je tematické a spíše vnější. Kde postava nemá historickou předlohu, jde o tragédii, ani to však neplatí tak docela, jak dokládá **Macbeth**, řazený mezi tragédie.

Rozdíly mezi „tragédiemi“ a „historiemi“ zaznamenáme především v požadavku jednoty děje, času a místa. Zatímco v tragédii je děj zaměřený víceméně k jedné postavě, bývá to

v historických hrách spíše více postav. Shakespeare také uvádí masové scény. Po jevišti pochodují vojska, bojují a ztékají hradby. V jedné z her uvádí postava „chóru“ i způsob inscenace takových scén, jímž je „pars pro toto“, kdy část zastupuje větší celek. Děj se odehrává na různých, často velmi vzdálených místech, a to i v rámci jednoho jednání. Krátká scéna, mnohačetný děj a změna místa pak Shakespeareovi umožní „předvádět“ i současné děje, o nichž se Aristotelés domníval, že příslušní jen eposu. Děj tím dostává nebývalý spád.

Historické hry jsou doslova nabity ambivalencemi; týká se to významů, metafor i mezilidských vztahů. Komplikované vztahy ztěžují, ne-li přímo znemožňují odhad, jak se epická linie bude vyvíjet. Přinášejí také řadu zvrátů. A tak zatímco tragédie směřují k více či méně předpokládanému konci, deklarovanému už označením žánru, jsou historické hry ve svém vyústění těžko odhadnutelné. Historické hry nabízejí nejen napínavou četbu či podívanou, ale obsahují i poučení a poselství k panovníkům tehdejšího světa. Tomu odpovídá i Shakespeareův slovník, který je pro feudalismus anachronický. „Tyran“ v *Richardu III.* není správný výraz pro uchvatitele trůnu; není to stavovský, nýbrž demokratický výraz. Vzpouza nesráží z trůnu tyrana, nýbrž krále. Prolitá krev tu hraje roli jen do té míry, do jaké je to krev královská. Důležitá je krev dynastie. Mutatis mutandis platí totéž pro pojem „vlast“, potažmo „zisk těch nejprostších“. Shakespeare jako by tu už mluvil jazykem „společenské smlouvy“; ta ostatně musela vycházet z jistého stavu společnosti, v níž dramatik patří k citlivému nervu jejího organismu.

Historické hry obsahují, na rozdíl od tragédií, sáhodlouhé repliky, jež navozují otázku, jak bylo možné se takovým rolím vůbec naučit. Např. jedna jediná replika v *Králi Richardu II.* obsahuje 77 veršů. S tím se vnucuje podezření, zda totiž Shakespeareův jazyk, expresivní, paradoxní a silně obrazný, nesloužil také, snad nezáměrně, jako mnemotechnická pomůcka. Tak v *Králi Janovi* čteme: „Vše, co měli doma, prodavše, svůj rodný statek hrdě na tělo si pověsili, nakoupivše zbroj.“ Řekneme-li, že Shakespeareovy postavy hovoří nepřírozeně a že by to, co chtěly říci, mohly vyjádřit desetinou použitých slov, odpovídá to od repliky k replice jejich mluvě. Máme tak nejen jeden důvod, považovat Shakespeareův jazyk za manýristický.

Sonet 66 skýtá významnou oporu pro naše tvrzení o charakteru Hamleta. I zde je mluvčí znechucený životem a volá po smrti, naříkaje nad bezectností doby, jsou tu však dva drobné rozdíly: knižní „subjekt sonetu“ je blíže biografickému „subjektu Shakespeare“ než „subjekt Hamlet“; jde totiž o osobní lyriku. Na rozdíl od Hamleta však sonet nemanifestuje strach z eventuálního posmrtného života. To už je značný rozdíl. V osobní lyrice nenajdeme u Shakespeara ani náznak strachu ze smrti. Veškeré výrazy spojené s náboženstvím jsou pouhé poetismy milostného typu.

Můžeme pak udělat další krok a tvrdit, že Shakespeare se přinejmenším pohyboval v prostředí nábožensky velmi vlažném, ne-li přímo atheistickým. Marlowe, jeho dobrý známý, nechceme-li zrovna říci přítel, atheistou rozhodně byl. Nijak se tím netajil a své názory diktoval i do policejních aktů. Díky nim známe jeho výrok, že „Kristus byl bastard a jeho matka kurva“. V těchto invektivách rozhodně nebyl sám. Tak hrabě z Oxfordu veřejně hlásal, že „Svatá Panna se nechala opíchat a Josef byl paroháč“. Pronesl i jiné peprné a rouhavé výroky. Marlowe však byl i homosexuál; Jan Křtitel a Kristus se prý spolu dopouštěli sodomie! A tady je pravý smysl **bisexuálního erótu**, hlásaného v sonetech: je to výsměch křesťanské morálce, a to doslova, vždyť i při Posledním soudu bude básník vzývat svého miláčka! Anglie, kde se náboženství střídala s panovníkem, pokud je panovník sám nereformoval (Jindřich VIII. odtrhl Britské impérium od Říma kvůli papežovu nesouhlasu

s jeho rozvodem a stanovil hlavou církve sám sebe; 1534), byla pro náboženskou vlažnost, skepsi a ateismus, zemí zaslíbenou.

Shakespeare mluví o „přírodě“, ne o „Bohu“. Smysl života nevidí v tom, že duše je nesmrtelná, ale v tom, že člověk **přežívá ve svých dětech**. Toto přesvědčení hlásá Shakespeare v mnoha sonetech, nejpresvědčivěji ale v **sonetu 6**:

Desetkrát v dětech desíti jsa živ,
bys desetkrát byl šťastnější než teď,
desetkrát v miláčcích živ jako dřív,
čím tobě smrt? Ó, poslechnout mne hled'!

Základní znaky **dramatické struktury** sdílí Shakespeare se svými současníky. Syžet začíná v pokročilém stadiu fabule a odvíjí se chronologicky. To jsou starořecké znaky. Proti klasickým pravidlům naopak směřují další charakteristiky:

1. Všechny důležité události se odehrávají na jevišti, včetně brutálních scén. To vidíme názorně v Hamletovi;
2. Základní jednotkou děje je krátká či nepříliš dlouhá scéna; to je základní kompoziční princip Shakespeareových historických her;
3. Děj se rychle rozvíjí, je časově rozlehlý a mění místo, jak na to rovněž narážíme v Shakespeareových „historiích“;
4. Mísí se vážné s komickým, jak to vidíme v obou hrách o Jindřichu IV.;
5. Hry se vyznačují vírou v mravní řád a odpovědností za svobodnou volbu. Člověk je u alžbětinců mravně autonomní subjekt, nezávislý na náboženství.

Také **inscenační zvyklosti** jsou alžbětincům společné: ženské role hrají chlapci nebo mladí muži, přičemž jeden herec je obsazován do více rolí. Někteří badatelé soudí, že herecký styl byl značně **formalizovaný** (gesta, mimika a intonace), jiní jsou zastánci **realistického stylu**. Opírají se o „Hamletovy poznámky k hercům“ a dobové odkazy na přesvědčivost herců. Představa „přesvědčivosti“ se ovšem mění v čase. Nesmíme proto soudit podle současného kánonu. Ten se prosadil až v realismu, z jehož pohledu byl i romantický styl značně nepřirozený. Soudě podle francouzských, anglických i českých scénických rekonstrukcí šlo v té době spíše o deklamaci než o hraní, jak mu dnes rozumíme. Text tím rozhodně neztrácí na přesvědčivosti (spíše naopak). Text může být přednášen tím i oním způsobem, aniž by tím byl nějak poškozen. Musíme také připustit, že „formalizované“ a „realistické“ se mohlo prolínat, přičemž odchylka v obou směrech mohla být různá. Umíme si představit, že „divadlo na divadle“ probíhalo v Hamletovi „realisticky“, kdežto ostatní dialogy formalizovaným stylem. Jde totiž o dvojí druh zpodobení.



Divadlo Labuť v kresbě Johanne de Witt (1596)

Divadlo Labuť, 1596.
Kap. 50. Zdroj: Dějiny divadla.

Pro formalizovanou variantu hovoří **alžbětinské jeviště**, které je v kontrastu s realistickým neiluzionistické. Jeho pozadí je konvenční, jinak řečeno nerealistické. Průčelí je stálé. Umíme si pak představit, že Shakespeare prosazoval jiný **herecký projev**, než jaký byl v jeho době běžný, dobová jevištní mluva se tomu ale podle všeho vzpírá. Možná právě pro její charakter Shakespeare prosazuje přirozenější přednes. Afektovaný je totiž u Shakespeara už sám jazyk. Střet obojího hereckého stylu bychom pak mohli sledovat v „divadle na divadle“ o smrti krále Gonzagy. **Dekorace** jsou dvojího druhu: jednak věcné, jednak slovní. Obojí odkazuje ke středověkému divadlu. Slovní dekorace odkazuje k mansionům. Tomu odpovídá i organizace prostoru, kde je dominujícím místem platea, nikoli italská perspektivní malba. Modifikujícími prvky jsou závěsy, čalouny, mříže, stromy, stany, hrobky, postele či trůny.

Divadla byla jednak veřejná, jednak soukromá. Veřejná divadla byla nezastřešená a určená pro lidovější publikum, divadla soukromá byla zastřešená a určená pro publikum aristokratičtější. Veřejně se mohlo hrát na hospodském dvoře nebo v aréně, určené pro šerm a zápasy. Jako jeviště mohl sloužit výpravný vůz nebo pevné jeviště, jako u náboženských her. Místa byla jednak k sezení, jednak ke stání. Soukromě se hrálo v již existujících budovách. Soukromá divadla byla menší a dražší než veřejná, všechna místa byla k sezení. Navzdory tomu měla soukromá divadla v letech 1558 až 1642 více inscenací než divadla veřejná. Byla totiž přístupná široké veřejnosti. K osvětlení se v budovách používaly svíčky, což představení prodražovalo, kdežto veřejná divadla umělé osvětlení nevyžadovala. Do hlediště se vešlo méně diváků, a to provoz také prodražilo.

51. Španělské divadlo renesance a baroka

Pro Španělsko je charakteristické těsné sepětí mezi **veřejným** a **náboženským divadlem**, přetrvávající až hluboko do novověku. Mísí se tu **katolické motivy** a vlivy, jako náboženská víra a dogma, s vlivy a **motivů maurskými**, k nimž patří zejména čest a vztah k ženě. Ze symbiózy veřejného a náboženského divadla se vyvinulo specifické náboženské drama, tzv. **auto sacramental**. Byla to jednoaktovka s posvátným obsahem. Některé rysy zdělila po náboženských hrách z divadelních cyklů, některé i od moralit. Mísilo se v ní lidské a nadpřirozené, reálné a alegorické. „Autos“ psali nejlepší autoři své doby, tak **Calderón** v letech 1647 až 1681 napsal každý rok pro Madrid dvě hry. Náboženské hry byly součástí procesí a později do nich byly vkládány tance a krátká fraškovitá interludia. Postupně se duch „autos“ začal **karnevalizovat**, náboženský duch se vytrácel. V průvodu se objevily figuríny obrů, draků a dalších pohádkových bytostí, což jsou bytosti pohanské. Jejich popularita stále stoupala, takže nakonec došlo roku 1765 k zákazu autos sacramentales.

V letech 1470 až 1550 španělští autoři navazovali čilé **styky s Itálií**, což se projevilo jako vliv italských poetik a her. Humanisté studovali klasické jazyky, překládali a vydávali tiskem antické hry. Počátky španělského dramatu byly **dvorské**. Španělské divadlo zažívalo svůj zlatý věk, kdy vzniklo velké množství her. Odhady udávají jejich počet mezi 15 000 až 30 000.

Španělské hry, omezené kódem lásky a cti, jsou méně universální než anglické. **Juan del Encina** (1469 až 1529), jeden z nejvýznamnějších autorů přechodné doby, psal původně pastorální hry s rysy náboženského dramatu. Po několikaletém pobytu v Itálii však začal psát čistě světská dramata. Jeho **Komedie o Kalistovi a Melibeji** (přibližně 1550) byl spíše **román v dialogu** než drama, ale hojně se četla a měla silný vliv, který zaznamenáme také u prvořadných autorů, k nimž patřil především *Lope de Vega*. Nemělo by smysl, abychom tu hovořili o všech významnějších autorech renesance a baroka ve Španělsku; soustředíme se jen na tři jména, která patří do pokladnice světové literatury.

Prvním z nich je **Miguel de Cervantes y Saavedra** (1547 až 1616). Napsal asi třicet her, z toho se zachovalo deset tzv. **comedias**, což byly celovečerní hry s vážnou či komickou tematikou. Umělecky nejzdařilejší je **Numancie**, odehrávající se roku 134 v obleženém iberském městě. Hry **Život v Alžíru** a **Alžírské vězení** obsahují reminiscence na léta strávená v otroctví po zajetí alžírskými piráty. Svého času populární byla hra ze současného života **Šťastný darebák**. Po vystoupení *Lopeho de Vegy* začly Cervantesovy hry působit poněkud afektovaně a ztrácely pro publikum přitažlivost, takže přestávaly být uváděny. Na tomto příkladu dobře vidíme, že vývoj literární struktury a stylu není nezávislý na individuálním vkladu autora a jeho inovacích. Pro každého „inovátora“, v našem případě Lopeho, však musí nazrát čas.

Cervantesův význam jako prozaika je naproti tomu obrovský. Jeho román **Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha** je nejen **travestií** na tzv. **rytířský román**, ale obsahuje i vložené povídky či novely po Boccacciově vzoru, což je z hlediska určení jeho žánru velmi důležité. Neméně důležitá je však i konvence, která navykla označovat Dona Quijota jako „román“ a ne jako „soubor novel“, „novela s vloženými povídkami“ či cokoli jiného. Nic takového totiž Cervantesův opus není. Vykazují-li Apuleiovy Proměny, Dekameron a Don Quijote stejnou narativní strukturu, musejí být označeny společným *singulárním termínem*. Pojem „román“ od antiky až po renesanci a dál znamená mozaikovitou kompozici. Izolované fragmenty propojuje souvislá linie, jejíž fabule je arbitrární: může to být život osla, život ve venkovské vile stejně jako život pomateného „rytíře“. Román o Quijotovi však není jen travestií na literární žánr, ale i manifestací toho, že oddanost přežilým hodnotám je eticky sporná, pokud nepůsobí přímo zlo. Scéna, kdy chce Quijote napájet svou klisnu ze studny s pitnou vodou a omráčí žoldnéře, který studnu hlídá a chce mu v tom zabránit, je všechno možné, jenom ne humorná.

Lope de Vega (1562 až 1635), vrcholný autor španělské renesance, napsal čtyři sta osmdesát tři hry. Jsou vesměs nesené konfliktem mezi **láskou a ctí** a směřují k **happy-endu**. Zobrazují všechny společenské stavy. Výborné jsou především **ženské postavy** všech typů. Rozšířený part má vedlejší postava tzv. **prostáčka** (gracioso). Lopeho hry mají přirozeně plynoucí **dialog** a obsahují množství **veršových forem**, neboť ve Španělsku chybí privilegovaná veršová forma dramatu typu anglického blankversu či francouzského alexandrínu. Své názory na drama shrnul Lope ve spisu **Nové umění skládat divadelní hry** (1609). Míněny jsou zmiňované „comedias“.

Výjimečná je hra **Dorotea** z roku 1632. Žánrově to je, podobně jako u del Enciny, **dialogický román**. Lope hru označil jako „děj v próze“. Jde o velmi rozsáhlý text, který bývá pro divadlo krácen. Autor o něm napsal: „Dorotea je posmrtným dítkem mých múz, tím nejmilovanějším a posledním.“ Jakožto pozdní dílo je syntézou autorova umění, přitažlivé pro dnešní dobu právě tím, co mu dříve bylo vytýkáno, totiž překročením hranice žánrů a jejich vnitrotextovou pestrostí. Základní linii tvoří čistý dialog bez jakýchkoli odkazů a dramatických poznámek. Zřejmé jsou jen postavy každého výstupu, změny místa si čtenář musí domyslet. Změny času vyplývají z dramatického textu. Dorotea obsahuje i lyrické básně různé formy, např. sonet.

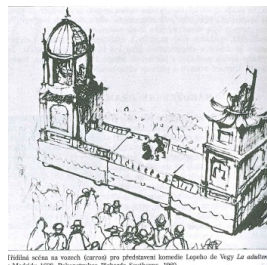
Být rozteskněn, projevem lásky není,
strážně naopak má si člověk přát,
vždyť kdo milostné city dobře zvlád,
odměněn bude v sebezapomnění.

Tělesná láska je jen plané chtění,
pro člověka přec je ctí se jí bát,
s nadějí však má stále o to stát,
co zaslouží za plaché okouzlení.

Smutný bude v žárlivém zaslepení,
kdo se nehodné lásce neubrání,
vždyť kde je starost, tam jistoty není.

Smutek plyne z marného milování;
najde-li láska správné uplatnění,
toho, kdo má ji, smutkem neporání.

Abychom nežili v iluzích o katolickém Španělsku období baroka, uveďme promluvu staré služky Gerardy: „Vždyť je to chlapeček, nepředstavuj si ho jako mužského podobného těm uličníkům, kteří chodí k řece a přede všemi jsou tam nazí, takže vypadají jako houf bičovaných lotrů. Když jsem měla manžela, nikdy mě nepustil na tyhle zábavy; od té doby jsem tak dobře vychovaná. Jdu raději na návštěvu do nemocnice a беру s sebou džbánek vína a sušenky. Přiznám se, že ho před branou ochutnám, aby neuškodilo, je-li mladé. Vždycky když slyším zpívat romanci ‚Opustila mne láska‘, vzpomenu si na tu madridskou řeku a na červencové zábavy u ní, kdy za koupel bylo možno zaplatit pokutu, nad kterou se nehoršily méně cudné oči.“



Scéna složená ze tří vozů (carros)
při představení Lopeho de Vegy v Madridu roku 1608.
Kap. 51. Zdroj: Dějiny divadla.

Jak po Tridentském koncilu plynul čas, měnila se renesance v katolických zemích rychle v baroko. V Českém království se to projevilo jako protireformace. České literární baroko odpovídá přibližně době Calderónova života; Rakousko i Španělsko byly habsburskými

državami. Co baroko znamenalo umělecky, povíme si později. Dvorský dramatik, odkázaný na výdělek spisovatelského řemesla, to teď měl těžší než dřív. Nedivíme se, že i tak velký autor, jakým byl **Pedro Calderón de la Barca** (1600 až 1681), přinesl královské přízni nejednu úlitbu. V Calderónově případě bychom je mohli spočítat, neboť každá představovala jedno „auto sacramental“. I v tomto žánru dokázal být originální, když spojoval náboženství s filosofií. Tak tomu bude i v jeho vrcholném dramatu. Napsal úhrnem přes dvě stě her, z nichž se zachovala asi polovina. Vytvářel hudební hry pro královský lovecký zámek, označované jako **zarzuela**. Motivy jsou skutečné události, mýty, pastorály a alegorie. Hra obsahuje i sborové pasáže a dialog počítá se zhudebněním. Navzdory těžkým dobám, kontrolovaným inkvizicí, uměl být Calderón břitkým kritikem své doby a její morálky.

V dramatu **Lékař své cti** (1629) zabije don Gutierre ze žárlivosti svou ženu ohavným způsobem: přivede k ní lékaře, jemuž dal zavázat oči, a ten jí pod nátlakem pustí žilou, aby vykrvácela. Lékař však obtiskne na průčelí Gutierrova domu zkrvavené dlaně a viník je usvědčen. Jeho společenský stav a pohlaví mu však zaručují beztrestnost. V dramatu **Pobožnost kříže** (1637) zabije vysoký církevní hodnostář svou ženu, která čeká „nemanželské“ dítě. Hra **Zalamejský rychtář** (1651) je příběhem sedláka, který dá popravít šlechtice za znásilnění své dcery. Calderónovy hry dávají zřetelně najevo, co si autor myslí o stavovských i genderových privilegiích. Kritika se může obrátit dokonce proti královskému majestátu, ale pod podmínkou, že se děj musí odehrávat v cizí zemi. Tím je kritice ulomen vnitrostátní osten, inteligentní divák se tím však jen stěží nechá ošálit. Je to konvenční úlitba, v té době běžně užívaná i ve Francii a jinde.

Právě takovou kritikou absolutní monarchie je Calderónovo umělecky největší drama **Život je sen** (1636). Fabule je následující: polskému králi Basiliovi předpověděla věštba, že ho vlastní syn srazí s trůnu a zmocní se koruny. Když matka při porodu zemře, uvrhne král prince Segismunda do žaláře v horách. Na znamení, jak je nebezpečný, je princ oděný do zvířecích kůží a uvázaný na řetězu. Segismundo, vyrůstající v těchto podmínkách od nejútlejšího věku, se na nic nepamatuje a nerozumí svému osudu. Proč je svoboda upírána zrovna jemu, když bytostným znakem všeho stvořeného je právě svoboda? Jaký je vlastně smysl bytí, které je takto diskriminováno? S takovými otázkami se Segismundo obrací k nejvyšší instanci, k Bohu:

Řekni mi, ty v nebesích,
mám-li věřit vlastním očím –
a jaký jsem spáchal zločin?
To, že jsem? Já, živočich?
Narodit se, to je hřích,
a já se ho dopustil,
tvá je pomsta za pár chvil,
ukrutná a odvěká:
největší hřích člověka
je to, že se narodil.

Závěr Segismundova dlouhého monologu vyjadřuje vášnivou obhajobu svobody. Nejde už přitom o jeho individuální svobodu, ale o svobodu všech lidí, svobodu člověka a svobodu obecně:

Až se tahle sopka vzbudí,
a vzbudí se jednou strašně,
vychrlím tu lávu vášně,

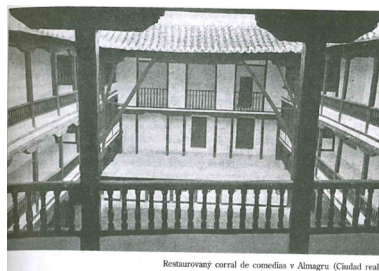
cáry srdce vyrvu z hrudi.
Jakým právem upírá se
lidem dar všech stvoření,
květu daný v kořeni,
výsadu, kterou vzdor chybám
Bůh udělil ptákům, rybám,
zvířeti i kamení?

Král trpí výčitkami a chce zkusit, zda se člověk může vlastní vůlí vzepřít osudu. Nechá prince omámit drogami a uvést ho na dvůr jako panovníka. Segismundo, ovládaný potřebou msty, se chová zpupně a shodí svého sluhu z balkonu do moře. Nato se chce násilím zmocnit ženy, která se mu líbí. Král ho opět nechá omámit drogou a Segismundo se probudí v žaláři. Je si jist, že to, co prožil u dvora, bylo skutečné, a přece – jako by to všechno byl jenom sen! Východiskem je mu filosofie, k níž dospěje: ať už tak či onak, život je tvář v tvář věčnosti jako pouhý sen! Calderón to vyjadřuje v silné verzi: život je sen! Tato změna vědomí má na jeho povahu blahodárný vliv.

Král, už příliš starý, chce přenechat vládu litevskému knížeti. Lid se však vzbouří proti cizovládě a osvobodí prince z vězení. Vzpouira proti králi je třetí silný motiv Calderónovy „tragédie s dobrým koncem“. Tím prvním je králova pověrčivost, druhým jeho zvůle. Segismundo porazí královo vojsko a získává vládu. Daruje poraženému králi, očekávajícímu pomstu, život a klekne mu k nohám na znamení podřízenosti syna otci. „To žalář ze mne udělal zvíře,“ říká Segismundo. Vlivem své nové filosofie získává distanci ke své roli vládce a světu obecně. Calderón jako by tu říkal: Jen toto je vskutku křesťanské řešení! Je humanista.

Vskutku, zkrátíme, co nám dříme
v povaze, tu temnou zlost,
běs a ctižádostivost,
když je tomu tak, že sníme,
a potom snad pochopíme
že život je pouhé snění
v světě, jenž je tím, čím není:
už chápu tu světskou lest,
člověk sní o tom, čím jest,
nežli přijde probuzení.

De facto jde o skrytou **polemiku** se Sofoklovým *Králem Oidipem*. Láios, podobně jako Segismundův otec, byl etický pesimista. Pověrčivost a nedůvěra k vlastním schopnostem rodiče je i u Basilia příčinou jeho víry v předpovídání budoucnosti. Calderón je oproti tomu etický optimista. Kdyby Basilio věřil více sám v sebe a otcovskou lásku než ve věštce, nikdy by nemuselo nastat, co se stalo.



Restaurovaný corral de comedias v Almagro (Ciudad real)

Restaurovaný corral de comedias v Almagro.
Corrales sloužily jako pevná scéna divadla v barokním Španělsku.

Calderónovo drama je silně **lyrizované**. Monology jsou dlouhé a mají povahu tirády, která je, na rozdíl od francouzských klasicistů, kde obsahovala shrnutí děje, lyrická. U Calderóna pak mnohé monology obtočí jako samostatné básně. Jsou silně metaforické a expresivní. Originální metafory jsou zjevně dědictvím **manýrismu**: pták je „okřídlená snítka“ či „květ z peří“, ryba „cítí růsti ráhna na své šupinaté lodi“. Také název Calderónovy hry „Dcera vichřice“ (v originále: **Dcera vzduchu**) je manýristický. Manýristický duch je i zdrojem Calderónovy svobodomyšlnosti. Drama *Život je sen* je klenotem světové literatury. Patří vedle Lopeho Dorotey, Shakespeareových dramát a Molièrových her k tomu nejlepšímu, co vůbec můžeme v oboru dramatu číst.

52. Francie mezi renesancí a klasicismem

Renesance a klasicismus vycházejí z téže tradice, totiž z antiky, významně se však od sebe liší svým vztahem k inovacím. Zatímco renesance, jak jsme viděli, chtěla být a byla vědomě inovativní („*furor poeticus*“; „*automimese*“), klasicismus zhodnotí antické dědictví konzervativně. Ve Francii té doby se četly italské hry a poetiky, a to bude mít určující vliv na francouzské divadlo. Touto recepcí se kulturní centrum pozvolna přesouvá z Itálie do Francie. Protože klasicismus se projeví především v dramatickém žánru, promluvíme o jeho hlavních charakteristikách v souvislosti s divadlem. Tam i uvidíme, že chce být „klasičtější než sama klasika“; proto ostatně „klasicismus“. Na tomto místě postačí právě zmíněné charakteristiky, které akcentují opačné tendence: zatímco renesance směřuje k *subjektu*, usiluje klasicismus o *objektivitu*.

Joachim du Bellay (1518 až 1560) byl především významným básníkem. Jeho poezie je světská, a když teoretizuje, mluví o světské poezii. V tom je plně renesanční. Napsal i teoretické dílo. Jmenuje se **Obrana a vykreslení francouzského jazyka** (*Défense et illustration de la langue française*; 1549). Žánr „obran“ mateřského jazyka, známý i u nás, naznačuje, že francouzština jakožto literární jazyk nebyla v té době ničím samozřejmým. Odtud pochopíme i akcent na antiku, který v daných souvislostech není tak konzervativní, jak by se mohlo zdát na první pohled.

Styl má být podle du Bellaye **vysoký**, slova skvostná a myšlenky vážné. Klade důraz na krásu, esteticitu a formu. Protože invence je **božská**, mají být **metafory** smělé a různorodé. V poezii je důležitá nejen doktrína, ale i přirozenost, energie a duch. Tak vzniká **ambivalentní postoj** „inovace *vers.* tradice“, příznačný pro toto přechodné období. Můžeme také říci, že obecně není pocítován rozpor mezi teorií a praxí básnického díla a mezi tradicí a inovací.

To se nedá tak docela tvrdit o poetologii **Antoina de Baïf** (1532 až 1589). Protože poetický styl považuje za protiklad prozaického, má francouzská literatura obnovit **velké žánry antiky**, jako byly epos a tragédie. V oboru tragédie se tak později skutečně stane. Poezie má **opustit rým** a být uměřená. Směřování lyrického žánru však je od dob occitanských trobadorů zcela autonomní a teorie na tom nemůže nic změnit. V požadavku, aby poezie **obohatila francouzský jazyk**, poznáváme „buditelský“ program du Bellayovy *Obrany* (*Défense*). Obecně lze říci, že de Baïf je jazykově progresivní, žánrově však konzervativní až regresivní.

Jacques Pelletier du Mans (1517 až 1582) vydal teoretický spis **Básnické umění** (*Art poétique*; 1555). Hájí **široké pojetí nápodoby** (*mimesis, imitatio*); umělec má napodobovat přírodu a antiku, rozuměj: klasické literární vzory. V tom poznáváme sto let starou doktrínu Bartolomea Fazio („*ut pictura et rhetorica ac architectura poesis*“), která ovšem mezitím

ztratila svou inovativnost. Stane se spíše konzervativním názorem, který příliš nepodporuje svobodu umělce, již Pelletier jasně vymezuje klasicismem. Je však dost dobře možné, že renesance pochopila Faziovu maximu spíše jako motivickou představbu vnitřních obsahů básně (architektura „interiéru“). Vyloučeno není ani to, že byla prostě zapomenuta a platí mechanicky starší autority. Každopádně záleží na tom, kdo se toho kterého názoru chopí. Pelletier výslovně říká, že básník není svázán žádnými detaily ani cizími zájmy. Nemá slepě věřit tomu, co se jinde píše, ale má „jít a podívat se“. V tomto smyslu podporuje **empirismus** a básnickou zkušenost. Protože se však básník má zároveň „obracet k věčnosti“, převládá v jeho teorii **konzervativní tendence**.

To tak docela neplatí pro Pelletierovu básnickou praxi. Proslul popisnou básní **Savojsko** (1572), která je svého druhu domyšlením a dovršením „ut pictura“ v poezii. Spojuje v ní **topografický** popis s **mytologizací** Savojska jakožto konkrétního místa. **Krásu celku** je podle něho dána různorodostí jednotlivin, z nichž celek vytváří **básnická řeč**. Básník je jako bůh, který dokáže z jediné podstaty vytvořit nesčíslné množství jednotlivin. To napovídá na „interiérové“ chápání poetické „architektury“, která jakoby větší prostory drobila na **detaily**, které se nabízejí k popisu. Mytologizace pak pohled čtenáře obrací „k věčnosti“, která tvoří sémantický svorník prozřetelnosti. Obecný řád přírody spočívá v rytmizované následnosti obrazů. Umění vzniká skrze řád, který se postupně rozvíjí v číselném rytmu. Imaginace umožňuje vnímat krásu nekonečného počtu jednotlivých věcí **simultánně** („exteriérově“). Celek však tímto způsobem nahlíží jen Bůh, zatímco člověk ho poznává vždy jen zevnitř a postupně, **sukcesivně** („interiérově“). Návaznost na antickou pastorálu a idylu, provázená filosofickou reflexí, dělá z Pelletiera významného předchůdce deskriptivní poezie osmnáctého století.

U nikoho se rozpor „inovace *vers.* tradice“ a „teorie *vers.* praxe“ neprojevil tak silně jako u **Pierra de Ronsarda** (1542 až 1585). Obě tendence jsou u něho jasně rozhraničeny a odděleny žánrovým hiátem. Ronsardův spis **Shrnutí francouzského básnického umění** (Abrégé de l'art poetique français, 1565) požaduje národní epos, ódy a hymny. Sonet považuje za „milostnou nicotnost“. Slávu však Ronsardovi získaly právě sonety, zatímco jeho poetologie neříká nic, co by jiní nevyslovili jinde, lépe a úplněji.

Ronsardova sbírka sonetů **Lásky** (Les amours, 1552) je členěna do tří oddílů, věnovaných Kassandře, Marii a Heleně. Platí o nich totéž, co o Petrarkově Lauře a Dantově Beatrici, totiž že jsou to literární stylizace a spíše fikce, než odkaz ke konkrétní realitě. Objekty milostného citu jsou u Ronsarda jeden jako druhý, nejsou mezi nimi individuální rozdíly. Lyrika je podle Danta fikce, a nakolik jsou Ronsardovy „Grácie“ všechny stejné, potvrzuje to jen naše zjištění, že báseň, nakolik je stylizací lyrického subjektu, smazává individuální rysy lyrického objektu. Báseň je básníkovou konvenční formou vyznání. Pak také není setření individuálních rysů nedostatek, ale patří k lyrickému žánru. Milostná lyrika tím, že stylizuje erotický cit autora, ho kultivuje, zjemňuje a zároveň zesiluje. Jen v této intenci dává milostná lyrika svůj mimoumělecký smysl. Rozpor mezi Ronsardovou poetologií (1565) a básnickou praxí (1552) lze vysvětlit dvěma způsoby: buď je výrazem autorova milostného zklamání, které vede k zavržení sonetu, nebo se jeho postoj nezměnil a on, veden láskou, vědomě psal „milostné nicotnosti“.

Je příznačné, že Ronsard ani kdokoli jiný z jeho současníků neuvažuje o románu, ačkoli **Gargantua a Pantagruel** začal vycházet už roku 1532. V tom je osud Rabelaisova románu podobný řeckému románu z období hellénismu. Je tu však něco navíc, co antika neznala,

totiž vliv náboženské ideologie. Rabelais byl obviňován z ateismu a jeho díla se ocitla na Indexu zakázaných knih.

Michel de Montaigne (1533 až 1592) je významný dvojím příspěvkem: ve filosofii a v próze, jejíž styl pomáhal utvářet. Jeho přínos k rozvoji prózy je tedy praktický, když její filosofickou reflexi ponechal stranou. Snad si takovou otázku či prostě teoretickou potřebu ani neuvědomoval. Zanechal rozsáhlé dílo, z něž byl do češtiny pořízený pouze výbor. Vznikalo kolem roku 1580 a nazval ho **Eseje**. „Essai“ znamená pokus, zkouška, ukázka, a také vzorek.

Jako filosof byl **neutrální** ve vztahu k světonázorovým otázkám. Je **relativista** gnoseologicky i esteticky: pravda je určována zákonem a zvykem, krása se liší podle podnebí a krajiny. Co je krása, nevíme – kdybychom to věděli, nazírali bychom ji přímo. Krása je podle Montaignea ontologicky jistější v **přírodě** než v umění; ontologie jako taková ho ale příliš nezajímá.

V antice se nezhlíží, umění by však mělo být **přirozenější** než to současné. Tím se míní přednostně vkus dvora. Umělec není svázán předpisy: nejlepší umění překračuje hranice a pravidla! V tom je Montaigne plně renesanční, bez příměsi klasicismu. Rabelaisův román by při takových měřítkách dobře obstál.

Francois de Malherbe (1555 až 1628) určitě není duchem renesančním. Jeho žánrem byly **básně** a **aforismy**. V obou oborech byl **skeptik** a **opozičník** a nemůžeme se zbavit dojmu, že tak trochu pro zábavu. Rád provokoval a **provokace** je jeho manýrou. Život je podle něho čirá hloupost a báseň jen dobře sestavené slabiky. Je to neužitečná věc k rozptýlení. Poetičnost a lyrismus básni jen škodí, stejně jako fikce a alegoričnost. Osobnost v poezii je neužitečná, inspirace je pověra. Rozdíl mezi poezií a prózou je čistě formální, asi jako mezi tancem a chůzí. To je důsledek oklestění výrazových prostředků poezie a v důsledku její **prozaizace**. De Malherbova literární pozůstalost obsahuje vedle poezie i **dopisy** a příležitostné **poznámky**. Za svého života byl velmi vlivný, spíš by se však slušelo říci „módní“. Trpí-li v názorech manýrou, neznámá to ještě, že je „manýristický“. S takto vymezeným programem kráčí poezie do země nikoho, neliterární a ve své podstatě neumělecké, jak ostatně dokazuje sama jeho poezie.

53. Poetologie v Itálii a Anglii v šestnáctém a sedmnáctém století

V Itálii a v Anglii je situace podobná jako ve Francii, avšak bez onoho příznačného napětí mezi renesancí a klasicismem. V Itálii, odkud klasicistické podněty vyšly, jak je patrné na italských divadelních hrách a poetikách a jejich účincích ve Francii, klasicismus brzy ochabl. Všeobecně převažuje **renesanční duch**. Do Anglie klasicismus dosud nedorazil a projeví se s příznačným opožděním, jak to názorně poznáme na hrách Williama Shakespeara upravovaných podle francouzských vzorů a představ. Klasicismus v obou zemích nikdy nebyl umělecky produktivním směrem, jak tomu bylo ve Francii, a působí spíše v jednotlivostech než jako ucelená koncepce.

Plně renesančním duchem je **Francesco Patrizi** (1529 až 1597). Jeho poetologie je neklasická v ryze renesančním ražení. Od poezie požaduje **invenci** a **entuziasmus**, zatímco napodobení je pro něho vedlejší. Básník **přetváří** přírodní formy: pojmy finzione, trasformazione a transfigurazione netřeba překládat. Básník umí uchopit obyčejnou věc nově, nečekaně, a tím ji umocnit, obdivuje a vytváří ale i nadpřirozené a božské věci. Má schopnost obdivovat (potenza ammirativa) a tuto schopnost přenáší svým dílem také na čtenáře.

Giordano Bruno (1548 až 1600), hrdina renesance, psal vynikající filosofické dialogy a básně. Jako estetolog proslul **vyřazením** pojmu duchovní krása ze svého slovníku. Člověk je bytost

tělesná a duševní zároveň, jak to logicky vyplývá z jeho pantheismu: **tělesná krása** tedy působí **přímo na duši**! Evoluční estetika Brunovu hypotézu o přímém působení krásy potvrzuje.

Poezie se **nerodí z předpisů**, nýbrž naopak; napřed vzniká poezie, a až poté pravidla. Básníci jsou hrdinové. Tento **titánský** výměr tvorby je u Bruna bytostný a zřejmě určil i jeho mučednický osud. Před inkvizicí srdnatě prohlásí, že Mojžíš vykonal své zázraky za pomoci magie, Písmo svaté jsou pouhé báchorky a Ježíš že nebyl bohem, nýbrž proslulým kouzelníkem, kterému uvěřili jen hlupáci a který bídně zemřel. Druhým zásadním rysem Brunova konceptu je to, že **krása není absolutní**. Je určena jednak **subjektivně**, rozpoložením vnímajícího, jednak **objektivně**, vztahy mezi věcmi.

Objektivismus toho, co je ze své podstaty relativní, odpovídá antickému pojetí před Plótinem, avšak s tou významnou korekcí, že duše se přece jen projevuje objektivně (jako u Plótina). Děje se to (opět v duchu pantheismu) tak, že duše je přímo tvář a tělem. Brunova poetika ale došla ohlasu až v osmnáctém století, kdy pro sebe našla příznivější klima v duchu osvícenství.

Giacomo Zabarella (1533 až 1589) se pokusil o **logickou analýzu** poezie. Tím vymezil její postavení vůči vědě a rozdíl mezi nimi. Snaží se tedy z vědecké pozice završit a uzavřít spor o privilegium výkladu světa, započatý dlouho před Platónem, zároveň však i vymezit pro poezii důstojnou roli. Poezie je podle něho založena na **neúplné indukci**, což znamená, že vyvozuje z jedinečného předpokladu jedinečný závěr. Takový závěr není argument, nýbrž **snaha ovlivnit**. Působí tedy na smysly a duši, nikoli na ducha a rozum. Poetika není etika, a nevytváří tedy systém, tak či onak argumentující. Poezie působí **nesystémově** a útočí na **city** člověka. V tom je její síla. Nakolik totéž platí pro uměleckou prózu, je Zabarellova teorie „neúplné indukce“ příznivá pro rozvoj románu, resp. jeho společensko-kritické funkce.

Podobné teoretické cíle má i **Galileo Galilei** (1564 až 1642), největší duch renesance a pro novověké směřování vědy směrodatná autorita. Umění a věda mají **odlišné cíle**. Vědec postupuje empiricky a matematicky od jevu k příčině, zatímco umělec není podroben takovým omezením. **Malířství** plní podle Galilea těžší úkoly než poezie, protože poskytuje nejvíc **iluze**. V tom poznáváme potřebu starších období systematizovat umění, která ve sporech renesance nabývá leckdy humorných rysů: tak podle jednoho takového názoru stojí poezie výše než malířství a sochařství, protože se umělec při své práci neumaže! Tento humor má ovšem stavovské pozadí: rozdíl mezi duševní a tělesnou prací je tu určující. Renesance vyznávala **kult výtvarných umění**. V renesanci také patrně vznikl fenomén, o němž se zmiňuje A. G. Baumgarten, že malířství má svou Múzu, totiž Polyhymnii, která k hymnickému a sborovému zpěvu vzala pod svá křídla i „napodobitele štětce“.

Zajímavý je rozdíl mezi malířstvím a sochařstvím, jak jej vymezuje Galileo. Smyslově jde o rozdíl mezi zrakem a hmatem, v artefaktu realizovaný jako **rilievo visibile** na jedné a **rilievo tatto** na druhé straně. Tvář u sochy nahmatáme, zatímco na malbě nikoli. Estetické ocenění hmatu najdeme až později u Herdera.

Galileo dále zavádí diferenci mezi **souvislým** a **nesouvislým** ztvárněním. Malba je souvislá, mozaika nesouvislá. Je to vlastně **inkrustace** či **intarsie**. Poezie se řadí mezi nesouvislá umění, poezie i hudba jsou **intarzie**. To jsou jistě zajímavé, avšak spíše výstřední než pravdivé názory. Slovesné umění je u Galilea podřízeno výtvarnému (vizualitě), protože mimesis znamená **poetický obraz**. Renesanční kult výtvarných umění tu podporuje konzervativní názor opřený o Homéra, Símonida a Platóna.

Situace v Anglii je v šestnáctém a na počátku sedmnáctého století odlišná od předchozích dvou zemí a vcelku konzervativní. **Philip Sidney** (1554 až 1586), autor **Obrany poezie** (The Defense of Poesie; 1581, tiskem 1596), pokládá poezii za **mluvící malířství**, vyvozuje však z toho opačný názor než Galileo. **Poezie** představuje výjimečné umění, které pohrdá závislostí a povznáší. Věci jsou v **řečové mimesi** lepší, víc vzrušující, barvitější a ctnostnější. **Ctnost** se vyjadřuje slovem, a také **vzrušení** se na obraze zachytí hůř a jen s obtížemi. Poezie navíc přináší i věci, které nejsou v přírodě, a také to, co má být, a nikoli jen to, co je (a je tedy názorné). Přináší tedy nejen objektivní znázornění, ale rovněž **fantazii**. To je převažující názor hellénismu. Podle Sidneyho poezie nikdy **nelže**, což je sporný závěr. Poezie má **etické** poslání; také to je tradiční pojetí. Vcelku Sydneyova poetologie nepřináší nic nového. Impuls pro další vývoj literární teorie i praxe bychom v ní sotva našli. Fenomén vzrušení, potažmo emocí vůbec, i fenomén subjektivní fantazie však mohly Sidneyho upozornit na to, že to s „mluvícím malířstvím“ přinejmenším není tak jednoznačné, jak tvrdí tato formule.

Mnoho nového nepřinášejí ani názory **Francise Bacona** (1561 až 1626), významného představitele filosofického empirismu. Jeho zájem byl podobně jako u Galilea přednostně vědecký. Kontrapozici mezi poezií a vědou však rozšířil na triádu. Jeho spis **O vznešenosti a argumentech věd** (De dignitate et argumentis scientiarum; 1623) klade proti sobě **poezii, historii a vědu**. To znamená tolik, že vědou je pro něho věda přírodní a exaktní, což je v jeho době progresivní trend. Stojí pak proti sobě **fantazie, paměť a rozum**. Báseň je **verš a fikce**. Na fikci se podílí požitky, iluze a touha a není spoutaná pravidly ani skutečností. Je tedy svobodná. Koncept mimetičnosti je tak oslabený ve prospěch fantazie, což je (opět) starý hellénistický názor. Současný stav v poezii, ale nejen v ní, znamená hédonismus, a to je pro Bacona úpadek. V důsledku to znamená moralizování, vztažené na básníka a jeho tvorbu. Význam Francise Bacona pro teorii literatury tak bude spíše nepřímý. Ve vrcholných zjevech britského empirismu od Hobbese po Berkeleyho pak ostrovní poetologie rozhodujícím způsobem zúčtuje se zastaralým „ut pictura poesis“.

54. Divadlo klasicismu pod vlivem Francouzské akademie

Řekli jsme, že klasicismus chce být „klasičtější než sama klasika“. Usiluje o objektivitu a nedůvěřuje inovacím. Nyní naše tvrzení upřesníme: rovněž klasicismus usiluje o „inovaci“, ale o inovaci jiného druhu než renesance. Chce inovovat antické dědictví, což bude znamenat vymezování, stupňování a upřesňování zvyklostí řeckého a římského umění.

Nakolik se klasicismus sedmnáctého století týká především divadla (drama je hlavním žánrem století), ocitá se pod vlivem **státu**. Tak tomu bylo v antice i ve středověku, neboť divadlo je součástí veřejného prostoru. Ani dnes se divadlo, značně nákladný podnik, neobejde bez podpory státu. Francie sedmnáctého století byla centralizovanou monarchií, vědomě pěstující kult „krále slunce“. Roku 1635 založil kardinál Richelieu **Francouzskou akademii** (Académie française), jež měla chránit čistotu **francouzštiny**. Patronát nad literaturou rychle následoval a rozšířil svůj dohled na dramatický žánr jako takový. Pod dohledem Akademie vydá klasicismus své nejčistší plody.

Náš výklad provedeme ve dvou, resp. ve třech krocích. Napřed se budeme věnovat názorům a teoriím konkrétních učenců **(1)**, které posléze zobecníme do formulí kánonu dramatického klasicismu **(2)**. Poté přejdeme ke směrům, které klasicismus negují a dávají přednost neuměřenosti před uměřeností **(3)**.

Významnou roli ve formulování klasické doktríny sehrál **spor o Cida**, divadelní hry *Pierra Corneille*, a to do takové míry, že autor zcela změnil svou poetiku. To mu ve svých důsledcích uvolnilo cestu do Akademie. Cid je postavou španělského národního eposu *Píseň o Cidovi*. Je to tedy látka epická a jako taková značně rozsáhlá ve fiktivním čase i prostoru, která v převedení na jeviště může působit neorganicky. Přesnější bude, když řekneme, že připomíná spíše středověké než antické divadlo. **François Hédelin d'Aubignac** roku 1657 řekl, že v Paříži vládne středověký vkus. To je prolongující tradice středověkého divadla.

Významně zasáhl roku 1637 do sporu o Cida **Jean Chapelain** (1595 až 1674), jeden ze zakládajících členů Akademie. Poezie podle něho přináší duchovní (sublime) poznání tím, že postihuje **všeobecné** (universel) rysy. Líčí věci **ideálně**, tj. ne jaké jsou, ale jaké mají být. Líčí význačné děje a dbá přitom na pravděpodobnost a přiměřenost. Cílem poezie je **ctnost** a **užitek**, což znamená hodnoty ve službě absolutní monarchii. Forma díla má být **krásná**, a to znamená dvojí věc: krásná **slova** a krásné **city**! Drama sedmnáctého století je **veršované**, poezií se míní především drama. Nakolik má být divadelní forma přiměřená, nemůže být epická. Musí být dramatická, což znamená: podle řeckého vzoru! Sofoklův *Oidipús na Kolónu* se odehrává na jediném místě a v krátkém čase.

Podstatným způsobem zasáhl do vytváření klasického kánonu sám **Pierre Corneille** (1606 až 1684), patrně proto, že si jako dramatik dobře uvědomoval problémy a možnosti divadla právě jakožto *veřejného prostoru*. Nutnost mecenátu v podmínkách absolutní monarchie byla zřejmá. Umění podle Corneille podléhá **předpisům**, ty však nikdo nezná; jsou **intuitivní**. Prvním cílem poezie je **líbit se**, a to dvoru i lidu. Prostředkem poezie je **napodobení**, přičemž shoda s předlohou znamená dokonalost. Lze však napodobit i to, co nemá předlohu. Je příznačné, že si Corneille neuvědomuje rozpor ve své teorii. „Napodobení“ něčeho, co nemá „předlohu“, není nápodoba a vyžadovalo by jiný termín. **Pravděpodobnost** je pro Corneille rozličná, vždy relativní ve vztahu k hlavnímu ději. Má-li ale tragédie vzbuzovat silné vášně, musí překračovat pravděpodobnost. Zobrazení **zlých skutků** neznamena vybízet k nim; je to dobro kontrastem, neboť k dobru člověk přirozeně tíhne.

Podle vzoru právníků, kteří pracují s tzv. právníckými fikcemi, zavádí Corneille termín „divadelní fikce“ (**fiction théâtrale**). Divadelní fikce je vázána na „divadelní místo“ (**lieu théâtral**), což je naše stará známá „stopa orchestry v textu“, jak jsme o ní hovořili v souvislosti s řeckým dramatem. Klasickou doktrínu Corneille naplnil vrchovatou měrou v tragédii **Horatius**, pojednávající válečný konflikt mezi římským králem a vévodou z Alby.

Aby ušetřili svůj lid, dohodnou se oba panovníci na zástupném boji dvou trojic bojovníků. Na straně Říma bojují synové velmože Horatia. Dva mladší padnou a ten nejstarší obrátí svého koně na útěk, což u Římanů vzbudí děs a pohrdání. Ukáže se ale, že to udělal jen proto, aby své soky rozdělil. Pak jednoho po druhém zabije. Vrací se z podhradí jako hrdina, jeho sestra ho však prokleje, neboť s bojovníky nepřítele zabil jejího snoubence. Horatius tasí, pronásleduje ji a v zákulisí ji zabije. Soud ho ale osvobodí, neboť zlo, za nějž by jinak zaplatil hrdlem, je menší než dobro, které přinesl státu. Děj Corneillova dramatu se odehrává na jednom místě a v jednom dni. Až na soud se veškerý děj odehrává v „zákulisí“. Účastníci ho sledují z okna a na scéně se odehrává jen konverzace a projevy citových hnutí.



Ludvík XIII., královna a kardinál Richelieu přihlížejí představení.
Kolem 1642. Kap. 54. Zdroj: Dějiny divadla.

Do teorie klasicistické tragédie zasáhl také **Jean Racine** (1639 až 1699), Corneillův mladší současník a největší konkurent. Racine ctí klasickou teorii do té míry, že pro své hry volí antická témata. Ta už jsou ovšem notně vyčpělá a Racinův krasomilný styl jim také nijak neprospěje, přinejmenším u současného čtenáře. Racine se zřejmě pokouší o jakousi profylaxi proti nevkusu a nezalosti divadla, jak dříve v Paříži vládly. Publikum i autoři byli nevzdělaní, což se podle něho na scéně projevovalo jako nepořádek, nepravděpodobnost, extravagance, neslušnost a nezdvořilost.

Racine je považován za vlastního tvůrce tzv. **pravidelné tragédie** a pevně věří v její poslání. Kanonická „pravidelnost“ se projevuje především jako závazná *norma pěti dějství*. To je dědictví po Senekovi. Jednota děje pro Racina znamená jednotu nebezpečí, vždy jediného. Čas fiktivního děje může být až třicet hodin, místo fiktivního děje omezuje na dvě až tři. Pravidla se mění, jiná byla v antice a jiná dnes. Racine doporučuje formu **alexandrinu**, dvanácti a třináctislabičného rýmovaného verše jambického spádu (jambický hexametr), jak je doložený už ve starofrancouzské hrdinské epice.

Svět je podle Racina řízen srozumitelnými zákony. Protože světový řád znamená víc než jedinec, je nutné přinášet individuální oběti. Racine tvrdí, že vzrušuje jen to, co je **pravděpodobné**. Cílem tragédie není hromadění mrtvol, ale **osvobuzující efekt** (katarze). Rozum rozezná zhoubné vášně, i když jim podléhá, a proto je možné v tragédii zobrazovat zlo. Zlé činy se však, jak víme, odehrají nepřímou, v naraci.

René Rapin (1621 až 1687) ve svém spisu **Úvahy o Aristotelově poetice a dílech starověkých a moderních básníků** (*Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*; 1674) zastává pružnou doktrínu, která balancuje mezi renesanční svobodou a klasicistickými omezeními. Je to důrazné připomenutí nezadatelných práv umělce. Rapin uvádí pět dvojic znaků, kladených dialekticky proti sobě, které má básnické dílo zohledňovat. Ty tvoří kontinuum, v němž se autor pohybuje. Těmito znaky jsou:

1. Požitek i užitek;
2. Invence i pravidla;
3. Fikce i pravděpodobnost;
4. Umění i přirozenost;
5. Půvab i vznešenost.

Není asi náhoda, že Rapinovo dílo vychází rok po smrti Molièrově, v jehož dramatickém díle se nároky svobodného umění naplnily vrchovatou měrou. V důsledku přispěl Molière podstatným způsobem k destrukci klasicistické doktríny.

Na Molièrovi se bezesporu poučil i **Nicolas Boileau Despréaux** (1636 až 1711), autor poetiky **Básnické umění** (*L'art poétique*; 1674), ačkoli se k němu stavěl velmi kriticky, což bylo

způsobeno „nepravidelností“ jeho her a závislostí na francouzské středověké frašce. Boileauova poetika je psána veršem, a také svým názvem odkazuje k Horatiovi. Tím deklaruje klasicismus, který se však etabloval na tragédii. Ve své době byla velmi populární a rozšířená po celé Evropě; platila za jakýsi zákoník básnické praxe až do počátku devatenáctého století. Zřetelně také poznamenala názory i básnickou praxi prvních generací českých obrozenců. Nepřináší původní řešení a zůstala bez vlivu na literární teorii, víme však, že o původní přístup neusiloval ani Horatius. Boileauova poetika obsahuje **dějiny francouzského básnictví** a popis **literárních druhů a žánrů**. Klade důraz na rozum, vkus, čistotu jazyka a morálku. Ve všem hájí zlatou střední cestu a přiměřenost. Krásné je **vznešené** a vznešené je **jednoduché**, tj. prosté a přirozené. Jen pravdivé je krásné. Požaduje **srozumitelnost** pro knížata i lid, město i vesnici a vyváženost mezi pravidly a uměním. Ani tyto požadavky si neumíme představit bez Molièrova vlivu. Molièrův vliv na teorii i praxi komedie (případně „vážné“ komedie, tedy činohry) byl na rozdíl od velkého teoretika evidentně zcela zásadní.

55. Molière

Molière (1622 až 1673), vl. jménem **Jean-Baptiste Poquelin**, pocházel z rodiny čalouníka, který obchodem a lichvou zbohatl natolik, že svému synovi mohl dopřát vzdělání. Toho mladý Poquelin nabyt v jezuitské koleji, kde se naučil latinsky, seznámil se s filosofií a s antickými autory, především ale s dramatem, které se zde čile pěstovalo. Učarovali mu zejména římské komediografy Plautus a Terentius. Musela to být „láska na první pohled“, neboť v Molièrovi narazila na neobvyklý jazykový talent; všechna jeho díla budou v první řadě vrstevnatými jazykovými díly (v terminologii Wolfganga Kaisera: „Sprach-kunst-werke“). Byl natolik cílevědomý, že se proti vůli rodiny přidal ke kočovné herecké společnosti. Později si založil společnost vlastní, s níž se proslavil po celé Francii, včetně královského dvora.

S tímto iniciačním obdobím jsou spjaty hry, které dnešní inscenační praxe opomíjí, které jsou však vývojově zásadní a tvoří základní timbre Molièrovy tvorby. Zhruba řečeno jde o období frašky. Molièrova poetika se živí z trojího zdroje: z francouzské středověké frašky, z komedie dell'arte a z klasické římské komedie. Jednoaktová fraška **Žárlivý Petřík** (La Jalousie du Barbouillé; 1646) zpracovává téma ohlupovaného paroháče, významný je však i part doktora, nabubřelého hlupáka a šarlatána. Obě tato témata se budou v Molièrově tvorbě vracet. Návratné téma představují i **Směšné preciosky** (Les Précieuses ridicules; 1659), vysmívající se salónnímu vzdělání žen.

Jak Molièrův věhlas stoupá, začínají být jeho hry pokoutně vydávány. Na soudní spory s nakladateli ovšem neměl prostředky. Napříště proto bude žádat významné osobnosti politického života o patronát nad svými knihami. Tak vznikly hry **Škola manželů** (L'École des maris, 1661; česky „Škola pro muže“) a **Škola žen** (L'École des femmes, 1662; česky „Škola pro ženy“). Obě usilují o dramatickou „pravidelnost“. První z nich je „téměř“ pravidelná, druhá je „pravidelná“ dokonale, podle klasicistického vzoru Akademie. První z nich obsahuje tři dějství, druhá pak pět. Obě používají alexandrín, dvanácti až třináctislabičný sdružený rýmovaný verš. Obě hry představují konverzační dramata na rámcově dané téma. Tím je v první hře autonomie ženy ve světě ovládaném muži, v druhé je výchozí situace stejná, totiž stárnoucí poručník, usilující z pozice moci o svou schovanku. Protože chce Anežku udržet ve stavu nevědomosti, dá ji na vychování do zapadlého kláštera. Po návratu domů se však dívka rychle zorientuje a situace se obrací. Souhrou šťastných náhod pak dostane za muže

milovaného Horáce. Svatební smlouvu podepíše bona fide i poručník Arnolf, který k tomu byl přiveden chytrými úskoky snoubenců.

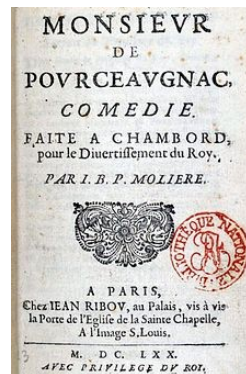
V obou konverzačních hrách dopadli muži jako hloupé pohlaví, a tak není divu, že se Molière stává terčem kritiky, na což odpoví dvěma originálními scénickými útvary. Prvním je **Kritika školy žen** (La Critique de l'École des femmes; 1663). Jde o jednoaktovku v próze, kde se salonní konverzace stočí na Molièrovu hru. Některým se líbí, jiní jsou pohoršeni: „Je ubohá – protože je ubohá,“ argumentuje příznačně markýz. To je vzorově vertikální chápání literatury, diktované vkusem urozenců, v tomto případě pochybným. Na konci pak shrnuje Uranie: „Myslím, že by se z toho dala udělat jednoaktovka a že by nebylo špatné ji dávat jako dohru ke Škole žen.“ Rozhodnou se pak spor zaznamenat a poslat Molièrovi. Jde tedy o „spor o hru ve hře“.

V Kritice školy žen prokázal Molière mimo jiné i dobré teoretické myšlení a vhled do struktury dramatu. Lysidas tam říká: „Výraz drama pochází z řeckého slova, které znamená dění, a má naznačit, že povaha dramatu se zakládá v akci, a v této komedii se vůbec nic neděje a všechno záleží jenom ve vypravování.“ Na to replikuje Dorant: „Především tedy není pravda, že celá hra záleží jenom ve vypravování. Na jevišti je naopak vidět hodně dění. Děj je podle celého založení námětu ostatně i v samých vypravováních.“ Molière ví přesně, co se děje v řeči akce, těla, intonace, důrazu a mimiky na jevišti, a co je naproti tomu skryto „v zákulisí“, mimo zrak diváků a zůstává odkázáno na nepřímé znázornění v řeči. Už v roce 1663 tedy vyřešil problém přirozených a arbitrárních znaků, s nímž se poetologové nedokázali vyrovnat po celé následující století a který řešil neuspokojivě sám Lessing.

Druhým scénickým originálem je **Versaileská improvizace** (L'Impromptu de Versailles; 1663), která předvádí divadelní zkoušku; také to je specifická odlika „divadla na divadle“. Herci tu vystupují pod svými občanskými jmény, avšak v kostýmech, tak Molière „jako směšný markýz“, Molièrova žena „jako duchaplná jizlivá dáma“, slečna Duparcová „jako škrobená markýza“. To umožňuje, aby promlouvali ve dvou rovinách, jednak jako postavy, jednak jako herci. Promluva herců se má k promluvě postav jako *metarovina*, promluvy Molièrovy pak fungují jako meta-metarovina. Molière například nabádá herce k přirozené dikci a pro názornost paroduje herce Montfleuryho z Burgundského paláce (a po něm další, včetně jedné herečky). Parodují se i manýry konkurenčních divadel a hodnotí komedie Molièrových konkurentů. Šlechtici např. musejí mluvit vumělkovaně a s afektovanou dikcí, král musí být tlustý a podobně. Vyloučit však nemůžeme možnost, že se jedná o karikaturní nadsázky. Dozvíme se ale, že „markýz“ je typicky komická postava divadla a touž roli že hraje ve společnosti a u dvora. Za pozornost stojí i Molièrova zmínka, aby si herci (kteří se vzhledem k časové tísně nestačili naučit své úlohy) vypomáhali vtipem, neboť hra je v próze. „Vtip“ tu znamená improvizaci; jde o zřejmou narážku na praxi komedie dell'arte, kterou všichni dobře znali. „Kritika“ i „Improvizace“ představují nekonvenční dramatické útvary, v nichž Molière zdůrazňuje společensky-komunikační funkci divadla. Obě hry jsou z vývojového hlediska velmi důležité.

Molière se svými hrami proslavil u prostého lidu, ale došel i přízně šlechty, která mu vymohla přístup ke dvoru. Nakonec ho král jmenoval dvorním dramatikem. U dvora spolupracoval se skladatelem **Jean-Baptistem Lullym**, s nímž napsal hru **Měšťák šlechticem** (Le Bourgeois gentilhomme; 1670), jejíž rekonstrukční představení, realizované souborem Le Poème harmonique, je světoznámé. Na první poslech je nápadná starofrancouzská výslovnost bez chrčivého zadopatrového „r“, ale především afektovaná zpěvavá deklamace, jaká se zčásti zachovala v opeře. Žánrově se jedná o tzv. **operu-balet** (opéra-ballet), což byla původně

hudební tragédie se silným podílem tance, u Molièra však komedie s ironickým a kritickým ostnem, namířená proti zbohatlým měšťanům a chudnoucí šlechtě. Snad proto byla u dvora označována jako opera-balet doprovázená komedií. „Tanec šlechty“ sloužil jako pozlátko, zakrývající trudné pozadí dvora. A Molière si před očima krále zaironizuje: „Hudba je pro stát ta nejdůležitější věc! Bez hudby se žádný stát neudrží.“ O rok starší opera-balet **Pán z Prasečkova** (Monsieur de Pourceaugnac; 1669) míří proti zbohatlým, avšak hloupým měšťákům, a nelítostně tepe soudobou praxi francouzského lékařství. Je však i mistrovským jazykovým dílem, kde Molière použil dva francouzské dialekty a francouzštinu cizinců. Prvotvarem opery-baletu je však **Jiří Duděk** (George Dandin; 1668), k němuž Molière rozpracoval svou starší frašku **Žárlivý Petřík**. Má tři akty a je psána prózou, čímž vznikl zcela originální tvar dvorské frašky s hudbou a baletem. Jde o vzorově „nepravidelné“ drama, což z hlediska vývoje žánru znamená průlom. Můžeme tedy králi Ludvíkovi být vděční za šibeniční lhůtu, kterou svému dvornímu dramatikovi uložil.



Titulní strana knižního vydání Pána z Prasečkova z roku 1670.

Kap. 54. Zdroj: Wikipedie.

Molière byl kritikem všech stavů včetně stavu duchovního. **Tartuffe** (1664) je sžíravou satirou na zbožnost zneužívanou k obohacování. Tato hra, stejně jako další, naplňuje základní normu „pravidelného“ dramatu, totiž pět dějství, což není vždy ku prospěchu věci. Ve svých nejlepších hrách však Molière použil prózu, která je jeho výsostnou doménou a kterou zaplnil živými dramatickými typy, tak v první řadě typy lidovými, které svou vitalitou a vtípem předčí šlechtice a panstvo všeho druhu. Veršované hry jsou naproti tomu víceméně konverzační. Literárním vrcholem Molièrovy tvorby je **Don Juan** (1665), patrně proto, že jde o látku, která putovala po jižní Evropě a ze Španělska, kde zaznamenáváme její prvotvar, pronikla do Itálie a odtud do francouzského jazykového prostředí. Tímto postupným přisvojováním a cizelováním uvolnil donjuanský motiv Molièrovu mysl pro charakterovou a jazykovou nadstavbu. Jde o motiv příznačně katolický. Protože v bigotním Španělsku je manželství církevní svátost, nemá vlastně bytostně promiskuitní ateista Juan jinou možnost, než uzavírat jedno manželsví za druhým, aby vyhověl žádostem svého vrtošivého těla. Ve Francii tomu ovšem bylo jinak. Přesto (nebo: právě proto) rozpoutaly církevní kruhy proti Molièrovi ostrou kampaň a zákaz stíhal zákaz. Jakýsi doktor na pařížské universitě pro něho žádal trest smrti upálením.

Hra **Misanthrop** (1666) patří k literárně nejslabším pracem Molièrovým. Jde o „pravidelné“ konverzační drama (pět dějství, alexandrín), jehož smysl, odkázaný na verbální výlevy, dokážeme ocenit až s odkazem na Molièrův osud. Pro dočasnou nepřízeň dvora se totiž stáhl na venkov a Misanthrop měl být tečkou za jeho znechucením nad společenskými poměry. Tam, kde musíme k imanenci díla přičítat biografickou vysvětlivku, jde však stále ještě o literárně nedostačivý útvar. Nic podobného nemůžeme říci o hře **Lakomec** (1668). Opírá se o

dva antické vzory, totiž Plautovu *Hru o hrnci* a Menandrovu *Čí je to dítě*, které reprezentují dvě oblíbená a často využívaná témata římské komedie. Mezi těmito dvěma aluzemi spředel Molière svůj nesmrtelný příběh o muži, jemuž jsou peníze dražší než vlastní děti. Lakomec je pětiaktové drama, avšak psané prózou, což je jeho nedocenitelná přednost, umožňující plné rozvinutí charakterů postav včetně postav lidových a pololidových.

Hra **Skapinova šibalství** (*Les Fourberies de Scapin*; 1671) představuje perlu komediálního žánru, odvolávající se na „běžné“ a „pevné typy“ komedie dell'arte. Skapino zde představuje princip chytrého Arlecchina, když proti „zamilovanému mladíku“ (*amoroso*) a „zamilované dívce“ (*amorosa*), stojí jejich otcové, autoritativní, avšak stále napalovaní bambulové ve stylu Pantalona s výmluvnými jmény Geront a Argant. První jméno hovoří samo za sebe, druhé pak znamená odrůdu červeného vína, pocházející ze starověkého Říma. **Hraběnka z Nouzova** (*La Comtesse d'Escarbagnas*; 1671), původně součást baletní komedie *Baletu baletů* (*Le Ballet des Ballets*), inscenované pro svatební slavnosti v Saint-Germain, je komedie příkladně „nepravidelná“, tvořená jedním dějstvím o dvaceti dvou výstupech. Jejich kompozice je mozaiková a každý výstup představuje relativně ucelený výsek z celkového obrazu. Patří tedy k Molièrovým nejoriginálnějšími a vpravdě průlomovým, neboť experimentujícím pracem.

Hra **Učené ženy** (*Les Femmes savantes*; 1672) je zdánlivě různotvarem *Misanropa*. Konverzační povaha obou her však představuje jen jevový povrch hlubší struktury. Tu tvoří u *Misanropa pathos*, v *Učených ženách eros*. Soudcem mezi nimi je *ethos*. Misanthrop se staví jako jediný spravedlivý (což je generalizovaná subjektivní reakce), Učené ženy hájí jedinečný milostný cit všech žen. Svět nikdy není tak zkažený, jak soudí Misanthrop (a jak ho patrně tak či onak v dané chvíli pociťoval sám Molière), zatímco láska, nakolik nastane, je tak hluboká, že objímá celý svět. „Pravidelné“ drama (pět dějství, alexandrín) je v *Učených ženách* vtipnou konverzační konfrontací dvou světů, kde jednomu vládou peníze a druhému lidské vztahy. Je tedy (na rozdíl od *Misanropa*) funkční. Co pravděpodobně bude dnešním ženám vadit, je podřízenost otcům rodin, kteří autoritativně určují manžely svých dcer a manželky synů, a ovšem i to, že vzdělání žen se manifestuje na hlupačkách. Ten, který má vždy poslední slovo, nekompromisní příkazce sňatku, o vzdělání žen soudí, že plně postačí, když žena rozezná kalhoty od kabátu. V této věci Molière bagatelizuje v duchu dobových konvencí.

Molièrovou poslední hrou je **Zdravý nemocný** (*Le Malade imaginaire*; 1673). Má tři jednání a obsahuje prolog a tři hudební mezihry. Jeho hrdinou je hypochondr Argan, kterého doktor Purgon léčí výhradně klystýry („purgo“ znamená „očistit“, „pročistit“; v substantivním tvaru „purgamen“ „luzu“ či „chátru“), a ovšem učenými řečmi v latině. Když se s ním rozkmoťří (neboť Argan na radu bratra odmítl klystýr), navštíví ho falešný lékař, hraný služkou, a poradí, aby mu chirurg uřízl jednu ruku a vypíchl jedno oko, neboť brání ve zdravém vývinu a plné výživě druhé ruky a druhého oka. S Purgonem padá i zamýšlený sňatek Arganovy dcery s doktorovým synem, kterého si náš „nemocný“ vyhlédl, aby měl lékaře přímo v rodině. Může pak dojít ke sňatku Anděly s Kleantem, který uzurpátorský otec až dosud odmítal. Berald pak bratrovi navrhne, aby se sám stal doktorem, neboť lékařská fakulta ho za příslušný peníz může promovat v jeho domě teď hned. Tím se ušetří za lékaře. V závěrečné mezihře herci zinscenují Arganovu promoci.

„Zdravý nemocný“ je mluvícím návěštím Molièrova života. Trpěl vleklou tuberkulózou a jako osvícený člověk se nehodlal nechat léčit mastmi a vodičkami. Odmítá tedy, stejně jako Arganův bratr Berald, „léčbu klystýrem“ a soudí, že si příroda pomůže sama, či nikoli. Molière tu uvádí na scénu vlastní jméno (tedy divadlo v divadle). Berald navrhuje bratrovi, aby s ním navštívil některou z Molièrových komedií, „dotýkajících se této věci“ (tj.

zdravovědy). Na to Argan opáčí: „Ten tvůj Molière s těmi svými komedii je nestydatý chlap!“ Sám Molière hrál ve Zdravém nemocném Argana. Po jednom představení právě této hry dostal chrlení krve, ztratil vědomí a nedlouho poté zemřel. Jako je Shakespeare největší autor tragédií novověku, je Molière největší novověký komediograf. Lze se mu vyrovnat, nelze ho však „překonat“. Někteří historici jej považují za jednoho ze strůjců revolučních nálad ve Francii, jakéhosi „Rousseaua před Rousseauem“.

56. Klasická doktrína

Kánon klasicismu, jak se postupně utvořil pod vlivem **Akademie**, můžeme charakterizovat prostřednictvím **čtyř P**: Pravidla, Pravděpodobnost, Přiměřenost a Požitek, přičemž poslední požadavek je přeznačený na „užitek“. „Požitek“ v kanonické formulaci znamená „užitek“. Užitek státu a sebeoběť jsou zdrojem nejvyššího požitku, rozuměj: požitku pro diváka neboli katarze! V praxi se tedy připouští hédonické chápání díla, je to však estetický hédonismus literární formy. Podívejme se nyní blíže na jednotlivé požadavky klasicistického kánonu.

1. Pravidla. Dobrý básník je využívá, protože směřují proti chaosu a náhodě. Znalost pravidel však nestačí, nadto je třeba mít génia, **talent**. Nejdůležitějším pravidlem je **jednota děje**, což znamená jeden konflikt, jak stanovil Aristotelés v Poetice. Děj tedy neobsahuje vedlejší motivy. **Jednota času** byla k Aristotelovi přičleněna roku 1540, **jednota místa** pak 1570. Všechny tři požaduje po tragédii Ital **Lodovico Castelvetro** (1570), po něm ve Francii **Jean de la Taille** (1572). Toto spojení je na sklonku šestnáctého století atraktivní novinkou. Tzv. **tři jednoty** jsou tedy novotvarem klasicismu.

Tragédie obsahuje **pět dějství**. Řecké tragédie, které se členily po výstupech, neměly v renesanci tak velký význam jako Seneka. Zvážíme-li, že počet výstupů je poměrně volný, totiž 4 až 8, není tak těžké rozdělit hru do pěti dějství. Zda a nakolik je to „pravidelnost“, závisí na úvaze. Striktní pravidlo to není, každopádně však bylo určeno (a tím vyhověno nárokům Akademie). Spád je určován tzv. **tirádami**. Tiráda je zpravidla dlouhá promluva a znamená nepřímé zobrazení děje, shrnutí či zaujetí morálního stanoviska. **Počet postav** je omezený a výstupy neobsahují žádné masové scény. Jeden sál je jako **místo děje** lepší než jeden palác, a ten pak je lepší než jedno město. **Délka děje** kolísá kolem 24 hodin, spíše však lehce nad. Ideální by byla shoda mezi délkou epického a diváckého času; tomuto ideálu se blíží Corneillův Horatius, pro scénky mimu i moderní jednoaktovku je to běžná praxe.

2. Pravděpodobnost. Vzorem je básníkovi **příroda** a shoda s **veřejným míněním**. Provádí však selekci a korekci, přičemž své téma **krásí** obsahově i formálně. Postavy zevšeobecňuje v určitý **typ**, jak požaduje už Aristotelés. Pravděpodobnost v akademické verzi představuje spíše **idealismus** než realismus, jak vidíme zejména u přeznačení požitku na užitek. Historické téma vyžaduje závazná pravidla, což znamená především úctu k **majestátu** a **etický akcent** sebeobětování. U jiných žánrů jsou pravidla volnější, vždy v relaci k povaze tématu. Historické téma se má odehrávat v cizí zemi, což můžeme chápat jako alibi proti aktualizacím, resp. obvinění z kritiky státu. V Molièrově komedii však je právě takové kritiky hojně, což ovšem není prohrěšek proti žánru. Říká-li zchudlý šlechtic v opeře-baletu *Měšťák šlechticem*: „My všichni jsme z řádu svatého Ludvíka,“ slyší to sám Ludvík XIV. Mimo to si Molière dopřál argotu tureckých lodníků, což mu vzhledem k nesrozumitelnosti dovolilo vykřikovat do královských uší nejsprostší výrazy. V tragédii je privilegováno téma antické, jak vidíme u Racina, rovněž Molièrova komediografie si však antické téma dopřeje (Lakomec, Amfitryon; obě 1668). Není vyloučeno ani to, že v „Měšťákově“ se Molière vysmívá přepjaté

deklamaci dvorských herců a vysmívá se tedy před očima krále i dvorskému divadlu jako takovému.

3. Přiměřenost. Ve francouzštině se jedná o pojmy „**bienseance**“ (zdravý rozum), „**convenance**“ (přiměřenost) a „**justesse**“ (správnost). Jde o universální požadavek v poetice i v životě. Vkus, přirozenost a morálka musejí být přiměřené prostředí a typu, vzhledem k žánru musí být voleno přiměřené společenské postavení postav. Přiměřeností je zatížena i forma. Tiráda má obsahovat **střídmý jazyk** bez metafor a **nehledaný rým**, alexandrín musí být **bez veršových přesahů**. Verš je tedy orientován větně a rýmy zdůrazňují konce kól, jak jsme na to narazili už ve středověkém kontextu. Střídmé jsou **vizuální prostředky** divadla, které se omezují na kostým a přiměřenou kulisáž vzhledem k prostředí. Opona neodděluje jednotlivá jednání. Postavy stojí vždy čelem k publiku, což je u dvora výrazem úcty; ke králi se nelze otočit zády. Proto se nám dnes zdají v nepřirozeném postavení vůči sobě navzájem, což je divadelní konvence značně stylizovaná. Platí to i pro leckdy afektovaný způsob **deklamace**. Geniální autor, jakým byl Molière, však dovede i to využít v charakteromalbě, nehledě k tomu, že pro tehdejší komedii je možná zpěvavý a ironicky frázovaný přednes přiměřenější nežli náš přednes realistický. Je totiž více sémanticky zatížený a ilustrativní. V silné verzi mají postavy na scéně vymezeno i místo, a to podle společenského postavení.

4. Požitek. Jak víme, „požitek“ byl v antické definici nahrazen „užitkem“. Jde tedy o „užitečný požitek“ (**plaisir utile**), což je reinterpretace toho pojmu. Česky bychom snad mohli s lehkou ironií říci „**použitek**“. Že jeho protektorem byla **Akademie** a vposledku stát, už víme, stejně jako víme, že blaho celku tu znamená více než blaho jednotlivce. **Sebeobětování** hrdiny představuje katarzi. Autoři poetik se s tímto „nepříjemným spolucestujícím“ vypořádávají různě, komediografové jsou tu méně vázaní než autoři tragédií. Větší vázanost těchto konvencí plyne z **dvorské funkce** tragédie. **Autoři poetik** se z požadavkem užitečnosti vyrovnávají tak, že se o něm zmiňují na začátku svých spisů, ale později z jejich pojednání prostě mizí. Pro člena dvora je „plaisir utile“ zdůvodněn stavovsky, což znamená „pohled shora“ společenské pyramidy, v posledku z jejího vrcholku. Umění pak není pro každého. Podle krajních názorů musí být korektní recipient dokonce šlechtického původu nebo mít přinejmenším důstojný úřad (což je sine qua non přístupu ke dvoru). Nic z toho zřejmě nebylo přesvědčením Molièrovým, pro nás to dnes představuje obludný anachronismus.



Budova Francouzské akademie.
Kap. 55. Zdroj: Wikipedie.

57. Reakce na klasicismus: manýrismus a estetika přemíry

Budeme hovořit o dvou směrech, představujících estetiku přemíry: o manýrismu a baroku. Ten druhý pojednáme v příští kapitole. Historicky jdou po sobě v tomto pořadí, oba pak spojuje jejich opožděná uměnovědná recepce, identifikace a definice, což je tím podivnější, že se jedná o dva poslední universální umělecké styly, platné pro všechna umění. Patrně tu hraje roli velká prestiž Francie, kde vkus určuje klasicismus. Manýrismus je pak záležitostí

především katolického jihu, Itálie, Španělska a Portugalska, zatímco francouzská poezie, o níž se hovoří jako o manýristické, je spíše odlikou klasicismu.

Pojem manýrismu je spjatý s výtvarným diskursem. Odvozuje se od latinského „manus“, ruka. „Maniera“ pak znamená **rukopis**. Dopřejeme-li tomuto pojmu určitou volnost, je vhodný i pro literární styl. Poprvé tohoto výrazu použil roku 1550 **Giorgio Vasari**, který rozlišoval manýru individuální, historickou, druhovou a odlišnou. Druhová manýra měla dvě varianty: **manýru velkou** a **manýru půvabnou** („maniera grande“, „maniera affascinante“), odlišná manýra se rovněž vyskytovala ve dvou variantách: jako **manýra bizarní** a **manýra kapriciózní** („maniera bizzara“, „maniera capricciosa“). Michelangelův styl označil Vasari termínem „maniera grande“. Michelangelovi žáci, např. Raffael, zdůrazňovali odchylky od klasického stylu, což zpočátku vyvolávalo negativní reakce a významové konotace. Postupně se však právě z odchylek a nepravidelností stával pozitivní program.

Matteo Peregrini (1595 až 1652) představuje jakousi předeheru a umírněnou formu manýrismu. Jeho spis **O břitkosti** (Delle acutezze; 1639) požaduje na poezii ostrovtip, deformitu a novost (**deformità e novità**). Prostřednictvím **metafory** (v terminologii středověku „translatio“, tj. přenášení) se dostáváme k tomu, co není obsaženo přímo ve slovech. Básník má spojovat **protichůdné**; k tomu Peregrini doporučuje vytvářet kombinační tabulky. Je **sedm zdrojů** acutezzy: neuvěřitelné, dvojznačné, protikladné a temné (sémantická stránka), dále pak narážka, vtip a sofisma (rétorická stránka). Varuje ale před přeháněním, neboť uměřenost je vzhledem k politické situaci v katolických zemích nutná. Inkvizice pociťovala manýrované umění jako **heterodoxní**. Patrně proto definuje Peregrini deset případů tzv. **neřestné acutezzy**: studené, prázdné, zpotvořené, infantilní, neschopné, pošetilé, nestydaté, směšné, pokroucené a nevkusné. Díky ideovému tlaku se z Peregriniho stal „umírněný manýrista“, ačkoli jeho „sedm zdrojů“ a vytváření kombinačních tabulek metaforu tomu vůbec nenasvědčovaly. Uměřenost je s nimi v přímém rozporu.

Španělský jezuita **Balthesare Gracian** (1601 až 1658) napsal dvě pojednání, která považujeme za program manýrismu v poezii: **Umění vynalézavosti, pojednání o břitkosti** (Arte de ingenio, tratade de la agudeza; 1642) a **Břitkost a umění vynalézavosti** (Agudeza y arte del ingenio; 1649). **Ingenio** znamená vynalézat, **agudeza** je ostrovtip. „I nejlepší výtvorům přírody chybí bez umění elegance,“ napsal Gracian. **Correspondencia** znamená nejen objevovat, ale i **vytvářet** souvislosti. „Co jsme včera obdivovali, hodnotíme dnes chladně. Předmět neztratil svou hodnotu, ale přestal být nový.“ Rozlišuje dva stupně agudezy:

1. **Souvislost mezi věcmi**, mezi věcmi a pojmy, v hodnocení, uvažování a nápadech;
2. **Disharmonie mezi věcmi**, mezi věcmi a pojmy, dále disproporce, disonance, paradoxy, nesoulad a nesouměrnost.

Máme **spojoval krajnosti a překrucovat významy**. Důvtipné lyrické figury, často spojené s pointou, označuje jako **conceptos**. Vynalézavý a duchaplný výraz je **ingeniozní**. Suverénní duch má v sobě vždy špetku **šilenství**. Neříká vše, nehraje s odkrytými kartami a **předstírá**. Gracian tak představuje **vrcholný manýrismus** v poetologii.

Ital **Emanuele Tesauro** (1591 až 1675) ve spise **Aristotelský dalekohled** (Il cannocchiale aristotelico; 1654) uvádí pojem **argudezza**, chytrost. „Argutum“ znamená „pronikavý“ či „subtilní“. **Concetto** je subtilní, objevný (ingegnoso) význam či souvislost, který vzbuzuje úžas (**meraviglia**) a údiv (**stupor**). Metafora má vytvářet **páry abstruzních věcí** (tj. nesrozumitelných, nejasných a nepochopitelných). Vysoko hodnotí **opoziční metaforu** a

nejvíše tzv. **metaforu stupore**. Cílem „argudezzy“ je „acutezza, brevità e novità“, což můžeme přeložit jako ostrost, stručnost a novost. **Subtilita** je přímo ve věcech, chápeme-li je jako znaky. Můžeme ji najít doslova všude: v symbolu, v hieroglyfu, v erbu, dále v gestu, tanci, turnaji a maškarádě, stejně jako v uměleckých oborech tragédie, komedie, malířství, sochařství, divadelních dekoracích a rekvizitách.

V Itálii se manýrismus označuje jako **marinismus** podle básníka *Giambattista Marina* (1569 až 1625), někdy také „secentismus“; jeho cílem je virtuozita a vytváření tzv. básnických konceptů (congetti). Ve Španělsku se hovoří o **góngorismu** (*Luis de Góngora*; 1561 až 1627); cílem je koncentrace a „conceptos“. V Anglii se manýrismus označuje pojmem **Euphuism**; cílem je „Wit“ (rozum, důvtip) a „conceits“, myšlenkové koncepty. Německý termín pro totéž je **Vernunftkunst** a cílem je důvtip (Witz) a vytváření „významových figur“ (Sinnfiguren). Konečně ve Francii se pro manýrismus užívá pojem a termín **preciosite**, tj. vzácnost, dokonalost či vytříbenost jako výraz ducha („esprit“), jehož cílem jsou „concentti“, koncentrované výrazy. Ve všech pěti případech se jedná o oslabení mimetičnosti ve prospěch fantazie. Z toho, co bylo původně chápáno jako odchylka, se stalo pravidlo, z negativního se stává pozitivní.

Manýristé oceňují zastírání významu, eufonii, homonymii, šifru, kryptogram, fragmentarizaci a metaforizaci. Jsou dva klíčové požadavky na obrazné pojmenování:

A. Originální metafora, jak vidíme u Marina, kde pták je „znějící atom“; tentýž pojem označil Góngora jako „opeřenou kytaru“, Calderón jako „okřídlenou snítku“ a „květ z peří“. U Giacoma Lubrana (1619 až 1693) je rejnok „živá synkopa“, jež „vydechuje mrazivé epilepsie“. Žádoucí přitom je:

B. Řetězení metafor. Jako příklad nám poslouží Calderónovy verše ze Segismundova monologu: „Ryba bez dechu se rodí, potrat potěru a bahna, a hned cítí růsti ráhna na své šupinaté lodi, křižující, jak se hodí, nesmírný byt náhody, navrstvený na vody od chladného středu zdůli...“ A opět (jako v ostatních strofách monologu) sugestivní refrén: „A já, byt mám větší vůli, mám mít méně svobody?“

Součet **A+B** je *esencí* manýrismu. Vítanými prostředky jsou i **oxymóron**, **hyperbola** a **elipsa**. Přirovnání manýristé odmítají. Je-li „něco“ jako „něco jiného“, je zbytečné o tom mluvit. Destrukce klasického kánonu tu byla dokonána. Vznikla neklasická, **nábožensky neortodoxní** poetika, chápána v kontextu soudobého náboženství jako heterodoxní. **Vývojový význam** manýrismu pro moderní poezii je zásadní.

58. Baroko a ortodoxní manýra

Baroko začalo být vnímáno jako svébytný umělecký styl až v osmnáctém století, definováno pak bylo až ve století devatenáctém. Švýcarský historik kultury **Jacob Burckhardt** (1818 až 1897), specialista na renesanční umění, ho považoval za éru úpadku renesance, podobně jako francouzský spisovatel **Victor Hugo** (1802 až 1885), který ho měl za úpadkový směr v architektuře. Pozitivně začal chápat baroko teprve **Heinrich Wölfflin** (1864 až 1945). Manýrismus, genetický i tvaroslovný zdroj baroka, začalo odlišovat od pozdního baroka teprve dvacáté století. V identifikaci a definici těchto směrů je jejich vzájemný vztah právě opačný, než jaký byl historicky a v pořadí, jak se objevují na scéně.

Manýrismus měl zásadní vliv na vznik moderního estetického cítění, což se o baroku, které je vždy náboženské, říci nedá. Manýrismus uvolnil umělce a jeho výraz z krunýře jakéhokoli mimoliterárního zřetele, a to je základní předpoklad modernity. Manýristické umění

srovnává v modernitě krok s vědou a filosofií. V tom mu připravila cestu renesance svým nepravověřím a mnohdy otevřeným atheismem. Odnáboženštíme-li baroko, máme původní formu, totiž manýrismus.

Jsou **tři hypotézy**, jak vznikl pojem „baroko“. Michel de Montaigne je chápal jako polemiku se středověkým vkusem. „Baroco“ pak u něho znamená:

- 1. Dvojznačný, rozvolněný svět.** Pojem však může pocházet i z logiky, kde výraz „baroco“ je:
- 2. Figura klamného závěru.** „Argomentare in baroco“ představuje zdůvodnění typu: „Já jsem člověk. Sokrates je člověk. Já jsem Sokrates“. Konečně třetí hypotéza předpokládá původ v iberštině, kde „baroco“ je:
- 3. Perla nepravidelného tvaru.** „Baroco“ je pak nepravidelné, bizarní či groteskní; výraz „grotesca“ tu označuje ornament. Ve všech variantách **1-3** znamená pojem to, co se přičí dosavadnímu vkusu, co je pokřivené a nejednoznačné.

Baroko se odchyluje od klasického stylu, ať už renesančního, nebo klasicistického. Původně označuje pouze **dekorace**, později styl **architektury**. Příznačný je nepravidelný ornament typu mušličky či kamínku (tzv. *rocaille*), některé připomenou boltec ucha.

Poté barokní manýra postihne poezii, kde znamená **květnatou řeč**, především u opery. Formálně jde u baroka o charakteristiky manýrismu, kterých se účelově chopil ortodoxní **katolicismus** v boji s protestantismem, atheismem a vědou. K tomu ještě přijdeme.

Svou rétorikou probouzí baroko **úzkost**, kterou renesance sice pacifikovala, avšak nezažehkala. To se týká přednostně lidových vrstev. Proto se barokní autoři věnují mimo jiné rétorice; kázání je forma řečnictví. Strach ze zániku, hniloby a pekla jsou trvalým znakem katolicismu dodnes.

Pierre Charron (1541 až 1603) postavil vedle sebe, či spíše proti sobě charakteristiky dvojího typu krásy a umění. Pro názornost je uvedeme v přehledné tabulce. Sloupec **A** obsahuje spíše klasické rysy, sloupec **B** rysy, které se od těch klasických odchylují. Rysy pod **A** ukazují k renesanci a klasicismu, rysy pod **B** k manýrismu a baroku. Krása a umění pak jsou:

A. Nehybné

Důraz na proporce a barvu
Přísnost, vznešenost
Trpkost

B. Živé

Důraz na pohyb těla a očí
Půvab, sladkost
Mdlost

Roland Freart de Chambray (1606 až 1676), francouzský spisovatel, sběratel uměleckých artefaktů a teoretik umění, především architektury, požaduje po umělcích **hyperbolická gesta**, emfázi, dynamiku a hýřivost, **fortissimo**. To je v jeho slovníku „velkolepá manýra“. Je to způsob, jak dosáhnout co největších účinků. Ve výtvarném umění je barva důležitější než kresba, hudba má vyšší hodnotu než poezie. Důraz na **barvu** a **hudbu** můžeme už považovat za příznak barokního cítění, neznamená ovšem znehodnocení opaku.

Řekli jsme, že kánon klasicismu charakterizujeme prostřednictvím „čtyř P“, kterými jsou pravidla, pravděpodobnost, přiměřenost a požitek (přeznačený na „užitek“). Chceme-li porovnat klasicismus s manýrismem, a ten pak s barokem, vyplatí se postavit všechna P klasicismu vedle sebe a vytvořit z nich přehlednou tabulku. Manýrismus totiž představuje přímočaré popření klasického kánonu:

Klasicismus:	Pravidelné	Pravděpodobné	Přiměřené	Užitečné
---------------------	------------	---------------	-----------	----------

Manýrismus: Nepravidelné Nepravděpodobné Nepřiměřené Neužitečné

Víme, že baroko je nominálně manýrismus, přeznačený však ve smyslu náboženské ortodoxie. Srovnáme-li je s manýrismem, dostaneme tuto sestavu:

Manýrismus: Nepravidelné Nepravděpodobné Nepřiměřené Neužitečné

Baroko: Nepravidelné Nepravděpodobné Nepřiměřené Užitečné

Uvedené charakteristiky platí pro uměleckou praxi, a nakolik jsou klasicismus, manýrismus a baroko universální umělecké styly, platí pro všechna umění. V teorii, resp. v teorii literatury, je situace poněkud jiná. Protože ve Francii podrží klasicismus svou někdejší prestiž, bude francouzská teorie ve své první fázi retardační. Jejím prostřednictvím se konzervativní pohled na umění, jeho problematiku a teorii udržuje i v jiných zemích. U nás např. platil klasicistický kánon až do romantismu, jak to vidíme na těchto verších **Vojtěcha Nejedlého** (1772 až 1844):

V častém veršův pilování
neužívej svobody;
ale píseň dlouhou krátě
zaží mnohé nehody,
s užitkem bys sladkost spojil,
s moudrostí se nerozdvojl.

Teprve později se francouzská literární estetika vymaní z pout tradice a vytvoří preromantické koncepty, od klasicismu radikálně odlišné. Tím ostatní Evropě svůj dluh bohatě splatí.

59. Barokní poezie

Řekli jsme, že strach ze zániku, hniloby a pekla jsou typickým příznakem baroka. Najdeme ho nejen v kazatelství, ale také v poezii, a především tam. Poezie dokáže úzkost estetizovat, a tím ji jakoby neutralizovat, představit jako objekt. Anxietu, potlačovanou zbožností, pregnančně vyjádřil ve své poémě český jezuita **Fridrich Bridel** (1619 až 1680). Jeho poetiku můžeme označit jako **anxiotický styl**:

Co Bůh? Člověk?
Kdokolivěk?
Co já, co Ty,
Bože svatý?
Já hřích, vřed, puch,
Ty čistý duch!
Já hřích, puch, lest,
Ty sláva, čest!

Protiklad tohoto stylu tvoří **jesličkový idylismus**. Čelným představitelem tohoto směru na české scéně je básník a hudební skladatel **Adam Michna z Otradovic** (1600 až 1676), jehož *Vánoční noc* si zpíváme dodnes:

Chtíc, aby spal, tak spívala
synáčkovi
matka, jenž ponocovala,
miláčkovi:
„Nynej, rozkošné děťátko,

Synu boží,
nynej, nynej, nemluvnátko,
světa zboží.“

Nebýt přídomek „Syn boží“, mohli bychom Michnovu píseň považovat za světskou ukolébavku. Světská ostatně i je, a to do té míry, v jaké oslavuje narození skutečného dítěte. Ježíš se narodil z lidské matky do světa lidí a je jako každé dítě „zboží světa“. Narození potomka je velká událost, vždy spojená s nadějí a velkými emocemi. V dětech člověk překonává strach ze smrti, transcenduje ji v pokračování rodu. Takové bylo koneckonců už mínění Aristotelovo, ale viděli jsme je i v renesanci u Williama Shakespeara. Protože něco takového je v plném souladu s evolučním původem člověka, hovoří tato poetika i k dnešnímu, v podstatě sekulárnímu a atheistickému člověku. Tímto stylem psal i Bridel a další básníci českého baroka narození před demografickou krizí, způsobenou Třicetiletou válkou.

Barokní poezie je daleko členitější, než aby se dala vtěsnat do několika základních stylů. Jeden z nich nicméně ještě uvedme. Než tak ale učiníme, musíme upozornit na jeden znak starších antologií, které ještě nepracovaly s pojmem manýrismu. To je i důvodem, proč v nich jsou zařazení autoři jako Luis de Góngora (1561 až 1627) či Giambattista Marino (1569 až 1625), dnes považovaní za manýristy. K tomu odkazuje i jejich vnošení.

Za barokní básničku je na rozdíl od nich stále považována **Tereza z Ávily** (1515 až 1582), ačkoli je o dvě generace starší než oba její mužské protějšky. Důvod je zřejmě spíše vnější: byla totiž jeptiškou! Její styl, označovaný jako **eroticko-mystický**, je silně manýrovaný. Erotizuje totiž objekt náboženské úcty. Mimo to používá typicky renesanční formu, která rovněž odkazuje k období manýrismu, totiž sonet. Španělsko, jak víme, bylo baštou manýrismu:

Pohnutkou k tomu, bych Tě milovala,
není mi příslib Tvého nebe, Pane,
ba ani peklo, tolik obávané,
mě nepudí, abych se hříchu bála.

Ty sám jsi, Bože, pohnutka má stálá:
když zřím, jak na kříži krev z ran Tvých kane,
když vidím Tvoje tělo zbědované,
Tvou smrt a ona muka neskonalá.

Pohnutkou největší je láska Tvoje,
takže bych ctíla Tě a milovala,
i kdyby pekla nebylo a nebe.

Odměny nežádá si láska moje:
i kdybych v to, več doufám, nedoufala,
stejně jak teď bych milovala Tebe.

Milovala bych Tě, i kdyby nebylo peklo a nebe, říká Tereza! Čím je ale Ježíš, není-li nebe ani peklo? Nebojím se hříchu, říká Tereza! Je to dost výmluvné na to, abychom zapochybovali o správnosti jejího tradičního zařazení mezi barokní autory. Odvážím se dokonce tvrdit, že „erotický mysticismus“ není zcela pravověrný. Nakolik byl jako pravověrný přijímán, hrálo v tom zřejmě důležitou úlohu španělské katolictví, silně asketické a nucené sexualitu

sublimovat a zduchovňovat. To erotické mystice zjednává pochopení také u dnešních čtenářů.

Terezino ostatní dílo je zčásti **pedagogické**, s cílem dovést sestry v řeholi k dokonalosti (*Cesta k dokonalosti*; 1567), zčásti **mysticko-poetické** (*Hrad v nitru*; 1577), s cílem strhnout představivost řeholnic smyslově názornými symboly. Napsala kolem patnácti tisíc **dopisů**, brilantně stylizovaných, a reformovala **řád karmelitánek**. Byla tedy duch aktivní a neklidný. Toto její dílo vytváří příznačnou clonu případnému nepravověří erotizovaného Ježíše.

60. Konzervativní literární estetika ve Francii

Jean Baptiste Dubos (1670 až 1742) napsal ve své době vlivné **Kritické reflexe o poezii a malířství** (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*; 1719). Titul naznačuje, že půjde o tradiční problém teorie umění. Ten byl až dosud řešený platónsky a opomíjel rozdíly mezi oběma uměními. Umožnila to teorie miméze, zatemňující základní znakový rozdíl mezi slovem a obrazem. Slovo je ale spíše zpráva než zobrazení. Verbální popis je svého druhu zprávou: kde nám chybí přímý názor, mapka nebo nákres, tam popisujeme slovy. To vede k častým nedorozuměním, neboť naše představy jsou individuální a jsou našimi zkušenostmi, asociacemi nebo prostými záměnami snadno uváděny v omyl. Ne vždy najdeme v cizím městě podle slovního popisu nádraží. Sugestivní tradice v teorii a grandiózní vzor Homérův v praxi tu udělaly své.

Dubos měl k dispozici **starověkou teorii znaku**, jak ji vytvořili řečtí stoikové a v latinském kontextu uvedl sv. Augustin. V jejich intencích rozlišuje znaky přirozené a umělé, což je v zásadě správné; půjde však o to, jak tyto termíny pochopí a jaké důsledky z toho vyvodí. Dubosova teorie vychází z **recepce znaku** a rozlišuje:

- 1. Přirozené znaky** (*signe naturel*), u nichž je celek dán naráz, jako při vněmu krajiny či na jejím obraze;
- 2. Umělé znaky** (*signe artificiel*), u nichž se celek postupně odvíjí v čase, jako při vnímání věty, verše a podobně.

Jiné typy znaků Dubos nerozlišuje. V sémiotice tedy nepostoupil dál než jeho učitelé. Zavedení způsobů recepce znaku jde sice správným směrem, protože však nekriticky vyznává teorii miméze, udělá chybný závěr, že totiž dosadit do slov **význam** znamená dosadit do nich **obraz**. Potenciál pojmu „význam“ tak zůstal nevyužit. Charakteristika obou typů znaku **1 a 2** ho přitom měla, přinejmenším však mohla upozornit na to, že tomu tak není. Slovní druhy jsou entity různého řádu, a tento řád není vždy spojován s představou. Ani konkrétní vždy s představou nespojujeme, stačí nám význam. Ten však byl ve své skutečné povaze zastřen. Zkuste podle Dubosovy teorie přečíst nějaký text a daleko se nedostanete. Zkuste podle ní sledovat přednášku, a uvíznete na první větě! Dosadit význam neznamená dosadit obraz. Tento problém definitivně vyřeší až lingvistika dvacátého století.

Dubosova **teorie umění** je **protiklasicistická**, ale regresivně, poukazem v čase zpět. **Funkcí umění** je podle něho zábava a vzrušení. Otázka estetické či umělecké hodnoty je zrušena. Umění je podle něho **podívaná**, ať je to býčí zápas, maškaráda, slavnost nebo tragédie. Mimo veškerou pochybnost uvízl ve středověké systematické umění, kde divadlo bylo součástí umění pořádat slavnosti (*theatrica*) a múzická umění zařazena vedle praktických oborů jako forma techné. Důvody, proč považuje malířství za účinnější než poezii, tkví v zastaralé teorii. Vlivem nedomyšlené teorie znaku je i jeho pohled na slovesné dílo celkově posunutý a

v důsledku chybný. Dubos pochopil výraz „přirozený“ **hodnotově**, zatímco stoikům šlo o jeho **ontologii**. Obraz krajiny není přirozený, ale umělý znak.

Charles Batteaux (1715 až 1780) uveřejnil své hlavní dílo **Výtvarné umění zredukované na jediný princip** (*Les beaux arts réduits à un même principe*; 1746) víc než čtvrtstoletí poté, co vyšla kniha Dubosova, ale sotva v čem nad svého předchůdce pokročil. Zaznamenáme u něho posun od klasicismu k **rokoku**, to však je rozdíl ryze časový a periodizační. Batteaux žil v jiné době než Dubos a soudobé umění se od časů jeho předchůdce změnilo. Říkáme-li „umění“, říkáme umění „dvorské“. Výraz „rokoko“, jak víme, pochází z francouzského **rocaille**, což je motiv mušle, tedy tvar nikoli pravidelný, a objeví se v **architektuře**, odkud se formou metafory přenáší (*translatio* = metafora) na jiné formy umění, předně na výtvarné a poté i na literaturu. Využívá klasicistické motivy, které však zbavuje monumentalitu, přičemž je sentimentalizuje a ztíťňuje. Starý asketismus je nahrazený **hédonismem**, pathos klasicistické tragédie je zapomenut.

V poezii se tento posun projeví jako **anakreontika**, odvolávající se na řeckého básníka *Anakreón* (minus 6. století), tedy písně o ženách a vínu, a jako **pastýřský idylismus**, což jsou stylizované výjevy ze života, většinou milostného, pastýřů a pastýřek podle vzoru *Theókrita* (minus 3. století). Pastorální neboli **bukolický idylismus** je jedním z hybných momentů **deskriptivní poezie** osmnáctého století. V méně oficiálních drobných lyrických žánrech této doby zaznamenáme posun od galantnosti k eroticismu, někdy lascivnímu. Pastýřský idylismus ovládl **operu**, balet i maškarádu. Z této módy si před zraky krále střílel už Molière. V hře *Měšťák šlechticem* uvádí baletní mistr své tanečnický před pana Jourdina slovy: „Musíte si představit, že to všechno jsou pastýři a pastýřky!“ Na otázku „proč“ odpoví: „Protože jen pastýři a pastýřky prožívají opravdové city!“ Už ve *Směšných preciozkách* však zesměšňoval galantní a sentimentální dvornost. Pastýřský idylismus zasáhl jakožto módní směr zejména Francii a Německo, ale také Polsko a projevuje se i v českém obrození prvních fází.

V teorii umění se Bateaux přidržuje mimetického schématu: umělec napodobuje přírodu, kterou však, v souladu s estetikou rokoka, zdokonaluje a zdobí. Umění dělí podle **formy** a podle **obsahu**.

1. Umění podle formy:

- A. **Mechanická** (užitečná; např. architektura);
- B. **Krásná** (zábavná; zapojují zrak a sluch, např. malířství a hudba);
- C. **Ornamentální** (spojující obojí aspekt; např. divadlo).

2. Umění podle obsahu:

- A. **Umění o bozích** (opera);
- B. **Umění o králich a urozcích vůbec** (tragédie);
- C. **Umění o měšťanech** (komedie);
- D. **Umění o venkovanech** (pastorela);
- E. **Umění o zvířatech** (bajka).

Všimněme si, že v nomenklatuře „umění podle formy“ není poezie; tu si musíme zařadit pod umění zraková. „Umění podle obsahu“ pak je **ryze stavovské pojetí**, založené empiricky a povrchově. Petrifikuje vertikální hierarchický model umění starověku a středověku, román prochází zcela mimo záběr. Jakožto systematika nemá oporu v žádném z dřívějších systémů; téma a námět díla nejsou totiž žánrově druhovým určením. Dnes je Batteauxův systém ryzí

anachronismus, kterým byl už ve své době. Může dokonce působit i jako nezáměrná parodie na teorii umění.

Do konzervativní linie francouzské literární estetiky musíme zařadit i **Voltaire** (1694 až 1778). Skutečného filosofického či uměnovědného obsahu je v něm málo, zato hodně módního a povrchního vůbec. **Francouzské umění** je podle něho lepší než Homér, klasicismus vytvořil lepší díla nežli Shakespeare. Porušování tří jednot je nevkus. Voltaireova **kritická metoda** spočívá na rekapitulaci obsahu, což znamená simplifikaci a v posledku trivializaci. Tímto způsobem dehonestoval Shakespeara, který údajně zruinoval anglické divadlo. Je to prý neotesanec i génius, vesnický klaun, opilý divoch a dokonce obluda. Anglické drama se hraje jenom v Británii, zatímco to francouzské od Lisabonu po Petrohrad napříč Evropou. Co je v tomto tvrzení skryto, se ukáže, uvědomíme-li si, že Voltaire sám psal úspěšné divadelní hry. Celkem jich vytvořil neuvěřitelných 53! V lepším případě jsou jeho názory na drama frankocentrické.

Měřítkem hodnoty je pro Voltaire jasnost. V poezii to znamená převést **verš do prózy**, což opět představuje trivializaci. V posledku to pak vede ke zrušení rozdílů mezi žánry. Vezmeme-li jako příklad níže citovanou repliku z Shakespearova *Richarda II.*, totiž „Vše, co měli doma, prodavše, svůj rodný statek hrdě na tělo si pověsili, nakoupivše zbroj“, je její význam obsažen ve třech slovech („prodali všechnu majetek“). Zrušení rozdílů mezi žánry pak v důsledku vede ke zrušení poezie vůbec. Pozitivně naproti tomu hodnotí Voltaire zvuk literatury; zvuk je prý hudba duše. S tím se ovšem nesrovnává měřítko hodnoty, které tím, že převádí básně do prózy, zbavuje poezii zvukových kvalit. Zvuk by pak byl výlučně zvukem prózy. V lepším případě to znamená přibližně toto: báseň je (sice) eufonická, ale (málo jasná, a tím) špatná! Voltaire jako by tu rozvíjel de Malherbovy názory, a také se, jako on, snažil být zajímavý. Vůči **překladu** byl Voltaire skeptický: je třeba číst v originále, tvrdí. To v jeho intencích znamená přednostně francouzštinu. Uvědomíme-li si, že tzv. světová literatura je překladová, nebylo by za těchto podmínek nic takového jako „světová literatura“ vůbec možné. Na **vkus** mají podle Voltaira vliv *národnost a sociální podmínky*. Dává-li tu do protikladu harém a salón, jedná se opět o frankocentrismus, jen v jiném převleku. Voltairovy maximy platí pouze za předpokladu, že světovému vkusu vládne Paříž a že se společnost nemění. Protože to neodpovídá reálnému stavu věcí, není francouzský vkus universální, jak on sám (mylně) soudí.

61. Konzervativní německá poetika osmnáctého století

Řekli jsme, že v Německu, resp. v řečově německých oblastech, bude situace obdobná jako v Anglii, Francii i jinde. Také tady narazíme na tradicionalisty a progresivisty. Poslední jméno v této kapitole, J. G. Herder, se mezi tradicionalisty ocitá z důvodů ryze poetologických. V jiných oblastech, především jako filosof, patří k významným pokrokovým osobnostem Německa i širší Evropy. O Kantovi, jenž ho předčil svým věhlasem jako filosof i estetik, to bohužel tvrdit nemůžeme.

Dramatik, literární kritik a divadelní teoretik **Johann Christoph Gottsched** (1700 až 1766), ve své době velmi vlivný, patří k nejkonzervativnějším duchům století. Jeho přímým vzorem je francouzský klasicismus, když divadlo pojímal jako nástroj morální výchovy. Jeho spis **Pokus o kritické umění básnictví pro Němce** (*Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*; 1730) rází starou formuli **ut pictura poesis** v ničím nezměněné podobě. Vizualizace v poezii je pro Gottscheda samozřejmá. „Malíř napodobuje štětcem, hudebník taktom a harmonií, básník taktově odměřenou či jinak libě uspořádanou řečí,“ opakuje v

duchu Platónově, nad jehož teorií však jde uznáním zvukových kvalit poezie. Metaforu pojímá **normativně**. Zcela pominul **arbitrárnost** slovního znaku na věci, jeho odlišnost od znaku piktorálního a význam slova: „Jako by věc byla skutečně přítomna,“ říká. Jde o značně archaické pojetí, přibližně v hodnotách Addisonovy teorie v Británii. V divadelní praxi však sehrál důležitou a poměrně zásadní roli; reforma německého divadla se bude jmenovat po něm „Gottschedova reforma“.

Johann Jacob Breitinger (1701 až 1776) ve studii **Kritické pojednání o povaze, účelech a užití přirovnání** (Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse; 1740) nijak nezpochybňuje princip nápodoby, dále než Gottsched se však dostává v tom, že zkoumá **rozsah nápodoby**, zvažuje její volbu a vhodnost. Metafora má podle něho účinky malby, je to **malířská figura** (mahlerische Figur). Tím je jakoby viditelná, takže vytváří **přirozený znak**. Potud je Breitingerova teorie konzervativní.

Nezávislost slova ale, řekne vzápětí, způsobuje, že metafora **není omezena** na „piktorální“ představy. Důvod prý spočívá v tom, že „idea“ *táhne* k pojmovosti, ale *zároveň* je smyslová. To vypadá nadějně, ale v důsledku to znamená jen tolik, že metafora směřuje k pojmu pouze **sekundárně**, kdežto svou vlastní povahou je **smyslová** v duchu Platónově. Určitý posun to však je. Breitinger se v podstatě drží staré formule, přičemž mu uniká i dost podstatná skutečnost, že totiž to, co říká o metafoře, platí rovněž o slovu s přímým významem; každé slovo je totiž (nevizuální) pojem. Stručně řečeno, zůstal nám dlužen vysvětlení, co znamená ono „jakoby“ v jeho formuli („figura jakoby viditelná“). „Ut pictura“ je zřejmě kolem poloviny osmnáctého století tak silná tradice, že se neodváží ji opustit. V tom ovšem není v soudobém Německu sám, jak ještě uvidíme.

Immanuel Kant (1724 až 1804) se v této kapitole ocitá nikoli náhodou. Jeho fenomenologie s nepoznatelnou věcí o sobě je esenciálně platónská („neboť to nijak nelze povědět“; Sedmý list). Co můžeme poznat, jsou jevy a ideje; na ideje také převádí slovesné dílo. Jinak řečeno, Kant se snaží **ontologizovat** „pictura poesis“. V systematicke umění se drží v podstatě středověkých vzorů, kde umění je techné. Svě nauky shrnul ve třech rozsáhlých dílech.

Kritika čistého rozumu (Kritik der reinen Vernunft; 1781), **Kritika praktického rozumu** (Kritik der praktischen Vernunft; 1788) a **Kritika soudnosti** (Kritik der Urteilkraft; 1790). „Čistý rozum“ tu znamená metafyziku, „praktický rozum“ etiku a „soudnost“ estetiku. „Kritika“ znamená tolik co systematicka, která chce tyto obory postavit na spolehlivý metafyzický základ.

Rozum vytváří úsudek, soudnost tvoří vkus. **Vkusová reakce** je subjektivní a podle Kanta **singulární**. Krásné se líbí bez pojmu a nezávisle na užitečnosti. To je **idealistické pojetí**. Je-li vkus vskutku singulární, je to „věc o sobě“, o níž se nikdy nemůžeme dohodnout. Mimo to není pravda, že krásné se líbí bez pojmu. Sám výraz „krása“ je pojem, dokonce centrální pojem estetiky! Musí tedy být věcem přiřazen. Krása se dá i kvantifikovat: naše soudy se shlukují do určitých grup, kde „líbí-nelíbí“ můžeme dále rozvrstvit do určitého počtu mezistupňů. Má zkušenost je taková, že jich obvykle stačí pět. Také názory se shlukují do pěti šesti grup, kde uvnitř jednotlivých shluků jsou nepatrné rozdíly. Evoluční estetika pak dalekosáhle vyvrátila názor, že krásné je nezávislé na užitečnosti. Sám řecký pojem „techné“ Kantův názor vyvrací. Kant rozlišuje dva typy krásy:

1. **Krásu svobodnou** neboli čistou, nsvázanou pojmem;
2. **Krásu nsvobodnou** neboli nečistou, svázanou pojmem.

Literatura se skládá ze slov a slova jsou nositeli pojmů. Literatura je tedy svázaná pojmem, její krása je nečistá. Řekneme-li místo pojem „koncept“, jsme blíže platonismu celé věci. Slova podle Kanta jen podněcují představy, ale nevyjadřují je. Můžeme se ptát: co „vyjadřuje“ představy? Jediná možná odpověď zní, že představy vyjadřují samy sebe. Jsme ve slepé uličce. Představa, tedy náš vnitřní obraz věci, je její **eidós**. Proto není podle Kanta jazyk s to naplnit poslání poezie. Jazyk jsou „jen písmena“. Slova podněcují představy a představy podněcují estetické ideje. Slovo je tu jen podnětem představy a představa je zprostředkovatel estetické ideje. **Estetická idea** je pak vlastním smyslem poezie. Její hodnotu tvoří rozmanitost dílčích představ, pocit a to, co je nepojmenovatelné. „Nepojmenovatelné“ je však v posledku jen to, co nelze převést na ikonický obraz.

Zdrojem estetických idejí však u Kanta není jazyk; jsou jím estetické **atributy předmětů**! To je ryze výtvarné hledisko. Kant opomíjí skutečnost, že výtvarné znaky jsou rovněž pojmy. Ocitáme se tak v bludném kruhu. „Čistá krása“ je pojem, stejně jako je pojem „estetická idea“. Kant se tu snaží vytvořit koncept **poezie bez jazyka**, jehož smysl tkví ve formuli „poesis = pictura“. Tím petrifikuje starověké pojetí. Proto také věnuje pozornost jen **přirovnání**. Je-li „něco“ jako „něco jiného“, je partikule „jako“ **mediátorem převodu** slov na obrazy. Jazyková povaha poetických atributů zůstává mimo pozornost. O metafoře Kant vůbec nemluví. Zřejmě cítil, že to je pro jeho teorii nebezpečné; v důsledku by to mohlo znamenat destrukci celé jeho metafyziky! Pro další *vývoj poetologie* je Kantova estetika sterilní. Romantikové z něj využijí jen pojem „věci o sobě“, budou ho však interpretovat poeticky, tj. nefilosoficky.

Jsou dva důvody, proč **Johann Gottfried Herder** (1744 až 1803) patří v našich souvislostech mezi tradicionalisty. Ty jsou (na rozdíl od Kanta) ryze poetologické:

I. Piktorální pojetí jazyka;

II. Mimetické pojetí poezie.

Předpoklad I umožňuje II. Je-li příčinou Kantova tradicionalismu metafyzika, je to u Herdera paradoxně **historicismus**. Jeho filosofickým základem byl **evoluční pantheismus**, či spíše panentheismus. Spojení vývoje s panentheismem (pantheismus, v němž Bůh nemíží v přírodě) je nutně problematické. Herderovo pojetí bylo ryze preromantické a v důsledku pro teorii literárního díla regresivní, byť ne v takové míře, jako nauka Kantova.

Ad I. Herder považoval možnost, že by jazyk nebyl piktorální, a nebyl tudíž s to poskytovat obrazy zrakem vnímaných věcí, za vyloučenou. To je rozhodnutí a priori, které předem rozhoduje o výsledku úvahy. Současné jazyky jsou však, dodává, příliš pojmové, abstraktní a analytické na to, než aby učinily řeč plně smyslovou. Tady si Herder vypomůže evolučním charakterem řeči. Současné jazyky podle něho vznikly z jazyků dřívějších, které chápe jako „původní“, což je v zásadě správné. Nic to však nevysvětluje, neboť: co způsobuje, že dřívější jazyky byly „piktorální“? Herder si tu vypomohl **metafyzickým** trikem. Je to podle něho možné díky **síle** (Kraft), která vede ke zkřížení smyslů či k jejich vzájemné kontaminaci. Historicky rozlišuje dvojí typ básnictví:

1. Původní básnění (Dichterei) někdejších národů bylo podle Herdera přirozeným způsobem piktorální, zatímco

2. Básnické umění dneška (Dichtkunst) už přirozeným způsobem piktorální není.

Jak ale dnešní „básnické umění“ mimetizuje jazyk, který je, jak řečeno, analytický, a to takovým způsobem, aby se piktorálním stal? Podle Herdera to dělá tak, že **předměty řeči** dělá bohatými na **zevní rysy**. To je něco jako Kantovy „estetické ideje“. Nemůžeme

nepostřehnout, že de facto jde o věčné přibližování k piktorialnosti, aniž by kdy nastala a vůbec mohla nastat! Zmnožování „zevních rysů“ předmětu nás od piktorialnosti jen vzdaluje, neboť pro každý z nich platí totéž, co pro předmět jako celek, totiž transformace verbálních rysů na piktorialní. Herderova teorie má povahu zénónské **aporie**: piktorialnost je želva, kterou Herder nikdy nedohoní. Odvolávat se na již neexistující řeč je příznačně **preromantický** rys, v důsledku ahistorický. Ahistorický je pak proto, že je apriorní a neempirický. Neevoluční je už sama představa „původních“ jazyků. Herderův systém je evoluční jen podle jména. Nakolik je pantheistický (či panentheistický), má vždy před sebou předem stanovený cíl. Z dnešního hlediska to není evoluce, ale **teleologie** a **ortogeneze**.

Ad II. Herder souhlasí s tvrzením, že malířství i poezie jsou **mimetická umění**. Připouští sice, že k nápodobě používají **rozdílné prostředky** neboli znakové soustavy, ale odmítá tvrzení, že poezie představuje artikulované zvuky. Tvrdí, že artikulované zvuky znamenají pro poezii něco zcela jiného než tvary a barvy pro malířství. Následnost (Sukzession) prý není prvkem, na kterém spočívá krása a účinek poezie. Tuto úlohu mají sukcesivní zvuky pouze v hudbě, kdežto k účinkům poezie přispívají málo nebo vůbec. Naopak vším je pro poezii **smysl (Sinn)** a **síla (Kraft)**. Stav, kdy postihujeme smysl slov, pak znamená:

A. První druh nazírajícího poznání. Kromě toho je řeč schopna přivést každý předmět „jakoby viditelně před duši“, což je:

B. Druhý druh nazírajícího poznání. Je-li v řeči shromážděn dostatek rysů předmětu, dostaví se stav, kdy:

C. Fantazie je oklamána. Nabývá pak dojmu, „jako by předmět viděla“.

Druhý druh nazírajícího poznání podle Herdera tvoří podstatu (současné) poezie. V součtu **A+B+C** jde o natolik zřejmou převahu apiktorialnosti, že je s podivem, odkud Herder vzal odvahu definovat poezii jako piktorialně-mimetickou. Důvodem je zřejmě lpění na starověké představě **theória** jakožto „nazírání“.

Herder nerozlišuje mezi **ontologií** a **gnoseologií**. Znakové systémy malířství a poezie jsou ontologicky rozdílné, a to naprosto. **Konfúze** mezi rovinou objektivní (ontologickou) a subjektivní (gnoseologickou) pak vede ke směšování „smyslu“ slova či věty s obrazem. Výrazy „jakoby viditelně“, „oklamána“ a „jako by předmět viděla“ prozrazují problematičnost této koncepce. „Klamavá viditelnost“ je **falsum**. „Vizuální“ ≠ „jakoby vizuální“ (jakož „jakoby vizuální“ ≠ „vizuální“). Partikule „jakoby“ je rovněž u Herdera šidítkem intelektu. „Jakoby“ ve skutečnosti signuje fiktivnost, tedy způsob bytí (ontologii) literárního díla, nikoli způsob, jak je poznáváme (jeho gnoseologii). Lepší by bylo říci, že slovní znaky jsou „kvazi-vizuální“ nebo že to jsou „fantasmata“. Fantasma, pokud se jedná o bdělou představu, nikdy nemá přesvědčivost zrakového vněmu. Nakolik ji má, jde o regresi k „Dichterei“, což v důsledku znamená halucinaci a sen. Neprovedeme-li rozlišení „ontologický *vers.* gnoseologický“, „sukcesivní *vers.* simultánní“ a „vizuální *vers.* fantazijní“, jsou halucinace poezí se všemi riziky, jaká s sebou každá konfúzní teorie, a ovšem „Dichterei“, nutně přináší. Herderova teorie pak je ve svých důsledcích něco jako „Dichterei“, spíše „básnění“ nežli teorie.

62. Konzervativní a mírně progresivní literární estetika v Británii

Situace v Británii je obdobná jako ve Francii a jakou vidíme i v Německu. Na počátku osmnáctého století převažuje vliv konzervativních autorů a tradičních teorií, jak ale čas plyne, objeví se progresivnější koncepty. Vcelku však všechny názory, uvedené v této

kapitole, perzistují v té či oné míře na teorii nápodoby. Skutečně novátorské příspěvky však vyjímáme z této časové posloupnosti a uvedeme je až v přespršití kapitole, abychom dostatečně zdůraznili jejich výjimečnost.

Joseph Adison (1672 až 1719) patří jednoznačně ke konzervativnímu typu myslitelů. Dominuje u něj mimetický princip, kdežto princip expresivní je druhotný. Východisko je však hédonické, když rozlišuje:

1. Prvotní potěšení;
2. Druhotné potěšení.

V tom je Adisonova teorie blízka teorii Herderově, kde se rozlišuje „první druh nazírajícího poznání“ a „druhý druh nazírajícího poznání“. Rozdíl je jen v akcentu; „potěšení“ je svého druhu „poznání“ a naopak. Ani jedno však není ontologický znak. „Prvotní potěšení“ máme z vnímání přírody (1), „druhotné potěšení“ z naší představy nebo z reprezentace objektu (2). Vezmeme-li za příklad rozkvetlou jabloň, pak prvotní potěšení máme z pohledu na ni, druhotné potěšení ze vzpomínky nebo z olejomalby. Adison se tedy nedopouští chyby, které se pohřichu dopustil Dubos, který nerozlišoval mezi vněmem krajiny a jejím obrazem a obé považoval za „signe naturel“, přirozený znak.

Nejpřirozenější reprezentací je pro Adisona **socha**. Po sochařství pak následují **v sestupné linii** malířství, literatura a hudba. Vše je tu podřízeno principu piktoričnosti: čím je umění piktoričálnější, tím je **hodnotnější** a naopak.

Adison pochopil přirozenost **naturalistický**, přičemž přehlédl, že jazyk je pro člověka neméně důležitý než zrak. Z antropologického hlediska je zcela určující. Struktura „prvotní *vers*. druhotné“ je pak zavádějící. Nehledě k samotnému pojmu „potěšení“, jež není ontologickým, ale ryze psychologickým určením, je „druhotné potěšení“ stále ještě konfúzní výměr, jenž sice rozlišuje mezi vněmem krajiny a jejím obrazem, ale spojuje v jedno představu a zrakový vněm. Právě to však Adisonovi umožňuje chápat báseň jako **malování slovy** (ekfrasis), což je v posledku platónské pojetí, zastírající „chórismos“ („oddělení“, resp. „odloučení“, „rozluka“) mezi obrazem a slovem. Konfúze „představa-vněm“ pak je účelový tah na obranu ekfráze.

Hildebrandt Jacob (1692 až 1739) piktoričálnost relativizuje, ale dominanci mimetického principu nezpochybnil. V pojednání **Esej o sesterských uměních** (Of the sister arts: an essay; 1734) prohlašuje malířství za universální jazyk. Přichází však s postřehy, které jsou velmi cenné. Malířství, říká, nemůže vyjadřovat své představy v tak velkém počtu a tak rychlém sledu jako poezie. Poezie však je nejen **syntaktická**, nýbrž ve své pojmovosti má i **obecný** obsah. Určující pro ni není vnější příroda, ale **lidská mysl**. Jacob však nepojmenoval princip, díky němuž to tak je, totiž odlišnou povahu verbálního znaku, a spokojil se s vnějším popisem různých typů recepce. Recepce obrazu je jiná z hlediska času i prostoru než recepce textu. Tyto intence budou dopracovány později, ale jinými teoretiky. Nestane se to však naráz a Jacob má v této postupné řadě své místo.

O deset let později publikuje **James Harris** (1709 až 1780) své **Pojednání o hudbě, malířství a poezii** (A discourse on Music, Painting and Poetry; 1744). Uvádí nás v něm na známý a pro soudobé myšlení příznačný terén, který však rozšířil o jeden člen. Také Harris mimetický princip relativizuje, ale ponechává ho v platnosti. Důvody jsou však jiné. Zatímco Jacob nechává platit syntaktický princip, Harris uplatňuje hledisko **sémantické**. Poezie podle něho napodobuje **významovým slovem**. Umění obecně **napodobuje** přírodní svět, vedle toho ale i **vášně** a **hnutí mysli**. V tomto smyslu napodobuje přírodu i **hudba**. Díky významu může

poezie usilovat o všechny druhy nápodoby, ale vášně a city zpodobuje nejlépe. Možnosti **popisu** jsou naproti tomu omezeny. Malířství napodobuje tělesa, tvar a barvu, v **omezené míře** pak vášně, zvláště jsou-li výrazné, a krátce probíhající **děj**. Hudba pak nenapodobuje tělesa, tvar ani barvu, ale čisté **city** a **vášně**.

Alexander Gerard (1728 až 1795) jde ve svém **Eseji o vkusu** (Essay on Taste; 1757) o něco dál a soudí, že **nápodoba** u poezie **není vhodný termín**. Pokud ano, byla by nápodobou i historie a samo myšlení. Poezie není kopií předlohy. Poezii nazýváme nápodobou z jiného důvodu, než jakým je popis reálných objektů. Tím je u Gerarda v intencích esteticko-etické školy (Shaftesburry) **pěstění vkusu**. Tím však opomíjí to, co je pro poezii určující. Můžeme se přít o tom, co to je, ale „pěstění vkusu“ to rozhodně není. Smysl tu byl obsahově vyprázdněn. Obsahové vyprázdnění pak svádí k omezení uměleckých forem na „vhodné“ a „nevhodné“, což je školské a v posledku stavovské pojetí.

James Beattie (1735 až 1803) ve spise **Esej o tom, jak poezie a hudba působí na mysl** (An Essay on the Poetry and Music, as they Affect the Mind; 1762) oživil **horatiovský princip** (poučit a potěšit), připomíná ale, že nápodoba obsahuje vždy i něco, co není **v předloze**. Je tomu tak proto, že ideje jsou spíše obecné, zatímco malířství je piktorální. Piktorálnost však přičítá i poezii. Poezii spojuje s hudbou **exprese** (výraz), kupodivu nikoli zvuk či libozvučnost. Básnický jazyk není podle Beattioho přepis běžného jazyka; musí být „dokonalejší“. Co se mívá dokonalostí, zůstává v závorce; autor to patrně považoval za všeobecně známé. Asi se nebudeme mýlit, když vsadíme na homérovské a vůbec klasické vzory. Mimo záběr zůstává i vztah jazyk-skutečnost, což je vzhledem ke vztahu nápodoby ke skutečnosti vážnější opomenutí.

Určitý průlom v těchto kompromisních teoriích udělal **Henri Home, Lord Kames** (1696 až 1782) ve svém díle **Základy kritiky** (Elements of Criticism; 1762). Podobně jako Adison („prvotní“ *vers.* „druhotné potěšení“) i Home napřed stanoví diferenci:

1. **Skutečná přítomnost;**
2. **Ideální přítomnost.**

To už není psychologické, nýbrž **ontologické** rozlišení a Home z něj také vyvodí odlišné závěry než Adison půl století před ním. „Ideál“ vychází z paměti, ne z bezprostředního nazírání, říká. Proto poezie **není** přísná nápodoba ani věrná reprezentace přírody. Četbu doprovázejí jen **intuitivní obrazy**, nikoli obrazy skutečné: čtenář je vržen do jistého druhu **snění** a **sebezapomnění**. Nápodoba je **druhotná**. To už je preromantické pojetí.

Skutečná a ideální přítomnost k sobě mají nejbliž na **divadle**. Otázkou však zůstává, co a jak je na divadle zobrazováno. Stále totiž musíme mít na zřeteli rozdíl „drama *vers.* divadlo“, přesněji systém znaků, kterým disponují vzhledem k „dějišti“ a k „jevišti“. K takovému rozlišení se Henri Home nedostal.

Blíže k preromantismu než ke klasicismu má i **John Brown** (1715 až 1766), jehož úvahy o vzájemném vztahu poezie a hudby, totiž **Disertace o zdroji, spojení a síle, pokrocích, rozluce a rozkladu poezie a hudby** (A Dissertation on the Rise, Union and the Power, the Progression, Separations and Corruptions of Poetry and Music; 1763) jsou ovšem rovněž poplatny dobovým představám.

Podle Browna je poezie **starší** než **hudba**. Dnešní čtenář by se ptal, co se poezií a hudbou rozumí a v jak hluboké minulosti, jinak řečeno, co už je poezie, a co ještě poezie není. Totéž

platí pro hudbu. Taková rozlišení ale Brown nečiní. Člověk má jednoduše „přirozenou vášeň“ pro melodii a tanec. Pak ovšem není poezie starší než hudba.

Lyrická poezie vznikla podle Browna nejdříve, a sice z výkřiků smutku, radosti a podobně. Totéž tvrdí Vico, Rousseau a jiní, ne ovšem o poezii, ale o jazyce. Skutečná historická posloupnost je však právě opačná: lyrika, jak víme, vznikla později než epos. Co bylo předtím, přísně vzato nevíme. Dozvídáme se to jenom nepřímo z Homérových eposů.

Expresivní funkci nalezneme podle Browna jen u starší poezie. Poté se rozkládá. Také tady nás terénní výzkum přesvědčí o pravém opaku: nejprimitivnější jazyky světa jsou přísně objektivistické a deskriptivní. Pak je ovšem deskriptivní poezie návratem hluboko před starověk, neboť právě takové jsou „epifanie“ v rituálech přírodních národů. Představa o ještě ranějším stavu řeči, spočívající na bezprostředním výrazu emocí, je plodem metafyzické spekulace.

Ani zvířata se nedorozumívají „bezprostředně“, nýbrž vždy v určitých, z hlediska přežití důležitých diferencích, jako „nahore *vers.* dole“, „blízko *vers.* daleko“, „ve vzduchu *vers.* na stromě *vers.* na zemi“ a podobně. Tak např. signální znaky surikat, psounů a svišťů kombinují tyto charakteristiky do přesné topografie „neškodných“ a „dravých“ tvorů v krajině, kterou bezprostředně vnímají, a utečou, až když je predátor „blízko“. Určitý zvuk pak znamená např. „predátor-ve zduchu-středně daleko“.

Expresivní funkce je ve skutečnosti **pozdním ziskem** poezie; o tom nás přesvědčuje právě historická poetika. Expese je také odstupňována: u starořecké a romantické lyriky jde o dva fenomény různé intenzity, vyjadřované odlišnými slovními prostředky. Obojí, expresivnost i poezie sama, je historický fenomén podléhající vývoji.

Významný krok na cestě k zneplatnění „ut pictura poesis“ udělal **William Jones** (1746 až 1794). V díle **O uměních obvykle nazývaných napodobivá** (On the Arts commonly called imitative; 1772) tvrdí, že **expresivní je všechna poezie**, nejen poezie stará. To je důležitý posun. Jones **omezuje platnost miméze**: poezie se nevztahuje jen k viděným předmětům, říká. Kde předměty nevidíme, musíme je popisovat, popisy jsou však tou nejužší součástí poezie. **Popis** v literatuře je ze své podstaty **privativní jev**. To je tvrdá rána deskriptivní poezii.

Hudbu a poezii, soudí Jones, nacházíme i u národů bez malířství. Nedorozumění může opět spočívat v omezenosti historické perspektivy: co rozumíme „malířstvím“, a v jak hluboké minulosti. Výtvarné projevy jsou starší než malířství, např. kresebné či rytecké. I ty „malebné“ jsou však, jak dnes víme, přinejmenším 20 000 až 30 000 let staré.

Aby tuto otázku správně zodpověděl, musel by Jones u všech tří druhů umění načrtnout jejich historický vývoj. Pro něco takového však nejsou v jeho době předpoklady. Pokud by historickou perspektivu měl, musel by opět stanovit míru expresivity, nejen expresivitu jako takovou, a také co tím pojmem rozumí, zda totiž složku významovou, nebo emocionální, příp. vztah mezi oběma. Vývojový význam jeho teorie tím ale není zpochybněn.

Konečně **Thomas Twining** (1735 až 1804) ve spise **O poezii považované za napodobivé umění** (On Poetry considered as an imitative Art; 1789) soudí, že **nápodoba** je příliš široký a **nejasný termín**. Rozdíly mezi malířstvím a poezií jsou prý zjevnější než podobnosti. Malířství napodobuje přímo, zatímco poezie nepřímo, a to zvukem. Tento zvuk je obdařený **významem**.

Nápodoba v poezii je prý sice bezprostřední, ale ne zřejmá. Slovní popis je naproti tomu zřejmý, ale ne bezprostřední. Poezie vytváří tzv. **mentální objekty** (mental Objects). V nich jde o **iluzivní percepci** (illusive Perception), **iluzivní víru** (illusive Belief) a **dojem** (Impresion). Slovesná nápodoba je fiktivní (**fictive Imitation**), nikoli skutečná. Poezie tedy napodobuje v nevlastním, tj. rozšířeném smyslu.

Nápodobu ve vlastním smyslu představuje podle Twininga jen **poezie dramatická**. Musíme (opět) dodat, že divadelní, nikoli dramatická. Pro drama platí všechna omezení uvedená shora, takže divadlo napodobuje dialog pouze jako formu, jehož obsah zůstává nevlastní nápodobou. Fenomémem „divadla“ máte nejen Twininga, ale mátl i Henriho Homea a soudím, že i ostatní britské teoretiky, kteří o divadle přímo nemluví. Hovořícího člověka totiž máme před očima každý den a v přímém názoru.

O všech teoreticích, uvedených v této kapitole, pak v úhrnu platí, že navzdory některým nadějným náběhům, termínům a konceptům (syntaktický, sémantický a expresivní princip; nevhodnost termínu nápodoba a jeho druhotnost) zůstali v půli cesty a své postřehy, jistě užitečné a plodné, nedotáhli k logickému vyústění a konci. Vytvořili však terén, na kterém britská estetika své tažení proti principu nápodoby dovrší.

63. Deskriptivní poezie: vyvrcholení a slepá ulička „malby slovem“

Připomeňme si napřed, co jsme až dosud nesystematicky, tu a tam a letmo o deskriptivní poezii řekli. Poprvé jsme se o ní zmiňovali v souvislosti se zvláštnostmi **renesanční poetiky**. Přísně vzato, jde o předběžnou, resp. jednu z několika **předběžných fází** deskripce, která se jako **literární škola** etabluje v **osmnáctém století**. Má-li však nějaký koncept mnoho předběžných fází, tvoří jeho předpoklady více či méně **kontinuální jev**. Odtud také **odolnost** této koncepce v čase. Tomuto problému se budeme podrobněji věnovat v předposlední kapitole.

První teoretickou formulaci zrakového pojetí poezie najdeme u **Símonida**, který (podle Plútarcha) poezii definoval jako mluvící obraz. Tato tradice sahá až k **Homérovi**. Řekli jsme také, že deskripce nalézá teoretickou oporu v rétorické figuře **ekfráze** (ekfrasis), což znamená vizualizaci prostřednictvím jazyka. Singulární termín tu sugeruje jsoucnost faktu. Je to vposledku platónské pojetí, které však patrně vychází ze starší tradice předfilosofické a archaické.

Prvním dílem, koncipovaným vědomě jako popisná poezie, byla poéma **Savojsko** francouzského renesančního básníka **Pelletiera du Mans** (1572). Uvedli jsme také, že Angličan **William Jones** zasadil o dvě stě let později deskriptivní poezii tvrdou ránu, když napsal, že popisy jsou nejubožejší součástí poezie. To konvenuje s terénními výzkumy moderních lingvistů, kteří zjistili, že jazyky dnešních národů, žijících na úrovni doby kamenné, jsou striktně konkretivistické a popisné. Smyslem takové struktury je co nejpřesnější sdělení, co se odehrává v prostoru kolem nás, a také čas, v němž to nastává. Odtud nesmírně komplikované gramatiky těchto jazyků.

Pro představu: v javajštině je 10 různých způsobů stání a 20 způsobů sezení, které jsou vždy vyjádřeny zvláštním slovem. Naše věta „Muž je nemocný“ je v amerických domorodých jazycích vyjádřena tak, že je v ní spoluoznačeno, zda subjekt, na který se výrok vztahuje, se nachází ve větší nebo menší vzdálenosti od mluvčího a zda je pro něho viditelný, nebo neviditelný. Právě tak se často formou jednoslovné věty naznačuje místo, poloha a postavení

nemocného. V malajských jazycích se čas spojuje s podstatným jménem. V africkém jazyku sotho existuje 38 časových forem, a to jsou jen ty základní!

Řečeno termíny literární teorie, ve všech takových případech jde o **epickou** strukturu. To pak znamená, že všude tam, kde moderní „deskriptivní poezie“ chce být lyrická, ocitá se v rozporu s evolucí jazyka a sama se sebou. Modernita šla směrem právě opačným, totiž k abstrakci a zjednodušení jazykových forem. Nakolik deskriptivní poezie lyrická není, jde o návrat k původním funkcím jazyka, sahajícím hluboko před starověk do doby kamenné. Odolnost jazykové nápodoby vůči kritice pak spočívá na dvou základních historických oporách:

1. Na **archaických kořenech jazyků**, což je entita kulturně evoluční;
2. Na **homérské tradici**, která tyto kořeny jazyka nadlouho dopředu petrifikovala v implicitní poetice.

Řekli jsme, že Pelletierovo Savojsko navazuje na antickou **pastorálu** a **idylu**, která je od dob Theokritových a Vergilových jedním z hybných momentů na cestě k deskriptivní poezii. Mohli bychom uvést i Ovidia, Horatia a mnohého dalšího latinského i řeckého starověkého básníka, kteří tak či onak budovali či upevňovali homérovskou představu o poezii. V novověku k nim nepatří nikdo menší než Ital **Torquato Tasso** (1544 až 1595) a portugalský klasik **Luís de Camões** (1524 až 1580).

Počátek vlastní éry deskriptivní poezie představuje poema **Windsorský les**, kterou roku 1713 vydal **Alexander Pope** (1688 až 1744), všeobecně považovaný za největšího anglického básníka osmnáctého století. Windsorský les jako geografický fenomén představuje uzavřenou sociální, hospodářskou a kulturní jednotku, idealizovanou umělecky podle antického vzoru klidné a příjemné krajiny, které se v pastorální poezii říká „locus amoenus“ (půvabné místo). Báseň stojí na pomezí klasicismu a preromantismu. V jeho stopách šel **James Thomson** (1700 až 1748) ve své básni **Roční doby** (1730), soustředěné na tvářnost a symboliku krajiny v různých obdobích roku, který spojuje popisnou složku básně s poučnou funkcí a svým filosofickým názorem, stejně jako před ním Pope. Dělá to tak i Němec **Barthold Brockes** (1680 až 1747) v poémě **Pozemské potěšení v Bohu**. Je to celoživotní dílo, vydané postupně v devíti svazcích. Bůh tu tvoří **sémantický svorník** a pomyslného vizuálního recipienta celku světa, rozdrobeného do mnoha detailů. Theologicky představuje přechod od baroka k **osvícenství**, poetologicky deskripci. Filosofické zázemí těchto i jiných básníků tvoří změny v teologii osvícenství a posun od personalismu k pantheismu, panentheismu a deismu.

Švýcarský básník německého jazyka **Albrecht Haller** (1706 až 1777) v popisné básni **Alpy** z roku 1729 přispívá k oživení **poetiky vznešena**. Vznešené a krásné tu netvoří příkrý protiklad, jak to vidíme u Pseudolongina a později u Edmunda Burkea – vznešené je zbaveno strašlivosti a přispívá spíše k estetice **malebného**. Příznačný je zjev jiného Švýcara německého jazyka **Salomona Gessnera** (1730 až 1788), který byl **malířem** i **básníkem**. Na studiích pobýval mimo jiné i v Opavě a překládali ho už první čeští obrozenci. Řekneme-li, že určoval český pohled na deskriptivní poezii, nebudeme daleko od pravdy, i když jsou tu i jiní, mimo jiné také u nás překládaný Wieland. Na plátně i v poezii opěvoval Gessner po Hallerově vzoru Alpy. V básnických skladbách **Noc** (1753), **Dafnis** (1754), **Idyly** (1756) a **Smrt Abela v pěti zpěvech** (1758) tvoří textová a výtvarná složka **kongeniální celek**, řazený k nejlepším typografickým dílům ve Švýcarsku osmnáctého století.

Ve Francii je nejvýznamnějším zástupcem deskriptivní školy **Jacques Delill** (1738 až 1813). Vedle překladu Vergilových Georgik proslul naukovým spisem **Zahrady** (1782), v němž spojuje technické návody k budování zahrad s doporučeními, jak postupovat, aby zahrada tvořila malebný celek. Aktualizuje Horatiovo „ut pictura poesis“ do tvrzení, že příroda je zdrojem **zahradních obrazů**, které tvoří okouzující celek v přírodě a zároveň (jakoby) nad ní. Ovlivnil představy Francouzů o **zahradní architektuře** ve smyslu odklonu od estetiky geometrizovaného parku, jaký se nacházel ve Versailles a jinde na francouzských feudálních sídlech. Delillovy Zahrady uzavírají zlaté období deskripce, jejíž prestiž sice nepřímo, ale výrazně posílily. Základní problém deskriptivní poezie se tím ovšem neřeší, neboť jak „přenést“ zahradu do básně, to nikdo neřekl a už ani neřekne, neboť (řeceno s Platónem) „to nijak nelze povědět“. Mezi obrazem a slovem je hiát. Umělecký žánr jako takový, u generace osvícenců značně oblíbený a s upevněnou prestiží, pak žil dál svým životem, mimo jiné i v české obrozenecké poezii.

Milota Zdirad Polák (1788 až 1856), voják dosáhnoucí až na hodnost generálmajora, prošel s rakouskou armádou podstatný kus Evropy. Zvláště ho okouzly Alpy a jiná velehorstva. Přijímá a v českém prostředí aktualizuje **poetiku vznešena**, přibližně v té podobě, jakou jí vtiskl Haller. Jeho poema se v náčrtu z roku 1813 jmenuje **Vznešenost přirozenosti**. Signifikantní je i podtitul **V slávozpěvích na tvorce**. Čeština byla před dvěma sty let jiná než dnes, moderní literární řeč se teprve etablovala. Byla tu jiná slova a také slovosled byl jiný. V roce 1819 vyšla báseň v definitivní podobě pod názvem **Vznešenost přírody** a měla podtitul **Lyrická báseň v šesti zpěvích**. Polákovým poradcem pro druhé vydání nebyl nikdo jiný než sám Josef Jungmann, překladatel velkých děl světové literatury a první mezi českými lingvisty daného období. Na ukázce z Polákova díla si bez nutnosti překladu uvědomíme, co deskriptivní poezie představuje:

Vážně pozdraveny buďte věžné krkonoské hradby,
mlhošeří očarové, strašných skalosloupů sadby!
V dálné okoliny duch-li velikostí jatý vbloudí,
bez vážnosti z pouští vašich k dolům víc se nevyloodí.
Tu mě roklí roztomilou noha nese k volšin řadí,
v jejichž letorostech bublem křišťálový pramen vadí,
který v hadokřivém toku přes oblátek k stínům vplývá,
konečně se v jedlové tmě do potoka valem slívá.
Výše odtud jednoduché kamenité najdem stohy,
výstup divočí tu stále vypoučené skalorohy.

Objektivně vzato, Polákova poezie je statická a u dnešního čtenáře jen stěží probudí citovou ozvěnu. Stěží také probudí živou představu toho, co líčí; kvantita objektů je tu na úkor plasticity celku. Polák sází na **mnohost** vizuálních podnětů, jak doporučují teoretikové nápodoby, tím však jen zvýrazňuje její základní nedostatek: celek se spíše drobí a zamlžuje, než aby se sceloval a zaostřoval do celistvého obrazu. „Vznešenost přírody“, tento pozdní plod někdy vlivné literární školy, spíše zvýrazňuje konstitutivní momenty deskriptivní tradice, než aby přišla s něčím novým. V českých poměrech je to však **novum** svým světovým názorem a jeho veršovou artikulací.

Deskriptivní poezie bude v devatenáctém století kritizována nejen ve světě, ale i u nás. Polák je osvícenecký preromantik, ale romantická poezie půjde jinou cestou. Máchův obraz „Krákonošů lampa plane“ má v sobě více malebna než celý citovaný úsek Vznešenosti přírody. Protože Mácha, Sabina a jiní byli představiteli jiné generace, musíme věc vidět

historicky, a sice jako změnu postoje k poezii a estetice vůbec, ne přednostně jako uměleckou kvalitu. Ta nebude u leckterých romantiků o mnoho vyšší než u Poláka. Lepším dojmem bude působit už jen tím, že se zřekne rozsáhlých popisů.

Kvalitu můžeme popisným básníkům přiznat, zejména v literárně pokročilejších zemích. Historická poetika nám má umožnit poznání minulých literatur (transcendentní *vers*. imanentní přístup). Uvědomme si, že minulostí je dnes i Joyce, Kafka a konečkonců i Hrabal a Kundera. Každá poetika je vždy už minulá; dějiny literatury jsou poetikami mrtvých autorů. Bez historického klíče se zřejmě tak či onak neobejdeme.

64. Progresivní literární estetika ve Francii

Denis Diderot (1713 až 1784) je výraznou osobností francouzského osvícenství. Jeho přínos je jednak filosofický, jednak uměnovědný. V obou oblastech dalekosáhle předčí Voltaira. Sám byl i významným romanopiscem světového významu.

Diderot je měšťan s vědomým odporem ke dvorské kultuře a programově razí **protiklasicistickou** a **protirokokovou** estetiku a poetiku. Tím implicitně odmítá deskriptivní poezii ve všech jejích žánrech a formách. V umění i v životě žádá přirozenost. Nelíbí se mu nalíčené, napudrované, šněrovačkami stažené a afektované ženy dvora. Pastýřský idylismus podle něho nikdy neexistoval; jinak řečeno, je to literární a dvorská fikce. Hlásá **preromantický ideál** básníka, což znamená zdůrazněnou citovost a upřímnost. Básník není služebníkem u dvora. Není-li však služebníkem, znamená to i konec šlechtického mecenátu umění. Básník bude nadále svobodný, ale tísněný hmotnými starostmi.

Na cestě za přirozeností dospěl Diderot až k **atheismu** a **materialismu**. Změna filosofického diskursu je u něho zřejmá a znamená posun od metafyziky k fyzice. Ten pak implikuje posun od filosofie k lékařství, tak příznačný pro Evropu po třicetileté válce, vyčerpanou náboženskými boji. Lidé se obracejí od péče o duši k péči o tělo a blahobyt, a také tolerance mezi konfesemi spíše narůstá.

Diderot hlásá **identitu duše a těla**. Představte si, říká, že klavírista a klavír jsou jedno a totéž, aby dodal: A co jiného je zpívající slavík? Vztah mozku, nervů a těla přirovnává k pavoukovi, sedícímu uprostřed pavučiny. Pavouk, představující zde mozek, cítí každý záchvěv pavučiny nervů, který signalizuje kořist, tedy signál z vnějšího prostředí. Ve filosofickém dialogu *Rozhovor D'Alemberta s Diderotem* dokazuje lékař Bordeaux neškodnost onanie a homosexuality. Identita duše a těla je nutným filosofickým předpokladem psychiatrie jako lékařské vědy; opakem je exorcismus.

Současné umění je podle Diderota v úpadku. Myslí tím přednostně dvorské umění, všeobecně prý ale platí, že civilizovanost a poetičnost jsou v nepřímé úměře. Tady byl zřejmě ovlivněný Rousseauem. Básník je u Diderota postava výstřední až tragická; třese se vzrušením a pro tvorbu ztrácí spánek. Scéna, kterou Diderot uvádí jako příklad poetičnosti, je naprostým protikladem deskriptivního idylismu: „Děti si rvou vlasy u lůžka umírajícího otce, matka obnaží před synem ňadra, vdova si drásá tváře nehty, ženy se svlékají beze studu a dávají se prvnímu kolemjdoucímu.“ I tady je Diderot zřejmě pod vlivem Rousseaua, konkrétně jeho konceptu divošství. Ten však je neméně ahistorický než pastorální idyla. Preromantismus je ahistorický ve všech svých verzích. Důvody jsou objektivní, totiž málo pokročilé výzkumy.

Původní jazyk byl podle Diderota **expresivní** a **imaginativní**, a proto je třeba obnovit v poezii tyto funkce. Ztotožnění jazyka a poezie, resp. úplný překryv jejich pojmů, je zkratem, kterého

se nedopustil pouze on. Jde o typicky preromantický názor. Krása básně netkví primárně v poměru jejích částí k celku a k sobě navzájem, nýbrž ve vztahu k **asociacím**, které jsou schopny vyvolat. To jsou naše přidružené představy. Bohatost asociací pak je důvodem **účinků** básně a tvoří její **hodnotu**. Měli bychom však dodat, že asociace čtenáře jsou závislé na konotacích, které vybuduje text. Náš subjektivní vklad je závislý na objektivitě textu. Co čtenář do recepce básně vkládá navíc, je čistě subjektivní, jakoby „přidaná“ hodnota, kterou s ostatními nesdílí, nebo přinejmenším nikoli nutně. Báseň je jazykové dílo a jazyk je systém **znaků**. Syntax znaků má být vyvážena z běžné funkce. Poezie pak je pletivo na sebe nakupených (syntaktických) hieroglyfů. Má být **emblematická**; emblém je síť hieroglyfů. Jasnost přesvědčuje, ale nedojímá. Proto Diderot vyzývá básníky: „Bud'te temní!“

To už je přímé poselství **romantismu**, kterému preromantismus předchází a do kterého přechází. Někteří historikové umění, a nejen ti starší, obě fáze ani nerozlišují. Snad nebudeme daleko od pravdy, když řekneme, že dějinný předěl mezi oběma -ismy tvoří Velká francouzská revoluce. Preromantismus se projevuje v **různých směrech a formách**, kterými jsou: sentimentalismus Samuela Richardsona, to je prvotní forma; dále pak youngismus, gessnerismus, rousseauismus, vampyrismus, folklorismus, herderismus, wertherismus a shakespearismus.

Na divadle je Diderot proti konvenci dramatického času, proti **nepřirozeným** gestům a řeči. Ztvárnění má být **naturalistické**, což znamená, že musí působit jako opravdová událost. Nejvíce dojíímá sám život, napodobení života je však podřízeno zákonu pravděpodobnosti. Opravdovost je korigována tzv. **ideálním vzorem**. To je náš vnitřní model idealizované přírody. Ideální vzor líčí mladého člověka, který ještě nenaplnil svou zralost a životní poslání, neboť vzor má být obrazem vitality a síly. To je dramatikův vzor. Herec pak má tři vzory:

- 1. Skutečného člověka;**
- 2. Literární postavu;**
- 3. Postavu ve své vlastní mysli.**

Herec má sledovat **3**, ale ne identifikovat se s ní. Herec, který se dojíímá, nedojímá diváka. Nesmí tedy ztratit sebekontrolu. Básnictví Diderot dělí:

- A. Podle obsahu na posvátné a světské;**
- B. Podle žánru na epické, dramatické a parabolické;**
- C. Podle formy na básnictví veršem a prózou.**

Dnes bychom řekli spíše „církevní umění“ než „posvátné“; sekularizace už pokročila natolik, že to, co je pro plnověří posvátné, chápeme jako podmnožinu světského. Žádný křesťan také dnes neoznačí Mozartovu *Mši c moll* jako „posvátnou hudbu“. Parabola znamená v teorii literatury „podobenství“; Diderot míní přednostně lyrickou poezii, emblematickou síť hieroglyfů. Veršem, je třeba dodat, se míní **vázaný verš**, ať už metrický nebo časoměrný. Volný verš tehdy ještě není na scéně. V určité formě se s ním sice setkáme u J. W. Goetha, ale jeho pindarovský vzor jen budil dojem volnosti tím, že v básni střídá metra. Za „volný“ ho můžeme považovat jen v podmíněném smyslu a historicky.

Jean Jacques Rousseau (1712 až 1778), dlouho Diderotův přítel, nedosahoval jeho úrovně v teorii umění ani v umělecké praxi. U Diderota byly obě položky na vysoké úrovni, zatímco Rousseau působí spíše v oblasti mimouměleckého a mimoliterárního estetického. O to vlivnější však je. Rousseauovi se nelíbilo Diderotův ateismus a materialismus; to oba přátele navzájem odcizilo. Švýcar Rousseau je přesvědčený demokrat, avšak konzervativního typu;

náboženství je pro něho samozřejmé, stejně jako nutné. Jeho spis **O společenské smlouvě** (1762) silně ovlivnil názory a nálady francouzské společnosti před Velkou francouzskou revolucí. Rousseauova „Společenská smlouva“ se četla masově, a to nejen v Paříži. Jsou svědectví, že Marat z ní v létě 1789 předčítal na promenádě a stovky posluchačů při tom hlasitě aplaudovaly.

V **Rozpravě o vědách a umění** (1750) říká, že **civilizace** zkazila člověka. Umění je součástí civilizace, a proto je nutné oprostít vkus. Má se to stát skrze **cit** a **citovost**, což je příznačné gesto **sentimentalismu**. Stejnou cestou je nutné oprostít mravy. Rousseau hlásá **návrat k přírodě**. Žít v souladu s přírodou neznámá návrat k divošství. „Příroda“ tu znamená spíše „vnitřní přírodu“ v člověku, **přirozenost**. Rousseauovy představy o historii lidstva jsou nerealistické: myslí si, že lidé žili zprvu samotářsky jako potulující se individua, a teprve později se spojovali v rodinu. Rodiny se pak spojovaly v rody. Individualizovaný a idealizovaný divoch mu však umožní tvrdit, že člověk se narodil jako **svobodný tvor**.

Idealistické představy o vývoji jazyka sdílí Rousseau s Diderotem a svou dobou obecně. K „přírodě“ a „přirozenosti“ má člověk nejbližší na venkově. Proto Rousseau nechá svého hrdinu v pedagogickém románu **Emil** (1762) žít na vesnici. Sleduje tam vývoj člověka od narození do dvaceti let. Jde o klasické dílo pedagogické literatury. Valnou uměleckou hodnotu román nemá. Rousseauův literární jazyk je však jako vždy brilantní.

Rousseau je zanícený **kritik umění**, ale hodně předpojatý. Protože komedie je podle něho tím lepší, čím je pitvornější, je škodlivá. Tragédie, která vždy líčí egoismus a neštěstí jiného, škodí rovněž. Aristotelem se Rousseau nejspíš nezabýval. Stavěl se proti Voltairovu plánu postavit v Ženevě divadlo, neboť je považoval za školu nemravnosti. Příznivější je Rousseauův soud o hudbě, kterou má za čistý výraz citu. Požaduje však melodii bez harmonie a polyfonie. V těchto intencích zkomponoval operu **Vesnický prorok** (1752). Vidíme, jak akcent na „přirozenost“ a „čistý cit“, zcela opomíjející stav současné hudby, z pochopitelných důvodů přednostně dvorské, snadno svede na scesti. Tak i Rousseauův přínos hudbě znamená regresi teoretickou i praktickou.

Ani román **Julie aneb Nová Heloisa: listy dvou milenců, obyvatelů městečka na úpatí Alp** (1761) nepatří zrovna mezi skvosty světové literatury. Už svým názvem napovídá na sentimentalismus, jehož účinky jsou však spíše mimoumělecké než literární. Podobně jako sentimentalismus Nové Heloisy je i její **epistolární styl** odvozený ze **Samuela Richardsona** (Pamela, 1740). S románem v dopisech od **J. W. Goetha** (Utrpení mladého Werthera; 1774) nesnese srovnání.

Rousseau však probudil obdiv k zahradě nového typu, který představoval naprostý opak francouzského parku. „Nová Heloisa“ popisuje zahradu uzavřenou, oddělenou od krajiny a s vchodem zarostlým k nepoznání, tzv. **hortus clausus**. Z tohoto literárního zdroje, ve svém založení deskriptivního, je odvozen „park sentimentální“ se svými zříceninami, chýškami, stromy, keři, jezírky a lavičkami a stylizovaně vyrytými nápisy. Rousseau tak předznamenal vznik **romantického parku**. Vnesl obdiv k přírodě do širokých vrstev, což byl dříve zájem elit. Pociťuje estetickou rozkoš z vnímání přírody. Chrám přírody je ráj, kde je člověk Bohu nejbližší a kde v samotě je sám sebou. V tom promlouvá reformovaný křesťan. V přírodě zažíváme mystickou extázi a svobodu. Také jeho autobiografie **Vyznání**, stylově brilantní a vydaná posmrtně, budí obdiv k přírodě, přednostně k přírodě divoké. Byl Švýcar ve všem všudy.

65. Britský empirismus a kritika jazykové miméze

Britská filosofie ve svém akcentu na zkušenost nebyla nikdy metafyzická v té míře, jak jsme na to zvyklí u filosofie kontinentální. Pro poetiku je důležitá zejména proto, že upozorňuje na zvláštní charakter slov jakožto znaků. Literatura je umění slova a empiristicky založená teorie značení pomáhá demontovat starověkou představu „ut pictura poesis“, která po dva tisíce let znemožňovala skutečnou teorii básnictví. „Ut pictura“ je naivní, ve svém původu homérická představa. Má tedy ryze metaforickou hodnotu. Empiristický vztah k jazyku, vždy poněkud nedůvěřivý, představuje v tomto ohledu heuristicky plodnou pozici.

Tento postoj má v Británii dlouhou tradici. Už scholastik **Roger Bacon** (1214 až 1294) řekl, že slovo v žádném ohledu neoznačuje samo sebe přirozeně, a že je tudíž znakem sebe samého jen **arbitrárně** a díky přijaté zvyklosti. **Obecnina** se podle něho nemůže vyskytovat odloučeně, skutečné jsou pouze jednotliviny. Klade i otázku, zda by se děti, vyrůstající osamoceně v poušti, naučily mluvit. Jako první latinský spisovatel použil pojem **přírodní zákon**. Hájí přirozenou embryologii bez umělých hiátů mezi rostlinou, zvířetem a člověkem, jak to vidíme u sv. Tomáše, kde nižší forma musí vždy zemřít, aby byla Bohem stvořena ta vyšší. Není jistě náhoda, že **nominalismus** má ve středověké Anglii silnou pozici. Roger Bacon i známější **William Ockham** (1287 až 1347) byli umírněnými nominalisty.

V novověku **Francis Bacon** (1561 až 1626) upozornil na to, že soudy se skládají ze slov, a to nevyklučuje možnost omylu. Důležitou roli sehrálo jeho učení o idolech, což jsou objektivní překážky správného poznání. **Idol rodu** říká, že svět kolem sebe vnímáme jako příslušníci lidského druhu, a nemáme tedy žádné záruky, že např. složené oko mouchy nevnímá svět pravdivěji. **Idol jeskyně** tvrdí, že každý z nás je trochu jiný, a nemáme žádnou záruku, že druzí nevnímají svět jinak. **Idol tržiště** vychází z toho, že lidé užívají jazyk, ale užívají ho špatně. Používají např. slova, kterým ve světě nic neodpovídá; pomocí těchto pojmů svět nepoznávají, nýbrž interpretují. **Idol divadla** vychází z toho, že lidé mají určité teorie, přičemž nové poznatky vykládají z již existujících předpokladů. Nemůžeme tedy vědět, že tyto teorie jsou pravdivé. Z našeho hlediska je „ut pictura poesis“ typickým idolem divadla. Idol tržiště jeho působnost utvrzuje.

Rovněž **Thomas Hobbes** (1588 až 1679) chová nedůvěru k metafyzice. Je považován za jednoho z předchůdců filosofického **naturalismu**, což implikuje „naturalistický“ pohled na slovo jako prostředek komunikace. Hobbes říká, že slova nejsou podobná **věcem**, jsou to **znaky** (signa). Pro náš výklad pak platí, že nejsou-li slova podobná věcem, neplatí „ut pictura poesis“.

John Locke (1632 až 1704) chápe slovo jako **arbitrární značku** ideje. Věc je jedinečná, slovo obecné. Slovo je zvuk. Mysl volí slova pro ideje, obsažené v mysli. Pro Locka je ještě **idea** nezávislá na řeči, přičemž entity moderní lingvistiky jako představa, význam a pojem jsou užívány konfúzně. Lock také nezohledňuje spojky, zápornky a slovesa. To jsou **nesubstanční**, neideové entity a nepředstavují smyslový obraz. To ale pro náš výklad jen zesiluje arbitrárnost slova jako znaku. Ve svém celku posiluje Lockova teorie apiktoriálnost jazyka, takže „ut pictura poesis“ (opět) neplatí.

George Berkeley (1685 až 1753) říká, že slovo zobecňuje, takže je znakem několika jednotlivých idejí, ne ideje abstraktní. Tak z jednotlivých „čar“ utváříme obecný pojem „čára“, „čára jako taková“. U slov neexistuje jediný a přesný význam. Slova užíváme **algebraicky**, tj. bez představ, pouze na základě významu. Spojky, předložky, zápornky a logické partikule vůbec jsou čistá algebra. Jazyk navíc vyjadřuje i **vášně**, což opět nejsou obrazy.

Zvláště důležitý je axiom o algebraickém užívání jazyka. Algebra není obraz, „ut pictura“ tedy neplatí.

David Hume (1711 až 1776) potvrzuje podezření, v jeho době už značně letité, že abstraktní ideje jakožto svébytná realita neexistují. Jejich existence je toliko ideální. Velká čísla pak nemají ideje žádné. Totéž platí pro nenázorné entity jazyka, které jsou, řečeno s Berkeleym, „alegebraické“, bez **substanční ideje**. Slovo, věc a představa nejsou jedno a totéž, pravda není identická s žádnou z těchto entit ani se všemi dohromady. Slova vlastně jen ožívují zvyky, tj. zvyklosti svého užívání. Nejenže tedy neexistuje jediný a přesný význam, ale protože se **jazyk vyvíjí**, vyvíjejí se i jeho významy. Tak slovům příčina, účel nebo stvoření rozumíme dnes jinak, než jak jim rozuměli lidé ve středověku.

Z tohoto klimatu, na jedné straně filosofického a lingvistického, na druhé straně uměleckého a jazykově praktického, vychází **Henry Fielding** (1707 až 1754), výjimečný zjev světového **raného realismu**. Který z obou vlivů byl pro něj určující, zda totiž ten filosofický, nebo umělecký, je těžké odhadnout. Soudím, že autorská intuice výjimečného umělce byla rozhodující, v každém případě však z intelektuálního klimatu doby vyvodil správné důsledky.

Jako spisovatel akcentuje Fielding **děj**, vyprávění a líčení, kdežto popis, nakolik to je možné, upostraňuje nebo redukuje. Staví tedy primárně na **slovese**. V románu **Tom Jones** čteme tuto ilustrativní pasáž:

„Bohužel musím spustit oponu před scénami, které nedovedu dobře popsat. Rád bych je čtenáři popřál, kdyby nebylo dvou závažných okolností. Za prvé nemohu doufat, že by jejich líčení mohli obdivovat ti, kteří u nich skutečně byli a spatřili je na vlastní oči, a za druhé silně pochybuji, že by si je dovedli představit ti, kteří u nich nebyli a neviděli je.“

V žádném případě nejde o náhodný jev, výraz „spustit oponu“ je u Fieldinga dosti častý. Popis je někdy nahrazován obsáhlými úvahami o literatuře, o nichž leckdy nelze rozhodnout, nakolik a zda vůbec jsou míněny vážně, nebo čistě ironicky, které však vždy postihují klima soudobé filosofie či teorie literatury („Je škoda, že Homér neznal Horatiovu teorii“). Systémovost Fieldingova tažení proti deskripci v literatuře je mimo veškerou pochybnost.

Rozhodující krok k překonání duality myšlení a jazyka bude učiněn až na počátku devatenáctého století. **Wilhelm von Humboldt** (1767 až 1835), tvůrce konceptu jazykového relativismu, řekne, že jazyk je formujícím orgánem myšlenky. Řeč je pak výrazem „světového názoru“, což pro něho znamená, že naše pojetí světa se liší podle jazyků, jimiž hovoříme. **Franz Boas** (1848 až 1942) posunul Humboldtovu jazykovou teorii k tzv. kulturnímu relativismu. Podle Boase můžeme danou kulturu pochopit jen v jejím vlastním kontextu. To znamená historická zkoumání. **Edward Sapir** (1884 až 1939) tvrdí, že jazyky a kultura se navzájem ovlivňují. Jejich vztah můžeme označit jako dialektický.

Sapirův žák **Benjamin Lee Whorf** (1897 až 1941) pokročil ještě dál a říká, že mluvčí různých jazyků jsou při vnímání světa determinováni specifiky svého jazyka. Jazyk nám tedy ani tak „neumožňuje“ něco říkat, ale spíše nás k tomu „nutí“. Důvodem jsou jeho gramatické struktury. Tyto „dikující“ struktury vedou k různým konceptům světa. Whorf odmítá tzv. universální gramatiku (Noam Chomski). Důvodem je radikální odlišnost jednotlivých jazykových rodin. O komplikovaných gramatikách „primitivních jazyků“ jsme se zmiňovali v souvislosti s deskriptivní poezií. Obojí nám názorně ukazuje, že náš světový názor je do značné míry „naformátovaný“ jazykem.

V tomto kontextu se jeví jako důležité tzv. **obligatorní gramatické kategorie**, jakými jsou vid, rod a číslo. **Dan Slobin** (*1939) studoval způsoby, jakými ovlivňují elementární logiku kognitivních procesů. Ukazuje se, že jsou aktivní už ve fázi smyslového vnímání okolního světa. Dominanty, k nimž člověk upíná svou pozornost, nejsou nezávislé na vidu (dokonavosti) děje. Čeština má dokonavý vid a důsledkem je, že v chůzi upínáme pozornost převážně k objektům, k nimž se blížíme. Angličtina dokonavý vid nemá, má však slovesnou příponu „-ing“, která zdůrazňuje průběh děje. To je příčinou, proč Angličan při chůzi upíná pozornost převážně k jejímu průběhu, a nikoli k objektům, k nimž se blíží. Když Slobin měřil, kam se jednotlivé podledy upírají, zjistil, že vždy vytvářejí tzv. hnízda, v čase a prostoru odlišené množiny bodů.

Čeština je v této věci stejná jako němčina, liší se však od slovenštiny a polštiny. Tyto příbuznosti vznikají historicky; němčina ovlivňovala češtinu víc než kterýkoli slovanský či jiný jazyk. Němčina ovlivnila prostřednictvím určitých členů i prosazování ukazovacích zájmen před podstatné jméno (ten muž - tu knihu - v tom koutě). O slovní zásobě a obecně kulturních vlivech, jakými je např. česká kuchyně, se netřeba nijak zvlášť šířit.

66. Britské průlomové teorie

V této kapitole probereme dva výjimečné zjevy britské estetiky. První z nich přispěl významně k psychologii literatury, resp. její recepci, druhý k pochopení biologických základů estetického prožívání a k destrukci teorie nápodoby. Časovým zařazením patří oba do kapitoly 62 a ještě před třiceti lety by jejich vyčlenění z této řady bylo jen chabě motivováno. Dnes je ovšem díky pokročilé vědě situace jiná.

Francis Hutcheson (1694 až 1747) rozlišil tzv. **vnější** a **vnitřní** smysly. Oboje jsou podle něho evidentní a nežádají zdůvodnění. Zdůvodnění ani není možné. *Zrak, sluch, čich, chuť a hmat* jsou axiomatické funkce, k nimž (někdejší) věda má jen málo co říci. Vnitřní smysly jsou dva, a to *estetický* a *etický*. Máme tedy podle Hutchesona sedm smyslů. Vnitřní smysly jsou méně vrozené než smysly vnější, a jsou také subjektivnější a individuálnější. Vkusový soud je tím významně subjektivizován. Otázkou je, zda je postulát „vnitřních“ smyslů oprávněný, a nakolik. Co se tím myslí, a jak tomu dnes rozumět? Jde o čistou intuici, ať už estetickou či etickou? A pokud ano, čím je motivována?

První z tzv. vnitřních smyslů, **estetický smysl**, je z pozice kognitivní vědy dobře zdůvodněný. Tento důvod je organický a fyziologický. Mozek obsahuje tzv. **systém odměny**, který dotuje určité formy chování endogenními euforigeny. Systém odměny je aktivní jen při vnímání krásného. Abychom zvolili přesvědčivý příklad, je pohled na mladou hezkou ženu pozitivně dotován. Výsledkem je, že se nám líbí. Při pohledu na ženu starou a nehezkou jsou tyto systémy blokovány. Člověk má vrozenou tvarovou matici pro krásnou postavu a tvář ženy, muže a dítěte, ale také vrozenou preferenci pro tvářnost krajiny. Jde o evoluční zisky, které se osvědčily v úsilí o přežití.

Také druhý vnitřní smysl, **etický smysl**, má dobré vědecké důvody. Ty jsou opět organické a fyziologické. Opírá se o existenci tzv. **zrcadlových neuronů**, které hrají důležitou roli v napodobování. Dítě napodobuje pohyby a gesta dospělého. Když matka např. vyplázne jazyk, udělá novorozenec totéž. Totéž udělá i novorozený makak. Dítě však chce napodobit i vzpřímený postoj a řeč zrcadlených osob. Aristotelovo tvrzení, že člověk má vrozený sklon k nápodobě, je tím potvrzeno. Člověk „zrcadlí“ druhého tak, že jeho obraz ve své mysli animuje vlastními představami a hormony. Tím se z „objektu člověk“ stává „subjekt člověk“.

„On“ je pak jako „já“, „oni“ jako „my“. Umíme si představit, co jedinec či skupina cítí, co si myslí a jak se zachová, či jak se zachovat může.

Tuto schopnost označujeme jako **teorii mysli**. Pokud druhého nezrcadlíme, blokuje zrcadlové neurony a zpracováváme obraz člověka systémem pro neživé objekty. Důsledkem je necitlivé či přímo agresivní chování. Zrcadlové neurony jsou napojeny na **systém odměny**. Evoluce po nás vyžaduje socializované chování, a proto je dotuje endogenními euforigeny. Totéž se děje u ostatních savců. **Altruismus** je tedy pozitivně dotovaný biochemicky, jak příkladně vidíme u rodičovského altruismu. **Vcítění** má tento organický původ: jsme-li dobří, je nám dobře! Dítě se rodí s nadměrně hustou sítí zrcadlových neuronů, takže později musejí být „proplety“, aby nadměrným vcítěním nepoškozovaly zájmy svého nositele (přežití). Není tomu tedy tak, že se rodíme jako morálně nevyvinuté osoby. Obojí Hutchesonův postulát je v plném souladu s evoluční vědou.

Edmund Burke (1730 až 1797) zanechal pro estetiku zásadní spis **Filosofické zkoumání o původu našich idejí vznešena a krásna** (A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas Sublime and Beautiful; 1757). Oživuje v něm Pseudolonginovu nauku o vznešenu z prvního století. Burke rozlišuje krásné a vznešené. **Krásné** je to, co je malé, drobné, oblé, hladké a něžné. **Vznešené** je naproti tomu temné, mocné, silné, děsivé a bolestné. Nespočívá v proporcích, dokonalosti, užitečnosti ani ctnosti; je obrovité, amorfní, nekonečné, obtížné a vždy v určitém nadbytku a převaze nad člověkem. Nižší formy vznešena budí obdiv, stěh a uctívání; tak působí i ostré světlo a barva, ostrý kontrast a náhlé přerušování. Krásné souvisí s **rozmnožovacím pudem**, kdežto vznešené s **pudem sebezáchovy**. Burke tu brilantně postihl biologické základy estetického a nám nezbyvá než říci, že obojí charakteristika je v dobrém souladu s evoluční vědou.

Burke řekl rozhodující slovo v otázce **nápodoby**. Kresba skýtá jasnou ideu, ale působí nanejvýš jako skutečná věc. Slovní popis nabízí jen nedokonalé a nejasné představy, zato ale jasná a silná citová hnutí. **Hudba** je bez jakékoli ideje. Hovor probíhá bez představ věcí, což znamená, že **piktoriální představy** byly vyloučeny z podstaty slova. Slova jsou jakoby spojena přímo s věcmi a situacemi a podněcují mysl **zastupováním** (by Representation). „Nic není nápodoba dále, než jak se podobá nějaké věci,“ říká Burke. Malířství a poezie pak zauímají **principiálně odlišný** vztah ke skutečnosti; nejde pouze o různý stupeň nápodoby. Tento odlišný princip ale nepojmenoval. Navzdory tomu jde o zlomový moment v pojetí slovesného díla, které ještě dlouho bude narážet na nesouhlas tradicionalistů, jak uvidíme hned v příští kapitole.

67. Pokusy o záchranu teorie nápodoby

Dva z německých autorů osmnáctého století, totiž Mendelssohna a Lessinga, vyčleňujeme do samostatné kapitoly. Důvody spočívají jednak v jejich specializaci, kterou je **teorie znaků**, jednak v přechodném charakteru jejich nauk. Oba v podstatě obhajují **nápodobu** v literatuře. Oba si přitom byli plně vědomi rozdílného **způsobu bytí** výtvarných a slovesných znaků. Lessing však nakonec udělá krok, který ho nejen přibližuje Herderovi, ale v důsledku jde i dál než on. Mendelssohna a Lessinga pojilo letité přátelství. Lessing zpodobnil svého přítele v divadelní hře Moudrý Nathan.

Moses Mendelssohn (1729 až 1786) ve svých **Literárních kritikách** (vycházely v letech 1758 až 1761) vystoupil ostře **proti Burkeovi** a jeho kritice nápodoby v literatuře. Jde o exemplární příklad toho, jak koncepční a světonázorová předpojatost reaguje na pravdivé argumenty.

„Nic není nápodoba dále, než jak se podobá nějaké věci,“ řekl Burke. Slovní znak se nepodobá věci. Mendelssohn vyjde z toho, že malba napodobuje věci **současně vedle sebe** (simultaneita), což je správné. K tomu však vzápětí dodá, že rovněž slova „napodobují“ věci, a sice **postupně za sebou** (sukcesivně). To už správné není, protože chybí zdůvodnění. Následností v čase nepřestávají slovní znaky být od sebe navzájem oddělenými slovními znaky. Časovost nikdy nespojí to, co je sukcesivní, do simultaneity. „Chórismos“ tu byl zrušen prostou konfúzí, překrytím obou médií. Oba typy znaků pak podle Mendelssohna jednoduše „napodobují“.

Mendelssohn připouští, že slovo poskytuje jen **symbolické poznání**, avšak – dodá hned – v silách básníka je učinit **řeč plně smyslovou**. Domnívá se toho dosáhnout prostřednictvím znaků, které umožní **nahlédnout ideje** toho, co je označováno. Vnímáme pak označované zřetelněji než sám znak, takže předměty jsou našim smyslům **jakoby bezprostředně** představeny. Symbolické poznání se tak může proměnit v názorné, nebo se k němu alespoň v nejvyšší možné míře přibližovat. Takový byl vice versa i názor Herderův. Je-li v řeči shromážděn dostatek rysů předmětu, dostaví se stav, kdy je fantazie je **oklamána** a nabývá dojmu, „jako by předmět viděla“.

Míra „přiblížení“ symbolu k názornosti je podle Mendelssohna **hodnotou díla**. Platí to v každém žánru umělecké literatury. U Lessinga tomu bude poněkud jinak a uvidíme, že nakonec udělá krok, který Mendelssohn ani Herder neudělali. Spojení výrazů „jakoby-bezprostředně“, „jakoby-viděla“ a „fantazie-oklamána“ opět znamená rozpor, který se nám tu ukazuje už v několikáté verzi. Řečeno Mendelssohnovými vlastními slovy, verbální nápodoba je **klam**. Jde tedy o kolektivně sdílený konzervativismus. Nepiktoriální jazykové prostředky pak nechal Mendelssohn zcela mimo pozornost. Nejsou to přece všechny znaky, které ruší žánrový hiát, ale pouze ty, které umožní „nahlédnout“ ideu. Slovní znak prý nenapodobuje „jednoduše“, ale složitě a zprostředkovaně. Přílehavější je říci, že termín „nápodoba“ je v literatuře nevyhovující.

Svémi úvahami o znaku a debatami s přítelem přispěl Mendelssohn značnou měrou k syntéze mezi teorií nápodoby a teorií znaku, kterou vytvořil **Gotthold Ephraim Lessing** (1729 až 1781). Jejich diskuse je obsažena ve svazku **Korespondence s Mendelssohnem** (1754 až 1765). Divadelní kritiky a úvahy najdeme v knize **Hamburská dramaturgie** (Hamburgische Dramaturgie; 1767 až 1769, kdy vycházel časopis toho názvu). Lessingův teoretický spis **Laokoón neboli o hranicích malířství a poezie** (Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie; 1766) napovídá už svým názvem mnohé. Tyto hranice však nejsou absolutní.

Žádný z německých teoretiků se ale neodvážil jít tak daleko jako Burke. Výstižnější bude, když řekneme, že nechtěli. Za Burkem ovšem stála britská filosofická tradice empirismu, zatímco Němci, opírající se o Leibnize (1646 až 1716), se pokoušejí teorii nápodoby obhájit. K tomu se Leibnizova filosofie (viz příští kapitolu) dobře hodí. „Monáda“, což je elementární jednotka bytí rovnomocná atomu, avšak živá, má totiž „temné představy“, což znamená představy „o světě“. Pro agregáty monád, což jsou všichni tvorové, platí totéž. Lidské představy jsou tedy primárně „představami o světě“. Tato zkratka, v zásadě správná, umožní přisoudit představě objektivitu. Opomíjí se přitom všechno „sekundární“, co představování znamená, např. obrazotvornost, reflexe a zobecnění. Právě zobecnění však je u člověka určující. Sekundární charakteristiky představ a představování jsou už problémem jejich značení, problémem sémiotickým. Všechna tato pochybení plynou z toho, že Leibniz ztotožňuje vnímání a zrak. Tato zkratka už správná není. Člověk má pět smyslů (podle Hutchesona sedm). Evolučně

prvotní je čich, resp. reakce na chemický signál, která je vlastní už bakteriím. Nakolik jsou bakterie nejmenšími jednotkami živého bytí, odpovídala by jejich reaktivita i hypotetickým monádám. Jejich čivnost rozhodně není a nemůže být zraková.

Lessingovu koncepci znaku a nápodoby znázorníme nejlépe tabulkou, která vymezuje ony „hranice“ mezi malířstvím a poezií. Laokoón uplatňuje dvojí hledisko:

A. Gnoseologické;

B. Ontologické.

Naše tabulka, vysazená v protikladech, vypadá následovně:

Malířství	versus	Poezie
A.		
<u>Gnoseologické hledisko</u>		
Znaky přirozené (natürliche Zeichen)		Znaky libovolné (willkürliche Zeichen)
B.		
<u>Ontologické hledisko</u>		
Věci vedle sebe		Věci po sobě
Těla		Děje
Prostor		Čas
Naznačení děje		Naznačení těla
Alegorie		Popis
Historie		Enumerace
Užití ošklivého: ne		Užití ošklivého: ano

Řádek **B4** ukazuje, že Lessing nepovažoval protikladné pozice za absolutní. V jejich překonání pak viděl smysl poezie. Ta podle něho disponuje specifickými prostředky, které umožní ontologickou hranici minimalizovat. Jsou to zvuk, slovosled a metrum, vedle toho slovní figury a trópy. Arbitrární znak se však může znaku přirozenému jen přibližovat (dodejme), aniž se ale stane znakem přirozeným.

K protikladu mezi oběma uměními Lessing píše: „První z nich je zřetelně postupným dějem, který se rozvíjí před očima po částech, v časovém průběhu, druhý je oproti tomu dějem zřetelně statickým, jehož různé části se odvíjejí vedle sebe, v prostoru. Protože však malířství může s ohledem na znaky nebo prostředky svého zobrazení spojovat pouze v prostoru, a času se musí *naprosto vzdát*, nemohou děje probíhající v čase jako takové patřit k jeho předmětům; musí se spokojit s *ději paralelními* nebo *pouhými tělesy*, z jejichž postojů lze děj vytušit. Poezie naopak.“ Zdůrazněné výrazy znamenají ontologické hledisko. Gnoseologický protiklad **A** se tím neruší. Způsobem svého bytí tvoří oba typy znaků absolutní protiklad. Lessing si toho byl dobře vědom, a proto tvrdí, že tělesa jsou vlastním předmětem malířství, zatímco vlastním předmětem poezie jsou děje.

Termíny „naznačení těla“ a „naznačení času“ v tab. **B** neznamenaí nic jiného, než že nápodoba „protikladu“ je ontologicky méněcenná. Můžeme také říci, že průchozí hranice plyne z introspektivní iluze. Zrakové klamy jsou názorným příkladem iluze. Dodává-li mozek na základě zkušenosti tvar a pohyb tam, kde objektivně nejsou, znamená to interpretaci toho, co vidíme. Introspektivní iluze je interpretací našich vnitřních obrazů. To je sensu stricto (opět) gnoseologické hledisko. Poslední protiklad naznačuje, že se Lessingovi do ontologie vloudila *axiologie* (užití ošklivého). Hodnotové hledisko, které je skrytým motivem

obhajoby nápodoby v poezii, pak je vlastní příčinou elasticity hranice mezi znakovými systémy. Skutečná hodnota prostoru a času je ale ryze ontologická.

Lessing píše: „*Poněvadž jsou znaky řeči libovolné, je docela dobře možné, abychom jejich prostřednictvím nechali následovat části těla stejně tak po sobě, jako existují v přírodě vedle sebe. S tím se spokojí prozaik. Básník chce myšlenky, které v nás budí, vyvolat tak živě, aby se nám v té rychlosti zdálo, že vnímáme skutečné smyslové dojmy předmětů, a v tomto okamžiku klamu přestáváme vědomě sledovat prostředky, jichž k tomu užívá, jeho slova.*“ Výrazy „rychlost“, „zdání“ a „klam“ opět signalizují gnoseologické hledisko, resp. ontologickou méněcennost.

Lessing dále říká: „Jak docílíme zřetelného znázornění věci v prostoru? Nejprve pozorujeme její části jednotlivě, potom spojení těchto částí, a konečně celek. Naše smysly vykonají tyto operace s tak udivující rychlostí, že máme *dojem*, jako by šlo o operaci jedinou.“ Mimo záměnu ontologie za gnoseologii, jak to vidíme v předchozích odstavcích, tu vystupuje ještě jeden rys, a to je způsob zobrazení tělesa po částech ve třech fázích. To však je způsob Homérův. Celá Lessingova stať spočívá na příkladech z antiky, zatímco literatura současnosti je zastoupena sporadicky; deskriptivní poezie např. by Lessingovu záměru dobře vyhovovala. Důkazní materiál je epický, drama není předmětem zájmu. To opět znamená hodnotové hledisko, z něhož vyplývá, že Lessingova teorie je silně normativní. Jejím cílem je dosáhnout „poetické malby“. To však není „malba“, nýbrž (slovní) popis.

O dramatu se Lessing zmiňuje jen okrajově. Je to vlastně jediná poznámka, což je vzhledem k důležitosti dramatu jako smíšené znakové formy podivné. Říká v ní, že „drama slouží herci k živé malbě.“ To lze vysvětlit jen jediným způsobem, že totiž na jevišti protiklad mezi oběma typy znaků mizí. „Poetická malba“ se prostřednictvím scénické nápodoby stává „malbou živou“. To však je iluze, neboť herec mluvním projevem napodobuje jen dialog jako takový: jeho význam je opět arbitrární. Tento problém řešil správně už Molière v roce 1663 (a jako dramatik o tom mohl Lessing vědět). Dnes dáváme za pravdu Molièrovi a Lessingův názor musíme korigovat. Odvoláváme se přitom na kapitolu o struktuře tragédie, která vytyčila základní protiklady mezi jevištěm a zákulisím, přímým a nepřímým zpodobením, mikrosvětlem a makrosvětlem, vztahy a dějem, dialogem a narací. Jinak řečeno, je třeba rozlišovat mezi divadlem a dramatem, což „poznámka na okraj“ neumožňuje. Lessing byl dramatik a měl divadlu věnovat přednostní pozornost. Nakolik to neudělal, jde o trestuhodnou chybu. Budeme-li sdostatek kritičtí, je právě „okrajovost“ problému dramatu a divadla prostředkem k potlačení kognitivní disonance.

Už Aristotelés řekl, že k dosažení katarze není třeba tragédii inscenovat. Drama je text hry, a nic než to. Nesmíme přitom směřovat gnoseologické a ontologické hledisko. Učiníme-li tato rozlišení, ukáže se pravá hodnota znaků na divadle. Hranice mezi nimi pak je vskutku nepřekročitelná. Poslední řádek s šipkami uprostřed ukazuje na nerozpojitelnost prostoročasu a funkční závislost obou znakových soustav. Funkční závislost ale neznamená posuvnost hranic. Tabulka znakových protikladů vypadá následovně:

Divadlo	Drama
Přirozený znak	Libovolný znak
Vizuální médium	Audiální médium
Znak dialogu na jevišti	Dramatický obsah dialogu
Pohyb, gesta, tvář	Vyprávění, názory, spory
Zvuk jazyka	Význam a smysl řeči

Hovořící jako v životě Hovořené jako v četbě
Význam přirozeného znaku ↔ Motivovanost libovolného znaku

O Lessingovi jako dramatikovi a jeho názorech na divadlo budeme hovořit v kapitole, pojednávající o divadle a dramatu osmnáctého století.

68. Německá poetika osmnáctého století na vzestupu

Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 až 1716), o dvě generace starší než Gottsched a Breitinger, je postava prvořadého významu pro světovou filosofii i estetiku. Založil novou ontologii, která chce zrušit odluku hmoty a ducha, jak ji v reprezentativní podobě ztělesňovala Newtonova fyzika, podle které Bůh vytvořil a ovládá gravitaci; kdyby chtěl, mohl by kdykoli změnit přírodní zákony. Leibniz nepřipouští ani Spinozův pantheismus, tedy jakési rozpuštění Boha v materii. Látka byla u Spinozy spojitá, kdežto Leibniz inovuje Newtonův atomismus. Atom přeznačuje na „monádu“, kterou považuje za nejmenší jednotku bytí, přiřkne jí však zárodečné charakteristiky života.

Monáda má „temné představy“ o vnějším světě, lépe řečeno: je vybavena jistou citlivostí, či spíše celostnou čivností vůči prostředí, asi jako jednobuněčné organismy. Není asi náhoda, že Leibniz definoval monádu až v době po vynálezu mikroskopu. Zde se dopustil osudové chyby, která uvedla na scesti mnoho dalších teoretiků: zaměnil **citlivost** s **představou**! Temné představy nejsou temné pociťování. Nakolik by takové byly, byla by monáda zraková entita (což není). Monády agregují ve jsoucna vyššího typu až k člověku. Agregovaná jsoucna vyššího typu už jsou či mohou být zraková.

Člověk, na rozdíl od jednotlivé monády, má představy jasné. Lidský cit však v Leibnizově pojetí znamená **zatemněný rozum**; ten přináší nejasné poznání. Cit tedy není **iracionální**. To je důležitý krok na cestě k **biologismu** v estetice a k romantismu v umění. Leibnizovský racionalismus tak ve svých účincích podporuje neklasicistické poetiky a tendence a jako takový je **vývojově podnětný**. Vzestup německé filosofie potažmo estetiky je jeho zásluhou. Leibnizova „osudová chyba“ však podporuje mimetický model slovesného díla, byť nepřímou a snad i nechtěně. Je však dobře možné, že mimetický model působil jako víceméně nevědomý motiv při charakterizování monády.

Vraťme se k záměně citlivosti za představu (vnímání = zrak). **Vkus** založený na **cit**u, říká Leibniz, s sebou nese **zmatené představy**; vkus založený na rozumu přináší **představy utříděné**. Charakteristikami „utříděných představ“ jsou jasnost, pravda a elegance (claritas, veritas et elegantia). Platí pak něco podobného, co jsme řekli v předchozím odstavci o „cit“u a „představě“; je to závislá proměnná „osudové chyby“. Leibniz hovoří o „vkusu“, ne (přímo) o „cit“u. Je-li charakteristikou rozumového poznání „jasnost“ představ, vyplývá z toho, že poznání citové znamená „nejasné“ či přímo „zatemněné“ představy, nikoli představy „zmatené“. „Vkus“ však není totéž co cit a **temná představa** není **obraz**, jakkoli nejasný. Není potom na místě hovořit v termínech mimetické teorie.

Christian Wolff (1679 až 1754), systematick a zároveň popularizátor Leibnizovy filosofie, dovedl nauku svého učitele k všeobecné známosti a oblibě. Zavedl v Německu pojem a vědecký obor „psychologie“. Jeho **Psychologia empirica** (1732) stojí na zkušenostních základech, **Psychologia rationalis** (1734) je spekulativní. Vedle **rozumu** a **cit**u zavedl třetí psychickou mohutnost, totiž **vůli**. **Vůle** je nutnou podmínkou života, jeho udržení a jakéhokoli směřování. Svými naukami tak Wolff podnítil vznik voluntarismu. O „vůli“ platí mutatis mutandis totéž, co o „vkusu“: není to obraz! Wolff měl (ještě lépe než Leibniz) nakročeno

k dekonstrukci mimetické teorie, ale nevyužije možností, které jeho nauka skýtá, jak ještě uvidíme.

Člověk jako rozumová a volní bytost je vybavený důvtipem (Witz), tj. schopností poznat podobnost mezi věcmi. „Scharfsinn“, což je schopnost vnímat mnoho aspektů věci, bychom snad mohli přeložit jako „prozíravost“ či „důmysl“, ale také jako „břítka mysl“ nebo „ostrovtip“. Opět dodejme, že „podobnost“ a „aspekt“ jsou **nenázorné** (ne obraz). „Scharfsinn“ neboli „břítka mysl“ pracuje s **abstrakcemi**. To jsou pojmy a pojmy jsou znaky. Wolff rozlišuje dva typy znaků:

- 1. Znak přirozený** (das natürliche Zeichen), kdy dvě věci jsou dány současně, tj. vedle sebe v prostoru. To je tzv. **nazírající poznání**;
- 2. Znak libovolný** (das willkürliche Zeichen), kdy dvě věci jsou dány následně, tj. po sobě v čase. To je tzv. **symbolické poznání**.

Nazírající poznání je **nižší formou (1)**, symbolické poznání **vyšší formou** rozumovosti **(2)**. Zdůrazněme, že typ **1** je v jakémkoli racionalistickém systému sekundární. Text jako takový obsahuje pouze současně vedle sebe položené čisté znaky bez významu (písmeno – slovo – věta). V mluvě však ani to: význam poznáme až v určitém čase po artikulaci řečového celku (větný význam). V rozporu s tím je Wolffem stanovený **cíl poezie**, jímž je **propojení** obojího typu znaků **1** a **2** na úrovni jazyka. To implikuje, že typ **2** zrakový není, a současně že „nazíravost“ poezie je sekundární a přídavná. Jako taková je i arbitrární neboli „libovolná“. Navzdory této latenci, z našeho hlediska podstatné, Wolff v důsledku obhajuje zrakové pojetí poezie. Zavedený Leibnizovou gnoseologií, uvedl svou autoritou v omyl i Mendelssohna, Lessinga a Herdera. Ti všichni znali Burkeův antimimetický model.

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 až 1762) pojmenoval tradiční obor filosofie výrazem **estetika**, který používáme dodnes. Stalo se tak v prvním díle jeho latinského spisu **Aesthetica** (1750); druhý díl vychází roku 1758. V intencích svého učitele Wolffa tvrdí, že cit skýtá **nejasné poznání**. To však je svébytné, což znamená pozitivní a nezastupitelné v životě stejně jako v umění. Rozum naproti tomu skýtá poznání jasné. Toto rozlišení umožní Baumgartenovi definovat estetiku jako **vědu o smyslovém poznání** („scientia cogitationis sensitivae“). Protože mluví o obecně „smyslovém“, nikoli úzce „zrakovém“ poznání, měl rozpoznat i Leibnizovu „osudovou chybu“ a vyvodit z ní pro poetiku důsledky. Baumgarten definuje dvě úrovně rozumu, rozumovosti a rozumnosti:

- 1. Ratio (Vernunft)** je vyšší typ a překládá se jako **rozum**, což znamená jasnost představ a poznání;
- 2. Intellectus (Verstand)** je nižší typ a překládá se jako **rozvažování**, což znamená nejasnost představ a poznání.

Úroveň intelektu **(2)** definuje Baumgarten jako **analogon rozumu (1)**. Jsme tedy schopni poznat pravdu bezprostředně, smyslově a esteticky. Existuje takový typ pravdy, která je skrze analogon rozumu „dokonale poznatelná“ („complete cognoscatur ab analogo rationis). Baumgarten ji označil jako **estetikologickou pravdu** („veritas aestheticologica). Tohoto konceptu se přidrží Kant, bez jeho vitální latence ovšem.

V závorce své definice Baumgarten dodává, že estetika je teorie svobodných umění, nižší gnoseologie, umění poznávat krásné a umění analogického myšlení („theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchrae cogitandi, ars analogi rationis“). Pro nás je důležité,

že propojil přírodní estetično, umělé estetično, kognici a umění v jeden komplexní celek. „Příroda nedělá žádný skok z temnoty do zřetelnosti,“ říká.

Baumgartenova koncepce je plně v souladu s evolučně-kognitivní biologii. Člověk poznává už na úrovni smyslové. Estetika je u Baumgartena **logika obrazotvornosti**, fantazie **není iracionální**. „Krásné“ je splývavě a extenzivně jasné („confusum et extensive clarum“). Poezie pak znamená především **citové hnutí** či pohnutí („Affectus movere est poeticum“). Každé umělecké dílo je však direktivně podřízeno **principu nápodoby** („naturam imitare“), přestože báseň je nápodoba **přírody** a **akcí** na ní závislých („Poema est imitamen naturae et *actionum* inde pendentium“). V teorii vznešena se přidržuje Longina (*Pseudolongina*), *Burkeův* spis (1757) ještě nebyl v době publikování *Estetiky* na světě.

Poezie tedy zobrazuje jednak **substantivní**, jednak **slovesné** entity (věci a děje). Slovesné si ale můžeme představit jen na substantivu (subjekt-predikát), nikoli samostatně. Smyslové poznání, jímž „poeticum“ ve své podstatě je, se odehrává bleskově a ve skutečnosti nevyžaduje explicitní vizuální představu, jak dobře věděli Britové. Takové závěry jedním škrtem ruší budoucí Kantovu poetologii s jejími „estetickými atributy“. Právě tomu se však Němci mocí mermo brání.

Důraz na „cit“ a závislost „slovesa“ na substantivní „přírodě“ (**A**) měl Baumgartena přinejmenším upozornit na to, že estetika není jen a výlučně logikou „obrazotvornosti“. Výraz „logika“ odkazuje k abstrakci (**B**). Závislost dvou předmětů **X** a **Y** je abstraktní; v budoucnu se vůbec nemusí potvrdit. Cit a sloveso nevytvářejí obraz; ten se k substantivnímu výrazu připojuje asociací.

Dále je tu „krása označení“ (**C**). Značení implikuje daný subjekt a daný předmět. Předmět je spojený s pojmem a každý pojem je část nějaké řady (**D**). Nauka o „topoi“ (loci) předpokládá strukturu vztahů; „místo“ („topos“) je strukturou určitých znaků. To znamená souvislost řady předmětů, přibližně na úrovni hermeneutického kruhu (konfigurace předmětů). Pak jsou ovšem na smyslové úrovni značeny ontické souvislosti mezi předměty, které jakožto „analogon“ rozumu předznačují ontologii. Co není v realitě předznačeno, nemůže být v abstrakci značeno. Pak ovšem „smyslové poznání“ není čistě „smyslové“ a nemůže být beze zbytku převedeno na model nápodoby („naturam imitare“).

Vidíme, že Baumgarten nevyužil možnosti **A-D**, které mu nabízela jeho vlastní teorie. Důvodem je zaslepenost autoritou „ut pictura poesis“, poetickými obrazy. Baumgarten odvozuje svou teorii výlučně z antických vzorů. Herder, který mezi estetické smysly započte i hmat, měl v této věci terén lépe připravený, avšak ani jeho objev neznamenal víc než nevyužití možnosti.

Baumgarten, stejně jako jeho předchůdci, je v teorii umění konzervativní. Avšak v **estetice** je jeho teorie průlomová, a pochopíme-li výraz „smyslový“ ve spojení s poznáním tak, že zahrnuje všechny smysly (tedy i čich a chuť, což ani Herder neučinil), otvírá dveře **biologismu** a **naturalismu** v estetice, což se o sto let později ukáže jako plodná cesta nejen v estetice.

69. Německá progresivní poetika na cestě k romantismu

Friedrich Schiller (1759 až 1805), významný básník, dramatik a filosof, vyšel z Kanta, kterého však dalekosáhle překonal. Odmítl Kantův subjektivismus a vypracoval subjekt-objektové pojetí krásy. Dále provedl korekturu v Kantově etice, když dokázal sjednotit povinnost s osobním zájmem. Obě tyto změny jsou zásadní a vývojově progresivní. Krása má podle

Schillera ontologický základ, ale ten zůstane bez aktivity subjektu nepoznán. Subjekt se podílí na vnímání i tvoření krásy.

Schillerovými klíčovými spisy jsou: **O půvabu a důstojnosti** (Über Anmut und Würde; 1793); **Listy o kráse** (An Körner über die Schönheit; 1794); **Listy o estetické výchově** (Über die ästhetische Erziehung des Menschen; 1795); **Studie o naivním a sentimentálním básnictví** (Über naive und sentimentalische Dichtung; 1795).

Schillerovy klíčové termíny jsou **sen** a **hra**. Básnictví vytváří vysněný svět, zčásti neskutečný. Má vztah k reálnému světu, ale stojí jakoby nad ním. Smyslem umělecké tvorby je hra s fantasmaty. Skutečnost je disharmonická, ale člověk ji přetváří: má vrozený **pud k formě** („Formtrieb“). Umění je hra: člověku je vrozený **pud ke hře** („Spieltrieb“). Hra pokrývá celé spektrum možností, od popěvku až k tragédii. Ve hře je obsažen celý člověk. Hra je, řečeno dnešním slovníkem, „antropologická konstanta“. V „puzení ke hře“ je vždy už obsaženo „puzení k tvorbě“. Napětí mezi nimi (mohli bychom opět dodat) pokrývá celou oblast umělecké kreativity. Jejich vztah je dialektický. Schiller měl velký vliv na teorii literatury, který si podržel do dnešní doby. To o Kantově teorii tvrdit nemůžeme.

Látkou poezie jsou podle Schillera slova. Slova mají tendenci k obecnému, takže jazyk zbavuje skutečnost smyslovosti. Umělecký objekt, a to nejen báseň, ale ani obraz, nemají formální podobnost s věcmi. Obraz stylizuje skutečnost, z níž představuje jen určitý výsek. Konsekventně pak Schiller může tvrdit, že formální podobnost se skutečností nevykazuje ani socha. Také sochař stylizuje, jeho artefakt je navíc zcela bez (uměleckého) okolí. K této „vytrženosti“ z kontextu přispívá už materiál sochy, který nenapodobuje lidskou, ale ani jinou kvalitu mimo sebe sama.

V hudbě, říká Schiller, už nic není látkou, nýbrž vše formou. To je definitivní zúctování s obsahovým pojetím hudby, jak je razil Platón. Sensu stricto to platí pro „absolutní hudbu“. Tzv. „programová hudba“ představuje jiný problém. Je odkázaná na hudební, literární či jiné aluze, které ji opatřují obsahem jen sekundárně. Pro hudbu „programovou“ tedy platí kritické výhrady, které jsme měli vůči Platónovi. Mutatis mutandis je choreatické pojetí hudby „programová hudba“, odkázaná ve svém významu na nehudební aluze.

Prosté postižení skutečnosti je komplikovaný proces, který má charakter značení. **Znak** implikuje jeho vztah k označovanému neboli **reprezentujícího** k **reprezentovanému**. To je konec neproblematického vztahu jazyk-skutečnost v teorii umění. V umění, kde estetické zdání stojí proti realitě, je „skutečnost“ ještě komplikovanější. Umění je vyšší realitou, postihující „nitro“ věcí. Umění mění náš pohled na svět.

Schiller vytváří **expresivní poetiku**, principiálně odlišnou od poetik předešlých. Přehledně ji můžeme vyjádřit následující tabulkou, kde první sloupec znamená **subjekt**, druhý **modus** a třetí **fenomén**:

Já	Fantazie	Příroda
Génius	Sen	Láska
Individualita	Tajemství	Náboženství
Výjimečnost	Temné	Smrt

Schiller definuje dvojí typ básnictví: naivní a sentimentální. **Naivní básnictví** je spontánní, přirozené, jakoby z přírody vyvěrající. Je pro ně příznačný realismus, objektivismus a pronikavý pohled na svět. Řadí k němu Homéra a staré básnictví vůbec, v nové době je určující zjev Williama Shakespeara. **Sentimentální básnictví** je uvažující a reflektující. Je pro

ně příznačný idealismus, pronikavý pohled do nitra a subjektivismus. Řadí k němu novější básnictví, zejména klasicismus a romantismus. Že tento protiklad neplatí pro Shakespeara a zejména pro něho, je myslím z našich předchozích výkladů zřejmé. Jeho komplikovaný výraz ani jeho ateismus rozhodně nejsou „naivní“.

Rozlišení mezi naivním a sentimentálním básnictvím vychází z dobové potřeby definovat nově básnictví a pozici básníka ve světě. Je ve své podstatě už romantické. Nakolik se vžilo v odborné obci, kde patří k běžným frázím, dosvědčuje to už zmiňovaná skutečnost, že **modernita**, jak ji dnes v umění chápeme, má svůj původ v romantismu. Nakolik je tomu tak, mají zřejmě v romantismu svůj původ i jiné dnešní hodnoty a postoje.

Friedrich Schlegel (1772 až 1829) byl ve své době vlivným kritikem a teoretikem; jeho názory na umění jsou obsažené zejména v **Sešitech o filologii** (1796 až 1797). Schlegel dovršuje **romantický obrat**. Text není něčím daným a samozřejmým, nýbrž objektem **interpretace**. Text je vždy už interpretován, přičemž subjekt nemůže mít jistotu, že interpretuje správně. Je totiž ve svých soudech závislý jednak na kulturní **tradici**, jednak na **pozadí** věcí, které je dáno vzděláním, subjektivitou, intelektem a podobně.

Podle Schlegela nikdy nerozumíme textu zcela. Rozumění je současně **nerozuměním**, přičemž nerozumění je primární. Oproti osvícenské hermeneutice (M. Chladenius, G. W. Meier) znamená Schlegelovo tvrzení radikální krok. Osvícenci věřili, že primárně textu rozumíme a nerozumění že lze zcela odstranit. Rozumět však podle Schlegela znamená převod neznámého na známé. To je složitý proces, který leckdy může vést k neporozumění. Nikdy také zcela neporozumíme „geniálnímu“. Vždy je tu tedy nějaký „zbytek“ či „dluh“ v našem chápání, jenž činí z díla, řečeno metaforicky, jakousi „věc o sobě“, která se vzpírá interpretaci. V různém dobovém kontextu se může jevit různě.

Friedrich Schleiermacher (1768 až 1834) klade důraz na **akt rozumění**, ne na předmět díla či výpovědi obecně. Primární je tedy role subjektu a stav, kdy nerozumím ničemu. Porozumění se vynořuje z prvotního nerozumění. Rozumím však jen tomu, co umím **zrekonstruovat**; akt rozumění je re-konstrukce. Samo od sebe nastává pouze nerozumění, přičemž rozpory v chápání nejsou zcela zahladitelné. „Všechno, co lze v hermeneutice předpokládat, je pouze řeč,“ říká Schleiermacher. „Nerozumění“ nelze nikdy zcela odstranit.

Je tomu tak zejména proto, že textu rozumíme z jeho celku, ale celek vždy konstruuje z částí. Tento princip bude později označen jako **hermeneutický kruh**. Fakta vytvářejí určitou výkladovou konfiguraci; „prázdná“ místa mezi nimi představují **hermeneutické elipsy** neboli výpustky. Součástí aktu interpretace je tzv. **divinace**, kdy „uhadujeme“ smysl intuitivně a jaksi „mezi řádky“. „Musíme již člověka znát, abychom rozuměli jeho řeči, a přece bychom jej měli poznat až na základě jeho řeči,“ řekne Schleiermacher roku 1819.

Většina literárních děl vznikala až do osmnáctého století ve víře v platnost „ut pictura poesis“. Tato víra vrcholí v umělecké praxi poetikou deskriptivní poezie. Sémiologický rozpor mezi dvěma typy znaků byl spíše zastíraný, případně vedl ke snaze ho relativizovat. Správně ho posoudil jen E. Burke a po něm F. Schiller. Literární teorie však od nástupu romantismu ztrácí, a leckdy i přímo programově odkládá objektivismus. Rozpory už nejsou zastírány, ale nalézány. Kritické vyrovnání se poetiky s deskriptivní poezií konstatuje její znakovou hybridnost. Romantický básník „nemaluje slovy“, ale vyjadřuje dojmy, představy, city a vášně. Také vznešeno bude u něho jiné než u deskriptivistů: nikoli idylické a malebné, nýbrž longinovské v původním smyslu toho pojmu, a nadto upevněné vkladem Burkeovým.

Ještě hluboko v devatenáctém století však nacházíme projevy přežívajícího zrakového pojetí poezie. Romantická teorie básnictví odkládá i normativnost. Co neodkládá (a jako literární kritika odložit nemůže), je otázka umělecké hodnoty. Problém „norma vers. hodnota“ zdědí romantismus po předchozích epochách a předá ho budoucím generacím.

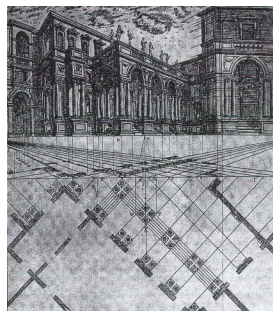
70. Drama a divadlo v osmnáctém století

V této kapitole podáme stručný přehled poetik a praktik ve čtyřech pro divadlo nejdůležitějších zemích, a to v Itálii, Francii, Anglii a v Německu. Víme, že novověké drama a divadlo vzniklo renesancí antických vzorů v Itálii a prostřednictvím italských poetik a her iniciovalo ve Francii vznik klasicismu. Teprve poté se modernistické trendy prosazují v Anglii, která pro Německo bude znamenat něco podobného, co pro Francii Ludvíka XIII. znamenala renesanční Itálie. Na konci osmnáctého století však stane dosavadní outsider Německo v čele evropského divadelnictví. O divadle těchto čtyř zemí pojednáme kvůli přehlednosti ve čtyřech podkapitolách.

Itálie

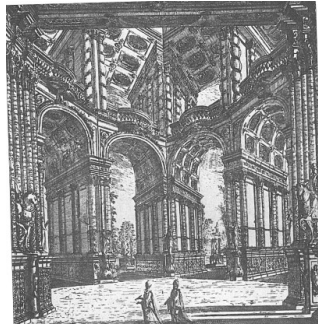
Politicky rozdrobená Itálie byla kolem roku 1700 přímo či nepřímo pod nadvládou Rakouska. V divadelnictví se to projeví jako sklon k **reprezentativnosti** a vnějšímu efektu. To se týká především **scénografie**. Vizuální styl italského jeviště, opatřeného teď **portálem**, postupně pronikl do celé Evropy a je téměř úplným opakem renesanční scény. Ta byla střízlivá, symetrická a pravoúhlá, s architektonickými články jako jsou sloupy, oblouky, frontony a portiky. **Vizuální styl** je naproti tomu **perspektivní**, úběžníkový a posléze víceúběžníkový. Zobrazují se zpravidla celé **budovy** či jejich komplex. Ty tvoří pozadí jeviště, zatímco popředí slouží hercům. Podstropní část jeviště je vybavena **sufitami**, vnitřní prostor scény může být vertikálně členěn **praktikáby**. Oba typy úběžníkové scény vyhovují **opeře** a **tragédii**. Komická scéna se vytvoří později. **Úběžníková perspektiva** uzavírá scénu při krajích a uprostřed nechává průhled do města či volné krajiny. Ten se pak může ubírat do nekonečna.

Ferdinando Bibiena (1657 až 1743), nejvýznamnější ze slavného rodu Bibienů, jenž ovládl scénografii Evropy, použil namísto jediného úběžníku v pozadí dvou i více úběžníků po stranách jeviště. Pro tuto scénu se vžil termín **scéna per angolo**, což překládáme jako „scéna po rohu“ („per angolo“, za roh), protože do popředí budov přečnávají jejich rohy. Průhledů přitom může být několik, pozadí však může být i zcela zakryto budovami. To je tzv. scéna **à l'italienne** neboli **kukátková scéna**. Ta zůstane až do dvacátého století typickým divadelním prostorem.



Scéna per angolo.
Kap. 69. Zdroj: Dějiny divadla.

Po bibienovské **přímkové dekoraci** se začíná prosazovat **dekorace křivková**, která nevede oko po přímce, nýbrž po kružnici dopředu a zpět. Obojí typ je charakteristický pro barokní scénu, jak se v kontrastu ke scéně renesanční (symetrie, střízlivost, pravouhlost) začíná uplatňovat od konce šestnáctého století. Přímková dekorace je raně barokní, kdežto křivková vrcholně (až pozdně) barokní. Barokní scéna je často vybavená rozsáhlou a složitou mašinerií, umožňující efekty všeho druhu. Barokní křivkový styl, který vytvořil **Filippo Juvarra** (1678 až 1737), pokrývá architekturu **tordováním** sloupů, **girlandami**, plastikou, malbou a **ornamentem**. Juvarra přináší na scénu i zcela nové prvky, například **stavebnicovou dekoraci**, která za pevným popředím mění prvky pozadí. Některé výpravy vytvořil pouze ze **závěsů** a uplatnil také **exotické prvky**. To už je postbarokní trend.



Barokní křivková dekorace.
Kap. 69. Zdroj: Dějiny divadla.

V druhé polovině osmnáctého století se vizuální styl vlivem společenských změn přežívá. V téže době roste obliba **komické opery** a s ní se na jevišti prosazuje měšťanské a venkovské prostředí. Základem komické opery bylo intermezzo, provozované často v rámci vážné opery. Variantami italské komické opery jsou **ballad opera**, **Singspiel** a **opéra comique**. Většina velkých divadel má teď **dva soubory**, pro komickou a vážnou operu.

V komické opeře se koncem století objeví **krabicová scéna**, kterou v Miláně použije **Paolo Landriani** (1757 až 1839). Vytvářela se pomocí okna či dveří, které se vsunuly mezi dvě postranní kulisy, čímž na velká jeviště začaly pronikat „pokojíkové scény“. Zhruba v polovině devatenáctého století se krabicová scéna ujala jako základ pro scénování interiérů. Portál a vytažená opona přitom budily dojem neviditelné přední stěny interiéru. Když opona spadne, je „krabice“ pokojíku uzavřena.

Pokrok ve scénografii a jevištní technice jde ruku v ruce s **retardací** v oblasti dramatické. Forma a obsah jsou zde v nepřímé úměře. Nobilita preferuje operu, a tak se většina dramatických autorů soustředí na psaní **libret**. Odborníci odhadují, že v sedmnáctém a osmnáctém století jich v Itálii vzniklo kolem dvaceti tisíc. Zdaleka ne všechna byla realizována, ale je to signifikantní údaj. Retardaci znamená i tvorba v oboru **tragédie**. Italští autoři zpracovávají i nadále antická témata, zcela po vzoru francouzských klasicistů. Tragédie žila ve stínu opery, a tak ani nebyla podněcována diváckým zájmem. Jiný žánr než tragédii Italové v oboru vážného dramatu neměli. U lidových vrstev nebyla tragédie populární, avšak v oboru **komedie** byla situace rovněž neutěšená. Vývoj tu brzdila **commedia dell'arte**, jejíž typy, zpočátku tak vitální, ztuhly do často vulgárních schémat, která se v podstatě nijak nevyvíjela. V období vzrůstajícího se preromantismu, resp. sentimentalismu, působila „commedia“ anachronicky.

Největší italský komediograf osmnáctého století **Carlo Goldoni** (1707 až 1793) začínal psát v roce 1734 jako autor scénářů **commedie dell'arte** pro kočující herecké trupy v Benátkách a

jejich okolí. Tam se popularita žánru udržela nejdéle. Roku 1738 zahájil Goldoni postupnou **reformu „commedie“**, když pro komedii **Světák Jeroným** vypsál celou titulní roli. Od roku 1743 Goldoni stabilizoval text pro všechny postavy „commedie“ a kolem roku 1749 začal měnit tradiční typy. Postavil se i proti užívání masek, protože bránily mimickému výrazu. Hrubou komiku proměnil do té míry, že se z Pantalona stal počestný obchodník a dobrý otec. Z původních her na bázi dell'arte je patrně nejzdařilejší komedie **Sluha dvou pánů** (1745), která se hraje dodnes. Z jeho ostatní tvorby vyniká charakterová komedie **Treperendy** (1751), rovněž inscenovaná i dnes, kde spojil různé dějové linie. Sémantickým svorníkem může být i místo (**Kavárnička**, 1750; **Poprask na laguně**, 1762) nebo předmět (**Vějíř**; 1765).

Goldoni byl velmi plodný autor. Napsal asi 150 komedií a 73 hudební hry, ale vedle toho i 10 tragédií. Zobrazil všechny společenské vrstvy a téměř všechny profese. Nižší vrstvy a ženy idealizoval, zatímco šlechtu dehonestoval. Roku 1773 se usídlil v Paříži, kde psal pro Italskou komedii. Jeho reforma tradiční „dell'arte“ však nalezla i vážné odpůrce. Nejvýznamnější mezi nimi, **Carlo Gozzi** (1720 až 1806), žánr na několik let oživil, avšak jeho konečnému zániku vzdorovat nedokázal a ani nemohl.

Francie

Francie, navzdory politickým a ekonomickým potížím, zůstává významnou politickou silou Evropy a její hlavní město určuje evropský vkus. Francouzské drama pak diktuje „zbytku světa“ základní **měřítka divadelnictví**. Náměty her i způsob jejich zpracování se v roce 1790 budou už značně lišit od stavu v roce 1700, přesto se francouzské divadlo jen málo vzdálilo od **kánonu klasicismu**. Už jsme se zmiňovali o tom, co Voltaire soudil o Shakespearovi a jakými přívlastky ho častoval. Retardačně působil zejména sklon francouzských autorů ohlížet se do slavné minulosti, což formálně znamená jít ve stopách Jeana Racina. Racinův důraz na vnitřní konflikt však nahrazují komplikovanými zápletkami a složitými vztahy mezi postavami. K autorům tohoto typu patří především **Prosper Jolyot Crébillon** (1674 až 1762). Složitá zápletka je u něho laděna sentimentálně a melodramaticky. V tragédii se snaží vzbudit děs. Jeho nejlepší hra **Radamista a Zenobie** (1711), tematizující lásku tří mužů k jedné ženě, se držela na jevištích až do roku 1830.

Vůdčím duchem tragédie zůstává téměř po celé osmnácté století **Voltaire** (1694 až 1778), a to jako autor i jako kritik. Víme už, jak vysoko cenil francouzské drama (které se hraje od Lisabonu po Petrohrad). Napsal 53 hry, povětšinou tragédie. I Voltairovy hry mají složitou zápletku a komplikované vztahy postav. Náhlé zvraty jsou založeny na poznání neznámých fakt. V mnoha dramatech traktuje své filozofické názory. Projevem sentimentalismu je tzv. „hlas krve“ („voix de sang“), tj. pudová přichylnost k neznámým příbuzným.

Léta 1726 až 1729 strávil Voltaire v emigraci v Anglii, kde umírnil své názory na Shakespeara. Jeho pokus o liberalizaci klasicismu však může být sotva označen jinak než „liberalismus v rámci kánonu“. Projevilo se to jen vnějškově tím, že přivedl na jeviště přízraky a jistou míru násilí, rozšířil okruh přijatelných námětů a zvýšil výpravnost. Tím jen potvrdil svou dramatickou nedostačivost.

Voltaire se zasadil o zrušení přítomnosti privilegovaných diváků na jevišti, letitou praxi, která se uplatňovala i v jiných zemích. To je stav, který připomíná Molière ve **Škole žen** (1662). Dorant tam říká: „Já jsem onehdy viděl na jevišti jednoho z našich přátel, který se právě tím činil strašlivě směšným... Nevole našeho milého přítele byla jakousi komedií v komedii. Popřával ji celému shromáždění, dobrák, a každý uznával, že lépe hrát by ji ani nešlo.“

Voltaireovi vadilo hlavně to, že diváci na jevišti zabraňovali jevištním akcím a mašinérii. Hlavně jeho vlivem byla roku 1759 tato praxe zrušena, což ale v důsledku jen zvětšilo prostor pro mašinérii a spektakulárnost francouzského dramatu.



Věnění Voltairovy busty na závěr představení jeho tragédie *Irena* 30. 3. 1778, za přítomnosti autora (v lóži vlevo)

Věnění Voltairovy busty
na závěr představení jeho tragédie *Irena* 30.3. 1778.
Autor v lóži vlevo.
Kap. 69. Zdroj: Dějiny divadla.

V komedii přetrvává přibližně do roku 1720 Molièrův vliv. **Florent-Carton Dancourt** (1661 až 1725) napsal více než 50 komedií, z nichž vynikají dvě: **Módní rytíř** (1687) a **Módní měšťačky** (1692). V první z nich zavedl typ zvaný **chevalier d'industrie**, což je typ gigola, často příživného, který pak patřil k zavedeným postavám. Francouzský výraz je idiom s významem „dobrodruh“ či „hochštapler“, snad bychom ho mohli přeložit i jako „řemeslný rytíř“. V druhé Dancourtově komedii pokračuje Molièrova ironie při zesměšňování preciózních měštek. Ve dvacátém století bude stále více oceňován **Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux** (1688 až 1763). Napsal 35 her, z nichž většina se zabývá probouzející se láskou. Je znám i svým výrazným prozaickým stylem, pro který se vžilo označení „marivauge“. Zdůrazněním citu přispěl k rozvoji sentimentalismu na scéně, ale svým šarmem a vtipností značně převyšuje své soupeřníky. **Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée** (1692 až 1754) založil žánr **plačtivé komedie** („comédie larmoyante“, také „larmoyantní komedie“), od třicátých let až do poloviny osmnáctého století nejpobulárnější žánr ve Francii.

Plačtivá komedie později vplynula do jiných žánrů, o což se přičinili osvícenští filosofové, zejména **Denis Diderot** (1713 až 1784), činný v próze i na jevišti. Prosazoval širší pojetí žánrů a dokazoval, že klasický kánon, považující za přijatelné žánry jen tragédii a komedii, poetiku příliš omezuje. Vedle nich je třeba zavést ještě „střední žánry“, k nimž patří **měštanská tragédie** (francouzsky „drame“) a **komedie ctností**. Diderot prosazuje současné náměty, měštanské interiéry, budící iluzi „čtvrté stěny“, a **prozaický dialog**. Svě představy o dramatu promítl do her **Nemanželský syn** (1757) a **Otec rodiny** (1758). V dramatu představuje jakousi předzvěst realismu, avšak na divadelní praxi své doby měl jen nepatrný vliv.

Na sklonku osmnáctého století stojí nejvýznamnější francouzský dramatik osmnáctého století **Beaumarchaise** (1732 až 1799). Psal komedie a ve stopách Diderotových i „dramy“. Nesmrtelná je zápletková komedie **Lazebník sevillský** (1775) s postavou schovanky, kterou chce pojmout za manželku její poručník (což je Molièrovo téma), ale čilý bradýř jeho záměry zmaří. Lazebník sevillský uvádí na scénu Figara, vrcholnou komickou postavu sluhy, který pak, stejně jako celá řada jiných postav, vystupuje ve hře **Figarova svatba** (1783). Zápletky je zde mimo jiné ve službách kritiky šlechty, kterou Beaumarchaise považuje za zcela zbytečnou; tím žánr transcenduje do polohy politické satiry. Obě komedie mu zaručují literární nesmrtelnost.

Zajímavou, protože hodnotově okrajovou, nicméně z hlediska vývoje divadelnictví významnou formou je tzv. **jarmareční divadlo**. Zaznamenáváme je už od šestnáctého století. Šlo o trupy bavičů, které předváděly akrobacii, tanec, cvičená zvířata a zrůdy. Koncem sedmnáctého století se začaly uvádět i primitivní divadelní výstupy a hry *commedie dell'arte*, takže jarmareční divadlo svou „estrádní“ strukturou připomíná řecký mim. Klasicistické divadlo, státem subvencované, bylo monopolizováno dvěma společnostmi, **Operou a Comédií-Française**. To nám důrazně dává na vědomí, že divadlo je nákladný podnik a vždy se pozvedá z určitých politických a ekonomických podmínek. Bylo tomu tak v klasickém Řecku, v Římě i ve středověku.

Protože jarmareční divadla byla u nižších vrstev velmi populární, odčerpávala oficiálním divadlům diváky a představovala pro ně vážnou konkurenci. Měla proto zásahem státu zakázáno používat ve svých představeních dialog. Vedlo to k přirozené snaze tento zákaz obejít, což jarmarečníci dělali tak, že děj soustřeďovali do kupletů na známé melodie. Vytištěné texty se spouštěly na jeviště, přičemž je v hledišti zpívali nastrčení „diváci“. Roku 1714 se Opera v důsledku finančních potíží nechala přimět k tomu, aby jednomu pařížskému souboru byla za nemalý peníz povolena hudba a tanec. Tak přišel na svět žánr **komické opery** (*opéra comique*). Mluvený dialog se tu střídá s verši na populární melodie. V Anglii se této formě říká **ballad opera**, v Německu **Singspiel**. Vystupovaly postavy *commedie dell'arte*. Opera a tragédie byly v komické opeře předmětem parodie, současné události a móda terčem kritiky.

Ve čtyřicátých letech byly původní fraškovité výstupy nahrazovány sentimentálními příběhy. Žánr teď byl natolik populární, že byl vydán zákaz používat v jarmareční produkci hudbu a scénické podívané. Zuřivé konkurenční boje vedly až k zakazu komické opery, kterou pak nahradila anglická **pantomima**. Když byl roku 1751 zákaz zrušen, začly do komické opery pronikat rázovité postavičky a místní kolorit. Přejaté melodie nahradila původní hudba, komická opera se začínala legalizovat. Proto byla jarmarečním spolkům zakázána. Ty se pak vrátily k původní formě se známými již melodiemi. Říkalo se jí **comédie-en-vaudeville** a byla úspěšná hluboko do devatenáctého století.

Po roce 1760 se z jarmarečních společností stala celoroční divadla a stěhují se na Boulevard. Od té doby se této formě s přednostně zábavní funkcí říká **bulvární divadlo**. V důsledku tak jarmareční divadlo sehrálo pokrokovou úlohu, neboť značnou měrou přispělo k subverzi klasicistického divadelního ideálu. Spustilo vznik nových žánrů a přivedlo na svět legitimní formu zábavního divadla, vymanivšího se z tradice kočovných herců a příležitostných představení. Zábavní funkci nemůžeme literatuře nikdy zcela upřít. „Bavit“ mne musí svým způsobem i vážná věc. Většinu lidí pak baví lehčí oddechové formy. I tam, kde je forma vážná, musí divadlo, jakkoli subvencované, přihlížet k diváckému úspěchu. To je na současné operní scéně patrné víc než kde jinde. Diváci upřednostňují klasiku devatenáctého století, árie a pěvecké hvězdy. Premiéra operní moderny či avantgardy znamená nezřídka *derniéru*.

Anglie

V Anglii přibližně do roku 1680 převládá **heroická tragédie** podle francouzských a španělských vzorů. Shakespeare je pro scénu upravován. Konflikt mezi láskou a ctí, soukromím a státem je petrifikovaným schématem. Píše se v rýmovaných dvouverších a pompézním stylem. Ten postupně zvětrává a stává se z něj anachronismus literárně i společensky.

Zesměšňující útok na něj podnikl **Georges Villiers, druhý vévoda z Buckinghamu** (1628 až 1687) svou hrou **Divadelní zkouška** (1671), což je parodie na heroickou tragédii. Hra byla velice úspěšná a objevuje se na repertoáru až do konce osmnáctého století. V samém závěru sedmnáctého století však vydal **Jeremy Collier** traktát **Letmý pohled na nemravnost a bezbožnost anglického divadla** (1698). Vyšel z klasicistické poučky, že drama má poučit a potěšit, a dokumentuje v něm rozpor mezi teorií a praxí divadla, které směřovalo spíše k lehkovážnému tónu a zábavě. Dramatikové byli traktátem zaskočeni a nezmohli se na patřičnou odpověď. Je to poněkud komickým důkazem toho, jak hluboko byly klasické a klasicistické normy vžitě a respektované.

Collierův spis představuje významný mezník: anglické drama se začíná ubírat jiným směrem než dosud. Lehkovážný tón ustupuje a prosazuje se **sentimentalita**. Prostopášné postavy se polepšují, poctiví a chudí dojdou odměny. Více se respektují **pravidla klasicismu**, zejména tři jednoty. Zápletka musí být jednoduchá. Dovoluje se volný pohyb postav mezi lokalitami, avšak jen v rámci dvaceti čtyř hodin. Liberální klasicismus ovšem nevyklučuje vedlejší zápletky. Ve všeobecnosti lze říci, že jde o fúzi **klasicismu a alžbětinské tradice**. Oproti rýmovaným dvojverším, napodobujícím alexandrín, se opět prosazuje blankvers.

V tomto vážném žánru vynikl **Thomas Otway** (1652 až 1685). Počátkem osmnáctého století vystoupí celá řada tvůrců tragédií, mezi nimi i námi zmiňovaný **Joseph Addison** (1672 až 1719), jehož **Cato** (1713) platil svého času za veledílo. Tyto tragédie zpracovávají mytologické a historické látky a své postavy volí z vyšších vrstev. Novým směrem se vydal **George Lillo** (1693 až 1739), jehož drama **Londýnský kupec** (1731) má za hrdinu tovaryše, který skončí na šibenici. Lillo tu významně přispěl ke vzniku tzv. **měšťanské tragédie**. Ve druhé polovině osmnáctého století se však měšťanská tragédie přežívá a její místo zaujme **sentimentální drama**.

Vzniká i **reakce proti sentimentalismu**. Na tomto poli vynikl **Oliver Goldsmith** (1728 až 1774), jehož komedie **Pokořila se, aby si ho podrobila** (1773), je dodnes považována za vynikající dílo. Goldsmith patřil po Shakespearovi k nejhranějším autorům. Jsou tři základní typy anglické komedie: **zápletková komedie, komedie mravů a fraška**. V komediálním žánru vynikla **Aphra Behnová** (1640 až 1689), první žena, která se živila psaním her. Jsou to zápletkové komedie s postavami z vyšších vrstev, které jsou posedlé sváděním, svatbami, módou a vlastní vtipností. Téma bývá někdy lascivní. Technikou i vtipem to zpravidla bývají dobré hry.

Novinkou je tzv. **ballad opera**, která používá, podobně jako *comédie en vaudeville* ve Francii a *Singspiel* v Německu, kombinaci dialogu a populárních melodií. Světové proslulosti došel **John Gay** (1685 až 1732) svou hrou **Žebrácká opera** (1728), což je příběh ze života londýnské spodiny. Obsahuje satirický komentář dobových problémů a prvky parodující divadelní konvence. Její politický potenciál využil Václav Havel v divadelní hře téhož názvu.

Po Gayovi se z ballad opery stává populární a frekventovaný žánr, často však bez jeho kvalit. Nejlepším a také nejúspěšnějším autorem žánru však byl **Henry Fielding** (1707 až 1754), autor dobré dvacítky divadelních her, mezi nimiž najdeme i ballad opery. Jsou to **Velšská opera** (1731) a její rozpracovaná verze, knižně vydaná **Grub Street Opera** (1731), **Loterie** (1732) a **Don Quiote v Anglii** (1734). Jeho satirické hry cílí na zkorumpované politiky a soudce. Úpadek ballad opery a dalších žánrů způsobil **Licenční zákon** z roku 1737, který uzákoňoval cenzuru. Každá hra teď musí být předvedena lordu Komořímu. Na místo ballad opery nastupuje komická opera se sentimentální zápletkou a původní hudbou, zatímco

ballad opera mohla obsáhnout i dříve známé melodie. Po roce 1780 pak nastává všeobecný úpadek komedie.

Německo

V Německu bylo profesionální divadlo kolem roku 1700 v počátcích, o sto let později však už patřilo k nejlepším v Evropě. Církev katolická ani protestantská nepodporovaly světské drama v němčině. Obě však divadlo využívaly k výchovným účelům. Na jevištích **církevního divadla** se hrálo latinsky i německy. Inscenační úroveň církevního divadla byla na vysoké úrovni. Používalo terentiovské jeviště, v sedmáctém století potom kukátkové, dále perspektivní dekorace, mašinerii a efekty. Postupně do náboženského divadla pronikala komediálnost, hudba a tanec. Je to však slepé rameno divadelnictví, které k jeho vývoji přispělo jen málo a spíše jen vzbuzovalo zájem o divadlo skutečné. Nezapomeňme však, že ve Francii to byla právě jezuitská kolej a její divadlo, čile pěstované, které nám dalo Molièra. Tam se měšťanský synek Poquelin naučil latinsky, seznámil se s filosofií a především s klasiky římské komedie. Motivační význam však můžeme církevnímu divadlu v Německu sotva upřít.

Drama v němčině nepodporoval **rakouský dvůr** ani německé **knížecí dvory**. Jejich divadla, napodobující dvůr francouzský, angažovala raději francouzské hudebníky, výtvarníky a zpěváky. Ti také byli vyspělejšími umělci. Preferovanými žánry byly **opera** a **balet**, vedle toho také „podívané“ nejrůznějšího druhu. V letech 1660 až 1740 byla **Vídeň** v centru evropské operní produkce. Scénografii ovládli **Bibienové** s úběžníkovou perspektivou. Další významná dvorská centra byla v Mnichově, Drážďanech, Gotě, Hamburku a Lipsku. **Činohra** byla uváděna jen občas. Zajímavé je, že do poloviny osmnáctého století preferovali operu a balet rovněž měšťané. To vysvětlujeme napodobováním vyšších vrstev, což je kulturní konstanta, která platí v každé době.

Před rokem 1650 existovalo v Německu jen pár **panovnický patronovaných** hereckých skupin. Nejstarší byly **anglické**, a ty také položily základ ke vzniku německého profesionálního divadla. Angličané zjednodušovali zápletku klasických anglických her, přidávali fraškovité výstupy, písně, hudbu, pantomimu a tanec. Zvláště oblíbeni byli **klauni**, což byl typ komického blázna. Postava klauna měla převážně neřečový charakter. Kolem roku 1600 přidávají Angličané německé věty, promluvy, i celé scény. Kolem 1625 už zaměstnávají německé herce a kolem 1650 existuje několik čistě **německých skupin**. Kolem roku 1660 angličtí herci z kontinentu mizí. Anglická divadla byla kočovná, bez vlastních budov. Herní rámec byl pevně dán a skládal se ze dvou částí. **Hlavní hra** („Haupt-und-Staatsaktion“) mohla být vážná i komická, po ní následovala **dohra** („Nachspiel“), obvykle fraška. Obě části byly doplňovány písněmi, tancem a akrobatickými kousky. Autorství her bylo nejasné, často šlo o slátaniny vážného a komického, intrik, úniků a podobně.

I ve vážných hrách musel být klaun. Kolem roku 1705 splynuly všechny typy klaunů v postavě tzv. **Hanswursta**. „Wurst“ znamená „buřt, vuřt“. Jeho základní rysy vytvořil vídeňský herec **Joseph Anton Stranitzki** a formálně to byla směs harlekýna, středověkého blázna a anglického klauna. Charakterem byl Hanswurst bodrý sedlák a pivař s bavorským akcentem. Stranitzki vytvořil ve Vídni silnou tradici **improvizačního herectví**. Psané drama se v Rakousku prosazuje až po roce 1750. Stranitzki také vytvořil vídeňské **veřejné divadlo**. Bylo zaměřené na nevzdělané publikum a hráli neškolení herci. Vzdělanci veřejným divadlem pohrdali. Celkem byla situace podobná jako o padesát let později za českého obrození a bratří Thámů.

Významným impulsem byl podnik, jenž začal roku 1727 a na němž spolupracoval **J. Ch. Gottsched** (1700 až 1766) s manželi **Neuberovými**, kteří vedli divadelní společnost v Lipsku. Prosazovali **profesionalitu divadla**, z něhož chtěli vyloučit Haupt-und-staatsaktionen, hanswurštíady a podobné fenomény. Neuberová pečlivě vedla zkoušky a zrušila improvizaci. Sám Gottsched napsal roku 1731 pro lipskou scénu tragédii **Umírající Kato**, která byla považována za vzor německého klasicismu. Do roku 1756 vyšla desetkrát tiskem. Gottsched také v letech 1740 až 1745 zredigoval šestisvazkový **výbor z německých her**. Divadlo se ovšem neobešlo bez programových kompromisů, a sice z finančních důvodů a s ohledem na lidového diváka. Gottsched se později s Neuberovými rozešel a byl, nejen jimi, zesměšňován. Také Lessing se vymezuje proti němu. To však nic nemění na tom, že se ve čtyřicátých letech zejména jeho vlivem prosadilo německé drama a náročnější divadelní estetika.

Nejvýznamnějším podnikem kolem poloviny osmnáctého století bylo **Hamburské Národní divadlo**. Představovalo pokus o nekomerční scénu, který z pochopitelných důvodů, dodnes platných, neměl dlouhého trvání. Je vymezený lety 1767 až 1769. Po jeho vzoru však vznikala v Německu další „Národní divadla“. Hledání a postupné ustalování jevištní mluvy významně přispělo ke vzniku jednotné spisovné němčiny. **G. E. Lessing** (1729 až 1781), sám významný dramatik, redigoval v příslušných letech divadelní časopis *Hamburská dramaturgie*. Chápal klasicismus širěji než Gottsched, což skýtalo větší umělecké možnosti. Jeho praktickým cílem bylo vytvoření německého **měšťanského dramatu**.

Z jeho her vyniká komedie **Minna z Barnhelmu** (1767), tragédie **Emilia Galotti** (1772) a zejména hra **Moudrý Nathan** (1779), situovaná do Jeruzaléma v době Třetí křížové výpravy, která obsahuje známé podobenství o prstenech. Umírající otec odkázal svým synům cenný prsten a jeho dvě kopie, nerozeznatelné od originálu. Posláním hry pak je vzkaz, že stejně tomu je s otázkou, které náboženství je „to pravé“. Buď jsou pravá všechna, nebo žádná, což je v té době stále ještě pobuřující názor! Za povšimnutí stojí i skutečnost, že „poslání“, nabádající k náboženské toleranci a humanismu, artikuluje žid. Jeho předobrazem, jak víme, nebyl nikdo jiný než Moses Mendelssohn.

Podle Lessinga **génius** porušuje pravidla, zatímco klasicismus svým dogmatem tří jednot znásilňuje drama i samotného Aristotela. Na čistotě žánru podle Lessinga nezáleží, děj však musí být **logický**. Vážné drama měšťanského typu zobrazuje **současnost**, což dříve byla výsada komedie. Součástí dramatického obrazu je **sociální zařazení** postavy a její **emocionalita**. Na scéně nebudou **žádné zázraky**, tak jako nejsou v životě. Nic nezůstane nevysvětleno. Smyslem měšťanského dramatu je **katarze**, která může mít tři funkce: buď zbavuje afektů, nebo je otužuje, nebo je probouzí. Lessing je **humanista**, který věří v kosmický řád.

Zašel-li Lessing podstatně dál než Gottsched, pak hnutí **Sturm und Drang** (Bouře a vzdor) zašlo ještě dál. Ve své podstatě znamená **preromantické drama**, tedy pravý opak klasicismu. Sturm und Drang reprezentují především dva autoři. Prvním je **Johann Wolfgang Goethe** (1749 až 1832), jehož **Gotz z Berlichingenu** (1773) sleduje komplikovanou zápletku s volným sledem míst děje. Typicky preromantickým dílem je i Goethův **Urfaust**, o něm jsme se zmiňovali. Goethe však psal i konvenční kusy, například **pastýřské hry** a **frašky**. V tom se projevuje jako výmarský dvořan.

Druhým významným dramatikem Sturmu a Drangu byl **Friedrich Schiller** (1759 až 1805), významný postkantovský filosof, estetik a poetolog. Jeho drama **Loupežníci** (1781) se vyznačuje vypjatou emocionalitou s vnitrorodinnými, láskou motivovanými konflikty.

Odehrává se v příhraničních českých lesích. Přímý vliv Loupežníků na *K. H. Máchu* je zřejmý. V něčem byla tvorba *Sturmu a Drangu* poplatná klasicismu, hry například byly pětiaktové. Sám Schiller později zklasičtil. V trilogii **Valdštejn** najdeme sice volnou proměnu místa děje, ale sama struktura dění na scéně se příliš neliší od Corneillova *Horatia*. Hry *Sturmu a Drangu* byly politicky nekonformní a málo se hrály, o to více však byly čteny. Byly to ony, co připravilo půdu pro recepci W. Shakespeara v Německu.

71. Novověký román

Nejdříve si připomeňme to podstatné, co bylo až dosud o románu řečeno. Víme, že to je řecký novotvar z období hellénismu, který vznikl pravděpodobně v minus 3. až 2. století. Jeho dobové označení v latinském kontextu, totiž „historia“ a „dramatikon“, naznačuje, že byla pocítována jeho příbuznost s dějepisnou narací a s dramatem. Příbuznost s dějepisem znamená prózu a příbuznost s dramatem dialog. Nejstarší celý dochovaný román, řekli jsme, obsahuje 44 % přímé řeči, tedy jen 56 % narace. Řecký název pro román, totiž „plasmaton“, kde výraz „plasma“ jakožto báje a smyšlenka, suplující pojem „fikce“, nám umožnil definovat starověký román jako **polymorf**, útvar bez pevného kánonu. To nám dovolí zařadit pod týtž termín útvary velmi rozličné a odlišné, což mutatis mutandis platí i pro novověk a modernu. Román je, co nejjednodušeji řečeno, **narativní fikce v próze**, a to nezávisle na vnitřní struktuře a členění. Proto je i kniha Søren Kierkegaarda *Svůdcův deník* románem, a marně by se snažil, kdo by chtěl nalézt přiléhavější termín, ať už pod návěštím filosofie, estetiky, etiky či memoáru. Právě pro svou „polymorfnost“ ukáže román v budoucnosti obrovskou vývojovou latenci a výpovědní hodnotu. Ani použití přímé řeči a jiných, v minulosti obvyklých charakteristik nebude pro román žádné dogma. Je jakoby „odsouzen“ k neustálému vývoji. To je jeho historicko-žánrové dědictví. Obsahem románu může být doslova cokoli, aniž by se kdy vyčerpaly jeho další možnosti.

Za zakladatele moderní prózy považujeme **Giovanniho Boccaccia**. Odkaz na hellénistické názvosloví a variabilitu forem nám přitom dovolil definovat **Dekameron** jako **román**. V Řecku šlo často o mnohačetnou rámcovou prózu s vloženými povídkami řady vypravěčů. Tuto podmínku, a ještě některé další (jednotný časový a prostorový rámeček, jednotné prostředí, historické pozadí, formu vložené povídky) Boccacciova kniha splňuje. Na počátku **renesančního románu** tedy stojí Dekameron. Až se jeho prozaického slohu, ve všem všudy bravurního, chopí velcí tvůrci renesance, vznikne velkolepá literární forma novověku. Protože vznik románu znamená **popření stavovského pojetí** literatury, nepředstavuje pro nás román pokračování v linii velkých žánrů předklasické a klasické doby, jakými byly epos a tragédie, nýbrž o výmyk z této tradice, předurčený k demokratizaci vkusu i hodnot. Vznik románu je **literární revoluce**, obrat.

První výskyt pojmu „román“ v titulu **Roman du Brut** (1155) má. Základním rysem románu je, jak víme, prozaičnost, román je od svého počátku fikce v próze. Roman du Brut a všechny podobné či příbuzné formy, ať už s označením „román“, či bez něj, jsou **veršované**. Tradičně však bývají označovány jako „veršované romány“, což je kontradikce. Proto je do žánrové linie románu neřadíme. Jsou organickým **pokračováním starověkého eposu**, s nímž je přirozeně spojuje latinská Alexandreida, kterou napsal **Gualter Castellionský** (Gautier de Châtillon; 1135 až 1201) pod názvem **Alexandreis, sive Gesta Alexandri Magni**. Jejím veršem je časoměrný **hexametr**. Jak z hexametru vznikl **oktosylab**, víme. Osmislabičník je veršem Romanu du Brut, české **Alexandreidy** a dalších skladeb. Brut je britský Aeneas, bájný první král Britannie, pocházející z Ília (Tróje).

Ságy, Eddu **Snorriho Sturlusona** (1179 až 1241) a vůbec všechna prozaická zpracování středověkých a starověkých látek naproti tomu do žánrové linie románu řadíme. Nejsou to romány v přísném slova smyslu, rozvíjené z antické tradice, představují však autochtonní výtrysk původní **tvorby v próze** u formujících se moderních národů. Jako takové tvoří **žánrovou spojnicí** mezi řeckým románem a Boccacciem. Zároveň jsou i důrazným připomenutím skutečnosti, že naše **mluva** je přirozeným způsobem prozaická. Jako **přirozeně prozaická** je pak preferována i v narativních útvarech.

Novověký román ve vlastním smyslu vytvořili dva autoři pozdní renesance, **François Rabelais** (1494 až 1553) a **Miguel de Cervantes y Saavedra** (1547 až 1616). Rabelaisův román **Gargantua a Pantagruel** vyšel v pěti dílech v letech 1532 až 1548, Cervantesův **Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha** pak v letech 1605 a 1615. Oba, v návaznosti na antický parodický román, nastolují ironický literární styl. Rabelais líčí hrdinské činy obra Gargantuy a kolosální vzdělání i bojovou zdatnost jeho syna Pantagruela. Jeho obskurní cestovatelské zkušenosti travestují Mandevillův cestopis. Pantagruel putuje po souši až do Orientu, po moři se plaví k ostrovům s podivnými obyvateli, setkává se s lidmi obvyklého vzrůstu, jakým vládne jeho otec, i s lidmi vzrůstu neobvyklého, s obry. Trpaslíci se prý rodí s Pantagruelových prdů. Jeho nejbližšími přáteli jsou Panurgos, jakýsi předobraz barona Prášila, a bratr Jan Sekáč, mnich, který pobil sukovicí 13 622 nepřátel, loupících v opatovských vinicích. Rabelais oslavuje lásku a víno, zesměšňuje katolickou církev i s papežem (který prý každému dovoluje prdět po libosti), soudobé soudnictví, filosofii, magii i věšectví a mnoho dalších věcí. Vládne rozsáhlou a odstíněnou slovní zásobou se štavnatými vulgarismy, z nichž ty uvedené patří k umírněným. Řekneme-li o Rabelaisovi, že je předchůdcem francouzského osvícenství, sotva se budeme mýlit. O Cervantesově románu jsme se zmiňovali v kapitole o španělském dramatu. Zde připomeňme jen jeho příbuznost s Dekameronem. Je-li Don Quijote běžně považován za román, není žádný důvod k tomu, abychom za román nepovažovali také Dekameron. Jejich struktura je stejná. U Boccaccia tvoří souvislost mezi povídkami prostředí a život vypravěčů ve venkovské vile, u Cervantese pak souvislost mezi novelami tvoří příběh Dona Quijota, přenocujícího na různých místech.

Pominout nemůžeme španělský renesanční román, pro který se vžilo označení **román pikareskní**. „Pikaro“ (pícaro) znamená šibal, čtverák, šprýmař, taškář, šelma. Někdy nabývá hanlivého významu šejdíř, podvodník, darebák či ničema. Tento posun ve významu je dobře patrný na anonymním románu **Život Lazarilla z Tormesu**, vydaném roku 1554, který představuje prvotvar pikaresky. Jeho hrdinou je chudý chlapec, který slouží postupně slepému žebrákovi, knězi, chudému šlechtici, prodavači odpustků a tak dále, až dosáhne mistrovství v přetvářce a egoismu a získá královský úřad. Úspěch knihy, která vyšla současně na třech místech Španělska, byl okamžitý a obrovský. Obecně platí, že „šibalem“ je člověk z nižších vrstev, který se má co ohánět, aby nezemřel hladu.

Umělecký vrchol této formy vytvořil **Francisco de Quevedo y Villegas** (1580 až 1645) svým románem **Život rošťáka** (1626). Je psán v ichformě. Jeho vypravěč Pablos představuje posun v hodnotách a etice. Zatímco se dosavadní pikarové nedostávali do konfliktu se zákonem, on se už pozvolna ocitá za jeho hranou. Protože brzo zjistí, že všichni kolem něj, včetně otce a matky, jsou darebáci, rozhodne se být největším darebákem mezi všemi. Žije na ulici a jeho nejlepším přítelem je hlad. Mimo to poznáváme mnoho komických a vpravdě quijotovských postav, od badatelů, utopistů a zlepšovatelů stávajících pořádků až po básníky. Nějaký čas se Pablos živí herectvím, což je zajímavé zejména pro ty, které zajímá historické divadlo. Provádí i čistě žertéřské kousky, ale během času nabývá vrchu šejdířství. Opilý se účastí „lovu

na dráby“, a protože jeho účet je už příliš vysoký, prchá raději přes oceán „do zemí indijských“, což jsou španělské kolonie v jižní Americe. Na způsobech obživy za oceánem však pravděpodobně nic nezmění.

Quevedo píše v období španělského baroka, době ekonomicky úpadkové. Sociální spodina se množila a konfliktů se zákonem logicky přibývalo. Renesanční pikarové byli z jiného těsta. Jejich hlavní snahou bylo přežít, a pokud možno zlepšit své sociální postavení. Jistě se i tehdejší vydědenci tu a tam ocitli mimo zákon. Cestu do literatury si však nenašli. Pikaro je přece jen literární figura, ne přímý obraz skutečnosti. Jako takový je i nutně idealizovaný. V Quevedově době však byla situace jiná, a to změnilo pikarův literární obraz. Z šibala se stal šejdíř a z šejdíře zločinec. Na tomto místě naváže Henry Fielding, u něhož najdeme nejednu aluzi na Queveda. Jeho Jonathan Wild nastoupí přesně tam, kde Quevedův „rošťák“ Pablos opouští scénu.

V Německu se proslavil **Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen** (1622 až 1676) svým desetidílným románem z dob třicetileté války **Dobrodružný Simplicius Simplicissimus** (první svazek vyšel roku 1668 pod názvem *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*). Dnes patří do pokladnice světové literatury. Další autoři pikareskního románu už přesahují období baroka a patří do sedmnáctého století. Není to ovšem pikareska, jak ji známe z předchozích dob. Důvodem je pokračující osvícenství, ekonomická síla měšťanské vrstvy a její sílící sebevědomí, přecházející do přímých atak přežívajícího feudalismu a společenských forem obecně. Budeme o nich hovořit v přespříštím odstavci.

Příznačnou formou šestnáctého a sedmnáctého století je bukolický neboli pastorální či **pastýřský román**. Vznikl v renesanci spojením dobrodružného románu s estetikou [pastorální poezie](#). Hlavními hrdiny jsou mladí a sliční pastýři, zažívající milostné či dobrodružné příhody. Vzorem byl řecký spisovatel **Longos** (plus 2. století) a jeho román **Dafnis a Chloé**. V novověku na něj navázal renesanční humanista **Jacopo Sannazaro** (1458 až 1530) svou částečně veršovanou **Arkádií** (1504), vyznačující se idylismem a elegancí stylu. Žánr však pěstovali i autoři prvořadého významu jako **Miguel de Cervantes y Saavedra** (**Galatea**; 1585) nebo **Philip Sidney** (**Arkádie**; 1590), považovaný za vrcholného představitele tohoto žánru. Jména obou nejsou čtenářům těchto skript neznámá. V osmnáctém století bukolický román jakožto anachronismus mizí.

Ve formální tradici staršího románu pracuje **Jonathan Swift** (1667 až 1745) svou proslavenou „utopii“ **Gulliverovy cesty** (1726). Je příznačně komponované jako čtyři samostatné příběhy, spojené osobou vypravěče. Rámcová situace je charakterizována čtverou denotací: spisovatel (Jonathan Swift) vytváří postavu vypravěče (Lemuel Gulliver), jehož text upravil a zveřejnil jeho příbuzný (Richard Sympson), proti jehož úpravám a věcným pochybením se Gulliver písemně ohrazuje. Komplikovaná „nepřímost“ a „nezaručenost“ zpráv mohla snad sloužit jako autorovo alibi. Swift totiž povznesl svou utopii na úroveň satiry, leckdy velmi ostré. To ho sblíží s novými trendy v nové literatuře, nepřikročil však k přímému zpodobení své doby jako jiní. Swift paroduje jednak staré „cestopisy“, ať už starověké, nebo středověké, jednak ve svých příbězích napadá politické zvyky a morálku vyšších vrstev, včetně panovníků. To mu umožňuje metoda alegorizace: Gulliver navštíví Liliput, zemi trpaslíků, Brobdingnag, zemi obrů, Laputu, zem obskurních učenců, a jeho cesty končí v zemi Hvajninimů, kde vládnou inteligentní koně a lidé připomínají spíše bezocasé opice. Jsou hloupí a zlí, záłudní a lstiví a nelze je na žádný způsob polepšit. Lapuťané mají akademie, kde vynalezli magnetické vznášedlo, což je území o rozloze menšího města, ale přišli také na zemědělské metody, které nic nezlepšují, nýbrž právě naopak. „Nic není tak výstřední a nesmyslné, aby

to někteří filosofové nepokládali za pravdu,“ uzavírá Gulliver. Jeden akademik mu pak pádnými důvody dokazuje, že se „královský trůn bez zkaženosti ani neudrží, neboť ono neústupné, smělé, vzpurné smýšlení, jež člověku propůjčuje ctnost, jenom ustavičně brzdí veřejné záležitosti“.

Pikareskní román měl velký vliv na vznik **raného realismu** v Anglii. Jeho preference, jako hrdinové z nižších a nejnižších vrstev, chronologické líčení dějů či atraktivní zápletka, byly dopracovány ve vědomou kritiku společnosti. K pokračovatelům této renesančně-barokní linie patřili dva významní angličtí spisovatelé. Prvním z nich je **Daniel Defoe** svým románem **Moll Flandersová** (1722), o jehož hrdince píše: „Za svého života plného rozmanitosti po šedesát let, vyjma dobu svého dětství, byla dvanáct let nevěstkou, pětkrát se provdala (z toho jednou za vlastního bratra), dvanáct let kradla, osm let strávila pro zločiny ve vyhnanství ve Virgínii, nakonec zbohatla, žila ctnostně a zemřela jako kajícnice.“ Ironizované náboženství vidíme také u Fieldinga a Queveda, kde to v kontextu španělského baroka může zvláště překvapit. Sociální spodina rozhodně není zbožná. Je spíše bezbožná a cynická.

Druhým autorem pikaresky v linii realismu je náš starý známý **Henry Fielding**. Sem patří dva romány, z nichž prvním je **Jonathan Wild** (1743). Je to pikareska od začátku do konce zločinecká. Jonathan nejenže vědomě překračuje zákon, ale je to zabiják bez skrupulí, který je ochoten udat a poslat na šibenici nejbližší druhy. Není jen asociální, jako běžní pikarové, ale vysloveně antisociální a anetický. Jeho život nekončí útekem za oceán, ale na šibenici. Fieldingův román slouží jako křivé zrcadlo vysoké politiky, což ho klade do blízkosti Gayovy *Žebrácké opery*. Zločiny politiků jsou očividné, ale hájené jejich vznešeným stavem. Anglické právo je stavovské.

Druhým Fieldingovým dílem v dané linii je epochální **Tom Jones** (1749) s podtitulem *Život nalezenec*. Hrdina tu nesměřuje proti společnosti, aby ji využil, nýbrž do společnosti, aby s ní splynul. V tom mu vydatně pomáhá pan Allworthy, který se ho ujme. Tomově socializaci brání intriky těch, kteří soudí, že nalezenec je určen pro sirotčinec a práce, které nikdo nechce dělat. Obětí intrik je nakonec sám pan Allworthy, který Toma dočasně zapudí. Obraz anglického gentlemana ve Fieldingově podání je místy až odpudivý. O zosnovateli intrik proti Tomovi, jeho protihráči a soku v lásce, mladém pánu Blifilovi, čteme: „Byl vychován jako gentleman, což znamená k nicnedělání.“ Po Tomově odchodu z domova a jeho cestovní pikaresce se ale vše v dobré obrátí.

Fieldingův román znamená etický obrat, což je základ a východisko raného realismu. Jeho „pikareska“ nesměřuje, jak to vidíme u španělského barokního románu, od etiky ke zločinu, ale naopak, od zločinu k etice. Tušíme však, že k tomu, aby se tato cesta naplnila, potřebuje hrdina vydatnou pomoc. Význam „Toma Jonese“ pro kritický realismus Dickensův je nesporný. Někteří považují toto dílo za překonání pikareskního románu, protože jeho epická linie se nesoustřeďuje na hlavního hrdinu. Tím ale nepřestává být mozaikovitá. Fielding vystupňoval mozaikovitost svého románu tím, že do vyprávění vkládá i rozsáhlé filosofické a literárně estetické úvahy, ironické komentáře a glosy. Jednu takovou glosu jsme na příslušném místě poznali. Mozaikovitá je i kompozice všech typů staršího románu až k antice. Je to jeho strukturální znak.

Pikareska měla určitý vliv i na **Denise Diderota**. Jeho romány **Jakub fatalista** a **Rameaův synovec** můžeme cum grano salis označit jako pikareskní. Jejich outsiderovští hrdinové slouží jako zrcadlo pro kritiku společenských poměrů, která dostupuje svého vrcholu v románu **Jeptiška**, představujícím tvrdou kritiku církve a klášterního života. Všechny tyto romány byly

psány někdy mezi léty 1760 až 1780 a vydány se značným zpožděním koncem osmnáctého a na počátku devatenáctého století. Jejich umělecký význam je mimořádný.

Významných reaktualizací se pikareskní román dočkal ve dvacátém století. Sem patří především **Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války** českého spisovatele **Jaroslava Haška** (vycházel v letech 1921 až 1923) a **Zpověď Hochštaplera Felixe Krulla** od německého autora **Thomase Manna** (1954). Postava českému srdci nejdražší, Josef Švejk, je ovšem bližší otroku Ezopovi než barokním pikarům.

Opomenout nemůžeme **Abbé Prévosta** (1697-1763), autora slavné **Manon Lescaut**. Celkem napsal 112 románů. Klidným a vyrovnaným stylem dokáže poutavě líčit turbulentní události i rozryvné city svých hrdinů, sedmnáctiletého rytíře de Grioux a o rok mladší Manony, pohybující se na tenkém ledě mezi láskou a zradou a věností a proradností protřelé dívky, která nenávidí i sám pojem chudoby, nechávajíc se opakovaně vydržovat bohatými příznivci, aby se vždy zas vrátila do náruče svého odpouštějícího rytíře. V našem prostředí postavil Prévostovi nehynoucí pomník **Vítězslav Nezval** dramatisací jeho románu, do níž jako jakýsi bonus zařadil básně, jež patří k nejkrásnějším v češtině.

Ve Francii přispěl již zmiňovaný dramatik **Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux** i v žánru románu k rozvoji sentimentalismu. Jde především o memoárový **Život Marianny** (La Vie de Marianne; 1731 až 1742), jehož brilantní styl byl označený jako „marivauge“. Ve dvacátém století došel tento autor spravedlivého ocenění. K sentimentalistické linii francouzské prózy patří i **Jean-Jacques Rousseau** svým románem v dopisech **Julie aneb Nová Heloisa: listy dvou milenců, obyvatelů městečka na úpatí Alp** (1761). Jeho mimoliterární vliv byl obrovský, tak např. významně přispěl ke vzniku „sentimentálního parku“, předchůdce parku romantického. Jeho učitel, Angličan **Samuel Richardson**, vystoupivší o dvacet let dříve, ho svým románem **Pamela** (1740) po umělecké stránce nepředčil, jeho význam pro vznik epistolární umělecké prózy však byl iniciační. U čtenářstva, k jehož senzibilizaci rovněž přispěl, měl obrovský úspěch. Umělecký vrchol sentimentalismu představuje **Johann Wolfgang Goethe** svým románem v dopisech **Utrpení mladého Werthera** (1774). Velký umělec si zřejmě poradí s každým žánrem.

Osmnácté století je pro moderní evropské dějiny rozhodujícím obdobím. Duch **osvícenství** proniká všemi sférami života a vrcholí ve **Velké francouzské revoluci**, nastolující ducha demokratismu. Jejími předchůdci byli i spisovatelé, zvláště ti, kteří v sobě spojovali umělce a filosofa, jako byli Rousseau a Diderot, a koneckonců i filosofující romanopisec Fielding. Osmnácté století je **klíčové** i pro **umění**, které různými cestami připravuje cestu romantismu, o němž jsme řekli, že jako bytostně moderní ukončuje naše výklady k historické poetice. Romantismus v základních rysech určil naše chápání života dnes.

Nikoli náhodou je anglický spisovatel **Lawrence Sterne** (1713 až 1768) považován za předchůdce modernistického románu dvacátého století, zejména *Jamese Joyce*. Sternův **Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho** (1759 až 1767) je dokonalou dekompozicí románové fabule plnou odboček a absurdit filosofických i sociálních. Tak se např. dozvíme, že děti svou „krev“ (dnes bychom řekli: „geny“) dědí jen po otci. Sternův román obsahuje kapitoly o jednom řádku, a dokonce kapitoly bez jediného písmenka! Jde tedy o parodii samotného žánru jakožto formy. To je jev zcela výjimečný. I proto ho považujeme za jednoho z největších, ne-li zrovna za největšího romanopisce osmnáctého století.

72. Historické důvody odolnosti teorie nápodoby vůči kritice

V této kapitole podáme výčet, nikoli snad vyčerpávající, ale patrně dostačující, hlavních příčin a historických okolností, které vedly (nebo přinejmenším mohly vést), ať už přímo, nebo nepřímo, k tomu, že mimetická teorie („ut pictura poesis“) vykazuje tak silnou rezistenci vůči kritice. To se děje dvěma základními způsoby:

I. Mechanicky, což platí víceméně pro starší období;

II. Aktivní obranou, aby tato teorie nemusela být opuštěna, což platí v době spíše moderní až do osmnáctého století i déle. Náš výklad bude sledovat dvojí linii:

A. Historicko-časovou, a to v přibližném sledu, v jakém se různé literární teorie, názory a termíny objevovaly na kulturní scéně;

B. Ontologicko-evoluční, což představuje determinanty, v posledku kognitivně-cerebrální, které ztěžují kritiku modelu „ut pictura“ v literatuře.

Protože nechceme obě linie oddělovat (což někdy ani nejde), podáváme obě v rámci jediné číslované řady. Zde uvádíme 15 základních důvodů, bezpochyby jich ale bude více:

1. Mytologie. Původ vědomí anatomicky moderního člověka tkví svými kořeny hluboko v době kamenné s jejími více či méně jasnými představami o světě. Víme však, že i lidoopi personifikují přírodní jevy. U člověka k tomu přistupují zkušenosti se stavy změněného vědomí. Oba tyto fenomény tvoří **evoluční základ** mytologického **dualismu**. Většinové vědomí člověka antické společnosti je mytologické. Běžné vědomí není a ani nemůže být analytické a kritické. Filosofie, která se zbaví všech přítěží dualismu, je v každé době nutně **menšinová**. Důvody vlivu mytologie na kritické vědomí jsou pak dvojího druhu:

a. Působení tradice, jak to zaznamenejme především u Platóna;

b. Ohledy na většinové mínění a historicitu vývoje lidského vědomí, jak to vidíme u stoiků.

2. Mozek. Žádná paměť, ať už neuronální, nebo umělá, nemůže být v takovém věcném souladu s realitou, aby ji příroda mohla akceptovat a integrovat mezi své ostatní výtvořky. Mozek je od reality oddělený lebeční kostí a pracuje v absolutní tmě. Všechno, co se v něm děje, od představ přes myšlení až po zrakové vněmy, je jeho **konstrukt**, vytvářející více či méně jasnou a přesnou představu objektivního světa. Ontickou shodu mezi neuronálním systémem a jeho okolím pak označujeme termínem **hypotetický realismus**. Organické paměťové systémy, jak je vygenerovala evoluce, přitom vykazují pozoruhodnou tendenci, totiž transformovat do paměťových stop přírodních struktur **náhody**. „Náhodou“ zásadního typu je stav změněného vědomí, produkující autonomní představy odpojené od reality. Člověk doby kamenné je zpracovává „kosmologicky“, tj. jako zprávy o uspořádání světa. Tato „šamanská kosmologie“ je prvotní, kosmologie založená na astronomii z ní teprve vznikne.

3. Subjekt. Slabé rozlišení mezi vnějším a vnitřním světem subjektu, mezi předmětem a představou předmětu, příznačné pro mýtus a náboženské chápání skutečnosti, je podporováno anatomii a fyziologií mozku. Člověk se domnívá, resp. domnívá se mít intuitivní jistotu o tom, že jeho duše či duševní substance je nehmotná. To však je **introspektivní iluze**. Její příčina tkví v tom, že v mozku nejsou žádné receptory, které by naše vědomí zpravovaly o jeho materialitě a procesualitě. Mozek např. necítí bolest. Naše vědomí nemá žádnou zprávu o tom, co se v něm děje, a nepocituje ani jeho váhu. „Člověk ani neví, že nějaký mozek má,“ řekl jeden významný neurovědec. Neuronální systém se zpětnou vazbou pro vědomí by byl vysoce neefektivní, a dokonce dysfunkční. Domněnka o nehmotnosti duše pak podporuje

dualismus, jehož theologická verze proměňuje hmotné v nehmotné, viditelné v neviditelné, a naopak. Mozek v důsledku introspektivní iluze kamufluje nehmotnost mysli.

4. Múza. Múza jako „třetí oko pěvce“ umožňuje **vidět přímo**, co je nedostupné v prostoru a/nebo nepřítomné v aktuálním čase. V Ovidiových Proměnách se Apollón lidem zjeví ve viditelné podobě. Halucinace, leckdy vyvolané toxicky, jak je tomu v šamanských systémech, zdánlivě potvrzují zkušenost **transsubstanciace**, platnou ve starých ontofaniích i v křesťanském rituálu chleba. K tomu, abych měl halucinaci, však není třeba drogy: stačí **spánková** či **alimentární deprivace**, jak to běžně praktikují asketové. Odepřete-li si spánek, můžete na vlastní oči spatřit pohádkové bytosti jako víly a trpaslíky. V lehčí formě je tělo depersonalizováno. Někdy ale stačí pouhé očekávání a tlak nezvyklého prostředí, aby evropský badatel v pralese halucinoval nadpřirozené jevy. I pro kriticky myslícího ateistu je pak těžké se od takové přímé zkušenosti odpoutat. Její faktická „nepřímost“ totiž není zpětně ověřitelná. Karel Čapek, který se zúčastnil spiritistických seancí, např. tvrdil, že tuto zkušenost nelze vysvětlit jednoduše jako sugesci či hypnózu. „Třetí oko“ funguje zřejmě vždy stejně, nezávisle na století.

5. Choreia. Poezie se původně pojila s hudbou a tancem v tzv. trojjediné chorei. Tanec byl **gestický**, tj. znakové povahy, vyjadřující děj. Odtud také iluze, že hudba je obsahové a tematické umění, z něhož vyplynulo Platónovo odmítání instrumentální hudby. Není-li význam hudby „znamenán“ gesticky a mimicky, mizí. Přehlíží se přitom, že spojení obého je sekundární a hybridní, jakož i to, že **taneční znaky** jsou odvozeny z verbálních. Nejstarší výskytové varianty chorey považujeme za pacifikovanou formu stavů změněného vědomí, kterého lze dosáhnout i dlouhotrvajícím tancem. Gesta jsou potom ekvivalentem sdělení o existenci posvátného zásvětí.

6. Ontologie. Působení tradice a autorita klasických řeckých myslitelů způsobují, že se o jejich tvrzeních nepochybuje. Ontologie archaického Řecka byla **naivně zraková** a provází ji předpoklad, že se každé tvrzení dá ověřit smyslově. Co není vidět, je nejisté. Řekové pak prohlubovali to, co je zrakově dostupné, **metafyzickou úvahou**. Touto cestou dospěl Démokritos k atomům a Aristotelés k prvnímu hybateli. Zrakovou ontologii vyhrotil Platón postulátem ikonických idejí, kterou **novoplatonismus** podpořil postulátem nehmotné substance. Smyslovost se přitom příznačně omezuje na zrakovost. To je podporováno samotným jazykem, neboť v řečtině znamená výraz **theória** původně „nazírání“. S autoritou klasiků filosofie souvisí pak přehlížení sporů, příznačných pro období hellénismu, jakou roli hraje v poezii **sluch**. Toto opomenutí prolouhuje v pozdějších obdobích až do osmnáctého století i déle.

7. Dualismus. Filosofický idealismus a ontologický dualismus posilují pozici „ut pictura poesis“ tím, že umožňují záměnu substančních modů. Metafyzika musí to, co není empirické, a tudíž „není vidět“ (ale ani slyšet či zaznamenat jinými smysly), nějakým způsobem **označit**. Označuje se substantivem. To pak vyvolá iluzi substance. Nakolik věřím v existenci substance „nehmotné“, je pro mne takový postup logický a legitimní. Hmotná věc a její nehmotný obraz v mé mysli jsou pak ekvivalentní, takže nic nebrání tomu, aby má představa nebyla promítnuta do vnějšího světa a zpracována kosmologicky a theologicky.

8. Ekfráze. Pojem ekfráze (ekfrasis) znamená **vizualizaci** prostřednictvím jazyka. Vytváří tím zkratku a svorník koncepce „ut pictura poesis“, přičemž zaclání jiné možnosti. **Singulární termín**, jakým je nejen „ekfráze“, ale např. i „román“, „báseň v próze“ a jiné, sugeruje jistotu o bytí takové věci. S tím souvisí i nevyužitá latence Aristotelova výroku, že v eposu „není na

jednající postavy vidět“. Ono „není vidět“ signuje zásadní rozdíl mezi obrazem a slovem. S tímto přehlížením, koncepčně zásadním, souvisí i upostranění audiality, procesuality a významovosti slovního materiálu.

9. Imitatio. Řecký termín pro nápodobu, totiž „mimésis“, se do latiny překládá jako „imitatio“, což posiluje Platonův koncept zrcadla. „Imitatio“ totiž neznamena jen „nápodobu“, ale i „napodobeninu“. Na příslušném místě jsme řekli, že překlad G. Fracastora jako „representatio“ je vhodnější, neboť implikuje slovní znak. Averroes v překladu do latiny nabízí pojem „assimilatio“, což znamená „připodobnění“, jakožto „litterarum attractio“ pak „přitahování“ či „přivábení“. Ani averroistický termín nemá mechanickou povahu „imitace“.

10. Znak. Nedokonalá teorie znaku, která spojuje slovo přímo s věcí, posiluje teorii „ut pictura“. Přitom se přehlíží, že to, co spojuje slovo a věc, je **abstraktně-logické** povahy a nedá se znázornit ikonicky, tj. obrazem. Musíme použít umělý **symbol**, jako např. \leftrightarrow , \downarrow , \approx , \neq , Σ a jiné. Jinak řečeno, trvale se přehlíží **význam slova** a vůbec lingvistické přínosy stoicismu a hellénistické vědy vůbec. S tím souvisí upostranění progresivních scholastických teorií, předně nauky o znacích u Rogera Bacona, ale také u jiných nominalistů. Vyústěním kritických tendencí je Berkeleyho poznatek o **algebraickém** způsobu užívání slov a Humovo tvrzení, že slova jsou **nesubstanční** entity. Nejsou-li substancemi, nejsou ani substantivy a vizualizace slovem (ekfrasis) není možná. Zastaralá teorie znaku tyto věci systematicky přehlíží.

11. Křesťanství. Pro křesťanství je příznačná víra, že všemocný Bůh (který dokáže proměnit vodu ve víno) je schopen **změnit modalitu** čehokoli v nekonečné metamorfóze bytí. Perzistující **stavovské pojetí literatury** se svým sklonem ke zkratce, simplifikaci a symbolizaci, kupř. barvou, emblémem nebo erbem, nepřipouští jiná než stavovská řešení, což se týká i náboženské ideologie a církevní struktury. Dnes víme, že anatomicky moderní člověk, jak ho vyprodukoval život lovce a sběrače v savaně, je bytost **rovnostářská**. Hierarchická struktura společnosti je naším dědictvím po společném předkovi s šimpanzi, což znamená, že jako taková je strictu sensu **předlidská**. Jiná než rovnostářská etika neexistuje. Proto otrok i nevolník vždy ještě pociťují újmu na své osobě! Pravdy o čemkoli se lze dopídit jen tehdy, odvrhnu-li stavovské dědictví a zkoumám-li jevy, např. teorii nápodoby, pohledem nezkaleným společenskými a teoretickými předsudky. Věda je bytostně rovnostářská. Platí v ní argumenty, ne názory a vůle autority.

12. Renaissance. Situaci, svým charakterem starověkou a středověkou, petrifikuje renesance dvěma svými preferencemi, totiž teoretickým kultem a kultem praktickým. **Teoretický kult** je kultem antických filosofů a jejich pouček, o nichž se v podstatě nepochybuje. **Praktický kult** je výtvarný a staví malířství na piedestal nejvyššího z umění, jemuž jsou všechna ostatní umění podřízena. Slovesný výraz je potom **poetický obraz** a nic než to. Klasicismus tuto tendenci jen vyhotí do krajnosti, baroko pak s tím, co je smyslově názorné, programově pracuje v architektuře chrámu, jehož interiér si věřícího podmaní svým celkem i jednotlivostmi jako obrazem, sochou, tvarem a barvou, propracovaným detailem, šerosvitem i světlem. Pro náboženské performance vytváří baroko velmi sugestivní prostředí. Právě sugescí se však musí kritické vědomí vyvarovat.

13. Deskripce. Vliv a autorita deskriptivní poezie je nesena představou, že se dá zrušit rozdíl mezi popisem objektu a dějem. Objektům přisuzujeme podstatná jména („sub-stantiva“), sloveso odloučené od jména je však samo o sobě nenázorné. „Názornost“ získává jen jako predikát substantiva a na něm. Básník má dosáhnout popisu slovesného děje tak, že ho drobí do menších fází soustředěných na substantiva. Specificky slovesný ráz popisu jako by sákl do

substantiv a mizel v nich. To je starověký Homérův způsob, jak ho důvěrně známe z popisu Achillova štítu v Íliadě. Co bylo objevné a originální u Homéra, není už takové u jeho následovníků. Přehlíží se, že drobení děje do fází jen zesiluje základní problém, a to tím, že zmnožuje protiklad mezi substantivem a slovesem, resp. mezi slovním a ikonickým znakem. Žádné substantivum nepředstavuje ikonický znak. Z tohoto rozporu, značícího **sémiotickou hybriditu** deskripce, vzniká vnitřní sémiologický přetlak básně a její rozpad na fragmenty. Jejich pojivem je pak mystika či extáze, což je dualistické a vnější řešení. Autoři emblematiky a ikonologie byli v této věci obezřetnější a rozdělovali to, co je znakově hybridní, do samostatných položek.

14. Poetika. Poetiky jsou přednostně **substantivní** a přehlížejí slovesa. Nakolik to nedělají, jsou predikativní, spojující podmět a přísudek, tedy to, co je „přisouzeno“ jménu, prostřednictvím spony. **Sloveso** o sobě si představit nedovedeme. To je patrně i důvod, proč nikdy nebyla vypracována poetika slovesa, což nikterak neznamena, že praktická poetika nemůže být slovesná. Nakolik jsou popisy „nejubožejší součást poezie“ (W. Jones), slovesné by dokonce být měly, jak správně pochopil **H. Fielding** už kolem poloviny osmnáctého století. Vyrůstal ovšem v zemi filosofického empirismu a v celých generacích propracovávané **teorie jazyka**. Popis v literatuře je jev privativní, většinou si ani nedokážeme představit krajinu či místnost, která se líčí, a pomáháme si přitom svými vlastními představami, které nás mohou svést až na scestí, ke zkreslení a nepochopení. Popisy nejsou snad „nejubožejšími“, ale rozhodně jsou nejobtížnějšími pasážemi literárního díla. Složitý popis v součtu se subjektivismem čtenářových představ dělá z ekfráze stěží proniknutelnou houštinu a labyrint.

15. Divadlo. Idol divadla, přibližně v baconovské licenci, nebo spíše: právě v ní, dovršuje **iluzi zrakovosti** verbálního umění. Jde o specifickou představu, že vizualita scény implikuje i **dialog**. Rozlišení mezi obojím ztěžuje podprahové vybavování významu slov. Když se díváme na film, jen stěží si uvědomujeme, že mezi tím, co postavy říkají, a tím, co vidíme („co“ mluví a „že“ mluví), je nějaký rozdíl. Obojí nám splývá v jedno. Právě tím se ruší rozdíl mezi ontologií a gnoseologií, který v důsledku znamená odlišný ontologický status dvou typů znaku a způsobů jejich recepce. „Dialog“ potom „vidíme“ a divadlo napodobuje skutečný život tak, jak je, a takový, jaký je. To je slabá verze idolu dialogu. Silná verze pak znamená, že divadlo je sám život (divadlo = život). Sensu stricto jde v obou případech o ztrátu **estetické distance**, která v literární teorii poznamenala ještě celé osmnácté století a dokonce i Lessingovu teorii znaku. Z **idolu divadla** plynou podle F. Bacona četné omyly. Ty jsou rozluštitelné pouze **gnoseologicky**, nikoli ontologicky. Tato kontrapozice, filosoficky zcela zásadní, je u Lessinga ve hře, je však vzápětí potlačena povšechným poukazem na **vizualitu dialogu**. Jinak řečeno, Lessing podlehl idolu divadla, jemuž podleli teoretikové mnoha generací a který vede k obhajobě idolu. Se stolu ho smete až vystoupení romantiků, zahajující moderní literaturu v teorii i praxi. „Ut pictura poesis“ je totiž neobhajitelná a jako taková představuje překážku na cestě modernity.

73. Estetický a umělecký objekt v poetice

V kapitole o fikci jsme odlišili **ontologický status** od ontologického statutu umění. Ontologickým statutem všech druhů umění je **fikce**. To je způsob, jakým jsou ve světě, způsob jejich bytí. **Ontologický statut** znamená znakový systém, který je tomu kterému umění vlastní. Znaky jsou vepsány v hmotě či na hmotě, která jim byla určena: to je např. plátno (obraz), kámen (socha), papír (báseň) či masa zvukových vln (píseň). Hmotnost díla

(výrazy před závorkou) je ve všech případech tvrdý ontologický fakt, spojující dílo s mimouměleckým světem. Znamená využití hmoty, ne snad nějaké její „povýšení“ či „zušlechtění“. Mramor vždy zůstane mramorem. Statut uměleckého díla je tedy tvořen **typem znaků** a jim **přisouzeným hmotným nosičem**. Nyní se ptáme:

1. Co je estetický objekt?

2. Kde se nachází?

Druhá otázka není tak zbytečná, jak by se na první pohled mohlo zdát. Na obě musíme hledat odpověď v oblasti **statutu** uměleckého díla, resp. jeho materiality a předmětnosti (typ znaků + hmotný nosič). V souvislostech těchto skript půjde přednostně o slovní a piktorální znaky. Ostatní druhy umění můžeme pro naše účely uzavřít. Další rozlišení, které chceme učinit, je diference mezi dvěma typy objektů. Jsou to:

A. Estetický objekt;

B. Umělecký objekt.

Estetické je to, čím dílo působí na smysly, aniž je nezbytně uměním. Umění je pak to, co je vepsáno v estetičnu a činí z estetického objektu umělecké dílo.

Vyjdeme z teorie, která je našemu prostředí nejbližší, totiž z tezí českého strukturalismu. Nejdříve však vytkneme před závorku trojí pochybení, jehož se český strukturalismus dopustil:

I. Latentně duální model znaku. Estetický objekt je koncipován na (latentně) duálním modelu znaku. To v důsledku znemožní odpověď na otázku, kde se estetický objekt nachází (**2**), a vede nutně k apóriím.

II. Umělý estetický objekt. Strukturalistický koncept je postavený na umělém estetickém objektu a nehovoří o estetickém objektu přirozeném (**1**), což činí komplikace zejména v otázkách materiality a předmětnosti díla.

III. Odlišnosti literárního a výtvarného znaku. Strukturalistický koncept nedostatečně přihlíží k odlišnostem literárního a výtvarného znaku (**1 a 2**), což činí potíže mimo jiné v otázce mimetičnosti literárního a významovosti výtvarného díla.

Strukturalisté přitom rozlišují:

a. Hmotný substrát díla;

b. Estetický objekt.

Estetický objekt pak vzniká tzv. **estetickou distancí** z hmotného substrátu. Hmotný substrát má být ta složka znaku, která dává dílo *smyslově* a je přístupná „všem beze zbytku“. Ve strukturalistickém konceptu představuje *vnějškový symbol* díla. Takový termín ovšem implikuje něco jako symbol vnitřní. Estetický objekt je právě takovým „vnitřním“ symbolem „vnějškového symbolu“ díla, což je ve strukturalistické formulaci *nehmotný* ekvivalent díla jakožto hmotného artefaktu. V protikladu **a vers. b** představuje hmotný substrát (**a**) pól *stability*, zatímco estetický objekt (**b**) se *mění*.

Termín „nehmotný objekt“ představuje reziduum idealismu. Jakožto „nehmotný“ je estetický objekt i neviditelný. Přejít „smyslový objekt (hmotný) → estetický objekt (nehmotný)“ probíhá u strukturalistů „vertikálně“ (vertikální model recepce estetického znaku). Vypadá to potom, jako by estetický objekt opouštěl svůj hmotný nosič, či naopak jako by se mysl nořila do materiality objektu. V obou případech jde o introspektivní iluzi; informační okruh recepce

probíhá jinak. Logickým důsledkem recepční iluze je nepříjemná skutečnost, že estetický objekt „není beze zbytku vnímatelný“. V aktu estetického distancování opouští estetický objekt svůj hmotný nosič a „přibližuje se“ k vnímání (či naopak). Pak ovšem uniká do vědomí a stává se z něj ryze mentální akt, ze své podstaty „neviditelný“, „nestabilní“ a „nevnímatelný beze zbytku“. Co ale tvoří ten „estetický zbytek“, ať už jakkoli velký, a kde se nachází? Otázka **2** (kde se estetický objekt nachází), je tedy zásadní.

Strukturalisté používají model znaku **Ferdinanda de Saussura**, zakladatele strukturální lingvistiky. Ten je orientován vertikálně: „označující“ (α) a „označované“ (β) tvoří „dvě strany znaku“. Saussure zdůrazňuje, že mezi α a β je „nulový rozměr“, a jako příklad uvádí dvě strany jednoho listu papíru. Český logik Jaroslav Peregrin však případně poznamenává, že mezi α a β je nutně **asymetrie**. Označující α je tu vždy dříve než označované β , analogicky k tomu, jak vnímáme slovo cizího jazyka, jemuž nerozumíme. Moderní výzkumy mozku tuto teorii potvrzují. Tzv. **Libetův efekt** konstatuje měřitelnou prodlevu mezi α a β (tloušťka papíru), což platí pro jakýkoli fyzikálně-mentální akt. Vertikální orientace znaku je tedy reziduálně dualistická. Je zřejmé, že důsledný monismus musí zavést jiný topologický model.

Vyhovující variantu nabízí pozůstalost Ferdinanda de Saussura. Používá tam termín **sém**, což je prostě **místo značení**. Nejsou tu pak dvě strany papíru, nýbrž strana jedna. To znamená důsledný monismus. Sém JABLKO je identický se svou grafickou matérií, která ho odlišuje od jiných sémů, např. HRUŠKA. Odlišení tu nastává „horizontálně“ (horizontální model recepce estetického znaku). Sém je zdrojem informace, kde „označující“ a „označované“ mají týž plochý rozměr. Grafický tvar plochy vyznačuje význam znaku. Platí to v češtině i v čínštině, asymetrie mezi α a β se neruší.

Tento model je plně kompatibilní s poznatky kognitivní neurologie. Neuronální struktury mozku pracují právě s takovými „místy značení“. Říkáme jim **implicitní symboly** a vyznačují v síti neuronů určitý tvar. Žhaví-li příslušná struktura, např. tvar prstence či kroužku, dostatečně dlouho (přibližně 450 milisekund), stává se obsahem vědomí. Mění se tím v **explicitní symbol**. Žhaví-li podlimitně (směrem k hranici 150 milisekund), tvar se v mozku sice zobrazí, ale my si ho neuvědomujeme. Na tomto principu staví nevědomá reklama. Žhaví-li příslušný tvar méně než 150 milisekund, tvar se v mozku nestačí zobrazit a nevědomá reklama selhává. V mozku neexistují žádné nadřazené oblasti, které by měnily implicitní obsahy v explicitní. Implicitní a explicitní symbol nejsou dvě entity, nýbrž **jediná entita**, kde prodloužená doba žhavení znamená uvědomění (**implicitně-explicitní symbol**). Mozek je implicitním obsahem našich myslí, platí materialistický monismus.

Představme si výtvarný znak „strom“, realisticky provedený. Rozlišujeme potom obraz stromu a jeho předlohu, **přírozený** estetický objekt (**naturfakt**) a **umělý** estetický objekt (**artefakt**). Mozek zpracovává **abstraktní** a **konkrétní obrazy** stejným systémem; tváře a přírodu naproti tomu zpracovává systémy odlišnými. Z hlediska značení tedy není principiální rozdíl mezi konkrétním a abstraktním ztvárněním stromu. Nemám-li brýle a nepřečtu název obrazu, vnímám zprvu jen barevné skvrny nanesené na plátno, a nic víc. Pokud mi někdo nepůjčí brýle, abych si přečetl název obrazu a mohl věc blíže zkoumat, objevím i bez toho po nějakém čase v barevných skvrnách určitě **dominanty**. Jejich prostřednictvím možná objevím i určitou **strukturu**. Zda si přitom představím strom nebo něco jiného, je podružné. Estetický objekt byl v obou případech instalován.

I v realistickém ztvárnění je vždy určitá idealizace a stylizace. Už úhel pohledu, osvětlení objektu, volba jeho pozadí a podobně představují uměleckou práci. Platí to pro malbu, sochu

i fotografii. Tato **výtvarná odchylka**, jakkoli může být nepatrná, představuje rozdíl mezi **estetickým** objektem (**A**) a **uměleckým** objektem (**B**). Rozdíly v těchto odchylkách tvoří dobové **výtvarné styly**. Pohybujeme-li se v čase od realismu směrem k impresionismu a dál, diference mezi estetickým a uměleckým objektem narůstá.

Oba typy výtvarných objektů **A** a **B** jsou tvořeny dvěma rozměry plochy, přičemž se rozestupují na určité barevné a tvarové **dominanty** a **estetický zbytek**. „Estetický zbytek“ libovolného rozsahu neustupuje v horizontálním modelu „do pozadí“, jak vidíme u strukturalistického (vertikálního) modelu. „Pozadí“ se u vertikálního modelu stává esteticky méněcenným. V horizontálním modelu zůstává „estetický zbytek“ setrvale přítomný v periferním zorném poli na téže ploše jakožto plnohodnotná součást obrazu. Říkáme, že sém „jabloň“ sousedí s určitými **parasémy**, např. s parasémy „tráva“, „plot“ a „nebesa“. Přenesení pozornosti k parasému nepředstavuje jeho upozadění. Upostranění není upozadění.

Pohybujeme-li se od impresionismu dál směrem k abstrakci, dostává se teorie nápodoby do úzkých. Zobrazují abstrakce něco? Ano i ne. V obvyklém smyslu nic „nezobrazují“. V neobvyklém smyslu, pro modernu určujícím, však ano. Jsou obrazy, kde v barevné ploše rozeznáme abstrakt věci, např. strom. **Sémiologické osy** „kolmost“, „zakořeněnost“ a „rozvětvenost“ k identifikaci plně postačí.

Jsou však obrazy, v nichž abstrakt nenajdeme. Co zobrazují? Odpověď je jednoduchá: zobrazují abstrakci! Abstrakce může být v barvě, nebo ve tvaru, nebo v obou. Člověk, tvor rozumový, je od hluboké doby kamenné nadán abstrakcí. „Hluboký“ tu znamená: kolem 40.000 let v čase zpět do minulosti! Nakolik je to ověřený fakt, muselo být abstrahování schopností našeho mozku daleko dříve (nejméně sto tisíc let předtím). Každá schopnost však tkví svými kořeny v ještě vzdálenější minulosti. Dítě začíná svůj kreslířský výcvik od abstrakcí. Svým čmáranicím připisuje konkrétní smysl: tohle je táta, tohle hadice; tady je stan. Bez dětského výkladu dospělý na obrázku nic takového nevidí.

Sémové pojetí znaku umožňuje **organický přechod** od malířství k slovesnosti. Sémy pak nejsou piktorální, nýbrž slovní. Materiálem básně jsou slova, např. jabloň, jabloň-v-květu, tráva, plot a nebe. Přesněji jsou to sémy „JABLOŇ“, „KVĚT“, „TRÁVA“, „PLOT“, „NEBE“ a logická partikule „V“. Tu obraz nemusí nijak vyjadřovat. Časové partikule, např. „KDYŽ“, ani vyjádřit neumí. Báseň naproti tomu neumí simultánně prezentovat tělesa v prostoru, jak dobře postřehl Lessing. Strukturalistický termín „hmotný substrát“ nepostihuje materiál **slovesného díla**, jímž jsou znaky, tvořící jeho statut, a nikoli to, na čem jsou napsány (v našem případě papír).

„Místo značení“ je u abstraktního obrazu buď náznakové, nebo zcela prázdné. Je-li „prázdné“, jde o „abstrakci pro abstrakci“ („abstrakci abstrakce“, „abstrakci²“). Abstraktní slovesné dílo není v principu možné. Používá totiž slova, a ta jsou nadána významem. Množina jednotlivých slov, jakkoli plošně pojednaných neязыkovými prostředky, tvoří jednočlenné věty. Oba typy znaků jsou založeny sémanticky, a tudíž **ontologicky rovnocenné**. Rozdíl mezi nimi spočívá spíše v různé **syntaxi znaků**, kde jsou oba typy umění výrazně limitovány. Tím jsou principiálně odlišné. Rozdíl mezi oběma (tedy) spočívá v **míře abstrakce**, jaké jsou schopny. Abstrakce vždy znamená **sémantický posun**. Oba typy znaků jsou tedy rovnocenné ontologicky, avšak **nerovnocenné gnoseologicky**. Oba druhy umění jsou schopny přesně označit bytí věci, liší se však v míře informace.

Rozlišujeme estetický objekt „jabloň“ (**A**) a umělecký objekt „jabloň“ (**B**). Estetický objekt (**A**) může být **přirozený** nebo **umělý**. Ten přirozený spočívá v poukazu k přírodnímu objektu, ať přítomnému, či nepřítomnému, s vyjádřením estetického postoje, ať už verbálním, nebo neverbálním. Pouhým ukázáním estetický objekt neoznačíme. Estetický objekt se posouvá směrem k uměleckému (**B**) mírou **tvůrčího přebytku**. Ten může být u slovesného díla rázu sémantického, tropologického, rytmického, eufonického a tak dál. **Estetický přebytek**, např. nad obvyklou mírou rozkvetlá jabloň, není uměleckým přebytkem, i když je součástí výtvarné stylizace. Je ryze **kvantitativní**.

Diference mezi estetickým a uměleckým objektem umožňuje odlišit začátečnický literární výkon od skutečné básně. Estetično a umělečno tu tvoří modelové **kontinuum přechodů**. V důsledku umožní překlenout i Duchampův paradox. „Ready-mades“ pak jsou estetické, nikoli umělecké objekty. Na téže ose posunů se nacházejí umělecké směry popartu a minimalismu. Umělecká řemesla tvoří jen estetické objekty, stejně jako umění typu řemesla ve starověkém a středověkém smyslu, patrném ještě u Kanta. Současné umění, využívající moderních technologií, ať už výtvarné, nebo slovesné, však tvoří obojí typ objektů.

Sémové pojetí znaku umožňuje vypracovat teorii dramatu, která u Lessinga sešla na scesti, když považovala dialog za přirozený znak. Protiklady „drama *vers.* divadlo“, „význam *vers.* obraz“ a další k nim přidružené difference budou nyní převoditelné na společnou teorii znaků. Ta bude universální. V její moci bude postihnout souběžně takové entity jako je pohyb, gesto, výraz tváře a řeč a vyjádřit je v jednotné sémantice divadla. Neboť že žijeme v sémiotickém universu, kde věci, ať už jsou to hmotné předměty, či jejich symboly, nebo zvuky nadané významem, jsou vždy už a vždy ještě znaky, je nepochybné. Člověk je řečová bytost, založená ve své podstatě biologicky, což zároveň znamená: esteticky! Součástí lidské esteticity je i umění.

Použitá literatura

Aischylos, Oresteia
Aristotelés, Poetika
Aristotelés, Rétorika
Auerbach Erich, Mimesis
Augustinus Aurelius, De doctrina christiana
Augustinus Aurelius, Vyznání
Bacon Roger, De signis – O znacích
Barša Pavel, Román a dějiny
Baumgarten A. G., Aesthetica
Béowulf
Bible
Boehm Christopher, Hierarchie v pralesích : Evoluce rovnostářského chování
Brockett Oscar G., Dějiny divadla
Cassirer Ernst, Filosofie symbolických forem I
Damasio Antonio R., Descartesův omyl
Dante Alighieri, De vulgari eloquentia – O mateřském jazyce
Dodds E. R., Řekové a iracionálno

Dumézil Georges, Mýty a bohové Indoevropanů
Edda
Exner Milan, Česká literatura a problém umělecké tvorby (Estetika 2, 1998)
Exner Milan, Ve verších mluvit se svým stínem : Pokus o interpretaci Othella (Svět literatury 2009/40)
Ferro Marc, Dějiny Francie
Frank Manfred, Co je neostrukturalismus?
Frye Northrop, Anatomie kritiky
Galfridus de Vano Salvo, Nová poetika
Gredt Joseph, Základy novotomistické filosofie
Greimas A. J., Strukturale Semantik
Grondin Jean, Úvod do hermeneutiky
Grygar Mojmír, Terminologický slovník českého strukturalismu
Hauser Arnold, Filosofie dějin umění
Hérodotos, Dějiny
Hésiodos, Písň železného věku
Hlobil Tomáš, Jazyk, poezie a teorie nápodoby (Příspěvek k dějinám britské a německé estetiky 18. století)
Hocke Gustav René, Svět jako labyrint / Manýrismus v literatuře
Homér, Ílias
Homér, Odysseia
Horatius, De arte poetica
Hrbata Zdeněk a Procházka Martin, Romantismus a romantismy
Hrbata Zdeněk a Procházka Martin, Poláková Vznešenost přírody v kontextu preromantické deskriptivní poezie a estetiky malebna
(<https://service.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretil/35.pdf>)
Hrbata Zdeněk a Procházka Martin, Deskriptivní poezie (Svět literatury 03, 26-27)
Irrgang Bernhard, Lehrbuch der evolutionären Erkenntnistheorie
Krejčí Karel, Česká literatura a kulturní proudy evropské
Lehár Josef, Nejstarší česká epika
Lewis-Williams David, Pearce David, Uvnitř neolitické mysli
Long Anthony A., Hellénistická filosofie
Longinos, O vznešenu
Machiavelli Niccolò, Mandragora / Belfagor
Mertins Barbara, Je myšlení závislé na jazyku? (Vesmír 4/2020)
Minois Georges, O třech podvodnících
Mýtus a epos (sborník, W. Schadewaldt)
Nietzsche Friedrich, Původ tragédie
Papayová Tereza, Interpunkce v italštině – pravidla a současný úzus (internet; bakalářská práce)
Pekař Josef, Bílá Hora
Peregrin Jaroslav, Filosofie a jazyk

Platón, Sedmý list
Platón, Ústava
Reale Giovanni, Platón
Ricoeur Paul, Život, pravda, symbol
Röd Wolfgang, Filosofie novověku I
Růže, kterouž smrt zavřela (česká barokní poezie)
Řecká lyrika (F. Stiebitz)
Saussure Ferdinand de, Kurs obecné lingvistiky
Schiller Friedrich, Výbor z filosofických spisů
Snorri Sturluson, Edda / Sága o Ynglinzích
Souriau Etienne, Encyklopedie estetiky
Staiger Emil, Základní pojmy poetiky
Staročeská lyrika
Staročeské drama
Szondi Peter, Úvod do literární hermeneutiky
Šafařík Josef, Dějiny hudby
Šmajš Josef, Krob Josef, Evoluční ontologie
Tatarkiewicz Władysław, Dejiny estetiky : Staroveká estetika
Tatarkiewicz Władysław, Dejiny estetiky : Stredoveká estetika
Tatarkiewicz Władysław, Dejiny estetiky : Novoveká estetika
Vernant Jean-Pierre, Počátky řeckého myšlení
Volek Jaroslav, Kapitoly z dějin estetiky
Vzdálený slavíkův zpěv (poezie trobadorů)
Základní pojmy divadla : Teatrologický slovník
Zahrádka Pavel (ed.), Estetika na přelomu milénia : Vybrané kapitoly současné estetiky
Základní pojmy divadla : Teatrologický slovník
Zlomky předsokratovských myslitelů
Zuska Vlastimil, Estetika : Úvod do současnosti tradiční disciplíny