

po sobě, a přece tak různě, že kdybychom neuměli vůbec zacházet s lukem, mohli bychom se tomu jen z této malby naučit.¹ Pandaros vytahuje luk, přikládá tětivu, otevírá toulec, vybírá ještě nepoužitý šíp, dobře opeřený, přikládá šíp k tětivě, táhne tětivu i s šípem dole u zářezu dozadu, tětiva se blíží k hrudi, železná špička k luku, velký, do oblouku vypjatý luk se rozevře a rozezvučí, tětiva zasviští, šíp se odpoutal a dychtivě míří na svůj cíl.

Caylus nemohl tuto zdařilou malbu určitě přehlédnout. Co se mu tedy na ní nelíbilo, proč ji považoval za neschopnou podnítit malíře? A proč jeho úmyslu vyhovovalo víc shromáždění radících se a popíjejících bohů? Tady i tam jsou zřetelné náměty, a co potřebuje malíř víc než zřetelné náměty, aby jimi vyplnil svou plochu?

Jádro musí být v tom: Přestože jsou oba náměty okem vnímatelné, a tedy pro vlastní malířství stejně vhodné, je mezi nimi podstatný rozdíl; 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 —

XVI

Chci se však pokusit o vyvození věci z její podstaty.

Soudím takto: Platí-li, že malířství užívá ke svému zobrazování naprosto jiných prostředků nebo znaků než poezie, totiž malířství postav a barev v prostoru, poezie artikulovaných zvuků v čase, a musí-li mít znaky k označovanému nutně přiměřený vztah, pak mohou znaky seřazené vedle sebe označovat zase jen předměty nebo jejich části existující vedle sebe, a znaky následující po sobě jen předměty nebo jejich části následující po sobě.

Předměty nebo jejich části, jež existují vedle sebe, se nazývají tělesa. Tělesa se svými viditelnými vlastnostmi jsou tedy vlastními předměty malířství.

¹ *Ílias* IV, v. 105—112.

Sňal hned hlazený luk — — —

Podepřel o zem ten luk, jež napjal a pozorně na zem položil — — —

Otevřel u toulu víko rek Pandaros, vytáhl šipku, perutnou, úplně novou, a pramen bolestí černých, potom však ostrou střelu si rovnaje na struně rychle, — — chopil pak zářezy šípu a táhl i s hovězí strunou: k prsům přiblížil strunu a k lučišti železné ostrí — cele když veliký luk již do kruhu Pandaros napjal: břínkl tu luk — hlas struny se rozzvučel, vylétla šipka, broušená v ostrý hrot, chtěc do davu hustého vletět.

Předměty nebo jejich části, které následují v časovém sledu, se obecně nazývají děje. Děje jsou tedy vlastním předmětem poezie.

Avšak tělesa neexistují pouze v prostoru, nýbrž i v čase. Trvají a v každém okamžiku svého trvání se mohou jevit jinak a tvořit jiná spojení. Každý z těchto okamžitých jevů a spojení může být důsledkem předchozího, příčinou následujícího a tedy vlastně centrem jednání. Proto může malířství zobrazovat i děje, ale pouze náznakově pomocí těles.

Na druhé straně nemohou jednání existovat sama o sobě, nýbrž musí být příznakem jistých bytostí. Pokud jsou tyto bytosti tělesa nebo se za ně považují, líčí poezie i tělesa, ale jen náznakově pomocí jednání.

Malířství může ve svých koexistujících kompozicích využít jednoho jediného okamžiku děje, a musí si tedy zvolit ten nejpregnantnější, z něhož je nejvíce zřejmé to, co předcházelo i co následuje.

Stejně tak může i poezie ve svém zobrazení dějů v čase využít jen jedné jediné vlastnosti těles, a proto si musí zvolit tu, která vyvolá nejuzáornější obraz tělesa z té stránky, z níž je máme vidět.

Z toho vyplývá pravidlo jednoty malířských přívlastků a úspornosti v líčení fyzikálních předmětů.

Měl bych k tomuto suchému řetězi závěrů méně důvěry, kdybych u Homéra nenašel jeho naprosté potvrzení v praxi, nebo kdyby to spíš nebyla sama Homérova praxe, co mě k němu přivedlo. Jen z těchto zásad se dá vyvodit a vysvětlit velké Řekovo umění, a naopak zase odkázat do příslušných mezí opačného manýra tak mnoha novějších básníků, kteří chtějí v jednom kuse soutěžit s výtvarným umělcem, jemuž musí nutně podlehnout.

Zjišťuji, že Homér maluje pouze postupující děje, a všechna tělesa, všechny jednotlivosti zobrazuje pouze prostřednictvím jejich podílu na těchto dějích, obvykle jen *jediným* rysem. Není tedy divu, že malíř má tam, kde maluje Homér, málo nebo nic na práci, a že může sklízet úspěchy jen tam, kde příběh soustřeďuje množství krásných těles v krásných postojích a v prostoru výhodném pro jeho umění, ať už básník zobrazuje tato tělesa, tyto postoje a tento prostor seheméně. Projděme si celý sled obrazů, jak je podle něho navrhuje Caylus, kousek po kousku, a shledáme v každém z nich potvrzení tohoto pozorování.

Tady opustím hraběte, který chce z malířova kamene na tření barev udělat prubířský kámen básníka, a vysvětlím blíže Homérův postup.

Pro *jednu* věc, pravím, má Homér obvykle jen *jeden* rys. Loď je pro něj buď černá nebo dutá nebo rychlá, nanejvýš černá a s dobrými vesly. Dál se do zobrazení lodi nepouští. Avšak plavba, odplouvání a přistávání lodi jsou mu předmětem podrobného vykreslení, malby, z níž by malíř musel udělat pět až šest zvláštních obrazů, kdyby ji chtěl přenést na plátno celou.

Jestliže už Homéra donutí zvláštní okolnosti připoutat náš pohled déle na jednotlivý hmotný předmět, nevznikne z toho přesto žádný obraz, který by malíř mohl zachytit štětcem; básník dokáže rozložit tento jednotlivý předmět nesčetnými obraty na sled okamžiků, takže vypadá pokaždé jinak, a teprve v posledním okamžiku ho musí oč-

kávat malíř, aby nám ukázal hotové to, co u básníka vidíme vznikat. Např. když nám Homér chce vylíčit Junonin vůz, musí ho Hébé před námi kus po kuse sestavovat. Vidíme kola, nápravy, sedadlo, oj, řemeny a postraňky, ne pohromadě, ale jak se pod rukama Héby skládají. Jen pro kola užije básník hned několika tahů a ukazuje nám osm železných paprsků, zlaté loukotě, bronzové obruče, stříbrné náboje, každou část zvlášť. Dalo by se říci: poněvadž je kol více než jedno, muselo se jim v popisu věnovat o to víc času, kolik si ho ve skutečnosti vyžádalo jejich postupné nasazování.¹

*Hébé po stranách vozu dvě kruhová navlékla kola,
bronzová, s paprsky osmi, kol nápravy z železa kuté.
Ze zlata loukotě kol jsou nezlomné, okolo kterých
bronzové, přilehlé pevně jsou obruče — hotový zázrak;
ze stříbra náboje jsou, jež točí se po obou stranách.*

*Z krásných řemenů zlatých i stříbrných vozová korba
uměle pletena jest, dvě okrajů obíhá kolem.*

*Odsponu vůz měl stříbrnou oj, k níž vázala Hébé
u kraje zlaté jařmo a překrásné řemení prsní,
zlaté, připjala k němu —*

Jestliže nám Homér chce ukázat, jak byl oblečen Agamemnón, musí si král před našimi zraky oblékat kus po kuse svůj celý oděv, měkkou suknicí, velký plášť, krásné opánky, meč; teprve pak je hotov a uchopí žezlo. Pozorujeme šaty při tom, jak básník líčí děj oblékání; jiný by vykreslil šaty až do poslední třásně a z děje bychom neměli nic.²

*— a jemnou oblékl sukni
lepou, zrobenou nově, a velkým se zahaliv pláštěm,
konečně na nohy lesklé si přivázel opánky krásné.
Stříbrem zdobený meč pak na svá pověsiv plece,
vzácné po otcích žezlo si odnesl nezrušitelné —*

A máme-li o tomto žezlu, které se zde nazývá otcovským a nezrušitelným, nebo o podobném, které je pro něho zas na jiném místě žezlem pobitým zlatými nýty, máme-li o něm, pravím, mít úplný, přesný obraz, co učiní Homér pak? Vykreslí nám kromě zlatých hřebíků i dřevo, vyřezávanou hlavu? Ano, kdyby popis patřil do heraldiky, aby podle něho mohl být jednou v budoucnosti přesně udělán jiný. A přece jsem si jist, že by byl z toho mnohý novější básník udělal takový erbovní popis v naivním přesvědčení, že je to skutečná malba, protože teď může malíř malovat podle něho. Avšak nač by se Homér staral o to, jak daleko za sebou nechá malíře? Místo zobrazení nám podává dějiny žezla; nejprve je žezlo v práci u Vulkána; pak se zaskví v ruku Jupiterových; potom je symbolem Mercuriovy hodnosti; dál je velitelskou holí bojovného Pelopa; a tu zas pastýřskou holí mírumilovného Átreia atd.

¹ *Ílias* V, v. 722—731.

² *Ílias* II, v. 42—46.

— *v pravici žezlo, jež Héfaistos uměle zrobil.*
Héfaistos Diovi vládci je věnoval, Kronovu synu,
Kronovec průvodci Hermu je daroval, Argovu vrahu,
Pelopu, zdatnému jezdcí, je věnoval Hermeiás vládce,
Átreu, vladaři lidu, je opět daroval Pelops,
Átreus je při smrti své dal Thyestu, boháči bravem,
Thyestés Agamemnonu je zanechal, aby je nosil,
četným ostrovům mořským a celému Argolsku vládna.¹

Tak nakonec znám toto žezlo lépe, než by je mohl předvést mým očím malíř nebo vložit do ruky druhý Vulkán. — Nedivil bych se tomu, kdybych zjistil, že jeden ze starých vykladačů Homéra obdivoval toto místo jako nejdokonalejší alegorii o původu, vývoji, upevnění a konečné dědičnosti královské moci mezi lidmi. Pousmál bych se sice, kdybych četl, že Vulkán, který žezlo vyrobil, znamená jako symbol ohně, toho, co je pro zachování člověka nejdůležitější, obecné odstranění nouze, jež přiměla první lidi, aby se vzdali jedinému; že prvním králem byl syn času (Zeus, syn Kronův), ctihodný stařec, jenž chtěl sdílet moc s výřečným mladým mužem, Mercuriem (průvodcem, Argovým vrahem), nebo ji na něj zcela přenést; že chytrý řečník v době, kdy mladý stát byl ohrožen zvenčí nepřáteli, přenechal nejvyšší moc nejjudatnějšimu bojovníkovi (zdatnému jezdcí Pelopovi); tento udatný válečník odrazil nepřátele a zabezpečil říši, a pak ji mohl přihrát do rukou svému synovi, který jako mírumilovný vládce a dobrotivý pastýř svých národů (vladař lidu) jim přinesl blahobyť a nadbytek, čímž byla po jeho smrti otevřena cesta nejbohatšímu z jeho příbuzných (Thyestu, boháči bravem), aby si to, co se dosud udělovalo podle důvěry a co poctěný pokládá spíše za břemeno než za hodnost, přivlastnil pomocí darů a úplatků a zajistil navždy své rodině jako zakoupený statek. Pousmál bych se, avšak přesto bych byl jen posílen ve své úctě k básníkovi, jemuž lze tolik svěřit. — Avšak to už leží mimo můj dosah, a já se dívám na příběh o žezlu pouze jako na umělecký prostředek, kterým nás básník přiměje zdržet se u věci, aniž by se pouštěl do nudného popisu jejích částí. Také když Achilles přísahá při svém žezlu, že pomstí opovržení, jež k němu chová Agamemnón, vypráví nám Homér historii tohoto žezla. Vidíme je, jak se zelená na horách; železo je oddělí od kmene, zbaví listů a kůry a učiní vhodným k tomu, aby sloužilo vládcům lidu jako symbol jejich božské hodnosti.

*Přísahám při tomto žezle — to nikdy už listí a větví
 nevydá, když již jednou svůj pahýl nechalo v horách,
 ani již nezkvete nikdy, vždyť nožem sloupáno z něho,
 veškero listí a kůra — teď synové achajští zase
 nosí je v pravicích svých, když soudí — neboť jim rády
 Diovy chrániti jest —*

¹ *Ílias* II, v. 101—108.

Homérovi nezáleželo ani tak na tom, aby vylíčil dvě hole z různé látky a různého tvaru, jako spíše na tom, aby nám podal názorný obraz o rozdílnosti moci, jejímž znakem tyto hole byly: první, dílo Vulkánovo; druhá, vyřezaná neznámou rukou někde v horách; první, starý majetek vznešeného domu; druhá, určená pro první pěst, která se jí chopí; první z nich vládne v rukou monarchových nad mnoha ostrovy a celým Argem; druhou drží jeden z obyčejných Řeků, jemuž byla mimo jiné svěřena ochrana zákonů. To byla ve skutečnosti vzdálenost, jež dělila Agamemnona a Achillea, odstup, který musel Achilleus uznat přes svůj slepý hněv.

Avšak nejen tam, kde Homér spojuje se svými popisy další záměry, nýbrž i tam, kde mu jde pouze o obraz, rozloží tento obraz do historie předmětu, aby jeho části, které vidíme v přírodě vedle sebe, následovaly při zobrazení stejně přirozeně za sebou a držely krok s tokem řeči. Chce nám např. vykreslit Pandarův luk; luk z rohoviny, té a té délky, pěkně vyhlazený a na obou špičkách pobitý zlatým plechem. Co učiní? Bude nám vypočítávat všechny tyto vlastnosti suše jednu po druhé? Vůbec ne; to by znamenalo takový luk uvést, popsat, ale ne vykreslit. Začíná lovem na kozorožce, z jehož rohů byl luk vyroben; Pandaros si ho vyčíhal ve skalách a složil ho; rohy byly mimořádně velké, a proto se rozhodl, že z nich udělá luk; přijdou do dílny, umělec je spojí, vyleští, obije. A tak, jak už jsme řekli, vidíme u básníka vznikat to, co bychom u malíře spatřili už jen hotové.

— *hlazený luk, jenž roben byl z mrštného kozla,
divého — tohoto sám kdys šípem do prsou střelil,
cíhaje z nástrahy naň. — Ten skákaje se skály právě,
raněn byl do srdce šípem a nznak na skálu padl.*

*Šestnáct pěstí dlouhé mu vyrostly parohy z hlavy,
které soustružník rohů pak spojil dovednou rukou,
vše pak vyleštil krásně a zlatý připevnil kroužek.¹*

Kdybych chtěl vypisovat všechny případy tohoto druhu, nebyl bych s tím nikdy hotov. Každý, kdo zná svého Homéra, si jich najde celou řadu.

XVII

Avšak, namítne někdo možná, znaky poezie nejenže následují za sebou, ony jsou také libovolné; a jako libovolné mají ovšem schopnost vyjadřovat i existenci těles v prostoru. I v Homérovi by se na to našly příklady; vzpomeňme si jen na Achilleův štít, a máme hned nejnázornější příklad toho, jak ze široka, a přece básnicky lze vylíčit jednotlivou věc část po část.

Odpovím na tuto dvojí námitku. Nazývám ji proto dvojí námitkou, poněvadž správný závěr musí platit i bez příkladu, a na druhé straně je pro mne Homérův příklad závažný, i když si ho ještě neumím potvrdit žádným závěrem.

¹ *Ilias* IV, 105—111.

Je pravda: 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. To však je vlastnost řeči a jejích znaků vůbec, a nevyhovuje zrovna nejlépe záměrům poezie. Básník nechce být jen srozumitelný, jeho vyličení nemá být jen jasné a zřetelné; 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 tom okamžiku klamu přestáváme vědomě sledovat prostředky, jichž k tomu užívá, jeho slova. K tomu už jsme došli shora při vysvětlení poetické malby. Avšak básník má malovat stále; a teď uvidíme, do jaké míry se k tomuto vyličení hodí tělesa rozložená v prostoru.

Jak docílíme zřetelného znázornění věci v prostoru? Nejprve pozorujeme její části jednotlivě, potom spojení těchto částí, a konečně celek. Naše smysly vykonají tyto různé operace s tak udivující rychlostí, že máme dojem, jako by šlo o operaci jedinou, a tato rychlost je nezbytně nutná, máme-li získat pojem celku, který není ničím jiným než výsledkem pojmů částí a jejich spojení. Předpokládejme také, že by nás básník vedl pěkně po pořádku od jedné části předmětu k druhé; dejme tomu, že by nám dokázal co nejvíc ujasnit spojení těchto částí: kolik času k tomu bude potřebovat? To, co oko přehlédne najednou, vypočítává nám zřetelně, pomalu a postupně, a často se stává, že při posledním rysu jsme už zase zapomněli první. Přesto si z těchto rysů máme učinit obraz o celku. Pro oko zůstávají pozorované části stále přítomné; může po nich znovu a znovu přejíždět; pro ucho jsou naopak úseky, které už vyslechlo, ztraceny, pokud nesetrvají v paměti. A i když tam už zůstanou: kolik námahy, kolik úsilí to stojí, abychom obnovili všechny jejich dojmy tak živě a v témž pořadí, abychom je naráz přeběhli jen s omezenou rychlostí a dospěli tak k určitému pojmu celku.

Zkusme to s jedním příkladem, který lze nazvat mistrovským kouskem svého druhu.¹

*Tam vznosná hlava vznešeného enciánu
nad nízkým sborem bylin dodaleka ční.
Trs květin slouží pod korouhví svému pánu,
i jeho modrý bratr se sklání a jej ctí.
Jak paprsky tu hlatě zlatých květů vzplanou
a strmí na stéble a kráší šedý šat,
běl hladkých listů dozelená žilkovanou
zříš pestrým bleskem démantu zde hrát.
Toť správný řád, že síla s krásou vjedno splyvá
a v krásném těle krásnější se duše skrývá.*

*Zde nízké býlí plazí se jak mlha šedá
a příroda do kříže mu přeložila list;
květ sličný tu dva pozlacené zobce zvedá,
jež mívá pták, jenž třpytí se jak ametyst.*

¹ Báseň pana von Hallera *Alpy* [Die Alpen, 1729].

*V tvar prstu vykrojené listy v zářném třpytu
tam na bystřinu kladou stíny zelené,
sníh květiněk, jež matný purpur přibarví tu,
ti hvězda s proužky bělí paprsků zas ovine.
Tu smaragd s růží kvete na zdupaném vřesu
a purpurový háv se pestří na útesu.*

Jsou to byliny a květiny, jež učený básník maluje s velkým uměním a podle přírody. Maluje, ale bez iluze. Tím nechci říci, že ten, kdo tyto byliny a květiny nikdy neviděl, si o nich nemůže udělat ani z jeho malby žádnou představu. Možná, že všechny poetické malby vyžadují předběžné seznámení se svými předměty. Nepopírám také, že v tom, kdo už s nimi seznámen je, by básník nemohl vzbudit o některých částech představu živější. Ptám se ho pouze, jak to vypadá s dojmem celku? Když má být i ten živější, nesmí z něho vyčnívat žádné jednotlivé části; světlo vržené na ně shora musí padat rovnoměrně na všechny; naše fantazie musí mít možnost je všechny stejně rychle přeběhnout, aby si z nich naráz vytvořila celek, který je v přírodě naráz spatřován. Je tomu i tady tak? A jestliže ne, jak se mohlo říci, že i ta „nejvýstižnější kresba malíře by ve srovnání s tímto básnickým líčením byla úplně bezbarvá a temná“?¹ Zůstává daleko za tím, co mohou vyjádřit linie a barvy na ploše, a umělecký kritik, který ji zahrnuje touto přehnanou chválou, ji musel pozorovat z úplně špatného hlediska; musel se dívat spíš na cizí ozdoby, jež tam básník vetkal, na povznesení nad život rostlin, na rozvíjení vnitřních kladů, jimž vnější stránka slouží jen jako obal, než na tuto krásu samu a na stupeň živosti a podobnosti obrazu, jaký nám může poskytnout malíř, anebo básník. Ostatně tady záleží jen na tom posledním, a kdo říká, že pouze tyto řádky:

*Jak paprsky tu hlatě zlatých květů vzplanou
a strmí na stéble a kráslí šedý šat,
běl hladkých listů dozelená žilkovanou
zříš pestrým bleskem démantu zde hrát —*

že tyto řádky mohou v dojmu, jakým působí, soupeřit se zobrazením Huysumovým, ten se asi nikdy nezeptal svého pocitu, anebo ho záměrně zapírá. Možná, že se dají, máme-li tu květinu v ruce, velice krásně o ní recitovat; jen samy o sobě říkají málo nebo nic. Z každého slova sice ke mně mluví práce básníka, ale věci samé jsem na hony vzdálen.

Tedy ještě jednou: neupírám řeči právo vylíčit hmotný celek po částech; je toho schopna, protože její znaky, i když následují po sobě, jsou přesto znaky libovolnými; avšak upírám toto právo řeči jako prostředku poezie, protože takovému slovnímu vylíčení těles chybí ta iluze, která je cílem poezie; a tato iluze, pravím, jim chybět musí, poněvadž koexistence těles se musí dostávat do rozporu s konsekutivností řeči, a tím,

¹ Breitinger, *Kritische Dichtkunst*, d. II, str. 807.