

že se koexistence v konsektivnosti rozplyne, ulehčí se nám sice rozkládání na části, ale konečné sestavení celku se nám zase nadmíru znesnadní, nezřídka i znemožní.

Proto všude, kde na iluzi nezáleží, kde máme co dělat jen s rozumem čtenářů a směřujeme pouze k zřetelným a pokud možno úplným pojmům, mohou být tato líčení těles vyloučená z poezie docela dobře na místě, a nejen prozaik, nýbrž i didaktický básník (neboť tam, kde poučuje, není básníkem) jich mohou se značným prospěchem užít. Tak líčí např. Vergilius ve své básni o rolnictví krávu vhodnou k chovu:

— *Nejlepší kráva*

*čelo ať hranaté má, šíj mohutnou, divoce hledí,  
ať též od samé hlavy až k nohám lalok jí visí,  
v boku ať předlouhá jest, jak bez konce, všechno buď velké,  
nohy však zvlášť, buď zahnutý roh, měj chlupaté uši!  
Nemilá není mi též, když bílé má na těle skvrny,  
neb když jařmu se vzpírá a hrozí trkati rohy;  
býku se podobej spíš, buď celá vysoká vzrůstem,  
nechť též zametá, jdouc, své vlastní ocasem stopy!*

Nebo krásné hříbě:

— *Má do výše vztyčenu šíji,  
nevelká jeho je hlava, břich krátký, svalnatá záda,  
pyšná hrud' je samý jen sval atd.<sup>1</sup>*

Kdo nevidí, že básníkovi záleží víc na rozložení částí než na celku? Chce nám vypočítat rysy krásného hříběte, statné krávy, aby nám, ať jich pak už potkáme víc nebo míň, umožnil udělat si úsudek, jaká hříbata a jaké krávy to jsou; zda se však tyto rysy dají snadno složit v živý obraz, to mu mohlo být docela jedno.

Kromě tohoto použití byla vždy detailní vykreslení hmotných předmětů, bez shora zmíněného Homérova umění proměny jejich koexistence v opravdovou sukcesivnost, považována nejcitlivějšími kritiky za nudné hračkaření, které nemá s géníem téměř nebo naprosto nic společného. Když básník břídil neví jak dál, říká Horatius, dá se do vykreslování háje, oltáře, potoka, který se vine půvabnými nivami, šumícího toku nebo duhy.

— *Dianin háj neb oltář líčí neb potok,  
kvapící po krásných nivách v tak početných zákrutech, když se  
líčí veletok rýnský neb při dešti duhový oblouk.<sup>2</sup>*

Pope se ve svém mužném věku díval na malířské pokusy svého básnického mládí značně svrchu. Výslovně požadoval, aby ten, kdo si chce zasloužit jméno básník, se co

<sup>1</sup> Vergilius, *Georgica* III, v. 51—59; v. 79—81.

<sup>2</sup> *Ars poetica*, v. 16—18.

nejdříve zřekl posedlosti líčit, a prohlásil báseň plnou líčení za hostinu, při níž se podávají jen omáčky.<sup>1</sup> Pokud jde o pana Kleista, mohu ujistit, že byl na své *Jaro* velice málo pyšný. Kdyby byl býval žil déle, byl by je ztvárnil docela jinak. Chtěl je pevně uspořádat a uvažoval o prostředcích, jak by tu spoustu obrazů, které tak náhodně, hned tu, hned zase tam, natrhal v nekonečném prostoru omládlé přírody, vyvolal před svými zraky v přirozeném pořádku a rozvíjel je jeden po druhém. Byl by udělal přesně to, co radil mnoha německým básníkům Marmontel, bezpochyby na podnět jeho *Eklog*; byl by udělal z řady obrazů protkaných jen spoře citem sled citů protkaný jen spoře obrazy.<sup>2</sup>

## XVIII

A že by byl dokonce i Homér propadl těmto jednotvárným líčením hmotných předmětů?

Doufám, že je jen velmi málo míst, na která by se v tomto ohledu mohlo poukázat; a jsem si jist, že i těch málo míst je takových, že vlastně potvrzují pravidlo, z něhož mají být výjimkou.

Je tomu už tak: básník pracuje s časovým sledem a malíř s prostorem.

Spojit dva nutně vzdálené časové body v jedné a téže malbě, jak to činí Fr. Mazzuoli v únosu sabinských panen a pozdějším smíření manželů s jejich rodinami, nebo Tizian v celém příběhu ztraceného syna, jeho rozmařilého života, bídy a pokání: to znamená zasahování malíře do oblasti básníka, a něco takového nikdy dobrý vkus nechválí.

Vyprávět čtenáři postupně o větším počtu částí nebo věcí, které v přírodě nutně musím přehlédnout najednou, mají-li dávat jeden celek, a chtít tím čtenáři vytvořit

<sup>1</sup> Předmluva k *Satirám*, v. 340:

— a kdo by dotčen byl,  
když prázdný popis smysl nahradil?

Tamtéž, v. 148.

Že v říši představ dlouho nebloudil,  
a k pravdě ducha zpěv svůj vyloudil.

Poznámka, kterou učinil o posledním místě Warburton, může platit za autentické prohlášení samotného básníka: „Užívá slova ‚pure‘ ve dvojm smyslu, buď ve významu cudný nebo prázdný; v této řádce vyjádřil, co si myslí o skutečném charakteru deskriptivního básnictví, jak se tomu říká. Je to podle jeho názoru útvar tak absurdní jako hostina, kde by se podávaly jen samé omáčky. Malebná obraznost má rozjasnit a ozdobit zdravý rozum; jestliže jí užíváme jen v líčení, je to spíš dětská záliba ve hře se sklíčkem kvůli jeho křiklavým barvám; zachází-li se s ní však střídmě a užije-li se opravdu umělecky, může sloužit i k znázornění a objasnění těch nejvznešenějších přírodních jevů.“ Zdá se, že i básník, i komentátor se na věc dívají spíš ze stránky morální než umělecké; tím líp, alespoň se jeví stejně nicotná z jedné stránky jako z druhé.

<sup>2</sup> *Poétique Française* [1763], d. II, str. 501: „Napsal jsem tyto úvahy dříve, než byly u nás známy pokusy Němců v tomto žánru (ekloga). Oni uskutečnili to, co jsem měl na mysli; a jestliže se jim podaří zdůraznit morální stránku víc než detailní přírodní líčení, dokáží v tomto žánru, který je bohatší, rozsáhlejší, plodnější i morálnější než galantní pastýřská poezie, něco úžasného.“

obraz tohoto celku: to je zasahování básníka do oblasti malíře, a básník přitom vyplývá nadarmo plno fantazie.

Avšak stejně jako dva řádní a dobře spolu vycházející sousedé sice nedovolí, aby si jeden z nich osoboval v nejnvtřnější říši toho druhého svobody, jež mu nepřísluší, ale na styčných mezích se navzájem chovají snášenlivě a rozvážně vyrovnávají malé zásahy, jichž se jeden ve spěchu, donucen okolnostmi, na půdě druhého dopustí, tak je tomu i u malířství a poezie.

Nechci v souvislosti s tím uvádět, že ve velkých historických malbách je ten jediný okamžik vždy o něco prodloužen a že se snad nenajde jediné dílo s velkým množstvím postav, v němž je u každé z nich vidět týž pohyb a postoj, jaký by měla mít v okamžiku hlavního děje; jedna se trochu předbíhá, druhá zas opoždí. Je to volnost, kterou mistr musí poopravit jistými jemnostmi v uspořádání, třeba odvrácením nebo oddálením osob, dovolujícím jim zúčastnit se více nebo méně bezprostředně toho, co se děje. Chci se omezit pouze na poznámku, kterou učinil pan Mengs o Raffaelově drapérii.<sup>1</sup> „Všechny záhyby,“ říká, „mají u něho svůj důvod, ať už je vyvolává jejich vlastní váha, nebo tah údů. Mnohdy je na nich vidět, jaké byly dřív; Raffael hledal dokonce i v tom význam. Na záhybech je vidět, zda noha nebo ruka byla před posledním pohybem vpředu nebo vzadu, jestli se úd křiví a křivil před natažením nebo po něm.“ Umělec v tomto případě bezesporu spojuje dva okamžiky v jeden jediný. Neboť po noze, která stála vzadu a pohybuje se dopředu, následuje bezprostředně ta část obleku, která leží na ní, ledaže by oděv byl z velice těžkého sukna; to však je právě pro malování naprosto nevyhovující: neexistuje totiž okamžik, v němž by oděv vytvořil i nepatrně jiný záhyb, než to vyžaduje nynější stav údu, nýbrž necháváme-li ho vytvořit záhyb jiný, je to předešlý okamžik oděvu a nynější okamžik těla. Nehledě na to, kdo se bude umělci dívat tak přesně na prsty, když se mu zdá být výhodné ukázat nám oba okamžiky najednou? Kdo ho spíš nepochválí, že měl dost rozumu a odvahy, aby se dopustil této nepatrné chyby, když tím docílí větší dokonalosti výrazu?

Stejnou shovívavost si zaslouží i básník. Jeho postupné zobrazování mu vlastně dovoluje zabývat se vždy jen jedinou stránkou, jedinou vlastností jeho hmotných objektů. Avšak když už mu výhodné vlastnosti jeho jazyka dovolují, aby to učinil jedním slovem, proč by také nesměl tu a tam připojit slovo druhé? A proč ne, když to stojí za námahu, i třetí? Nebo snad dokonce čtvrté? Řekl jsem, že pro Homéra je např. loď buď jen černá, nebo dutá, nebo rychlá, nanejvýš černá a s dobrými vesly. To se týká jeho způsobu obecně. Tu a tam se najde místo, kde přidává třetí, vykreslující přívlastek: „bronzová, s paprsky osmi, kol nápravy z železa kutá kola“.<sup>2</sup> I čtvrté: „celý hladký, překrásný, bronzový, kovaný štít“.<sup>3</sup> Kdo mu to bude mít za zlé? Kdo mu spíš za tento malý nadbytek nepoděkuje, cítí-li, jak dobře může na několika málo místech působit?

<sup>1</sup> *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* [1762], str. 69.

<sup>2</sup> *Ílias* V, v. 722.

<sup>3</sup> *Ílias* XII, v. 296.

Samu oprávněnost básníka i malíře k takovým postupům nechci však vyvozovat pouze z předešlého podobenství o dvou dobrých sousedech. Pouhé podobenství nic nedokazuje a nic neospravedlňuje. Ospravedlnit ji může jen toto: Stejně jako u malíře hraničí dva různé okamžiky tak těsně a bezprostředně, že mohou být považovány za jeden jediný, následuje i u básníka více tahů pro různé části a vlastnosti prostoru v tak zhuštěné krátkosti a tak rychle za sebou, až se nám zdá, že je slyšíme všechny najednou.

A v tom, tvrdím, vychází Homérovi jeho úžasná řeč nesmírně vstříc. Nejen že mu ponechává veškerou volnost v hromadění a skládání přívlastků, ona řadí i ta nahromaděná jména tak šťastně, že se zabrání přerušení jejich vzájemného vztahu. Tyto i jiné výhodné vlastnosti současným jazykům úplně chybějí. Jazyky, jako je např. francouzština, které musí řecké *Καμπόλα κύκλα, χάλκεια, ὀκτάκνημα* opsat: „kulatá kola, která byla z bronzu a měla osm paprsků“, vyjadřují sice smysl, ale ničí obraz. A přece tu smysl není ničím a obraz vším; a smysl bez obrazu činí i z toho nejživějšího básníka toho nejotravnějšího žvanila. Osud, který často potkal chudáka Homéra pod perem svědomité paní Dacierové. Náš německý jazyk oproti tomu sice může Homérova adjektiva většinou převést v stejně krátká adjektiva téhož významu, ale jejich výhodné pořadí v řečtině neumí napodobit. Říkáme sice „kulatá, bronzová, osmipaprsková“, — ale slovo „kola“ zůstane vzadu. Kdo necítí, že tři různé predikáty před uvedením subjektu vyvolají nejistý, zmatený obraz? Řek spojí subjekt hned s prvním predikátem a nechá ostatní následovat; říká: „kulatá kola, bronzová, osmipaprsková“. Tak se hned dozvíme, o čem mluví, a seznámíme se podle přirozeného chodu myšlení nejprve s věcí a potom s jejími vlastnostmi. Tuto výhodu náš jazyk nemá. Anebo mám říci, že ji má, ale že jí může zřídkakdy využít bez dvojsmyslu? V obou případech jde o totéž. Chceme-li dát adjektiva dozadu, musí stát v nesklonném tvaru, „in statu absoluto“; musíme říci „runde Räder, ehern und achtspeichigt“. Avšak v tomto „statu“ se naše adjektiva plně shodují s adverbii a musí, když je vztáhneme na nejbližší sloveso, které o věci vypovídá, dávat často úplně chybný, v každém případě však velice zkreslený smysl.

Zdržuji se však maličkostmi a vypadá to, že jsem zapomněl na štít, na Achilleův štít, tuto známou malbu, kvůli níž byl Homér právě už odedávna považován za učitele malby.<sup>1</sup> Štít, řekne někdo, je přece jednotlivý hmotný předmět, a jeho popis po částech by neměl být básníkovi dovolen? A tento štít Homér popsal ve více než sto skvostných verších, líčících materiál, formu a všechny postavy, vyplňující jeho plochu, tak dopodrobna, tak přesně, že pozdějším umělcům nebylo zatěžko podle toho vytvořit kresbu, která souhlasila do všech detailů.

Na tuto zvláštní námitku odpovídám — že jsem už na ni odpověděl. Homér totiž nevykresluje štít jako hotový, dokončený, nýbrž jako vznikající. I zde tedy užil chvalného uměleckého prostředku, totiž proměnit koexistující prvky námětu v konsektivní, a tím učinit z nudného vykreslování hmotného předmětu živou dějovou malbu. Nevidíme štít, nýbrž božského mistra, jak štít zhotovuje. Přistupuje s kladivem a kleštěmi ke kovadině, a když desky nahrubo zpracoval, vystupují obrazy, které určil pro výzdobu

<sup>1</sup> Dionýsios z Halikarnássu, *Vita Homeri*, v: Thomas Gale, *Opuscula Mythologica* [1671], str. 401.

štítu, pod jeho údery jeden po druhém před naše zraky. Neztratíme ho z očí dřív, než je všechno hotovo. Teď je štít hotov, a my žasneme nad dílem, ale s věřícím úžasem očitého svědka, který viděl, jak vzniká.

To se o Aeneově štítu u Vergilia říci nedá. Buď tady římský básník necítil jemnost svého vzoru, nebo mu připadalo, že věci, které chtěl na svém štítě zobrazit, nemohou vznikat před našima očima. Byla to proroctví, pro která by se ovšem nebylo hodilo, aby je bůh v naší přítomnosti vyložil tak zřetelně, jak je pak vykládá básník. Proroctví jako takové vyžaduje méně srozumitelný jazyk, do něhož nepatří skutečná jména osob z budoucnosti, jichž se proroctví týká. Nicméně na těchto pravých jménech asi podle všeho básníkovi a dvořanovi záleželo nejvíc.<sup>1</sup> Avšak i když ho to omlouvá, nemůže to přesto změnit špatný dojem, jakým působí jeho odchýlení od Homérova postupu. Čtenáři s vytríbeným vkusem mi dají za pravdu. Přípravy, které Vulkán před prací činí, jsou zhruba tytéž, které mu dává činit Homér. Avšak zatímco u Homéra nevidíme jen ty přípravy, ale i práci samu, nechává Vergilius hned poté, co nám ukázal boha a jeho Kyklopy při práci —

*Kovají nesmírný štít —*

*— Ti čerpají vzdutými měchy*

*vzduch, jež do výhně ženou, ti v kádích syčící kovy  
kalí, a skalní sluj tam duní bušením kladiv.*

*Střídavě — ten, zas ten — své těžké zdvíhají ruce,  
v taktu a v pevných kleštích se otáčí železo žhavé.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Shledávám, že Servius omlouvá Vergilia jinak. On také upozoroval rozdíl mezi oběma štíty: „Ostatně je jistý rozdíl mezi tímto štítem a štítem Homérovým; neboť tam se popisuje, jak každá jednotlivost vzniká, zde se však s ní seznamujeme až po dohotovení díla; neboť zde Aeneas přijímá zbraně, a pak je pozoruje; tam je přináší Thetis Achilleovi, teprve když už bylo všechno popsáno.“ (V. 625. *Aeneis*, kn. VIII.) A proč to? Proto, domnívá se Servius, že na Aeneově štítu nebylo zobrazeno těch několik málo událostí, které uvádí básník, nýbrž

— i kořeny příštího kmene  
celého, od Askania, i pořadím vedené války.

Jak by tedy bylo bývalo možné, aby s touž rychlostí, s níž Vulkán musel vytepávat štít, básník vyjmenoval celou dlouhou řadu potomků a mohl se zmínit o všech válkách, které postupně vedli? To znamenají poněkud nejasná Serviova slova: „*Opportune ergo Vergilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas posse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere.*“ (Vergilius tedy jednal rozumně, poněvadž se nezdá, že by sled vyprávění mohl držet krok s rychle postupujícím popisem tak, aby obojí proběhlo současně.) Poněvadž Vergilius mohl říci jen něco málo o „výzdobě štítu, která se ani vylíčit nedá“, nebylo to možné během samotné Vulkánovy práce, a musel si to ušetřit na dobu, kdy bylo všechno hotovo. Přál bych si z ohledu na Vergilia, aby Serviova úvaha byla naprosto neodůvodněná; moje omluva by mu sloužila mnohem víc ke cti. Neboť kdo mu přikázal, aby umístil na štítě celé římské dějiny? Homér udělal pouze několika malbami ze svého štítu úhrn všeho, co se ve světě děje. Nebudí to dojem, jako by ho byl Vergilius, protože nemohl Řeka překonat ani v námětech, ani v provedení, chtěl přetrumfnout alespoň v jejich počtu? A co by bylo bývalo dětinštějšího?

<sup>2</sup> *Aeneis*, kn. VIII, v. 447—454.

— najednou padnout oponu a přenese nás na úplně jinou scénu a odtud pozvolna do údolí, kam přichází Venuše k Aeneovi se zbraněmi, jež jsou už mezitím hotovy. Opře je o kmen dubu, a když se na nich hrdina už dosyta napásl očima a do libosti se jim vynadivil, ze všech stran si je ohmatal a vyzkoušel, začíná popisování či vylíčení štítu, které je tím věčným „tu je“ a „tam je“, „blízko toho stojí“ a „nedaleko toho vidíme“ tak jednotvárné a nudné, že všechny básnické ozdoby, které mu mohl dát jen Vergilius, stačily právě tak na to, aby nám nepřipadalo nesnesitelné. Protože tady nakonec nelíčí ani hrdina, jemuž se postavy jen líbí a neví nic o tom, co znamenají,

— *ač obsah nezná, však přece jej obrazy těší* —

ani Venuše, i když o budoucích osudech svých milých vnuků musela pravděpodobně už něco vědět, stejně jako její dobromyslný manžel, ale protože líčení vychází z vlastních úst básníkových, zůstává děj jasně po tuto dobu stát. Ani jediná z osob se na vylíčení nepodílí; taky na následující děj nemá ani ten nejmenší vliv to, zda je na štítu zobrazeno to nebo něco docela jiného; všude prosvítá dvořan, vycpávající svou látku lichotivými narázkami, ale ne velký génius, spoléhající se na vlastní vnitřní sílu svého díla a odmítající všechny vnější prostředky, jak se učinit zajímavým. Aeneův štít je pak jen pouhou vycpávkou, určenou jen a jen k tomu, aby lichotila národní pýše Římanů; cizí potůček, který básník svádí do své řeky, aby ji trochu oživil. Achilleův štít proti tomu vyrůstá na vlastní živné půdě; neboť štít vyroben být musel, a protože ani nutné nevychází z božské ruky bez půvabu, musel mít také ozdoby. Ale uměním bylo zacházet s těmito ozdobami jen jako s ozdobami, vetkat je do látky tak, aby se projevovaly jen spolu s ní; a to se dalo učinit jen Homérovým způsobem. Homér dává Vulkánovi vytvářet uměleckou výzdobu, poněvadž mu dává dělat štít, který je ho hoden. Oproti tomu se zdá, že Vergilius mu dal udělat štít jen kvůli ozdobám, protože považuje za dost důležité, aby byly popsány, i když je štít už dávno hotov.

## XIX

Námítky, které mají proti Homérovu štítu starší Scaliger, Perrault, Terasson a jiní, jsou známy. Rovněž tak je známo to, co na ně odpovídají Dacier, Boivin a Pope. Mám ale dojem, že poslední z nich se někdy pouštějí příliš daleko a z důvěry ve svou pravdu tvrdí věci, které jsou nejen nesprávné, nýbrž ani k ospravedlnění básníka nepřispívají.

Aby vyvrátil hlavní námitku, že Homér vyplňuje štít množstvím postav, které se na něj při jeho rozměru nemohly naprosto vejít, pokusil se je Boivin s respektováním potřebných rozměrů nakreslit. Jeho nápad s různými soustředěnými kruhy je velice duchaplný, i když slova básníková k němu neposkytují ani ten nejmenší podklad, a ani jinak není stopy po tom, že by staří byli měli štítu dělené tímto způsobem. Homér sám jej nazývá „štítem na všech stranách umělecky vypracovaným“; byl bych tedy raději vzal na pomoc jeho konkávní plochu, abych získal víc místa, neboť je známo, že staří