



záviš šuman

MELPOMÉNA V OKOVECH?

**POVAHOKRESBA
VE FRANCOUZSKÉ
TRAGÉDII
17. STOLETÍ**

KAROLINUM

DRAMATICA

Melpoména v okovech?

Povahokresba ve francouzské tragédii 17. století

Záviš Šuman

Recenzenti:

prof. PhDr. Petr Kylvoušek, CSc.

prof. PhDr. Jiří Pelán, Ph.D.

prof. PhDr. Jitka Radimská, Dr.

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Redakce Lenka Ščerbaničová

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



Tato práce vznikla za podpory projektu Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734 financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

Na obálce je použito vyobrazení *Melpomény s maskou*. Mramorová socha múzy tragédie a zpěvu (Řím, cca 50 př. Kr.). Photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle.

Na frontispisu jsou umístěny reprodukce kreseb Charlese Le Bruna (1619–1690) *Bázeň*: pohled zpredu a z levého profilu a *Soucit*: pohled z levého profilu. Photo © Musée du Louvre. Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola.

© Univerzita Karlova, 2019

© Záviš Šuman, 2019

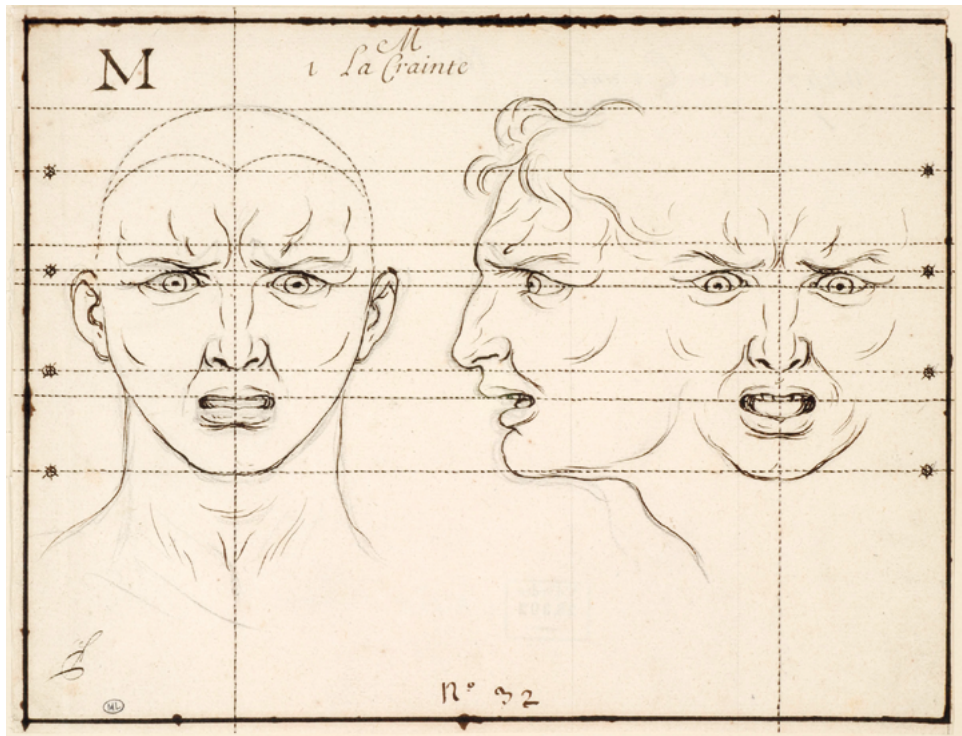
ISBN 978-80-246-4330-4

ISBN 978-80-246-4396-0 (online : pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2019

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz



Charles Le Brun: *Bázeň a Soucit*

Henningovi

OBSAH

ÚVOD / 11

I. CHAPELAINOVO POJETÍ POVAHOKRESBY / 15

- I.1 CHAPELAINOVA PŘEDMLUVA K MARINOVU *ADÓNIDOVÍ* / 15
- I.2 CHAPELAINOVA *ROZPRAVA O DRAMATICKÉ POEZII* / 25
- I.3 KONCEPTUALIZACE PŘIMĚŘENOSTI (*BIENSÉANCE*)
V CHAPELAINOVĚ KRITICE CORNEILLOVA *CIDA* (1637) / 28

II. CORNEILLOVO POJETÍ *MORES* / 55

- II.1 *ROZPRAVA O PROSPĚŠNOSTI V DRAMATICKÉ BÁSNĚ A O JEJÍCH ČÁSTECH DISCOURS DE L'UTILITÉ ET DES PARTIES DU POÈME DRAMATIQUE* (1660) / 55
- II.2 NE/VĚROHODNOST ZVOLENÉHO NÁMĚTU
VERSUS VĚROHODNOST DRAMATICKÉHO DĚJE / 56
- II.3 PROSPĚŠNOST VERSUS POŽITEK (*DOCERE VERSUS DELECTARE*) / 61
- II.4 PROSPĚŠNOST GNÓMICKÝCH SENTENCÍ / 66
- II.5 DIVADLO CTNOSTI A NEŘESTI / 68
- II.6 NIČEMA BUDIŽ POTRESTÁN ANEB PŘÍKLADNOST.
TRAGICKÉ POCHYBENÍ A NEPŘIMĚŘENÝ TREST / 69
- II.7 CORNEILLOVY ÚVAHY O KATARZI / 76
- II.8 *MEDIOCRITAS AUREA?* / 82
- II.9 STRUKTURA DRAMATU A HIERARCHIE JEDNOTLIVÝCH SLOŽEK / 101
- II.10 ŘÁDNOST: DOBOVÉ INTERPRETACE *CHRÉSTOS*
ZOBRAZENÍ ŘÁDNÝCH POVAH, NEBO ŘÁDNOST POVAHOKRESBY? / 103
- II.11 CORNEILLOVO POJETÍ VELKODUŠNOSTI („*GRANDEUR D'ÂME*“) / 106
- II.12 POVAHOKRESBA SPARTSKÉHO KRÁLE MENELÁA:
LA MESNARDIÈROVA POLEMKA S CASTELVETREM / 110
- II.13 CORNEILLOVO POJETÍ PŘIMĚŘENOSTI (*APTUM, DECORUM, DEVOIR*)
A PODOBNOSTI *MORES*. ZDÁNLIVÝ NESOULAD / 126
- II.14 DŮSLEDNOST ZOBRAZENÝCH POVAHOVÝCH RYSŮ JEDNAJÍCÍ POSTAVY / 142

III. HEROISMUS PODLE SAINT-ÉVREMONDA A JEHO APOLOGIE MILOSTNÝCH NÁMĚTŮ / 153

IV. RACINOVA *ANDROMACHÉ*: TRAGICKÝ FUROR, NEBO GALANTNÍ PYRRHOS? RACINOVA *MEDIOCRITAS AUREA* / 182

V. ZROZENÍ TYRANA ANEB RACINŮV *BRITANNICUS* / 201

V.1 BOURSALTOVA ZPRÁVA O PREMIÉŘE *BRITANNIKA* / 201

V.2 *MORES* DRAMATICKÝCH POSTAV V *BRITANNIKOVI* / 205

ZÁVĚR / 222

RÉSUMÉ

**MELPOMÈNE ENCHAÎNÉE ? LES MŒURS DANS LA TRAGÉDIE FRANÇAISE
DU XVII^e SIÈCLE / 228**

POZNÁMKY / 239

SUMMARY

**MELPOMENE IN CHAINS? CONCEPTUALIZATION OF *MORES*
IN SEVENTEENTH-CENTURY FRENCH TRAGEDY / 310**

EDIČNÍ POZNÁMKA / 313

PODĚKOVÁNÍ / 315

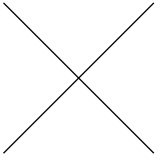
BIBLIOGRAFIE / 317

JMENNÝ REJSTŘÍK / 330

„Il est constant qu'il y a des Préceptes, puisqu'il y a un Art, mais il n'est pas constant quels ils sont. On convient du nom sans convenir de la chose, et on s'accorde sur les paroles, pour contester sur leur signification.“

„V umění platí pravidla vždy, ale proměňuje se jejich náplň. Shodneme se na jejich pojmenování, avšak nikoliv na jejich obsahu, tak jako se shodneme na výběru slov, ale polemizujeme o jejich smyslu.“

Pierre Corneille



ÚVOD

Až do konce 18. století je tragédie vedle eposu nejprestižnější žánr západní evropské literatury. Od renesance do pozdního osvícenství prochází nepřetržitými změnami a sehrává důležitou roli v ustavení národních literárních kánonů v Itálii, ve Španělsku, v Anglii, v Německu, ale zejména ve Francii. Po celou dobu bouřlivého vývoje tento dramatický žánr doprovázejí četné polemiky. Jaký má být tragický námět a odkud jej čerpat? Má výběr námětu podléhat Aristotelovým kritériím nezbytnosti a věrohodnosti či se tyto požadavky vztahují pouze k dějové konfiguraci („mythos“)? Musí být krutý či neřestný hrdina příkladně potrestán? Jak tragického hrdinu vlastně vymezit? Je možné, nebo dokonce záhodné představit násilí přímo na jevišti? Musí tragédie opravdu vzbuzovat ony proslulé tragické afekty, soucit a bázeň? Je tragická mimesis autotelická či nikoliv, a pokud ano, v jakém smyslu? Má opravdu onen očištný účín, o kterém se Aristotelés letmo zmiňuje v *Poetice*?... Ve výčtu otázek bychom mohli dlouho pokračovat – položíme jich však už jen několik. Jaké je strukturní postavení povahokresby („éthé“, „mores“, „mœurs“, „habitudes“, „costumi“) v tragédii? A především: co Aristotelés a zejména jeho vykladači v 17. století zamýšlejí, když stanovují jednotlivé její podmínky? Co vyžadují, když básníky neúnavně nabádají k tomu, aby povahokresba byla *řádná* („éthé chrésta“), *přiměřená* („éthé harmotta“), *podobná* („éthé homioia“) a *důsledná* („éthé homala“)? Jaký je pak vztah povahokresby k ostatním složkám tragédie, v první řadě k ději („mythos“) a k myšlenkové stránce („dianoia“)?

Předznamenejme, že odpovědi na tyto otázky hledají dramatikové i teoretikové v době, kdy je tragédie ve Francii živým žánrem. Dobová kritika neusiluje pouze o stanovení nezbytně následováníhodné a závazné vulgáty,

ale mnohdy přerůstá ve vášnivé spory, kdy otázky filologického charakteru ustupují do pozadí ve prospěch úvah, které se soustřeďují na dramatické umění, jeho funkce a zejména na kompoziční a tvůrčí postupy („techné“, „ars“). Bez dobové exegeze Aristotelovy *Poetiky* si tak silně kodifikovaný žánr, jako je francouzská tragédie v 17. století, vůbec nelze představit, odpovědi však bezpodmínečně v Aristotelově duchu býti nemusí. Dobová pnutí v jejich rozmanitosti přes obdivuhodnou sevřenost neodhaluje ani Boileauovo horatiovské *Umění básnické*. Jeho snadno zapamatovatelné formulace o poetice sice leccos naznačují, nelze je však vždy přijímat za bernou minci, a to tím spíš, že obraz Boileaua bývá často nepřijatelně zjednodušován.¹ Jedním z cílů naší studie – zvláště v českém prostředí,² které „pravidelným“ estetikám evropských klasicismů příliš nepřeje – je upozornit na to, jak je reflexe umění v 17. století bohatá, „přemýšlivá“, myšlenkově podnětná – a že ji tedy nelze uzavírat do souboru pohodlných a uzavřených kategorií, kdy se rigidně vymezený pojem „klasicismus“ stává coby synonymum bezpáteřního a nepřiliš „tvůrčího“ slovesného umění téměř pohoršlivým.

V naší knize se pokoušíme postihnout základní přístupy k povahokresbě tak, jak je podávají francouzští teoretikové v 17. století: od letmé, avšak mimořádně sevřené a promyšlené konceptualizace Chapelainovy až po úvahy Andrého Dacier, jenž v roce 1692 vydává komentovaný překlad Aristotelovy *Poetiky*, ve kterém určitá díla svých současníků posuzuje. Vzhledem k tomu, že aristotelická exegeze sahá hluboko do 16. století, upozorňujeme i na některé paralely s komentáři italskými (Lodovico Castelvetro, Alessandro Piccolomini, Pietro Vettori, Francesco Robortello), a tehdejší teoretické úvahy porovnáваме rovněž s *Poetikou* holandského učenca Daniela Heinsia. Jean Chapelain, Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière, Pierre Corneille, abbé d'Aubignac, Jean Racine, René Rapin, René Le Bossu i André Dacier na tyto komentáře odkazují, nelze je tedy pominout. Na druhou stranu však naše perspektiva není čistě filologická a nezabýváme se do hloubky ani morální filosofií. Odhlížíme rovněž od pozdějších filosofických, především ontologických, a teologických konceptualizací „tragična“. Oproti tomu ale klademe důraz na co nejpresnější analýzu dobových koncepcí, neboť povahokresba nás zajímá coby složka tragédie, jejíž nejdůležitější funkcí je věrohodně zakládat tragický děj. Jinak řečeno, nahlížíme na ni výhradně jako na složku uměleckého díla, nikoliv jako na „výraz“ dobové senzibility či autorova světónázoru. Takové přístupy jsou samozřejmě oprávněné, ale pouze pokud vycházejí z dobré znalosti dobových estetických postulátů a náhledů na umění – a právě k jejich lepšímu poznání chceme přispět. Základním cílem, jež jsme si stanovili a jímž se řídila i zvolená metodologie, je tedy vystopovat, rozkrýt a zevrubně rozebrat dobové, dnes již zcela nesamozřejmé požadavky, jež teoretikové i sami dramatici na povahokresbu kladli.

Pojem „povahokresba“ (latinsky *mores*) v podtitulu práce jsme zvolili, poněvadž se vyskytuje ve všech latinských komentářích a překladech jako ekvivalent řeckého „éthé“ a zdomácněl i ve Francii („mœurs“), kde mu jenom výjimečně konkuruje pojem „habitudes“ (Chapelain) a dnes obecně přijímaný pojem „caractère(s)“. Samotný pojem „mores“ je však dvojsečná zbraň. Jeho morální významová náplň je velmi silná,³ což beze sporu některé francouzské komentátory a mondénní kritiky přivedlo k přesvědčení, že se konceptualizace *mores* netýká toliko ryze technického vymezení ve smyslu koherence zobrazených povahových rysů postavy s tragickým dějem. Uvidíme, že takové směřování charakterizuje zejména La Mesnardièreovu interpretaci Aristotelovy „řádnosti“, resp. požadavku zobrazení řádných povahových rysů („éthé chrésta“, „bonté“).

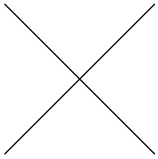
Knihu členíme do pěti rozsáhlejších úseků. V prvním z nich se zabýváme pojetím Jeana Chapelaina, vynikajícího teoretika a nepřiliš talentovaného básníka, jenž sehrál nezastupitelnou úlohu ve sporu o Corneillova *Cida* a jehož úvahy o věrohodnosti měly v 17. století vliv na všechny další teoretiky i autory. U tohoto učence se setkáváme s mimořádně koherentní pojmoslovnou soustavou, a proto nás nepřekvapí, že novátorsky promýšlel i Aristotelovo vymezení povahokresby. Jako první francouzský teoretik rozhodně odmítá spojovat vymezení řádnosti s morálkou, což ho vede dokonce k domněnce, že je tento požadavek v Aristotelově konceptualizaci povahokresby zbytný. Navrhuje jej proto sloučit s druhou Aristotelem vymezenou podmínkou, tj. přiměřeností („convenance“). Činí tak již ve své předmluvě k Marinovu *Adónidovi*, která vychází roku 1623. Svě pojetí pak rozpracovává v dalších významných textech: v *Rozpravě o dramatické poezii* z roku 1635 a nejdůsledněji pak v obsáhlé kritice Corneillova *Cida* (*Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid*, 1637), textu, jež sepsal na Richelieuovu žádost a jenž měl být závěrečným stanoviskem Francouzské akademie k jedné z nejpohnutějších polemik v dějinách francouzské literatury. Důkladně se tímto textem zabýváme a detailním rozbořem všech výskytů pojmu „bienséance(s)“ (přiměřenost) se snažíme doložit a postihnout jeho významové rozpětí, a také to, zda má opravdu tak širokou platnost, již mu literární historie přičítá.

V druhém a nejrozsáhlejším oddíle se věnujeme konceptualizaci *mores* u Pierra Corneille. Corneillovo pojetí vstřebává nemálo podnětů z dosavadních kritik, je nepokrytě polemizující, samozřejmě v mnoha ohledech apologetické, avšak zároveň nedogmatické: umožňuje nám tedy nahlédnout na četné paradoxy, které se v dobovém kritickém uvažování o dramatickém umění vyskytují. A řada z těchto zdánlivých aporií s povahokresbou úzce souvisí. V prvních dvou vstupních kapitolách zkoumáme Corneillův postoj k věrohodnosti jako synergickému bodu všech novodobých koncepcí „pravidelného“ dramatu: Chapelainovy, La Mesnardièreovy a později i d'Aubignakovy.

Jak se k ní staví Corneille, je pro nás důležité proto, abychom dobře pochopili, jak rozumí třetí podmínice povahokresby, tedy požadavku, aby zobrazené povahové rysy jednající postavy byly podobné. Je možné, aby povahokresba příslušné podmínice dostála, aniž se dramatik zpronevěří věrohodnosti, tomuto hierarchicky nejdůležitějšímu požadavku? Jaké řešení tohoto paradoxu Corneille nabízí a shoduje se teorie s praxí? V dalších kapitolách se pokoušíme o uchopení Corneillovy divadelní estetiky. Jak se rouenský dramatik vyrovnává s jednotlivými konfiguracemi děje, tak jak je vymezil Aristotelés? Má být divadlo příkladné či nikoliv? A pokud ano, jak oné příkladnosti docílit? Po této obecnější části o Corneillových názorech o estetice tragédie, jež konfrontujeme se stanovisky ostatních teoretiků, přecházíme k vlastnímu tématu studie, tj. k povahokresbě. Jaké důvody vedou Corneille k tomu, aby odmítl moralistické chápání Aristotelovy řádnosti? Jak se dívá na zdánlivý nesoulad mezi požadavkem přiměřenosti a podobnosti *mores*? Konečně se zabýváme i tím, jak se staví k Chapelainově nesmířlivé kritice *Cida*. Je Chiménina povaha opravdu tak nestálá? V roce 1660 se totiž Corneille po dvaceti třech letech k této otázce znovu vrací.

Třetí oddíl naší práce se věnuje Saint-Évremondovým úvahám o estetice tragédie. Ve srovnání s Chapelainovou nebo Corneillovou konceptualizací jde sice o pojetí méně promyšlené, ale dobově nikoliv nepříznačné. Kapitola se skládá ze dvou částí: v první se zabýváme Saint-Évremondovou kritikou Racina *Alexandra Velikého*, ve druhé pak zcela ojedinělým, téměř vizionářským manifestem, ve kterém Saint-Évremond odmítá model attické tragédie a nastiňuje, jak by měla/mohla vypadat novodobá tragédie moderní.

Ve čtvrté a páté kapitole se soustřeďujeme na rozbor dvou klíčových tragédií Jeana Racina a na jejich dobovou recepci. Pokusíme se o analýzu Racinových postojů k povahokresbě. Ta poodhalí, že se autor příliš neliší od svého staršího soupeřníka, kterého přitom ve svých textech tolik pranýřuje. Racine stejně jako Corneille vychází vstříc dobovému publiku, jakkoli rafinovaně se to ve svých učených předmluvách pokouší zastříť.



I. CHAPELAINOVO POJETÍ POVAHOKRESBY

I.1 CHAPELAINOVA PŘEDMLUVA K MARINOVU ADÓNIDOVÍ

Chapelainova předmluva k rozsáhlému eposu Giambattisty Marina *Adónis* (1623) patří k raným, avšak zároveň nejvýznamnějším autorovým teoretickým textům. Neskrývaný obdiv Jeanu Chapelainovi nezabraňuje v tom, aby Marinovu báseň pomocí pečlivě zvolených formálních, tematických i obecně estetických kritérií systematicky charakterizoval. A ačkoli pojednává zejména o tom, jak je epos s milostnou tematikou ukotven v soustavě soudobých i antických literárních druhů a žánrů, dotýká se i otázek obecnějších: kromě rané formulace nezbytného požadavku věrohodnosti, jenž je svorníkem celé Chapelainovy estetické soustavy, se zde setkáváme i s promyšlenou koncepcí netoliko jednotného („unité de personnes agissantes“), ale i jednoduchého děje („action simple“), dále pak s poznámkami ke katarzi a k různým konfiguracím dějového uspořádání. V neposlední řadě věnuje Chapelain pozornost také povahokresbě („habitudes“).

V souvislosti s Chapelainovými teoretickými texty se někdy⁴ mluví o dogmatické předpojatosti a normativní nesmířlivosti, a je pravda, že i rozbor *Adónida* hýří pojmy jako *správné, možné, nutné* atp. Axiologická kritéria však Chapelainovi slouží jen coby výchozí premisa jeho dedukcí. Mimoto je třeba vzít v potaz, že je autor včleňuje do svých úvah jako součást své strategie: rozbor *Adónida* má totiž přes „objektivní“, analytický tón nepopiratelný obranný charakter. U několika následujících částí Chapelainova rozboru se zastavujeme především proto, že se v nich opakovaně vyskytuje pojem *řádnot*⁵ („bon“, „bonté“), resp. pojmová konceptualizace, která vymezuje i první podmínku povahokresby u Aristotela:

„Je dis donc [...] que je tiens l'Adonis [...] *bon* poème, conduit et tissu dans sa nouveauté selon les règles générales de l'épopée, et le *meilleur* en son genre qui puisse jamais sortir en public.“

(J. Chapelain, „Préface à l'Adone“. In: týž, *Opuscules critiques*. Éd. A. C. Hunter. Introduction, révision des textes et notes par A. Duprat. Genève: Droz 2007, s. 187; naše kurziva.)

„Or pour procéder avec quelque lumière à la preuve de cette mienne opinion, il serait ici comme besoin de dire ce que c'est poésie [...], afin de voir [...] de quelle façon il a pu être loisible au poète d'en introduire une nouvelle différente de la reçue, laquelle fût néanmoins embrassée par l'épopée comme par son genre, qui est ce qu'il faut montrer pour établir sa *bonté*.“

(Cit. vydání, s. 187; naše kurziva.)

„[...] je laisserai toutes ces définitions et divisions comme présupposées et traitées par d'autres à suffisance, et m'arrêterai seulement, pour le premier chef qui concerne sa simple *bonté* [d'Adonis, naše kurziva], à examiner trois points qui se rencontrent en ce poème, sujets à doute et à objection, de la validité desquels la preuve de ma position dépend: la *nouveauté* de l'espèce; l'*élection* du sujet; et la *foi* qu'on y peut ajouter.“

(Cit. vydání, s. 187–188; původní kurziva.)

„Pravím tedy [...], že Adónida pokládám [...] za *řádnou* báseň, která je ve své novosti poskládána a vystavěna dle obecných pravidel eposu, ba za báseň svého druhu *nejlepší*, jakou obecenstvu vůbec kdy lze předložit.“

„Má-li být důkaz, jež chystám, alespoň obstojně srozumitelný, bylo by zřejmě zapotřebí vysvětlit, co je poezie [...], abychom zaznamenali [...], jak básník mohl vynalézt novou její podobu a odchýlit se od té tradiční, tak jak ji nacházíme v jejím nejvlastnějším druhu, v eposu, neboť s tímto ji musíme srovnávat, máme-li určit její *řádnost*.“

„[...] budu vycházet z toho, že všechna tato vymezení a dělení se již předpokládají, neboť se jimi hojně zaobírali jiní, a stran [Adónidovy] *řádnosti* [naše kurziva] přistoupím ke třem svízelným a ošemetným bodům, s nimiž se v této básni setkáváme a na jejichž jakosti závisí důkaz správnosti mého stanoviska: *novost* druhu; *volba* námětu; a *přesvědčivost*, s jakou dílo působí.“

Z uvedených citací je patrné, že kladně hodnotící „bonté“, „bon“ Chapelain chápe jako estetické, nikoliv jako morální kritérium. Můžeme je proto překládat jako *řádné*. Vymezení estetické řádnosti však Chapelain nezakládá na libovůli vlastního vkusu. Ústřední kategorií jeho estetické soustavy je pojem *convenance* – přiměřenost (ať už jde o volbu námětu, resp. způsobu jeho zpracování, tematické vymezení žánru či o volbu příslušného, náležitého stylu), a právě s tímto pojmem se dále setkáváme i v Chapelainově novátorské inter-

pretaci podmínek, jež uvádí Aristotelés při vymezení povahokresby. Proti tezi o Chapelainově konzervativním dogmatismu svědčí i to, že Marinoův milostný epos coby nově vznikuvší žánr výpravného epického básnictví uznale vítá. Oceňuje především, že Marino oproti tradičním hrdinským či válečným námětům epiky rozšiřuje tematický záběr o námět milostný, a připravuje si tak půdu k obraně Marinových proslavených a dobovou kritikou pranýřovaných *concetti*⁶ – ta jsou totiž podle Chapelaina vzhledem k povaze zvoleného námětu přiměřená:

„Mais ou ignorée ou négligée – ce que je penserais plutôt – que cette dernière ait été [Chapelain má na mysli epos s milostným námětem, jež výše nazývá také „mírovou básní“ („poème de paix“)], en tant néanmoin qu'elle constitue un second membre de l'épopée, si notre ami [Marino] en a regardé l'idée, comme je le crois, et qu'il ait voulu la mettre en pratique et lui donner vogue, je dis non seulement que son poème est *bon* pour être nouveau d'une nouveauté louable, mais en outre que la poésie lui sera infiniment tenue, comme à celui qui lui étend ses bornes heureusement et qui sous bon titre lui amplifie et augmente son ressort et son domaine.“

(Cit. vydání, s. 191; naše kurziva.)

„Avšak ať už tento druh básnění [Chapelain má na mysli epos s milostným námětem, jež výše nazývá také „mírovou básní“ („poème de paix“)] nevešel ve známost, aniž se kdy dočkal opravdového zájmu – což bych spíše mínil, představuje druhý způsob eposu, a jestliže náš přítel [Marino], jak si myslím, zvaživ onen námět, rozhodl se jej vtělit v dílo, jímž by si dobyl vážnosti a obliby, tvrdím netoliko, že jeho báseň je *řádna*, poněvadž její novotářství nelze než pochválit, ale také že se náš přítel od básnictví naděje náramného vděku jako ten, který jeho statky rozhojňuje, léno jeho rozšiřuje i království a moc jeho jak se patří ku vši prospěšnosti přivádí.“

Řádnost žánru, který představuje právě Marinoův *Adónis*, nespočívá tedy pouze v tom, že úzkostlivě respektuje pravidla daná žánrovou konvencí, ale i v tom, že otvírá nové cesty. Chapelainovu estetickému cítění se v tomto ohledu nepřičí moderní inovace, neboť dále pojednává dokonce o propojení poučeného starověku a moderních půvabů. Vraťme se však k tomu, jak rozumí Aristotelovým normativně vymezeným podmínkám povahokresby. Chápe je jako básnická *universalia*, jako požadavek, jenž se vztahuje nerozlišeně na dramatické i narativní žánry.⁷ Při žánrovém vymezení *Adónida* se Chapelain uchyluje analogicky k porovnání mezi vznešeným a méně velkolepým („non illustre“) dějem dramatu (tj. tragédie a komedie) a implicitně zohledňuje i jejich způsob zobrazení: volí tudíž aristotelská kritéria (způsob a předmět zobrazení). Zároveň však vznáší požadavek, aby byla bezpodmínečně dodržena pravidla, ať už ta, která se týkají uspořádání děje („constitution“, zahrnující v Chapelainově terminologii *inventio* i *dispositio*), či právě ta, která se pojí s vykreslením povah („habitudes“):

„Et cette espèce [Marinův *Adónis* jako epos na milostný námět], en considération d'opposé de paix à guerre, sera telle, si l'on veut, au respect de l'héroïque que la comédie, en considération d'opposé d'action illustre, l'est au regard de la tragédie, et les mêmes oppositions se pourront chercher proportionnellement entre l'une et entre l'autre qui sont entre la comédie et la tragédie, pourvu que les *règles universelles* s'y observent pareillement pour ce qui concerne la *générale constitution* et ce que les poètes appellent *habitudes*, ce qui se montrera ci-après être à perfection en ce poème dont nous parlons.“

(Cit. vydání, s. 192; naše kurziva.)

Pravidla a jejich všeobecný dosah stojí v podloží celé Chapelainovy teoretické soustavy. Hierarchicky nejvýše klade požadavek věrohodného zobrazení děje – nikoliv tedy zpochybnitelnou a vždy subjektivní důvěru v autora (odmítnutí autoritářství), nýbrž věrohodnost samotných zobrazených událostí. Proto také Chapelain ve shodě s Aristotelem nad pouhé historické svědectví hodnotově nadřazuje básnické zobrazení (ať již mimeticky v úzkém slova smyslu, tj. nezprostředkovaně pomocí dialogu jednajících postav v dramatu, či prostřednictvím vyprávění nebo líčení, *diégésis*). U Chapelaina lze proto mluvit o esenciální a neredukovatelné fikčnosti, jež však musí, má-li být věrohodná, počítat s omezujícími pravidly; nepohybujeme se totiž v pseudořádu historické nahodilosti, ale v řádu, jenž má mít univerzální morální dosah:

„A l'élection [volba námětu] succède la *foi*, ou la créance que l'on peut donner au sujet; point important sur tous autres pour ce qu'ils disent qu'où la créance manque, l'attention ou l'affection manque aussi; mais où l'affection n'est point il n'y peut avoir d'émotion et par conséquent de *purgation*, ou d'*amendement ès mœurs* des hommes, qui est le *but de la poésie*.“

(Cit. vydání, s. 196; naše kurziva.)

„A tento druh [Marinův *Adónis* jako epos na milostný námět] staví mír proti válce, item stojí proti básni hrdinské stejně jako komedie proti tragédii, která zobrazuje vznešený děj. Oba dva druhy eposu můžeme vzájemně poměřovat podle týchž protikladných měřítek, která odlišují komedii od tragédie, ovšem za podmínky, že budou zachována ve stejné míře *obecná pravidla*, podle nichž má básník *uspořádat děj* i vykreslit to, co básníci nazývají *mravy*. Ukážeme, že v básni, jíž se zaobíráme, je obé přivedeno k dokonalosti.“

„Povaha zvoleného námětu předurčuje, zda mu *uvěříme* či zda k němu přistoupíme s důvěrou. Tento článek je ze všech nejdůležitější, poněvadž – jak se říká – kde není důvěry, není ani zájmu, ani citu; leč tam, kde námět nezasáhne náš cit, nevyvolá ani pohnutí, a tedy nebudeme *očistěni* aneb v svých lidských *mravech napraveni*, což jest *cílem básnictví*.“

Podobně jako později Du Bos nabízí Chapelain takové funkční pojetí, kde je nejzazším cílem poezie mravní očista (katarze), a právě této perspektivě se musí podřídít uspořádání děje, jehož věrohodnost je pak nezbytnou podmínkou, aby k očištění vůbec mohlo dojít.

„La foi donc est d'absolue nécessité en poésie. Mais quelle foi peut-on ajouter à une fable reconnue par telle? Le voici. La foi en la signification que nous la prenons, c'est-à-dire pour une inclination de la fantaisie à croire qu'une chose soit plutôt que de n'être pas, s'acquiert par deux moyens: l'un imparfait ou impuissant, par le simple rapport de l'historien ou d'autre - et j'appelle celui-là impuissant, pour ce que la sincérité des hommes est inconnue et que le plus souvent on la révoque en doute sur la moindre difficulté qui se présente, l'autre parfait et puissant, par la vraisemblance de la chose rapportée, soit par l'historien, soit par autre; qui est le moyen naturel efficace de s'acquérir de la foi, auquel le premier qui professe même la vérité se réduit, s'il est vrai que de deux histoires contraires ou diversement racontées on suit toujours celle qui a le plus de probabilité, ce qui arrive pour ce que le premier étant *tyrannique*, et sujet à être rejeté, ce dernier-ci gagne *doucement* et empiète vigoureusement l'imaginative de celui qui écoute, et par la *convenance des choses contenues en son rapport se le rend bienveillant*.“

(Cit. vydání, s. 196-197; naše kurziva.)

Naše důvěra ve svět básnické fikce se podle Chapelaina nemůže opírat o pouhé osobní svědectví jednotlivce, třebaže je pravdivé, poněvadž nám nikdo nemůže zaručit jeho upřímnost/důvěryhodnost (*sincérité*). Sebedokonalejší persuzivní technika vystavěná na pouhých subjektivních důkazech (rétorický *éthos*⁸) nás není s to přesvědčit o absolutní důvěryhodnosti mluvčího - ať už je jím „pravdy“ dbající historik nebo básník. Zatímco pro Corneille závisí tato

„Pro básnictví je zcela nezbytné, abychom mu *věřili*. Jak však můžeme věřit smyšlence, víme-li, že je právě jen smyšlenkou? Popíšu to. Abychom uvěřili něčemu v tom smyslu, že se naše fantazie přikloní k tomu, že něco spíše jest, než není, lze použít dva způsoby. První je nedokonalý a neúčinný, pouhé *vyličení* historika či někoho jiného, a nazývám jej neúčinným, neboť lidská upřímnost je ošemetná, a sotvaže se nám do cesty připlete sebemenší obtíž, zmocní se nás nejčastěji pochyby; zato druhý je dokonalý a podmanivý, neboť spočívá ve *věrohodnosti toho, co* historik či kdokoli jiný *líčí*; je to prostředek, jímž důvěru získáme přirozeně a účinně, a vedle něhož onen první, třebaže i pravdu říká, k zmaření přichází, pakliže platí, že *ze dvou různých či rozličně vyprávěných příběhů nás vždy přesvědčí ten, který působí pravděpodobněji*, a dochází k tomu, poněvadž onen první je *bezohledný*, a proto jej odmrštíme, kdežto druhý si získá posluchače *nenásilně*, jeho mysl mocně uchvátí a *přiměřeností věcí, které líčí, si ho podmaní*.“

důvěryhodnost na co nejvyšší míře ekvivalence mezi předmětem nápodoby a jeho korelátem ve fikčním světě (jednání Médeie jako bájně postavy *versus* jednání Médeie jako hrdinky tragické), Chapelain usouvztažňuje důvěryhodnost s koncepcí věrohodnosti: aby Médeia jako dramatická postava působila přesvědčivě, musí být zobrazena přiměřeně (*convenance*) a tato přiměřenost je pro básníka jediným způsobem, jak si získat divákovu důvěru prostředkem mocným a dokonalým (*parfait et puissant*). Způsob zobrazení, který ctí požadavek přiměřenosti, tak na jedné straně podle Chapelaina zaručuje příznivý ohlas u vnímatele, zároveň je jím však sám motivován: aby se básnická fikce dočkala přijetí, musí zobrazit jednotlivé složky fikčního světa přiměřeně, tj. tak, jak je určuje obecné povědomí, obecný konsensus, rétorická *doxa*. A protože takto nastíněný model bere ohled na vnímatelův/divákův názor, zmocňuje se básník recipientova vnímání *nenásilně* (*doucement*). Chapelain tak do svého pojmosloví zařazuje další z rétorických konceptů, jenž je od Horatiových dob spojován s mravněvýchovnou funkcí umění:⁹ *douceur*.¹⁰ Tento pojem se většinou v řečnických pojednáních vyskytuje v přímé souvislosti s osobou řečníka: pokud chce přesvědčit publikum, musí z něho vyzařovat vlídnost a přívětivost. V Chapelainově transpozici se však pojem *douceur* týká samotného způsobu zobrazení, nikoli tedy výpovědních instancí, jejichž spolehlivosti naopak Chapelain příliš nevěří – viz výše *tyrannique*. Rétorická polysémická kategorie *douceur* se zde stává kategorií hodnoticí, která postihuje samotný výsledek tvůrčí činnosti, tj. básnickou fikci. Chapelain takto postuluje nutnost věrohodného zobrazení, vidí v něm totiž nezpochybnitelnou záruku morální prospěšnosti.

Vraťme se po této odbočce k tomu, jak Chapelainova konceptualizace věrohodnosti ovlivňuje jeho pojetí povahokresby. *Mores* (v Chapelainově terminologii po vzoru italských komentátorů – *habitude*) vymezuje čtveřicí rysů, které doslova přejímá od Aristotela. Vzápětí však tuto Aristotelovu čtveřici (řádnost, přiměřenost, podobnost skutečným povahám, důslednost) omezuje na pouhou dvojici (přiměřenost, důslednost):

„Après les parties que nous avons dites propres à la constitution, suivent les *impropres*, dont la première a été nommée *habitude*. Cette-ci définirait une *inclination naturelle conformée par la pratique, soit au bien, soit au mal*, laquelle on doit trouver ès personnes qui entrent dans le poème douées de quatre conditions selon les anciens, mais, comme je tiens, de deux seulement, à savoir de la *bonté* et de la

„Poté, co jsme se zaobírali články, které se přímo týkají sestavení děje, přikrochme nyní k těm *nevlastním*, z nichž první se nazývá *zvyklost*. Tato vymezuje *přirozený sklon k dobru nebo ke zlu, který se utužuje chováním* a kterým se vyznačují osoby, jež v básni vystupují a jež básník utváří, jak se starověcí autoři domnívali, podle čtyř podmínek. Já mám však za to, že si vystačíme toliko se dvěma, tj. s *řádností*

*convenance, de la ressemblance et de l'égalité; car pour les deux premières elles se réciproquent, attendu que ce qui convient est bon et que ce qui est bon est aussi convenable, de manière que les accidents qui seront attribués à une nature mauvaise, quoique mauvaise en soi, doivent être dits bons, en tant qu'ils lui conviennent; comme si Diomède ou Mezentius cruels étaient introduits dans un poème, l'habitude de la cruauté serait dite bonne pour ce qu'elle leur conviendrait; ainsi l'artifice et la magie en Armide sont bonnes habitudes, non pas moralement parlant, mais en considération poétique.*¹¹ Autrement ayant à faire un poème, le poète serait obligé de former tout de personnes vertueuses, contre l'usage et la raison.“

(Cit. vydání, s. 211; naše kurziva.)

Chapelain nejdříve první dva rysy, jež vymezují povahokresbu u Aristotela, tj. řádnost a přiměřenost, ztotožňuje. V jeho pojetí se tato kvalifikace vzájemně podmiňuje, poněvadž to, co je přiměřené, splňuje zároveň první požadavek, a naopak.¹² Podobně jako Corneille odmítá Chapelain interpretovat první Aristotelem vymezený rys povahokresby („chréstos“) v moralistickém duchu. Řádnost povahokresby není zaručena tím, že si básník zvolí za předmět nápodoby postavu s kladnými povahovými rysy, nýbrž tím, že povahové rysy postavy zobrazí přiměřeně, což následně dokládá příklady z Homéra (Diomédova krutost, *Ílias*), Vergílie (Mezentiova krutost, *Aeneis*) a Tassa (kouzelnice Armida, *Osvobozený Jeruzalém*). Chapelainovo pojetí povahokresby tak posiluje primární roli věrohodnosti, kterou lze, jak jsme již řekli, považovat za svorník celé jeho estetické soustavy. Když se Chapelain nadále zamýšlí nad tím, zda se deduktivně stanovené rysy povahokresby v Marinově *Adónidovi* skutečně vyskytují, zavádí pro přiměřenost nový pojem – *le bienséant*, pojem, jehož konceptualizace během 17. století ve Francii doznává mnoha proměn a posunů (vzhledem k úspornosti vyjádření ne vždy snadno postižitelných) a o jehož významové nevyhraněnosti svědčí dodnes i mnoho literárněhistorických prací:¹³

„Mais que ces conditions des *habitudes* aient été exactement observées dans

a přiměřeností, podobností a důsledností; první dvě se totiž vzájemně podmiňují, vždyť co je přiměřené, je i řádné, a co je řádné, je i přiměřené, takže vlastnosti, jež přiřkneme člověku špatné povahy, jakkoli je sám o sobě špatný, budeme muset hodnotit jako řádné, neboť mu přísluší; když v básni vystupují Diomédes nebo Mezentius, krutost jejich mravů budeme míti za řádnou, neboť je jim přiměřená; zrovna tak kouzla a čáry Armidiny budou řádné, z hlediska nikoli však mravního, leč básnického. Kdyby tomu bylo jinak, básníku nezbylo by dílo ustrojiti než z postav ctnostných, což odporuje zkušenosti i rozumu.“

„Jest zcela zřejmo, že pravidla spojená s vykreslením *zvyklostí* básník v *Adónidovi*

l'Adonis, il est tout apparent, et premièrement, pour le bon et le convenable, si l'on s'opiniâtre même à vouloir constituer du bon une espèce différente du bienséant, entre les choses bonnes l'amour est estimé très bon, et les plus sévères ne le sauraient rejeter que parmi les indifférentes, ce qui revient tout à un pour le poète; outre que la seule fin des choses déterminant leur bonté ou leur mauvaseté, si celle des amours d'Adonis par leur catastrophe, comme des tragédies, est de purger la saleté qui se trouve en cette passion, elle est bonne, et fait l'action entière bonne en ce regard de sa fin. Mais si l'on s'arrête au convenable pour tous les deux, quelle chose a plus de convenance avec la jeunesse et avec la beauté que la chasse et les passions amoureuses?"

(Cit. vydání, s. 211–212; naše kurziva.)

přesně dodržel, najmě v *řádnosti* a *přiměřenosti*, i kdybychom zarputile trvali na tom, že se *řádnost* od *přiměřenosti* liší, vždyť mezi řádnými věcmi láska všeobecně platí za tuze řádnou, a i ti nejzatvrzelejší z nás ji mohou nanejvýš odvrhnout jako něco nepodstatného, což ovšem pro básníka vyjde nastejno; krom toho však jediným účelem věcí, z nichž *řádnost* nebo *neřádnost* mravů plyne, tak jako účelem Adónidových lásek skrze jejich *rozuzlení* a účelem tragédií, je *od poskvrněnosti*, již nás vášně do záhuby uvrhují, se *očistit*, pročez *povahokresba je řádná* a zajišťuje veskrze i řádnost děje, čili pak *jest účelu dosaženo*. A omezíme-li se jen na *přiměřenost*, najdeme snad něco, co by mládí a kráse slušelo více než lov a milostná vzplanutí?"

Chapelain, který se zde zaštiťuje odkazem ke katarzi, odsouvá do pozadí otázku, je-li láska sama o sobě zhoubnou vášní či nikoliv, a kritériem pro hodnocení povahokresby je mu toliko, zda se zobrazená povaha shoduje s rysy, jež bychom jí mohli přiřknout na základě požadavku *přiměřenosti*. Chapelain se zde proto znovu výslovně vymezuje vůči moralisticky jednostranné interpretaci Aristotelovy *řádnosti*. Zároveň však poznamenává, že jediným směrodatným kritériem určujícím *řádnost* či *špatnost* je způsob, jakým se povahokresba začleňuje do dramatického děje. *Řádnost* zobrazených povah pak – jako později v *Sentiments de l'Académie* – poměřuje převážně rozuzlením děje (*catastrophe*).¹⁴ Případný morální rozměr v Aristotelově vymezení *řádnosti mores* tak podle Chapelaina ztrácí na důležitosti. Jakmile se ocitá v tak úzké souvislosti s kategorií *přiměřenosti*, stává se kritériem estetickým navzdory tomu, že básnická fikce jako celek morálnímu imperativu ustoupit musí („outre que...“).

Toto estetické prizma Chapelainovy interpretace *mores* vystupuje o to patrněji na povrch tehdy, když autor ztotožňuje podobnost a důslednost povahokresby. Řada Aristotelových vykladačů pojímá podobnost („*homoia*“) jako co nejvyšší míru shody mezi zobrazenou povahou a jejím „skutečným“ předobrazem,¹⁵ kdežto Chapelain zde na podobnost nahlíží jako na kritérium ryze vnitřní (koherence zobrazených povahových rysů a jednání, tzv.

„ressemblance continue“).¹⁶ Podobnost a důslednost jsou v Chapelainově pojetí rovněž spojené nádoby:

„Les deux dernières d'autre part – je dis la *ressemblance* et l'*égalité* –, sont aussi même chose, ou peu s'en faut, comme ainsi doit que l'une veuille que la personne introduite soit faite *semblable à ce que l'on a su de son inclination, ou par renommée ou par témoignages d'auteur*; et que l'autre désire, si elle n'a point été connue *d'une habitude plutô que d'une autre, ou qu'elle soit toute feinte à plaisir, qu'on la fasse continuer dans toute la suite du poème de la même habitude qui lui aura été d'abord attribuée*; et c'eût été aussi tôt fait de dire que la personne introduite soit *faite telle dans tout le cours du poème* qu'on l'aura ou prise d'autrui ou forgée de soi-même en le commençant.“

(Cit. vydání, s. 211; naše kurziva.)

„Dvě poslední, tedy *podobnost* a *důslednost*, jsou rovněž jedno a též, či takměř, neboť je nasnadě, že *podobnost* vyžaduje, aby se *zobrazení jednajících postavy shodovalo s tím, co víme o jejich sklonech z doslechu, buď od autora, neb čím obecně sluje*, a že druhá vyžaduje, pokud není nic známo o jejich *mravech* či *pokud je postavou nadobro smyšlenou, aby od začátku až do konce básně jednala v souladu s rysy, kterými ji básník nejprve obdařil*; což tedy neznámá nic jiného, než že *postava musí v průběhu celé básně jednat a konat stejně jako na začátku*, ať už ji básník převzal, anebo ji podle vlastní smyšlenky stvořil.“

Soudržnost mezi zobrazenými povahovými rysy a jednáním nelze vykládat jako morální požadavek (důslednosti, stálosti, vytrvalosti) – i ona má zajistit věrohodnost¹⁷ zobrazeného jednání. Velkou pozornost jí Chapelain věnuje i v rozboru Corneillova *Cida* a zevrubně se důsledností zabývá i La Mesnardière. Zastavme se nejprve u Chapelainovy kritiky Chiménina nedůsledného chování:

„Dans la sixième scène [V, 6] où elle [Chimène] avoue au roi qu'elle aime Rodrigue, nous ne la blâmons pas, comme fait l'Observateur, de ce qu'elle l'avoue, maintenant qu'elle l'estime mort, mais de ce que contre ce qu'elle avait proposé de faire pour sa plus grande gloire, elle semble avoir voulu dissimuler jusqu'alors son affection et par conséquent l'avoir jugée criminelle. Par cette *inégalité* de Chimène le poète fait douter s'il a connu l'importance de ce qu'il lui avait fait dire lui-même dans la quatrième scène du

V šestém výstupu [V, 6], když [Chiména] přizná králi, že miluje Rodriga, ji nekáráme tak jako G. de Scudéry [autor jednoho z polemických pojednání o Corneillově *Cidovi*] za to, že se vyznává z lásky, vždyť má Rodriga za mrtvého, leč vytýkáme jí, že se chová v rozporu s tím, kterak se hotovila jednat, aby na cti a slávě netratila, jako by chtěla vášeň až dotud skrýt pokládajíc ji tedy zákonitě za zločinnou. Chiména nejedná *důsledně*, a proto pochybujeme, zda básník na paměti má, co jí vložil do úst ve čtvrtém výstupu třetího

troisième acte, et laisse soupçonner qu'il ait mis cette *généreuse pensée* dans sa bouche plutôt comme une fleur non nécessaire que *comme la plus essentielle chose qui servit à la constitution de son sujet.*"

(J. Chapelain, „*Les Sentiments de l'Académie Française touchant les observations faites sur la tragi-comédie du Cid.*“ In: *týž, Opuscules critiques*, cit. vydání, s. 310–311; naše kurziva.)

Corneille tedy podle Chapelaina nepochybil tím, že v šestém výstupu posledního dějství dovolil Chiméně, aby se vyznala ze svého citu – v tomto ohledu Chiména zachovává nezbytné *decorum* a podvoluje se veškerým pravidlům přiměřenosti, jež obecně vyžaduje povahokresba mladé hrdinky. Proto také Chapelain Scudéryho¹⁸ výtky k tomuto výstupu považuje za nepodložené. Chapelain neplísni Chiménu dokonce ani za to, že leccos zatajuje (*dissimulation*), tedy za vlastnost, kterou La Mesnardière v obsáhlém výčtu uvádí jako zcela běžný a přiměřený ženský povahový rys.¹⁹ Jinými slovy: pokud by Chiména předstírala od samého začátku dramatu, bylo by její chování přijatelné a věrohodné.²⁰ Chapelainově kritice je třeba rozumět s poukazem k jeho pojetí věrohodnosti: ruší ho, že se Chiména v průběhu zobrazeného děje ukazuje jako povaha nekonzistentní, tedy že myšlenková stránka (*dianoia*, v terminologii dobových francouzských poetik „sentiment[s]“, u Corneille „pensée“) a povahokresba nesouzněji s pozdějším Chiméniným jednáním. Tento nesoulad pak narušuje věrohodnost, kategorii, ke které všechna normativně stanovená pravidla mají směřovat. A třebaže Chapelain připouští působivost Corneillovy *elocutio*²¹ (*fleur, beauté de son expression*), odmítá její soběstačnost:

„Si maintenant on nous allègue pour sa défense que cette passion de Chimène, que nous trouvons mal conduite, a été le principal agrément de la pièce et la chose qui lui a excité le plus d'applaudissements, nous répondrons que *ce n'est pas qu'elle soit bonne, considérée comme partie intégrante du sujet et employée dans un poème dramatique*, mais seulement que considérée comme une passion séparée et indépendante de toute autre chose elle est pleine de tendresses non-affectées et capables d'émouvoir par la beauté de son expression.“

(Cit. vydání, s. 296; naše kurziva.)

jednání, a přemáhá nás dojem, že Chiména *velkomyslnost* slouží daleko spíše lahodnému, leč *zbytnému* okrášlení, než že *by byla naprosto zásadně nepostradatelná pro výstavbu děje.*“

„Vytasí-li se nyní někdo na obhajobu Chimény s námitkou, že její vášeň, kterou odsuzujeme za její nepatřičnost [rozumí se vzhledem k ději, jak implikuje sloveso *conduire*], diváku nejlíběji polahodí, a že jí také tato hra vděčí za nejnadšenější potlesk, odpovíme, že sice vzbouzí vroucné a upřímné něžné pohnutí a že dojímá výtečností výrazu, když ji oddělíme od celku a přistupujeme k ní jako k vášni na čemkoli jiném nezávislé, *avšak že není řádná, pokud na ni nahlížíme jako na neoddělitelnou součást dramatického děje.*“

Správnost – řádnost (*bonté*) povahokresby nelze proto hodnotit nezávisle na jejím vsazení do dramatického děje („*ce n'est pas qu'elle soit bonne, considérée comme partie intégrante du sujet et employée dans un poème dramatique*“). Jediným platným kritériem pro hodnocení povahokresby je její logická zakotvenost a vztah, jenž ji pojí jako jednu z integrálních složek se složkami ostatními, povýtce pak se složkou hierarchicky nejvýše postavenou, tj. s dějem (sestavení událostí, *mythos*).²²

I.2 CHAPELAINOVA ROZPRAVA O DRAMATICKÉ POEZII

Tento krátký Chapelainův text se dochoval ve dvojí verzi, obě jeho podoby jsou sice heslovité, vzájemně se však osvětlují – zdá se, že náčrt *Rozpravy* se měl později stát součástí básnického umění, připravovaného nově založenou *Francouzskou akademií*. I přes značnou úspornost vyjádření nám však obě dvě varianty tohoto pojednání (dále je značíme I, II) umožňují lépe proniknout do Chapelainova myšlení a zastavujeme se u nich také proto, že se ve druhé verzi vyskytuje jedna z centrálních kategorií tradičně spojovaná s rodícím se klasicismem, již zmíněná přiměřenost – *bienséance*.

Hned zkraje je však třeba upřesnit, co má Chapelain na mysli, když mluví o „poésie représentative“. I v tomto textu autor vychází z aristotelského členění básnických druhů. Hlavní kritéria, jež pro klasifikaci volí, jsou totiž způsob a předmět básnické nápodoby:

„La poésie représentative, aussi bien que la narrative, a pour objet l'imitation des actions humaines, pour condition nécessaire la vraisemblance, et pour sa perfection la merveille.

De l'artificiel assemblément du vraisemblable et du merveilleux naît la dernière beauté des ouvrages de ce genre; et ces deux parties sont de l'invention.“

(J. Chapelain, „*Discours de la poésie représentative*“ I. In: týž, *Opuscules critiques*. Éd. A. C. Hunter. Introduction, révision des textes et notes par A. Duprat. Genève: Droz 2007, s. 272.)

„La poésie dramatique ou représentative a pour objet l'imitation des actions humaines, pour condition nécessaire la

„Předmětem dramatické jakož i epické poezie je nápodoba lidského jednání, která musí být nezbytně věrohodná. A má-li být dokonalá, musí obsáhnout i kouzla.

Nejsvrchovanější krása takovýchto děl se rodí z umného provázání věrohodného a okouzlujícího, jež jsou obě součástí *inventio*.“

„Předmětem dramatické neboli mimetické poezie je nápodoba lidského jednání, která musí být nezbytně věrohodná.

vraisemblance, et la merveille pour sa perfection.

Du judicieux mélange de la vraisemblance et de la merveille, naît la perfection des ouvrages de ce genre-là, et ces deux choses appartiennent à l'invention."

(J. Chapelain, „Discours de la poésie représentative“ II, cit. vydání, s. 274.)

Zatímco tedy v první verzi Chapelain výslovně a ve shodě s Aristotelovým pojetím podotýká, že předmětem básnické nápodoby je zobrazení lidského jednání, ať už prostřednictvím jednajících postav či zprostředkovaně (*diégésis*), ve druhé verzi tato explicitní paralela chybí. Pojmu *représentative* tedy Chapelain neužívá tak, aby vymezil básnické zobrazení jednání obecně (*mimesis* v širším slova smyslu), ale označuje jím *dramatický způsob* představení děje (*mimesis* v úzkém slova smyslu, modus). Po tomto základním rozlišení následuje obecné vymezení minimální (nezbytné, *condition nécessaire*) podmínky zobrazeného jednání, tj. věrohodnosti (*vraisemblance*). Ze strohé Chapelainovy formulace však můžeme vyrozumět, že dává přednost takovému zobrazení, které sice věrohodnost zachovává, ale které s ní přitom skloubí i jevy/události kouzelné či nadpřirozené (*merveilleux, merveille*), jež se přirozenému očekávání příčí. Pojmy *vraisemblance* a *vraisemblable* dále Chapelain upřesňuje v rozboru Corneillova *Cida*, kterému se budeme podrobně věnovat později. Zatím však poukažme, že věrohodnost je pro Chapelaina pouze nezbytnou podmínkou zobrazení děje, a tedy nikoliv rysem, který by snad sám o sobě mohl určovat jeho estetickou hodnotu (*dernière beauté, perfection*).

Poté co vymezil obecné podmínky básnické *inventio* (*invention*), tj. především výběr a zpracování vhodného námětu, přechází Chapelain k výčtu dalších kritérií, jež je nutno brát v potaz při jemnějším třídění jednotlivých, teď už pouze dramatických žánrů. V první verzi textu se Chapelain spokojuje s tím, že připomíná tradiční paralely mezi tragédií a komedií a přihlíží přitom ke statusu jednající postavy („condition“). Verzi druhou pak obohacuje přehledem soudobých dramatických žánrů a pozastavuje se více u jejich rozlišení:

„Dans la tragédie, l'on imite les actions des grands; dans la comédie, celles des personnes de basse ou de médiocre condition. Dans les actions humaines, les bons comiques imitaient bien les accidents, mais plus les mœurs et les passions, et

A má-li být dokonalá, musí obsáhnout i kouzla.

Dokonalost takovýchto děl se rodí z promyšlené směsi prvků věrohodných a kouzelných, jež přináležejí k *inventio*.“

„V tragédii básník napodobuje jednání lidí urozených, kdežto v komedii jednání lidí z nízké či střední vrstvy. Z lidského jednání autoři komedií zdařile vyvedených dobře napodobovali trampoty, ale ještě spíše mravy a vášně, a dbalí byli přede-

avaient principal égard aux conditions différentes et aux divers âges.“

(Cit. vydání, I, s. 272.)

„Dans la tragédie, qui est la plus noble espèce des pièces de théâtre, le poète imite les actions des grands dont les fins ont été malheureuses et qui n'étaient ni trop bons ni trop méchants.

Dans la comédie, il imite les actions des personnes de petite condition, ou tout au plus de médiocre, dont les fins ont été heureuses.

La tragi-comédie n'était connue des anciens que sous le nom de tragédie d'heureuse fin, comme est *l'Iphigénie à Tauris*. Les modernes Français l'ont fort mise en vogue, et par les personnes et les mouvements l'ont plus fait tenir de la tragédie que de la comédie.

La pastorale a été inventée et introduite par les Italiens sur le pied de l'églogue depuis moins de cent ans, et c'est une espèce de tragi-comédie qui imite les actions des bergers, mais d'une manière et par des sentiments plus relevés que ne souffre l'églogue.

Dans les actions humaines, les poètes, outre les événements, imitent les mœurs diverses et les diverses passions.

Ils ont particulièrement égard à faire parler chacun selon sa condition, son âge, son sexe; et appellent *bienséance non pas ce qui est honnête, mais ce qui convient aux personnes, soit bonnes, soit mauvaises, et telles qu'on les introduit dans la pièce.*“

(Cit. vydání, II, s. 274; naše kurziva.)

vším různého společenského postavení a věku.“

„V tragédii, která je nejušlechtlejším žánrem divadelním, básník napodobuje jednání urozených osob, jejichž záměrům nepřála štěstěna a kteří nebyli ani příliš dobří, ani příliš špatní.

V komedii napodobuje jednání lidí z vrstev nízkých, či nejvyšš prostředních, kteří ve svém konání došli štěstí.

Tragikomedii však staří znali jen pod názvem tragédie se šťastným koncem jako *Ífigeneia na Tauridě*. V nové době se veliké oblíbenosti dočkala u Francouzů, u nichž se však postavami a událostmi blíží více tragédii než komedii.

Pastorálu pak z eklogy před takměř sto lety odvodili Vlaši a tato hra, blízká tragikomedii, napodobuje jednání pastýřů, ovšem vznešenějším způsobem a vznešenějšími city než ekloga.

V lidském jednání napodobují básníci kromě událostí také rozličné mravy a vášně.

A svědomitě dbají, aby každý mluvil podle svého postavení, věku, pohlaví; a *přiměřeností* nazývají *nikoli to, co je počestné, leč to, co je patřičné a náležité vzhledem k postavám, ať už ctným, či neřestným, a rovněž k jiným vlastnostem, jimiž je ve hře obdařili.*“

Předmětem dramatické nápodoby je lidské jednání, jež však nezahrnuje pouze zobrazení jednotlivých událostí („accidents“ [I], „événements“ [II]), ale obnáší i zobrazení povah („mœurs“) a vášní. V každém případě však toto zobrazení musí být přiměřené té které jednající postavě. Chapelain poukazuje na tři kritéria přiměřenosti, jimž povahokresba musí dostát: společenské postavení, věk a pohlaví. Tragickou postavu určuje kromě příslušnosti k vyšší sociální vrstvě („les grands“) i její morální profil (negativně vymezený střed, „ni trop bon ni trop méchant“ [II]), kdežto zobrazení lidských povah tomuto *morálnímu* kritériu nepodléhá. Je řečeno pouze, že zobrazené jednání musí korelovat s povahou jednající postavy, neboli *bienséance* je podle této Chapelainovy formulace jen alternativním vymezením opakovaně prosazovaného požadavku věrohodnosti, jehož nedodržení by mohlo mít za následek, že divák fikčnímu světu neuvěří, že se nenechá zmámit a ošálit – tím by však tragická mimesis ztratila svůj svrchovaný účel. Pokud budeme interpretovat Chapelainovu poznámku v první verzi textu tak, že se týká pouze komedie („les bons comiques imitaient...“), lze požadavek přiměřeného zobrazení chápat jako závazné pravidlo, poněvadž umožnil ustálení tzv. komických typů, tj. typizaci určitého a očekávaného chování komických postav. Pozdější formulace (II) však vyznívá spíše v tom smyslu, že se požadavek přiměřenosti (*bienséance*) vztahuje i na postavy tragické. Povahokresba je tak vedle zobrazení vášní a věrohodného uspořádání událostí jedním z oněch pilířů, o něž se věrohodnost zobrazeného jednání opírá. A nelze-li považovat za věrohodné veškeré události tragického děje (nadpřirozený zásah bohů, nečekaná rozhodnutí, prozření, rozpoznání, nenadálé či nepředvídatelné zvraty v ději atp.), je třeba, aby co nejvyšší možnou koherenci mezi vývojem děje a povahovými rysy jednající postavy zaručila právě věrohodně pojatá povahokresba.

I.3 KONCEPTUALIZACE PŘIMĚŘENOSTI (*BIENSÉANCE*) V CHAPELAINOVĚ KRITICE CORNEILLOVA *CIDA* (1637)

Polemika, kterou nikoli bez Corneillova přičinění (veršovaná *Excuse à Ariste*) rozpoutala tragikomedie *Cid*, je sice notoricky známá, v poslední době však opět přitahuje pozornost, přičemž se badatelský zájem zaměřuje na rozbor dobových estetických postulátů.²³ Chapelainův příspěvek *Les Sentiments de l'Académie Française touchant les observations faites sur la tragi-comédie du Cid* patří k těm nejvýznamnějším a lze jej vedle La Mesnardièreovy *Poetiky* (1640) a d'Aubignakovy *Divadelní praxe* (z konce čtyřicátých let, vychází však až v roce 1657) považovat za vůbec nejucelenější francouzský teoretický text k divadelní estetice první poloviny 17. století.²⁴ Po obecných úvahách o poměru mezi jednotlivými funkcemi dramatické tvorby (*placere, movere* vs. *docere*;

délectable vs. *utile*; sám Chapelain je zastáncem toho, co nazývá „*plaisir raisonnable*“) a o jejich křehké rovnováze se nejdříve Chapelain vymezuje vůči Scudéryho *Poznámkám k Cidovi (Observations)*: jeho *refutatio* metodicky rozebírá jednotlivé roviny básnického díla tak, jak je popsál Aristotelés. Pasáž, kterou vzápětí uvádíme, je podstatná, poněvadž upřesňuje, jak Chapelain chápe tradiční pojmy aristotelsky orientované poetiky, a umožňuje nám tak mimo jiné lépe porozumět, jak a pomocí jakých francouzských pojmoslovných nástrojů s nimi dobový kritický diskurs zacházel:

„D'abord il y a lieu de s'étonner que l'Observateur [Scudéry], que l'on ne peut pas accuser d'ignorance, ayant entrepris de convaincre d'irrégularité cette pièce, l'ait entrepris lui-même *irrégulièrement* et se soit fait pour cela *une méthode différente* de celle d'Aristote. Car au lieu qu'il était obligé de suivre dans ses remarques l'ordre que ce maître de l'art [Aristote] a tenu dans sa doctrine, c'est-à-dire considérer l'un après l'autre, la *fable* qui comprend l'*invention* et la *disposition* du sujet; les *mœurs*, qui embrassent les *habitudes de l'âme* et ses diverses *passions*; les *sentiments*, qui enferment toutes les pensées nécessaires à l'expression du sujet; et la *diction*, qui n'est autre chose que le langage poétique; il semble qu'il [Scudéry] n'ait voulu parler que de la *fable* et de la *diction*; ensuite de quoi, divisant comme d'un genre divers ce qui était compris sous un même, il considère hors de la *fable* les règles dramatiques et la conduite, lesquelles toutefois n'en peuvent être séparées. Puis, confondant ce qui devait être distingué, il met sous le chef de la conduite, qui ne saurait être que la disposition de la pièce, ce qui ne regarde que les *mœurs* et les *sentiments*, et affaiblit par ce *désordre* ce qu'il y a de plus fort dans ses objections [...]“

(J. Chapelain, *Sentiments...* In: týž, *Opuscules critiques*. Éd. Alfred C. Hunter. Introduction, révision des textes et notes par A. Duprat. Genève: Droz 2007, s. 285; naše kurziva.)

„Nuže zaprvé jest k údivu, že posuzovatel [Scudéry], jehož nemožno vinit z neznalosti, této hře vytýká, že není podle pravidel, avšak sám se *od nich odchyluje*, poněvadž se přiklonil k *jiné metodě* než Aristotelés. Místo aby od tohoto slovního učitele umění [Aristotelés] převzal postup, v jakém nauku předkládá, tj. aby se soustavně a postupně zaobíral nejdříve dějem, což zahrnuje *inventio* a *dispositio* děje, pak *mrawy*, mezi něž patří i *zvyky* a *náchylnosti* lidské duše a také všemožné *vášně*, posléze *myšlenkovou stránkou*, jež pojímá všechny myšlenkové pochody, kterých si děj žádá, a nakonec *dictio* (výraz) aneb básnickým jazykem, zdá se, že si umínil [Scudéry] omezit se na sestavení příběhu a básnický jazyk; z toho vyplývá, že řadí k odlišnému druhu to, co patří k jedinému, a bez ohledu na sestavení příběhu rozebírá dramatická pravidla a způsob, jímž jest hra ustrojena, ačkoliv ani ta, ani onen od sestavení příběhu oddělovati nelze. Pak zase to, co se toliko *mravů* a *myšlenek* týká a co měl odlišit, přiřazuje k ustrojení hry, kteréž však je totéž co její sestavení, a tímto *nepořádkem* maří, co je v jeho námitkách nejpřesvědčivějšího [...]“

Chapelain Scudérymu nevytýká, že se pokusil usvědčit Corneille z toho, že nedodržuje pravidla – o jejich nezbytnosti je zrovna tak jako Scudéry skálopevně přesvědčen. Scudéryho kritiky však působí neuspořádaně, jako by postrádaly jednotící princip. Když autor vypočítává prohřešky, jichž se v jeho očích Corneille v *Cidovi* dopouští, pramení z toho jistá chaotičnost. Z výše citované pasáže vysvítá, že v Chapelainově díle dochází k posunům v užití terminologii: pojem *mœurs* zde jednoznačně slouží jako hyperonymum označující nejen povahové rysy jednajících postav [zde *habitudes*], ale i jejich afekty [zde *passions*]. Pro účel systematického rozboru Chapelain důsledně vymezuje vzájemné postavení jednotlivých složek dramatu: pojem *fable* odpovídá Aristotelovu pojmu *mythos* [konkrétní uspořádání děje], pojem *sentiments* myšlenkové stránce [*dianoia*] a pojem *diction* jazykovému ztvárnění [*lexis*]. Vzhledem k povahokresbě rozhoduje zejména uspořádání dramatického děje, avšak zatímco pojem *fable* v Chapelainově užití souvisí jak s volbou námětu [srov. Aristotelovy dějové konfigurace], tak s konkrétním uspořádáním děje, povahokresba, vášně a myšlenková stránka jsou roviny, které Chapelain od *inventio* a *dispositio* striktně odlišuje.

Na první pohled může mást, že se v Chapelainově rozboru mnohokrát vyskytuje slovo *bienséance*. Ukážeme ale, že zdaleka ne ve všech výskytech této konceptualizace se příslušný požadavek vztahuje k povahokresbě jednající postavy. Přiměřenost povahokresby nese navíc i v tomto Chapelainově textu význam, se kterým jsme se setkali už v *Předmluvě k Adónidovi*: má zaručit onu kýženou provázanost mezi povahovými rysy jednající postavy a zobrazeným jednáním.

Jak známo, terčem Chapelainových i Scudéryho připomínek se stalo především Chiménino jednání. U jednotlivých námitek se zastavíme, nejdříve je však nutné prozkoumat Chapelainovo odstíněné pojetí věrohodnosti. V *Sentiments de l'Académie* Chapelain zřetelně odlišuje její dvě základní podoby: *vraisemblable commun* a *vraisemblable extraordinaire*.

„À ce que nous pouvons juger des sentiments d'Aristote sur la matière du vraisemblable, il n'en reconnaît que de deux genres; le premier le *commun*, qui comprend les choses qui arrivent ordinairement aux hommes selon leurs conditions, leurs âges, leurs *mœurs* et leurs *passions*, comme il est vraisemblable qu'un marchand cherche le gain, qu'un enfant fasse des imprudences, qu'un prodigue tombe en misère, qu'un lâche fuie le danger,

„Posuzujeme-li správně Aristotelův názor na věrohodnost, máme za to, že rozlišuje toliko dva její druhy; *první druh*, tj. *věrohodnost řádná*, zahrnuje věci, které se lidem stávají obyčejně v závislosti na jejich postavení, věku, povaze a vášních: tak je tedy věrohodné, že kupec usiluje o zisk, že dítě není opatrné, že na rozmařilce dolehne bída, že zbabělec prchá před nebezpečím, a vše, co z toho obyčejně vychází. *Druhý druh představuje*

et ce qui suit ordinairement de cela; le *second l'extraordinaire qui embrasse les choses qui arrivent rarement*, et outre la vraisemblance ordinaire, comme qu'un habile et méchant soit trompé, qu'un tyran puissant soit surmonté; dans lequel extraordinaire entrent tous les accidents qui *surprennent* et qu'on nomme de la fortune, *pourvu qu'ils soient produits par un enchaînement des choses qui arrivent d'ordinaire*. Hors de ces deux genres il ne se fait rien qu'on puisse ranger sous le vraisemblable, et ce qui se fait quelquefois qui n'est pas compris sous eux s'appelle simplement *possible*, comme qu'un homme de bien commette volontairement un crime, *et ne peut servir de sujet à la poésie narrative ni représentative; le possible étant sa matière propre seulement lorsqu'il est ou vraisemblable ou nécessaire.*"

(Cit. vydání, s. 287; naše kurziva.)

První model věrohodnosti nepřináší žádné úskalí, protože zobrazené události a jednání postav jsou zcela v souladu s očekáváním: divák či čtenář se nad nimi nepozastavuje, poněvadž odpovídají jeho běžné zkušenosti – je to onen typ věrohodnosti, který zdůrazňují antické i dobové rétorické příručky. Řečník, který touží dosáhnout svého cíle, musí dbát na to, ke komu a za jakých okolností promlouvá. Mluvčí si posluchače získá jedině za podmínky, že vezme v potaz pragmatické aspekty. A tato poměrně prostá logika podmiňuje i Chapelainovo pojetí básnické věrohodnosti. Pouze věrohodné uspořádání přiměje diváka uvěřit zobrazeným událostem a zapomenout, že jsou smyšlené. Jinými slovy, musí být natolik věrohodné, že divák alespoň po čas divadelního představení zapomíná, že se nachází v divadle, a může se proto cele oddat iluzi. S představeným jednáním má jakoby cele splynout a fikci zprostředkované emoce mají vyvolat emoce skutečné. Jde o svého druhu dokonalou *mimesis* (*re-présentation*), reálné zpřítomnění, jehož cílem je vposled estetický prožitek (*plaisir, utilité du spectateur*), ať už skrytě účelový (*katharsis* a Chapelainem tolik zdůrazňovaný „*plaisir raisonnable*“), či samoučelný. Takto nastíněný model se však v dramatu uplatňuje zřídka a nepřipouští žádné neočekávané zvraty. Pakliže by mu měl dramatik dostat, jeho pojetí dramatického děje by muselo být zákonitě značně statické. Absolutní věrohodnost sice zcela

věrohodnost mimořádnou, jež obnáší věci, které se stávají zřídka, a vyjma řádné věrohodnosti, jako že lstivý podvodník bude podveden a mocný tyran poražen, sem řadíme události *překvapivé*, které nazýváme náhodou, *ale které zákonitě vyplynou ze zřetězení věcí, jež se běžně stávají*. Nic jiného, co bychom k jedné či druhé věrohodnosti mohli přiřadit, se nestává, leda to, co k nim však už nepatří a co zveme *možným*, že kupříkladu počestný člověk spáchá zločin; *takovému námětu se však básník v dramatické i epické poezii musí vyhnout, neboť možné může posloužit jako náležitá látka pouze tehdy, je-li zároveň věrohodné, nebo nezbytné.*"

nevyklučuje dramatický střet, ale průběh zápletky i rozuzlení lze předvídat, což znemožňuje všechny bytostně dramatické momenty: zklamání očekávání, překvapení, úžas, ohromení a z nich plynoucí napětí. Druhý navržený model je složitější: předmětem zobrazení jsou tentokrát události a jednání, jež se vymykají běžné lidské zkušenosti. Zato však skýtají více možností pro napínavější dramatický děj. Je zcela logické, že tento model „mimořádné věrohodnosti“ se v divadle uplatňuje častěji než model první. V *Cidovi* se setkáváme s řadou událostí, jež požadavek absolutní věrohodnosti porušují: za svrchovaně nevěrohodné považuje Chapelain kromě jiného Fernandovo rozhodnutí, aby se Chiména provdala za vítěze v souboji o její ruku (tzv. *rex ex machina*). A obecněji: jakýkoliv nadpřirozený zásah, a to i tehdy, patřilo-li k obecně známým řeckým mýtům (z kanonických námětů např. Médeia, Ífigeneia, Faidra), přívrženci věrohodného děje považují za typ události, jenž je sice překvapivý, avšak přípustný pouze potud, pokud je zobrazen jako co nejvěrohodnější událost, která logicky vyrůstá z představeného děje (srov. např. Corneillovu *Médeiu* a Racinovu *Faidru a Hippolytu*). Analogicky je tomu i s povahokresbou. Zobrazené jednání postavy a její jednotlivá rozhodnutí musí logicky vycházet z povahových rysů, jež jí autor přisoudil na samém začátku. Pokud tyto požadavky zobecníme, můžeme říci, že svět básnické fikce se musí řídit týmiž pravidly, jaká platí ve světě každodenní běžné zkušenosti:

„Mais comme plusieurs choses sont requises pour produire le vraisemblable, à savoir l'observation du temps, du lieu, des conditions, des âges, des mœurs et des passions, la principale entre toutes est que chacun agisse dans le poème conformément aux mœurs qui lui ont été attribuées, et que par exemple un méchant ne fasse point de bons desseins; et la raison qui fait désirer cette exacte observation des choses est que le merveilleux qui chatouille l'âme par son agrément, et qui par le plaisir doit engendrer le profit en elle, au lieu de cela y engendrerait le dégoût, et demeurerait inutile s'il ne résultait d'un vraisemblable qui ne reçut nulle contradiction de la part des auditeurs et des spectateurs, et dans lequel il ne se rencontrât rien que dans la parfaite bienséance.“

(Cit. vydání, s. 288; naše kurziva.)

„Abychom dosáhli věrohodnosti, musíme dodržet několik věcí, totiž čas, místo, postavení, věk, mravy a vášně; nejdůležitější věcí je, aby každý jednal ve hře v souladu s mravy, jež mu básník přisoudil, tedy například aby zlomyslníka nevedly dobré úmysly; a všech těchto věcí radno úzkostlivě dbát, poněvadž nadpřirozené, jež duši libostí lahodí a tak jí skýtá užitek, by ji místo toho naplnilo odporem a s účelem se minulo, kdyby nevzešlo z takové věrohodnosti, v které posluchač či divák pražádného rozporu neshledá a která všeho dbá podle požadavku přiměřenosti dokonale.“

I z této úvahy vyplývá, že pojmu *bienséance* Chapelain rozumí jako očekávanému a pravděpodobnému, tedy i věrohodnému horizontu, jemuž podléhají jednotlivé složky fikčního díla. Tomu, že u Chapelaina pojem *bienséance* není poplatný prostoduše plytkému mravokárství a že požadavek přiměřenosti nemusí nutně omezovat dokonce ani výběr dramatického námětu, nasvědčuje uvedený příklad: záporná postava by neměla mít dobré úmysly („et que ... un méchant ne fasse point de bons desseins“). Jako by si kritik uvědomoval, do jaké míry by mohl svazovat a omezovat příklad opačný. Nejenom že opačné uchopení nevede k požitku, ale vzbuzuje dokonce nelibost, která diváka od bezprostředního a ničím nerušeného splnutí s představenými událostmi odrazuje. Matoucí může být i následující pasáž, kde autor znovu přemítá o přiměřenosti, tentokrát již však ve zcela konkrétní rovině:

„[...] nous disons que le sujet du *Cid* est défectueux en sa plus essentielle partie, comme celui qui manque de l'un et de l'autre vraisemblable commun et extraordinaire. Car ni la *bienséance des mœurs d'une fille introduite vertueuse n'y est gardée par le poète lorsqu'elle se résout à épouser celui qui a tué son père* ; ni la fortune, par un accident imprévu et produit par un *enchaînement de choses vraisemblables*, n'en fait point le démêlement. Au contraire la fille consent à ce mariage par la seule violence que lui fait son amour, et le dénouement de l'intrigue n'est fondé que sur l'*injustice inopinée* de Fernand qui, *comme un dieu sortant d'une machine*, vient ordonner un mariage que *raisonnablement* il ne *devait* pas seulement proposer. Le *merveilleux* se rencontre bien en cette aventure, mais c'est un merveilleux qui tient du *monstre* et qui donne de l'*indignation* et de l'*horreur* aux spectateurs plutôt que de l'*instruction* et du *profit*. Or c'est principalement en ces occasions que le poète doit préférer la vraisemblance à la vérité, qu'il doit plutôt travailler sur une chose toute *feinte* pourvu qu'elle soit *conforme à la raison*; ou s'il est obligé de

„[...] tvrdíme, že zpracování *Cida* utrpělo v nejpodstatnější složce, neboť v něm postrádáme řádnou i mimořádnou věrohodnost. Básník protíví se *přiměřenosti mravů dívky, která na začátku hry jedná ctnostně, ale pak se nezdráhá provdat se za vraha svého otce*; nezasahuje ani náhoda, jejíž nečekanost by však vyplývala ze *zřetězení věrohodných dění* a jež by děj rozuzlila. Dívka naopak k sňatku přivoluje jen proto, že s ní smýká milostná vášeň, a rozuzlení zápletky plyne jen z *unáhlené Fernandovy nespravedlnosti*, když panovník jako *divotvorně se zjevíš bůh* přikáže, aby byl uzavřen sňatek, který by, *kdyby se řídil rozumem*, neměl ani navrhnout. Tento příběh není prost *nadpřirozena*, ale je to nadpřirozeno *zpotvořené*, jež diváka *po-horšuje* a *děsí*, místo aby ho *poučilo* a bylo mu tak *k užítku*. Nuže, právě za takových okolností básník musí od pravdivosti ve prospěch věrohodnosti upustit, a raději by se měl zaměřit na věc *zcela smyšle-nou* a dbát toho, *aby se nepřičila rozumu*; anebo jestli se rozhodne z historické látky učiniti námět pro divadlo, nechť je poslušen *požadavků přiměřenosti*, byť by to bylo i na úkor pravdivosti. Pak však musí látku

prendre une matière historique de cette nature pour la porter sur le théâtre, qu'il la doit réduire aux *termes de la bienséance*, même aux dépens de la vérité. C'est alors qu'il la doit plutôôt changer toute entière que de lui laisser une seule tache incompatible avec les règles de son art; lequel cherche l'*universel* des choses et les *épure* des *défauts* et des *irrégularités particulières* que l'histoire, par la sévérité de ses lois, est contrainte d'y souffrir.“

(Cit. vydání, s. 288–289; naše kurziva.)

V první části citovaného rozboru vytýká Chapelain Corneillovi, že zvolený historický námět a obzvláště jeho zpracování postrádají věrohodnost, aniž je však z jeho výroků zřejmé, zda tady pojmu *bienséance* užívá ve významu, s nímž jsme se setkali v *Předmluvě k Adónidovi*, tj. jako syntézy dvou prvních podmínek, které vyžaduje Aristotelés, tedy řádnosti a přiměřenosti. Spíše se zdá, že pomocí pravidel, jež Aristotelés pro povahokresbu stanovil, Chapelain vyvrací, že je zpracování zvoleného námětu věrohodné. Chiména se totiž na začátku *Cida* projevila jako postava *počestná*. Divák tudíž očekává, že bude jednat v souladu se svými povahovými rysy. Namísto toho však Chiména jedná nerozhodně. Od počátečního úmyslu pomstít otcovu smrt místy zdánlivě upouští. Takto „zpotvořené“ („merveilleux qui tient du monstre“) rozuzlení sice překvapí a má dramatický potenciál (tragické dilema), přiči se však zdravému rozumu, a navíc nevzbuzuje strach ani lítost, ale hrůzu (*horreur*) a rozhořčení (*indignation*), tj. afekty, které nejsou prospěšné ani vpravdě tragické, neboť mezi diváka a zobrazené jednání postav rozprostírají clonu. Namísto toho, aby byl divák do děje vtažen, je nucen se od něho distancovat, a dokonalá iluzivnost se tudíž hroutí. Nikoliv však z důvodu, že by Chiménino jednání bylo *ne/počestné*, nýbrž proto, že nestálostí podvrací vnitřní logiku a soudržnost dramatického děje. Pojmu *bienséance* je zde třeba rozumět jako synonymnímu vyjádření *věrohodnosti*. Ani jednu ze čtyř, resp. – v Chapelainově čtení Aristotela – ze dvou podmínek básnické povahokresby, tj. *přiměřenost* a *důslednost*, totiž Corneille nedodržel. Naopak jednotlivé události zobrazil tak, jak se „ve skutečnosti“ udály, nikoliv tak, jak se udát *měly*. Oproti důmyslně promyšleným *inventio* a *dispositio* Corneille podle nesmlouvavého Chapelaina raději volí pouhý záznam historické nahodilosti, podání, jež nelze považovat za básnické, a proto je Chapelain zprvu příkře zamítá:

skrznaskrz přepracovat, spíše než aby dopustil, že by ji hyzdila třebas i jediná vada, již pravidla umění nestrpí; vždyť umění směřuje k *obecnosti* věcí a *očisťuje* je ode všech *nedokonalostí* a *příležitostných kazů*, kterým historii podrobuje neúprosnost jejich zákonitostí.“

„[...] le plus expédient eût été de n'en point faire de poème dramatique, puisqu'il [le sujet du *Cid*] était trop connu pour l'altérer en un point si essentiel [mariage], et de trop mauvais exemple pour l'exposer à la vue du peuple sans l'avoir auparavant rectifié.“

(Cit. vydání, s. 289; naše kurziva.)

Poněvadž je zvolený historický námět příliš známý a poněvadž zároveň odporuje věrohodnosti, měl se ho básník buď zcela vzdát, nebo jej alespoň pozměnit. Z tohoto Chapelainova výroku i z dalších jeho úvah o historických/mytologických námětech (příhody Médeie, Oresta, Oidipa, Dídóny a Aenea) je však zřejmé, že Chapelain jako přívrženec toho, co nazývá „plaisir raisonnable“ (nesamoúčelná rozkoš, v duchu horatiovské *castigatio mores*), bere tentokrát v úvahu i morální účín. Pouhý historický záznam usiluje o věrné zobrazení skutečné události, proti takto prostému zachycení v básnictví však Chapelain namítá, že není *příkladné* („trop mauvais exemple“). Chapelain nezůstává ani chvíli na pochybách a odvolává se dále na Vergilia („le plus religieux des poètes“, *nejpobožnějšího z básníků*). Třebaže upozorňuje, že je Dídó v rozporu s historickými prameny v *Aeneidě* zobrazena jako necudná žena („peu chaste“), se Chapelain Vergilia zastává. Vergiliovo pojetí je možné obhájit, jelikož měl jako básník právo „historické“ údaje upravit tak, jak si to vyžadovala koncepce epického děje. Jisté výhrady lze mít pouze k tomu, že „historicky“ nevěrné zobrazení Dídóniny povahy škodí jejímu obrazu posvěcenému tradicí: Vergilius ji totiž zobrazil nelichotivě. I Corneille však námět své tragédie *mohl* pozměnit: nejenom že by tak dostal požadavku věrohodnosti, ale úprava Chiméniny povahové nestálosti by navíc zaručila i morální prospěšnost celé hry.

„Nous savons bien que quelques-uns ont blâmé Virgile d'en avoir usé de la sorte [výše Chapelain mluví o „ajustements“], mais outre que nous doutons si les censeurs de Virgile doivent être reçus à déposer contre lui, et s'ils entendaient autant que lui jusqu'où s'étend la juridiction de la poésie, nous croyons encore que s'ils l'ont blâmé *ce n'a pas été d'avoir simplement altéré l'histoire, mais de l'avoir altérée de bien en mal*, de telle sorte qu'ils ne l'ont pas accusé proprement d'avoir péché

„[...] nejprůhodnější by bylo se tomuto námětu [*Cidovi*] vyhnout, neboť je příliš znám, než aby jej básník mohl pozměnit natolik zásadně [sňatek], a navíc dává tak špatný příklad, že je nutno jej poupravit, a teprve posléze jej obecnstvu předvést.“

„Víme, že byli i tací, kteří Vergiliovi vyčítali jeho postup [výše Chapelain mluví o „úpravách“], ale kromě toho, že pochybujeme, zda Vergiliovým kritikům dopřát sluchu a zda tušili tak jako on, kam až sahá pravomoc v básnictví, domníváme se, že ho plísnilo ne pro tu nepravost, že *jednoduše příběh pozměnil, nýbrž proto, že jej pozměnil k horšímu - obvinili ho tedy z toho, že se nikoli proti umění prohřešil, odchýliv se od pravdy*, ale proti *dobrym mravům*, poněvadž zhanobil postavu, jež

contre l'art en changeant la vérité, mais contre les bonnes mœurs, en diffamant une personne qui avait mieux aimé mourir que de vivre diffamée; chose qui dans le changement qu'on eût pu faire dans le sujet du Cid, se fût rencontrée toute au contraire, puisque c'eût été en corrigeant les mauvaises mœurs de l'histoire et les rendant bonnes par la poésie pour l'utilité du public."

(Cit. vydání, s. 291; naše kurziva.)

Vergilius se při ztvárnění Dídóny tedy možná prohřešil proti principům dobrých mravů, ovšem jeho řešení, estetický postup zahrnující volbu námětu a věrohodné uspořádání jednotlivých zobrazených událostí, lze obhájit. Chapelainově disociaci mezi *techné* („art“, pravidla) a *dobrymi mravy* („bonnes mœurs“) je tudíž třeba rozumět jako střetu mezi rovinou vnitřní struktury díla, jeho koherence, a rovinou vnější, morální. Této interpretaci nasvědčuje i to, že Chapelain, na rozdíl od Corneille, chápe třetí Aristotelovu podmínku povahokresby, tj. aby zobrazená povaha byla *podobná* („ressemblance“), pouze jako alternativní vyjádření podmínky čtvrté, tedy *důslednosti*. A jak zjistíme dále, ani důslednost nemá u Chapelaina výhradně morální konotace. Vidíme tedy, že spojení *bonnes mœurs* se v dobových literárněkritických textech vyskytuje ve dvojí významově odlišné rovině: 1) coby překlad Aristotelova *chréstos* (první podmínky povahokresby, kterou Chapelain ztotožňuje s přiměřeností); 2) jako obecný horizont vymezující možnosti a podmínky básnickovy tvorby, jako spíše etická, nikoliv estetická norma. Zatímco v první rovině se Aristotelův požadavek týká vnitřní struktury dramatického díla, kdy *chréstos* vymezuje koherenci mezi povahovými rysy jednajících postavy a zobrazeným jednáním (horizontální perspektiva – *techné*), rovina druhá souvisí s dobovými etickými a estetickými koncepcemi umění (perspektiva vertikální), a podléhá tudíž axiologickým kritériím daným hierarchií mezi estetickými a mimoestetickými funkcemi. A vzhledem k tomu, že se Corneille stavěl vůči Aristotelovu pojetí katarze vytrvale skepticky, je nasnadě, že druhé z nastíněných pojetí nemohl sdílet bez výhrad. Rozlišujeme-li však mezi těmito dvěma rovinami, kterých se spojení *bonnes mœurs* v dobových textech může týkat, neznamená to, že mezi nimi neexistují žádné styčné body. Uvidíme dále, že funkční perspektivě morální, jež se opírá o pseudo-aristotelské pojetí katarze, odpovídá jeden určitý typ uspořádání dramatického děje. Vraťme se však k Chapelainovu pojetí *bienséance*. Z dalšího úryvku pochopíme, o jak křehký pojem jde a nakolik jeho významová náplň není vždy jednoznačně postižitelná.

Chapelain sice přijímá Scudéryho výtku, že děj Corneillova *Cida* je přebujelý (vychází přitom z omezených možností smyslového vnímání, zejména zraku, a paměti). Závažnější mu přijde ovšem, že se jednotlivé zobrazené události nezřetězuji v logické a předem očekávatelné (či alespoň zpětně obhajitelné) jednání hlavní hrdinky. I zde se snaží ukázat, nakolik Chiménina povahokresba odporuje jejímu jednání:

„Mais si nous l'estimons [Corneille] bien repris pour la multitude des actions employées dans ce poème, nous croyons qu'il y a eu encore plus de sujet de le reprendre pour avoir fait consentir Chimène à épouser Rodrigue le jour même qu'il avait tué le comte, ce qui surpasse toute sorte de créance, et qui vraisemblablement ne pouvait tomber dans l'âme, non seulement d'une sage fille, mais de la plus dépouillée d'honneur et d'humanité. En ceci il ne s'agit pas simplement d'assembler plusieurs aventures diverses et grandes en une si petite étendue de temps, mais de faire entrer dans un même esprit entre deux soleils deux pensées si opposées l'une à l'autre, comme sont la poursuite de la mort d'un père et le consentement d'épouser son meurtrier, la première desquelles par raison devait donner une éternelle exclusion à la dernière. L'auteur espagnol [Guillén de Castro] a moins péché contre la bienséance, faisant passer quelques jours entre cette poursuite et ce consentement; et le Français, pour se renfermer dans la règle des vingt-quatre heures, est beaucoup plus sorti de celles de la nature, et en corrigeant l'inservance de l'art de son original est tombé dans une beaucoup plus importante erreur.“

(Cit. vydání, s. 292; naše kurziva.)

„Jsme zajedno s těmi, kteří mu [Corneillovi] vytýkají, že děj hry příliš zahltil, avšak přísnější napomenutí si zaslouží za to, že *Chiména* přivolí k sňatku s *Rodrigem* ještě téhož dne, kdy *Rodrigo* zabil hraběte, což překračuje hranice veškeré uvěřitelnosti. Tak by si věru nepočínala ani dívka pranic nedbající na přirozené lidské ohledy ani na svou čest, natož dívka mravná. V tomto případě básník musí netoliko vpravit rozličné a pamětihodné příhody do výrazně omezeného rámce, ale vystavět děj tak, aby v době *od úsvitu do úsvitu* hrdinka prodělala posun *od jistého postoje k jeho protikladu*, totiž od odhodlání pomstít otcovu smrt k souhlasu, že si vezme za muže jeho vraha. Jak prostý rozum káže, první předsevzetí se s pozdějším úmyslem *nikterak nesnese*. Španělský autor [Guillén de Castro] se proti *přiměřenosti* provinil méně, neboť v jeho hře se *Chiména* k sňatku uvolí až po několika dnech; Corneille zato *na pravidlu dvaceti čtyř hodin trval*, avšak *zcela pošlapal přirozené zákony*, a *chtěje napravit, co jeho předloha porušuje*, *pochybil mnohem závažněji*.“

Citovaná pasáž se přímo vztahuje k jednotě času, kterou Corneille sice dodržel, avšak na úkor věrohodného zobrazení děje. Chiménino odhodlání pomstít otcovu smrt se zkrátka neslučuje s tím, aby při plné soudnosti a téměř vzápětí

nato připustila, že se stane Rodrigovou ženou. Netoliko že tedy Corneille porušuje pravidla povahokresby, ale jednotlivé události na sebe vrství pouze chronologicky, aniž má na paměti přiměřenost a příčinné zřetězení. Nedá se s jednoznačností říci, jak v tomto kontextu pojem *bienséance* přesně uchopit: v první části, kde Chapelain uvádí, že Chiména je mravná (dosl. poslušná, „sage“), se kloníme k tomu, chápat jej jako pravidlo vyžadující, aby zobrazený děj a povahokresba byly skloubeny do celku, v němž se vzájemně podmiňují a posilují. Z části závěrečné však naopak vidíme, že Chapelain kárá Corneille za to, že pošlapal ty nejpřirozenější zákony morální, a to jenom proto, aby dodržel jednotu času. Morální přídech druhá z uvedených námitek beze sporu má, významnější je však, jak zjistíme později, výtka první.

Další část rozboru zkoumá provázanost *mores* s typem rozuzlení. Z ní pak vyplývá hodnocení jednoho určitého – modelového (*officium, devoir*) a příkladného – uchopení dramatického děje:

„L'Observateur [Scudéry] après cela passe à l'examen des *mœurs attribuées* à Chimène et les condamne; en quoi il nous a entièrement de son côté, car au moins ne peut-on nier qu'elle ne soit amante *trop sensible et sans pudeur*, contre la *bienséance de son sexe*, et fille de mauvais naturel, contre ce qu'elle *devait* à la mémoire de son père. Quelque *violence* que pût lui faire sa passion, il est clair qu'elle *ne se devait point relâcher* dans la vengeance de la mort du comte, et bien moins se résoudre à épouser celui qui l'avait fait mourir. En ceci ses *mœurs*, si on ne les peut appeler *méchantes*, se doivent au moins avouer *scandaleuses*, et l'ouvrage qui les contient par elles est notablement défectueux, s'écartant du *but de la poésie qui veut être utile; non pas que cette utilité ne se pût produire par des mœurs scandaleuses, mais pour ce qu'elle ne se peut produire par elles sinon lorsqu'elles trouvent leur punition à la fin, et non par lorsqu'elles sont récompensées comme elles le sont en cet ouvrage.*“

(Cit. vydání, s. 294; naše kurziva.)

„Posuzovatel [Scudéry] se pak zaobírá Chiméniinou *povahou* a nemá pro ni slitování. V tomto bodě autorovi dáváme zcela za pravdu, protože přinejmenším nelze zpochybnit, že dívka *příliš podléhá citu* a že se chová *bezostyšně*; pošlapává, *co by jejímu pohlaví příslušelo*. Jde proti přirozenosti nedbajíc, čím *byla povinována* památce svého otce. Ať už ji vášeň sebevíc *ovládla*, je jisté, že v úmyslu pomstít otcovu smrt *neměla* polevit, natož aby byla ochotna provdat se za muže, který ho ze světa sprovodil. Její povaha možná není zlá, avšak na každý pád *pohoršuje*, a dílo, které ji takto líčí, pochybilo tedy závažně, poněvadž se odchýlilo od *cíle básnictví, tj. od obecné prospěšnosti. Ne snad že by takového prospěchu mravy pohoršlivé dosíci nemohly, ale onen prospěch dostavuje se jedině tehdy, když jsou nakonec potrestány, a ne jako zde, kde se dočkají odměny.*“

Chiménina „bezostyšnost“ není v souladu s chováním, jež bychom očekávali od mladé šlechtné dívky (*aptum, decorum*), ba zcela se takovému očekávání přičí. Chapelain však na rozdíl od Scudéryho nepožaduje, aby se dramatická díla do nejvyšší možné míry vystříhala zobrazení pohoršlivých výstupů, klade nicméně podmínku, aby takové jednání neslo zřetelné stigma nesprávnosti. Jednomyslný odsudek vzbudí tak, že divák na jevišti uvidí, jak původce takového jednání stihne kategorický a exemplární trest. Pakliže se tedy *mores* jednající postavy proti požadavku přiměřenosti prohřešují, tento poklesek musí vyvážit uspořádání děje tak, aby typ rozuzlení neurážel mravní citění. Ke Scudéryho kritice Chiméniny povahy Chapelain vzápětí dodává:

„Nous parlerons ici de *l'inégalité de ses mœurs* et de leur véritable *incertitude*, qui est un *vice* dans l'art qui n'a point été remarqué par l'Observateur [Scudéry]. *Ce n'est pas que nous entendons condamner Chimène de ce qu'elle aime le meurtrier de son père*, puisque son engagement avec Rodrigue *avait précédé* la mort du comte et qu'il *n'est pas en la puissance d'une personne de cesser d'aimer quand il lui plaît*. Nous la blâmons seulement de ce que son *amour prévaut* sur son *devoir* et qu'en même temps qu'elle *poursuit Rodrigue elle fait des vœux en sa faveur*. Nous la blâmons de ce qu'ayant fait en son absence un *bon dessein* de le poursuivre, de le perdre et de mourir après lui, sitôt qu'il se présente à elle, quoique *teint du sang* de son père, *elle le souffre en son logis et dans sa chambre même, ne le fait point arrêter, l'excuse de ce qu'il a entrepris contre le comte, lui témoigne que pour cela elle ne laisse pas de l'aimer, lui donne presque à entendre qu'elle ne le poursuit que pour en être plus estimée, enfin souhaite que les juges ne lui accordent point la vengeance qu'elle leur demande*. Cela est trop *clairement trahir ses obligations* en faveur de sa *passion*; c'est trop *ouvertement chercher une couverture à ses désirs, et c'est faire*

„Shledáváme v jejích povahových rysech *nedůslednost*, je zcela *nerozhodná*, což je v umění *prohřešek*, který posuzovateli [Scudéry] zcela unikl. *Nehodláme Chiménu zatratit z té příčiny, že miluje vraha svého otce*, neboť se Rodrigovi zaslíbila *předtím*, než ho zabil, a že také *v moci žádného člověka není, aby ze sebe lásku vypudil, kdykoli se mu zamane*. Ale máme jí za zlé, že *lásku pod jeho povinnosti nepřivede* a že *na Rodriga pomstu přivolávajíc zároveň pro něho ochranu vyprošuje*. A za zlé jí dále máme, že i když v jeho nepřítomnosti pojala *chvályhodný úmysl* nechat ho předvést před soud, *zatratit ho* a pak sama zemřít, sotva před ni předstoupí, a *byť je zbrocen krví jejího otce, strpí ho ve svém domě, ba v své komnatě, nedá ho zajmout; za to, co hraběti provedl, ho omlouvá, ba dosvědčuje mu, že ho proto nepřestala milovat, a takřka mu dá na srozuměnou, že ho pronásleduje toliko proto, aby ve větších úctě u něho byla, a vposled že si přeje, aby ji soudcové oslyšeli a ušetřili ho pomsty, kterou žádá*. Toto vše *přejasně* na světlo vynáší, že *zaslepena vášní* zrazuje to, co jí velí *povinnost*; a *přespráliš nepokrytě* hledá svým *touhám výmluvy*, takže *lépe postavou řádné milenky nežli postavou řádné dívky učiněna jest*.“

bien moins le personnage de bonne fille que de bonne amante.“

(Cit. vydání, s. 294-295; naše kurziva.)

Chapelain nezavrhuje Chiménu za to, že Rodriga nepřestala milovat, o to ostřeji však zamítá její n e d ů s l e d n é jednání. Corneille si v pozdějších rozbo-rech neodpustí poznámku, že Aristotelův požadavek důsledného zobrazení povahových rysů lze chápat i méně rigidně. Chapelainovi jednoznačně vadí *míaron* (pohoršlivost) představeného jednání. Není přece pravděpodobné, aby dívka chvíli po násilné smrti svého otce přijala jeho vraha, a to navíc přímo ve svém pokoji. Působivá inscenace s mečem zbroceným hraběcí krví sice jistě vyvolává silné emoce, tím spíš je však na místě očekávat, že se Chiménina touha pomstít otcovu smrt nevytratí. Tato touha nicméně v Chiméniných po-stojích nepřeváží, ustupuje *příliš* okatě vášni, která hrdinku zvyklá, ba strhne dokonce k tomu, že na odhodlání k pomstě chvílemi zapomíná. Chiménino dilema by mohlo být ospravedlnitelné pouze tehdy, kdyby je jednou provždy rozřadlo a zpečetilo exemplární rozuzlení, k tomu však nedojde – Corneille volí takovou konfiguraci dramatického děje, kdy se hlavní postava při plném uvě-domění chystá Rodriga potrestat, avšak od tohoto záměru nakonec upouští, resp. okolnosti jí zabrání jej uskutečnit. Máme tu co do činění s konfigurací děje, kterou Corneille – oproti Aristotelovi, a jak patrně, i Chapelainovi – sta-ví nejvýše: hrdin(k)a zamýšlí pronásledovat svého protivníka, jehož identitu zná, ale svůj původní záměr nemůže dovést do konce.²⁵

Kromě kritiky špatného rozuzlení se v Chapelainově snaze napravit nevě-rohodné momenty Corneillova pojetí *Cida* setkáváme s další poznámkou, jež těsně souvisí s přiměřeností povahových rysů. Jedním z tradičních kritérií, podle kterých ji v návaznosti na řečnické příručky minuciózně vymezují již renesanční exegeti, je pohlaví jednající postavy. Chapelain navrhuje následu-jící hypotetickou rektifikaci:

„Que s'il eût pu être permis au poète de faire que l'un de ces deux amants [Rodrigue, Chimène] préférât son amour à son devoir, on peut dire qu'il eût été plus excusable d'attribuer cette *faute* à Rodrigue qu'à Chimène. Rodrigue était un *homme*, et son *sexe*, qui est comme en possession de fermer les yeux à toutes considérations pour se satisfaire en matière d'amour, eût rendu son action *moins étrange et moins insupportable.*“

(Cit. vydání, s. 295; naše kurziva.)

„Kdyby bylo možno, aby jeden z milenců [Rodrigo, Chiména] povinnost lásce podřídil, tu jest zřejmo, že by básník lépe učinil, kdyby se tohoto *pochybení* dopustila nikoli Chiména, nýbrž Rodrigo. Rodrigo je *muž a mužskému pohlaví* jest vlastní, že uspokojení v lásce klade nade vše ostatní. Takové jednání by bylo *přirozenější a rovněž ne tak pohoršlivé.*“

Jestliže se již tedy Corneille nerozhodl pro morálně příkladné rozuzlení, jež by se neprotivilo dobrým mravům, mohl alespoň ústřední dilema zobrazit tak, aby odpovídalo přiměřenosti *mores* jednajících postav. Kdyby vášeň zaslepila Rodriga, bylo by zobrazení pohoršlivého jednání přijatelnější.

Když Chapelain a Scudéry pranýřují Chiménu, jsou zajedno, byť se jejich argumentace v detailech liší. Ve jménu věrohodnosti však Chapelain některé Scudéryho kritické připomínky zamítá. První bod jeho *refutatio* se týká Gomezova úsudku o chrabrosti Dona Rodriga a Dona Sancha:

„[...] l'Observateur vient à faire l'anatomie du poème et à en parcourir le détail, pour en montrer les particuliers défauts et les divers manquements de bienséance. Mais il nous semble mal ouvrir cette carrière, et nous croyons que sa première remarque est plutôt une chicane qu'une solide objection. Car Rodrigue et Sanche ayant été tous deux supposés du plus noble sang de Castille, le comte avait raison de juger qu'ils imiteraient également la valeur de leurs ancêtres, et n'était pas obligé de prévoir que l'un des deux serait assez lâche pour vouloir racheter sa vie en acceptant la condition de porter son épée à sa maîtresse de la part de son vainqueur. Ce n'est pas ici le lieu de reprocher au poète la faute qu'il fait faire à D. Sanche vers la fin de la pièce, et cette faute étant postérieure à ce qu'alors disait le comte, nous l'estimons vainement alléguée ici pour condamner la bonne opinion que raisonnablement il devait avoir de D. Sanche auparavant qu'il l'eût commise.“

(Cit. vydání, s. 297; naše kurziva.)

„[...] Posuzovatel bedlivě dílo propátrává a na konkrétních ukázkách dokládá, jak se básník všelikým způsobem provinil proti přiměřenosti. Zdá se nám však, že své dílo začal pochybně a že první jeho poznámka má blíž spíš k hnidopišství než k podložené výtce. Pakliže se o Rodrigovi a Sanchovi předpokládá, že jim v těle koluje nejušlechtilejší kastilská krev, hrabě správně míní, že oba udatnost předků napodobí rovným dílem, a nemohl se nadít, že jeden z nich propadne takové zbabělosti, že život sobě chtěje zachovati nebude se zdráhat přinést milence meč, jímž ho sok porazil. Věru právi bychom básníkovi nebyli, kdybychom mu teď vyčinili za pochybení, jehož se D. Sancho dopouští ke konci hry. Poněvadž hrabě se o Sanchovi nejprve uznale vyjádří a teprve pak se Sancho zachová nepatřičně, míníme, že posuzovatel touto výtkou básníkovi křivdí, zavrhuje-li dobré mínění, k němuž hraběte zákonitě přivedl zdravý rozum ještě před tím, než Sancho pochybil.“

Chapelain Scudéryho kritiku rezolutně odmítá, poněvadž přiměřenost, ale zejména očekávaná důslednost *mores* není pouze důležitou podmínkou pro to, aby zobrazený děj považoval za věrohodný divák. Oba požadavky podmiňují i vnitřní strukturu díla. Svět, jež drama zobrazuje, i jeho protagonisté se řídí stejnými předpoklady. Jelikož oba kastilští sokové pocházejí z urozených rodů, není možno hraběcí očekávání označit za nepřiměřené

(„manquements de bienséance“). Z toho, že „přirozený“ úsudek v tragédiích může hrdinu zradit, nelze vinit ani jednající postavu, ani autora. Ba naopak, toto selhání úsudku lze zpětně interpretovat jako tragickou a často osudovou ironii, odkud vyvěrají postupné zvraty v tragickém ději.

V další poznámce Chapelain rozebírá výstup v expozici dramatu, kdy se hrabě svěřuje Chiménině komorné Elvíře (*suiivante*): ve shodě se Scudérym Chapelain tento výstup považuje za nevěrohodný. Corneille si již ve druhém vydání *Cida* toto pokárání vezme k srdci a Elvířin společenský status pozvedne:

„[...] nous croyons avec l'Observateur qu'Elvire, *simple suiivante de Chimène*, n'était pas un *sujet proportionné à l'entretien que le comte a avec elle*, principalement *pour ce qu'il lui dit de l'élection qui se va faire d'un gouverneur pour l'infant de Castille et de la part qu'il y pense avoir*; en quoi le poète a montré, sinon peu d'invention, au moins beaucoup de négligence pour l'ajustement de cet endroit, puisqu'en la *feignant parente du comte et compagne de sa fille il eût pu rendre plus vraisemblable le discours qu'il lui fait.*“

(Cit. vydání, s. 297; naše kurziva.)

„[...] jsme se Scudérym přesvědčeni, že se nepatří, aby se hrabě Elvíře svěřoval s jistými záležitostmi, zejména když s ní rozpráví o tom, jak se chystá volba vychovatele kastilského následníka, a o tom, co si od ní slibuje, protože Elvíra je *pouhá Chiménina komorná*. V tomto ohledu se básníkovi nedostává vynalézavosti, anebo přinejmenším tento výstup hrubě odbyl, poněvadž kdyby z Elvíry učinil hraběcí příbuznou a Chiméninu společníci, jejich rozmluva by byla věrohodnější.“

Struktura expozice, kdy se hlavní postava v jednom z počátečních výstupů (často v prvním) svěřuje svému komorníku, společníku či blízkému příteli s osobními záměry, obavami, touhami atp., je v tragédii zcela běžná. Umožňuje nejenom, aby se divák obeznámil s okolnostmi budoucího jednání postav, ale zároveň skýtá dramatikovi výhodu, protože hlavní postava v takových výstupech obvykle nelže či alespoň nepředstírá. Podmínkou funkční strukturní role pomocníka (*adjuvant*)²⁶ však bývá, aby obě vystupující postavy pojilo dostatečně těsné (důvěrné) pouto. Corneille v první verzi svého *Cida* tuto podmínku nedodržuje. Expozici sice nelze nic vytknout z pohledu logické posloupnosti zobrazených událostí (divák se dozví vše, co potřebuje, aby s porozuměním mohl sledovat představený děj), je tomu tak ale na úkor dobového požadavku věrohodnosti.

Dále se Chapelain opět vrací k postavě hraběte. V delší pasáži zvažuje, zda je možné označit ho za zpupného vojáka („fanfaron“), a své postřehy doplňuje rozbořem dobových konotací tohoto hanlivého výrazu. Je mimo pochybnost, že je hrabě postavou zápornou, která nejedná v souladu se svým urozeným

postavením, z Chapelainova rozboru je však navíc patrné, že odsuzuje zároveň Gomezovu *přílišnou* zpupnost („insupportable audace“), a stejně nepatřičným se mu jeví i jeho okázalý a teatrální („véritablement de théâtre“) způsob vyjadřování, který působí až jako chvástání:

„[...] les *hyperboles excessives et véritablement de théâtre*, desquelles tout le rôle de ce comte est rempli, et l'*insupportable audace* avec laquelle il parle du roi son maître, lequel à le bien considérer ne l'avait point tant maltraité en lui préférant Don Diègue, nous font croire que le nom de fanfaron lui est bien dû et que l'Observateur le lui a donné justement [...]“

(Cit. vydání, s. 298; naše kurziva.)

„[...] *přemrštěné, vskutku teatrální zveličování*, jímž se vyznačují všechny promluvy hraběte, a *nesnesitelná zpupnost*, s jakou hrabě o králi, vládci svém, mluví, který tak zle se k němu nezachoval, když před ním dal přednost Donu Diegovi, nás utvrzují v přesvědčení, že si zasluhuje pojmenování chvastoun a že ho Scudéry tak označuje právem [...]“

Hrabě je sice postavou zápornou a z hlediska zápletky je jeho smrt pouze spouštěcím mechanismem dalšího děje, jako jednající postava má tedy v samotné expozici dramatu pouze druhotnou roli, ani to však Chapelainovi nezabraňuje v tom, aby jeho nepatřičné chování odsoudil. Stejná výtka – a tentokrát závažnější – padá však i na Rodrigova otce, vetchého Dona Diega. Závažnější je proto, že Diego představuje postavu, s níž by měl divák soucítit a jež by tedy požadavku přiměřenosti měla dostát cele:

„Que si le poète en ce personnage [le comte] a péché contre la *bienséance*, lui faisant dire *plus* qu'il ne *devait*, il nous semble qu'il a aussi péché en celui de D. Diègue, lui faisant *moins* faire qu'il n'était *obligé* lorsque, l'épée lui étant sautée des mains et le comte la lui rejetant du pied orgueilleusement, il ne la lui fait pas reprendre pour se venger, et se contente de lui faire demander au comte qu'il le tue puisqu'il l'a déshonoré.“

(Cit. vydání, s. 298; naše kurziva.)

„Pakliže se básník prohřešil proti pravidlu *přiměřenosti* v této postavě [hraběti], neboť jejímu holedbání *víc* volnosti dopřál, než se *sluší*, hřešil ovšem zrovna tak Diegem: dopustil totiž, aby jeho *skutky ostávaly za povinností*. Když Diego upustí meč a když jej hrabě zpupně odkopne, Don Diego se po meči nevrhne, aby se pomstil, ale jen hraběte vyzývá, aby ho probodl, neboť ho urazil.“

Dále Chapelain posuzuje strukturu děje a dává Scudérymu za pravdu, že vedlejší dějová linie *Cida* (epizoda s infantkou) v ničem nepřispívá k rozuzlení linie hlavní (Rodrigova svatba s Chiménou). Corneillovi však vyčiňuje také

proto, že Rodrigo coby obyčejný mladík nebyl hoden lásky kastilské princezny. Za nepřiměřené Chapelain tentokrát považuje, že tragikomedie zobrazuje nerovný vztah:

„[...] ce personnage [Infante] ne sert qu'à représenter une *passion niaise*, et qui d'ailleurs est *peu séante* à une princesse, étant conçue pour un jeune homme qui n'avait encore témoigné aucune valeur.“

(Cit. vydání, s. 298; naše kurziva.)

„[...] tato postava [infantka] slouží pouze k tomu, že zastupuje *pošetilou vášeň: není zcela patřičné*, aby urozenou dívku přitahoval mládenec, který si dosud nevydobył žádných vavřínů.“

S další výčitkou se setkáváme v Chapelainově analýze prvních tří výstupů třetího dějství, které vyústí v centrální výstup čtvrtý, v konfrontaci mezi Rodrigem a Chiménou. Chapelain sice připouští, že výstup mezi oběma milenci vyvolává silné emoce, je tomu však opět na úkor věrohodnosti. Rodrigo neměl očekávat, že Chiména vezme spravedlnost do vlastních rukou:

„[...] ce qui nous en semble inexcusable est que Rodrigue vienne chez sa maîtresse non pas pour lui demander pardon de ce qu'il a été contraint de faire pour mettre son honneur à couvert, mais pour lui en demander la *punition de sa main*. Car s'il croyait l'avoir méritée, et qu'en effet il fût venu en ce lieu à dessein de mourir pour lui satisfaire, *il ne devait point s'imaginer sérieusement que Chimène voulût prendre cette vengeance par elle-même*, ni la voyant résolue à ne le tuer point, *différer à se donner lui-même le coup qu'elle lui aurait si raisonnablement refusé*. C'est montrer évidemment qu'il ne voulait pas mourir que de prendre *un si mauvais expédient* pour mourir et de ne s'aviser pas que la mort qu'il se fût donnée de sa main dans les termes d'amant, et d'amant de théâtre, comme elle lui eût été plus facile, lui eût été aussi plus *glorieuse*. Il pouvait bien lui demander la mort, mais il ne la pouvait pas espérer; et se la voyant refusée il ne se *devait* point retirer de sa présence sans faire au moins quelque démonstration de

„[...] když Rodrigo přichází k milence, a místo aby si vyprosil odpuštění za čin, jež byl nucen spáchat, aby na jeho cti neulpěla poskvrna, žádá po ní, aby ho *potrestala vlastní rukou*, to vše pokládáme za trestuhodné. Neboť i kdyby nakrásně věřil, že si trest zaslouží, a přišel za ní, aby se mu podrobil, *neměl vážně pomyslet na to, že se Chiména chopí pomsty sama*, a vida, že když ji v odhodlání ušetřit jeho život nezviklá, *měl si sám zasadit ránu, kterou by mu Chiména za každých okolností a podle zdravého rozumu odepřela*. Tímto *veskrze pochybeným jednáním* zcela zjevně ukázal, že umřít nechtěl a také že se nenadál, že kdyby vlastní rukou skončil jako milovník, ba milovník na divadle, taková smrt nejen že by nastala snáze, ale ověncila by ho oslnivější *slávou*. Smrt sice po milence žádati mohl, ne však v ni doufati; a když mu ji milá odepřela, *neměl od ní odejít, aniž alespoň nějak dal najevo, že se sám hodlá zbavit života*. V tomto odhodlání by alespoň *zdánlivě ušel nařčení, že zbaběle čeká smrt z rukou kata*.“

se la vouloir donner, et *prévenir en apparence* celle qu'il dit assez *lâchement* s'en aller attendre de la main du bourreau.“

(Cit. vydání, s. 302–303; naše kurziva.)

Toto Chapelainovo zamyšlení opět svědčí o tom, jak hluboce je v dobové kritice zakořeněn zásadní požadavek věrohodného uspořádání děje. Corneille pochybil tím, že Rodrigo nepředvídal jedinou pravděpodobnou a následně skutečně nastavší Chiméninu reakci. Jeho milenka se spoléhá pouze na regulérní soudní proces (srov. užití právnické pojmosloví ve čtvrtém výstupu: „partie“, „poursuivre“, „attaquer“, „défendre“ – v. 950–954). Jelikož však Rodrigo svou nečekanou návštěvu v prvním výstupu třetího jednání vysvětluje právě tím, že se dožaduje, aby smrt hraběte byla *okamžitě* pomstěna, celý tento výstup vyznívá jakoby do ztracena. Přistoupíme-li už tedy na to, že Rodrigo svůj záměr myslí vážně, pak se měl podle Chapelaina odhodlat k tomu, aby z Chiménina domu neodešel, dokud pomstu sám nevykoná (demonstrační sebevražda). Corneille místo věrohodného, a tedy jedině přesvědčivého zřetězení událostí volí patetický výstup s působivými scénickými efekty.

V drobnohledném rozboru Chapelainovi i Scudérymu²⁷ neujde dokonce ani to, jak je nevěrohodné, aby Chiména krátce po otcově smrti prodlévala ve svém domě sama toliko v Elvířině společnosti; Chapelain je však ve své kritice shovívavější.

„[...] nous tombons d'accord qu'il eût été plus *séant* que Chimène eût eu quelques dames de ses amies auprès d'elle pour la consoler; mais comme cette assistance eût empêché ce qui se passe dans les scènes suivantes nous ne croyons pas aussi qu'elle fût *nécessaire absolument*. [...] Mais c'était encore une de ces choses que le poète *devait* adroitement faire entendre *pour lever tout scrupule de ce côté-là et ne donner pas la peine au spectateur de la suppléer pour lui. Ce qui nous semble de plus répréhensible en ce lieu, et que l'Observateur n'a pas voulu reprendre, est qu'Elvire n'ait point suivi Chimène au logis du roi, et que Chimène en revienne avec D. Sanche sans aucunes femmes.*“

(Cit. vydání, s. 303–304; naše kurziva.)

„[...] schvalujeme, že by se lépe bylo *patřilo*, aby Chiméně některé její družky poskytlly útěchu; ale protože by jejich přítomnost přivedla ke zmaru všecko dění příštích výstupů, nemyslíme si, že je *úplně nezbytná*. [...] Avšak i tuto věc měl básník dát šikovně na srozuměnou, *aby diváka ušetřil rozpaků a námahy, kterou on místo básníka vynaložit musí. Vylísnit musíme ho ještě více za to, co posuzovatel pomínil, totiž že Elvíra nedoprovází Chiménu do králových komnat a že Rodrigova milenka se odtud vrací bez doprovodu svých družek, toliko s D. Sanchem.*“

Jinými slovy, pravidla *bienséances* ztrácejí jinak zcela závaznou platnost ve chvíli, kdy porušení může ospravedlnit určitá, racionálně uchopitelná a naprosto srozumitelná okolnost. Je však zapotřebí, aby autor takové nepřiměřené okolnosti vždy zvěrohodnil, jinak riskuje, že jakákoliv odchylka od pravděpodobného a očekávaného chování bude působit jako vada a že uškodí celkovému vyznění díla. Dramatik se musí vynasnažit, aby divákovi nezavdal příčinu k žádné znepokojující otázce. A jednu z nich Chapelain sám předjímá: je možné, že Chiména navštívila krále bez doprovodu svých družek a navíc v Sanchově společnosti? Chapelain zde reaguje na tato Scudéryho slova z *Observations*:

„*Les plus critiques* trouveroient peut-estre que la *bienseance* voudroit, que Chime-ne pleurast enfermee chez elle, et non pas aux pieds du Roy, si tost apres cette mort: mais donnons ce transport à la grandeur de ses ressentimens, et à l'ardent desir de se venger, que nous scavons pourtant bien qu'elle n'a point, quoy qu'elle le deust avoir.“

(G. de Scudéry, *Observations...* In: A. Gasté (éd.), *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux, avec une introduction*. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1974, s. 89; naše kurziva.)

„*Nejpřísnější sudiči* by možná shledali, že aby *přiměřenost* nepřišla zkrátka, Chiména by měla nařkat o samotě, a nikoli u králových nohou, když tělo jejího otce ještě nevychladlo: než přisudme toto pohnutí mohutnosti jejího žalu a útrap a rozdílné pomstychtivosti, ač víme, že tyto city v jejím srdci neplápolají, třebaže by plápolat měly.“

Z této formulace vzdor moralizování vyčteme jistou shovívavost k závaznému dodržení požadavku *bienséance*, a potažmo tedy i k přiměřenosti povahokresby. Je přirozené, že se v dramatu takové neobvyklé situace objevují. Zobrazení emocionálně vypjatých stavů tedy běžný pořádek a zvyklosti může za jistých okolností popírat. Dramatik je však musí začlenit do děje tak, aby překročení společenských konvencí bylo dostatečně věrohodně zakotveno a aby nevedlo k sebemenší divákově distanci (která je naopak v komedii myslitelná, protože se má divák smát – srov. Molière a „tragikomično“ jeho postav-outsiderů). Předmětem názorového střetu mezi Chapelainem a Scudérym se tak stává pátý výstup ve třetím dějství (monolog Rodrigova otce Dona Diega):

„L'Observateur reproche dans la cinquième scène que *D. Diègue* sorte seul et de nuit pour aller chercher son fils par la ville, laissant force gentilshommes chez lui et leur manquant de civilité. [Chapelainova kurziva vyznačuje parafrázi ze Scudéryho

„Scudéry pátému výstupu vytýká, že *D. Diego* se sám v noci vydává ven a městem se tluče hledaje syna. Nechová se tudíž zdvořile, neboť ve svém domě zanechal řadu urozených pánů. [Chapelainova kurziva vyznačuje parafrázi ze Scudéryho

Observations.]²⁸ Mais en ce qui regarde l'incivilité nous croyons qu'elle n'a pas été faite sérieusement, pour ce que les mouvements naturels et les sentiments de père dans une occasion comme celle-ci ne considèrent point ces petits devoirs de bienséance extérieure, et emportent violemment ceux qui en sont possédés, sans que l'on s'avise d'y trouver à redire.“

Observations.] Co se však jeho nezdrořivosti týká, závažnosti v ní jsme neshledali, poněvadž *otcovské city* a *přirozená hnutí* v podobných okolnostech tak mocně lidským srdcem smýkají, že ačkoli ten, koho ovládnou, *drobným případností*, k nimž *společenská zdvořilost* jinak zavazuje, *nedostojí, nikoliv výtku, leč slitovnou shovívavost si zaslouží.*“

(J. Chapelain, *Sentiments...*, cit. vydání, s. 304–305; naše kurziva.)

Odhlédnout od požadavku přiměřenosti tedy podle Chapelaina do jisté míry lze, ocitá-li se dramatická postava v takové situaci, kdy se jí zmocňuje afekt. Prvořadým úkolem dramatika je pak zobrazit danou situaci tak, aby nezvyklost příslušného jednání prošla takříkajíc nepozorovaně. Chapelainova formulace „*petits devoirs de bienséance extérieure*“ jasně ukazuje, že ne všechny dramatické situace se musí diktátu *bienséances* podříditi, i zde však odchylku musí opodstatňovat dostatečně věrohodný motiv. V hodnocení Diegova jednání se Georges de Scudéry a Jean Chapelain rozcházejí, zato oba souhlasně zatracují nepřiměřené královo chování v dějství čtvrtém, kde Don Fernando před Chiménou za mlčenlivého souhlasu ostatních předstírá, že je Rodrigo mrtev:

„La cinquième scène est reprise avec beaucoup de sujet, non seulement, comme dit l'Observateur, pour ce que le roi y fait un personnage au-dessous de sa dignité et moins sérieux qu'on ne le devait attendre de son âge, faisant accroire à Chimène que Rodrigue était mort au combat, mais encore pour ce qu'il usait de cette finesse assez inutilement [...]“

„Pátý výstup si zasloužil hanu zcela právem, nejen proto, že se – jak uvádí Scudéry – *král chová dočista nekrálovsky* [doslova: *postava, jež nedosahuje důstojnosti královského stavu*] a také *lehkovážněji*, než jak by jeho věku příslušelo, když Chiméně namlouvá, že Rodrigo zahynul v souboji, nýbrž i proto, že by se bez této lsti vlastně obešel [...]“

(Cit. vydání, s. 307; naše kurziva.)

Králova lest je netoliko v rozporu s požadavkem přiměřenosti *mores* (obě zmiňovaná kritéria, věk a status jednající postavy, uvádí již Horatius v *Umění básnickém*, a objevují se též ve starověkých pojednáních o řečnictví), ale nevyžaduje ji ani děj. Corneille jako by opět dával přednost rozmáchlým teatrálním gestům (Chiména po nepravdivé zprávě o Rodrigově smrti omdlí), splétá děj tak, aby do něho mohl zabudovat jeden z tradičních kompozičních prvků barokního divadla, tj. divadlo na divadle. Jde však o postup, který dokonalost

mimetické iluze narušuje jako vertikála, která se vklíní do lineárně plynoucího jednání a přetne je (Corneillova estetika se zakládá na neustále obnovovaném vzbuzování emocí): jednající subjekt se totiž stává dramatickou postavou příliš nápadně.²⁹

Oba kritici tedy odsuzují nevěrohodné královo rozhodnutí: Chiméninu ruku dostane ten, kdo vyjde ze souboje jako vítěz (událost spouštějící rozuzlení děje, kterou dobové poetiky označují jako „catastrophe“). Nyní se však zastavme ještě u kritiky prvního výstupu dějství pátého, které se odehrává ve dne a v němž vidíme naposledy Chiménu s Rodrigem v důvěrném tête-à-tête. Chapelain opět poukazuje zejména na nepřiměřenost Chiménina chování, zatímco na Rodriga nahlíží o poznání shovívavěji:

„La première scène du cinquième acte nous semble très digne de censure, tant pour ce que Rodrigue revient de chez Chimène non plus de nuit comme l'autre fois, où l'ombre favorisait aucunement sa témérité, mais en plein jour, avec bien plus de péril et de scandale, que parce que l'entretien qu'ils ont ensemble est si ruineux pour l'honneur de Chimène, et découvre tellement l'avantage que sa passion a pris sur elle, que nous n'estimons pas qu'il y ait guère rien de plus condamnable en toute la pièce. Pour Rodrigue il y fait ce qu'un amant désespéré était obligé de faire et demeure bien plus dans les termes de la bienséance qu'il n'avait fait l'autre fois. Mais Chimène au contraire y abandonne tout ce qui lui restait de pudeur, et pour contenter sa passion, sans se souvenir de son devoir, persuade clairement Rodrigue de tuer, ou de vaincre au moins celui qui s'exposait volontairement à la mort pour sa querelle et qu'elle avait accepté pour son défenseur. Et ce qui la rend plus blâmable encore est qu'elle ne l'exhorte pas tant à bien combattre pour la crainte qu'il ne meure, que pour l'espérance de l'épouser s'il ne mourait point. Nous laissons à part l'ingratitude et l'inhumanité qu'elle

„Prvnímu výstupu pátého dějství patří notné výtky, jak proto, že se Rodrigo od Chimény vrací nikoli v noci jako onehdy, kdy jeho opovážlivost halila rouška tmy, leč za bílého dne, kdy se vystavuje většímu nebezpečí a pohoršení, tak proto, že hovor, který vedli, Chiménině cti škodí a odhaluje, jak ji vášeň opanovala, a proto se domníváme, že z celé hry žádný výstup většího odsudku nezasluhuje než tento. Rodrigo jedná, jak zoufalý milenec jednati musí, tedy básník zde patřičněji přiměřenosti dbá než prve. Zato Chiména smýkaná vášní ztrácí poslední zbytky ostychu a zapomíná na povinnost. Rodriga nade vši pochybnost přesvědčuje, aby zabil muže, který se dobrovolně vystavil smrti a kterého přijala za ochránce své cti, nebo aby nad ním alespoň zvítězil. A ještě přísněji jí musíme vyčinit za to, že v něm bojovnost rozdmýchává ne ze strachu, aby v souboji nepřišel k záhubě, ale protože doufá, že se s ním oddá, pakliže nezahyne. Pomíjíme, že když si přeje Sanchovu smrt, projevuje se nevděčně a nelidsky – takové nežádoucí vlastnosti by hlavní hrdina mít neměl.“

fait paraître en sollicitant la mort de D. Sanche, qui sont de *mauvaises conditions pour un principal personnage.*“

(Cit. vydání, s. 308–309; naše kurziva.)

V Chiménině jednání prosvítají podle Chapelaina takové povahové rysy, jež se s požadavkem přiměřenosti neslučují. Společníci Elvíře (V, 4) se Chiména otevřeně svěruje se svým dilematem (vášeň *versus* povinnost), kdežto v Rodrigově přítomnosti na tuto povinnost povážlivě zapomíná. Chiménino naléhání, aby Don Rodrigo zabil svého soka, je o to opovážlivější, že Chiména v řadě jiných situací téměř nejedná, nezasahuje aktivně do děje, neboť ji brzdí nerozhodnost posilující elegický *pathos*. Chiménino jednání se ve srovnání s Rodrigem podle dobové kritiky dostává do rozporu s přiměřeným a počestným chováním. Nejde však prvotně o to, aby dramatik zobrazoval ušlechtilé povahové rysy stůj co stůj: povahokresba a děj se musí vzájemně nasvědčovat, doplňovat, a musí být logicky provázané. Proto zde Chapelain Rodriga bere na milost: jedná totiž ve shodě s tím, co soudobý divák od beznaději propadnuvšího, zoufalého milence očekává. Navíc Rodrigo již své stavovské povinnosti učinil zadost: pomstil uraženou čest svého otce a dokonce porazil Maury, během dramatického děje se již stal hrdinou. Corneille měl sice postupovat uvážlivěji a rozmyslet si, zda Rodrigova návštěva u Chimény za bílého dne není pohoršlivá (může být spatřen!), ale vzhledem k požadavku, aby hrdinovy povahové rysy souzněly s jeho jednáním, Corneille nepochybil. Chiménino chování však omluvitelné není: místo aby projevila strach, že Rodrigo podlehne soupeři, což by bylo přiměřenější a přijatelné (Chapelain s oblibou navrhuje rektifikace), příliš okatě, tj. „bezostyšně“ („persuade clairement“) dává najevo, že touží po sňatku s Rodrigem. Její chování působí pohoršlivě a opět ukazuje na to, že její povahokresba je v rozporu s dějem.

Dále si Chapelain bere na mušku Chiménin bezuzdný *furor*:³⁰

„Puis, pour l'achever [pátý výstup] de rendre tout à fait mauvaise, au lieu que la surprise qui trouble Chimène devait être courte, le poète l'a étendue jusqu'à dégoûter les plus patients des spectateurs, lesquels s'étonnent que ce D. Sanche ne l'éclaircisse pas du combat avec une parole qu'il lui pouvait bien dire, puisqu'il lui peut bien demander audience deux ou trois fois pour l'en éclaircir. À quoi l'on

„Pak básník jeho pochybenost [pátý výstup] dokonává, když Chiménino překvapení, které ji vydá napospas zmatku, nemístně protahuje, až znechutí i ty nejtrpělivější diváky, kteří se podivují, že D. Sancho nevyužije příležitosti a ani jediným slovem jí nenaznačí, jak souboj dopadl, třebaže jí mohl podvkrát i potřikrát požádati, aby ho vyslechla. K dovršení všeho mu Chiména, bouřlivostí citů zmítána, hanebně

peut ajouter qu'il y a beaucoup d'*injustice* dans le *transport* de Chimène contre lui, qui ne l'avait servie que de son consentement, et que *si elle eût fait paraître sa douleur avec plus de tendresse et de civilité elle eût plus excité de compassion que par ses violences.*"

(Cit. vydání, s. 310; naše kurziva.)

Corneille uspořádal děj tak, aby co nejvíce oddálil rozuzlení (děj nemá být sycen překvapivými zvraty!). Chiména se mylně domnívá, že meč, který Don Sancho třímá v rukou, zbrotila Rodrigova krev, a její nespravedlivé (tedy nepřiměřené) urážky diváka rozhořčují natolik, že s hrdinkou ztrácí trpělivost. Corneille se vystavuje nebezpečí, že Chiménino jednání nevzbudí tolik nutný tragický soucit. Místo exemplárního vyústění a tlumeného, elegicky laděného zármutku a truchlení Corneille volí neustále obnovovaný *pathos*, jenž Chapelaina pohoršuje.

Nepodložené a rozumu se přičící rozuzlení *Cida (rex ex machina)*³¹ vyvolává pohoršený, a nikoliv tragický odpor (*miarón*). Chapelainovi i Scudérymu je trnem v oku. Události nemají být zobrazeny tak, jak se *udály*, ale jak se *udát měly*, tj. tak, aby se nepřičily věrohodnosti a obecně sdíleným morálním imperativům.

„Dans la suivante, nous trouvons que la Faute de Chimène est bien plus grande, en ce que sans autre raison que celle de son amour elle consent à l'*injuste ordonnance* de Fernand, c'est-à-dire à épouser celui qui avait tué son père. La faute du poète est en ce que pour faire finir cette pièce par une fin heureuse suivant les règles de la tragi-comédie, il fait que Chimène viole et foule aux pieds celles que la nature a établies en nous, et dont le mépris et la transgression donnent également de l'horreur aux ignorants et aux habiles.“

(Cit. vydání, s. 311; naše kurziva.)

křivdí, poněvadž svolila, aby ji hájil, takže *kdyby projevila zkormoucenost ohleduplněji a šetrněji, vyvolala by mocnější soucit, než když se nechá vášní cele strhnout.*"

„V dalším výstupu shledáváme, že Chiménin poklesek je ještě vážnější, protože hrdinka uposlechne Fernandova *nespravedlivého příkazu* jen z lásky a svolí ke sňatku s mužem, jenž jí zabil otce. Básník tentokrát pochybil tak, že chtěje přivést hru ke šťastnému rozuzlení, jak se v tragi-komedii sluší a jak to vyžadují pravidla, dopustil, že Chiména *přestoupila, ba poslala přirozené zákony. Takového jednání se jak prostý, tak znalý divák zhrzoí.*"

Zastavili jsme se u všech jednotlivých článků Chapelainovy kritiky, kde se setkáváme s odkazem na pojem *bienséance(s)*. Vystává otázka: jak a v nako-lik závazném výpovědním rámci jej Chapelain používá? Podepsal by Chape-

lain lapidární Boileauovu formuli v *Umění básnickém* „Trop de rigueur alors seroit hors de saison: / Mais la Scene demande une exacte raison. / L'étroite bienséance y veut estre gardée.“³² („Leč přílišná strohost byla by jen pro zlost: / dbej, ať neutrpí řád a přiměřenost, / neb jevišti sluší, když mu rozum vládne.“) Ve většině případů lze požadavek přiměřenosti uvést do souvislosti s typologií ustálených povahových rysů, jež poetiky zaznamenávají v návaznosti na rétoriku již od Aristotela. Tento rétorický půdorys je důležitý, protože na rozdíl od historických pramenů nevymezuje jednotlivé, individuální rysy té či oné historické postavy, ale typologii v její obecnosti a (alespoň zdánlivě) univerzálním dosahu. Cílem těchto sumárních vymezení v rétorických příručkách je, aby se řečník co nejdůkladněji obeznámil s očekáváním adresáta, ke kterému se obrací.³³ Tomuto horizontu očekávání pak přizpůsobuje svou argumentaci a jednotlivé její složky, aby posluchače či protivníka přiklonil na svou stranu. Tato vymezení nemají filosofickou ani morální ambici, neříkají, jaký člověk je či má být – snaží se spíše pragmaticky předejít, jak ten či onen člověk obvykle jedná a reaguje. Rétorické typologie se opírají o více či méně početná kritéria. Chapelain je vymezuje sice jen chvatně, La Mesnardière v *Poetice*, u které se zastavíme v souvislosti s Corneillovým pojetím povahokresby, je však v přímé návaznosti na Scaligera rozpracovává detailně. Avšak i kusé Chapelainovy poznámky nám umožňují nastínit, jak *bienséance(s)* dobová kritika konceptualizuje. Z celkových dvanácti výskytů se ve třech případech pojem *bienséance* vztahuje ke kritice nesouladu mezi Chiméninými povahovými rysy a jejím jednáním. Z Chapelainových kritik jasně vyplývá, že odmítá takové uspořádání děje, kde hlavní postava jedná v rozporu s přidělenými povahovými vlastnostmi. Postava Chimény utrpěla zejména absencí přiměřenosti a důslednosti: jako urozená dívka měla stát za svým prvotním rozhodnutím pomstít otcovu smrt, měla neochvějně hájit svou stavovskou čest, neměla bezostyšně propadnout vášni. Do jejího jednání se navíc vloudil rozpor: v úsilí potrestat vraha svého otce měla *důsledně* vytrvat. Corneille se při zobrazení jejího dilematu mezi vášnivou láskou a povinností dopouští té chyby, že Chiménina rozpolcenost nepůsobí věrohodně, jako by hrdinka pomstu svého otce chvílemi nepovažovala za nutnou. Proto Chapelain dokonce v jedné části svého rozboru navrhuje několikere alternativní rozuzlení, které by lépe vyhovělo jeho pojetí řádného (tedy věrohodného) uspořádání děje.³⁴ Poněvadž se Corneillovo pojetí od „historické“ látky, odkud námět pochází, neodchyluje, nepředestírá jediný univerzálně platný, tedy věrohodný model světa, k němuž má podle Chapelaina básnické uchopení dějinných událostí směřovat.

Chapelain mezi závazná a dobově samozřejmá kritéria přiměřenosti zařazuje mimo věk, společenské postavení a původ postavy také její pohlaví. Právě poslední kritérium mu umožňuje, aby byl ve svých kritikách méně příkrý

k Rodrigovi. Rodrigo je jako *mladý muž* vášnivě zamilován a své city na rozdíl od *urozené dívky* může plamenně projevovat, poněvadž se to s očekáváním soudobého diváka a s kodexem povahové přiměřenosti v soudobém divadle nerozchází. Jakoby paradoxně je to však Rodrigo, kdo vzdor počátečním rozpakům důsledně jedná v souladu se svým stavovským *decorum*: urážku svého otce pomstí. Zatímco morální kodex stavovské cti toto pohotovité jednání jednoznačně ospravedlňuje, ne-li schvaluje, v rámci básnické fikce by nebylo nepřijatelné, kdyby s tímto rozhodnutím více otálel. Corneille měl strukturu děje promýšlet s větším ohledem na požadavek přiměřenosti.

Dále Chapelainovy výtky směřují k výstupům s infantkou: nejenom že tato vedlejší dějová linie zatěžuje už tak celkem spleťtý děj, ale není nutná ani z hlediska rozuzlení. Navíc Chapelain infantčinu lásku k Rodrigovi neschvaluje – jde totiž o nerovný vztah. U postav hraběte a Dona Diega požadavek přiměřenosti naráží na ještě citelnější svízele. Hrabě sice jedná přiměřeně vzhledem k povahovým rysům, které mu autor přidal, tyto povahové rysy se však přiči zvyklostem. Zdá se, že Chapelaina ruší nemístná hyperbolizace a neuctivé chování šlechtice, jehož povinností bylo ctít krále. Jelikož však nepřiměřenost jeho chování není posvěcena takovým uspořádáním děje, které by je implicitně legitimizovalo (následkem neuváženého chování hrabě umírá), povahokresbu hraběte považuje Chapelain ne jistě za dokonalou, avšak má pro ni pochopení. Větší důraz klade Chapelain na nepřiměřené chování Dona Diega a nebere v potaz ani polehčující okolnost, že jde o muže v pokročilém věku. V souladu se svým postavením na kastilském dvoře a s etickým kodexem vysoké šlechty se měl účinněji a udatněji bránit. Na rozdíl od výstupu, kde se starý Don Diego na pokraji zoufalství shání v zešeřelém městě po synovi, zde Chapelain zavrhuje Diegovo chování naprosto nesmiřlivě.

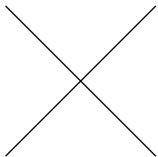
Chapelainova obžaloba pak míří na královo nespravedlivé a veškerým zvyklostem se protivící rozhodnutí, aby se Chiména provdala za toho, kdo zvítězí v souboji, jenž se odehrává za oponou během druhého a třetího výstupu v pátém dějství. Takové jednání odsuzuje jakožto zcela nepřiměřené nejen z hlediska povahokresby, ale i vzhledem k uspořádání děje. Podobně nevěrohodná a královskému majestátu nepřiměřená mu připadá i lest, kterou král zosnuje v pátém výstupu dějství čtvrtého, byť tak činí pouze proto, aby se ujistil o opravdovosti Chiménina citu.

Ostatní Chapelainovy námitky jsou méně závažné: vztahují se sice k věrohodnosti zobrazeného děje, ale pouze k drobnostem, z nichž některé Corneille v pozdějších úpravách *Cida* dokonce vezme v úvahu. Tak je tomu např. v případě Elvíry: v knižních vydáních od roku 1660 není v seznamu jednáících postav („Acteurs“) uvedena coby pouhá „suiivante“ (komorná), stává se z ní „gouvernante“ (vychovatelka). Výstup v expozici dramatu tak Corneille zvěrohodňuje.

Za nepřiměřené a pohoršující označuje Chapelain konečně i oba výstupy, ve kterých se Rodrigo schází s Chiménou, a v kategorickém zamítnutí mu nebrání ani okolnost, že Rodrigovy návštěvy Chiménu překvapí. Corneille samozřejmě na úzkoprsost Chapelainových výtek ve svých pozdějších apo-
logetických textech nezapomene upozornit. Chapelainova konceptualizace *bienséances* se však již v tomto případě netýká pouze povahokresby. Její významové rozpětí má daleko širší platnost: zahrnuje zobrazení celého dramatického děje (*mythos* stojí hierarchicky nad ostatními součástmi dramatu, a proto jeho význam nelze nikdy přecenit), kdy dramatik musí mít na paměti nejenom statické vymezení *mores* jednající postavy (podle kritérií jako věk, postavení, pohlaví atp.), nýbrž i faktory dynamické, jež chování dramatické postavy ovlivňují v závislosti na konkrétní situaci. Určující je zejména aktuální psychické rozpoložení jednající postavy (zoufalý Diego, jenž se strachuje o osud svého syna – nepřiměřenost starcova chování je v tomto případě omluvitelná, poněvadž ji *věrohodně* motivuje jeho strach a úzkost), dále místo, kde se postava nachází (tzv. „teritorializace“ prostoru, v *Cidovi* např. Diegova konfrontace s Chiménou ve třetím a v pátém dějství), a ke komu a za čí přítomnosti promlouvá. Dobová kritika bedlivě sleduje i to, odpovídá-li jednání postavy jejímu společenskému statusu (pragmatické komunikační faktory, ceremoniál, kompliment, pozdravení, tykání, vykání, obecný protokol atp.).

Poněvadž je však pole působnosti *bienséances* takto široké, v dobových poetikách se nesetkáváme s jednotnou konceptualizací. Jednoznačná shoda nepanuje ani u článků poetiky, jež se zaměřují na daleko jednodušeji vymezitelné postupy spojené s *techné*, jako např. tzv. jednoty místa a času či později ustálené pravidlo pojednávající o různých typech návaznosti výstupů v rámci jednoho dějství. Snažili jsme se ostatně ukázat, že ani Chapelain – jako jeden z teoretiků, jehož náhledy na poetiku dramatu patří mezi ta nejpropracovanější pojetí, která v 17. století ve Francii vznikla – k požadavku přiměřenosti nepřistupuje zcela rovnoměrně a nesmlouvavě. Dívčí chování hodnotí podle nebývale přísných kritérií, k Diegovi a Rodrigovi však tak zarputile neústupný není. Jistěže lze Chapelainovu neoblomnost vůči Chiméně vysvětlit poukazem, že pouze odráží dobový pohled na postavení žen, na to, co si žena ve vysoké společnosti smí či nesmí dovolit, co se sluší či nikoliv, nebo jednoduše, že jde jen o jeden z četných projevů dnes nekorektního patriarchalismu; čistě hypoteticky by se však její nepřiměřené chování dalo odůvodnit a vysvětlit jako věrohodné. Indicií v samotném textu jejích promluv i ve stavbě děje je dost a dost. A Corneille se v pozdějších rozborech vynasnaží, aby Chiménino jednání ospravedlnil, objasnil, či alespoň vysvětlil. Naším záměrem však nebylo Chapelainovy kritiky zpochybňovat (moc práce by to věru nedalo), ale předestřít a na konkrétních ukázkách doložit, jak se soudobá kritika k povahokresbě staví.

Chapelainovo pojetí *bienséances* sice i přes zjevně objektivní tón nese četné rysy subjektivního náhledu (zpětná motivace jednání, zvýznamňování té či oné události představeného jednání, vědomá opomenutí a zamlčení), ale v úhrnu je jeho kritika pro svou dobu příznačná. Jako svrchovaný požadavek nastoluje věrohodnost dramatického děje. Přiměřenost a zejména důslednost *mores* jsou pak její nezbytné podmínky. Symptomatické je i to, že Chapelain odmítá moralistickou interpretaci Aristotelovy řádnosti: v tragédii záporná postava vystupovat může, ovšem za podmínky, že po čas celého děje vykazuje stále tytéž povahové rysy a nenarušuje příčinné zřetězení událostí, tedy logickou strukturu děje. Právě v důrazu na logiku a ratio, v nichž vidí pilíř kýžené iluzivnosti, pak pro Chapelaina spočívá důvod, proč brojí proti neuváženému přejímání nevěrohodných historických námětů. Poodhaluje tak jeden z největších paradoxů požadavků na povahokresbu, totiž jak má básník docílit toho, aby zobrazené povahové rysy byly přiměřené a zároveň historicky autentické. Této aporii se budeme věnovat dále v souvislosti s Corneillovými a Racinovými rozbory.



II. CORNEILLOVO POJETÍ MORES

II.1 ROZPRAVA O PROSPĚŠNOSTI V DRAMATICKÉ BÁSNĚ A O JEJÍCH ČÁSTECH *DISCOURS DE L'UTILITÉ ET DES PARTIES DU POÈME DRAMATIQUE (1660)*

Soubor tří rozsáhlých *Rozprav* je nejucelenějším francouzským autorským příspěvkem k teorii dramatu v 17. století. Vznikl na konci padesátých let, kdy Corneille k soustředěné teoretické práci bezprostředně podnítilo opožděné vydání spisu *Pratique du théâtre* (1657) předního teoretika pravidelného dramatu, abbého d'Aubignaka, díla, jež vzniklo převážně již během čtyřicátých let na popud kardinála Richelieua. D'Aubignakova konceptualizace věrohodnosti jako nejzazšího a výsostně nutného iluzivního rámce³⁵ byla Corneillovi natolik cizí, že nepřijímá ani ty pasáže – a jsou četné, ve kterých se autor o Corneillově dramatickém díle pochvalně zmiňuje.³⁶ Tuto okolnost geneze textu připomínáme, poněvadž je třeba, abychom Corneillovy myšlenky interpretovali nezapomínajíc na dobový, často vyhroceně polemický kontext. I přes četné osobní, téměř vždy však rafinovaně skryté výpady – jména d'Aubignaka, Scudéryho ani Chapelaina v *Rozpravách* nezaznívají – jsou však Corneillovy *Rozpravy* z dnešního pohledu zcela zásadní: nejenom že představují originální náhled na řadu otázek teorie „pravidelného“ dramatu, ale zahrnují i úvahy čistě praktické, propedeutické (*techné*). Umožňují nám tak lépe uchopit autorovu svébytnou poetiku, neboť nám skýtají cenný dokument o vývoji a proměnách corneillovské tragédie a její zpětnou teoretickou legitimizaci. Legitimizaci, kterou však zároveň stvrzuje setrvalý úspěch na pařížských divadelních scénách – toť pro Corneille, ale i pro Moliéra a Racina³⁷ vždy

argument svrchovaný, neboť jej na rozdíl od teoretických spekulací lze těžko zpochybnit.³⁸

Tematické členění a rozvržení jednotlivých *Rozprav* není důsledně koherentní. Vycházely totiž postupně jako předmluvy ke každému ze tří svazků Corneillova *Sebraného divadla* (*Théâtre de Corneille revu et corrigé par l'auteur*, 1660): čekali bychom například, že Corneille pojedná o katarzi podrobně již ve svazku prvním, důkladnější úvahy však tomuto kontroverznímu článku aristotelsky orientované poetiky věnuje až ve svazku druhém. Podobně by bylo na místě promluvit o jednotách děje, místa a času již v souvislosti s představením různých modelů věrohodnosti, ke kterým Corneille dospívá ve druhé *Rozpravě*, avšak podrobnější úvahy o jednotách se čtenář dočká až v *Rozpravě* třetí. Zároveň je nutné Corneillovy úvahy v *Rozpravách* konfrontovat s jeho četnými předmluvami, dedikacemi a rozbory jednotlivých dramát, zejména pak se sérií tzv. *Examens* (dohromady jde o 23 ucelených a relativně samostatných pojednání), jimiž opatřuje rovněž v roce 1660 všechny své dosavadní hry a v nichž přes autorovu sverpě setrvačnou tvrdohlavost nalézáme odpovědi na řadu podnětů z kritik Chapelainových, d'Aubignakových i jiných. Každý pokus o uchopení corneillovské poetiky by se navíc měl vyvarovat unáhlených generalizací: Corneille působí bezmála padesát let, experimentuje s poetikou všech dramatických žánrů (kromě tragické pastorály), vybírá si náměty z římských dějin, antické mytologie, dějin byzantských i církevních. Je-li Barthesova teze o specifickém Racinově hrdinovi („homo racinianus“)³⁹ částečně oprávněná, protože analýza dobových postulátů dramatické estetiky a samotného Racinova díla jeho intuitivní náhled potvrzuje („hrdina dvojí tváře“, model *mediocritas aurea*),⁴⁰ u Corneille bychom se k obdobnému zobecnění dopracovali stěží.

II.2 NE/VĚROHODNOST ZVOLENÉHO NÁMĚTU VERSUS VĚROHODNOST DRAMATICKÉHO DĚJE SUJET JAKO NÁMĚT VERSUS MYTHOS JAKO USPOŘÁDÁNÍ DĚJE. CORNEILLOVO VZNEŠENO

Podobně jako Chapelain v *Sentiments* Corneille hned zkraje první *Rozpravy* uvažuje o tom, jaké povahy by měl být onen tak těžko uchopitelný afekt zprostředkovaný uměním, totiž požitek („plaisir“). Corneille však nepředkládá čtenáři model, pro nějž by nárokoval univerzální platnost, zdůrazňuje naopak, že jednotlivá pravidla mohou různí autoři a teoretikové v různých dobách chápat několikerým způsobem.⁴¹ Na druhou stranu nezastírá, že se jeho autorské vymezení jednotlivých pravidel a zejména to, jak je přetavil ve svá

dramata, setkalo s vytrvale vlídným přijetím širokého publika. Jelikož vychází z jednoduchého předpokladu, že každému dramatickému autorovi musí jít především o to, aby jeho díla kýžený požitek poskytovala, začíná Corneille celou svou *Rozpravu o užitečnosti (prospěšnosti) divadla* právě – a již v tom je jeho gesto rebelské – tím, že oprávněnost pravidel staví na tomto čistě esteticko-pragmatickém výchozím předpokladu. Corneille tak spekulativně odvozené morální užitečnosti či prospěšnosti⁴² (horatiovské *docere, utile*; La Mesnardièreova příkladnost atp.) nadřazuje Aristotelův požadavek, aby umění skýtalo požitek – a tento sice proměnlivý, ale základní imperativ pak podmiňuje i jeho autorské pojetí jednotlivých článků dramatického umění, zejména v rovině praktické, tj. v rovině umělecké tvorby:

„Il ne faut pas prétendre, dit ce Philosophe, que ce genre de Poésie nous donne toute sorte de plaisir, mais seulement celui qui lui est propre [původní kurziva vyznačující citaci z Aristotelovy Poetiky⁴³]; et pour trouver ce plaisir qui lui est propre, et le donner aux Spectateurs, il faut suivre les Préceptes de l'Art, et leur plaire selon ses Règles. Il est constant qu'il y a des Préceptes, puisqu'il y a un Art, mais il n'est pas constant quels ils sont. On convient du nom sans convenir de la chose, et on s'accorde sur les paroles pour contester sur leur signification. Il faut observer l'unité d'action, de lieu, et de jour, personne n'en doute; mais ce n'est pas une petite difficulté de savoir ce que c'est que cette unité d'action, et jusques où peut s'étendre cette unité de jour, et de lieu.“

(P. Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*. In: týž, *Trois discours sur le poème dramatique*. Éd. B. Louvat et M. Escola. Paris: Garnier Flammarion 1999, s. 163; naše kurziva.)⁴⁴

„Nesmíme si myslet, tvrdí filosof, že nám tento druh básně skýtá všechny druhy požitku, leč pouze to potěšení, které mu je vlastní [původní kurziva vyznačující citaci z Aristotelovy Poetiky]; a abychom docílili požitku, který je mu vlastní, a vyvolali jej u diváků, musíme dodržet pravidla umění a zalíbit se jim v souladu s těmito požadavky. V umění platí pravidla vždy, ale proměňuje se jejich náplň. Shodneme se na jejich pojmenování, avšak nikoliv na jejich obsahu, tak jako se shodneme na výběru slov, ale polemizujeme o jejich smyslu. Nikdo nepochybuje o tom, že je třeba zachovat jednotu děje, místa a dne. Ale co jednotu děje znamená a jak rozumět jednotám dne a místa, to už tak jasné není.“

Jestliže nepanuje jednoznačná shoda, jak interpretovat jednotlivé jednoty a do jaké míry mají či nemají dramatika ovlivňovat ve zpracování námětu, nepřesné a se smyslem Aristotelovy *Poetiky* neslučitelné jsou podle Corneille i takové interpretace věrohodnosti či nezbytnosti, které jako legitimní námět dramatu zamítají situace nevěrohodné. Corneille v tomto ohledu nepřipouští sebemenší ústupky: Aristotelés nezavrhuje nevěrohodné a historické náměty

(„sujet“) *per se*. Řada z nich patří totiž k obecně uznávanému literárnímu kánonu a nelze je tedy šmahem odmítnout.

„Ce n'est pas qu'on ne puisse faire une Tragédie d'un Sujet purement vraisemblable, il [Aristote] en donne pour exemple *La Fleur* d'Agathon, où les noms et les choses étaient de pure invention aussi bien qu'en la Comédie: mais les *grands Sujets qui remuent fortement les passions*, et en opposent l'*impétuosité* aux lois de devoir ou aux tendresses du sang, doivent toujours aller au-delà du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance parmi les Auditeurs, s'ils n'étaient soutenus, ou par l'autorité de l'Histoire qui persuade avec empire, ou par la préoccupation de l'opinion commune qui nous donne ces mêmes Auditeurs déjà tous persuadés. Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants, que Clytemnestre assassine son mari, qu'Oreste poignarde sa mère: mais l'Histoire le dit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d'incrédules. Il n'est ni vrai, ni vraisemblable, qu'Andromède exposée à un Monstre marin ait été garantie de ce péril par un Cavalier volant, qui avait des ailes aux pieds; mais c'est une erreur⁴⁵ que l'Antiquité a reçue, et comme elle l'a transmise jusqu'à nous, personne ne s'en offense, quand il la voit sur le Théâtre.“

(P. Corneille, *Discours* I, s. 64; naše kurziva.)

Neztratíme-li ze zřetele, že by se autor měl podle vlastního záměru věnovat obecné prospěšnosti divadla, může tato pasáž *Rozpravy* působit poněkud neústrojně. Na druhou stranu se na tomto exponovaném místě textu dozvídáme o Corneillově chápání věrohodnosti, které se výrazně liší od restriktivních koncepcí náležitého tragického námětu a které má v teoretické rovině i zásadní dopad na jeho pojetí *mores*. Corneille sice připouští, že existuje absolutně věrohodný námět (zmiňuje nedochovanou hru Agathónovu), další řádek

„Ne že bychom nemohli vytvořit tragédii na základě námětu, v němž se nevyskytuje nic nevěrohodného: filosof [Aristotelés] uvádí jako příklad Agathónův *Květ*, v němž všechna jména i věci byly stejně jako v komedii skrz naskrz smyšlené. Nosné náměty, které u diváka vyvolávají mocné vášně a ve kterých se bouřlivost citů střetává se zákony povinnosti a pokrevními pouty, se však nesmí na věrohodnost omezit. Divák by jim ovšem nevěřil, kdyby neměly oporu v dějinách, kterým jsme náchylni věřit a které nás o jejich opodstatněnosti pádně přesvědčují, anebo v obecném mínění, v němž jsou ukotveny a pod jehož vlivem jim už diváci uvěřili. Není věrohodné, že by Médeia zabila své děti, že by Klytaimnéstra zavraždila manžela, že by Orestés probodl matku; avšak historie to tvrdí, a proto když předvádíme tyto vážné zločiny, každý nám uvěří. Není ani pravdivé, ani věrohodné, že by Andromedu, po které se sápe mořská příšera, zachránil létající rytíř s okřídlenými chodidly; avšak tato smyšlenka se vžila za starověku, a protože se dochovala až do naší doby, nikdo se nepohoršuje, když mu na divadle tento příběh předkládáme.“

však již musíme číst jako autorskou apologii oprávněnosti námětů historických a mytologických. Nejdůležitější je, aby zobrazení zápolících sil vzbuzovalo tragickou emoci – a domyslíme-li Corneillovu argumentaci do důsledku, právě v tom spočívá samotný básníkův úkol, neboť všechny jmenované mytologické náměty tvoří neodmyslitelnou a nezpochybňovanou součást kulturního dědictví. Povědomí o nich zaručuje kontinuitu mezi světem antické civilizace a kultury (nejenom řeckým, tak jak nám jej zprostředkovávají řecké tragédie, ale i latinským: Corneillova *Andromeda* čerpá převážně z Ovidiových *Proměn*, jeho raná tragédie *Médeia* kromě Eurípida zejména z Ovidia a Seneky) a francouzským divadlem, nabízí rezervoár legitimních, byť nevěrohodných námětů. Samy o sobě však náměty nevěrohodné být mohou, vždyť nikdo nepopírá, že se „skutečně“ udály, či alespoň to, že je divák v tomto ohledu nezpochybňuje („c'est une erreur...“). Úkolem básníka tudíž není, aby diváka o jejich *věrohodnosti* přesvědčil: vyskytují se totiž natolik běžně a všichni je přijímají natolik samozřejmě, že je divák chladnému racionálnímu úsudku nepodrobí. Nevěříme sice tomu, že okřídlený Perseus mohl skutečně zachránit Andromedu, ale na chvíli se tak alespoň tváříme, pozdržíme soud a zobrazení Andromedina vysvobození na divadle nepovažujeme za rušivé. Orestovy osudy Corneille nikdy nezpracoval, ale ostatní mytologické příběhy (Médiinu pomstu, Andromedino vysvobození i Oidipův příběh) si za náměty svých tragédií zvolil. Celou úvodní větu o volbě takových námětů, které stavějí na antagonismu protichůdných sil, lze navíc interpretovat nejenom jako vůdčí princip výstavby děje, jak ji představuje *Cid*, ale též jako základní článek corneillovského pojetí vznešena: prvotním cílem dramatika je prostřednictvím zobrazeného děje vyvolat *pathos*.⁴⁶ Základní nesoulad mezi Chapelainem coby zastáncem věrohodného zpracování děje⁴⁷ a Corneillem, který naopak účinnost časem prověřených a obecně známých mytologických a historických námětů považuje za nezpochybnitelnou („persuade avec empire...“), by nám však neměl zabránit v tom, abychom si uvědomili, že stran básnického uchopení historického námětu se obě koncepce odlišují méně, než se na první pohled může zdát. Zastavme se proto u následujícího úryvku ze *Sentiments*, kde Chapelain vysvětluje, jak je třeba v návaznosti na Aristotelovu *Poetiku* chápat pojem *fable*:

„[...] cette erreur lui [Scudéry] est commune avec quelques-uns des commentateurs de ce Philosophe, lesquels se sont figurés que par ce mot de *fable* la vérité est entièrement bannie du théâtre et qu'il est défendu au poète de toucher à l'histoire et de s'en servir pour matière, à cause

„[...] tento omyl sdílí [Scudéry] s několika vykladači tohoto filosofa, kteří zastávají názor, že slovem *smyšlenka* Aristotelés z dramatické básně vylučuje pravdu a že autor nesmí čerpat z dějin a přejímat z nich náměty pro své hry, neboť historie prý nesnese, abychom ji přetvářeli

qu'elle ne souffre point qu'on l'altère pour la réduire à la vraisemblance. En quoi nous estimons qu'ils n'ont pas assez considéré quel était le sens d'Aristote, lequel sans doute par ce mot de fable n'a point entendu *ce qui nécessairement devait être fabuleux, mais seulement ce qui n'importait point qu'il fût vrai, pourvu qu'il fût vraisemblable*: ce qui se prouve premièrement par ce passage exprès de sa *Poétique*, où il dit *que le poète, pour traiter des choses advenues, ne serait pas estimé moins poète, pour ce que rien n'empêche que quelques-unes des choses advenues ne soient telles qu'il est vraisemblable qu'elles soient advenues*;⁴⁸ secondement parce qu'en plus d'un lieu il a requis que le sujet tragique ou épique en gros fût véritable ou estimé véritable, et n'y a désiré, ce semble, autre chose sinon que le détail n'en fût point connu, afin que le poète le pût suppléer par son invention, et du moins en cette partie mériter le nom de poète. Et certes ce serait une bien étrange doctrine, pour demeurer dans la signification littérale du mot fable, de vouloir faire passer pour choses fabuleuses ces aventures des Médées, des Œdipes, des Orestes, etc., que toute l'antiquité nous assure être des histoires en ce qui regarde le gros de l'événement, bien que dans le détail il y puisse avoir des opinions différentes.“

(J. Chapelain, *Sentiments...*, cit. vydání, s. 290; naše kurziva.)

Vidíme, že Chapelain rovněž připouští, že existují nevěrohodné, avšak obecně známé náměty, jež mohou být považovány za legitimní, poněvadž jsou alespoň v hrubých obrysech vnímány jako události, které se „skutečně“ přihodily. V bezprostředním polemickém kontextu odmítá ty vykladače Aristotela (zejména Scudéryho, s nímž se ve svém spise pouští do otevřeného sporu), kteří za legitimní námět považují pouze události ryze smyšlené, jež do důsledku musí dostát věrohodnému zobrazení děje. Avšak samotná historická

a přizpůsobovali věrohodnosti. V tomto směru se domníváme, že dosti pečlivě nepromysleli, jaký smysl má slovo smyšlenka u Aristotela, který má tímto výrazem bezpochyby na mysli nikoli *něco, co musí být nutně vymyšlené, nýbrž něco, u čeho na pravdivosti nezáleží, jen když je to věrohodné*. Tento názor můžeme doložit nejprve onou pasáží z Aristotelovy *Poetiky*, kde se výslovně uvádí, že *pojednává-li básník o věcech, které se skutečně přihodily, není proto ještě méně básníkem, protože to, že se určité věci staly, zdaleka neznamená, že se neseběhly tak, jak se pravděpodobně stát mohly*. Zadruhé filosof na několika místech požaduje, aby byl tragický nebo epický námět v hrubých obrysech pravdivý, anebo aby byl za pravdivý považován, a podle všeho pokládá za žádoucí, aby podrobnosti příběhu nebyly vůbec známy, neboť tak bude moci básník uplatnit představivost (doslova vynalézavost) a být básníkem alespoň v tomto ohledu. A bylo by to na mou věru podivné učení, kdyby na doslovném významu slova smyšlenka lpělo tak, že by chtělo vydávat dobrodružství Médeí, Oidipů, Orestů a dalších za smyšlená. Vždyť celý starověk nás přesvědčuje o tom, že tyto příběhy jsou v jádru pravdivé, třebaže o jejich podružnostech se můžeme dohadovat.“

látka (básníkem zvolený námět) tento požadavek splňovat nemusí, ani jej nevyklučuje. Uvedený úryvek z Aristotelovy *Poetiky* upozorňuje, že existují věrohodné náměty, jejichž příběhy se opravdu udály, nebo je jako skutečné vnímáme. Rozdílná, či dokonce protichůdná „historická“ svědectví nemusí nutně působit rušivě a nenesou nutně za následek, že by takovým námětům divák či čtenář nemohl uvěřit. Rozdíl mezi oběma přístupy spočívá zejména ve zvolené argumentaci. Chapelain lpí v první řadě na tom, aby dramatik uchopil historický námět tak, že se nebude protivit divákovu očekávání. Pokud si zvolí historický námět, musí jej zpracovat tak, aby působil věrohodně, poněvadž pouze ve věrohodně zpracovaném námětu lze spatřovat samotný cíl básnické mimesis: zobrazení lidského jednání, které si mocně a nenásilně podmaní divákova ducha i jeho smysly – a stane se tak díky tomu, že se mezi předmět zobrazení a vnímatele staví do aktivní, zprostředkovávající role básník. Corneillovo pojetí se liší: v dějinách a v mytologii se setkáváme s událostmi, jež se vši logice přičítají, a třebaže takových námětů není mnoho, jejich notorická známost a dramatický potenciál umožňují básníkovi, aby se jich chopil, byť je nelze považovat za věrojatné. Ještě jinak řečeno: historičnost a náležitá známost námětu samy o sobě postačují coby bezpečná záruka. Historický námět sice může být zároveň věrohodný, ale není to nezbytná podmínka jeho legitimnosti. Prvořadé je, aby vzbuzoval estetický požitek. Požadavkem věrohodnosti se Corneille dále podrobně zabývá, když vymezuje jednotlivé konfigurace dramatického děje ve druhé *Rozpravě*. Jeho poznámka o legitimnosti *mimořádných* historických⁴⁹ námětů však má, jak uvidíme, zásadní dopad na jeho pojetí přiměřenosti a podobnosti *mores*.

II.3 PROSPĚŠNOST VERSUS POŽITEK (DOCERE VERSUS DELECTARE)

Úvodní poznámky Corneillovy první *Rozpravy* jsou obecného rázu: výsostný a jediný cíl tragického dramatického básnictví spočívá v tom, aby prostřednictvím zobrazeného děje v divákovi vyvolalo emoce, které paradoxně zakouší jako libé. Estetický požitek Corneille v exegezi Aristotela ztotožňuje se svrchovaným cílem básnické mimesis. Jak ale onoho libého požitku dosáhnout? Kdy libě zakoušená bázeň přerůstá v nepříjemný odpor? Kudy probíhá křehká hranice mezi lahodnou lítostí a zneklidňujícím pocitem nespravedlivosti? A jak naložit v souvislosti se vzbuzováním tragických emocí s Aristotelovými kusými poznámkami o katarzi? Vylučuje svrchované postavení požitku morální prospěšnost divadla? A má divadlo vůbec být prospěšné? Všichni teoretici a řada dramatiků již od druhé poloviny třicátých let věří, že jim odpověď na tyto otázky usnadní co nejjednodušší formulace pravidel. Corneille tuto

důvěru v pravidla sdílí, avšak pouze částečně. Jeho odpovědi se nechtějí omezit na pouhou teoretickou „spekulaci“, neboť vyrůstají z praxe a konkrétní „řemeslné“ postupy, se kterými se jako dramatik potýká, tudíž nikdy neztrácí ze zřetele.⁵⁰ Je tomu tak i v případě Corneillova rozboru prospěšnosti. Neklade ani tak otázku, zda divadlo je či má být prospěšné, zajímá ho více, jakými konkrétními prostředky může dramatik prospěšnosti dosáhnout, a také jakých postupů by se měl vyvarovat. Jinými slovy, jde mu především o formulaci „řemeslných“ pravidel (*techné, ars*). Corneillova snaha uplatnit „objektivně“ obě dvě základní paradigmaty přístupů k prospěšnosti básnictví (Aristotelés / Horatius) však čtenáře přesto ani na chvíli nenechává na pochybách, že dává jednoznačně přednost pojetím vycházejícím z Aristotelovy *Poetiky*, a nikoliv těm Horatiovým („*castigatio mores*“):

„Ainsi ce que j'ai avancé dès l'entrée de ce Discours, que *la Poésie Dramatique a pour but le seul plaisir des Spectateurs* [původní kurziva vyznačující citaci ze začátku první *Rozpravy*], n'est pas pour l'emporter opiniâtement sur ceux qui pensent ennoblir l'Art, en lui donnant pour objet, de profiter aussi bien que de plaire. Cette dispute même serait très inutile, puisqu'il est impossible de plaire selon les Règles, qu'il ne s'y rencontre beaucoup d'utilité. Il est vrai qu'Aristote dans tout son Traité de la Poétique n'a jamais employé ce mot une seule fois; qu'il attribue l'origine de la Poésie au plaisir que nous prenons à voir imiter les actions des hommes; qu'il préfère la partie du Poème qui regarde le Sujet à celle qui regarde les Mœurs, parce que cette première contient ce qui agréé le plus, comme les Agnitions et les Péripéties; qu'il fait entrer dans la définition de la Tragédie l'agrément du discours dont elle est composée, et qu'il l'estime enfin plus que le Poème Épique, en ce qu'elle a de plus que lui la décoration extérieure et la Musique, qui délectent puissamment, et qu'étant plus courte et moins diffuse, le plaisir qu'on y prend est plus parfait: mais

„Nejsem ovšem tak neústupný, abych si stál na svém a tvrdil, že zastánci pojetí, kteří chtějí umění povznést a podle kterých se má nejen libit, ale také prospívat, nemají pravdu, když již od začátku vysvětlují, že cílem dramatického básnictví je pouze a jedině divákův požitek [původní kurziva vyznačující citaci ze začátku první *Rozpravy*]. Sám tento spor je koneckonců zbytečný, protože dost dobře není možné, aby dílo, jež dodržuje pravidla a vyvolává požitek, nebylo zároveň vysoce prospěšné. Je pravda, že Aristotelés v celé *Poetice* tohoto slova ani jednou nepoužil a že odvozuje původ básnictví z požitku, jež nám skýtá nápodoba lidského jednání. Dále je pravda, že filosof staví do popředí složku básně, která se týká sestavení děje a která u něho zastihuje povahokresbu. Sestavení děje zahrnuje to, co je největším zdrojem libosti, totiž rozpoznání a peripetie. Platí také, že zařazuje do definice tragédie požitek z jazyka, jímž je psána, a že si jí cení více nežli eposu, který je ve srovnání s tragédií ochuzen o výpravu a hudbu, jež přinášejí velkou libost, a který je také delší a méně soudržný, takže požitek, který vyvolává, je slabší. Avšak na druhou

il n'est pas moins vrai qu'Horace nous apprend que nous ne saurions plaire à tout le monde, si nous n'y mêlons l'utile, et que les gens graves et sérieux, les vieillards, les amateurs de la vertu s'y ennuièrent s'ils n'y trouvent rien à profiter.“

(Corneille, *Discours* I, s. 66; naše kurziva.)

Přestože je Corneillovi utilitární náhled na divadlo spíše cizí, nepopírá, že se najdou postupy, jak do dramatického díla jistou dávkou morální prospěšnosti „propašovat“. Horatiův precept z *Umění básnického* „Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.“ (v. 343), který Corneille podrobně rozebírá již v roce 1645 v předmluvě k *La Suite du Menteur*, přes patrnou zdrženlivost nepopírá úplně. Odlišnost Corneillova pojetí, které lze shrnout tak, že prospěšnost v divadle je záhodná pouze, pokud zároveň skýtá libost, se ukáže v plném světle, porovnáme-li ji s pojetím, které ve své *Poetice* na konci třicátých let představil La Mesnardière.⁵¹ Odkaz na zmíněné Horatiovo doporučení se v jeho *Poetice* objevuje opakovaně. Nejdříve v souvislosti s vymezením Aristotelova *chréstos*, řádnosti zobrazených povahových rysů jednající postavy. Jde o podmínku, kterou La Mesnardière v duchu svých mravokárných úvah předkládá jako příkladnost:

„Enfin pour l'utilité que les Mœurs doivent produire en paroissant *Exemplaires*, il faut que le Poète sçache qu'encore que ce soit beaucoup d'exprimer parfaitement les Mœurs des Particuliers, ce n'est toutefois pas assez; mais qu'il faut qu'en général la Tragédie soit attachée au profit du Spectateur, & qu'elle fasse pénétrer les bons sentimens dans son ame parmi le divertissement.“ [Následují citace z Horatiova *Umění básnického* („Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / Lectorem delectando, pariterque monendo“, v. 343-344) a z úvodu 15. kapitoly Aristotelovy *Poetiky* (1454a16) o řádnosti zobrazených povah.]

(H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*. Genève: Slatkine Reprints 1972 [1640], s. 140-141.)

stranu platí, že se naše dílo, jak nás učí Horatius, nemůže zalíbit každému, pokud není současně *prospěšné*, a že vážní a přísní lidé, starci a ochránci ctnosti se budou nudit, pokud v díle nenajdou něco *prospěšného*.“

„Mají-li se povahové rysy jevit *příkladně*, musí prospívat, a je proto nutné, aby si básník uvědomil, že zobrazit dokonale povahové rysy jednotlivců není jednoduché, ale že to samo o sobě nestačí. Je totiž nutné, aby tragédie všeobecně vzato usilovala o divákův prospěch a aby ho prodchla nejen požitkem, ale rovněž řádnými myšlenkami.“ [Následují citace z Horatiova *Umění básnického* („Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / Lectorem delectando, pariterque monendo“, v. 343-344) a z úvodu 15. kapitoly Aristotelovy *Poetiky* (1454a16) o řádnosti zobrazených povah.]

Zdánlivá samoučelnost požitku, prosté zábavy a rozptýlení jsou pouze rafinovaným prostředkem k cíli, který La Mesnardière v hierarchii hodnot považuje za svrchovaný: tj. morální prospěšnosti, resp. obecněji poučení. Na řádnost zobrazených povahových rysů („mœurs“) proto La Mesnardière pohlíží skrze clonu příkladnosti, *chrēstos* jako první a nejdůležitější podmínka povahokresby jednající postavy musí zaručit, aby se divákovy duše nenásilně zmocnily „řádné myšlenky“ („les bons sentiments“). Vidíme jasně, že autor odsouvá požitek coby soběstačnou hodnotu na okraj a omezuje jej na zprostředkovatele funkcí „vyšších“. Ještě patrněji vysvítá tento čistě teleologický náhled na požitek z rozsáhlého oddílu La Mesnardièreovy *Poetiky*, kde neústupně polemizuje s Lodovicem Castelvětem. V samotném závěru vleklého sporu La Mesnardière čtenáře poučuje, jaká je jediná správná interpretace 4. kapitoly Aristotelovy *Poetiky*:

„Voici donc ce qu'il faut tirer de la pensée du Philosophe; Qu'il veut que toute la Poësie ne soit qu'une imitation, (Platon l'auoit dit auant lui) & que toute imitation soit agreable à l'esprit: Mais qu'en reuanche il entend que le plaisir qu'elle produit, se tourne en utilité, puis qu'il dit que les disciplines, que l'on sçait estre fort utiles, sont apprises en imitant; c'est à dire par la voye dont se sert toute la Poësie pour instruire ses Auditeurs.“

(H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 166.)

„Z filosofovy úvahy musíme tedy vyvoditi následující závěry: veškeré básnictví má být pouhou nápodobou (Platón tak soudil již před ním) a veškerá nápodoba má být příjemná. Avšak filosof zároveň vyžaduje, aby libost, kterou básnictví vyvolává, přešla v prospěšnost, neboť prohlašuje, že věci, o jejichž užitečnosti není sporu, si osvojujeme nápodobou, tj. způsobem, jehož využívá celé básnictví, aby posluchačům přinášelo poučení.“

Požitek z nápodoby podle této interpretace není samoučelný, jelikož se stává jen prostředkem k získávání dalších poznatků, a teprve tato zprostředkující role zaručuje prospěšnost básnické mimesis. La Mesnardière na rozdíl od Corneille i Castelvětra soběstačnost a nezacílenost požitku popírá, což ho zákonitě vede k moralizujícímu uchopení Aristotelovy řádnosti skrze nearistotelskou konceptualizaci příkladnosti. U La Mesnardièreova vymezení dosahu první podmínky *mores*, na něž nazírá jako na jeden ze zásadních článků poetiky, jež mají zaručit příkladnost básnické fikce, se zastavíme dále v souvislosti s rozbořením Corneillova pojetí. Zde se pohybujeme zatím v obecnější rovině. Sedmý bod svých polemických úvah namířených proti Castelvětrovi La Mesnardière uzavírá takto:

„Ainsi nous pouuons conclurre, *Que le Diuertissement n'est pas la fin principale que la Poësie se propose, comme auance Castelvetro en déprauant cette pensée du quatrième Chapitre, sur quoy il fonde son erreur: Mais que c'est un puissant attrait qui se treuue dans les manieres par lesquelles elle instruit, & qui la rend agreable auant qu'elle soit utile, pour estre à la fin tous les deux. Ce sentiment est si plausible, qu'il n'y a point de Gens de lettres qui n'ayent ces vers dans la bouche, dès que l'on vient à parler de l'vsage de la Poësie.*“ [Následuje opět citace z Horatiova *Umění básnického*, v. 343-344.]

„Můžeme tudíž uzavřít, že hlavním účelem básnictví není rozptýlení, jak se domnívá Castelvetro, který překrucuje myšlenku ze čtvrté kapitoly. Z toho také pochází jeho omyl. Požitek je mocné lákadlo a patří k prostředkům, jichž básnictví využívá, aby nám přinášelo ponaučení, a díky nimž je příjemné, ještě než prospívá, ale nakonec přináší jak požitek, tak prospěch. Toto stanovisko je natolik obecně přijatelné, že se v našich řadách nesetkáme s nikým, kdo by tyto verše necitoval, jakmile se řeč stočí k básnictví.“ [Následuje opět citace z Horatiova *Umění básnického*, v. 343-344.]

(H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 166; původní kurziva.)

Připojená citace z *Umění básnického* má čtenáře utvrdit v tom, nakolik pomýlenost Castelvetrova pojetí bije do očí. Z Aristotelovy *Poetiky* lze sice vyčíst, že básnická nápodoba může být prospěšná tím, že napomůže k osvojení „kognitivních“ procesů (po-učení, roz-poznání), těžko lze však připustit, že by tuto vlastnost Aristotelés považoval za nezbytný doprovodný rys básnické mimesis. Aristotelovy poznámky ve čtvrté kapitole se netýkají zacílení básnické nápodoby, ale jejích zjevných příčin, a autor je uvádí navíc v nástinu historického vývoje. Absence zjevné a jednoznačně interpretovatelné konceptualizace prospěšnosti u Aristotela však raně novověkým teoretikům pravidelného dramatu nebrání v tom, aby samoučelnost (nezacílenost) libosti (požitku) nevnímali jako nepatřičnou. Svědčí o tom nakonec i samotný Corneille a jeho první *Rozprava*: na rozdíl od La Mesnardière ho však k tomuto zohlednění prospěšnosti nevedou primárně obecně morálně-filosofické úvahy.⁵²

Že Corneillovo pojetí není černobílé, dokládá i úvodní poznámka k oddílu první *Rozpravy*, kde dramatik probírá jednotlivé tvůrčí postupy (srov. dále), jež básníkovi prospěšnost divadla pomohou zajistit. Opíraje se tentokrát o 341. verš Horatiova *Umění básnického* („Centuriae seniorum agitanti expertia frugis.“⁵³) píše – poněkud překvapivě –, že prospěšnost nesmí uměleckému dílu chybět. Pravděpodobně má však na mysli nezbytnost nikoliv coby nutný logický požadavek, bez něhož se básnická mimesis neobejde, ale daleko obecnější (rétorický) postulát o tom, že se básník musí přizpůsobit převládajícímu vkusu. Toto prizma totiž Corneillovi umožňuje hájit jeden z jeho oblíbených kompozičních postupů dramatické promluvy, totiž začlenění obecných

gnómických sentencí a maxim. Ve světle požadavku prospěšnosti nejsou nikterak nenáležitě, ale naopak žádoucí. Vidíme, jak se tak od otázek zcela obecných dostáváme k méně „spekulativní“ rovině kompozice dramatického díla a k obhajobě autorské poetiky.

„*Centuriae seniorum agitant expertia frugis*. Ainsi, quoique l'utile n'y entre que sous la forme du délectable, il ne laisse pas d'y être nécessaire, et il vaut mieux examiner de quelle façon il y peut trouver sa place, que d'agiter, comme je l'ai déjà dit, une question inutile touchant l'utilité de cette sorte de Poèmes. J'estime donc qu'il s'y en peut rencontrer de quatre sortes.“

(P. Corneille, *Discours* I, s. 66.)

„*Centuriae seniorum agitant expertia frugis*. Nuže, prospěšnost se sem dostává jen jako požitek, ale to neznamená, že by se bez ní dramatická báseň měla obejít. Moudřejší je zkoumat, jakými postupy do dramatu tuto složku zabudujeme, než se, jak jsem již řekl, zaobírat zbytečnými spory o jeho prospěšnosti. Mám za to, že se můžeme setkat se čtyřmi druhy prospěšnosti.“

II.4 PROSPĚŠNOST GNÓMICKÝCH SENTENCÍ

První prostředek, jak dosáhnout prospěšnosti básnické mimesis, spočívá podle Corneille v ústrojném začlenění gnómických sentencí a maxim do promluvy jednajících postav,⁵⁴ avšak pouze tak, aby nepůsobily rušivě a příliš nebrzdily progresi děje.⁵⁵ Jde o postup, který mimo jiné úzce souvisí s povahokresbou, protože nám umožňuje, abychom si učinili dobrý obrázek o tom, zda na odiv stavěné principy důsledně odpovídají zobrazenému jednání. Corneille stanovuje v návaznosti na d'Aubignakovu *Divadelní praxi*⁵⁶ pravidla a podmínky, za kterých je toto funkční začlenění žádoucí, a na příkladu svých dramát ukazuje, jakých úskalí je třeba se vyvarovat. Dramatik by zejména neměl ztrácet ze zřetele, v jakém rozpoložení se jednající postava nachází. Corneille si při stanovení pravidel vypomáhá příkladem z prvního výstupu čtvrtého dějství své první komedie *Melita* (1629):

„J'avouerai toutefois que les discours généraux ont souvent *grâce*, quand celui qui les prononce et celui qui les écoute ont tous deux l'esprit assez tranquille, pour se donner raisonnablement cette patience. Dans le quatrième Acte de *Mélite*, la joie qu'elle a d'être aimée de Tircis lui fait

„Přiznávám, že obecné promluvy nezřídka působí *libě*, když mluvčího i jeho protějšek nic nevyrušuje z klidného rozpoložení, protože jinak by jim nepopřáli sluchu. Ve čtvrtém výstupu *Melity* má hrdinka takovou radost, že jí Tircis miluje, že bez nelibosti snese *chůvino pokárání*; *chůva* si

souffrir sans chagrin la remontrance de sa Nourrice, qui de son côté satisfait à cette démangeaison, qu'Horace attribue aux vieilles gens, de faire des leçons aux jeunes; mais si elle savait que Tircis la crût infidèle, et qu'il en fût au désespoir, comme elle l'apprend ensuite, elle n'en souffrirait pas quatre vers.“

(P. Corneille, *Discours* I, s. 66; naše kurziva.)

nemůže pomoci a poučuje mladé, což Horatius připisuje starým lidem. Kdyby však Melita věděla, že si Tircis myslí, že mu byla nevěrná, a že si zoufá, jak se později dozví, nestrpěla by ani slůvko chůvina plísňení.“

Za podmínky, že je obecných promluv (kde se navíc setkáváme často s manýristicky laděnými *concetti*) užito střídme, mohou působit libě („grâce“). Vidíme ale také, že se prostřednictvím rozboru prospěšnosti Corneille opět obloukem navrací k estetickému požitku. Druhá část citovaného rozboru s odvoláním na Horatiovu taxonomii přiměřených povahových rysů⁵⁷ a myšlenkové stránky (*dianoia*) dokonce ukazuje, že se gnómičká promluva může stát, pokud však nepřeruší vypjaté úseky děje, vhodným prostředkem pro charakterizaci jednajících postav. Analogicky vysvětluje Corneille i užití tzv. *oratio morata* v pozdější komedii *Pokračování Lháře* (1645):

„L'assurance que prend Mélisse au quatrième de *La Suite du Menteur* sur les premières protestations d'amour que lui fait Dorante, qu'elle n'a vu qu'une seule fois, ne se peut autoriser que sur la *facilité et la promptitude que deux Amants nés l'un pour l'autre ont à donner croyance à ce qu'ils s'entredisent*; et les douze vers qui expriment *cette Moralité en termes généraux ont tellement plu*,⁵⁸ que beaucoup de gens d'esprit n'ont pas dédaigné d'en charger leur mémoire.“

(Corneille, *Discours* I, s. 66; naše kurziva.)

„Sotva Dorante vyzná Melise lásku, hrdinka ve čtvrtém dějství *Pokračování Lháře* těmto vyznáním okamžitě uvěří, byť se s ním setkala jen jednou. Tuto jistotu můžeme zdůvodnit pouze tím, že *milenci zrození jeden pro druhého snadno a rychle uvěří všemu, co si navzájem sdělují*, a tucet veršů, které vyjadřují tuto *všeobecně přijímanou pravdu*, si diváci *tolik oblíbili*, že mnoha duchaplným lidem nepřišlo zatěžko si je zapamatovat.“

Svrchovaným argumentem ospravedlňujícím náležitost těchto obecných „gnómičkých“ promluv je však, jak zjišťujeme, že se soudobému kultivovanému divákovi zalíbily natolik, že mu utkvěly v paměti.

II.5 DIVADLO CTNOSTI A NEŘESTI

Vymezení druhého a třetího modu prospěšnosti s sebou přináší již charakteristicky corneillovskou argumentaci. Corneille se opírá tentokrát nejen o vlastní dramata, ale i o antické tragédie, a polemizuje především s pojetím takového uspořádání děje, které si za svůj nejvyšší cíl stanovuje příkladnost. Corneille zde však mírní svou neústupnost, jež určila rebelskou dikci raných textů, zejména pak jedné z jeho prvních teoretických úvah, fiktivní dedikace k tragédii *Médeia* (uvedena 1634/1635, knižně 1639). Po delší popisné části o antických tragédiích, kde vystupují záporné postavy jako *Médeia*, *Átreus* či *Klytaimnéstra*, připomíná, že dobový vkus straní spíše příkladnému rozuzlení. Zastavme se u tohoto zásadního článku corneillovské poetiky důkladněji.

„La seconde utilité du Poème Dramatique se rencontre en la naïve⁵⁹ peinture des vices et des vertus, qui ne manque jamais à faire son effet, quand elle est bien achevée, et que les traits en sont si reconnaissables, qu'on ne les peut confondre l'un dans l'autre, ni prendre le vice pour vertu. Celle-ci se fait alors toujours aimer, quoique malheureuse, et celui-là se fait toujours haïr, bien que triomphant.“

(Discours I, s. 68; naše kurziva.)

„Druhý modus prospěšnosti v dramatické básni spočívá ve věrném zobrazení neřesti a ctnosti, které se nikdy nemine účinkem, když je autor dobře promyslí a když ctnostné a neřestné jednání vykreslí tak přesně, že je můžeme jednoznačně odlišit, aniž zaměníme neřest za ctnost. Ctnost si tudíž divák zamiluje vždy, dokonce i tehdy, když ji stíhá neštěstí, kdežto neřest, třebaže vítězí, si divák zákonitě zoškliví.“

Napodobuje-li zobrazení neřesti a ctnosti zvolený předmět zobrazení (neřestná a ctnostná jednání) zdařile a je-li nezaměnitelně rozpoznatelné, lze je již bez dalších omezujících podmínek považovat za prospěšné. Jako důkaz Corneille uvádí, že se právě s takovým pojetím setkáváme v řadě antických drammat. Dostatečnou zárukou prospěšnosti divadla je pouhé věrné zobrazení povahových rysů jednajících postav či korespondujících jednání, ať už záporných či kladných (zde v perspektivě morální, „peinture des vices et des vertus“). Divák rozpoznává něco, co je mu povědomé, s čím se už setkal – a toto rozpoznání ho intelektuálně uspokojuje, a působí tudíž prospěšně. Corneillovu argumentaci lze navíc podepřít i citací z Aristotelovy *Poetiky*. Na začátku již zmiňované čtvrté kapitoly Aristotelés mluví právě o potěšení, které pramení z rozpoznání zobrazeného předmětu nápodoby:

„[...] to, co samo o sobě vidíme s nelibostí, pozorujeme v obzvláště věrném vyobrazení s potěšením, například i podoby nejodpudivějších zvířat a mrtvol. Příčinou toho je skutečnost, že poznávat je velmi příjemné nejen filosofům, ale i ostatním lidem, jenže ti se

tomu věnují jen málo.⁶⁰ Lidé se totiž dívají na obrazy s potěšením proto, že při jejich pozorování se mohou *poučovat* a dohadovat o všem, co se tu zobrazuje, například že tohle je ten a ten.“

(Aristotelés, *Poetika*, 1448b10n.,⁶¹ cit. vydání, s. 53; naše kurziva.)

Domníváme se však, že více než na prospěšném potěšení ze samotného kognitivního procesu roz/poznání záleží Corneillovi na věrném způsobu nápodobu. To platí i pro povahokresbu, kdy třetí Aristotelově podmínce, tj. podobnosti zobrazených povahových rysů, rozumí tak, že má zaručit, aby se fikční jednající postava a její povahové rysy podobaly příslušnému historickému či mytologickému modelu. Ještě zásadnější je beze sporu ten fakt, že Corneillova dramaturgie se bez zobrazení záporných (neřestných) postav neobejde. To by však soudobým teoretikům, pokud se nepřekročí jistá ne vždy zcela pevně stanovená míra (*miarón*), v zásadě spíše nevadilo, jakkoli se převážně kloní k estetice zkrášlení. Neřestné jednání však připouští téměř vždy za podmínky, že je v rámci představeného děje stihne exemplární trest. Dostáváme se tak ke třetímu potenciálnímu modu prospěšnosti, jenž se tentokrát týká pouze tragédie, resp. konfigurace tragického děje.

II.6 NIČEMA BUDIŽ POTRESTÁN ANEB PŘÍKLADNOST. TRAGICKÉ POCHYBENÍ A NEPŘIMĚŘENÝ TREST

Corneille v tomto ohledu navazuje na své obecnější úvahy o volbě legitimního námětu a zároveň svou konceptualizací prospěšnosti hájí zobrazení násilí, tak jak se s ním setkáváme v řadě tragédií ze třicátých let, zejména v těch, jež se inspirovaly Senekou:

„Les Anciens se sont fort souvent contentés de cette peinture [věrné zobrazení ctnostných a neřestných jednání], *sans se mettre en peine de faire récompenser les bonnes actions, et punir les mauvaises*. Clytemnestre et son adultère [Aigisthos] tuent Agamemnon *impunément*; Médée en fait autant de ses enfants, et Atrée de ceux de son frère Thyeste, qu'il lui fait manger. Il est vrai qu'à bien considérer ces Actions qu'ils choisissaient pour la *Catastrophe* de leurs Tragédies, c'étaient des *criminels* qu'ils faisaient punir, mais par des crimes

„Ve starověku se autoři často spokojili s tímto zobrazením [věrné zobrazení ctnostných a neřestných jednání], ale už si nedali práci s tím, aby dobré skutky došly odměny a aby špatné skutky stihl trest. Klytaimnéstra a její milenec [Aigisthos] beztrestně zabijí Agamemnona. Stejně tak Médeia usmrtí své děti a Átreus zahubí potomky svého bratra Thyesta a dá mu je sníst. Činy, jež starověcí básníci zařazovali do *katastrofy* svých tragédií, však dopadaly na *zlotřilce, kteří byli potrestáni ještě ohavnějšími zločiny, než jaké sami spáchali*.

plus grands que les leurs. Thyeste avait abusé de la femme de son frère; mais la vengeance qu'il en prend a *quelque chose de plus affreux* que ce premier *crime*. Jason était un *perfide* d'abandonner Médée, à qui il devait tout; mais massacrer ses enfants à ses yeux est *quelque chose de plus*. Clytemnestre se plaignait des concubines qu'Agamemnon ramenait de Troie; mais il *n'avait point attenté sur sa vie*, comme elle fait sur la sienne: et ces Maîtres de l'Art ont trouvé le crime de son fils Oreste, qui la tue pour venger son père, *encore plus grand* que le sien, puisqu'ils lui ont donné des Furies vengeresses pour le tourmenter, et n'en ont point donné à sa mère, qu'ils font jouir paisiblement avec son Égisthe du royaume d'un mari qu'elle avait assassiné.“

(Discours I, s. 68–69; naše kurziva.)

Zobrazení tragického děje se v řeckých a latinských tragédiích nepodřizuje našemu chápání spravedlnosti,⁶² které je vnějším, přídatným a mimoes-
tetic kým zřetelem. Pokud se zaměříme pouze na strukturu dramatického děje, dá se říci, že antická tragédie dává přednost takovému uspořádání, jež vzbuzuje silné emoce, aniž se primárně ohlíží na to, jsou-li jednotlivé zobrazené události přiměřené neúprosné logice, že zločin musí být potrestán. Corneille si je však vědom, že takovou konfiguraci tragického děje publikum jednoznačně nepřijímá. Jako by samotné věrné zobrazení určitého jednání pro soudobého diváka a kritika prospěšnost divadla, a tím v důsledku i jeho legitimnost, dostatečně nezaručovalo. Svědčí o tom neúspěch Senekou inspirované tragédie *Thyestés* od Monléona (knižně srpen 1638). Corneille se ob-
loukem na tomto místě *Rozpravy* rovněž vrací k apologii zvolené konfigurace děje své první tragédie *Médeia*:

„Notre Théâtre *souffre difficilement* de pareils Sujets: le *Thyeste* de Sénèque n'y a pas été fort heureux; sa *Médée* y a trouvé plus de faveur, mais aussi, à le bien prendre, *la perfidie de Jason et la violence du Roi de Corinthe* la font paraître si

Thyestés svedl ženu svého bratra, avšak pomsta, jež ho stihne, má v sobě *cosi otřesnějšího* než Thyestův *zločin*. Iásón-
-nevěrník opustil Médeiu, jíž vděčil za vše, avšak usmrtit jeho děti v jeho přítomnosti je *horší*. Klytaimnéstra si zoufá, že si Agamemnón přivezl z Tróje souložnice, ale pak zajde dál, neboť manžela zprovodí ze světa, kdežto Agamemnón *jí neusiloval o život*. A starověcí mistři tragédie se domnívají, že když ji Orestés zabije, aby pomstil svého otce, dopouští se *strašlivějšího zločinu* než ona. Proto v jejich pojetí Oresta pronásledovaly a trýznily pomstychtivé Furie, zatímco Klytaimnéstra s Aigisthem se pokojně těšili ze všeho, o co připravili zavražděného Agamemnona.“

„Našemu divadlu takové náměty *příliš nevyhovují*: Senekův *Thyestés* spíše pohorel, *Médeia* se sice dočkala slušného úspěchu, ale při bližším zamyšlení zjistíme, že *vzhledem k Iásónově proradnosti a vzhledem ke krutosti korintského krále v ní*

injustement opprimée, que l'Auditeur entre aisément dans ses intérêts, et regarde sa vengeance comme une justice qu'elle se fait elle-même de ceux qui l'oppriment."

(Discours I, s. 6g; naše kurziva.)

obecenstvo vidí hrdinku tak nespravedlivě stihanou osudem, že jí straní a že na její pomstu pohlíží jako na spravedlivou odplatu, již Médeia trestá své protivníky."

Tato obranná perspektiva, jež se ohlíží na vkus soudobého diváka, je v průměrném rozporu s nesmířlivou rozhodností, která charakterizuje dravý přístup mladého autora v roce 1639. Podívejme se, jak na uspořádání tragického děje Corneille nahlížel krátce poté, co vyvrcholila polemika o *Cidovi*:

„Je vous donne *Médée* toute méchante qu'elle est, et *ne vous dirai rien pour sa justification*. Je vous la donne pour telle que vous la voudrez prendre, sans tâcher à prévenir, ou violement vos sentiments par un étalage des préceptes de l'art qui doivent être mal entendus, et fort mal pratiqués quand ils ne nous font pas arriver au *but* que l'art se propose. Celui de la Poésie dramatique est de *plaire*, et les règles qu'elle nous prescrit ne sont que des adresses pour en faciliter les moyens au Poète, et non pas des raisons qui puissent persuader aux spectateurs qu'une chose soit agréable, quand elle leur déplaît. Ici vous trouverez *le crime en son char de triomphe*, et peu de personnages sur la scène dont les *mœurs* ne soient plus mauvaises que bonnes; mais la peinture et la Poésie ont cela de commun entre beaucoup d'autres choses, que l'une fait souvent de *beaux* portraits d'une femme laide, et l'autre de *belles* imitations d'une action qu'il ne faut pas imiter. Dans la portraiture il n'est pas question si un visage est beau, mais s'il *ressemble*, et dans la Poésie il ne faut pas considérer si les *mœurs* sont *vertueuses*, mais si elles sont *pareilles* à celles de la personne qu'elle introduit. Aussi nous décrit-elle

„Předkládám vám *Médeiu* v celé její zlovolnosti a *nebudu se jí nijak zastávat*. Má hrdinka stojí před vámi a záleží jen na vás, jak ji posoudíte. Nechtěl jsem vás ovlivnit nebo nešetrně tlačit na váš úsudek tím, že bych stavěl na odiv pravidla umění, která autoři mylně chápou a ještě hůř uplatňují, pokud nás nevedou k *cíli*, o němž umění usiluje. Dramatické básnictví se má *líbit*, a *pravidla, kterými se básníci mají řídit, je nutno chápat toliko jako pouhé podpůrné prostředky, které jim usnadňují práci*, nikoli jako důvody, s jejichž pomocí mohou divákům namluvit, že se jim něco líbí, když se jim to protiví. V mé hře *vítězí zločin* a najdete tu jen hrstku postav, v jejichž *povaze dobro* převáží nad *zlem*. Avšak poezii sblížuje s malířstvím mimo jiné to, že malba často *krásně* vypořádává ošklivou ženu a že poezie *krásně* napodobuje jednání, jež by lidé napodobovat neměli. V malířství nejde o to, zda je tvář portrétované osoby krásná, nýbrž o to, zda ji obraz *vystihl*. Podobně se v básnictví nemáme starat o to, je-li hrdinova povaha *ctnostná*, ale posuzovat, *podobá-li se povaze osoby, která v básni vystupuje*. Proto *nezáleží na tom, jestli dílo ztvárňuje dobré či špatné skutky*. *Odsouzeníhodné jednání nám neunucuje jako příklad*, a pokud se ho máme

indifféremment les bonnes et les mauvaises actions sans nous proposer les dernières pour exemple, et si elle nous en veut faire quelque horreur, ce n'est point par leur punition qu'elle n'affecte pas de nous faire voir, mais par leur laideur qu'elle s'efforce de nous montrer au naturel. Il n'est pas besoin d'avertir ici le public que celles de cette Tragédie ne sont point à imiter, elles paraissent assez à découvert pour n'en faire envie à personne."

(P. Corneille, *Œuvres complètes* I. Éd. G. Couton. Paris: Gallimard 1980, s. 535–536; naše kurziva.)

zděsit, dosáhne toho nikoli tak, že nám pohrozí trestem – *vždyť* beztak ani nepředstírá, že nám jej ukáže. Předestře nám ohavnost neřestného jednání, a to tak, jaké ve skutečnosti je. Jistě nemusím obecnstvo nabádat, aby se jednáním a skutky, jež má tragédie zobrazuje, neřídilo: vyniknou tak očividně, že se každému zoškliví."

Jako bychom znovu četli úvodní řádky první *Rozpravy*, kde Corneille obhajuje svrchovanost estetického požitku. Pravidla mají dramatikovi usnadnit cestu tak, aby tohoto svrchovaného cíle dosáhl: mají mít návodný, propedeutický ráz. Obecně teoretické spekulace diváka k tomu, aby se mu zalíbilo drama, jež ho ve skutečnosti nechává chladným, nepřinutí. Zobrazení špatných povahových rysů („les mauvaises mœurs“) samo o sobě nelze zavrhnout, pokud se p o d b á předmětu zobrazení. Není ani nebezpečné, nikterak se totiž neprohřešuje proti dobrým mravům, poněvadž žádného rozumného, soudného člověka nenapadne, aby ve ztvárnění neřestných jednání spatřoval modelový příklad, jak by se v reálném světě měl či neměl chovat.⁶³ Pole působnosti mimoestetické příkladnosti Corneille v souladu s tímto raným textem omezuje toliko na *impetus*, jež může vyvolat zobrazení jednání dobrého: zahlédáme zde *in nuce* ranou formulaci takového pojetí mimesis, jež později ostře odmítne církevní kritika (tzv. Senaultův paradox).⁶⁴ Corneillovu zmínku o příkladnosti je však třeba spíše vnímat jako obranný osten vůči moralizujícím estetickým konceptualizacím, které se zrodily krátce po polemice, již vyvolal *Cid*. Pregnantněji odtud vystupuje dramatikovo pojetí bytostně estetické hodnoty, tj. k r á s y („*beaux portraits*“, „*belles imitations*“), a také více souzní s Corneillovými pozdějšími názory. V první *Rozpravě* se Corneille pokouší o rozlišení a klasifikaci čtyř způsobů, které mají dostát soudobému vkusu, a v horatiovském duchu na estetický požitek a mimoestetickou prospěšnost nahlíží jako na spojité nádoby, dvě strany téže mince. Zatímco tedy na konci padesátých let uvažuje, byť ne zcela bez výhrad, o tom, jak obě roviny provázat, v rané předmluvě k *Médeii* o takto pojatém prolnutí řeč není. Estetický požitek vzchází z krásy, které básník dosáhne věrnou nápodobou. Corneille zde nesmlouvavě odmítá i takové uspořádání děje, kde jsou neřestná jednání postav před zraky diváků jednoznačně potrestána. O tragické emoci, v tomto případě

o hrůze (příznakové je i užití slova „horreur“ místo umírněnějšího „terreur“), se autor zmiňuje pouze v hypotetické rovině („et si elle nous en veut...“) – zaručí ji totiž dostatečně věrná nápodoba. Povšimněme si zároveň, že úvahy o prospěšnosti – rebelská reakce na kritiky *Cida* – zůstaly stranou Corneillovy pozornosti. V explicitní rovině je tomu tak i v Corneillově pozdějším rozboru *Médeie* z roku 1660 (*Examen*), který ve vydáních od roku 1660 nahradil ranou předmluvu. Rozbor, jenž vznikl souběžně se třemi *Rozpravami*, má technický (*techné*) ráz. Corneille se v něm detailně vyslovuje k řadě kompozičních úskalí: hájí se a objasňuje, proč striktně nedodržel jednotu místa [převážná část děje se odehrává před královským palácem v Korintu, část však v kouzelné slují a část ve vězení]; zabývá se kompozičním postupem tzv. *récit dramatique* [jednající postava zpravuje jinou postavu, a případně i diváka, o události, jež není zobrazena na jevišti, ale zásadně určuje další směřování děje]; řeší obtížnosti jevištní inscenace [athénský král Aigeus ve vězení]; probírá se okolnostmi dějové expozice [Pollux po dlouhá léta neví nic o Iásónových osudech]; kriticky se s odstupem dívá na Kreontovu a Kréusinu agonii. K ne/věrohodnosti rozuzlení *deus ex machina*⁶⁵ se zde Corneille nevyjadřuje, zřejmě proto, že o něm pojednal v třetí *Rozpravě*. Dále se autor kromě zevrubného rozboru věrohodnosti dramatického děje⁶⁶ věnuje tragickým emocím. Oproti první předmluvě zde čtenáře vede k tomu, aby se zamyslel, zda se vposled Médeia nemstí spravedlivě:

„J'ai *feint*⁶⁷ que les feux que produit la robe de Médée, et qui font périr Créon et Créuse, étaient invisibles, parce que j'ai mis leurs personnes sur la Scène dans la Catastrophe. Ce Spectacle de mourants n'était nécessaire pour remplir mon cinquième Acte, qui sans cela n'eût pu atteindre à la longueur ordinaire des nôtres; mais à dire le vrai, il n'a pas l'effet que demande la Tragédie, et ces deux mourants importent plus par leurs cris et par leurs gémissements qu'ils ne font pitié par leur malheur. La raison en est qu'ils semblent l'avoir mérité par l'injustice qu'ils ont faite à Médée, qui attire si bien de son côté toute la faveur de l'Auditoire qu'on excuse sa vengeance, après l'indigne traitement qu'elle a reçu de Créon et de son mari, et qu'on a plus de compassion du

„Výjev jsem pojal tak, že plameny, jež vyšlehnou z Médeina šatu a v nichž zahynou Kreón a Kreúsa, jsou jako neviditelné, protože oba vystupují v katastrofě. Potřeboval jsem agonií těchto postav nastavit páté dějství, neboť jinak by nebylo tak dlouhé, jak jsme u nás zvyklí. Po pravdě řečeno však *postrádá onen účinek, jež tragédie vyžaduje. Umírající Kreón a Kreúsa nářkem a sténáním diváka spíše obtěžují, než aby ho pohnuli k soucitu*. Divákovi totiž připadá, že si utrpení zaslужují, neboť se k Médeie zachovali *nespravedlivě*. Hrdinka naopak získá diváka na svou stranu natolik, že její pomstychtivost *omlouvá*, neboť přihlíží k tomu, co si *od Kreonta a svého manžela vytrpěla*. Proto také divák víc *soucí s jejím zoufalstvím* než se vším, čím je hrdinka trestá.“

désespoir où ils l'ont réduite que de tout ce qu'elle leur fait souffrir.“

(P. Corneille, „Examen de *Médée*“. In: *týž, OC I*, s. 539-540; naše kurziva.)

Zobrazení Kreontovy a Kreúsiny agonie, jejich zoufalý křik a nářek (V, 2-4, podle prvního knižního vydání z roku 1639) v divákovi vzbuzují víc nelibosti než soucitu, ale poněvadž je jejich smrt sice nepřiměřenou, ale nikoliv nespravedlivou odvetou za příkoří, jichž se na Médeie dopustili, není jejich utrpení nepatřičné. Divák s bezradnou a zoufalou hrdinkou *s o u c í t í*. Aby však s Médeiou mohl soucítit, musí být hrdinka očištěna: Corneille zde upozorňuje, že Médeia má k pomstě důvod. Dramaticky gradované patetické výstupy v 5. dějství završuje hrdinčin únik, kde se nadpřirozená síla vysmívá pozemské slabosti a Médeino jednání Corneille s odstupem nepokládá za zločin. Jelikož hlavní tragický hrdina v Corneillově pojetí dějové konfigurace musí vzbuzovat soucit, neobejde se bez takové povahy, aby algoritmu, podle něhož tato emoce vzniká, vyhověl. Modalita a způsob argumentace obou Corneillových rozborů se proměňují: ne už asertivní formulace principů, která se provokativně vymezuje proti věrohodnosti, ale analytický rozbor, který pamatuje na divákovy emoce. Námět *Médeie* se nadále Corneillovi nejeví jako pouhé věrné, autonomní a morálně indiferentní zobrazení bezohledné posedlosti zlem, nýbrž jako *s o u c í t v z b u z u j í c í a s p r a v e d l i v á* odplata. Neznamená to však, že by Médeino jednání Corneille zcela proti duchu prvního rozboru představoval jako heroické, či alespoň morálně exemplární. Tragické soukolí, generující soucit, si však vyžaduje nejenom náležité uspořádání děje, ale i takového hrdinu, jehož povahové rysy musí dramatik jednoznačně kvalitativně vymezit.

Pozdní rozbor *Médeie* se shoduje s tím, jak Corneille na uspořádání děje v rozboru prospěšnosti nahlíží v první *Rozpravě*. Vraťme se tedy opět k možným konfiguracím uspořádání děje a k jejich axiologické hierarchii. Corneille ji zakládá na tom, jak u diváka zpracování námětu vzbuzuje tragické emoce, zejména soucit, na který se Corneille v pozdějších rozborech zaměřuje daleko více než na strach:

„C'est cet intérêt qu'on aime à prendre pour les vertueux qui a obligé d'en venir à cette autre manière de finir le Poème Dramatique par la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes, qui n'est pas un précepte de l'Art, mais un usage que nous avons embrassé, dont chacun peut se départir à ses périls. Il était

„Ze skutečnosti, že divák rád stojí na straně ctnostných postav, pro dramatika vyplývá nutnost zakončit báseň tak, že potrestá špatné skutky a odmění ty dobré. Tento postup nepatří mezi pravidla umění, ale je obvyklý a my jsme jej přejali - lze jej nicméně na vlastní nebezpečí obejít. Znali jej už v Aristotelově době a patrně

dès le temps d'Aristote et peut-être il ne plaisait pas trop à ce Philosophe, puisqu'il dit, *qu'il n'a eu vogue que par l'imbécilité du jugement des Spectateurs, et que ceux qui le pratiquent s'accomodent au goût du Peuple, et écrivent selon les souhaits de leur Auditoire.* [původní kurziva vyznačující citaci z Aristotelovy *Poetiky*]⁶⁸ En effet, il est certain que nous ne saurions voir un honnête homme sur notre Théâtre, sans lui souhaiter de la prospérité, et nous fâcher de ses infortunes. Cela fait que quand il en demeure accablé, nous sortons avec chagrin, et remportons une espèce d'indignation contre l'Auteur et les Acteurs: mais quand l'événement remplit nos souhaits et que la vertu y est couronnée, nous sortons avec pleine joie, et remportons une entière satisfaction, et de l'Ouvrage, et de ceux qui l'ont représenté. *Le succès heureux de la vertu, en dépit des traverses et des périls, nous excite à l'embrasser, et le succès funeste du crime ou de l'injustice est capable de nous en augmenter l'horreur naturelle par l'appréhension d'un pareil malheur.*“

(Discours I, s. 6g; naše kurziva.)

Stejně jako u Aristotela se setkáváme i u Corneille s dvojím typem diváka: jeden se honosí vytříbeným vkusem, kdežto druhý jej postrádá. Zatímco přízeň diváka s vytříbeným vkusem přirozeně stvrzuje správnost zvolené cesty a umožňuje tak legitimizovat a u t o n o m n í estetická pravidla, zjevná nelibost diváka méně poučeného tuto autonomnost narušuje. Ve výčtu předestřených prostředků, jak dosáhnout toho, aby divadlo bylo prospěšné, však z logiky věci soběstačnost estetických pravidel je d i n ý m kritériem být nemůže. Pokud se zvolený typ rozuzlení neslučuje s očekáváním diváka, může se dokonce stát, že se básnická fikce a jejím prostřednictvím básník i sami herci divákovi zprotiví: místo libého zážitku a uspokojení se ho zmocní rozhořčení nad tím, že fikce zobrazuje svět, jež řídí jiné morální zákonitosti, než se kterými je ochoten se ztotožnit. Jde tedy vposled o pojetí spravedlnosti, sice dobově podmíněné, a tedy ne neproměnlivé, ale jež může dramatik, pokud je obecně sdílené, s velkou mírou pravděpodobnosti předvídat („usage“).

se tomuto filosofovi příliš nezamlouval, neboť u něho najdeme tvrzení, že *se básníci tomuto zvyku podřizují pouze proto, že se chtějí zavděčit hloupému úsudku diváků, a že ti, kteří jej dodržují, se podřizují lidovému vkusu a podbízejí se mu.* [původní kurziva vyznačující citaci z Aristotelovy *Poetiky*] Je nasnadě, že sotva můžeme *na jevišti sledovat osudy ctnostného člověka, aniž mu přejeme, aby se mu dařilo, a aniž nás zarmoutí jeho útrapy.* Což způsobuje, že když ctnostná postava nedosáhne štěstí, odcházíme z divadla *rozjitřeni a rozhořčení na autora a herce. Zatímco když se události vyvíjejí podle našeho přání a ctnost je odměněna,* odcházíme *navýsost rozradostněni a navýsost spokojeni* jak s dílem, tak s těmi, kteří je předvedli. *Když ctnost zdárně překoná překážky a protiventství, jež se jí staví do cesty, a když se na ni nakonec usměje štěstí, přejeme si ji napodobit, zatímco když špatně skončí ničema, který se neštítí zločinu nebo jedná nespravedlivě, jeho neštěstí v nás znásobí přirozený odpor k hanebnému jednání.*“

Pokud tedy existuje průnik mezi takto pojatou spravedlností a básnickým uchopením světa, může uspořádání děje působit na naše jednání v aktuálním světě: kladná postava, které se přes dočasnou nepřízeň osudu dostane v rozuzlení satisfakce, nás nabádá k podobně ušlechtilému jednání, a naopak, básnické zobrazení neblahých následků („succès funeste“, slovo „succès“ má v 17. století neutrální význam) jednání zločinného či nespravedlivého v člověku posiluje přirozený odpor („horreur naturelle“) k takovým činům – a onen odpor pak přechází ve strach, základní komponentu aristotelského pojetí katarze.

O všech třech dosud uvedených způsobech prospěšnosti divadla Corneille pojednává, jako by se vztahovaly nerozlišeně ke všem dramatickým žánrům. Zatímco obecné mravokárné promluvy a sentence i věrná nápodoba se mohou objevovat ve všech dramatických žánrech, z uvedených příkladů je zřejmé, že třetí model konfigurace dramatického děje je charakteristický pro tragédii. Žánrová specifičnost zakládá i poslední Corneillem vymezený způsob prospěšnosti divadla, a to katarzi.

II.7 CORNEILLOVY ÚVAHY O KATARZI

Bez vnitřně členité debaty o katarzi si raně novověkou exegezi Aristotelovy *Poetiky* vůbec nelze představit. Očištění jako jednomu ze způsobů, jak racionálně podepřít a legitimizovat tragické divadlo, věnují ucelená pojednání všichni teoretici a jejich spekulace do značné míry ovlivňují i dramatiky, kteří někdy potřebují zvolený námět a jeho zpracování ospravedlňovat právě odkazem na tu či onu interpretaci tohoto křehkého článku Aristotelova odkazu. Jako emblematický příklad je možno uvést předmluvu, jíž Racine doprovodil knižní vydání tragédie *Faidra a Hippolytos* (1677) a jejíž obsah byl dlouho nesprávně interpretován mimo bezprostřední polemický rámec, v němž vznikla.⁶⁹ Mnohem více nás však překvapí, že se o porozumění katarzi ve svých úvahách o prospěšnosti divadla pokouší i Corneille, který k moralizujícím tendencím vykladačství celé řady míst z Aristotelovy *Poetiky*, zejména k otázce, jak vymezit Aristotelovu řádnost (*chréstos*), přistupuje s neskrývanou skepsí. Ani tento modus prospěšnosti však Corneille nepřijímá bez výhrad: a to dokonce ani u tak svrchovaně tragického námětu, za který je v 17. století obecně považován Oidipův příběh, jež Corneille v roce 1659 sám zpracoval.

Abychom dobře porozuměli Corneillovu pojetí katarze, musíme se zastavit zejména u jeho chápání tragických emocí, tj. soucitu a bázně.⁷⁰ Má být jejich působení provázané, vzájemné, či nikoliv? Jsou obě dvě emoce při katarském procesu stejně důležité? A jak vlastně na diváka působí? V čem spočívají? Pokusíme se ukázat, že soucit a strach v Corneillově pojetí katarze

nemají stejně významné postavení. V úvahách o strachu věnuje dramatik pozornost i tomu, jak Aristotelés vymezuje odpor (*miarón*), obvykle do francouzštiny překládaný jako „horreur“, a uvádí jej do souvislosti se zakoušením nepravdy („injustice“, „injuste“). Dále nesmíme ztratit ze zřetele, jak má Corneille při analýze tragických emocí na paměti různé konfigurace tragického děje a s nimi související morální kvalifikaci hlavních a vedlejších tragických postav. Neméně důležité jsou pak i Corneillovy obecnější úvahy o vztazích mezi světem básnické fikce a aktuálním divákovým očekáváním, zejména proces divákovy identifikace s hlavní tragickou postavou, dále vymezení tragického pochybení (*hamartia*) a jeho odlišení od zločinu, a nakonec vše rámcující konceptualizace přiměřenosti („proportion“) a podobnosti („ressemblance“).

Podobně jako v rozboru povahokresebných pravidel se Corneille nejdříve potýká se skutečností, že poznámky o katarzi jsou v Aristotelově *Poetice* značně kusé. Druhá *Rozprava*, kde se Corneille katarzí zabývá, poněvadž považuje mechanismus jejího účinku za platný toliko pro tragédii,⁷¹ začíná takto:

„Outre les trois utilités du Poème Dramatique dont j'ai parlé dans le discours que j'ai fait servir de Préface à la première Partie de ce Recueil, la Tragédie a celle-ci de particulière, que *par la pitié et la crainte elle purge de semblables passions* [původní Corneillova citace z Aristotelovy *Poetiky*].⁷² Ce sont les termes dont Aristote se sert dans sa définition, et qui nous apprennent deux choses. L'une, qu'elle doit exciter la pitié et la crainte; l'autre, que par leur moyen elle purge de semblables passions. Il explique la première assez au long, mais il ne dit pas un mot de la dernière, et de toutes les conditions qu'il emploie en cette définition c'est la seule qu'il n'éclaircit point.“

(P. Corneille, „Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire“, cit. vydání, s. 95. Český překlad in: P. Corneille, „Druhá rozprava o tragédii a prostředcích, jak ji pojednat podle pravděpodobnosti a nutnosti“. In: *O umění básnickém a dramatickém*. Antologie. Přel. A. Pohorský. Praha: KLP 1997, s. 147.)

„Kromě tří způsobů prospěšnosti v dramatické básni, o nichž jsem pojednal v *Rozpravě*, kterou jsem použil jako předmluvu k první části těchto sebraných spisů, se tragédie vyznačuje tím, že *soucitem a bázní očišťuje od podobných vášní* [původní Corneillova citace z Aristotelovy *Poetiky*]. Tato slova, jichž Aristotelés užívá, když tragédii vymezuje, nás poučují o dvou věcech. Jednak že tragédie musí probouzet soucit a bázeň, a za druhé že jejich prostřednictvím očišťuje od podobných vášní. Zatímco první bod vysvětluje dost obsírně, druhý nerozvádí vůbec. Ze všech podmínek, o něž toto vymezení opírá, jde o bod, který nijak neosvětluje.“

Na rozdíl od soudobých i moderních moralizujících interpretací Corneille omezuje působení katarze pouze na očištění od oněch specificky tragických

emocí, tj. soucitu a strachu. Jeho překlad citovaného úryvku z Aristotelovy *Poetiky* je sice vzdor hutnosti přesný, dále se však Corneille tohoto omezujícího pojetí drží méně důsledně. Aby se očištný účinek dostavil, je třeba dodržet řadu podmínek souvisejících, jak již řečeno, se vzbuzováním tragických emocí.

„*Nous avons pitié, dit-il, de ceux que nous voyons souffrir un malheur qu'ils ne méritent pas, et nous craignons qu'il ne nous en arrive un pareil, quand nous le voyons souffrir à nos semblables* [původní kurziva vyznačuje citaci z Aristotelovy *Poetiky*].⁷³ Ainsi la pitié embrasse l'intérêt de la personne que nous voyons souffrir, la crainte qui la suit regarde le nôtre, et ce Passage seul nous donne assez d'ouverture pour trouver la manière dont se fait la purgation des passions dans la Tragédie.“

(P. Corneille, cit. vydání, s. 95–96; český překlad A. Pohorského in: *O umění básnickém a dramatickém*, cit. vydání, s. 147; naše kurziva.)

Již z tohoto úryvku a jeho interpretace však vidíme, že Corneillovo pojetí není zcela konzistentní. Zatímco výše mluví pouze o očištění od specificky tragických vášní, zde je najednou řeč o očištění od vášní bez bližšího upřesnění („purgation des passions“ – „očištění od vášní“, srov. výše – „elle purge de semblables passions...“ – „očišťuje od podobných vášní...“). Stojíme tak před otázkou, jak široké působení katarze tedy ve skutečnosti může/má být. K této nedůslednosti se vrátíme. Zásadní úlohu pro působení katarze, ať už je její dosah jakýkoli a ať k ní dochází či nikoli, mají podle Aristotela soucit a strach. Jde o podmíněnou a vzájemnou součinnost: soucítíme s postavou, která se dostala do neštěstí a která zároveň musí získat naši náklonnost; takto zakoušený soucit pak doprovází obava, abychom se v podobné situaci ve skutečném světě neocitli sami.

„La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables, nous porte à la crainte d'un pareil pour nous; cette crainte au désir de l'éviter; et ce désir à purger, modérer, rectifier, et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons, par cette raison

„Aristotelés praví, že máme soucit s těmi, na které doléhá neštěstí nezaslouženě, a že se obáváme, aby se nám nepříhodilo něco podobného, když neštěstí zasáhne ty, kteří se nám podobají [původní kurziva vyznačuje citaci z Aristotelovy *Poetiky*]. S postavou, která před našima očima trpí, soucítíme tehdy, když nám na ní záleží; a bázeň, která se dostaví vzápětí, se týká nás samých. Uvedený úryvek nám skýtá dost záchytných bodů, abychom pochopili, jak tragédie očišťuje od vášní.“

„Soucit s postavou, která upadá do neštěstí a která se nám podobá, vede k bázni: obáváme se, aby stejné neštěstí nepostihlo i nás; a poněvadž se bojíme, snažíme se mu předejít; tato snaha nás vede k očištění, zmírnění, nápravě, ba vymýcení oné vášně, která před našimi zraky uvrhla do neštěstí postavu, se kterou máme soucit; a to

commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause.“

z prostého, avšak přirozeného a nesporného důvodu, že chceme-li se vyhnout následku, musíme odstranit příčinu.“

(P. Corneille, cit. vydání, s. 95-96; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 147.)

Dikce tohoto rozboru je logická – divák se poté, co postavu, s níž se může identifikovat, stihne neštěstí, zalekne. Onen úlek přerůstající ve strach ho přirozeně vede k tomu, aby své vlastní vášně potlačil, či dokonce aby se od nich zcela očistil tím, že se jich zřekne, místo aby ony ovládaly jeho. Tento mechanismus má však jednu podmínku: postava, již stihla nepřízeň osudu, musí být divákovi blízká („podobná“) alespoň do té míry, aby s ní mohl soucítit. Poněvadž však tragédie zobrazuje události a jednání vysoce postavených hrdinů, zejména panovníků, je třeba, aby tyto postavy měly zároveň takové povahové rysy jako průměrný divák. Tuto nezbytnou adaptaci je pochopitelně nutno uvést do souvislosti i s tím, jak Corneille nazírá na požadavek podobnosti při zobrazení povahových rysů. Obě konceptualizace se opírají o premisu, že hlavní funkcí básnické mimesis je vzbudit tragickou emoci, v tomto případě soucit, rozcházejí se však v tom, že když nastane katarze, svrchovaně estetická emoce se stává pouhým prostředkem k vyššímu cíli. Zároveň je třeba mít na mysli, že přiblížit vznešený majestát jednajících postavy („grandeur“ ať už panovníka či jiné urozené osoby) běžnému divákovi jde samozřejmě ruku v ruce s přesvědčením, podle něhož tragédie může prospívat pouhým věrným zobrazením příkladného jednání – tak je tomu například u římského císaře Augusta v tragédii *Cinna*. Corneille ale takový názor nezastává. Zamítá proto Beniho, který se domnívá, že se tragické emoce mohou zmocnit pouze vysoce postavených postav, tedy jen menší části soudobého publika:

„Il est vrai qu'on n'introduit d'ordinaire que des Rois pour premiers Acteurs dans la Tragédie, et que les Auditeurs n'ont point de sceptres par où leur ressembler, afin d'avoir lieu de craindre les malheurs qui leur arrivent; mais ces Rois sont hommes comme les Auditeurs, et tombent dans ces malheurs par l'emportement des passions dont les Auditeurs sont capables. Ils prêtent même un raisonnement aisé à faire du plus grand au moindre, et le Spectateur peut concevoir avec facilité, que si un Roi pour trop s'abandonner à l'ambition, à l'amour, à la haine, à la vengeance,

„Je pravda, že v tragédii obyčejně vystupují jako hlavní postavy pouze králové a že diváci nemají žezlo, jímž by se jim podobali, takže se nemusí strachovat, že by na ně dolehlo stejné neštěstí jako na krále. Avšak tito králové jsou lidé zrovna tak jako diváci a do neštěstí je vhánějí tytéž vášně, jímž mohou podlehnout i diváci. Ba vnukají i úvahu, která je nasnadě, když usuzujeme podle většího na menší: divák se snadno domyslí, že pokud král, který nedovedl zkrotit přemrštěnou ctižádost, lásku, nenávisť či pomstychtivost, upadne do neštěstí tak velikého,

tombe dans un malheur si grand qu'il lui fait pitié, à plus forte raison, lui qui n'est qu'un homme du commun, doit tenir la bride à de telles passions, de peur qu'elles ne l'abîment dans un pareil malheur.“

(P. Corneille, cit. vydání, s. 96–97; naše kurziva; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 148.)

Hlavními postavami tragédií jsou obyčejně sice panovníci, to však neznamená, že jsou bezchybní či bezúhonní a že nemohou podléhat vášním jako každý z nás („hommes comme les Auditeurs“, „homme du commun“). Zlobně působí nikoli vášně samy o sobě, ale každý exces, přemíra (*hybris*). Všechny vyjmenované vášně (přílišná ctižádost, láska, nenávisť, pomstychtivost) neodmyslitelně náleží k tragické mimesis. Strach, jež vzbuzují, má mít očištěně tlumivý charakter („tenir bride...“), jenž spočívá ve znovunastolení rovnováhy. Požadavek účinné katarze nevyklučuje, aby jednající postavy patřily k těm nejvyšším vrstvám, Corneille v tom však nevidí nutnou podmínku (srov. *Polyeuktos*), jelikož jednotlivé dramatické žánry (učebnicovým příkladem je autorovo žánrové rozlišení mezi heroickou komedií a tragédií, srov. již dedikaci k *Donu Sanchovi Aragonskému* z roku 1650) na rozdíl od Aristotela a většiny svých současníků nerozlišuje výhradně podle sociálního postavení či morálního profilu jednajících postav: nejzásadnějším kritériem k diferenciaci mezi jednotlivými žánry se pro něho stává p o v a h a z o b r a z e n é h o d ě j e (*mythos*). Dokazuje to i navazující část rozboru, kde Corneille odkazuje na starší hru Alexandra Hardyho (*Scédase ou l'hospitalité violée*, knižně 1624) a na vlastní tragédii *Theodora* (1645):

„Outre que ce n'est pas une nécessité de ne mettre que les infortunes des Rois sur le Théâtre. Celles des autres hommes y trouveraient place, s'il leur en arrivait d'assez illustres, et d'assez extraordinaires pour la mériter, et que l'Histoire prît assez de soin d'eux pour nous les apprendre. Scédase n'était qu'un paysan de Leuctres, et je ne tiendrais pas la sienne indigne d'y paraître, si la pureté de notre Scène pouvait souffrir qu'on y parlât du violement effectif de ses deux filles, après que l'idée de la prostitution n'y a pu être soufferte dans la personne d'une Sainte qui en fut garantie.“

až vzbuzuje *soucit*, tím spíše se pak *on*, obyčejný člověk, nesmí nechat takovými vášněmi strhnout, neboť dostane strach, že by ho jinak potkalo podobné neštěstí.“

„Kromě toho se divadlo nemusí omezit na to, aby předvádělo toliko útrapy králů. Nepříznivé osudy jiných lidí by se na jevišti uplatnily také, jestliže by se těšily dostatečnému vřhlasu, jestliže by byly tak výjimečné, že by si divadelní zpodobení zasloužily, a pokud by se nám o nich v dějinách zachovalo svědectví. I když byl Skaidasios obyčejný venkovan z Leuktry, nemyslím si, že by jeho krutým osudem mělo divadlo zhrdnout: to by ovšem ohled našeho divadla na mravní čistotu nesměl vylučovat, aby se mluvilo o skutečném znásilnění obou Skaidasiových dcer poté,

co se na jevišti nestrpěl ani *náznak prodejné lásky* hrozící světici, která přitom této potupě unikla.“

(P. Corneille, cit. vydání, s. 97; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 148; naše kurziva.)

Corneille tu klade důraz na zobrazení událostí *výjimečných* a *věhlasných*, ty se pak za omezující a jednoznačně politováníhodné podmínky, že nepohoršují diváka (znásilnění, prostitute), mohou stát oprávněným námětem tragédie, a to i v případě, že hrdinové sami dostatečně vysoké společenské postavení nemají. Zobrazení výjimečných situací za okolností, které Corneille popisuje, může však vzbuzovat netoliko soucit a strach, ale stojí rovněž u zrodu svébytně corneillovské emoce: povznášejícího úžas („admiration“). Jeho působení Corneille objasnil nejdříve v předmluvě k *Nikomédovi* (1651) a vrací se k němu i v pozdějším rozboru z roku 1660. Jinými slovy, Corneille zpochybňuje, že soucit a strach mají být jediné legitimní emoce, jež má tragédie vyvolat. Za první indicii tohoto stanoviska, které vyústí dále v radikální skepsi stran katartického účinku, lze považovat stylizaci následujícího úryvku:

„Pour nous faciliter les moyens de faire naître cette pitié et cette crainte, où Aristote semble nous obliger, il nous aide à choisir les personnes et les événements, qui peuvent exciter l'une et l'autre. Sur quoi je suppose ce qui est très véritable, que notre Auditoire n'est composé ni de méchants, ni de Saints, mais de gens d'une probité commune, et qui ne sont pas si sévèrement retranchés dans l'exacte vertu, qu'ils ne soient susceptibles des passions, et capables des périls où elles engagent ceux qui leur défèrent trop.“

(P. Corneille, cit. vydání, s. 97; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 148; naše kurziva.)

„Aristotelés podle všeho trvá na tom, abychom tragédií vzbuzovali soucit a strach, a protože nám chce tento úkol usnadnit, radí nám s výběrem postav a událostí, jež mohou obě emoce vyvolat. Z toho vyvozují, co je arci nepochybné, totiž že naše diváctvo nesestává ani z *padouchů*, ani ze *světců*, nýbrž z lidí průměrně počestných. Tito lidé nejsou natolik bezúhonní a dokonale ctnostní, aby je občas vášně nesvedly na scesti a aby se nevystavili nebezpečnostvím, do nichž vášně vhnějí každého, kdo jim nedokáže vzdorovat.“

Ke Corneillovu rozboru tragických emocí se vrátíme později, neboť naši pozornost autor prozatím obrací jinam. Je-li tragédie chápána jako spouštěcí mechanismus, jehož účelem je vzbuzovat emoce, musí se dramatik ohlížet na diváka. Uchopení námětu v žánru cíleném k veřejnému předvedení, jehož definičním rysem je nadto specificky zaměřená estetická emoce, se bez takto pojaté přiměřenosti (adaptace), podléhající proměnám dobového vkusu, nemůže obejít. Jinak řečeno, žánr nelze definovat jako ryzí esenci – ani v samotné Aristotelově *Poetice* tomu tak navzdory počátečním kapitolám,⁷⁴

kdy se zdá, že autor podrží mezi svrchovaně formálními definičními kritérii výhradně předmět a způsob imitace, není. Jakmile do hry vstupují coby závazná a nevyhnutelná pravidla tragické emoce, otevírá se pole pro různá subjektivní pojetí. Ideální, modelová a esencialisticky postulovaná jednota žánru se rozpadá. Corneillův rozbor obtížnost tohoto pojetí dokládá – a z jeho rozpaků vyrozumíme, že příslušný mechanismus, jak katarze působí, zpochybňuje ne proto, že k ní potenciálně nemusí dojít, avšak z toho důvodu, že ji nelze prokázat. Nejenom že tedy odmítá moralizující náhled na divadlo, ale dokonce v estetické rovině zpochybňuje dogma – a proto bude jeho jméno a řada jeho dramát již od druhé poloviny 17. století spojována s konceptualizacemi, které se těmto dogmatickým nárokům nepodvolují a které zároveň nechávají prostor i smyslové a intelektuální zkušenosti (hranice není vždy – podobně jako u mystických autorů – zřetelná), jež pravidla odmítá formalizovat. Prosvítá zde jeden z raných náznaků novoplatonismu, jenž vyvrcholil v sedmdesátých letech aktualizací longinovského vznešena.⁷⁵ Konceptualizace vznešena však na rozdíl od teleologického pojetí obou tragických emocí, soucitu, a zejména strachu coby nutné podmínky katarze, nemusí nutně počítat s adaptací průměrnému čtenáři, ač takové snahy v 17. století zaznamenáváme: v osmdesátých letech se o sloučení vznešena s doktrínou přiměřenosti pokusí jezuita René Rapin,⁷⁶ autor, kterého si vysoce cenil přísný a nesmlouvavý Jean Chapelain.⁷⁷ Vraťme se však ke Corneillovým postojům a k jeho myšlenkovému vývoji, kdy postupně zpochybnil zprvu nastíněný model účinného působení katarze.⁷⁸

II.8 *MEDIOCRITAS AUREA?*

Svůj dočasný souhlas s vymezením tragického hrdiny, jenž by věrně odrážel výše nastíněnou představu o soudobém divákovi jako člověku „běžně počestném“⁷⁹ („d'une probité commune“, viz výše), Corneille opírá o rozbor čtyř možných konfigurací tragického děje. Podrobně komentuje již citovanou pasáž ze 13. kapitoly Aristotelovy *Poetiky*⁸⁰ a zajímá se o několik kritérií:

1. povaha rozuzlení (štěstí nebo neštěstí),
2. morální profil jednajících postav (kladná či záporná postava),
3. estetické emoce (soucit, strach, odpor).

Kombinací těchto tří kritérií dospívá Aristotelés k vymezení čtyř možných konfigurací, z nichž podmínkám stanoveným pro účinnost katarze vyhovuje bez omezení pouze ta poslední. Corneille s Aristotelem v řadě ohledů souhlasí, k některým však přistupuje vysloveně kriticky. U jednotlivých Corneillových výtek, jež ho přivádějí ke zpochybnění katarze, se postupně zastavíme.

První konfigurace, kde jsou jednajícími postavami „výteční lidé“ (překlad M. Mráze, viz výše), kteří upadají ze štěstí do neštěstí, nevzbuzuje ani soucit, ani strach. Taková kombinace totiž není spravedlivá, a vzbuzuje proto odpor:⁸¹ emoci, která katarzi založenou na tom, že se divák vcítí v hrdinův osud, či dokonce že se s hrdinou bude moci dočasně identifikovat, nemůže zaručit. Corneille se však na rozdíl od Aristotela k této konfiguraci dramatického děje staví méně odmítavě, uvažuje o funkčních rolích (aktantech) jednotlivých postav (trýznitel / trýzněná oběť; „celui qui fait souffrir“ / „celui qui souffre“)⁸² a připouští, že i tehdy, kdy dramatik tuto konfiguraci zachová, může nalézt uspokojivé řešení:

„À quoi j'ajoute qu'un tel succès [rozumí se typ rozuzlení, výtečná postava upadne ze štěstí do neštěstí] excite plus d'*indignation* et de *haine* contre celui qui fait souffrir, que de *pitié* pour celui qui souffre, et qu'ainsi ce sentiment [indignation], qui n'est pas le propre de la Tragédie à moins que d'être bien ménagé, peut étouffer celui qu'elle doit produire, et laisser l'Auditeur mécontent par la colère qu'il remporte, et qui se mêle à la compassion qui lui plairait, s'il la remportait seule.“

(P. Corneille, *Discours* II, s. 98; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 148–149; naše kurziva.)

„K tomu dodávám, že takový zvrát [rozumí se typ rozuzlení, výtečná postava upadne ze štěstí do neštěstí] vyvolá daleko spíše *pobouření* a *nenávisť* vůči trýzniteli než *soucit* s trpícím a že tato emoce [pobouření], která není tragédii vlastní, *leđaže by do ní byla patričně začleněna*, může zadusit emoci, již *má* tragédie vyvolat, a zanechat tak posluchače napospas *neuspokojenosti* z *hněvu*, který v něm *převládne* natolik, že *potlačí soucit*. *Ten by ho uspokojil, kdyby se nemísil s žádnou jinou emoci.*“

Za každou cenu je tedy třeba vyhnout se zobrazení takových událostí, jež by mohly vyvolat divákův odpor. Strach přerůstající v odpor není vpravdě tragickou emoci. Corneille však jedním dechem dodává, že námět založený na takovém rozložení silového pole nemusí dramatik předem zcela zavrhnout („à moins d'être bien ménagé“). Pozdějším příkladem (o němž Corneille ve chvíli, kdy psal *Rozpravy*, nemohl tušit) takového *patričního* uchopení námětu je způsob, jakým zpracoval příběh Ífigeneiiny oběti Jean Racine. V erudované předmluvě Corneillův sok detailně ukazuje, kolik různých a protichůdných zpracování tohoto námětu nacházíme v antické literatuře. Zobrazit smrt nevinné a počestné hrdinky, tak jako Aischylos (*Agamemnon*), Sofoklés (*Elektra*) a později i Lucretius a Horatius, se Racinovi jeví jako nepřijatelné. Smrt nevinné oběti by totiž vzbudila divákův odpor. Eurípidovo a Ovidiovo zpracování by na druhé straně vyžadovalo nevěrohodný zásah *deus ex machina*, typ rozuzlení, který Racine necelé dva roky předtím, než dopsal *Faidru*, kategoricky odmítá.⁸³ Homérovo pojetí se od předchozích úplně liší: Ífigeneia nebyla ani

unesena, ani obětována. Třebaže vzdělaný Racine pro pořádek Homérovo pojetí uvádí, pro divadelní adaptaci se mu nezdá vhodné. Za nejpříhodnější pro dramatické zpracování považuje záznam Pausaniův, jenž podává svědectví o několika odlišných verzích příběhu. Dramatik jimi dokládá, že existovaly dvě různé *figeneie*: první, dcera Agamemnonova a Klytaimnéstřina; a druhá, dcera Théseova a Helenina. Racine zajišťuje svému dramatu rovnováhu: hlavní hrdinka, pevná ve svých postojích (důslednost) a ctnostná (řádnost), vzbudí divákův soucit, a poněvadž nakonec neštěstí unikne – šťastné rozuzlení nastává v okamžiku, kdy kněz v Erifile včas rozpozná dceru Heleny a Thésea –, Agamemnon, trýznitel proti své vůli, si zachová čest⁸⁴ a jeho rozhodné jednání nepůsobí hrůzně („horreur“, „mieron“), nevyvolá totiž divákův odpor.

Druhou z dějových konfigurací (triumf postavy zlé), s níž se setkáváme u Aristotela, Corneille mírně upravuje. Aproximativní uchopení Aristotelova textu ukazuje, nakolik je pro dramatika zásadní, aby tragédie zobrazovala takové události, jež zaručují, aby divák s hlavní postavou soucítil. Porovnejme obě pasáže:

„Rovněž se nemá předvádět, jak se z neštěstí povznášejí ke štěstí lidé zlí; to je přece ze všeho nejméně tragické, neboť v tom není nic patřičného, ani to neuspokojuje lidské city; ani nevzbuzuje soucit, nebo strach.“

(Aristotelés, *Poetika*, 1452b36n., cit. vydání, s. 73.)

„Il ne veut pas non plus qu'un méchant homme passe de malheur à la félicité, parce que non seulement il ne peut naître d'un tel succès aucune pitié, ni crainte; mais il ne peut pas même nous toucher par ce sentiment naturel de joie, dont nous remplis la prospérité d'un premier Acteur à qui notre faveur s'attache.“

(P. Corneille, *Discours* II, s. 98; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 149; původní kurziva.)

„Taktéž odmítá, aby zlosyna nejprve stihlo neštěstí a aby se pak na něho usmálo štěstí, protože taková událost nejen nemůže vyvolat sebemenší soucit ani bázeň, ale nemůže nás dokonce ani rozradostnit, k čemuž by přirozeně došlo, kdyby se poštěstilo hlavní postavě, která si nás získala.“

Na základě této Corneillovy amplifikace můžeme lépe pochopit závěrečnou část rozboru *Médeie* z roku 1660 – jelikož hlavní hrdinka musí vzbuzovat divákův soucit, je nutno očistit její štít, či lépe nastolit rovnováhu tak, aby Médeino jednání, samozřejmě coby maximální hyperbola vzbuzující divákův úžas, bylo logicky vysvětlitelné. Pomstou patřičně odplácí příkoří, jež vytrpěla od jednoznačně negativních a koneckonců i psychologicky ne tak dobře prokreslených postav – trýznitelů (Kreúsy, Kreonta a Iásóna), jejichž obětí se stala.

Ani třetí konfigurace, morálně přijatelnější, není tragická. Neštěstí člověka zcela špatného nevzbuzuje ani soucit, ani strach. Tehdejší (Corneillovo)

publikum (zejména učenci) jí sice neupírá prospěšnost či příkladnost, ale z hlediska katarze této volbě chybí účinnost. Má-li se divák vžít do nepříznivého osudu jednajících postav, je nutné, aby upadla do neštěstí nezasloužené: nesmí tedy být zcela špatná. A divákův strach může vzbudit pouze postava, jež se mu podobá (viz výše „probité commune“). Postava veskrze zlá tedy nesplňuje ani jednu z podmínek nutných k očištnému mechanismu katarze. Že však daná konfigurace může přinášet morální prospěch, je mimo veškeré pochyby. Proto o ní Corneille v první *Rozpravě* obšírně pojednává jako o třetím modu prospěšnosti.

Negativní vymezení tří konfigurací tragické mimesis (nejenom dějové konfigurace, protože ke kritériím patří i povaha jednajících postav),⁸⁵ jež ve směřování nesplňují podmínky k účinnu katarze, vede Corneille po Aristotelově vzoru ke konfiguraci čtvrté (*mediocritas aurea*): určuje ji adaptace divákovu očekávání, tudíž ohled na pragmatické faktory ne v rámci nezbytně logickém, ale v řádu rétorickém. Dramatik usuzuje na divákovu očekávání a své pojetí dramatického děje tomuto úsudku přizpůsobuje. Zde se také zřetelně ukazuje, že Corneillův vývoj je přes různé tvůrčí experimenty (nejdále zašel ve hře *Divadelní iluze*) v tomto směru konzistentní. Úplně stejně nastiňuje (ideální) konfiguraci dramatického děje již v rozboru *Cida* z roku 1648. A není zřejmě náhodou, že se k *Cidovi* při formulaci svých výtek ohledně katarze znovu vrací. Aristotelova formulace a Corneillův výklad se sice ve výmluvných detailech rozcházejí, podstata však zůstává nezkreslena:

„Zbývá nám tedy člověk, který je uprostřed mezi těmito krajnostmi. Takovým je ten, kdo ani nevyniká ctností a spravedlností, ani neupadá do neštěstí pro svou špatnost a zlou povahu, nýbrž pro nějaké pochybení [„hamartia“], a patří k lidem žijícím ve velké slávě a štěstí, jako Oidipús a Thyestés a vůbec významní příslušníci takových rodů.“
(Aristotelés, *Poetika* 1453a8–1453a12, cit. vydání, s. 72.)

„Il reste donc à trouver un milieu entre ces deux extrémités, par le choix d'un homme, qui ne soit ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant, et qui par une faute, ou faiblesse humaine, tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas.“

„Zbývá tudíž nalézt střed mezi oběma krajnostmi, tj. zvolit člověka, který by nebyl ani zcela dobrý, ani zcela zlý a který následkem pochybení či z lidské slabosti upadne do neštěstí, jež si nezasloužil.“

(P. Corneille, *Discours* II, s. 98; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 149.)

Tragický hrdina je tedy eticky kvalifikován stejně jako běžný, průměrný divák. Jeho základní a nezbytnou vlastností musí být *o m y l n o s t*, v rovině dramatického děje se pak jednou z nejdůležitějších událostí stává zobrazení *t r a g i c k é h o p o c h y b e n í*. Takové pojetí tragického hrdiny a z něho odvozené sestavení událostí však dramatika značně omezuje, neboť vylučuje celou řadu námětů. Corneille navíc zpochybňuje Aristotelem uváděné příklady. Zajímá

ho především, jak vymezit pochybení („hamartia“), které podle něho nemá bezpodmínečně morální rozměr, jelikož je lze chápat toliko jako chybný úsudek – v Oidipově případě hrdina nerozpozná otce včas, a proto Láia zavraždí. Odtud vyvstává logická otázka, jakou vášeň má v člověku divadelní zobrazení Oidipova osudu vymýtit:

„Aristote en donne pour exemples Œdipe, et Thyeste, *en quoi je ne comprends pas véritablement sa pensée*. Le premier me semble ne faire aucune faute, bien qu'il tue son père, parce qu'il ne le connaît pas, et qu'il ne fait que disputer le chemin en homme de cœur contre un inconnu qui l'attaque avec avantage. Néanmoins comme la signification du mot grec *hamarthèma* peut s'étendre à une simple erreur de méconnaissance, telle qu'était la sienne, admettons-le avec ce Philosophe, *bien que je ne puisse voir quelle passion il nous donne à purger, ni de quoi nous pouvons nous corriger sur son exemple*.“

(P. Corneille, *Discours* II, s. 98–99; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 149; naše kurziva.)

Zcela na rozpacích je Corneille v případě Thyesta:

„Mais pour Thyeste, je n'y puis découvrir *cette probité commune, ni cette faute sans crime qui le plonge dans son malheur*. Si nous le regardons avant la Tragédie qui porte son nom, c'est un *incestueux* qui abuse de la femme de son frère: si nous le considérons dans la Tragédie, c'est un *homme de bonne foi* qui s'assure sur la parole de son frère, avec qui il s'est réconcilié. En ce premier état, il est très *criminel*, en ce dernier, très *homme de bien*. Si nous attribuons son malheur à son inceste, c'est un *crime dont l'Auditeur n'est point capable, et la pitié qu'il prendra de lui n'ira point jusqu'à cette crainte qui purge, parce qu'il ne lui ressemble point*. Si nous imputons

„Aristotelés uvádí jako příklad Oidipa a Thyesta, *v čemž však jeho úvahu opravdu nechápu*. Řekl bych, že se Oidipús žádné chyby nedopustil, neboť třebaže zabil svého otce, neznal ho a jen se coby srdnatý muž hájil ve sporu o průjezd cestou proti neznámému, který ho napadl a byl ve výhodě. Avšak vzhledem k tomu, že řecké slovo *hamarthèma* může v širším významu označovat i prostý omyl z nevědomosti, tak jak je tomu u Oidipa, připustíme, že má filosof pravdu, *ačkoli nechápu, od které vášně nás hodlá očistit, ani v čem se podle Oidipova příkladu můžeme napravit*.“

„Avšak u Thyesta nemohu přijít ani na to, v čem vůbec spočívá ona *běžná počestnost*, ani na to, *jakým pochybením, které není tak závažné jako zločin, se dostal do neštěstí*. Než se odehraje tragédie, jež se po této postavě jmenuje, je Thyestés *krvesmilník*, který svedl ženu vlastního bratra. Avšak v tragédii hrdina jedná jako *bezelstný muž*, který poté, co se usmířil s bratrem, mu na slovo věří. Poprvé se nám jeví jako *zločinec*, podruhé jako velmi *čestný muž*. *Pak-liže se domníváme, že jeho neštěstí je trestem za krvesmilstvo, uvažme, že jde o zločin, jehož divák není schopen, a protože se mu hrdina nepodobá, nevyvolá u něho soucit, který by přerostl v kýženou očistnou bázeň*.

son désastre à sa bonne foi, quelque crainte pourra suivre la pitié que nous en aurons, mais elle ne purgera qu'une facilité de confiance sur la parole d'un ennemi réconcilié, qui est plutôt une qualité d'honnête homme, qu'une vicieuse habitude, et cette purgation ne fera que bannir la sincérité des réconciliations. J'avoue donc avec franchise que je n'entends point l'application de cet exemple.“

Myslíme-li si naopak, že Thyesta zničila jeho bezelstnost, budeme sice kromě soucitu pocítovat i určitou bázeň, ale ta nás očistí toliko od důvěřivosti vůči nepříteli, s nímž jsme se smířili, což můžeme pokládat spíše za ctnost, jež zdobí čestného muže, a nikoli za neřest. Jediným důsledkem této očisty bude, že ke smířování přistoupíme podezíravě. Bez okolků tedy přiznávám, že vůbec nechápu, k čemu je takový příklad dobrý.“

(P. Corneille, *Discours* II, s. 99; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 149; naše kurziva.)

Corneillův rozbor jednání mytického krále Argu Thyesta se musí vztahovat ke stejnojmenné tragédii Senekově,⁸⁶ jež zobrazuje hrůzné Thyestovy hody neboli tzv. Átreovu pomstu. Pokud vezmeme v úvahu Thyestovo krvesmilstvo, jež však není součástí na jevišti zobrazeného děje Senekovy tragédie (byť Átreus opakovaně Thyestův zločin připomíná, zejména v poslední epizodě dramatu), musíme Thyesta považovat za postavu jednoznačně zápornou – vždyť spáchá zločin. I kdyby nakonec měl navzdory svým skutkům vzbudit divákův soucit, kýžený očistný strach se nedostaví, poněvadž Thyestés jako jediná postava nesplňuje základní podmínku nezbytnou k tomu, aby mechanismus katarze příslušnou emoci vyvolal: nepodobá se totiž divákovi „běžně počestnému“, jeho zločin překračuje únosnou mez (*hybris*). Nechá-li se však divák ovlivnit pouze dějem zobrazeným v tragédii, nic nestojí v cestě tomu, aby se estetická emoce dostavila (dozajista soucit, méně strach). Jakého očistného účinku tím však dramatik dosáhne? Thyestovu smířlivost vůči bratrovi a jeho důvěřivost přece nelze považovat za vlastnosti, jež by bylo nutno vymýtit – nejsou nikterak neřestné, naopak patří mezi povahové rysy, jimiž by měl být vybaven každý čestný muž („honnête homme“). Překrývá se však počestnost („honnêteté“) s povahou průměrného diváka, jenž je pouze běžně počestný („probité commune“)? Čeho se máme vposled obávat? Co má být předmětem katarze? A lze spoléhat i na vliv událostí, jež drama přímo nepředvádí? Jak daleko má či může sahat divákova paměť?

Zásadní Corneillova námitka nemíří k tomu, zda tragédie estetické emoce spolehlivě vyvolává, poněvadž prolité slzy diváků či jejich neskrývaný úlek dostatečně svědčí o tom, že drama emočně působí; problematickým se Corneillovi jeví onen Aristotelem popsáný mechanismus katarze, a tedy potažmo celá racionální konstrukce její účinnosti. Corneille tuto ošidnost nakonec dokládá rozbořem svého *Cida*. Přestože splňuje všechny podmínky, k nimž Aristotelés vylučující metodou dospěl („mediocritas aurea“), lze vznést

námítku: má strach opravdu žádoucí očištný efekt? S ještě naléhavějším důrazem zde Corneille opakuje výtky, jež vznesl při analýze Senekova *Thyesta*. Nenacházejte žádné logické vysvětlení pro to, aby bylo možno katarzi chápat jako logické vyústění zprvu neutilitárně chápaných estetických emocí, obrací Corneille pozornost k historickým okolnostem, jež Aristotela k začlenění katarze do jeho estetického systému mohly vést: připomíná, jak Platón vyhnal básníky z Obce, a uvažuje o sporadickém výskytu výše popsaného třetího modelu prospěšnosti v antickém dramatu. I tento Corneillův myšlenkový pochod je důležitý, abychom pochopili, k jakému pojetí estetických emocí se nakonec přiklání. Role estetických emocí pak podmiňuje i Corneillovo přehodnocení jednotlivých konfigurací tragického děje.

Zastavme se nejdříve u nejcitovanější pasáže z druhé *Rozpravy*:

„Si la purgation des passions se fait dans la Tragédie, je tiens qu'elle se doit faire de la manière que je l'explique; mais je doute si elle s'y fait jamais, et dans celles-là même qui ont les conditions que demande Aristote. Elles se rencontrent dans *Le Cid*, et en ont causé le grand succès. Rodrigue et Chimène y ont cette probité sujette aux passions, et ces passions font leur malheur, puisqu'ils ne sont malheureux qu'autant qu'ils sont passionnés l'un pour l'autre. Ils tombent dans l'infélicité par cette faiblesse humaine dont nous sommes capables comme eux: leur malheur fait pitié, cela est constant, et il en a coûté assez de larmes aux Spectateurs pour ne le point contester. Cette pitié nous doit donner une crainte de tomber dans un pareil malheur, et purger en nous ce trop d'amour qui cause leur infortune, et nous les fait plaindre; mais je ne sais si elle nous la donne, ni si elle le purge, et j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité. Je m'en rapporte à ceux qui en ont vu les représentations: ils peuvent en demander compte au secret de leur cœur, et repasser sur ce qui les a touchés

„Domnívám se, že pokud tragédie od vášní očištuje, musí k tomu docházet tak, jak právě vysvětluji, ale pochybuji, že se tak kdy stalo, a to včetně tragédií, jež dodržují Aristotelovy podmínky. Cid tyto podmínky splňuje a vděčí jim za svůj úspěch: Rodrigo a Chiména jsou zde obdařeni onou počestností, která nevylučuje, že občas podléhají vášním, a tyto vášně je vrhají do neštěstí, neboť oba jsou nešťastní pouze proto, že se milují. Ocítají se v neštěstí, kam je dohání lidská slabost, které může podlehnout každý z nás. Je zřejmé, že jejich neštěstí nás rozlítostní, a diváci prolili už dost slz, než abychom tento účín mohli popřít. Soucit by nás pak měl naplnit bázní, abychom neupadli do stejného neštěstí, a očištit nás od bezmezné lásky, která způsobuje jejich zlý osud, takže je proto také litujeme. Avšak nejsem si jist, zda nám soucit onu bázeň vnuká a zda nás od bezmezné lásky očistí. Obávám se, že Aristotelova úvaha je sice lákavá představa, ale ve skutečnosti se vždy ukáže jako lichá. Dovolávám se těch, kteří si představení vybavují: mohou zapátrat v nejhlubším skrytu svého srdce, rozpomenout se, co je na divadle dojala, a posoudit, zda

au Théâtre, pour reconnaître s'ils en sont venus par là jusqu'à cette *crainte réfléchie*, et si elle a rectifié en eux la passion qui a causé la disgrâce qu'ils ont plainte.“

nakonec zakoušeli *strach*, jež si zároveň *uvědomovali*, a zda v nich uvedl na pravou míru vášeň, která hrdiny uvrhla v nemilost a jež je nejdříve pohnula k soucitu.“

(P. Corneille, *Discours* II, s. 99–100; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 149–150; naše kurzíva.)⁸⁷

Podmínky, jež stanovil Aristotelés, Corneille v *Cidovi* dodržel. Implicitně dokonce všechna tato omezení vítá, neboť tvrdí, že drama sklidilo úspěch proto, že je dodrželo. Jelikož obě hlavní postavy podléhají vášním a chybní, získávají si bez větších obtíží přízeň obecnstva a divák se s nimi může identifikovat. Vzbuzovat soucit jako estetickou emoci tedy není zvlášť svízelné, ani jej není třeba dokazovat: prolité slzy v divadle proň svědčí. Pokud má však dojít k očištění, musí po soucitu nezbytně následovat strach – strach, který se už nevztahuje k jednání hlavních postav, ale k osobě recipienta samotného. Zatímco soucit zaplaví diváka spontánně, neboť se zakládá na prosté empatii či na jeho dočasném ztotožnění s jednajícím postavou, strach má v tomto pojetí zcela jiný charakter. Corneille mluví o uvědomělé emoci („*crainte réfléchie*“), jako by se *pathos* a uspokojení, jež přináší, měly ztrácet v blíže neurčeném racionalizačním procesu, jenž smyslovost (na niž řada teoretiků sází a spoléhá)⁸⁸ a bezprostřednost přímého zakoušení vposled popírá. V soucitu tady Corneille vidí emoci bytostně estetickou, kdežto účelově uchopený strach jako by zůstával mimo dramatikův dosah. Co může jako autor udělat pro to, aby vskutku zaručil onu požadovanou účinnost? Nezapomeňme ani na to, že bychom při analýze soudobých „estetických“ pojednání neměli podléhat retrospektivní iluzi, neboť zájem teoretiků a zejména dramatiků se soustřeďuje v první řadě na otázky praktické (*techné*), nikoliv na spekulace. Samozřejmě to nevyklučuje u mnoha autorů vysokou myšlenkovou úroveň a význačné filosofické, morální, teologické či politické poselství, ale z hlediska soudobých básnických umění v těchto oblastech nelze anachronicky spatřovat dominantní funkci divadla.⁸⁹ Racinovo pojetí osudovosti, Corneillův důraz na mravně dokonalého hrdinu (tzv. heroismus), Molièrovu kritiku neřestí měšťanských vrstev lze sice uvést do souvislosti s různými myšlenkovými proudy v 17. století, ale tehdejší divadlo nelze chápat jenom jako jakousi vcelku zbytnou formu angažovanosti *avant la lettre*, ve které se naposled ten prostý fakt, že máme co do činění s dramatickým útvarem, zcela vytrácí. Tragédie má především dojímat a komedie bavit – což nikterak nevyklučuje rafinovanost a myšlenkovou hloubku. Jednoduše řečeno, Corneille, Racine, Molière píše divadelní hry, a nikoli filosofické, morální, náboženské či politické traktáty. Dobová teoretická reflexe o divadle jasně ukazuje, že v popředí zájmu stojí konkrétní, praktické otázky.⁹⁰ Sám způsob Corneillovy argumentace nás o tom přesvědčuje: refutatio katarze přes veškerou pozor-

nost, kterou dramatik tomuto kontroverznímu tématu věnuje, ústí v analýzu jednotlivých kompozičních postupů, což směřuje k jasnému cíli – vzbudit kýžené tragické emoce (v dobové terminologii „passions“, ⁹¹ případně „pathétique“).

Corneille se vrací nejdříve k první Aristotelově konfiguraci:

„L'exclusion des personnes tout à fait vertueuses qui tombent dans le malheur bannit les Martyrs de notre Théâtre: Polyeucte y a réussi contre cette Maxime, et Héraclius et Nicomède y ont plu, bien qu'ils n'impriment que de la pitié, et ne nous donnent rien à craindre, ni aucune passion à purger, puisque nous les y voyons opprimés, et près de périr, sans aucune faute de leur part, dont nous puissions nous corriger sur leur exemple.“

(P. Corneille, *Discours* II, s. 100–101; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 150; naše kurziva.)

„Jelikož tragédie vylučuje postavy veskrze ctnostné, které upadnou do neštěstí, nepřipouští ani mučedníky. Polyeuktos uspěl vzdor této poučce a s úspěchem se setkali rovněž Hérakleios a Nikomédés, třebaže budí jen soucit, a nikoli bázeň ani žádnou jinou vášeň, od které by se měl divák očistit. Spikly se totiž proti nim okolnosti, a hrozí jim smrt, aniž se čímkoli provinili, takže nám neskytají žádný následovánthodný příklad.“

Corneillův hrdina se tedy může stát jednající postavou v takovém ději, jenž katarzi prostě vylučuje. Ačkoliv je výjimečný, nepodléhá vášním a bez vlastního zavinění se potýká s nepřízní osudu, divák s ním soucítí. Jde však o ryze estetickou a soběstačnou emoci, která v tomto případě nemůže generovat strach. Jakkoli takové pojetí tragické mimesis nemůže stát u zrodu Aristotelem popsaného modelu katarze, soudobý divák takové děje oceňuje. V tomto rozboru jako bychom se opět obloukem vraceli ke Corneillovým výrokům o soběstačnosti estetického požitku. Podle Corneille však existuje ještě další způsob, kterak dosáhnout toho, aby tragická mimesis působila očištně. Pregnantně jej formuluje v předmluvě ke své tragédii *Nikomédés* (knižně 1651) a své poznámky upřesňuje v rozboru z roku 1660. Uvádíme zde oba texty:

„Ce héros [Nicomède] de ma façon sort un peu des règles de la tragédie, en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses malheurs; mais le succès a montré que la fermeté des grands cœurs, qui n'excite que de l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable, que la compassion que notre art nous commande de mendier pour leurs misères.“

„Tento hrdina [Nikomédés], kterého jsem uhnětl *po svém*, se poněkud vymyká pravidlům tragédie, neboť jsem se zde ani v *nejmenším nesnažil vzbudit soucit přemírou neštěstí*. Úspěch, s nímž se setkal, ukázal, že *rozhodnost velkomyslného hrdiny*, již se divák *obdivuje*, se nám nezřídka *zamlouvá stejně* jako soucit, kterého se, tak jak nám *přikazuje* naše umění, domáháme a který mají vzbudit jeho útrapy.“

(P. Corneille, *Nicomède*, „Avis au lecteur“. In: *týž, OC* II, cit. vydání, s. 641; naše kurziva.)

Úžas a soucit jsou zde jako estetické emoce postaveny naroveň – hra se soudobému divákovi líbí. V pozdějším rozboru, jenž jako u ostatních dosavadních her od roku 1660 nahrazuje původní předmluvu, se Corneille zamýšlí nad oběma těmito emocemi a jejich vztahem ke katarzi. První věta rozboru je až na drobné formulační odchylky totožná s první předmluvou, Corneille však navazuje:

„Il [Nicomède] en fait naître toutefois quelqu'une [compassion], mais elle ne va pas jusqu'à tirer des larmes. Son effet se borne à mettre les auditeurs dans les intérêts de ce prince, et à leur faire former des souhaits pour ses prospérités. // Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour cette vertu que nous admirons, nous inspire de la haine pour le vice contraire. La grandeur de courage de Nicomède nous laisse une aversion de la pusillanimité, et la généreuse reconnaissance d'Héraclius qui expose sa vie pour Martian, à qui il est redevable de la sienne, nous jette dans l'horreur de l'ingratitude.“

(P. Corneille, *Nicomède*, „Examen“. In: týž, *OC II*, cit. vydání, s. 643; naše kurziva.)

„[Nikomédés] sice diváky pohne k soucitu, ale ne natolik, aby se rozplakali. Účin této tragédie se omezuje na to, aby si Nikomédés diváky získal a aby tomuto princovi přáli zdar a úspěch. // Domnívám se, že úžas, jež v nás Nikomédés budí, nás očisťuje od vášní způsobem, který u Aristotela zcela chybí a který je podle mého názoru spolehlivější než očista skrze soucit a strach, tak jak ji Aristotelés pro tragédii předepsal. V Nikomédově případě nacházíme zalíbení v ctnosti, obdivujeme se jí a zároveň si ošklivíme její protiklad, tj. příslušnou neřest. Když vzhlížíme k Nikomédově chrabré neohroženosti, zprotiví se nám zbabělost; když Hérakleios nasazuje život za Martiana, neboť mu vděčí za svůj, jedná tak velkoryse a uznale, že nám zoškliví nevděk.“

Dominantní emocií takového uspořádání děje, kde básník zobrazuje příkladné jednání hlavní postavy, byť ji stíhá neštěstí, není ono zavrhané a divákovi protivné *miaron*. Naopak, morální účinnost může vyvěrat ze zobrazení exemplárního jednání, které sice nevylučuje, aby divák s hlavní postavou soucítil, lítost nicméně vzápětí ustupuje úžasu, který si diváka mocně podmaní. Vzhledem k tomu, že hlavní jednající postava ve všech výše zmíněných tragédiích překračuje onu negativně vymezenou „probité commune“ a nechýbuje, drama zanedbává podobnost mezi divákem a fikční postavou, která má zaručit morální prospěšnost představeného děje. Divákův úžas (formulovaný takto pregnantně pouze v rozboru *Nikoméda*) však ukazuje, že se Corneille odklání od požadavku bezpodmínečně následovat konfiguraci „mediocritas aurea“. Polemicky a s odkazy na četné autority (Minturna, Heinsia, Grotia a Buchanana)

se Corneille k otázce, jak příslušnou dějovou konfiguraci vymežit, vrací v rozboru *Polyeukta* z roku 1660:

„Ceux qui veulent arrêter nos Héros dans une médiocre bonté, où quelques interprètes d'Aristote bornent leur vertu, ne trouveront pas ici leur compte, puisque celle de Polyeucte va jusqu'à la *Sainteté*, et n'a aucun *mélange de foiblesse*.“

(P. Corneille, *Polyeucte*, „Examen“. In: týž, *OC I*, cit. vydání, s. 978.)

„Nikdo, kdo hodlá vtěsнат naše hrdiny do běžné počestnosti, na niž někteří Aristotelovi vykladači omezují jejich ctnost, si tady nepřijde na své, poněvadž Polyeuktova ctnost přerůstá v *svatost a není zkalena žádnou slabostí*.“

Zatímco Polyeuktovo jednání udivuje neústupnou vytrvalostí, neohrožeností a zápalem pro „pravou“ víru (v posledním výstupu po Polyeuktově smrti ke křesťanství konvertují Pavlína i Felix), nemusí tomu tak v případě mučedníka být vždy. Radikální autokritice v roce 1660 podrobuje Corneille stejnojmennou hrdinku své tragédie *Theodora, panna a mučednice* (1646):

„À le [le poème = *Théodore*] bien examiner, s'il y a quelques caractères vigoureux et animés, comme ceux de Placide et de Marcelle, il y en a de traînants, qui ne peuvent avoir grand charme, ni grand feu sur le théâtre. Celui de Théodore est entièrement froid. Elle n'a aucune passion qui l'agite, et là même où son zèle pour Dieu qui occupe toute son âme devrait éclater le plus, c'est-à-dire dans sa contestation avec Didyme pour le martyre, je lui ai donné si peu de chaleur, que cette scène bien que très courte ne laisse pas d'ennuyer. Aussi, pour en parler sainement, une vierge et martyre sur un théâtre, n'est autre chose qu'un terme qui n'a ni jambes ni bras, et par conséquent point d'action.“

(P. Corneille, *Théodore vierge et martyre*, „Examen“. In: týž, *OC II*, cit. vydání, s. 271-272.)

„Když ji [tuto báseň = *Theodoru*] důkladně rozebereme, zjistíme, že po boku zapálených a rázných postav jako Placidus a Marcella tu vystupují i postavy unylé, které diváka neokouzlí ani neroznítí. Theodora je povahy veskrze mdlé. Nikdy nejedná v přívalu vášně, a dokonce i tam, kde by měla zbožným zápalem planout nejmocněji, tj. když se pře s Didymem o mučednictví, jsem ji obdařil jen špetkou horlivosti, takže tento výjev, jakkoli kratičký, diváka zákonitě nudí. Po pravdě řečeno vystupuje tedy panna a mučednice na divadle jako bezruký a beznohý Terminus, a děj tedy zákonitě vázne.“⁹²

Z této pasáže je patrné, jakou důležitost přikládá Corneille uspořádání dramatického děje a patetickým výstupům. Zobrazit exemplární jednání coby statickou, bezpáteřní alegorii na divadle přes veškerou prospěšnost nestačí. Uspořádání dramatického děje stojí mezi složkami dramatu hierarchicky nejvýše – v tom je jedna z mála konstant francouzského divadla v 17. století.

Statičnost některých výstupů v tragédiích na biblický či obecněji náboženský námět, absence vsutku jednajících hrdinů po vzoru humanistické tragédie ze druhé poloviny 16. století a četné poloamatérské inscenace jezuitů a jiných kongregací dokonce vedly moderní kritiku až ke zpochybnění jednoty tragédie jako dramatického žánru.⁹³ Rozbor *Theodory* nás však v tuto chvíli zajímá ještě z toho hlediska, že se zde Corneille podobně jako ve druhé *Rozpravě* zamýšlí nad katarzí – jež se coby zdroj morální užitečnosti či prospěšnosti pojí s jednotlivými zobrazenými osudy postav. Jedná se zde tentokrát ale o jakési (zkratkovitě) negativní vymezení vznešena, ne o úžas, ale téměř o komickou distanci, kdy zakoušená beznaděj jednajících postav může v divákovi, aniž ho pohne k soucitu, probudit ostražitost vůči unáhlenému jednání:

„La mort de Théodore peut servir de preuve à ce que dit Aristote, *que quand un ennemi tue son ennemi, il ne s'excite par là aucune pitié dans l'âme des spectateurs* [původní kurziva vyznačuje citaci z Aristotelovy *Poetiky*].⁹⁴ Placide en peut faire naître, et purger ensuite ces forts attachements d'amour qui sont cause de son malheur; mais les *funestes désespoirs* de Marcelle et de Flavie, *bien que l'une ni l'autre ne fasse de pitié, sont encore plus capables de purger l'opiniâtreté à faire des mariages par force*, et à ne se point départir du projet qu'on en fait par un accommodement de famille, entre des enfants, dont les volontés ne s'y conforment point, quand ils sont venus en âge de l'exécuter.“

(P. Corneille, *Théodore vierge et martyre*, „Examen“. In: týž, *OC II*, cit. vydání, s. 272; naše kurziva.)

Placidovy politováníhodné útrapy mohou divákovi prospět stejně, jako je tomu v *Cidovi*; očištění však pramení daleko spíše ze zoufalství, do kterého jsou nakonec v tragédii uvrženy Marcella a Flávie.

Další možný model účinnosti katarze, založený na dohledávání proporcí mezi morálním profilem obecenstva a podstatou zobrazeného zločinu, rozvíjí Corneille ve druhé *Rozpravě*, přičemž se zastavuje zejména u třetí Aristotelovy konfigurace (zobrazení neštěstí postavy zcela zlé). I zde se jasně ukazuje, že hlavním účinným prostředkem katarze musí být bázeň. Je proto důležité, aby

„Theodořina smrt může posloužit jako důkaz Aristotelových slov, totiž *že když nepřítel usmrtí nepřítel, nevyvolá tento děj u diváka žádný soucit* [původní kurziva vyznačuje citaci z Aristotelovy *Poetiky*]. Zatímco Placidus soucit vyvolat může, a může proto očistit od milostných pout, která jsou příčinou jeho neštěstí. Naproti tomu Marcella ani Flávie *sice soucit nevbudí, ale jejich skličující beznaděj je ještě účinnější v tom, že očistí od zatvzlosti při domlouvání nucených sňatků*, a rovněž od paličatosti při prosazování rodičovského úradku, který se protiví vůli jejich potomků, jakmile dospějí a mají se tomuto záměru podvolit.“

si divák uvědomil (viz výše „crainte réfléchie“), do jaké míry zobrazení zločiného jednání v rámci tragické mimesis může ovlivnit jeho každodenní jednání. Dramatický děj představuje situace tak, aby se divák možných následků svých pomýlení zalekl. Jako by tu přes veškeré očekávané teatrální zveličení zůstala zachována ona podobnost mezi nositelem dramatického děje, tj. jednajícím postavou, a divákem – podmínka nutná k tomu, aby tato konfigurace mohla být prospěšná, ačkoli dozajista nevzbuzuje soucit a primárně ani strach. Jako morálně prospěšná tak Corneille dlouze ospravedlňuje i zobrazení nejhrůznějších zločinů:

„Le malheur d'un homme fort méchant n'excite ni pitié, ni crainte, parce qu'il n'est pas digne de la première, et que les Spectateurs ne sont pas méchants comme lui, pour concevoir l'autre à la vue de sa punition: mais il serait à propos de mettre quelque distinction entre les crimes. Il en est dont les honnêtes gens sont capables par une violence de passion, dont le mauvais succès peut faire effet dans l'âme de l'Auditeur. Un honnête homme ne va pas voler au coin d'un bois, ni faire un assassinat de sang-froid; mais s'il est bien amoureux, il peut faire une supercherie à son rival, il peut s'emporter de colère et tuer dans un premier mouvement, et l'ambition le peut engager dans un crime, ou dans une action blâmable. Il est peu de mères qui voulassent assassiner, ou empoisonner leurs enfants, de peur de leur rendre leur bien, comme Cléopâtre dans *Rodogune*; mais il en est assez qui prennent goût à en jouir, et ne s'en déssaisissent qu'à regret, et le plus tard qu'il leur est possible. Bien qu'elles ne soient pas capables d'une action si noire et si dénaturée, que celle de cette Reine de Syrie, elles ont en elles quelque *teinture du principe* qui l'y porta, et la vue de la juste punition qu'elle en reçoit leur peut faire craindre, non pas un pareil malheur, mais une infortune proportionnée à ce qu'elles

„Zlosynovo neštěstí nevzbuzuje ani soucit, ani bázeň, protože soucitu není hodeno a protože diváci nejsou tak zlotřilí jako on, aby pojali bázeň při pohledu na jeho trest. Avšak je na místě mezi zločiny rozlišovat. K leckterým zločinům se mohou nechat strhnout vášní i lidé čestní, a když to s nimi dopadne špatně, může to na diváka zapůsobit. Čestný člověk nevztáhne někde pokradmu ruku na cizí majetek, ani nespáchá chladnokrevnou vraždu, ale jestliže je opravdu zamilován, může obelstít soka, může se rozlítit tak, že v návalu zlosti někoho zabije, a k zločinu či podlému jednání ho může dohnat také ctižádost. Není mnoho matek, které by chtěly zavraždit nebo otrávit své ratolesti, aby jim nemusely vracet jejich právoplatný majetek jako Kleopatra v *Rodoguně*, ale je dost takových, které na majetku lpějí a vzdají se ho jen neochotně a co možná nejpozději. A třebaže nejsou mocny činu tak děsivého a obludného [doslova: proti přirozenosti] jako syrská královna, dřímá v nich jakýsi zárodek zla, které ji k tomu dohnalo, a spravedlivý trest, jenž ji stihne, je může přimět k bázni nikoli před tímž neštěstím, nýbrž před útrapami přiměřenými ničemnému skutku, jež mohou spáchat. Tak je tomu s několika dalšími zločiny, jimiž by

sont capables de commettre. Il en est ainsi de quelques autres crimes qui ne sont pas de la portée de nos Auditeurs. Le Lecteur en pourra faire l'examen et l'application, sur cet exemple."

(P. Corneille, *Discours* II, s. 101; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 150–151; naše kurziva.)

se naši diváci nikdy neposkrvnili. Necht o nich čtenář popřemýšlí podle uvedeného příkladu."

Corneille je dalek toho, chápat divadlo v úzkých moralistických intencích jako školu ctnosti, ale z jeho úvahy na druhou stranu vysvítá, že morální prospěšnost nevyklučuje. *Hyperbolizace* tragického zobrazení, kromobyčejné náměty vzbuzující údiv, *pathos* jsou specificky dramatické postupy, které v divadle mají své nezastupitelné místo. Na rozdíl od teoretiků-zastánců divadla jako maximální možné, a proto nutně věrohodné iluze Corneille nechápe diváka jako pouhý automat, který se pasivně nechává unášet umně sestrojenou mašinerií, strojem. Drama zobrazuje mimořádné události, které se skutečně udály, jistě že v podružnějším detailech a v uspořádání jednotlivých událostí má dramatik volnější ruku, přesto však není náležité číst je coby součást dramatické fikce doslova. Nemají sice zcela autonomní postavení, ale řídí se jinou logikou a nemůže se na ně nahlížet v řádu světa, ve kterém žijeme. Jsou zástupné. Corneille nezpochybňuje Aristotelem stanovenou podmínku podobnosti: aby divák zakusil strach, musí se pochybeného jednání dopustit postava jemu podobná. Takto zobrazená událost může však být v rámci fikce hrůznější – loupežné přepadení, chladnokrevná vražda, travičství. Jejich korelátům (a tedy „vášni“, od které by se mohl očistit) by pro diváka pak měla být jakási umírněnější verze těchto zločinů (vražda v afektu atp., srov. níže „la crainte d'une infortune ... *approchante*“), ke kterým ho, přestože v úhrnu jedná čestně, mohou dohnat vypjaté okolnosti. Vidíme tedy, že i tato Aristotelem pranýřovaná konfigurace nemusí v Corneillově pojetí postrádat morální prospěšnost.

Až dosavad se tedy setkáváme s Corneillovými výtkami k Aristotelově *Poetice*. Je zřejmé, že katarzi a mechanismu působení estetických emocí, tak jak je podává Aristotelés, nevěří – a zjistili jsme proč. Výmluvná je jeho disociace mezi soucitem a strachem, jeho poznámky k úžasu i jeho zpochybnění skutečné účinnosti konfigurace *mediocritas aurea*. Ovšem prostor, který katarzi jako vymezení čtvrtého modu prospěšnosti divadla na začátku druhé *Rozpravy* věnuje, svědčí naopak o tom, že pro Corneille tato otázka nabyla výsostného významu. A třebaže jde o téma vyhroceně kontroverzní (Scudéry, Chapelain a zvláště La Mesnardière), které se navíc vřazuje často mezi velmi ostré polemiky, a je tudíž apologety divadla traktováno v obranné perspektivě, nelze je pro pochopení povahokresebných pravidel pomíjet.

Stavě se nesouhlasně k tomu, aby konfigurace *mediocritas aurea* omezovala výběr možného námětu, Corneille nejdříve znovu na příkladu *Cida* objasňuje primární a nezastupitelnou očistnou roli strachu:

„Cependant quelque difficulté qu'il y ait à trouver cette purgation effective et sensible des passions, par le moyen de la pitié et de la crainte, il est aisé de nous accommoder avec Aristote. Nous n'avons qu'à dire que par cette façon d'énoncer il n'a pas entendu que ces deux moyens y servissent *toujours ensemble*, et qu'il suffit selon lui de l'un des deux pour faire cette purgation; avec cette différence toutefois, que la pitié n'y peut arriver sans la crainte, et que la crainte peut y parvenir sans la pitié. La mort du Comte n'en fait aucune dans *Le Cid*, et peut toutefois mieux purger en nous cette sorte d'orgueil envieux de la gloire d'autrui, que toute la compassion que nous avons de Rodrigue et de Chimène ne purge les attachements de ce violent amour qui les rend à plaindre l'un et l'autre.“

(P. Corneille, *Discours* II, s. 101–102; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 151; naše kurziva.)

Soucít, který divák zakouší s Rodrigem a Chiménou, je z hlediska katarze méně účinný než strach, který vzbuzuje neuvážené a závistivé jednání hraběte. Ba dokonce soucít, pokud nestojí u zrodu onoho očistného bázlivého zneklidnění, je coby popud k racionálnímu zamyšlení nad vlastním jednáním postradatelný. Dominantní úlohu strachu (ovšem toliko vzhledem k účinnosti katartického procesu, obecně to neplatí) ukázanou na *Cidovi* Corneille podepírá rozbořem dalších svých dramát:

„L'Auditeur peut avoir de la commisération pour Antiochus, pour Nicomède, pour Héraclius; mais s'il en demeure là, et qu'il ne puisse craindre de tomber dans un pareil malheur, il ne *guérira* d'aucune passion. Au contraire, il n'en a point pour Cléopâtre, ni pour Prusias, ni pour Phocas; mais la crainte d'une infortune semblable,

„Avšak jakkoli je obtížné pokládat toto očištění od vášní skrze soucít a bázeň za opravdu účinné, nedá se říci, že bychom se s Aristotelovou argumentací nemohli vypořádat. Stačí jen dodat, že tím, co řekl, nemyslel, že by oba tyto prostředky sloužily *vždy současně*, ale že podle něho k očistě postačí jen jeden z nich, s tím rozdílem ovšem, že *soucít se nemůže dostavit bez bázně, zatímco bázeň bez soucitu působit může*. Smrt hraběte v *Cidovi* soucít nevzbuzuje, a přesto nás může očistit *od závistivé touhy po slávě druhého účinněji než veškerý soucít, který vzbuzuje Rodriga a Chiména. Ten nás od vášnivého vzplanutí neočistí tak dobře, třebaže je nám hrdinů líto*.“

„Posluchači se může zželeť Antiocha, Níkoméda, Hérakleia; ale jestliže s nimi pouze soucítí a nestrachuje se, že upadne do podobného neštěstí, z žádné vášně *se nevyléčí*. Posluchač naopak nelituje Kleopatru, Prúsia ani Fóka; avšak *obava z podobných či srovnatelných útrap může očistit matku od zatvrzelého lpění*

ou approchante, peut purger en une mère l'opiniâtreté à ne se point déssaisir du bien de ses enfants, en un mari le trop de déférence à une seconde femme au préjudice de ceux de son premier lit, et tout le monde l'avidité d'usurper le bien ou la dignité d'autrui par violence; et tout cela proportionné à la condition d'un chacun, et à ce qu'il est capable d'entreprendre."

(P. Corneille, *Discours* II, s. 102; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 151; naše kurziva.)

Pokud se čestný člověk coby tragický hrdina neproviní, tj. pokud zůstane morálně absolutně čistý, nemá se divák od čeho očistit. Chce-li tedy dramatik, aby zobrazené jednání postav mělo očistný účinek, musí uzpůsobit vybraný námět tak, aby vyvolával strach, jenž je jako emoce spouštějící mechanismus katarze soběstačný a dostatečný. O tom všem Corneille již v *Rozpravě* pojednal, nově se ale dozvídáme, že obě estetické emoce sice může, ale zároveň n e m u s í vzbuzovat jednání jedné a téže postavy:

„Les déplaisirs et les irrésolutions d'Auguste dans *Cinna*, peuvent faire ce dernier effet [purgation; navazuje na předchozí cit. úryvek], par la pitié et la crainte jointes ensemble; mais, comme je l'ai déjà dit, il n'arrive pas toujours que ceux que nous plaignons soient malheureux par leur faute. Quand ils sont innocents, la pitié que nous en prenons ne produit aucune crainte, et si nous en concevons quelqu'une qui purge nos passions, c'est par le moyen d'une autre personne que de celle qui nous fait pitié, et nous la devons toute à la force de l'exemple.“⁹⁵

(P. Corneille, *Discours* II, s. 102; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 151; naše kurziva.)

Obloukem se dostáváme k příkladnosti těch námětů, kde je hlavní jednající postavou člověk dokonalý. Morální prospěšnost tragédie však nepramení přímo z povahokresby, ale z podstaty a uspořádání dramatického děje. Corneille ve snaze o to, aby tragické náměty nebyly požadavkem po očištění příliš omezeny, navrhuje takové chápání funkčních rolí postav, které umožňuje, aby

na majetku, jež upírá svým dětem, manžela od přílišné náklonnosti k druhé ženě na úkor dětí z prvního manželství a všechny od chtivosti po majetku či po lepším postavení druhých a sklonu zmocnit se jich násilím; a to vše *přiměřeně* k stavu a schopnostem každého člověka.“

„Augustovy útrapy a váhavost v *Cinnovi* se mohou o tento [očistný; navazuje na předchozí cit. úryvek] účinek díky souběžnému působení soucitu a strachu postarat, ovšem jak jsem již objasnil, neplatí úplně vždy, že si ti, kterých litujeme, své neštěstí způsobili sami. Když jsou nevinní, soucit, jež vyvolávají, nevyústí v strach, a pokud přece jen nějaký strach, který by nás od vášní očistil, pocítíme, pak jej vyvolává jiná jednající postava, nikoli ta, s níž soucítíme, takže v nás strach vyvolává přesvědčivost příkladu.“

veškerá tíha zodpovědnosti za neštěstí postihující hlavní nevinnou postavu, s níž má divák soucítit, připadla hrdinům vedlejšími. Znovu tak vysvětluje, proč natolik odlišuje povahu soucitu a strachu. Zatímco soucit ztotožňuje s emocí ryze estetickou (pro katartický účín je zbytný), strach pouze zprostředkovává, aby celek dramatické fikce působil prospěšně. Toto pojetí ozřejmuje na pozoruhodném a poněkud zavádějícím rozboru Sofokléova *Oidipa*, který má čtenáře utvrdit v názoru (Corneille se zde rozchází s Aristotelem), že strach je pouze jakousi „přidanou“ hodnotou, která navíc nemusí být součástí děje představeného na jevišti. Corneille si klade otázku, zda Oidipovo tragické pochybení může vyvolat divákův strach:

„L'exemple d'Œdipe qu'il [Aristotelés] allègue me confirme dans cette pensée [stačí, aby zobrazené události vzbuzovaly pouze jednu z emocí, tj. soucit nebo strach]. Si nous l'en croyons, il a toutes les conditions requises en la Tragédie; néanmoins son malheur n'excite que de la pitié, et je ne pense pas qu'à le voir représenter, aucun de ceux qui le plaignent s'avise de craindre de tuer son père, ou d'épouser sa mère. Si sa représentation nous peut imprimer quelque crainte, et que cette crainte soit capable de purger en nous quelque inclination blâmable ou vicieuse, elle y purgera la curiosité de savoir l'avenir, et nous empêchera d'avoir recours à des prédictions, qui ne servent d'ordinaire qu'à nous faire choir dans le malheur qu'on nous prédit, par les soins mêmes que nous prenons de l'éviter; puisqu'il est certain qu'il n'eût jamais tué son père, ni épousé sa mère, si son père et sa mère ne l'eussent fait exposer, de peur que cela n'arrivât. Ainsi non seulement ce seront Laïus et Jocaste qui feront naître cette crainte, mais elle ne naîtra que de l'image d'une faute qu'ils ont faite quarante ans avant l'action qu'on représente, et ne s'imprimera en nous que par un autre Acteur que le premier, et par une action hors de la Tragédie.“

(P. Corneille, *Discours* II, s. 103; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 151-152; naše kurziva.)

„Příklad Oidipa, jež [Aristotelés] uvádí, mě v této myšlence utvrzuje [stačí, aby zobrazené události vzbuzovaly pouze jednu z emocí, tj. soucit nebo strach]. Pakliže mu v tom dáváme za pravdu, *Oidipús* dodržuje všechny nezbytné podmínky stanovené pro tragédii. Avšak vladařovo neštěstí vzbuzuje toliko soucit - nemyslím si, že v komkoli z diváků, kteří sledují Oidipa na jevišti a kterým je ho líto, by se ozval strach, že zabije svého otce nebo že se ožení se svou matkou. Může-li v nás tato tragédie přece jen určitý strach vyvolat a je-li tento strach natolik mocný, že by nás očistil od nějakého zavřeného sklonu či nešvaru, očistí nás od nutkání nahlížet do budoucnosti a uchylovat se k věštbám, jež obvykle vedou jen k tomu, že si přivedíme neštěstí, jež předpověděly, právě úsilím se mu vyhnout. Je totiž jisto, že by Oidipús nikdy nezabil svého otce a že by se nikdy neoženil se svou matkou, kdyby jeho rodiče nejednali z obavy, že se všechno toto stane. Nejen že tedy strach vzbuzují Láios a Iokasté, ale divákova bázeň navíc pramení z vědomí pochybení, které se událo čtyřicet let předtím, než se rozehraje děj tragédie, a vyvolává ji vedlejší postava a čin, který není součástí představovaného děje.“

Corneillova interpretace sice souzní s jeho předchozími poznámkami k Sofokléově tragédii *Oidipús vladař*, přesto však z Corneillovy dikce jasně vyvodíme, že ve vlastním zpracování nemohl hrůzný námět této tragédie ponechat bez úprav. Od kanonického ztvárnění se Corneille odchyluje zejména v pojetí hlavní postavy, Oidipa, a v důrazu na jeho provinění: u Corneille stojí v popředí *hybris*, protože Oidipús je nezákonný vládce, uchvatitel, který se provinil především tím, že při vraždě Láia nerozpoznal královský majestát; ostatní jeho zločiny, incest a otcovraždu, traktuje Corneillovo zpracování mýtu jako neúprosné důsledky Oidipova osudu. Dále oproti Sofokléovi začlenil vedlejší dějovou linii, jejímiž nositeli jsou příkladně jednající athénský král Théseus a Láiova dcera Dirké. Tento epizodický děj, kombinující milostné a politické motivy, se však, jak ve svém komentovaném vydání ukázala Bénédicte Louvatová,⁹⁶ prolíná s hlavní dějovou linií tak úzce, že nelze mluvit pouze o jakémisi ústupku soudobé módě galantní tragédie, který by v důsledku šel k nežádoucímu zdvojení dramatického děje. Navíc v tragédii přibyl k hlavní zápletce, jež podobně jako u Sofokléa a Seneky spočívá na nevčasném rozpoznání (rodinná tragédie), rozměr politický (nelegitimní vládce), a dokonce i náboženský (zásady molinismu v Théseových promluvách). Ustrojení jednotlivých výstupů, progrese a zvraty v dramatickém ději a v neposlední řadě i frekvence promluv ukazují dále, že vedle Oidipa je hlavní jednající postavou Dirké. Z Oidipa jako nelegitimního vládce, jenž se staví proti Dirké, aniž zpočátku tuší, že je jeho sestra, se stává po čas představeného jednání vládce legitimní, jenž se postupně dozvídá o svých tragických selháních. S podivem však zjišťujeme, že na tomto místě druhé *Rozpravy* Corneille nerozebírá své vlastní zpracování Oidipa, které se – jak vidíme – od původního Sofokléova pojetí i co se týká vzbuzování tragických emocí značně odchyluje. Svědčí o tom mimo jiné fakt, že se tu vůbec nezmiňuje o soucitu, který v prvních dvou dějstvích jeho tragédie vzbuzuje Dirké – a sám Corneille na to později v souvislosti s rozborem vedlejší linie děje („*épisode*“) upozorňuje.⁹⁷ Corneillova úvaha o *Oidipovi* předestírá v důsledcích stejné pojetí očistné role strachu jako v *Cidovi* – zatímco soucit vzbuzují postavy hlavní, strach se váže k vedlejším postavám, s tím rozdílem však, že Láios a Iokasté pochybili dávno před začátkem zobrazeného děje. Zjišťujeme tedy, že zobrazení fatálního pochybení jako události vzbuzující strach, jenž má mít potažmo onen kýžený očistný charakter, může ustoupit do pozadí, a to dvojmo: týká se pouze postav vedlejších a chronologicky předchází zobrazenému ději.

Zde Corneillovy úvahy o katarzi v úzkém slova smyslu končí. Vidíme, že rozbor prospěšnosti vlastně zastihuje analýza tragických emocí a mechanismu jejich vzbuzování. Corneille se sice v rozporu s některými novodobými výklady⁹⁸ domnívá, že se katarze týká pouze tragédie, a právě proto analýzu tohoto modu prospěšnosti/užitečnosti zařazuje do druhé *Rozpravy*, která se,

jak známo, zabývá výhradně tragédií. Za stejně důležitý však Corneille beze sporu pokládá ten fakt, že oné prospěšnosti dramatik dosahuje tak, že vzbuzuje specifické tragické emoce. Morální, vněestetický, či dokonce mravokárný aspekt teoretických úvah tak Corneille odsouvá na periferii své vlastní poetiky dramatu. V rámci úvah o katarzi to zde dosvědčuje úloha strachu, jeho do značné míry utilitární funkce: Corneille na bázeň nenazírá jako na ryze estetickou emoci, a proto mu obzvlášť záleží na tom, aby hlavní postava měla takové vlastnosti, jež by diváka pohnuly k soucitu. S obdobnou optikou jsme se již setkali v *Rozboru Médeie*. Corneille uzavírá:

„Pour recueillir ce discours, avant que de passer à une autre matière, établissons pour Maxime que la perfection de la Tragédie consiste bien à exciter de la pitié et de la crainte par le moyen d'un premier Acteur, comme *peut* faire Rodrigue dans *Le Cid*, et Placide dans *Théodore*, mais que cela n'est pas d'une nécessité si absolue, qu'on ne se puisse servir de divers Personnages, pour faire naître ces deux sentiments, comme dans *Rodogune*, et même ne porter l'Auditeur qu'à l'un des deux, comme dans *Polyeucte*, dont la représentation n'imprime que de la pitié sans aucune crainte. Je ne dis pas la même chose de la crainte sans la pitié, parce que je n'en sais point d'exemple, et n'en conçois point d'idée que je puisse croire *agréable*. Cela posé, trouvons quelque modération à la rigueur de ces Règles du Philosophe, ou du moins quelque favorable interprétation, pour n'être pas obligés de condamner beaucoup de Poèmes que nous avons vu *réussir* sur nos Théâtres.“

(P. Corneille, *Discours* II, s. 103–104; čes. překlad A. Pohorského, cit. vydání, s. 152; naše kurzíva.)

„Než přejdeme k jiné otázce, shrňme, co bylo řečeno. Stanovme si jako zásadu, že dokonalost tragédie tkví v tom, že vzbuzuje soucit a bázeň prostřednictvím hlavní postavy jako *nejspíš* Rodrigo v *Cidovi* a Placidus v *Theodoře*, ale že to není bezpodmínečně nezbytné a že lze obě tyto emoce vyvolat rovněž prostřednictvím jiných postav, jako v *Rodoguně*, nebo soustředit divákovu pozornost jen k jedné z obou emocí, jako je tomu v *Polyeuktovi*, který nás naplní soucitem, nikoli však bází. Totéž ovšem netvrdím o bázi bez soucitu, neboť žádný příklad takového uspořádání neznám a ani si nedovedu představit, že by se mohlo *zalíbit*. Za tohoto předpokladu bychom mohli přísnost filosofových pravidel poněkud zmírnit anebo je alespoň vyložit příznivěji, abychom nemuseli ztracovat mnoho básní, jež na našich jevištích *uspěly*.“

Svrchovaný argument pro oprávněnost toho či onoho námětu a jeho zpracování shledává Corneille v estetickém požitku („agréable“), a proto považuje za nevhodnou konfiguraci, jež se zakládá pouze na vzbuzování strachu, jakkoli jde o emoci, bez níž ke katarzi v Corneillově pojetí nemůže dojít. Nejde-

konalejší jsou náměty, kde jedna a táž hlavní postava vyvolává obě emoce, zároveň to však není bezpodmínečně nutné (srov. výše ne zcela jednoznačnou formulaci „*comme peut faire...*“): platnost tohoto tvrzení dosvědčuje Corneille úspěchem svých tragédií *Rodoguna* (obě estetické emoce nevzbuzuje jedna a táž postava) a *Polyeuktos*, kde je pronásledovaný mučedník postavou zcela nevinnou a vzbuzuje toliko soucit. Další úvahy v druhé *Rozpravě* se již nezaměřují na prospěšnost divadla, byť občas s odkazem ke dříve řečenému zmínka o očištění padne: jednotlivé Aristotelem vymezené konfigurace děje Corneille dále rozebírá výhradně v souvislosti s otázkou, jak vzbuzovat tragické emoce – a třebaže při svých pozorováních využívá stejných kritérií jako Aristotelés, i tady se v jejich posouzení oba teoretikové rozcházejí. Morální kvalifikace tragického hrdiny nadále v Corneillově perspektivě zaujímá důležité místo, není však autotelická a závisí vždy na funkčních dramatických rolích (trýznitel/trpící, pronásledovatel/pronásledovaný atp.) – další důkaz Corneillovy snahy emancipovat divadlo od čistě moralistického pojetí, které je chápe jako pouhou školu ctnosti.

II.9 STRUKTURA DRAMATU A HIERARCHIE JEDNOTLIVÝCH SLOŽEK

Jako ve většině teoretických pojednání o dramatu i Corneille vyzvedává uspořádání děje coby složku dramatu, jež stojí hierarchicky nejvýše a jež tvoří úhelný kámen básnických umění v duchu aristotelisko-horatiovské linie poetologicko-dramatického bádání od druhé poloviny 16. století. Ve druhé části první *Rozpravy* čtenáře seznamuje nejdříve s Aristotelovým pojetím:

„Le Poème est composé de deux sortes de parties. Les unes sont appelées *parties de quantité* ou d'extension, et Aristote en nomme quatre, le Prologue, l'Épisode, l'Exode, et le Chœur. Les autres se peuvent nommer des *parties intégrales*, qui se rencontrent dans chacune de ces premières pour former tout le corps avec elles. Ce Philosophe y en trouve six, le Sujet, les Mœurs, les Sentiments, la Diction, la Musique, et la Décoration du Théâtre.⁹⁹ De ces six il n'y a que le Sujet dont la bonne constitution dépende *proprement* de l'Art Poétique: les autres ont besoin d'autres Arts subsidiaires. Les Mœurs

„Báseň se skládá ze složek dvojího druhu. První nazýváme *složky skladebné* či posloupné a Aristotelés rozlišuje čtyři: prolog, epizodu, exodus a chór. Druhou skupinu můžeme pojmenovat jako *složky celostní*, protože procházejí všemi čtyřmi výše jmenovanými součástmi a s každou z nich vytvářejí ústrojný celek. Filosof vyjmenovává šest celostních složek: děj, povahokresbu, myšlenkovou stránku, mluvu, hudbu a výpravu. Ze všech šesti složek pouze děj, má-li být správně uspořádán, závisí *přímo* na básnickém umění – ostatní složky čerpají z umění pomocných. Povahokresba z morálky,

de la Morale; les Sentiments de la Rhétorique, la Diction, de la Grammaire; et les deux autres parties ont chacune leur Art, dont il n'est pas besoin que le Poète soit instruit, parce qu'il y peut faire suppléer par d'autres, ce qui fait qu'Aristote ne les traite pas. Mais comme il faut qu'il exécute lui-même ce qui concerne les quatre premières, la connaissance des Arts dont elles dépendent lui est *absolument* nécessaire, à moins qu'il ait reçu de la Nature un sens commun assez fort et assez profond,¹⁰⁰ pour réparer ce défaut.“

(P. Corneille, *Discours* I, s. 71; naše kurziva.)

Dělení jednotlivých složek tragédie souzní přesně s Aristotelem, shoduje se i v jejich hierarchii. Nejvýše Corneille klade uspořádání děje, zobrazení jednotlivých událostí tak, aby napodobily lidské jednání. Jako většina francouzských teoretiků překládá Corneille Aristotelův *mythos* („histoire“) pojmem „sujet“, což může být pro moderního čtenáře zvyklého na dnes samozřejmé odlišení fabule od syžetu (ruský formalismus a na něj navazující strukturalismus) zavádějící. Důraz na strukturu dramatického děje, u Corneille na rozdíl od Aristotela zcela důsledný, ho pak vede mimo jiné k definici nového dramatického žánru, tzv. „comédie héroïque“. Tu vymezuje nikoliv podle charakteru jednajících postav či jejich společenského postavení (jednání lepších/horších lidí, než je „běžně počestný“ divák), ale právě povahou zobrazeného děje.¹⁰¹ Ostatní složky, povahokresba („mœurs“), myšlenková stránka („sentiments“) a mluva („diction“), jsou roviny, jež se objevují ve všech Aristotelem rozebíraných žánrech (tragédii, eposu i komedii), v eposu mají však jinou funkci, poněvadž jde o smíšený druh (není výhradně mimetický). Důležitější ovšem je, že v tomto letmém nástinu Corneille rozlišuje trojí stupeň významu jednotlivých oblastí a že vymezuje jejich předmět vzhledem k poetice. Zjišťujeme, že se vše, co se v básnictví týká povahokresby, myšlenkové stránky a mluvy, opírá o pomocné či podpůrné subdisciplíny (morálku, rétoriku a gramatiku), jejichž znalost považuje Corneille pro básníka za nezbytnou, zároveň je však klade v hierarchii níže. Výprava a hudba jsou pak složky, jež stojí zcela mimo dosah vlastního zájmu poetiky.

Poněvadž Corneillovi záleží na „estetickém“ přístupu v jeho svébytnosti tak významně, že jej nadřazuje pomocným přidruženým podoborům, naše snaha vpravit se do kategorií dobové *epistémé* tuto zcela nesamozřejmou specifčnost Corneillova přístupu nesmí opomíjet. Corneille postupně probádává

myšlenková stránka z rétoriky a mluva z gramatiky. Poslední dvě souvisí každá se svým vlastním uměním, jež básník nemusí ovládat, neboť se o ně postarají jiní, a proto o nich Aristotelés nepojednává. Avšak poněvadž se básník musí sám zhostit všeho, co souvisí s prvními čtyřmi složkami, musí být *bezpodmínečně* znalý všech umění, na nichž tyto složky závisí, ledaže by ho příroda obdařila tak průrazným a kromobyčejným důvtipem, že by nedostatky ve znalosti vyvážil.“

všechny čtyři podmínky, jež stanoví Aristotelés pro povahokresbu, a s řadou raně novověkých interpretací, najmě s odkazem na specifičnost dramatu, není zajedno. V následujícím oddíle práce se zastavíme u Corneillovy argumentace, zejména u toho, jak rázně odmítá moralizující náhled na řádnost („chréstos“). Právě řádnosti, která patří mezi nejspornější články Aristotelovy *Poetiky* a jejích raně novověkých interpretací, Corneille věnuje soustavnou pozornost.

II.10 ŘÁDNOST: DOBOVÉ INTERPRETACE CHRÉSTOS ZOBRAZENÍ ŘÁDNÝCH POVAH, NEBO ŘÁDNOST POVAHOKRESBY?

Hned zkraje svých úvah Corneille připomíná, nakolik jsou Aristotelovy poznámky o povahokresbě kusé:

„Aristote leur prescrit quatre conditions, qu'elles soient bonnes, convenables, semblables, et égales. Ce sont des termes qu'il a si peu expliqués, qu'il nous laisse grand lieu de douter de ce qu'il veut dire.“

(P. Corneille, *Discours* I, s. 78.)

„Aristotelés stanoví pro povahokresbu čtyři podmínky: řádnost, přiměřenost, podobnost a důslednost. Tyto pojmy však vymezil tak nejasně, že nás vystavuje nejruznějším dohadům, co jimi skutečně míní.“

Původní kurziva v Corneillově textu odkazuje na pojmy užívané na začátku patnácté kapitoly Aristotelovy *Poetiky*, a my zde uvedeme celý její text, neboť se k němu Corneille opakovaně vrací:

„Pokud jde o povahokresbu, je třeba usilovat o čtyři věci. První a nejdůležitější z nich je to, aby povahy byly řádné. Povahokresbu bude hra obsahovat tehdy, jestliže řeč nebo jednání osoby – jak již bylo řečeno – bude prozrazovat nějaké zaměření; bude-li řádné, bude řádná i povaha. Takovou povahu může mít člověk každého rodu. Řádná přece může být i žena a otrok, přestože schopnosti ženy jsou skrovnější a u otroka jsou zcela nepatrné. Za druhé musí být povahy přiměřené; známe například povahu mužovu, ale pro ženu není přiměřené, aby byla mužná nebo vzbuzovala strach.“

Za třetí je nutné, aby se vykreslené povahy podobaly skutečným; to je ovšem něco jiného než vykreslit povahu řádnou a přiměřenou.

Za čtvrté musí být povaha důsledná. Neboť i když je zobrazovaná osoba po některé stránce nedůsledná a ve svém zobrazení představuje právě takovou povahu, musí být při tom nedůsledná důsledně.“

(Aristotelés, *Poetika* 15, 1454a16–28, cit. vydání, s. 79.)

Řádnost, přiměřenost, podobnost a důslednost: o všech čtyřech vytyčených podmínkách povahokresby se během 17. století ve Francii zaujatě spekulovalo. Zdaleka nejplamennější spory však, jak již řečeno, rozpoutala definice řádnosti. Má se jednat o vlastnost tragické postavy ve smyslu morálním, má být postava dokonalá, ctnostná? Týká se morální kvalifikace tragického hrdiny, nebo pouze povahokresby jako nezbytné složky, aby divák mohl usuzovat na jeho jednání? U Chapelaina jsme viděli, že interpretaci Aristotelova *chréstos* ve smyslu morální dokonalosti a ctnosti odmítá. V *Předmluvě k Adónidovi* dokonce řádnost slučuje s kategorií přiměřenosti a obě podmínky pak pojímá jako kategorii novou, *le bienséant*. Corneille nesporně věděl, že Chapelain moralistickou interpretaci Aristotelovy řádnosti zamítá, shoduje se s ním, dodává však i další argumenty. Kromě poukazu k antické literatuře (v antických tragédiích vystupuje mnoho postav neřestné povahy) uvádí i důvody, které dovozuje z textů teoretických. Horatiovo *Umění*, a připomeňme, že i řada renesančních poetik, z nichž do značné míry vychází La Mesnardière, uvádějí při drobnohledných výčtech typizovaných, a tedy přiměřených povahových rysů nezřídka vlastnosti spíše záporné. Požadavek, aby zobrazené povahové rysy byly důsledně „ctnostné“ („vertueuses“), Corneille proto odmítá jako scestný („je ne puis comprendre...“):

„Je ne puis comprendre comment on a voulu entendre par ce mot de bonnes, qu'il faut qu'elles soient vertueuses. La plupart des Poèmes tant anciens que modernes demeureraient en un pitoyable état si l'on en retranchait tout ce qui s'y rencontre de personnages méchants, ou vicieux, ou tachés de quelque faiblesse qui s'accorde mal avec la vertu. Horace a pris soin de décrire en général les mœurs de chaque âge, et leur attribue plus de défauts que de perfections,¹⁰² et quand il nous prescrit de peindre Médée fière et indomptable, Ixion perfide, Achille emporté de colère, jusqu'à maintenir que les lois ne sont pas faites pour lui, et ne vouloir prendre droit que par les armes,¹⁰³ il ne nous donne pas de grandes vertus à exprimer. Il faut donc trouver une bonté compatible avec ces sortes de Mœurs, et s'il m'est permis de dire mes conjectures sur ce qu'Aristote

„Nechápu, jak mohl někdo Aristotelovu požadavku, aby povahokresba byla řádná, rozumět tak, že postavy musí být ctnostné. Většina starých i nových básní by se věru ocitla v žalostném stavu, kdybychom je zbavili postav zlovolných a neřestných, nebo postav, které hyzdí nějaká slabost a které se tedy nemohou pyšnit dokonalou ctností. Horatius pečlivě popsal obecné mravy, jež náleží každému věku lidského života, a shledal v nich více nešvarů než chvályhodných vlastností. Prikazuje-li nám, abychom Médeiu zobrazili jako pyšnou a nespoutanou, Ixiá jako zrádného a Achillea jako natolik popudlivého, že si myslí, že zákony pro něho neplatí, a že hodlá vymáhat právo toliko se zbrání v ruce, nenaskýtá se nám tu mnoho ctností, jež bychom mohli zobrazit. Musíme tedy najít řádnost, která by byla slučitelná s těmito mravy. Je-li mi dovoleno vyjádřit se

nous demande par là, je crois que c'est le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse, ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit.“

(P. Corneille, *Discours* I, s. 78; naše kurziva.)

k tomu, co po nás Aristotelés chce, myslím si, že řádností míní *povahu, která se vyznačuje nápadně ctnostnými, anebo nápadně zločinnými sklony odpovídajícími a přiměřenými postavě, kterou charakterizují.*“

Již v Corneillově analýze prospěšnosti divadla jsme zaznamenali, že neodmítá, aby jednající postavou, jež má v divákovi vyvolat strach, byl člověk spíše špatný. Zobrazení špatných či dobrých povahových rysů je řádné, pokud ladí se zobrazeným jednáním postavy. Měl-li by být Aristotelův první požadavek vnímán v morálním či křesťanském duchu, z kánonu západní evropské literatury by se musela vykázat všechna díla, jež takto chápanému kritériu jednoduše neodpovídají. Vybrané příklady mimořádných osudů hrdinů, jejichž jednání za ctnostné považovat nelze, znovu dokládají, jakou důležitost Corneille přisuzuje mytologickým námětům, v nichž dřímá dramatický potenciál. Když Corneille obhajuje uvedení neřestných postav na jeviště, postupuje velmi promyšleně, poněvadž všichni, kdo chápou *chréostos* jako morální ctnost, odkazují na Horatiovo *Umění* právě jako na výsostně autoritativní text, který do poetiky vnáší jako centrální kategorie rétorické *decorum* a *aptum*. Vidíme však, že mytické postavy známé z Homérových eposů či z řeckých tragédií se této kategorii nemohou podříditi a že jejich „historická“ povaha – to, že jsme je jednou přijali jako dané – je z kategorie přiměřenosti a řádnosti chápané úzce moralisticky vyčleňuje. Obě první Aristotelovy kategorie Corneille podřizuje historicky chápané podobnosti. Ještě jinak řečeno: Corneille rozkrývá zdánlivě nezrušitelné paradoxy vyvěrající z požadavků, s nimiž přichází estetika založená na zkrášlení.

Jako druhý model obecné prospěšnosti divadla Corneille vymezil v *ě r n é z o b r a z e n í* ctností a neřestí, zde se však zdá, že formulací toho, v čem spočívá Aristotelem požadovaná řádnost *mores*, odkazuje spíše na *hyperbolizaci* („caractère brillant et élevé d'une habitude...“, srov. např. Médeina *hybris*, ale i *furor* Racinových hrdinek), s níž jsme se setkali při analýze třetího paradigmatu prospěšnosti. Corneillův akcent na přiměřenost, ve které se podobně jako u Chapelaina řádnost rozplývá, resp. je s ní ztotožněna, nemá navíc univerzální platnost. Jak uvidíme dále, Corneille zdůrazňuje, do jaké míry je potřebné rozlišovat postavy fikční (básníkem vymyšlené) od postav známých, ať již z historie nebo z mytologie. Chápe-li Corneille řádnost jako hyperbolické zobrazení povahových rysů jednající postavy, může pak rovněž upozornit, že kromě soucitu a bázně může jednání dramatické postavy vzbuzovat také úžas („admiration“), emoci, kterou ovšem nutně nepodmiňuje to, zda je představené jednání morálně akceptovatelné či nikoliv.

II.11 CORNEILLOVO POJETÍ VELKODUŠNOSTI („GRANDEUR D'ÂME“)

Corneille své pojetí řádnosti *mores* dokládá provokativně a bez sebemenšího zaváhání příklady pocházejícími z dramát, kde se setkáváme se zápornými postavami:

„Cléopâtre dans *Rodogune* est très méchante, il n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône qu'elle préfère à toutes choses, tant son attachement à la domination est violent: mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent.¹⁰⁴ J'ose dire la même chose du *Menteur*. Il est hors de doute que c'est une habitude vicieuse que de mentir, mais il débite ses menteries avec une telle présence d'esprit, et tant de vivacité, que cette imperfection a bonne grâce en sa personne, et fait confesser aux Spectateurs que le talent de mentir ainsi est un vice dont les sots ne sont point capables.“

(P. Corneille, *Discours* I, s. 78–79; naše kurziva.)

Divákův úžas („admirer“) nepatří výhradně postavám kladným, dokonalým a ctnostným. V žánru tragédie o tom svědčí postava Kleopatry, jejíž „povznesenost“ nad přirozenou mateřskou láskou (spíše než „velkodušnost“, o které lze mluvit např. u Augusta v *Horatiovi*) je natolik zarážející, a tedy mimořádná, že se překvapený divák nemůže ubránit úžasu. Obdobným paradoxem vyniká Lhář, k němuž divák takřka zálibně vzhlíží: jakkoli je lhavost obecně vzato neřest, Corneille s vytríbenou vlohou pro nuance poukazuje na vynalézavost a duchapřítomnost, jež zpravidla podvádění a klamání vyžadují: ani stopa po horatiovsko-lamesnardièrovské *castigatio mores*. Jak Kleopatřina bezohledná touha po moci, tak Lhářův důvtip v jejich povaze převažují. Obě postavy vstupují do dramatického konfliktu s takovými povahovými vlastnostmi, které jejich jednání nejen motivují, ale zpětně objasňují a odůvodňují. Dramatikovým úkolem je nikoli postavy zkrášlovat, ale vtisknout jim takovou

„Kleopatra v *Rodoguně* jedná velice zlotřile: necouvne ani před vraždou příbuzných, jen když nepřijde o trůn, na kterém lpí tvrději než na čemkoli jiném, neboť ji pohání neovladatelná mocichtivost. Avšak všechny její zločiny provází jakási duševní povznesenost a v této povznesenosti je cosi natolik velkolepého, že ani tehdy, když se hrozíme jejího jednání, se nemůžeme ubránit obdivu. A totéž si troufnu tvrdit i o *Lháři*. Není sporu o tom, že lhavost je hanebná vlastnost, ale hlavní postava této hry sype z rukávu jednu lež za druhou tak duchapřítomně a tak hbitě, že tato povahová vada diváka naladí ke *shovívavosti*, neboť připouští, že ačkoli je tak mimořádná vynalézavost při lhaní *neřest*, prostáček by se na ni nezmohl.“

povahu, která by byla v souladu s jejich jednáním. Řádností pak Corneille logicky nemůže mínit ctnost či kladný povahový rys, nýbrž prvek estetického řádu, koherenci mezi povahovými rysy jednajících postavy a zobrazeným dějem. Ke zkrášlení se bezprostředně váže další pasáž *Rozpravy*. Navzdory nepřesnostem v dobových interpretacích a latinských překladech *Poetiky*, které hrály zásadní úlohu v ustavení kritického mýtu, že *chréstos* je nutno chápat jako kritérium morální, se i zde projevuje patrný rozkyv mezi vymezeními morální dokonalosti a krásy (zkrášlením), tedy opět mezi perspektivou morální a estetickou:

„Pour troisième exemple, ceux qui voudront examiner la manière dont Horace décrit la colère d'Achille, ne s'éloigneront pas de ma pensée. Elle a pour fondement un passage d'Aristote qui suit d'assez près celui que je tâche d'expliquer. *La Poésie*, dit-il, est une imitation de gens meilleurs qu'ils n'ont été, et comme les Peintres font souvent des portraits flattés qui sont plus beaux que l'Original, et conservent toutes fois la ressemblance; ainsi les Poètes représentant des hommes colères, ou fainéants, doivent tirer une haute idée de ces qualités qu'ils leur attribuent, en sorte qu'il s'y trouve un bel exemplaire d'équité, ou de du-reté, et c'est ainsi qu'Homère a fait Achille bon. Ce dernier mot est à remarquer, pour faire voir qu'Homère a donné aux emportements de la colère d'Achille cette bonté nécessaire aux Mœurs, que je fais consister en cette élévation de leur caractère, et dont Robortel parle ainsi. *Unumquodque genus per se supremos quosdam habet decoris gradus, et absolutissimam recipit formam, non tamen degenerans a sua natura et effigie pristina.*“¹⁰⁵

(P. Corneille, *Discours* I, s. 79; původní kurziva, naše zvýraznění.)

„Přejděme ke třetímu příkladu. Ti, kdož chtějí zkoumat, jak Achilleovu vznětlivost líčí Horatius, se podrží mého výkladu. Horatius vychází z jisté Aristotelovy pasáže, kterou od následující citace dělí jen několik odstavců. *Básnictví*, říká, je nápodoba lidí lepších, než byli ve skutečnosti, a podobně jako malíř někdy namaluje lichotivou podobiznu, která je hezčí než originál, ale která se mu přitom podobá, tak i básník, když zobrazuje zuřivce nebo lenochy, příslušný povahový rys umocní, aby spravedlivost nebo zarputilost zobrazil zdařile - tak například Homér zobrazil Achillea řádně. Povšimněme si posledního slova: svědčí o tom, že Homér zobrazil řádně Achilleovy záchvaty zuřivosti, tak jak to vyžaduje povahokresba, která, jak se domnívám, spočívá v umocnění povahy; v témže duchu ostatně uvažuje i Robortello. *Unumquodque genus per se supremos quosdam habet decoris gradus, et absolutissimam recipit formam, non tamen degenerans a sua natura et effigie pristina.*“¹⁰⁶

Abychom byli s to pochopit Corneillovu argumentaci, je nejdříve potřeba upozornit na to, v čem je interpretace citovaného úryvku z Aristotelovy *Poetiky* problematická (podtržené výrazy). Uvádíme jej zde v překladu M. Mráze:

„Protože tragédie je zobrazením lidí lepších, než my býváme, musí si brát příklad z dobrých malířů. Neboť i oni, ač zachycují vlastní podobu lidí, tj. malují je tak, aby si na obraze byli podobní, přece je zobrazují krásněji. A tak i básník, když vypořádává lidi prchlivé a lehkomyšlné a s jinými takovými povahovými vlastnostmi, přece, ač jsou takoví, má je vykreslit jako ušlechtilé; tak např. Homéros vypořádá Achillea jako vzor neústupnosti a současně jako člověka s dobrou povahou.“

(*Poetika* XV, 1454b8–14, cit. vydání, s. 81.)

Jak patrně, M. Mráz ve svém překladu volí též výklad jako Corneille: homonymum *agathon* v poslední větě do češtiny překládá jako „dobrý“, a nikoli jako vlastní jméno básníka Agathon.¹⁰⁷ Ke stejnému řešení se přiklonila i řada dobových poetik a latinských komentářů. Toto chápání pak Corneille vede k přesvědčení, že Homér zobrazil Achillea i přes jeho tradovanou neústupnost jako „člověka s dobrou povahou“, tedy že v důsledku tato pasáž Aristotelovy *Poetiky* opětovně vyvrací, aby byl požadavek řádnosti *mores* chápán úzce jako morální kritérium. Paralela s výtvarným uměním¹⁰⁸ dále ukazuje, čeho se požadavek zkrášlení vposled týká, v čem má vklad tvůrce (básníka a malíře) ve skutečnosti spočívat. Tím, že básník vystihne vlastní podobu (*morphé*; srov. výše u Corneille „le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse, ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit“; v Corneillově citaci z Robortella ještě výmluvněji „*absolutissima* forma“) a zobrazí (byť hyperbolicky) určující rys jednající postavy, umožní vnímateli, aby ji identifikoval. Toto rozpoznání pak přináší požitek, který by samotný model zobrazeného předmětu (Aristotelés zmiňuje např. mrtvolu nebo ohyzděná zvířata) v reálném světě nemohl poskytnout. Jaká role tu však připadá zkrášlení? Připustíme-li, že se v případě výtvarného umění může jednat o vizuální vjem a krásu čistě estetickou, tj. ve smyslu vjemu v souladu s etymologickým významem *aisthésis*, v případě tragické mimesis (nápodoba *lidského* jednání) je povaha zkrášlení daleko složitější, neboť do hry vstupují kvalifikace jednoznačně morální. Jaký je vztah mezi oběma uvedenými povahovými rysy (prchliví a lehkomyšlní lidé) a ušlechtilostí (*epieikeis poiein*)? Roselyne Dupont-Rocová a Jean Lallot v zevrubném komentáři k této pasáži Aristotelovy *Poetiky* upozorňují, že obě jmenované vlastnosti (prchlivost a lehkomyšlnost) se v Aristotelově díle vyskytují vždy v jednoznačně negativním kontextu (*Rétorika, Etika Níkomachovi*). Básník by měl nicméně zobrazit prchlivé a lehkomyšlné lidi a zároveň je zdokonalit tak, aby byli ušlechtilí. Pokud bychom však všechny zmiňované vlastnosti (prchlivost, lehkomyšlnost, ušlechtilost) chápali jako čistě morální posouzení, naráželi bychom v Aristotelově *Poetice* tentokrát na opravdu neřešitelný paradox.¹⁰⁹ Modernost Corneillovy argumentace tkví v tom (a citovaný komentář francouzských překladatelů se nese v podobném duchu), že povahu básnického zobrazení odlišuje od mravnosti

či nemravnosti napodobovaného předmětu, a dramatik uměleckému ztvárnění tak *de facto* přiznává autonomní status. Svědčí o tom i vypůjčená citace z Robortellova komentáře: „*Unumquodque* genus...“, každá povaha – tedy ne výhradně povahy dobré či naopak špatné, ale jakákoliv povaha se může stát předmětem básnického zobrazení – a pokud básník tvořivou činností vystihne onu absolutní (ušlechtilou?) formu („forma“, „morphé“), je povahokresba řádná. Pokud tedy Corneille může mluvit konkrétně o Kleopatřině povznesečnosti („grandeur d'âme“), Lhářově talentu, obecněji pak o dokonalém zobrazení ctnostných či neřestných povah („caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse, ou criminelle“), z jeho reflexe vyvozujeme, že tato vymezení nevztahuje na předmět zobrazení, tedy i na povahové rysy jednajících postavy, nýbrž na způsob básnické imitace. Řádné je, když se básníkovi podaří vystihnout kvintesenci povahy. A takové zpodobení je samo o sobě krásné.

Ještě větší význam však Corneille přikládá kritériu dalšímu, tj. požadavku koherence mezi povahokresbou a zobrazeným jednáním. Znovu dokládá, že v tragédii spatřuje svrchovanou složku, která určuje hierarchii mezi zdánlivě si protirečícími pravidly, v sestavení událostí (*mythos*).

„Il me vient encore une autre conjecture touchant ce qu'entend Aristote par cette bonté de Mœurs, qu'il leur impose pour première condition. C'est qu'elles doivent être vertueuses, tant qu'il se peut, en sorte que nous n'exposions point de vicieux, ou de criminels sur le Théâtre, si le Sujet que nous traitons n'en a besoin. Il donne lieu lui-même à cette pensée, lorsque voulant marquer un exemple d'une faute contre cette Règle, il se sert de celui de Ménélas dans l'*Oreste* d'Euripide,¹¹⁰ dont le défaut ne consiste pas en ce qu'il est injuste, mais en ce qu'il l'est sans nécessité.“

(P. Corneille, *Discours* I, s. 81; naše kurziva.)

„Aristotelés onu řádnost povahokresby, kterou vyžaduje na prvním místě, může podle mého názoru chápat také takto: povahy musí být v co největší možné míře ctnostné, takže pokud neřestníci či zlotřilci nejsou pro děj, o němž pojednáváme, nutní, vyhýbáme se jim. Tuto domněnku mohou opřít o samotného Aristotela, protože když chce dát příklad, kdy se toto pravidlo porušilo, uvádí Meneláa z Eurípidova *Oresta*. Básník pochybil nikoli v tom, že je Meneláos nespravedlivý, nýbrž v tom, že jeho nespravedlivost není nutná.“

Pokud příčinné zřetězení jednotlivých událostí, tedy samotný dramatický děj opírající se o princip kauzality, nevyžaduje, aby jednajících postava měla povahu neřestnou, pak zobrazení takové povahy není řádné. Básník (Eurípidés) se však neprohřešuje tolik proti požadavku řádnosti *mores* jako proti požadavku vnitřní soudržnosti mezi zobrazenou povahou a představeným dějem. Aby z povahokresby divák mohl usoudit na jednání dramatické postavy, musí být obě zobrazené složky v souladu. Pokud děj Eurípidova *Oresta* nevyžaduje, aby

v něm spartský král Meneláos vystupoval jako postava jednající nespravedlivě, není vykreslení jeho nespravedlivé povahy nezbytné. Jinými slovy: není řádné. I zde vidíme, že Corneille staví do pozadí morální hodnocení postavy ve prospěch básnické koherence – celou tuto Aristotelovu úvahu v roce 1660 přijímá a ani v nejmenším nezpochybnuje její platnost.¹¹¹ O dvacet let dříve však vyvolala plamennou polemiku mezi La Mesnardièreem a Castelvětem. U tohoto poněkud vleklého sporu se nyní zastavíme.

II.12 POVAHOKRESBA SPARTSKÉHO KRÁLE MENELÁA: LA MESNARDIÈROVA POLEMKA S CASTELVĚTEM¹¹²

Obsáhlou kritiku Castelvětrovy interpretace „zbytečné povahové špatnosti“¹¹³ spartského krále Meneláa La Mesnardière přehledně člení do následujících pěti bodů:

„Au premier, il [Castelvetro] dit, Qu' Aristote ne blasme pas Euripide d' avoir fait Menelas meschant, mais de l' avoir fait inégal. *Lo riprende, ne per altro lo puo riprendere, se non perche l' ha formato reo, discordandosi dagli altri Poeti, & da se stesso, hauendolo gli altri Poeti sempre negli altri Poemi, & esso altroue fatto buono.* [1.]

Il avance dans le second, Que faisant Menelas meschant, Euripide s' est éloigné du sentiment des autres Poëtes, qui lui donnent de bonnes Mœurs. *Discordandosi dagli altri Poeti hauendolo gli altri Poeti sempre negli altri Poemi fatto buono.* [2.]

Il lui reproche au troisième, Qu' il se contredit lui-mesme, & que ses dernieres pensées sont contraires aux premieres, pource que dans ses autres Poëmes il fait Menelas vn bon Prince. *Discordandosi da se stesso, hauendolo esso altroue fatto buono.* [3.]

Il remarque au quatrième, Qu' il choque la Vrai-semblance, en faisant que Menelas accable Oreste son nepueu. *Scostandosi dal verisimile, non essendo cosa verisimile*

„Zaprvé [Castelvetro] podotýká, že Aristotelés nevytýká Eurípidovi, že zobrazil Meneláa jako neřestného, ale že jeho povaha není stálá. *Kárá ho, a za nic jiného ho ani kárat nemůže, že Meneláa zobrazil jako postavu se špatnou povahou, čímž se liší od jiných autorů a sám si odporuje, protože ostatní autoři i sám Eurípidés ho vždy v jiných dílech zobrazili jako postavu dobrých mravů.* [1.]

Zadruhé tvrdí, že když Eurípidés zobrazil Meneláa jako postavu neřestnou, odklonil se od zpracování ostatních básníků, kteří Meneláa obdařili mravy dobrými. *Tím se odlišuje od jiných autorů, protože ti ho ve svých dílech vždy zobrazili jako postavu s dobrou povahou.* [2.]

Zatřetí mu má za zlé, že tvrdí pokaždé něco jiného a že jeho konečné postoje jsou v rozporu s tím, co hlásá předtím, neboť v ostatních básních Meneláos vystupuje jako dobrý panovník. *Tím si protiče, protože i on sám ho jinde představil jako postavu s dobrými mravy.* [3.]

Začtvrté poznamenává, že se prohřešuje proti věrohodnosti, neboť v jeho hře

che un zio sia di costumi così rei, che perseguiti a morte un nipote, & c. [4.]

Et il conclud au cinquième, Qu'on ne pourroit blâmer le Poëte d'auoir fait Menelas meschant dans le Poëme nommé *Oreste*, s'il ne lui auoit point donné de bonnes inclinations dans ses autres Tragédies; d'autant qu'il étoit nécessaire que le iuste ressentiment de l'affligé Tyndarée fust secondé par Menelas contre vn fils dénaturé, qui n'auoit point été puni, & n'eût couru aucun danger pour auoir tué sa Mere, si Menelas n'eût épousé les interests de Tyndarée contre ce Nepueu parricide. *Si che per fare che la constitutione della Fauola potesse hauer perfettione, è stato di necessita à far Menelao reo. Laonde non veggo come possa dire Aristotele che Menelao sia formato reo senza necessita. [5.]*“

(H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 148–149; naše kurziva.)

Jelikož jsou citace z Castelvetrova komentáře v La Mesnardièreově podání kusé, uvádíme zde i původní znění v nezkrácené podobě:

„E quantunque egli riprenda Euripide che abbia formato Menelao reo, nol riprende perché la reità sciemi la compassione e lo spavento, per la qual cosa sola in questo capo il poeta è da riprendere, ma lo riprende, né per altro lo può riprendere, se non perchè l'ha formato reo, discordandosi dagli altri poeti e da se stesso, avendolo gli altri poeti sempre negli altri poemi, e esso altrove, fatto buono, e scostandosi dal verisimile, non essendo cosa verisimile che un zio sia di costumi così rei che perseguiti a morte un nipote che abbia vendicata la morte ingiusta del padre suo e del fratello di lui.“

(s. 429)

Meneláos pronásleduje Oresta, třebaže je to jeho synovec. A tím se vzdaluje od věrohodnosti, protože není věrohodné, že by strýc měl tak špatné povahové rysy, že by synovci nepomohl, ani když mu hrozí smrt atd. [4.]

Zapáté a závěrem podotýká, že bychom neměli autorovi vytýkat, že v *Orestovi* vystupuje Meneláos jako zlý muž, kdyby v ostatních tragédiích chvályhodných vlastností zcela postrádal. Tím spíš, že Meneláos, Orestův strýc, musí zarmouceného Tyndarea utvrzovat v oprávněné zlobě vůči zvrácenému synovi. Kdyby Meneláos nepodpořil Tyndarea proti matkovrahovi, Orestés by unikl hrozbám i trestu za spáchaný zločin. Tudíž aby byl dramatický děj vytvořen dokonale, bylo nutné zobrazit Meneláa jako postavu se špatnou povahou. A proto nechápu, proč Aristotelés prohlašuje, že byl Meneláos zobrazen se špatnou povahou zbytečně. [5.]“

„A třebaže kárá Eurípida, že zobrazil Meneláa jako postavu se špatnými mravy, nekárá ho za to, že by tato špatnost oslabovala soucit a bázeň, což je jediná věc, za kterou by si autor výtky zasloužil. Kárá ho ovšem, a za nic jiného ho ani kárat nemůže, že Meneláa zobrazil jako postavu se špatnou povahou, čímž se liší od jiných autorů i sám od sebe, protože ostatní autoři i on sám ho vždy v jiných dílech obdařili dobrými mravy, a tím se vzdaluje od věrohodnosti, protože není věrohodné, že by strýc měl tak špatné povahové rysy, že by synovci, který pomstil nespravedlivou smrt svého otce a jeho bratra, nepomohl, ani když mu hrozí smrt.“

„Egli è il vero che la favola non poteva procedere avanti né avere composizione di cose che stesše bene se non si faceva Menelao reo, perciocché se si riteneva nell'usata sua bontà, non avrebbe Tindareo avuto l'aiuto del genero, e non avendo avuto l'aiuto del genero, non poteva ridurre gli ucciditori della figliuola in necessità e in pericolo di morte, e non riducendogli in necessità e in pericolo di morte, né essi sarebbero stati, né altri, persone tragiche. Sì che per fare che la costituzione de la favola potesse aver perfezione, è stato di necessità a far Menelao reo. Laonde non veggo come possa dire Aristotele che Menelao sia formato reo senza necessità...”

(s. 430)

(L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*. Volume primo. A cura di W. Romani. Roma - Bari: Giuseppe Laterza & Figli 1979, s. 429-430, přel. M. Žáčková.)

„Je pravda, že dramatický děj by nemohl pokračovat, a ani jeho výstavba by nebyla správná, kdyby Meneláos neměl špatné povahové rysy, neboť pokud by se trvalo na jeho zažité dobrotě, Tyndareovi by se nedostalo zeřovy pomoci, a pokud by se mu nedostalo zeřovy pomoci, dívčini vrazi by sami nepotřebovali pomoc a nehrozila by jim smrt; a pokud by dívčini vrazi nepotřebovali pomoc a nehrozila by jim smrt, ani oni, ani jiní by se nemohli stát tragickými hrdiny. Tudíž aby byl dramatický děj vytvořen dokonale, bylo nutné zobrazit Meneláa jako postavu se špatnou povahou. A proto nechápu, proč Aristotelés tvrdí, že byl Meneláos zobrazen jako postava se špatnou povahou zbytečně...”

V La Mesnardièreově polemice s Castelvetroem si nelze nevíšimnout, jak usilovně se autor snaží dopátrat „pravdy“, tj. jediného definitivně správného výkladu Aristotelových úvah. Navzdory jisté úpornosti jeho výkladu je však na místě, abychom La Mesnardièreovu argumentaci v jeho vlivné *Poetice*¹¹⁴ podrobili důkladnější analýze. Třebaže samotná stylizace působí poněkud obezřele, ani na chvíli nenechá čtenáře na pochybách, že veškeré La Mesnardièreovo snažení spěje k jedinému: v Aristotelově vymezení podmínek povahokresby spatřuje totiž především záruku morální prospěšnosti divadla a připravuje si tak půdu k obhajobě vlastního pojetí p ř í k l a d n o s t i.¹¹⁵ Jako první argument proti Castelvetrovi La Mesnardière uvádí pořadí, ve kterém Aristotelés jednotlivé podmínky povahokresby vypočítává:

„Il est tellement veritable qu'Aristote blasme Euripide d'auoir fait Menelas marchand, qu'il ne faut que lire son texte, & découvrir ses sentimens pour vuidier cette Question. Car il demande pour les Mœurs, *premierement* qu'elles soient

„Je naprosto očividné, že Aristotelés vytýká Eurípidovi, že zobrazil Meneláa jako postavu neřestnou. Stačí si přečíst jeho text a seznámit se s jeho názorem, abychom si učinili v této otázce jasno. Aristotelés totiž požaduje, aby mravy byly

bonnes, en suite qu'elles soient propres, après qu'elles soient semblables, enfin qu'elle soient égales.“

zaprvé řádné, pak přiměřené, dále podobné a konečně stálé.“

(Cit. vydání, s. 149; původní kurzíva.)

La Mesnardière má pravdu, že Aristotelés řádnost *mores* uvádí na prvním místě, nikoliv ovšem hierarchicky: řádnost totiž předpokládá konceptualizaci koherence, poněvadž je to relační kategorie, kterou právě proto Chapelain ve svém pojetí *bienséance(s)* s přiměřeností ztotožňuje. Aristotelovo pořadí jednotlivých podmínek lze spíše chápat jako škálu od více inkluzivního k méně inkluzivnímu, ale tuto možnost La Mesnardière nenabízí. Vzdor další (záměrně?) chybné interpretaci se na první pohled zdá závažnější druhý uvedený důvod:

„C'est l'ordre qu'a voulu tenir ce merueilleux Ecrivain dans la Morale du Theatre; & pour la mieux faire comprendre, il nous a donné vn exemple de chacun des manquements que les Poëtes peuuent commettre dans cette agreable Science; & montré quelle est la vertu par l'exposition du vice.¹¹⁶ Contre la bonté des Mœurs le Menelas de l'*Oreste*; Contre leur juste ressemblance, *Ulysse qui craint de mourir dans vn détroit de la Sicile*; Après contre leur Conuenance, les Discours de *Menallippe*; Enfin contre l'Egallité, *Iphigenie en Aulide*.“

„Tomuto mysliteli, který znamenitě pojednal o otázkách spjatých s morálkou na divadle, záleželo na pořadí. Každý prohřešek proti těmto chvályhodným pravidlům, jehož se básníci mohou dopustit, dokládá na příkladu, abychom mravní účín divadla lépe chápali, a ukazuje, že divadlo vštěpuje ctnost tím, že předvádí neřest. Řádnost mravů porušuje Meneláos v *Orestovi*, prohřeškem proti žádoucí podobnosti je *Odysseus*, na kterého v sicilské úžině doléhá strach ze smrti, přiměřenost utrpěla v *Melanippiných* promluvách, důslednost nebyla dodržena v *Ífigeneii v Aulidě*.“

(Cit. vydání, s. 149–150; původní kurzíva.)

Castelvetro se sice vskutku mýlí, když považuje Aristotelem uváděný příklad Meneláovy povahokresby za prohřešek proti povahové důslednosti, La Mesnardière však v argumentaci chybí rovněž, lépe řečeno formulace místy příliš vyhrocuje – jako by chvílemi zapomínal, že Aristotelés Meneláovu povahovou špatnost v Eurípidově *Orestovi* neuvádí jako prohřešek proti řádnosti v absolutním slova smyslu, ale jako příklad zbytečné povahové špatnosti, jež neodpovídá logice dramatického děje. La Mesnardière se dopouští omylu zároveň i v interpretaci Odysseova nářku ve *Skylle* – Aristotelés jej neuvádí jako příklad zobrazení povahy nepodobné, nýbrž jako příklad nepřiměřené povahokresby. Aristotelovy příklady oněch „neřestných“ pochybení, jichž by

se měl básník vyvarovat, tedy zahrnují: 1. řádnost, resp. zbytečnou špatnost (Meneláos); 2. nepřiměřenost (Melanippé, Odysseus); 3. nedůslednost (Ífigeieia). La Mesnardièreovo chybné čtení tak diskvalifikuje i další uvedený argument, totiž že Aristotelés doplňuje každou vymezenou podmínku vždy pouze jedním příkladem pochybení.¹¹⁷ O tom, že La Mesnardière dále chápe řádnost více jako kritérium morální, nesevřelí pouze perifráze, kterou označuje Aristotela (srov. výše „merveilleux écrivain dans la Morale du Théâtre“), ale i další formulace, kde se o podmínkách *mores* vyjadřuje, jako by se jednalo bezvýhradně o morální ctnosti:

„Il est donc aisé de juger qu'il ne cite point Menelas pour *l'inegallité* des Mœurs, mais pour *la corruption* des Mœurs, & pour une *meschanceté* qui n'étoit point nécessaire à la Constitution du Poème, & partant qui est fort blasmable, *puisque c'est un mauvais exemple introduit sans nécessité.*

Pour faire voir clairement qu'il ne cite point Menelas pour *l'inegallité* des Mœurs, nous n'aurions qu'à découvrir que d'abord ayant enseigné *les quatre Vertus Morales*, il en fait voir *les quatre vices* en quatre exemples differens, & que s'il étoit veritable qu'il eût allegué Menelas pour leur *inegallité*, il en donneroit deux exemples [...].“

(Cit. vydání, s. 150; původní kurziva.)

„Je nasnadě, že Meneláa uvádí jako příklad nikoli *nedůsledných*, nýbrž *pokřivených* mravů; jako příklad povahové *zkaženosti*, bez které se dějové ustrojení básně obejde. Meneláovu špatnost musíme odmítnout, *neboť zbytečně uvádí záporný příklad.*

Skutečnost, že Meneláos slouží jako příklad nikoli *nedůsledných*, ale *špatných* mravů, se ozřejmí, jakmile si uvědomíme filosofův postup: poté co pojednal o *čtyřech mravních ctnostech*, objasňuje na čtyřech různých příkladech *čtyři neřesti*. Z toho plyne, že kdyby dokládal Meneláem *nedůslednost*, příklad *nedůslednosti* by zdvojnásobil [...].“

Zvolené lexikum je natolik výmluvné, že se obejde bez komentáře: „*corruption*“, „*Vertus Morales*“, „*vices*“. Byť zde na rozdíl od předchozího analyzovaného úryvku La Mesnardière správně poznamenává, že Aristotelés vytýká Eurípidovi, že si povahovou špatnost Meneláa v *Orestovi* nevyžaduje děj, tudíž že není nezbytná, způsob, jak s pojmem teoretik zachází,¹¹⁸ svědčí o tom, že vymezení *mores* nechápe coby autonomní pravidla básnická, nýbrž jako *morální ctnosti* (La Mesnardièreův pleonasmus), jež by básnická povahokresba měla podle Aristotela („myslitele, který znamenitě pojednal o otázkách spjatých s morálkou na divadle“) čtenáři či divákovi prostředkovat a tím ho k nim přivádět.

Ve druhé části své kritiky La Mesnardière obrací pozornost k rozboru konkrétních literárních děl: nejdříve k analýze povahokresby spartského krále Meneláa v Homérově *Íliadě* a v Sofokléově *Aiantovi*. Veškeré *decorum*

a morálně chápaný *chréastos* překračuje Meneláos hlavně u Homéra. La Mesnardière poukazuje zejména na fakt, že je v *Íliadě* zobrazen jako rozkošnický zbabělec propadlý milostné vášni:

„[...] Après qu'une cruelle guerre qui suivit leur [Hélène, Ménélas] insolence, eut répandu le plus beau sang de la Grèce & de l'Asie, Menelas qui étoit la cause de cette fameuse entreprise, qu'on ne fist que pour le venger, alloit punir de sa main l'origine de tant de maux en faisant mourir Helene, lors que ce *voluptueux* iettant les yues sur la gorge de cette Beauté criminelle, qu'il ne devoit plus regarder qu'avec des yeux pleins de fureur, fut si charmé de ses appas, qu'il oublia tout d'un coup & ses iustes ressentimens, & la mort de plusieurs Princes tuez au siege de Troye, pour contenter *vne passion lasche, ridicule & honteuse*.“

(Cit. vydání, s. 152-153; naše kurziva.)

Krutý, nespravedlivý, podlý: takovými rysy obdařuje Meneláa Sofoklés v *Aiantovi*. Spartský král se společně s Agamemnonem snaží zabránit Teukrovi, aby Aianta, jednoho z nejsrdnatějších hrdinů v trójské válce, pohřbil. Meneláem zmítá zášť, furor a pomstychtivost:

„Sophocle l'[Homère] a si bien suivit dans les mœurs de ce Personnage au Poème de la mort d'Ajax, qu'il le fait *assez iniuste, assez cruel & assez lasche* pour empêcher Teücer d'enterrer le corps de ce Prince, qui n'aima point les Atrides depuis qu'il eut perdu sa cause touchant les armes d'Achille.

Quelle plus grande iniustice, quelle plus noire lascheté, mais quelle action plus indigne peut commettre une ame *barbare* qui a beaucoup de pouvoir, que de porter la vengeance au delà même de la vie? & d'exercer sa fureur contre le corps

„[...] Ve zkázonosné válce, kterou rozpoutal jejich [Helenin a Meneláův] ničemný čin, padl výkvět nejušlechtlejších mužů Řecka a Asie. Pak Meneláos, jenž způsobil toto strašlivé krveprolití jen proto, aby se pomstil, hodlal usmrtit Helenu a ztrestat tak vlastní rukou původ všech krutostí. Avšak jakmile tento *rozkošník* spatřil vnady krásky, která kolem sebe rozsávala záhubu a na kterou měl pohlížet jen rozlíceně, okamžitě na své správné předsevzetí a na smrt urozených mužů padlých při obléhání Tróje zapomněl, protože mu mysl zatemnila *zbabělá, směšná a potupná*, ukojení se dožadující *vášeň*.“

„Sofoklés ho [Homéra] napodobil v zobrazení rysů této postavy v básni o Aiantově smrti vskutku výtečně: Meneláos tu jedná *tak nespravedlivě, krutě a zbaběle*, že zabránil Teukrovi, aby pohřbil hrdinu, který zanevřel na Átreovce poté, co se mu nepodařilo získat Achilleovy zbraně.

Je snad horší zlotřilost, odpornější zbabělost a ničemnější podlost, jíž se může dopustit *nizký*, a přitom velmi mocný člověk, než se nechat ovládnout pomstychtivostí, která jde až za hrob, a dopustit, aby hanobila tělo statečného muže, jenž se už nemůže bránit před nepřáteli a jejich urážkami?“

d'un vaillant homme, lors qu'il n'est plus en état de répondre à ses ennemis, & de repousser leurs outrages?"

(Cit. vydání, s. 152-153; naše kurziva.)

Nuže, jak Homérovo, tak Sofokléovo pojetí tedy vyvrací Castelvetrov pomýlený názor: Eurípidés rozhodně nepochybil v pravidle, jež požaduje v zobrazení *mores* důslednost. Kontinuita v kanonickém zobrazení neutrpěla. La Mesnardière přesvědčivě ukazuje, že všichni tři autoři Meneláa chápou jako postavu jednoznačně zápornou. V tomto i v následujícím článku rozboru však můžeme pozorovat, jak se La Mesnardière od Aristotelovy letmé zmínky o Meneláově zbytečné povahové špatnosti takměř odchyluje. Místo aby se zaměřil na povahokresbu jakožto nezbytnou hybnou sílu dramatického děje (zbytečná povahová špatnost), prodlévá soustředěněji u rozboru Meneláových charakterových rysů.

Své dosavadní výtky ke Castelvetrovi La Mesnardière podepírá dále rozbořem všech pěti Eurípidových tragédií, v nichž Meneláos vystupuje. Kromě *Oresta* jde o tato díla: *Trójanky*, *Helené*, *Ífigeneia v Aulidě*, *Andromaché*. La Mesnardièreův rozbor předkládá expresivní obžalobu spartského krále, jenž svými skutky soustavně potvrzuje, nakolik je jeho povaha skrznaskrz zlotřilá. Terčem La Mesnardièreových útoků je v *Trójankách* a v *Helené* Meneláova slabost a změkčilost:

„On ne peut tirer autre chose des *Troades* de notre Poëte, sinon que Menelas est foible, effeminé & ridicule,¹¹⁹ de s'arrester à discourir avec une femme odieuse, de qui l'impudicité a produit de si grands malheurs: Au lieu que l'ayant attrapée après cette longue poursuite qui fit tant verser de sang, & répandre tant de larmes, il la deuoit faire mourir par une supplice exemplaire, à la teste d'une armée qui auoit tant souffert pour elle.

Si nous considerons l'*Helene*, nous y treuuerons un jaloux, si affolé de sa femme, mesme au plus fort de la misere, bien qu'elle ait accoutumé de r'allentir cette passion, qu'en allant demander du pain, il la fait garder dans un antre par un nombre de gens armez. Nous verrons un

„Z *Trójanek* našeho básníka vyvodíme jen to, že Meneláos je *slabošský, změkčilý a směšný*, když se zaplétá s ničemnicí, jejíž nestoudnost přivodila tak strašné pohromy: místo toho, aby ji nechal *příkladně umučit* před očima celého vojska, jež kvůli ní krutě strádalo, a dal průchod spravedlnosti, z ní po nekonečném válčení, kdy bylo prolito mnoho krve a slz, učinil svou zajatkyni.

Při bližším ohledání zaznamenáme, že v *Helené* vystupuje Meneláos jako žárlivec, kterého posedlost vlastní ženou vzdor obecnému očekávání ovládá i v krajní nouzi - když jde z domu za obživou, nechá ji dokonce uvrhnout do sloje a sřežit mnoha ozbrojenci, ačkoli se ho Helena vždy snaží uchlácholit. Najdeme tu *bázlivého*,

Prince *timide, effeminé & méprisable*, qui abondant en Egypte au Palais de Theoclymene, en est chassé par vne vieille qui lui fait verser des pleurs, & souhaiter des armées pour le venger des outrages qu'il reçoit d'une portiere. Nous y rencontrons encore vn courage bas & rampant, qui pleure à toutes occasions, & qui répand autant de larmes qu'il prononce de paroles, pour obtenir de Théone le secours qu'il lui demande. Vn capitaine *peureux*, qui tremble comme vn enfant, quand on lui parle de la mort. Vne *ame noire*, vn Prince lasche, qui après auoir résolu de découvrir sa qualité pour tirer raison de l'iniure qu'il reçoit de Theoclymene, par vn combat singulier, change ce genereux dessein en celui de se cacher dans le Palais de ce Roy, pour l'assassiner en secret. Bref nous verrons vn *barbare*, qui massacre iniustement plusieurs mariniers d'Egypte, dont il occupe le vaisseau, au lieu de les mettre à terre, & de se défaire d'eux par quelque voye moins inhumaine, *puis qu'ils étoient innocens*, & incapables de lui nuire en l'état où ils étoient.“

(Cit. vydání, s. 154-155; naše kurziva.)

Proradnost, úskoky, nespravedlivost, bezcitnost, změkčilost, slzy, zbabělost: podobné povahové rysy vytýká La Mesnardière Meneláovi s neskrývaným opovržením i v Eurípidově *Ífigeneii v Aulidě*, kde k nim navíc přistupuje pomstychtivost. Zvláště si pak La Mesnardière v době, kdy se ve Francii rodí konceptualizace ušlechtilého chování („honnêteté“) a dvorské etikety,¹²⁰ všímá, že se Meneláos násilím zmocňuje zprávy, kterou jeho bratr Agamemnón posílá své manželce Klytaimnéstře:

„Pour connoître ces veritez [navazuje na úryvek, kde La Mesnardière rozebírá vladařovu krutost], il ne faut qu'ouvir les yeux lors que ce Prince *inciuil* ouure les lettres de son Frere, après les auoir

změkčilého a opovrženého panovníka, který v Egyptě přichází do Theoklymenova paláce, ale nechá se odbýt stařenou, rozvzlyká se a snová válku, jen aby se pomstil za urážku od služebné. Setkáme se tu s podlézavým strašpytlem, který se při sebemenší příležitosti rozpláče a který když chce obměkčit Theóna a pohnout ho k pomoci, nešetří ani slzami, ani slovy. S *ustrašeným* vojákem, který se třese jak osika, sotva přijde řeč na smrt. S *hanebníkem* a zbabělcem, panovníkem, jenž se nejprve rozhodne, že odhalí svou totožnost a pomstí se Theoklymenovi za urážku, že se s ním utká v souboji, ale nakonec od tohoto ušlechtilého záměru pouští, skryje se v královském paláci a zákeřně protivníka zavraždí. Vystupuje tu zkrátka *barbar*, který bezdůvodně zabije několik egyptských námořníků na lodi, již se zmocnil, zatímco je mohl vylodit a zbavit se jich šetrněji, *neboť se ničím neprovinili* a byli tak zbídačeli, že ho beztak nemohli ohrozit.“

„Jeho skutečná povaha [navazuje na úryvek, kde La Mesnardière rozebírá vladařovu krutost] se projeví v plném světle, jakmile si uvědomíme, že Meneláos *postrádá veškeré slušné vychování*: neváhá otevřít

arrachées avec une extrême rudesse au courrier qui les portoit à la Reine Clytemnestre.“

(Cit. vydání, s. 156; naše kurziva.)

Castelvetrovo tvrzení o Meneláově dobré povaze (srov. výše „usata sua bon-tà“) vyvracejí v *Ífigeneii* rovněž Meneláovy neuvážlivé výčitky, jimiž zahrnuje nešťastného Agamemnona:

„[...] on décourira sa dureté vraiment barbare dans les reproches qu'il fait à vn Pere déplorable, qu'il veut contraindre à viue force de lui sacrifier son sang: comme s'il étoit obligé de perdre inconsidérément toute la Maison Royale, pour reparer en cette guerre l'aueuglement de Menelas, & l'impudicité d'Helene.“

(Cit. vydání, s. 156; naše kurziva.)

Když La Mesnardière analyzuje Meneláovy povahové rysy v Eurípidově *Andromaché*, uchyluje se k často tematizované opozici ,(bezcitný) tyran *versus* (osvícený) panovník („tyran“, „roi“), polarizaci, jež v řadě tragédií navazuje na výchovně moralizující tradici tzv. *miroirs du prince*¹²¹ (u Corneille kromě raných *Cinny* a *Hérakleia* hlavně *Oidipús* nebo pozdní heroická komedie *Titus a Berenika*):

„[...] ce cruel Tyran sert de lui-mesme de bourreau à la Veufe du grand Hector, reduite à telle extremité par ce Prince sanguinaire, qu'il faut qu'elle endure la mort, si elle veut sauuer la vie à son fils le ieune Molotte, qu'il veut massacrer à ses yeux pour obliger Hermione, ialouse de cette Princesse. [...] Voila les nobles qualitez qu'Euripide attache à ce Roy dans cette belle Tragédie, où il l'introduit comme vn Prince qui n'entend aucunes raisons, qui n'épargne aucunes personnes, & ne pardonne à aucun aage dans les transports impetueux de son humeur vindicative: bref qui est tellement semblable à ce

dopisy, které bezostyšně a násilím vyrval poslovi a které jeho bratr píše královně Klytaimnéstře.“

„[...] vyjeví se nám jeho upřadě barbarská krutost, když zoufalého otce, jehož chce stůj co stůj přinutit, aby mu obětoval svou vlastní krev, neušetří výčitek: jako kdyby byl nucen neuvážlivě uvrhnout do záhuby celý královský rod, s úmyslem odčinit vlastní zpozdilost a Heleninu nestoudnost.“

„[...] tento neúprosný krutovládce se sám stává katem vdovy po Hektorovi. Krvelačný panovník ji dožene do krajnosti, protože Andromaché chce zachránit život svému synkovi Molottovi - hodlá prolít v její přítomnosti jeho krev, aby se zavděčil Hermioně, která na ni žárlí. [...] To jsou tedy vlastnosti, jimiž Eurípidés v této skvostné tragédii obdařil tuto postavu. Tento panovník zde od počátku vystupuje jako bezohledný muž, jehož neobměkčí nikdo a nic, jenž nikoho neušetří a jehož nepohne k slitovnosti ani stáří, neboť jedná v područí neovladatelné pomstychtivosti. Tolik se podobá Meneláovi z *Oresta*, který

Menelas de l'Oreste, qui paroist lasche, cruel, impitoyable, & passionné pour les interests de sa femme, que iamais aucune copie n'exprima plus fidellement les traits de son original.“

je zbabělý, nemilosrdný, krutý a houževnatě prosazuje zájmy své ženy, že se nikde nesetkáme s věrnější nápodobou předlohy.“

(Cit. vydání, s. 156–157; naše kurziva.)

Eurípidés Meneláovu povahu ve všech pěti tragédiích zobrazuje koherentně. V různých situacích a z týchž vzájemně se osvětlujících zločinných, zbabělých, změkčilých atd. skutků divák rozpoznává opakovaně stále týmž způsobem jednajícího spartského krále. Eurípidés tedy ve všech tragédiích dostal požadavku vnitřní koherence jednající postavy. Navíc navazuje na zobrazení Meneláa u Homéra a Sofokléa. Pokud se přikloníme k tomu, chápat požadavek podobnosti *mores* jako podmínku, aby povahové rysy jednající postavy odpovídaly historickému či mytickému předobrazu, můžeme říci, že se Eurípidés neprohřešil ani proti požadavku koherence vnější. Zobrazení Meneláa se nemění.

Jelikož tedy Meneláa zobrazuje převážná většina známých literárních děl jako postavu se špatnými povahovými rysy, La Mesnardièreovi nedá velkou práci, aby sebe i své čtenáře přesvědčil, že je Meneláovo úskočné jednání v *Orestovi* věrohodné. Vyvrací tím další z Castelvetrových tezí. Pomoc, kterou Meneláos navzdory slibům Orestovi nabízí Tyndareovi, se proti požadavku věrohodného a zároveň důsledného zobrazení Meneláova jednání neprohřešuje. V působivém sledu řečnických otázek La Mesnardière odmítá i Castelvetrov „absurdní“ názor, že by bylo věrohodnější, aby Meneláos pomohl Orestovi:

„Mais comment est-il possible qu'un esprit judicieux ainsi que Castelvetro, ait iamais eu cette pensée? Comment a-t-il pu concevoir que Menelas fust assez iuste pour prendre contre sa famille le parti de la raison? Par où a-t-il pu esperer qu'il fust assez genereux pour secourir les miserables? Enfin par où a-t-il iugé, qu'il pût assister son Nepueu contre le Pere d'Hele-ne? *Attendons-nous de la iustice d'une personne passionnée, extrauagante & brutale?* Croirons-nous que ce *mesme* cœur qui persecute Andromaque, cette Princesse malheureuse, & si digne de compassion, soit genereux et pitoyable pour ceux qui

„Jak je ovšem možné, že ducha tak uvážlivého jako Castelvetro něco takového vůbec napadlo? Jak si mohl myslit, že by se Meneláos choval rozvážně a spravedlivě a jednal na úkor své rodiny? Jak mohl doufat, že by byl natolik velkorysý a postavil se na stranu slabších? Jak si mohl představit, že by přispěchal na pomoc svému synovci proti Heleninu otci? *Očekáváme snad spravedlivé chování od násilnického pomatence zaslepeného vášní?* Připustili bychom, že *týž* člověk, který se neslituje nad zdrcenou Andromaché, princeznou, jejíž neštěstí nás nenechá chladnými, se zachová velkoryse a soucitně k trpícím? Je

sont persecutez? Voudrons-nous que ce mauuais Oncle qui fait mourir Iphigenie, sauue la vie à Oreste? & que le Bourreau de la sœur, soit le Protecteur du frere?“

(Cit. vydání, s. 158; naše kurziva.)

Po analýze vnitřní a vnější důslednosti Meneláových povahových rysů La Mesnardière dospívá k závěrečnému bodu rozepře. Upozorňuje zejména na to, že smrtelné nebezpečí hrozí šílenému Orestovi a Ělektře dávno před Tyndareovým příchodem, Meneláova pomoc Tyndareovi tudíž z hlediska výstavby dramatického děje (výchozím Castelvetrovým předpokladem je, že provinilý Orestés nemůže ujít trestu) není nezbytná. Svě postřehy La Mesnardière tentokrát opírá přímo o citace z Eurípidova *Oresta*:

„La raison de Castelvetro contre celles de nostre Autheur [Aristote], est Que le coupable Oreste n'aurait point été en danger, si son Oncle Menelas ne se fust porté contre lui en la faueur de Tyndarée, qui le vouloit faire punir pour le meurtre de Clytemnestre. *Si se riteneva Menelao nell'usata sua bonta, non havrebbe Tindareo havuto l'ajuto del genero, & non havendo l'ajuto del genero, non poteva ridurre gli ucciditori degla figliuola in necessita, & in pericolo di morte, etc.*¹²² Cela est si peu veritable, qu'auant mesme que Tyndarée soit arriué dans Argos pour venger ce parricide, Oreste apprend à Menelas, qu'il croit encore son ami, *Que tout le monde le fuit comme une peste publique; Que tout le peuple le deteste à cause de ce qu'il a fait; & qu'on s'assemble le iour mesme, non pas pour examiner si lui & sa sœur Electre meritent d'estre chastiez, mais pour prononcer leur arrest, & pour les faire lapider.* Aussi il ne prie pas son Oncle de songer à leur déliurance par des voyes d'accommodement, ni de gagner les suffrages d'un Peuple animé contre eux, & résolu de les perdre; mais il le prie seulement de les sauuer de viue

pravděpodobné, že se úskočný strýc, jenž pošle na smrt Ífigeneiu, smiluje nad Orestem? Že kat sestry ušetří jejího bratra?“

„Castelvetro nesouhlasí s názorem našeho autora [Aristotela] a podotýká, že provinilý Orestés by se neocitl v nebezpečí, kdyby se jeho strýc Meneláos proti němu nespolečil s Tyndareem, který si umínil, že ho potrestá za Klytáimnéstrinu smrt. *Pokud by se trvalo na Meneláově zažité dobrotě, Tyndareovi by se nedostalo zeťovy pomoci, a pokud by se mu nedostalo zeťovy pomoci, dívčini vrazi by sami nepotřebovali pomoc a nehrozila by jim smrt atd.* To zní však nevěrohodně. Než Tyndareos připluje na Argos, aby potrestal vraždu Klytáimnéstry, Orestés Meneláovi ještě věří a postěžuje si mu, *že se mu každý vyhýbá jak malomocnému, že jím každý pohrdá pro jeho čin a že se lid shromažďuje ne proto, aby ještě téhož dne rokoval a posoudil, zda si on a jeho sestra Ělektřa zasluhují trest, nýbrž proto, aby byli odsouzeni a ukamenováni.* Vzhledem k tomu prosí strýce nikoli o to, aby je domluvou či přimluvou uchránil od tohoto osudu, ani aby jim naklonil veřejné mínění, které je proti nim poštíváno a žádá jejich smrt, ale o to, aby jim zachránil život a umožnil jim prchnout ze země, kde je čeká jistá smrt. Meneláos

force, & de les tirer d'un País où leur mort est assurée. Menelas l'ayant refusé d'un secours si nécessaire, qu'il dit ne pouvoit lui donner contre un Peuple furieux, & envenimé contre Oreste, il lui repart avec aigreur, *Qu'il a eu tort d'esperer d'estre tiré de hazard par un homme qui n'est vaillant que pour son propre interest, mais qui n'a point du tout de cœur, lors qu'il faut servir ses amis.* Il n'étoit donc pas besoin que Menelas fist paroître ses méchantes inclinations, en se declarant contre eux pour fauoriser Tyndarée; puis qu'ils ne pouuoient réchapper d'une mort inévitable, & resoluë par le Peuple, quand mesme ces deux Potentats ne se fussent point accordez pour accabler ces miserables. Aussi nous pouons prononcer avec beaucoup de iustice contre nôtre Italien, *Que le Philosophe a raison de censurer Euripide, pour auoir mis dans son Poëme une Personne heroïque¹²³ remplie de mauuaises Mœurs, & cruelle contre les siens sans aucune necessité; puis qu'il n'est point veritable que le secours de Menelas fût nécessaire à Tyndarée pour faire chastier Oreste.*"

(Cit. vydání, s. 160–161; původní kurziva.)

Castelvetrova i La Mesnardièreova analýza přihlížejí zejména k ustrojení dramatického děje: jednotlivé události by se měly logicky řetězit a jedna vycházet z druhé. Na druhou stranu však vidíme, že i ve zdánlivě objektivním rozboru příčin, okolností a důsledků lze zdůraznit to či ono místo, ten či onen moment, tu či onu pohnutku. Castelvetro tak považuje z hlediska progresu a logiky zobrazeného tragického děje za nevyhnutelné, aby Meneláos jednal ve prospěch svého tchána a pomstil vraždu Klytáimnéstry, třebaže dramatická situace nevyžaduje nutně, aby se do děje vložil (děj Euripidova *Oresta* se odehrává teprve šest dní po vraždě, celý Argos zuří). Je patrné, že ačkoli Castelvetro s Aristotelem stran „zbytečnosti“ Meneláovy špatné povahy nesouhlasí, zcela v intencích Aristotelovy *Poetiky* vítá, že dramatik zobrazil vyhocený konflikt mezi pozůstalými blízkými (Tyndareos je Orestův děd). La Mesnardière naopak připomíná, že Meneláos jako vysoce postavený tragický hrdina (srov. výše „personne héroïque“) tíhne k takovému jednání, jež

Orestovo naléhání nevyslyší a namlouvá mu, že proti pobouřenému a rozlícenému davu nic nezmuže. Orestés trpce opáčí, *že pošetile doufal, že mu pomůže člověk, který se vzmuží, jen má-li hájit vlastní zájmy, ale který lhostejně setrvá v nečinnosti, hrozí-li nebezpečí jeho přátelům.* Nebylo tedy nezbytné, aby se u Meneláa projevilo tolik špatných povahových sklonů a aby vedle Tyndareos působil tak hanebně. A i kdyby se oba panovníci proti oběma nešťastníkům nespojili, Orestés ani Élektrá by beztak nevyvázli živí, protože o jejich trestu rozhodl lid. Můžeme tudíž bez sebevědomějších výhrad dát našemu filosofovi [Aristotelovi] za pravdu. *Oprávněně Euripidovi zazlívá, že v jeho tragédii vystupuje hrdinská postava ovládaná neřestmi a krutá vůči svým blízkým, aniž je to nezbytné. Stejně tak je pomýlené mínění, že by se Tyndareos neobešel bez Meneláovy pomoci, aby Oresta potrestal.*"

v dané situaci není nezbytné. Vykreslení špatné Meneláovy povahy postrádá nutnost, ba je zbytečné, neboť je neospravedlňuje Orestovo provinění. Zobrazení bezúčelného zla, jež není a nemůže být nástrojem spravedlnosti, tak La Mesnardière přesouvá na okraj tragické mimesis. Tato argumentace nepřímo dokládá i La Mesnardièreovo pojetí tragické postavy, jež se má vymykat krajnostem a souzní s Aristotelovou konceptualizací. Uvidíme dále, že se s podobnou argumentací, vedenou však nikoliv ve jménu kýžené příkladnosti, setkáme na konci šedesátých let v Racinových předmluvách. Zatím si však můžeme položit jednu rétorickou otázku: hájil by La Mesnardière s takovým zápalem zobrazení postavy, jež by byla vzhledem k zobrazenému ději „zbytečně“ ctnostná?

La Mesnardière není neomylný. Když dále v rozboru zbytečné povahové špatnosti uvádí postavu Aigistha, jehož jméno v souvislosti s kritikou nikoli nezbytných a iracionálních prvků v Aristotelově *Poetice* nezazní,¹²⁴ La Mesnardière ho chybně zaměňuje za athénského krále Aigea. Aristotelés kritizuje jak nenadálý Aigeův příchod na jeviště, tak zejména pomoc, kterou v Eurípidově zpracování nabízí Médeii.¹²⁵ Jméno mykénského krále Aigistha se sice v Aristotelově *Poetice* objevuje, avšak nikoli v souvislosti s vymezením povahokresby: na konci 13. kapitoly je Aristotelés uvádí (*Poetika* 13, 1453a37), když exemplifikuje sestavení děje, kde se zneprátelené postavy nakonec smiřují (jde o jakousi negativně vymezenou, „komickou“ *Oresteiu*).¹²⁶ La Mesnardièreovo pomýlené čtení však nijak nezabraňuje tomu, abychom si na základě jeho analýzy učinili přesnější představu o tom, jak na Aristotelovu záporně vymezenou řádnost nahlíží:

„Et sans mentir il ne faut pas avoir beaucoup de lumieres pour voir que ce Personnage [Egysthe] est plus méchant qu'il n'est besoin dans la constitution du Poëme. Car il suffit ce me semble pour lui faire meriter le supplice qu'on lui ordonne, qu'il ait assassiné un Roy, afin d'entrer dans son licit, & d'usurper son Royaume: Et il n'est pas necessaire qu'il fasse vne feste publique du iour de ce parricide; qu'il soit prodigue, insolent, timide, lasche, & casannier; Bref qu'il soit le Tyran des Peuples dont il a tué le Prince, & le bourreau des enfans dont il a massacré le Pere. Il y a donc plus d'apparence de croire que le Philosophe ait censuré cét

„A na rovinu – člověk nemusí být obzvlášť bystrý, aby si uvědomil, že tato postava [Aigisthos] je zlovolnější, než je pro stavbu básně nutné. Domnívám se, že má-li si zasloužit muka, k nimž je odsouzen, stačí, že zavraždil krále, aby se vetřel do jeho lože a uchvátil žezlo. Není nutné, aby v den vraždy uspořádal velkolepou hostinu, aby se choval rozmařile, zpupně, ustrašeně, zbaběle a neprůbojně. Aby týral lid, kterého připravil o panovníka, a stal se katem dětí, jimž zabil otce. Je rozhodně pravděpodobnější, že filosof zavrhuje odsouzeníhodného Aigistha, a nikoli jinou stejnojmennou postavu, po které nikde v Eurípidových

Egysthe si visiblement condamnable, que d'appliquer sa censure à quelque autre du mesme nom, de qui nous n'auons point de traces dans les Oeuures d'Euripide; étant certain qu'il suffiroit à l'Egysthe de Sophocle d'estre adultere & parricide, sans estre ce cruel Tyran, & cette ame abandonnée dont les qualitez detestables sont exposeés dans l'Electre; & partant que le Philosophe auoit beaucoup de raison d'en condamner les habitudes excessiuement vicieuses.“

dílech není ani stopy. Je zřejmé, že u Sofokléa by stačilo, aby byl Aigisthos nevěrný a aby vraždil. Je nadbytečné, když z něho autor dělá nelítostného tyрана a člověka propadnušího zlu, jehož špatnost vychází najevo v *Élektře*. A filosof měl tudíž pravdu, když odsoudil zlozvyky této postavy, protože překračují míru.“

(H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 162–163; naše kurziva.)

Z La Mesnardièreových rozborů vyplývá několik závěrů. Zobrazení negativních povahových rysů připouští autor pouze pod podmínkou, že působí jako hybná síla jednání. *Chréstos* však nevnímá ryze jako jednotící prostředek, jenž má zajistit soudržnost mezi zobrazeným jednáním a povahokresbou. Strukturní nadřazenost děje¹²⁷ (uspořádání událostí, *mythos*) v La Mesnardièreově pojetí sice určuje, zda je povahokresba řádná či nikoliv, ale zároveň se básník musí vstříhat krajností. I kdyby dramatik provinilce potrestal sebezpříkladněji, neopravňuje ho to k tomu, aby postavu nadál větší měrou negativních povahových rysů, než je nezbytně nutné. Toto moralizující pojetí se překrývá se Scudéryho a částečně i se Chapelainovými kritikami nadměrné – a nikoliv nutné – povahové špatnosti, které provázely spor o Corneillova *Cida*. La Mesnardière pojímá *chréstos* jako nezastupitelnou a svébytnou, avšak básnickou *inventio* omezující podmínku: jeho interpretace v příkře nesmlouvavých moralistických intencích se ocitá v přímém protikladu k výrazněji estetizující konceptualizaci Corneillově.¹²⁸ Nezastupitelnost a svébytnost této podmínky vyvěrají z toho, že představuje sama o sobě hodnotu. V La Mesnardièreově vymezení všech čtyř podmínek *mores* stojí *chréstos* na vrcholu hierarchie nejvýše a na rozdíl od Corneille, Chapelaina, ale i Dacierova není zaměnitelný s přiměřeností či vnitřní nebo vnější koherencí mezi zobrazenou povahou a dramatickým dějem. Hodnotu pak v sobě nese, poněvadž tvoří podloží, na němž La Mesnardière staví vlastní pojetí příkladnosti tragické mimesis. La Mesnardièreovi nestačí, aby dramatický básník čtenáři nebo divákovi předestřel čitelné jednání jednotlivých postav v tom smyslu, že mu ztvárněné povahové rysy nekladou překážku, aby mohl s větší či menší jistotou předvídat, jak se zachovají. Zobrazené události a skutky postav musí mít modelovou, univerzální platnost. Krutost, veškerá *hybris*, zaslepenost vášní, zkrátka přemíra, však proti mravokárně vymezené příkladnosti a je-

jím ustrnulým ideogramům stojí v přímém protikladu – a tragédii by v tomto pojetí hrozilo, že se rozplyne v černobílé, duálně extrapolované *exemplum* s jasným, jistě i obecně prospěšným, ale vposled nikoli tragickým posláním. Ještě závažnější však je, že se takto vyostřený morální dualismus může vzdálit i běžné lidské zkušenosti, tedy i zkušenosti diváka v divadle. Místo toho, aby tragédie diváka zasáhla, nechá ho lhostejným a chladným. Corneille a zejména Racine dělají vše pro to, aby se jednoznačnost vymezení tragického hrdiny (tedy ať už záporně, či kladně vymezený *chréstos* interpretovaný morálně – u La Mesnardière „bonté“, „méchanceté“) posunula k jemněji promyšlené a v kontrastnějších odstínech prokreslené představě o tragickém hrdinovi a jeho povaze.

Corneille se u zbytečné, a tedy přemrštěné povahové špatnosti spartského krále Meneláa rovněž zastavuje. Třebaže dospívá nakonec ke stejným závěrům jako La Mesnardière, z Aristotelovy negativní exemplifikace nevyvozuje stejné důsledky. Na rozdíl od La Mesnardièreových moralizujících úvah mu nepoměrně více záleží na skladbě děje: zobrazení špatné povahy je neřádne pouze, pokud si je nevyžaduje zvolený námět. Zatímco tedy La Mesnardière chápe *chréstos* jako svrchované a všeobecné pravidlo, které má za přímý důsledek vyčlenění určitých námětů jako nevhodných, Corneille toto ochuzení tragické látky odmítá. Meneláova nespravedlivost je v rozporu s Aristotelem požadovanou řádností, poněvadž není nezbytná z hlediska uspořádání dramatického děje – v tom se oba komentátoři shodují, rozcházejí se však ve způsobu podání. Vraťme se ještě jednou k výše citovanému textu:

„Il me vient encore une autre conjecture touchant ce qu'entend Aristote par cette bonté de Mœurs, qu'il leur impose pour première condition. *C'est qu'elles doivent être vertueuses, tant qu'il se peut, en sorte que nous n'exposions point de vicieux, ou de criminels sur le Théâtre, si le Sujet que nous traitons n'en a besoin.* Il donne lieu lui-même à cette pensée, lorsque voulant marquer un exemple d'une faute contre cette Règle, il se sert de celui de Ménélas dans l'*Oreste* d'Euripide, dont le défaut ne consiste pas en ce qu'il est injuste, mais en ce qu'il l'est sans nécessité.“

(P. Corneille, *Discours* I, cit. vydání, s. 81; naše kurziva.)

„Stran Aristotelova požadavku na řádnost mravů, kterou *předepisuje* jako první podmínku povahokresby, mi přišla na mysl ještě jedna domněnka. *Jde o to, že mravy musí být co nejctnostnější. Mravy neřestné či zločinné nesmíme na divadle zpodobovat, pokud to nevyžaduje námět, o němž pojednáváme.* Tento výklad nám vnuká sám filosof, když chce prohrěšek proti tomuto pravidlu osvětlit příkladem a uvádí Meneláa v Eurípidově *Orestovi: autor zde pochybil nikoli tím, že se Meneláos chová nespravedlivě, ale že takové chování není nezbytné.*“

„Conjecture“: domněnka v duchu La Mesnardièreovy úvahy, již vzápětí střídá ona typicky corneillovská pochybnost („tant qu'il se peut...“) o platnosti tohoto pravidla, jež v důsledku omezuje tvůrčí *inventio*. Corneille, jak jsme objasnili výše, zcela jednoznačně klade důraz na soudržnost mezi dějem a povahokresbou. Řádnost se u něho rozplývá, stává se kategorií téměř zbytnou. Uvědomuje si totiž, že se tragédie většinou bez zobrazení zla, a tedy i zlých či neřestných povah, skutečně neobejde. Dramatický děj se opírá o konflikt, o střet protichůdných zájmů, o svár – jistě, antagonismus se nemusí nezbytně zakládat na morálně protichůdných postojích, ale zřídkakdy tomu tak není. O tom, do jaké míry Corneille svazoval požadavek, aby zobrazeným povahám nescházela ctnost, svědčí i následující úvaha. Zároveň z ní však vysvítá, jak palčivě a s jakou vážností se Corneille s touto „řeholí“ vypořádával. Jakoby provizorně si dramatik klade otázku, zda se morálně chápaná řádnost povah nemá vztahovat pouze k hlavní jednající postavě v roli oběti. Vzápětí však od této představy upouští:

„Je trouve dans Castelvetro une troisième explication qui pourrait ne déplaire pas, qui est, que cette bonté de Mœurs ne regarde que le *premier Personnage*¹²⁹ qui doit toujours se faire aimer, et par conséquent être vertueux, et non pas ceux qui le persécutent, ou le font périr; mais comme c'est rétrairdre à un seul ce qu'Aristote dit en général, j'aimerais mieux m'arrêter, pour l'intelligence de cette première condition, à cette *élévation*, ou *perfection de caractère* dont j'ai parlé, qui peut convenir à tous ceux qui paraissent sur la Scène, et je ne pourrais suivre cette dernière interprétation, sans condamner le *Menteur* dont l'*habitude*¹³⁰ est *vicieuse*, bien qu'il tienne le premier rang dans la Comédie qui porte ce titre.“

(P. Corneille, *Discours* I, cit. vydání, s. 81; naše kurziva.)

„U Castelvetra jsem se setkal ještě s třetím názorem, kterému lze dopřát sluchu a podle kterého se řádnost mravů týká výhradně *hlavního* hrdiny, jenž si má vždy získat *náklonnost* diváků, a musí proto *oplývat* ctnostmi. Řádnost se tudíž *nevztahuje* na postavy, jež ho *pronásledují* a *ukládají* mu o život. To ovšem znamená ohraničit na jedinou postavu to, co Aristotelés tvrdí obecně, a proto bych smysl této první podmínky raději vyložil jako onu *povahovou vznešenost* nebo *dokonalost*, o níž jsem již mluvil. *Může se uplatnit u všech jednajících postav*. Oním zužujícím výkladem se nemohu řídit: jinak bych totiž musel odsoudit Lháře, jehož *povaha* je *neřestná*, ale jenž přitom ve stejnojmenné hře vystupuje jako hlavní hrdina.“

Ačkoliv povahové rysy lháře ve stejnojmenné Corneillově komedii podmínku morálně chápané *řádnosti* nesplňují,¹³¹ přesto si postava diváka získá. Škála emocí zprostředkovaných dramatickou fikcí v tomto případě jasně ukazuje, do jaké míry je ošidné mluvit o jednoznačných a univerzálně platných pravidlech.¹³² Corneille se zde zamýšlí, není-li nejdůležitějším kritériem ko-

nečně to, aby si divákovu přízeň získala toliko hlavní postava v roli oběti („le premier Personnage qui doit se faire aimer...“). Je však nutné, aby byla ctnostná, morálně dokonalá? Pohybujeme se zde na výspě Corneillovy dramatické estetiky: může snad čtenář/divák považovat za nevinnou oběť se vzornou povahou Médeiu? Či věrolomného Iásóna? Nebo bolestivě umírající Kreonta a Kreúsu? Kdo je v této tragédii trýznitelem a kdo obětí? Corneille se proto od zběžně nastíněné interpretace (postulát, že povaha hlavní jednající postavy v roli oběti musí být „řádna“) rychle odvrací. K požadavku (zde implicitnímu), aby hlavní tragická postava vzbuzovala soucit, se však navzdory několika ojedinělým experimentům (zejména *Nikomédés* a *Lhář*) neustále vrací a zmiňuje se o něm i v pasážích, kde rozebírá přiměřenost *mores*, k níž nyní obrátíme pozornost.

II.13 CORNEILLOVO POJETÍ PŘIMĚŘENOSTI (APTUM, DECORUM, DEVOIR) A PODOBNOSTI MORES. ZDÁNLIVÝ NESOULAD

Corneillova analýza přiměřenosti povah vychází do značné míry z Horatiova *Umění básnického*. Vymezení přiměřených povahových rysů se v návaznosti na Aristotelovu *Poetiku* a *Rétoriku* zevrubně věnovali již renesanční a humanističtí učenci, kteří vstřebávají rovněž odkaz Ciceronových děl o řečnictví. Ve francouzském kontextu je to zejména Julius Caesar Scaliger¹³³ a na něho navazující Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière. Když přitom krok za krokem sledujeme cestu teoretiků ke stále přesnější definici přiměřenosti, zjišťujeme, že sama o sobě vyznívá méně kontroverzně než vymezení řádnosti. Přiměřenost povahových rysů má dvojí ukotvení: jde především o to, uzpůsobit povahu dramatické postavy tak, aby byla v souladu s normativně či empiricky vymezenou představou o jejím pravděpodobném chování. Kritéria jsou několikrát: téměř všichni teoretici mezi ně řadí věk, pohlaví, společenský status, původ, národnost a „officium“. Vzhledem k tomu, že je však přiměřenost kategorií relační a že tedy musí pamatovat na recipienta, se její náplň proměňuje podle dobového vkusu, a má tudíž méně univerzální dosah než obecněji postulovaný *chréstos*. Soubor požadovaných přiměřených rysů sice bývá vymezován nejčastěji také veskrze obecně, neznamená to ale, že pravidla nelze tak či onak překročit. Teoretická reflexe hledá polohu jakéhosi nulového stupně s tím, že odchylky od stanovené normy posuzuje v závislosti na tom, nakolik je vyžadují události dramatického děje. Viděli jsme, že tímto způsobem relativizuje požadavek přiměřenosti Chapelain, a k podobně neortodoxnímu pojetí se hlásí i Corneille:

„[...] les Mœurs doivent être convenables. Cette condition est plus aisée à entendre que la première. Le Poète doit considérer l'âge, la dignité, la naissance, l'emploi, et le pays de ceux qu'il introduit: il faut qu'il sache ce qu'on doit à sa Patrie, à ses parents, à ses amis, à son Roi; quel est l'office d'un magistrat, ou d'un Général d'Armée, afin qu'il puisse y conformer ceux qu'il veut faire aimer aux Spectateurs, et en éloigner ceux qu'il leur veut faire haïr; car c'est une Maxime infaillible, que pour bien réussir, il faut intéresser l'Auditoire pour les premiers Acteurs.“

(P. Corneille, *Discours* I, cit. vydání, s. 81; naše kurziva.)

„[...] Mravy musejí být přiměřené. Těto podmínce rozumíme snadněji než té první. Básník musí brát v potaz věk, důstojnost, postavení, zaměstnání a původ jednajících postav. Musí vědět, čím je postava povinována své vlasti, rodičům, přátelům, králi, jaké jsou povinnosti hodnostáře nebo velitele vojska, aby příslušným okolnostem uzpůsobil jednání těch hrdinů, které si má publikum oblíbit, a aby se naopak od toho, co se patří, odchylovali ti hrdinové, které si má publikum oškvlit. Toto pravidlo nestrpí výjimku: chce-li autor uspět, hlavní hrdinové si musí získat obecenstvo.“

Je nezbytné, aby byl básník poučen o tom, čím a komu je postava povinována, ale kromě toho musí vynaložit veškerý svůj um a její jednání zobrazit tak, aby odpovídalo dobovým představám. *Mores* jednajících postav mají sice do jisté míry univerzální dosah, který přesahuje časové i prostorové hranice (věk, pohlaví, postavení ve společnosti, případně zastávaný úřad), ale vedle obecných složek zahrnuje i komponenty méně univerzální, proměnné, dobově podmíněné. Římského tyrana Nerona by soudobé francouzské publikum přijalo jen stěží, stejně jako by se mu Racine nezavděčil ani chladným a před ženami prchajícím Hippolytem či rozkošnickým Théseem (Racine, *Britannicus*, *Faidra*). Corneille se v první *Rozpravě* spokojuje pouze letmým odkazem na Horatia, kdežto nejpodrobněji a nejuceleněji se přiměřeností v 17. století zabývá La Mesnardièreova *Poetika* – v obsáhlých výčtech charakterizuje, jakými povahovými vlastnostmi by ta či ona postava měla být obdařena.¹³⁴ Chapelain se přiměřenosti věnuje v těsné spojitosti s řádností: řádně vykreslená postava je pro něho ta, která splňuje požadavek přiměřenosti. Horatiem stanovené pravidlo je však třeba podle Corneille přizpůsobit konkrétní dramatické situaci. Opět se v jeho rozboru setkáváme s oněmi těžce postižitelnými kategoriemi, jako jsou divákova přízeň či nelibost vůči hlavní jednající postavě. Neortodoxní zobrazení nepřiměřených povahových rysů si tak dramatik podle Corneille může dovolit, avšak pouze za podmínky, že jde o postavu zápornou či o postavu komickou (v této souvislosti je pozoruhodné, jak se Corneillův vztah k přiměřenosti v průběhu let proměňuje, viz pozdní Corneillovy výpusťky v *Médeii* týkající se zejména postav králů Aigea a Kreonta).¹³⁵ Jednání kladného hrdiny umožňuje divákovi dočasnou identifikaci, kdežto jednání nepřiměřené může vyvolat smích či nelibost, tudíž vposled distanci, jež tragický *pathos* nevratně

ruší. Tomuto úskalí, kdy nepřiměřenost povahových rysů *pathos* podrývá, či dokonce znemožňuje, se věnuje v *De Constitutione tragædiæ*¹³⁶ učený Daniel Heinsius. Corneille měl při přípravě svých sebraných spisů jeho poetiku po ruce a znal ji i Racine.¹³⁷ Corneille správně předpokládá, že si divákovu přízeň získá spíše ta postava, která si je vědoma svých povinností a závazků (ke králi, k vlasti, k rodičům atp.) a dbá jich, na druhé straně mu však není proti mysli, aby dramatik zapojil do tragického děje i postavy, které si svého úkolu nehledí. Jsme opětovně svědky toho, jak Corneille podřizuje vykreslení povahových rysů bezprostřední estetické emoci („intéresser“),¹³⁸ jež si má diváka podmanit. Je tomu tak zejména v emočně vypjatých situacích, kdy zobrazení přiměřeného jednání mohou oprávněně zastínit chvilková citová rozpoložení, vzplanutí, ohled na „vyšší princip“, případně struktura děje. V tomto ohledu souzní Corneillovo pojetí s rozbořem Dídóniny povahy z pera jezuita Reného Le Bossu. V desáté kapitole čtvrté knihy obsáhlého pojednání o eposu, kde systematicky porovnává homérskou a vergiliovskou poetiku, se o Dídóně dozvídáme:

„Didon est le premier personnage que le Poëte presente, & le plus considerable de la premiere partie de l'Eneïde, puisque c'est elle qui en fait le nœud. Elle est fondatrice de Carthage, comme Enée est le fondateur de Rome; & elle represente l'obstacle que cette Republique a mis dans le cours des victoires qui devoient élever l'Etat Romain à l'Empire du monde. Ainsi, comme Enée a le caractere de Rome, Didon a dû avoir celui du Carthage. Elle est donc passionnée, hardie, entreprenante, ambitieuse, violente, de mauvasse foi: & toutes ces qualitez sont maniées par la ruse qui en est l'ame et le caractere. C'est par la ruse qu'elle fait réussir ses grandes entreprises, qu'elle venge son Mari, qu'elle punit son Frere, & qu'elle trompe le Roi Jarbas. C'est par ces mêmes ruses qu'elle veut arrêter Enée; & n'ayant pû le faire, elle trompe sa Sœur même qui étoit son unique heritiere.

Ce caractere est mauvais & odieux: Virgile y étoit obligé par le fond de sa Fable.

„Dídó je hlavní hrdinka, kterou básník zobrazuje, a je nejdůležitější v první části *Aeneidy*, protože kolem ní se splétá děj. Založila Karthágo, tak jako Aeneas založil Řím. Karthágo je překážkou na cestě lemované vítězstvími, po níž kráčí Řím s vidinou, že se stane světovládnou říší. Tak jako má Aeneas povahu Římana, měla mít Dídó povahu odpovídající duchu Karthága. Je vášnivá, smělá, podnikavá, ctižádostivá, náruživá, úskočná; a všechny tyto vlastnosti slouží lstivosti, která je jejich společným jmenovatelem a tmelem. Hrdinka zdárně prosazuje své záměry, mstí manžela, trestá bratra a podvede krále Jarba, jednajíc vždy věrolomně. Týmiž úskoky chce přelstít Aenea, ale protože se jí to *nepodaří*, oklame dokonce vlastní sestru, která byla její jedinou dědičkou.

Dídó má neřestnou a odpornou povahu, ale Vergilius se musel *podřídít podstatě příběhu*. Nicméně tam, kde mohl s dějem nakládat volněji, se bedlivě řídil Aristotelovým pravidlem a Dídóninu povahu

Mais dans la liberté qu'elle lui a laissée, il a eu soin, suivant la maxime d'Aristote, de donner à ce caractere tous les *adoucissements propres à son sujet*; & de le relever par toutes les *beautés* dont il l'a trouvé capable. Didon n'use mal de son esprit, que pour arrêter Enée à Carthage; elle y est portée par la *violence d'une passion* qui rend cette action *moins odieuse*, & qui laisse lieu aux *larmes* des Lecteurs & à la *pitié* que l'on a des peines qu'elle endure, & de la mort à laquelle elle-même s'est condamnée. D'ailleurs il lui fait exercer ses ruses en des sujets illustres, legitimes & glorieux. *Il lui donne des qualitez vraiment Royales*. Elle est magnifique; elle est bien-faisante; elle a beaucoup d'estime pour la *vertu*. Tout cela se voit dans la maniere obligeante, dont elle reçoit les Troyens avant même que d'avoir vû Enée.“

(R. Le Bossu, *Traité du Poëme Épique*. Paris: Chez Jean-Geoffroy Nyon 1708 [1675], s. 480-482; naše kurziva.)

Dídóniny úskoky a její bytostná přetvářka se nesporně přičítají nomenklatuře obecně vyžadovaných přiměřených povahových rysů epického hrdiny, na druhou stranu ovšem její povaha čtenáři zpřítomňuje Karthágo jako protipól římské ctnosti. Ve Vergiliově podání je Dídó přiměřeně ztělesňuje, a třebaže se chová v rozporu s mravními příkazy tam, kde se ocitá ve vleku svých tužeb a choutek, jinde zase může projevit a také projeví sklony ctnostné. Vidíme, že Le Bossu – podobně jako Corneille – upozorňuje na to, že Dídónina povaha není naprosto špatná, poněvadž Vergilius její povahokresbu pojal tak, aby soucitného čtenáře dojala až k slzám. Klíčovým pojmem v této pasáži je slovo „adoucissement“ („zjemnění“). Je však svrchovaně důležité upozornit, že „zkrášlení“ či „zjemnění“ není podmíněno výhradně morálními ohledy. Rozbor Dídóniny povahy z pera jezuity je jako u Corneille podložen především ohledem na estetické emoce, jež má umělecké dílo vyvolat. Povahokresbu pak samozřejmě do jisté míry předurčují (ačkoliv, jak známo, v Dídónině případě velmi volně) historické a umělecké prameny, podstatnější však je, aby funkčně plnila roli, která vyplývá z jejího postavení na šachovnici plné nekompromisních střetů mezi protivníky s různými zájmy. V dramatu je však jediným hráčem sám básník (byť se skrývá za promluvy postav) a jeho výsostným

všemožně *zúšlechtil* a *zjemnil* tak, jak jen mu to dovoloval námět a hrdinčina povaha. Dídó zneužije své chytrosti, jen aby zdržela Aenea v Karthágu. Strhne ji k tomu *neovladatelná vášeň* a vzhledem k této příčině *nepůsobí* její jednání *tak odpudivě*, takže dojde čtenáře k *slzám* a k *soucitu* strážněmi, jež musí vytrpět, a smrtí, k níž se sama odsoudila. Dídó se navíc k úskokům uchyluje ve jménu významných, chvályhodných a velkolepých záměrů. *Vergilius ji obdaril vlastnostmi uskutku královskými*. Dídó oslňuje; koná dobro; obdivně vzhlíží k *ctnosti*. To vše se projevuje ve zdvořilosti, s jakou přijímá Trójany, ještě než se setká s Aeneem.“

nástrojem je zvolená konfigurace děje – ucelené zobrazení lidského jednání. Protagonisty děje jsou pak postavy (v dobových pojednáních se často setkáváme s označením „personnage agissant“⁴¹³⁹), jejichž povahové rysy musí rozložením na šachovém poli přiměřeně odrážet. Dramatik se však požadavku, aby se omezil na zobrazení vesměs ustálených, zpravidla očekávatelných, a tedy přiměřených povahových rysů, může zpronevěřit, když vývoj situace zvrátí náhlou, překvapivou a napětí vyvolávající gradací děje. Rétorickému řádu pravděpodobnosti (řečník musí chtít nechtít brát v potaz povahu adresáta, jež modeluje jeho očekávání) je hierarchicky a axiologicky nadřazen poetický řád nutnosti, kauzální zřetězení jednotlivých událostí a rozhodnutí jednajících postav (*proairesis*), které je podepírá, jinak řečeno kauzální logika přímo zobrazeného děje (*mythos*). K témuž závěru přes jistou formulační obezřelost v úvahách o povahové přiměřenosti dospívá i Corneille:

„Il est bon de remarquer encore que ce qu'Horace dit des Mœurs de chaque âge n'est pas une Règle, dont on ne se puisse dispenser sans scrupule. Il fait les jeunes gens prodigues, et les vieillards avarés; le contraire arrive tous les jours sans merveille, mais il ne faut pas que l'un agisse à la manière de l'autre, bien qu'il ait quelquefois des habitudes et des passions qui conviendraient mieux à l'autre. C'est le propre d'un jeune homme d'être amoureux, et non pas d'un vieillard, cela n'empêche pas qu'un vieillard ne le devienne; les exemples en sont assez souvent devant nos yeux; mais il passerait pour fou, s'il voulait faire l'amour en jeune homme, et s'il prétendait se faire aimer par les bonnes qualités de sa personne. Il peut espérer que l'on écouterá, mais cette espérance doit être fondée sur son bien, ou sur sa qualité, et non pas sur ses mérites; et ses prétentions ne peuvent être raisonnables, s'il ne croit avoir affaire à une âme assez intéressée, pour déférer tout à l'éclat de ses richesses, ou à l'ambition du rang.“

(P. Corneille, *Discours I*, cit. vydání, s. 81–82; naše kurziva.)

„Také je potřebí mít na paměti, že když nedodržíme pravidlo, jež Horatius stanovuje pro mravy v souvislosti s věkem, může se nám to vymstít. U Horatia jsou mladí lidé rozhazovační a staří skrblicí; v životě tomu bývá naopak, aniž se nad tím pozastavujeme, ale na divadle nesmí mladík jednat jako stařec a stařec jako mladík, jakkoli mladíka mohou potřeřit stařecké sklony a zvyky a naopak. Zamilovanost patří k mládí, nikoli k stáří, a třebaže se i stařec může zamilovat a třebaže se s tím v životě setkáváme na každém kroku, kdyby cukroval jako zamilovaný jinoch očekává, že si ho vyvolená zamiluje pro jeho osobní přednosti, byl by za blázna. Může doufat, že ho vyvolená neodmítne, ale jeho naděje musí vycházet z toho, že může nabídnout majetek nebo vyšší postavení, nikoli ze zásluh. A jeho očekávání nejsou rozumná, pokud se nedvoří zřetězení ženě, kterou lesk bohatství a společenského uznání oslňují natolik, že je ochotna se pro ně zřítí všeho ostatního.“

Nejenom v pozdních Corneillových tragédiích, ale i v jeho tragédii první se divák s typem vysoce postaveného zamilovaného starce setkává: budeme-li číst Corneillovu úvahu jako apologii vlastní autorské poetiky, nepřekvapí nás, že dramatik v tomto případě přiměřeně zobrazení povahových rysů při zachování jistých podmínek nepokládá za nezbytné. Jeho rozbor svědčí ovšem také o tom, do jaké míry je normativně stanovená doktrína přiměřenosti (a tedy i povahových *bienséances*) vratká. Neobvyklost situace nevylučuje, že nemůže nastat, a proto Corneille připouští, že se může stát legitimním námětem, byť se pravidlu přiměřenosti protíví. Samu existenci pravidla, a tedy řádu, jehož opodstatněnost v obecné rovině Corneille nikdy nepopírá, nelze v nesmířitelné opozici postavit proti kompozičním postupům dramatických žánrů (tragédie i komedie), pro něž je zobrazení neobvyklých situací soupodstatné. Jako implicitní kritiku morálně chápané konceptualizace řádnosti je možno podle našeho názoru číst i výše citované řádky, kde Corneille popisuje strategii svádění. Zejména vezmeme-li v úvahu, že dobová literární kritika (Chapelain, Scudéry, ale i d'Aubignac) na požadavek řádnosti a přiměřenosti nazírá jako na jeden a týž. Corneille neshledává nic neobvyklého na tom, že se stařec zamiluje. Má-li však být vyslyšen, nechť zvolí strategii svádění přiměřenou svému věku. O jakou přiměřenost se však v tomto případě jedná? Jistě ne o tu morální. Veškeré na odiv stavěné morální kvality (stavovská etika spočívající na zásluhách – „mérite“, „bonnes qualités“) starci příliš nepomohou, musí jednat strategicky, prozíravě. Není nejmenších pochyb o tom, že Corneillem navrhovaná strategie svádění (majetek, společenské postavení) neodpovídá tak často popisované corneillovské hrdinské „gloire“, a tedy ani básnické exaltaci vznešených ctností. Zobrazení takového jednání má na divadle přesto své místo: je totiž zcela běžné a nevzdaluje se obecně zastávanému mínění (rétorická doxa).

Vzájemná provázanost mezi jednotlivými Aristotelovými příkazy a jejich zdánlivý nesoulad vyniknou patrněji, zaměříme-li se na Corneillovo chápání požadavku, aby zobrazené rysy jednající postavy byly přiměřené a zároveň podobné. Jelikož je podobnost též vztahovou kategorií, je na místě otázka, komu se má vlastně dramatická postava podobat. Svému reálnému či mytologickému předobrazu? Průměrnému divákovi? Má se básník co nejvěrněji přidržet kanonického podání v pramenech, nebo musí povahokresbu přizpůsobit soudobému požadavku přiměřenosti? A je historicky věrné zobrazení vždy slučitelné s požadavkem, aby děj vzbuzoval bytostně tragickou emoci? A zde tázání nekončí: jakého historického pramene se má dramatik držet, pokud se historická svědectví rozcházejí? Jaká tragická emoce by měla převažovat? I zde je těžké dopátrat se univerzálních a zároveň obecně závazných pravidel. Corneille se jako dramatik s těmito otázkami musel opakovaně střetnout.

V teoretické rovině je jeho odpověď v první *Rozpravě* do jisté míry vyhybavá, a vyvolala proto nesouhlas Andrého Dacier. Zastavme se však nejdříve u pojetí Corneillova:

„La qualité de *semblables*, qu'Aristote demande aux Mœurs, regarde *particulièrement les personnes que l'Histoire ou la Fable nous fait connaître, et qu'il faut toujours peindre telles que nous les y trouvons*. C'est ce que veut dire Horace par ce vers: *Sit Medea ferox indomptaque*.¹⁴⁰ Qui peindrait Ulysse en grand guerrier, ou Achille en grand discoureur, ou Médée en femme fort soumise, s'exposerait à la *risée* publique. Ainsi ces deux qualités, dont quelques interprètes ont beaucoup de peine à trouver la différence qu'Aristote veut qui soit entre elles sans la désigner, s'accorderont aisément, *pourvu qu'on les sépare, et qu'on donne celles de convenables aux personnes imaginées qui n'ont jamais eu d'être que dans l'esprit du Poète, en réservant l'autre pour celles qui sont connues par l'Histoire ou par la Fable, comme je le viens de dire*.“

(P. Corneille, *Discours* I, s. 82–83; naše kurziva.)

„Aristotelův požadavek na *podobnost* mravů se vztahuje *zejména na postavy, jež známe z dějin nebo z bájí a jež vždy musíme zobrazit tak, jak nám je tyto prameny předkládají*. Právě to má na mysli Horatius v následujícím verši: *Sit Medea ferox indomptaque*. Autorovi, který by zpodobil Odyssea jako chrabrého válečníka, Achillea jako znamenitého řečníka anebo Médeiu jako poddajnou ženu, by se každý *vysmál*. Co se týká těchto dvou vlastností, mnohým vykladačům přijde zatěžko je rozlišit, tak jak to žádá Aristotelés, byť onu rozdílnost nevysvětluje. Rozpor mezi nimi však odstraníme, *pokud pravidlo přiměřenosti uplatníme na smyšlené postavy, které nikdy neexistovaly jinde než v básnickově myslí a jejichž mravy mají být přiměřené, a požadavek podobnosti na postavy z dějin a bájí, tak jak navrhuji*.“

Tradice a paměť zavazují: básník čerpající z příběhů bájných antických hrdinů či skutečných historických postav se kanonickému zobrazení jejich povahových rysů nemůže zpronevěřit. Jelikož je však rezervoár tragických námětů omezen a jelikož Corneille lpí na věrohodném zobrazení mimořádných událostí („*vraisemblable extraordinaire*“), v teoretické rovině mu nezbyvá než požadavek přiměřenosti od požadavku podobnosti oddělit. Zároveň však, a zdá se, že záměrně, opomíjí, že požadavek zobrazit povahové rysy tak, aby byly podobné, je dobově často interpretován v estetické rovině jinak, a sice v tom smyslu, že je nutno povahové rysy tragického hrdiny přizpůsobit povaze průměrného diváka: má-li tragický hrdina vzbudit divákovu lítost či má-li ho alespoň zaujmout („*intéresser*“), musí mít podobné povahové rysy, tak aby se v něm divák rozpoznal. Corneillovo pojetí ukazuje, že na problematiku zobrazení povahových rysů nahlíží v souladu s Aristotelem jako na půdorys, jenž zakládá věrohodnost či nezbytnost zobrazeného děje. Věrohodnost v případě,

že jsou aktéry dramatického děje postavy fiktivní (v dílčím slova smyslu: jejich původcem je básník). Nezbytnost, pokud jsou aktéry postavy historické či mytologické. Otázka, jak vymezit ideálního tragického hrdinu, stejně jako rozbor různých modelů, ke kterým se dramatik uchyluje, aby vyvolal tragickou emoci, sice úzce souvisí s povahokresbou, bezprostředně se jí však, jak jsme viděli, Corneille zaobírá ve vztahu k jednotlivým konfiguracím tragického děje. Zároveň si je třeba uvědomit, jaké důsledky by z Corneillova teoretického pojetí mohly vyplývat. Zvolí-li si dramatik historický či mytologický námět a prokáže-li dostatečně jeho filiaci k obecně známým nebo alespoň dostupným pramenům, vyvazuje se z úkolu, aby povahové rysy jednajících postav zobrazil přiměřeně.¹⁴¹ Jinak řečeno: kritériem oprávněnosti zvoleného tragického námětu je v tomto případě pouhá historická autentičnost. Požadavek, aby se povahokresba zakládala na adaptaci, „zkrášlení“, „zjemnění“ či „uhlazení“, nejčastějších prostředcích přiměřeného zobrazení povahových rysů, se pak zde v tomto světle jeví Corneillovi jako zhola zbytečný. Dobové kritiky Corneillova postoje však dokazují, že toto řešení nemohlo uspokojit představy o soudobém vkusu, a Le Bossu i Dacier ukazují, že se jím konečkonců neřídil ani sám Corneille. U celé řady Corneillových historických postav nacházíme významné posuny oproti jejich tradici posvěcenému obrazu. S velkým smyslem pro myšlenkové odstínění nad Corneillovým přístupem k požadavku přiměřenosti a podobnosti přemítá zejména André Dacier: nejen že uvažuje nad jejich neslučitelností, ale plísni Corneille za to, že je odděluje, a zachází dokonce tak daleko, že poukazuje na jistý paradox jejich vztahu. Této aporie pak obratně užije k sofistickovanému argumentačnímu manévru, jímž Corneillův postoj vyvrací:

„M. Corneille a voulu prevenir ce desordre en le separant, & en attribuant les mœurs semblables aux caractères connus; & les mœurs convenables aux caractères inventez. [Následuje citace z Corneillovy první *Rozpravy*: ‚ces deux qualités ... comme je viens de le dire‘.] Mais ce moyen est inutile, il détruiroit tout ce qu’Aristote a établi. *La convenance ne se doit pas moins trouver dans les caractères connus, que dans ceux qui sont inventez*. Il faut donc trouver une difference plus essentielle: *Les mœurs semblables*, dit Aristote, *sont celles qui répondent à l’opinion qu’on a, & à ce que la renommée publie des*

„Corneille se chtěl zmatku vyhnout tak, že obě podmínky odděluje a že připisuje podobné mravy známým postavám a přiměřené mravy postavám smyšleným. [Následuje citace z Corneillovy první *Rozpravy*: ‚Co se týká těchto dvou vlastností ... jak navrhuji‘.] Avšak takový postup je *zbytečný*, neboť by smetl vše, co stanovil Aristotelés. *Přiměřenost musí básník dodržet jak u známých, tak u smyšlených postav*. Rozdíl mezi oběma podmínkami musíme tedy hledat v něčem podstatnějším: *podobné mravy*, tvrdí Aristotelés, *jsou takové, které odpovídají všeobecnému mínění, vžitě představě o jednajících postavách*. Zatímco

personnages que l'on introduit, & les mœurs convenables sont celles, qui conviennent à leur caractère. [Původní kurziva vyznačuje citaci z Aristotelovy *Poetiky*.] Il est évident par là, qu'on peut faire des mœurs semblables, qui ne seront point convenables, & des mœurs convenables qui ne seront point semblables. Si je représente un Empereur diffamé par des épargnes lâches & sordides, je luy donneray des mœurs semblables, quand je luy attribueray des actions & des discours conformes à ce que l'on en sçait; mais ces mœurs ne seront nullement convenables; car il n'y a rien de plus indécent & de plus indigne dans un Roy: Et si je le fais, au contraire liberal & magnifique, je luy donneray des mœurs convenables, mais elle ne seront nullement semblables, puisqu'elles choqueront l'opinion reçeuë. Que faut-il donc faire pour ne pécher, ny contre la convenance, ny contre la ressemblance dans le caractère de cet Empereur? Il faut dissimuler son avarice sans la changer en liberalité, & c'est ainsi que M. Corneille en a usé dans son *Heraclius*, pour le caractère de l'Empereur Maurice, comme l'a fort bien remarqué l'Auteur du Traité du Poëme Épique, il a judicieusement supprimé cette mauvaise inclination de Maurice, qui n'étoit pas convenable, & ne luy a pas attribué la contraire, qui n'auroit pas été semblable. Pour rendre cela plus sensible par un exemple plus grand & plus connu, Homere a représenté les Dieux avec toutes les passions des hommes. Il n'a pas péché contre la ressemblance, puisqu'il n'en a dit que ce que la renommée en publoit; mais il a péché contre la convenance, puisqu'il leur attribüé des passions qui ne conviennent qu'aux hommes. Platon,

přiměřené mravy jsou mravy, které jsou v souladu s povahou postav. [Původní kurziva vyznačuje citaci z Aristotelovy *Poetiky*.] Z toho plyne, že mravy mohou být podobné, leč nikoli přiměřené, a přiměřené, leč nikoli podobné. Pakliže vypodobním císaře, který upadl do všeobecného opovržení pro malichernou a panovníka nehodnou lakotu, obdařím ho *podobnými mravy*, pokud bude jednat a promlouvat ve shodě s tím, co o něm víme. Avšak tyto mravy *vůbec nebudou přiměřené*, protože nic jiného není pro krále *nepatříčnější a nevhodnější*. Když naopak zobrazím onoho panovníka jako *velkorysého a šlechtného*, bude mít mravy přiměřené, ale ne podobné, a tudíž proti sobě *poštve všeobecné mínění*. Co si tedy máme počít, nechceme-li se prohřešovat *ani proti přiměřenosti, ani proti podobnosti* v povahokresbě tohoto císaře? Jeho skrblictví *nesmíme zobrazit příliš nápadně, ani je nesmíme změnit v hýřivost*. Tak si ostatně poradil Corneille v *Hérakleiovi s povahou císaře Maurikia, jak bystře postřehl autor* Pojednání o eposu. Corneille *uvážlivě potlačil tuto Maurikiovu nežádoucí vlastnost, neboť nebyla přiměřená, ale nepřipsal mu ani vlastnost opačnou, neboť tím by se prohřešil proti podobnosti*. Máme-li tento odstín osvětlit známějším a průkaznějším příkladem, odvolajme se na Homéra. Ten zobrazil bohy se všemi lidskými vášněmi. Avšak neprovinil se proti podobnosti, neboť jeho zobrazení se neodchyluje od toho, co je o nich *všeobecně známo*. Utrpěla však přiměřenost, neboť bohům přisoudil typicky lidské vášně. Platón a po něm Proklos nicméně prohlásili, že to, co Homér říká o bozích [...], je *nepodobná nápodoba* [původní kurziva]. To lze ovšem tvrdit jen s poukazem na to, jak si

& après luy Proclus, ont pourtant appelé ce qu'Homere dit des Dieux [...] *imiter dissemblablement* [původní kurziva]; mais ce n'est que par rapport à *l'Idée que l'on a naturellement*, ou que l'on doit avoir, d'un être infini, immortel, & tout puissant.“

(A. Dacier, *Poétique d'Aristote*, „Remarques sur le chapitre XVI“, cit. vydání, s. 250–251; naše kurziva.)¹⁴²

Obsáhlé *Pojednání o eposu*, na které Dacier v *Poznámkách* k povahokresbě opakovaně odkazuje, aniž jmenuje autora, sepsal jezuita René Le Bossu. Kladе si stejné otázky, s nimiž se potýkal Corneille. Zevrubný rozbor, který čtenáři předkládá Le Bossu, předznamenává odpovědi, jež později nabízí Dacier. Zastavme se proto i u tohoto důležitého textu:

„La premiere [reflexion] sera, que quelquefois ces qualitez [convenance et ressemblance] se trouveront opposées en la même personne, de telle sorte que si l'on veut satisfaire à l'une, on fera une faute contre une autre. En voici un exemple dans la personne de l'Empereur Maurice. Ses inclinations ne seroient pas *convenables* à la dignité d'Empereur, si on le faisoit *avare*, & elles ne seroient pas *semblables* à ce que l'on en connoît, si on le faisoit *magnifique* & *liberal*. A la verité il y a une espece d'avarice dont les Rois sont capables; c'est le desir d'amasser de grands tresors. Telle étoit la passion de Polymnestor Roy de Thrace qui a fait dire à Virgile que cette execrable avidité d'avoir de l'or portoit les hommes à des *excez* étranges. Telle étoit encore celle de Pygmalion Roy de Tyr. Il n'est pas ici question de cette avarice; mais d'une épargne lâche & sordide, qui coûta la vie à tant de milliers de soldats Romains. Ils étoient prisonniers de guerre du Roy de Perse, qui n'en demandoit qu'une rançon tres petite.

všemocnou, nesmrtelnou a nekonečnou bytost *představujeme přirozeně*, anebo jak *bychom si ji představovat měli*.“

„Zprvč si uvědomíme, že někdy jdou tyto dvě vlastnosti [přiměřenost a podobnost] v jedné a téže postavě proti sobě, takže chceme-li dodržet jednu, uškodíme druhé. Příkladem nechť je postava císaře Maurikia. Jeho vlastnosti by *se neshodovaly* s císařským majestátem, kdyby byl *lakomý*, a kdyby byl *štědrý* a *šlechtný*, jeho povahokresba by se odchytila od *podobnosti*. Po pravdě řečeno určitý druh lakomství je vlastní i králům: rádi hromadí poklady. Taková náruživost ovládala thráckého krále Polymnestora, a proto Vergilius prohlásil, že když lidé mrzce lační po zlatu, dopouštějí se podivných *výstřelků*. Stejným lpěním na majetku proslul rovněž tyrský král Pygmalión. Nejde zde o pouhé lakomství, nýbrž o úzkoprsou a malichernou šetřivost, za niž tisíce římských vojáků zaplatilo životem. Padli za války do zajetí perského krále, který žádal zanedbatelné výkupné. Maurikios je však zbaběle a nedůstojně odmítl vyplatit, i když na tom závisely lidské životy, a skrblictvím rozlítit vítěze, který všechny

Maurice refusa de la payer: & par cet indigne & lâche refus d'un peu d'argent pour une chose de cette consequence, il irrita tellement la colere du Vainqueur, qu'il fit égorger tous ces malheureux Soldats d'un si mauvais Maître.

L'on demande donc comment un Poëte fera pour éviter une faute contre la convenance des mœurs d'un Empereur, ou contre la ressemblance des mœurs de l'Histoire dans la personne de ce Prince? Je répons que l'on ne se trouvera point embarrassé de ces sortes de personnages, si l'on veut suivre dans la composition d'un Poëme, l'ordre que j'ai proposé dans mon premier livre. D'abord l'Auteur fera sa Fable *avec des personnes universelles & sans noms, & par consequent sans penser à Maurice*. Et lorsque voulant l'épisodier, il cherchera des noms particuliers pour donner à ses personnages, si dans son plan il trouve un *avare, il ne s'avisera point de lui donner le titre & la dignité de Roy ou d'Empereur; & s'il trouve en ce même plan, une personne liberale & magnifique, il ne fera point jouer ce rôle par l'Empereur Maurice*. De sorte que l'on peut répondre à la question proposée, que l'Empereur Maurice ou liberal, ou avare, n'est point un personnage qui puisse entrer *regulierement* en un Poëme.

Mais il peut y être employé, si la Fable souffre que l'on *dissimule* son avarice, sans la changer en liberalité: comme M. Corneille a fait dans son *Heraclius*. *Phocas pouvoit tirer quelque avantage de cette passion criminelle de son ennemi, & rendre ainsi sa cruauté contre ce Prince un peu moins odieuse*. Maurice reconnu en effet, que Dieu se servoit de ce Tyran pour le punir du crime que son avarice lui avoit fait commettre. *Mais cette idée auroit*

nebohé vojáky tak špatného panovníka nechal usmrtit.

Stojíme tak před otázkou, co si má básník počít, aby se neprovinil ani proti přiměřenosti císařských mravů, ani proti podobnosti, když povahu onoho vládce známe z dějin. Odpovídám, že tuto obtíž překonáme, když skladbu básně podřídíme pravidlům, která jsem stanovil v první kapitole. Zprvč autor vsadí do příběhu *obecně pojaté a bezejmenné postavy, a nebude mít tudíž na mysli Maurikia*. A když bude chtít děj rozvést, bude se *poohlížet po konkrétních jménech pro postavy*, a vyskytne-li se v jeho osnově *lakomec, neobdaří ho královským či císařským titulem a důstojenstvím*. A jestli v osnově jeho příběhu bude vystupovat *postava štedrá a šlechtná, neztělesní ji císař Maurikios*. Vzato kolem a kolem můžeme odpovědět na úvodní otázku tak, že ať už by byl císař Maurikios lakomý, nebo velkorysý, nemůže se stát postavou v básni *dbalé pravidel*.

Avšak Maurikios zde může vystupovat, pokud ustrojení děje snese, aby se lakomství *neprojevovalo*, ovšem postava nesmí být ani velkorysá, tak jako v Corneillově Hérakleiovi. Fókas *mohl z nízké vášně svého nepřítele vytěžit lecjakou výhodu* – jeho kruté zacházení s tímto vládcem by pak nepůsobilo tak hrůzně. Maurikios pochopil, že se Fókas stává nástrojem Boží vůle a že ho takto Bůh trestá za zločin, k němuž ho dohnala lakomost. *Avšak toto pojetí by se přičilo přiměřenosti mravů a diváky by pobouřilo*. *Básník proto tuto Maurikiovu špatnost potlačil, ale neudělal z císaře ani postavu velkorysou, protože tím by se provinil proti podobnosti.*“

été contre la convenance des mœurs, & les spectateurs auroient été choquez de cette reflexion. Le Poëte a judicieusement supprimé cette mauvaise inclination de Maurice, sans lui attribuer le contraire, qui auroit aussi peché contre la ressemblance.

(R. Le Bossu, *Traité du poëme épique*. Nouvelle édition revûe & corrigée. Paris: Chez Jean-Geoffroy Nyon 1708 [1675], s. 445-448; naše kurziva.)

Oba dva teoretici poukazují na to, že Corneille zobrazil v tragédii *Hérakleios*¹⁴³ (1647) povahové rysy byzantského císaře Maurikia, aniž se „prohřešil“ proti požadavkům přiměřenosti a podobnosti. Corneille v *Hérakleiovi* Maurikiovu neústupnost a nepřiměřenou touhu po majetku prostě zamlčuje a zvýrazňuje naopak jeho výčitky svědomí. Hrdina smrt svých synů a posléze i smrt svou přijímá s odevzdaným klidem a vidí v ní spravedlivý trest za své zločiny – mluví doslova o boží spravedlnosti, jak náležitě připomíná Le Bossu. Zastavíme-li se však u Corneillových textů, jimiž doprovází knižní vydání (předmluvu „Au lecteur“ z roku 1647 a rozbor – „Examen“ – z roku 1660), zjišťujeme překvapivě, že se „zkrášlení“ postavy byzantského krále Maurikia Corneille téměř nevěnuje, zmiňuje se o něm pouze letmo. V obou textech, v předmluvě z roku 1647 i v rozboru z roku 1660, zůstává věrný své konceptualizaci věrohodnosti či spíše nevěrohodnosti dramatického děje, kterou představil již v předmluvě k *Rodoguně* a k níž se vrací i v pozdějších textech. Povahokresby a požadavků na ni kladených si Corneille všímá jen nepřímou, detailně rozebírá pouze zobrazení povahových rysů vychovatelky Leontiny, které v Corneillově pojetí Maurikios a Fókas svěřili výchovu svých synů: Hérakleia, jenž však ve skutečnosti Maurikiovým potomkem nebyl, a Marciána, postavy smyšlené – historické prameny neuvádějí, že by měl Fókas mužského potomka. Leontině přináležejí rozhodující role: zatímco Baronius (*Annales ecclesiastici*, Corneillův historický pramen) se o ní zmiňuje jako o pouhé kojné („nutrix“), Corneille z ní učiní vychovatelku („gouvernante“). Ačkoliv se jedná v případě Leontiny o historickou postavu, úloha, kterou jí Corneille v tragédii přiřkl, podmiňuje změnu jejího postavení a tím i úpravu jejích povahových rysů. S podobnou adaptací sociálního statutu vedlejší jednající postavy, která vychází z dobových společenských zvyklostí, se u Corneille setkáváme i v *Cidovi*: v prvním vydání je Elvíra pouhou Chiméninou společnicí („souvante“), ve vydáních po roce 1660 se stává stejně jako Leontina vychovatelkou („gouvernante“). V obou případech lze společenský vzestup interpretovat coby Corneillův souhlas s požadavkem přiměřenosti povahových rysů, resp. s imperativem vyžadujícím koherenci mezi zobrazením povahových rysů postav a jejich jednáním. Svědčí ovšem také o tom, že si Corneille vzal k srdci výhrady dobové

kritiky (zejména Chapelainovy). Co se týká Leontiny, která zastává v *Hérokliovi* daleko podstatnější roli než Elvíra v *Cidovi*, se však Corneille musel potýkat s jejím jednáním, které se požadavku přiměřenosti zcela přičí. Leontina je totiž hlavním strůjcem obou záměn, na nichž děj celého spletitého dramatu spočívá: 1. Když krutý Fókas posílá na smrt mladičkého Maurikiova syna Hérakleia, Leontina ho vymění za vlastního syna Leonta (Léonce), který se tak stává nevinnou obětí mocichtivého Fóka. O Hérakleia se nadále stará jako o svého vlastního syna a o záměně se nikdo nedozví. 2. Získavši lstivě Fókovu důvěru, dostává Leontina dočasně do péče i jeho syna Marciána. Po Fókově návratu z válečného tažení ho však zamění za skutečného Hérakleia. Nic netušící Fókas ho od této chvíle považuje za svého pravého syna.¹⁴⁴ Obě záměny se sice neodehrávají přímo na jevišti (dramatickému ději předcházejí a divák se o nich postupně dozvídá z dialogů postav v expozici dramatu), jsou však důležité i pro nepřímé dokreslení Leontiných povahových rysů a potažmo i pro to, aby divák pocítil soucit k těm, nad nimiž visí Damoklův meč. Tragično celé této pozoruhodné hry vyvěrá z toho, že oba hrdinové nemají sebemenší možnost věrohodně dokázat svou pravou identitu, ztrácejí jistotu, tonou v pochybách, a nemohou proto účinně jednat. Vraťme se však ke zobrazení povahových rysů: Corneille si je plně vědom, že zejména první záměna na Leontinu vrhá špatné světlo: jak může matka dopustit, aby bylo obětováno její vlastní, nevinné dítě? A právě o oběti jako námětu, na jehož nepřiměřenost v tragédii ze zcela jiných důvodů upozorňuje již v roce 1572 Jean de La Taille,¹⁴⁵ Corneille bedlivě rozvažuje. Jeho tázání do jisté míry předznamenává i rozpaky, které později provázely dobovou recepci Racinovy *Ífigeneie*. Zastavme se podrobněji u dvou zásadních pasáží z Corneillova rozboru:

„Baronius, parlant de la mort de l'empereur Maurice et de celle de ses fils que Phocas faisait immoler à sa vue, rapporte une circonstance très rare, dont j'ai pris l'occasion de former le nœud de cette tragédie, à qui elle sert de fondement. Cette nourrice eut tant de zèle pour ce malheureux prince, qu'elle exposa son propre fils au supplice, au lieu d'un des siens qu'on lui avait donné à nourrir. Maurice reconnut l'échange, et l'empêcha par une considération pieuse, que cette extermination de toute sa famille était un juste jugement de Dieu, auquel il n'eût pas cru satisfaire, s'il eût souffert que le sang d'un autre eût

„Když Baronius píše o smrti císaře Maurikia a jeho synů, které Fókas nechal usmrtit v otcově přítomnosti, uvádí *nevšední okolnost, již jsem se chopil a jež mi přišla vhod jako zápleтка tragédie, jako její základ*. Kojná, která v příběhu vystupuje, osvědčila tak *vroucí oddanost* vůči panovníkovi, že obětovala vlastního syna a poslala ho na smrt místo jednoho z vladařových potomků, o něhož se starala. Maurikios záměnu odhalil a kojné v zamýšleném činu zabránil, neboť *zbožnou úvahou* došel k přesvědčení, že záhuba celé jeho rodiny je *boží trest a že by se protivil spravedlnosti, kdyby dopustil, aby místo něho*

payé pour celui d'un de ses fils. Mais quant à ce qui était de la mère, elle avait surmonté l'affection maternelle en faveur de son prince, et l'on peut dire que son enfant était mort pour son regard. Comme j'ai cru que cette action était assez généreuse pour mériter une personne plus illustre à la produire, j'ai fait de cette nourrice une gouvernante. J'ai supposé que l'échange avait eu son effet, et de cet enfant sauvé par la supposition d'un autre, j'en ai fait Héraclius, le successeur de Phocas."

(P. Corneille, *Héraclius*, „*Au lecteur*“ . In: týž, *OC II*, cit. vydání, s. 355–356; naše kurziva.)

a dále:

„On m'a fait quelque scrupule de ce qu'il n'est pas *vraisemblable* qu'une mère expose son fils à la mort pour en préserver un autre, à quoi j'ai deux réponses à faire. La première que notre unique docteur Aristote nous *permet* de mettre quelquefois des choses qui même soient contre la raison et l'apparence, pourvu que ce soit hors de l'action, ou pour me servir des termes latins de ces interprètes, *extra fabulam*,¹⁴⁶ comme est ici cette supposition d'enfants, et nous donne pour exemple Œdipe, qui ayant tué un roi de Thèbes l'ignore encore vingt ans après. L'autre, que l'action étant *vraie* du côté de la mère, comme j'ai remarqué tantôt, il ne faut plus s'informer si elle est *vraisemblable*, étant certain que toutes les vérités sont recevables dans la poésie, quoiqu'elle ne soit pas obligée à les suivre. La liberté qu'elle a de s'en écarter n'est pas une nécessité, et la vraisemblance n'est qu'une condition nécessaire à la disposition, et non pas au choix du sujet, ni des incidents qui sont appuyés de l'Histoire.“

a jeho potomstva pykal někdo jiný a aby byla prolita cizí krev. Ale jinak je tomu s matkou. Ta v sobě potlačila mateřskou lásku ve prospěch svého panovníka, takže lze říci, že její dítě zemřelo, aby panovníkovi svou oddanost dokázala. Jelikož jsem shledal, že tento skutek je tak šlechetný, že musí pocházet od urozenější osoby než od obyčejné chůvy, udělal jsem z Leontiny vychovatelku. Předpokládal jsem, že k záměně skutečně došlo, a z dítěte, které vděčilo za svůj život další záměně, se v mé tragédii stal Fókův nástupce Hérakleios."

„Našli se tací, kteří se pozastavovali nad tím, že je *nevěrohodné*, aby matka obětovala vlastního syna ve prospěch někoho jiného, ale tuto námitku lze vyvrátit dvojím způsobem. Zaprvé náš jedinečný učenec Aristotelés *dovoluje*, abychom občas do díla začlenili věci, které se neslučují s rozumem a jdou proti všeobecnému očekávání, a to za podmínky, že nebudou součástí samotného děje, neboli, má-li použit latinské výrazy vykladačů, že se odehrají *extra fabulam*. Což jsem také, pokud jde o výše zmíněnou záměnu dětí, dodržel. Náš filosof dává za příklad Oidipa, který zabil thébského krále a ještě dvacet let poté o tom neměl ani potuchy. Zadruhé děj *pravdivě* zobrazuje matčino jednání, jak jsem před chvílí poznamenal, takže se už nemusíme starat o to, je-li *věrohodný*. Je *přece jasné*, že v básnictví jsou všechny pravdy přijatelné, přestože se jimi básnictví nemusí řídit. Od pravdivého zobrazení se básnictví může odchýlit, ale není to nezbytné, a věrohodnost je pouze

nezbytnou podmínkou *výstavby děje, nikoli volby námětu či dílčích událostí, které čerpáme z dějin.*“

(P. Corneille, *Héraclius*, „*Au lecteur*“. In: *týž, OC II*, cit. vydání, s. 355–356; naše kurziva.)

V první části rozboru Corneille vysvětluje ustrojení děje svého dramatu, sled jednotlivých událostí, jež mu sice předcházejí, ale s nimiž musí být čtenář/divák postupně v expozici obeznámen, aby byl děj dramatu s to pochopit. Nepřímo se zde setkáváme s charakteristikou byzantského císaře Maurikia, který v okolnostech, kdy jeho rodu hrozí vyhlazení, vidí spravedlivý trest, a proto se snaží Leontině zabránit, aby zaměnila vlastního potomka (Leonta) za Maurikiova syna (Hérakleia). Než se mu to však podaří, Fókovi pochopové Leonta zajmou a usmrtí ho. Corneille se, jak sám upozorňuje, v *Hérakleiovi* odchyľuje od historických pramenů a nepřiměřené povahové rysy popraveného císaře zamlčuje: ani slovo o jeho pověstné lakotě, ba chamtivosti. Tuto odchylku („zkrášlení“?) lze však interpretovat různě. Chtěl Corneille dostát požadavku povahové přiměřenosti? Dacier i Le Bossu na tuto otázku odpovídají kladně, poněvadž jejich normativní pojetí nepřipouští, aby hra zobrazovala nepřiměřené jednání u jednoznačně kladné postavy, kterou má *spravedlivý* císař Maurikios v Corneillově pojetí být. Corneillovu adaptaci Maurikiovy povahy lze však vysvětlit i poukazem k tomu, jak je ustrojen dramatický konflikt. Fókas tu vystupuje jako krutý uzurpátor moci („tyran“),¹⁴⁷ kterému nejde o nic jiného, než aby zajistil nástupnictví svému synovi. Proto ho od samého začátku nutí, aby si vzal Pulcherii, jedinou přeživší dceru zavražděného Maurikia. Skutečný Hérakleios se tak dostává do paradoxní situace, jeho domnělý otec ho nevědomky vrhá střemhlav do náruče vlastní sestry atd. atd. V soukolí tragického děje lze tedy postavu Maurikia vnímat jako představitele legitimní moci: právě „zkrášlením“ Maurikiovy povahy, jejíž vykreslení ctí požadavek přiměřenosti, o to odpudivěji vyniká hrůza bezpráví a násilí, jichž se dopouští v rozuzlení exemplárně potrestaný Fókas. Zároveň je však Maurikios postavou, jež v dramatu coby jediná postava nevystupuje – je dávno mrtev – a v tomto ohledu Corneille případně poznamenává, že nevěrohodným událostem, jako např. když nic netušící Oidipús usmrtí svého otce Láia, se dramatik při tematické výstavbě dramatu nemusí vyhýbat: nejsou totiž na jevišti přímo představeny („extra fabulam“, „in actu“), divák se o nich dozvídá zprostředkovaně. Tuto poznámku můžeme usouvztažnit s povahokresbou v tom smyslu, že její nejdůležitější funkcí je přispívat k příčinné provázanosti scénicky přímo zobrazeného dramatického děje. Spějeme tedy k závěru, že „zkrášlení“ Maurikiovy povahy je motivováno – spíše než snahou o to, dostát požadavku přiměřenosti – zejména ustrojením děje a pochopitelně také emocemi, jež má tragédie vzbuzovat. Rozvržení dramatického děje totiž nevyžaduje, aby divák

věděl o Maurikiově proslulé lakomosti: zmínka o ní by sem vnášela zbytečnou trhlinu. Kdyby Corneille trval na dokonale věrném zobrazení Maurikiových povahových rysů, stal by se beze sporu obětí podobných útoků, jimiž ve svých úvahách *La Mesnardière* zahrnuje Eurípida, když pranýřuje zbytečnou povahovou špatnost spartského krále Meneláa v *Orestovi*.

Viděli jsme výše, že Corneille vzájemně provázanou platnost přiměřenosti a podobnosti *mores* odmítá a že jisté okolnosti zobrazeného děje modifikuje, „zkrášluje“. Le Bossu a Dacier správně upozornili, že Corneillova teoretická úvaha v první *Rozpravě* neodpovídá způsobu, jímž se zdroji skutečně pracuje. Jak tedy tomuto paradoxu rozumět? Pokud jej nebudeme chápat jako pouhou polemickou strategii (obhajoba historických a zároveň nevěrohodných námětů), lze jej vyložit jako přímý důsledek Corneillova důmyslného pojetí věrojatnosti, jež předznamenává analýzy z druhé *Rozpravy*. Leontinino sice nepřiměřené (všeobecně obětování neviňátek nelze pokládat za „přiměřené“), zato však velkorysé („généreux“) jednání v *Hérakleiovi* ospravedlňuje ohled na vyšší princip: na bezpodmínečnou oddanost ctnostnému Maurikiovi, kterou Leontina v axiologické hierarchii obecně závazné nobiliární etiky považuje za svrchovanou povinnost: zájem soukromý musí ustoupit zájmu politickému. Vzpomínka na mrtvého syna pochopitelně bolí, pláč však v sobě Leontina i v takto vypjaté chvíli¹⁴⁸ dokáže potlačit. Corneille navíc v rozboru vyjadřuje přesvědčení, že se jednotlivé motivy námětu mohou od požadavku věrohodnosti odchylnit. Podobně jako ve fiktivní dedikaci k *Médeii* Corneille podotýká, že jakákoliv historická událost (tedy i taková, kterou při vši dobré vůli za přiměřenou považovat nelze) předmětem básnické nápodoby být může, ovšem pouze za podmínky, že se uspořádání dramatického děje („disposition“, *mythos*) požadavku věrohodnosti podřídí. Věrojatnost v Corneillově pojetí nemá onu restriktivní, svobodu básníka omezující platnost, poněvadž se nevztahuje k řádu světa zobrazovaného, ale výhradně ke způsobu zobrazování prostřednictvím dramatického děje. Současně se však Corneille vyvazuje z „povinnosti“ následovat historické zachycení událostí zcela věrně, což nás v tomto bezprostředním kontextu nepřekvapuje: na řadu jednoznačných odchylek od Baronia Corneille sám upozorňuje. Takový zkrslující odklon však nesmí být libovolný – oprávněný je pouze potud, pokud jej vyžaduje věrohodnost zápletky. Nesouhlasně a se svým obvyklým sarkasmem na Corneillovo příliš nápadné zkrslení dějinných událostí v první předmluvě k *Britannikovi* (1670) poukáže s odstupem i Racine.¹⁴⁹

II.14 DŮSLEDNOST ZOBRAZENÝCH POVAHOVÝCH RYSŮ JEDNAJÍCÍ POSTAVY

Ze všech čtyř podmínek, jež Aristotelés stanovuje pro povahokresbu, by se v případě důslednosti zobrazených povahových rysů mohlo na první pohled zdát, že jde o pravidlo, které ve Francii autoři i teoretikové chápou relativně jednoznačně a jednotně. Zhuštění děje v jeden krizový okamžik („catastrophe“), resp. v zacílené zobrazení událostí, jež tomuto okamžiku bezprostředně předcházejí, důsledné sjednocení hlavní a vedlejší dějové linie („épisode“), čím dál tím více prosazované a vskutku respektované dodržení jednot místa a zejména času, odsunutí iracionálních událostí mimo samotný děj¹⁵⁰ a v neposlední řadě chápání povahokresby jako základního stavebního kamene, na němž stojí věrohodnost představeného děje, to vše jsou dobře popsané prvky tzv. klasicistní tragédie,¹⁵¹ které mohou do jisté míry vzbuzovat zdání, že důslednost v zobrazení povahových rysů jednající postavy je jejich nezbytným předpokladem. Corneille se však o čtvrté Aristotelově podmínce v *Rozpravách* příliš nerozepsal: odkazuje na proslulé a často komentované verše z Horatiova *Umění básnického*, avšak nezapomíná po Aristotelově vzkazu upozornit ani na to, že požadavek důsledně zobrazit povahu jednající postavy ještě nemusí nutně znamenat, že nedůsledné jednání v tragédii nemá místo. Tón Corneillova rozboru tak skrývá polemický osten. Spor o *Cida* ještě neskončil:

„Il reste à parler de l'égalité, qui nous oblige à conserver jusqu'à la fin à nos Personnages les Mœurs que nous leur avons données au commencement.

...servetur ad imum

Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.¹⁵²

L'inégalité y peut toutefois entrer sans défaut, non seulement quand nous introduisons des personnes d'un esprit léger et inégal, mais encore lorsqu'en conservant l'égalité au-dedans, nous donnons l'inégalité au-dehors selon les occasions. Telle est celle de Chimène du côté de l'amour, elle aime toujours fortement Rodrigue dans son cœur, mais cet amour agit autrement en présence du Roi, autrement en celle de l'Infante, et autrement en celle de

„Zbývá pojednat o důslednosti. Tato podmínka vyžaduje, aby se povahové rysy postav v průběhu hry neměnily.

...servetur ad imum

Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

Proti pravidlu důslednosti se však neprohřešíme, nejenom když v díle vystupují postavy s lehkovážnou či vrtkavou povahou, ale i v případě, že postavu vybavíme vnitřní stálostí, zatímco vnějškově bude pod vlivem okolností nestálá. Chiména celým srdcem od začátku až do konce hry miluje Rodriga: její láska nepodléhá změnám, avšak projevuje se různě podle toho, zda Chiména mluví s králem, s infantkou nebo s milencem. Máme zde tudíž příklad

Rodrigue, et c'est ce qu'Aristote appelle
des Mœurs inégalement égales.“

toho, co Aristotelés nazývá *nedůsledně dů-
slednými mravy.*“

(P. Corneille, *Discours* I, cit. vydání, s. 83; naše kurziva.)

V obecné rovině Corneille požadavek důsledné povahokresby tak, aby věrohodně zakládala zobrazené jednání a potažmo dramatický děj, přijímá.¹⁵³ Zkrácenou citaci z Horatiova *Umění* lze dokonce interpretovat tak, že Corneille platnost této podmínky rozšiřuje na povahokresbu nejen postav smyšlených, ale i postav historických či mytologických. Kromě taxonomie povahových rysů, kterou přebírá od Horatia a které se zevrubně věnuje později Le Bossu¹⁵⁴ i Dacier,¹⁵⁵ Corneille připomíná, že v tragédii mohou vystupovat i postavy obvykle nerozhodné či nestálé – a v takovém případě dramatik jejich nedůsledné či váhavé jednání zobrazit může, ba musí, ovšem za podmínky, že povahokresba je důsledná. Potud se Corneillova interpretace důslednosti *mores* neodchyluje od zastánců konceptualizace věrohodného dramatického děje. Naproti tomu následná krátká analýza Chiménina jednání působí na první pohled účelově a příslušný požadavek zcela důsledného zobrazení vposled zpochybňuje. Corneille se zde se značným časovým odstupem odvrací od Chapelainovy interpretace Chiméniny nedůslednosti. Ospravedlňuje se nejenom tím, že Aristotelés v *Poetice* možnost takového zobrazení připouští, ale poukazuje zejména na to, že Chiménina láska k Rodrigovi plane stále stejně silně. Z této pasáže rozboru můžeme usoudit, že nad požadavek důsledného zobrazení povahových rysů klade Corneille konfrontační *pathos* zobrazeného jednání, jenž podle Corneillova autorského sebepojetí se zobrazením nedůsledných povahových rysů nelze zaměnit. Zobrazení Chiménina navenek nedůsledného jednání (Chiména své jednání přizpůsobuje situaci, resp. postavám, se kterými přichází do styku) podle vlastní Corneillovy interpretace neznamená, že je hrdinka rozpolcená, nerozhodná či že si protirečí. Obširněji a v souvislosti s vymezením jedné z možných konfigurací tragického děje se zobrazením Chiménina jednání a tím, jak vysoce účinně může vzbuzovat tragické emoce, zabývají obě Corneillovy předmluvy k *Cidovi*. Již v první z nich z roku 1648 Corneille Chiménino jednání charakterizuje jako „nedůsledně důsledné“:

„C'est, si je ne me trompe, comme agit Chimène dans mon ouvrage en présence du Roi et de l'Infante. Je dis en présence du Roi et de l'Infante, parce que *quand elle est seule, ou avec sa confidente, ou avec son amant, c'est une autre chose. Ses mœurs sont inégalement égales*, pour parler en

„Nemýlím-li se, tak jedná v mém díle Chiména v králově a infantčině přítomnosti. Říkám v králově a infantčině přítomnosti, poněvadž *jakmile je sama, s důvěrníci nebo s milencem, chová se jinak*. Její mravy jsou *nedůsledně důsledné*, řečeno s Aristotelem, a *mění se* podle nejrůznějších

termes de notre Aristote, et *changent* suivant les circonstances des lieux, des personnes, des temps et des occasions, *en conservant toujours le même principe*.”

(P. Corneille, *Le Cid*, „Avertissement“. In: týž, *OC I*, cit. vydání, s. 694; naše kurziva.)

O něco dále se pak zdá, že Corneille důrazně nesouhlasí s tím, aby dramatik přistoupil na pravidla, jež podléhají dobovému vkusu: obzvlášť provokativně odmítá požadavky, jež diktuje dobově podmíněná konceptualizace přiměřenosti („*détail des bienséances*“):

„Ce grand homme [Aristote] a traité la poétique avec tant d'adresse et de jugement, que les préceptes qu'il nous en a laissés sont *de tous les temps*; et bien loin de s'amuser au *détail des bienséances et des agréments*, qui peuvent être divers, selon que ces deux circonstances sont diverses, il a été droit *aux mouvements de l'âme dont la nature ne change point*. Il a montré quelles *passions* la tragédie doit exciter dans celles de ses auditeurs, il a cherché *quelles conditions* sont *nécessaires*, et *aux personnes* qu'on introduit, et *aux événements* qu'on représente, *pour les y faire naître*.”

(P. Corneille, *Le Cid*, „Avertissement“. In: týž, *OC I*, cit. vydání, s. 695–696; naše kurziva.)

Corneillův rozbor se nadále nese v tomto aristotelském duchu, neboť na vrchol hierarchie klade pravidla, která určují volbu námětu a jeho zpracování, potažmo tedy i morální profil tragického hrdiny a uspořádání děje:

„[...] j'ose dire que cet heureux poème n'a si *extraordinairement* réussi que parce qu'on y voit les deux maîtresses conditions (permettez-moi cette épithète) que demande ce grand maître [Aristote] aux excellentes tragédies. [...] La première est que *celui qui souffre et est persecuté ne soit ni tout méchant, ni tout vertueux, mais un homme plus vertueux que méchant*, qui,

okolností – podle toho, kdy, kde, s kým a proč Chiména zrovna je. Pod rozmanitostí vnějších projevů však přesto *setrvale působí jeden a týž princip*.”

„Tento velikán [Aristotelés] pojednal o poetice tak důvtipně a uvážlivě, že pravidla, která nám odkázal, *jsou nadčasová*. Nezatěžoval se víc, než by bylo zdrávo, s *podružnými pravidly spojenými s přiměřeností, které se v závislosti na okolnostech zákonitě proměňují, a místo toho, aby obsáhle pojednal o vkusu, přímo vyhmátl hnutí duše, jejíž podstata je jednou provždy stálá*. Ukázal, jaké *vášně* má tragédie v duši diváků vyvolat, a stanovil *podmínky, jež musí autor při ztvárnění jednajících postav a představených událostí nezbytně dodržet, má-li příslušné vášně v obecnstvu vzbudit*.”

„[...] troufám si tvrdit, že tato zdařilá báseň sklídila tak *mimořádný* úspěch jen proto, že dodržela obě vůdčí podmínky (mohu-li si dovolit tento dvojsmysl, srov. franc. originál), které pro výtečné tragédie požaduje náš výtečný učitel [Aristotelés]. [...] První spočívá v tom, že *ten, kdo strádá útrapami a pronásledováním, není ani zcela neřestný, ani zcela ctnostný, ale*

par quelque trait de *faiblesse* humaine qui ne soit pas un *crime*, tombe dans un *malheur* qu'il ne mérite pas; l'autre, que la *persécution* et le *péril* ne viennent point d'un ennemi, ni d'un indifférent, mais d'une personne qui doit *aimer* celui qui souffre et en être *aimée*."

že je to člověk spíše dobrý než zlý, který v důsledku určité lidské slabosti, jež však nepřerůstá ve zločin, upadne nezaslouženě do neštěstí. Druhá spočívá v tom, že původcem pronásledování a nebezpečství je nikoli nepřítel nebo lhostejný člověk, nýbrž osoba, která musí trpícího milovat a kterou musí milovat on."

(P. Corneille, *Le Cid*, „Avertissement“. In: týž, *OC I*, cit. vydání, s. 696; naše kurziva.)

Viděli jsme, že právě takto vymezené podmínky považuje Aristotelés za ideální. Jsou to ale pouze stavební kameny, se kterými je třeba dále pracovat, a další úskalí spočívá i v tom, že Aristotelovo vymezení ideální konfigurace dramatického děje *dispositio* Corneillova *Cida* neodpovídá, ba naopak.¹⁵⁶ Vzpomeňme si také, že Chapelain Chiménino odhodlání pomstít otce nepovažuje za přesvědčivé, poněvadž ji zaslepuje vášeň – z e j m é n a proto kritizuje nedůslednost její povahokresby. Ve zcela přepracovaném rozboru tragédie z roku 1660 Corneille čtenářovu pozornost obrací ke způsobu, jakým ztvárnil Chiménino dilema, a oproti předchozí analýze klade větší důraz na tragický *pathos* zobrazeného děje. K ještě významnějšímu posunu dochází však tam, kde vymezuje povahu hlavní hrdinky. Corneille na Chiménu přestává nazírat jako na ideální ztělesnění Aristotelova sice chybujeícího, avšak nikoli provinilého tragického hrdiny. Domníváme se, že tak činí zejména proto, aby vyvrátil Chapelainovu kritiku Chiméniny nedůslednosti:

„Aussi a-t-il [*Le Cid*] les deux grandes conditions que demande Aristote aux Tragédies parfaites, et dont l'assemblage se rencontre si rarement chez les Anciens ni chez les Modernes. Il les assemble même plus fortement et plus noblement que les espèces que pose ce Philosophe. Une Maîtresse¹⁵⁷ que son *devoir* force à poursuivre la mort de son Amant, qu'elle tremble d'obtenir, a les *passions plus vives* et *plus allumées* que tout ce qui peut se passer entre un mari et sa femme, une mère et son fils, un frère et sa sœur, et la *haute vertu dans un naturel sensible* à ces *passions*, qu'elle dompte sans les affoiblir, et à qui elle laisse toute leur force pour en triompher plus

„Proto se v něm [*Le Cidovi*] sloučily dvě zásadní podmínky, jež Aristotelés vyžaduje od *dokonalých* tragédií a jež se u Starých a Moderních pohromadě vyskytují málokdy. Dokonce je propojuje *působivěji* a *zdařileji* než příklady, jež uvádí náš filosof. V milence, kterou *povinnost* nutí, aby usilovala o milencovu smrt, a která se přitom *třese* strachy o jeho život, sálá vášnivý cit *horoucněji* a *mocněji* než mezi manželem a manželkou, matkou a synem, bratrem a sestrou. Oplývá také *svrchovanou ctností*, ale opanují ji *vášně*, kterým se *vzpírá*, aniž je *dokáže zcela zkrotit*, a *ponechává jim veškerou sílu*, aby je o to *vítězněji* překonala. *Taková hrdinka má v sobě cosi*

glorieusement, a quelque chose de plus touchant, de plus élevé et de plus aimable que cette médiocre bonté, capable d'une faiblesse et même d'un crime, où nos Anciens étaient contraints d'arrêter le caractère le plus parfait des Rois et des Princes dont ils faisaient leurs Héros, afin que ces taches et ces forfaits, défigurant ce qu'ils leur laissaient de vertu, s'accommodât au goût et aux souhaits de leurs Spectateurs, et fortifiât l'horreur qu'ils avaient conçue de leur domination et de la Monarchie."

neskonale dojemnějšího, vznešenějšího a jímavějšího než prostřednost, která ne vždy odolá slabosti a může klesnout až k zločinu a s kterou si staří museli vystačit. A to i tehdy, když v jejich tragédiích coby hrdinové vystupují ti nejskvělejší králové a panovníci. Museli brát totiž ohled na vkus a očekávání obecnstva a ztvárnit povahu těchto hrdinů tak, aby vady a zločinnost, pod jejichž příkrovem živoří ta troška ctnosti, která jim zbyla, umocnily hrůzu, již v divácích vyvolala jejich panovnická svévole."

(P. Corneille, *Le Cid*, „Examen“. In: týž, *OC I*, cit. vydání, s. 800; naše kurziva.)

Corneillovo zpracování odpovídá Aristotelovým požadavkům v tom smyslu, že zobrazený niterný konflikt mezi milostnou vášní a zavazující povinností trýzní milence a jako takový se nemůže minout účinkem. Corneille však ideálního tragického hrdinu přehodnocuje – odmítá jeho prostřednost („médiocrité“). Co ho k této novátorské interpretaci přivedlo? Klíč můžeme hledat v uspořádání děje. V roce 1637 je *Cid* uveden jako tragikomedie, má tedy šťastné rozuzlení, a nic na tom nemění ani fakt, že ve vydáních od roku 1648 Corneille hru přejmenuje na tragédii a upravuje četné pasáže: samotný nosný konflikt hry navzdory ne zcela jednoznačnému rozuzlení (odložená svatba Rodriga a Chimény) zůstává stejný. Dramatický děj se vyvíjí tak, že protagonisté překonávají mnoho vnitřních a vnějších překážek: spor mezi Rodrigovým otcem a hrabětem, urážku na cti, pomstu Rodrigova otce, smrt hraběte, milostnou rivalitu (infantka, Chiména, Rodrigo, Don Sancho), střet s Maury, královu svévoli atd. Překotnou dějovost a spletité, příčinně se řetězící události však autor vyvažuje umocněnou niterností obou hlavních postav, na níž spočívá ústřední dějová linie dramatu včetně rozuzlení. V žargonu schematického vymezení silového pole (tzv. „aktančního schématu“, „modèle actantiel“)¹⁵⁸ je pronásledovaný zároveň pronásledovatelem a oba pojí pouto lásky. Ve hře se neseťkáváme s prověřenými složkami tragického syžetu, jako jsou tragické pochybení, skrytá identita, pozdní rozpoznání – hlavní překážkou, aby děj plynul hladce, je aktuální morální a psychické rozpoložení jednajících postav, jejichž důsledné postoje jim neumožňují dospět ke konečnému rozhodnutí. Často kritizovaný nevěrohodný zásah krále („rex ex machina“) na konci čtvrtého dějství a následné začlenění Chiménina výstupu s Donem Sanchem do syžetové výstavby dramatu lze v tomto světle chápat jako nutný důsledek bezvýhodné situace, kdy oba hrdinové nejsou s to jednat. Z Corneillovy revize pojetí tragického hrdiny, který se neprovinil (tragické pochybení), poněvadž se pomsty doža-

duje při plném vědomí a zcela oprávněně, se tak rodí *pathos*, který vychází z principiálně neřešitelného vnitřního dilematu mezi povinností a citovou náklonností.¹⁵⁹ Zakoušení tragična zde vyvěrá právě z této neřešitelnosti, jež ovšem musí vyrůst ze setrvalého o d h o d l á n í, s nímž oba hrdinové prosazují své postoje a cíle. V tomto smyslu se také v *Cidovi* hrdinou postupně – po čas představeného jednání – stává Rodrigo: s pomstou svého otce neotálí a zároveň si je plně vědom toho, že jedině za tuto cenu si může vydobýt Chiméninu náklonnost (další paradox). Chiména však žádné vnější prostředky, které by dočasně její vnitřní dilema odsouvaly na okraj divákovy pozornosti, nemá. Je proto pochopitelné, že když Corneille obhajuje Chapelainem pranýřovanou nedůslednost této své postavy, musí povolat na pomoc všechny svůj důvtip a argumentační zdatnost. V prvním rozboru (1648) si vystačí s letmou zmínkou, že Chiménina povahokresba Aristotelův požadavek dodržuje, kdežto v textech pozdějších úvahy rozvíjí v očividné snaze přesvědčivě vysvětlit, proč a jak své pojetí přehodnotil. Corneille proto v hutné formulaci (srov. výše „haute vertu dans un naturel sensible à ses passions...“) vyvrací Chapelainovu kritickou výtku, že Chiménino jednání není počestné. Vnitřní svár ji sice nevede k rozhodnému jednání a chová se dokonce nepřiměřeně, ochromuje ji však dilema a ocitá se navíc v situaci, kdy Rodriga trestat nemůže: nejenom proto, že ho miluje, ale také proto, že se z něho v průběhu děje stal Cid.

Corneille tak v kontextu soudobého uvažování přichází s ojedinělým a obecně nikoli sdíleným řešením. Nejzevrubněji se mezi dobovými francouzskými teoretickými texty zakotvení důslednosti *mores* věnuje *Poetika* již zmiňovaného La Mesnardiera. Nejdříve v obecné rovině v kapitole věnované povahovým rysům a jejich zobrazení:

„Le deuxième de nos Poincts consiste en l'Égalité que le Poëte doit observer dans les manières d'agir qu'il donne à ses Personnages, & ne pas faire qu'un Héros soit modeste en vne rencontre, & insolent en vne autre. Mais nous verrons cette erreur vtilement examinée dans le Chapitre qui va suivre, où nous estimons nécessaire de remarquer l'vne après l'autre les fautes que les Ecrivains commettent dans les Sentiments, qui sont les enfans des Mœurs, leurs signes, & leur compagnons.“

„Druhý bod naší úvahy se týká *důslednosti*. Básník musí postavy zobrazit tak, aby se chovaly stejně, tedy například hrdina, který se jednou projevuje skromně, nesmí jindy jednat neomaleně. Avšak prohrěšky proti tomuto pravidlu se budeme zevrubně zabývat v další kapitole. Považujeme za nezbytné postupně rozebrat pochybení, jichž se básníci dopouštějí na myšlenkové stránce, která z povahokresby vyplývá, která ji vyjadřuje a provádí.“

(H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 140; naše kurzíva.)

Nedůslednost v zobrazení povahových rysů tedy podle La Mesnardière spočívá v rozporu mezi povahovými rysy jednajících postavy a jejím skutečným jednáním. La Mesnardière staví na extrapolované opozici mezi pokorným a opovážlivým vystupováním („modestie“ versus „insolence“), jež se pochopitelně požadavku povahové důslednosti přičítá. V kapitole věnované myšlenkové stránce („sentiments“, *dianoia*) pak své představy o ne/důslednosti blíže specifikuje a ze svého zorného úhlu (La Mesnardière byl lékař) ji zavrhuje jako pomatenou:

„Il faut ensuite qu'il [le poète] aprenne que les *Sentimens inégaux* sont, comme leur nom le porte, des Pensées qui se démentent, & qui font voir par conséquent dans une mesme personne *deux humeurs toutes différentes*, & *deux esprits qui se combattent & se détruisent l'un l'autre*.

Cette *erreur* est tres-importante [...] on peut dire que cette faute est vne mauvaise conduite d'un *Entendement ébloui*, & qui ne fait pas réflexion sur ses propres opérations.

Car s'il les considéroit, il ne faut certes point douter que venant de former vn homme, par exemple, *iudicieux*, il ne le fit toujours paroître dans les Productions suivantes avec la mesme condition; & qu'il ne lui attribuât des *Sentimens conuenables* aux Personnes de bon sens; & non pas tout le contraire, comme il fait dans cette faute.“

(H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 285; naše kurziva.)

La Mesnardière nepovažuje za přípustné, aby si jedna a táž postava protiřečila. Rozpornost v chování a v mluvě se neslučuje nejenom s jeho představou o prozíravosti a uvážlivosti tragického hrdiny, ale ani s jeho přesvědčením, že jasnozřivostí má vynikat původce postavy, tudíž autor, který má v tragédii zobrazit řád. A jelikož si soudobé drama dovoluje prohrěšky proti požadavku důslednosti *mores* povážlivě často, pokládá La Mesnardière za nutné upozornit na to, nakolik zobrazení takového jednání odporuje zdravému rozumu:

„Dále je třeba, aby si [básník] uvědomil, že *nedůslednost v myšlenkové stránce* znamená, jak již název této složky napovídá, že si jedna a táž postava protiřečí, že se v ní projevují *dvě zcela různé letory* a že zastává *dva protichůdné a navzájem neslučitelné postoje*.

Tato *chyba* je velmi závažná [...]. Lze říci, že tento prohrěšek působí tak, jako by se básník *nechal zaslepit a vypovídal mu rozum, jako by ztrácel otěže nad vlastními myšlenkovými pochody*.

Nuže, kdyby jich byl básník pamětliv, dozajista by se mu nestalo, že když jednou uvede na jeviště kupříkladu *rozvážného* člověka, chovala by se tato postava později jinak, než jak od rozšafné povahy očekáváme. Jenže právě tím se vyznačuje *nedůslednost*.“

„Est-il rien de plus ordinaire que de voir dans nos Tragédies des Personnes *inconstantes dans leurs plus fortes habitudes, & dans les manières d'agir qui leur sont le plus naturelles?* Des hommes tantost timides, & tantost fort résolus? Modestes en vn endroit, & arrogans dans vn autre? Discrets dans vne rencontre, & vains dans vne autre occasion? Des femmes maintenant coquettes, & sages vn moment après? Des princes qui font des leçons de la Science de regner, & qui commettent sur le champ des fautes insupportables contre toute la Politique? Qui tantost sont majestueux comme ces vieux Senateurs que Cyneas prit pour Dieux quand Pyrrhus l'enuoya dans Rome; & qui après font moins les Roys, que les Princes de la febue?

Ces *Inégalitéz d'esprit* sont certainement fort *étranges*; & si quelques sentimens sont capables de faire voir que celui qui les employe n'a pas le jugement *bien ferme*, & que son *Entendement n'est pas d'accord avecques soy-mesme*, c'est sans doute celui-cy, que les Maistres de la Poétique ont condamné expressément, comme l'un des plus *ridicules* qui puissent *infecter* la Scène.¹⁶⁰

(H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 286; naše kurziva.)

Podivné, rozporuplné, pomatené, směšné, škodlivé, vzájemně si protiřečící, nesourodé myšlenkové pochody hrdinů, jež La Mesnardière bohatě dokládá konkrétními příklady z antických tragédií: nestálostí Ífigeneiinou¹⁶¹ v Eurípidově *Ífigeneii v Aulidě*, Haimónovou v Sofokléově *Antigoně*, chůvy (nutrix) v Senekově *Faidře*, Médeie v Eurípidově zpracování, Klytaimnéstřinou v Sofokléově *Élektře*. U pasáží, kde La Mesnardière rozebírá zobrazení nedůsledných povahových rysů a myšlenkové stránky Faidřiny chůvy, se zastavme, poněvadž se v nich objevují stejné výtky, které v Chapelainově a Scudéryho kritikách stihly Corneillovu Chiménu.

„Což se nesetkáváme na každém kroku s tím, že v našich tragédiích vystupují postavy *nestálé ve svých nejzažitéjších zvycích a v nejpřirozenějších způsobech chování?* Lidé, kteří jednají tu váhavě, tu rozhodně? Jednou skromně a jednou povýšeně? Kteří se někdy chovají neokázale a jindy stavějí své činy na odiv? Ženy, které koketují, aby se vzápětí stáhly do moudré zdrženlivosti? Panovníci, kteří druhé poučují o tom, jak správně vládnout, a kteří se hned nato v politice dopouštějí politováníhodných chyb? Kteří oslňují důstojností jako senátoři, jež Kyneas pokládal za bohy, když ho Pyrrhos poslal do Říma, a kteří pak působí méně královsky, než když si na královský majestát pro zábavu hrajeme?

Tyto *nedůslednosti v myšlení* hrdinů beze sporu velmi *zarážejí*, a když z některých postojů určité postavy divák může vyvodit, že tato postava *není soudná a protiřečí si*, jde právě o nedůslednost. Znalci poetiky ji proto výslovně zavrhli, protože patří k těm *nejsměšnějším* nešvarům, jež mohou *zamořit* divadlo.“

„Je treuve dans l'*Hippolyte* vne Nourrice merueilleuse dans les raisons qu'elle dit pour détourner Phédre sa fille, de l'amour incestueuse qu'elle a conçu pour son beau-fils. Voyez si Pénélope mesme pourroit mieux prescher la vertu, & mieux dissuader le vice. [Následuje citace v latině ze Senekovy *Faidry*, jde o první promluvu kojné, v. 140-177.]

Voila sans mentir des pensées qui me semblent admirables, soit pour la bonté des Mœurs, soit pour la beauté du langage, & pour la force de l'expression.

Mais quand après auoir dit des choses si raisonnables, cette infame Conseillère change d'accent tout à coup, & que pour appaiser sa fille, qui feint d'estre furieuse pour se la rendre propice, elle s'offre sans autre forme de lui seruir de truchement dans cette amour dénaturée; on ne peut certes s'empescher de condamner égallement & l'esprit de l'Ecrivain, & l'ame de la Nourrice. [Následuje citace ze Senekovy tragédie, v. 267-273.]

Ou elle en deuoit moins dire, & paroître moins raisonnable dans ses premiers sentimens, ou la suite de ses discours deuoit estre moins détestable. Il falloit parler autrement, puis qu'on vouloit agir ainsi: Et le Poëte deuoit penser qu'il y auoit moins de danger de faire que cette Nourrice fût complaisante dés l'abord à une Reine enflammée, encore que sa passion fût extrêmement odieuse, que de lui trouver en vn temps de si honnestes pensées, pour lui faire commetre après de si honteuses actions.

Cela me feroit estimer qu'il ne l'a faite vertueuse dans ses premiers sentimens, qu'afin d'auoir un moyen de débiter par sa bouche des beautez qu'elle profane

„V *Hippolytovi* se setkávám s kojnou, která tu vystupuje jako skvělá strážkyně mravů a nabádá Faidru, svou svěřenkyni, aby se zřekla krvesmilné lásky k nevlastnímu synovi. Posudte sami, zda by taková Pénélope mohla přesvědčivěji opěvovat ctnost a účinněji odrazovat od neřesti. [Následuje citace v latině ze Senekovy *Faidry*, jde o první promluvu kojné, v. 140-177.]

Její úvahu bez přehánění pokládám za obdivuhodnou, ať už z hlediska dobrých mravů, nebo z hlediska jazykové a výrazové působivosti.

Avšak poté, co uvedla tak rozumné věci, tato hanebná rádkyně náhle obrátí: chce uchlácholit svou svěřenkyni, jež předstírá vztek, aby si ji naklonila, a bez uzardění se jí podbízí, že jí bude v této zvrhlé lásce dělat prostředníka. V tomto případě si nemůžeme pomoci a musíme odsoudit jak básníka, tak postavu kojné. [Následuje citace ze Senekovy tragédie, v. 267-273.]

Buď se měla držet zpátky a neprojevovat se v původních postojích tak rozumně, anebo se pak neměla chovat tak mrzce. A pokud dramatik chtěl, aby jednala mrzce, měla se projevovat jinak: básník si měl uvědomit, že by dal v sázku míř, kdyby se v těchto výstupech kojná již od počátku podvolila královně navzdory tomu, že jí smýká odsouzeníhodná vášeň. Tomuto úskalí by se vyhnul, kdyby chůva nehorovala pro tak ctnostné myšlenky a vzápětí Faidru nedohnala k tak ostudným činům.

To mě přivádí k domněnce, že básník vykreslil kojnou skrze její prvotní úvahy a postoje jako ctnostnou jen proto, aby se jejím prostřednictvím zalíbil. Její ničemná ústa, do nichž tyto mravopočestné maximy ukládá, je však hanobí. [...]

seulement en les prononçant avec des lèvres si impures. [...]

Qu'il [le poète] soit si iudicieux, que lors qu'il aura introduit quelqu'un de ses Personnages avec de *bonnes habitudes*, marquées par ses déportemens, ou mesme par ses discours éxents de dissimulation, il ne lui arriue iamais de lui en donner de *mauvaises*, & *contraires* aux premiéres.

Car encore que les Mœurs soient in-constantas & variables, & que les plus de gens de bien se corrompent quelquefois, cependant *il n'est pas croyable qu'en aussi peu de temps que doit durer une Action, un homme change de Mœurs, d'inclinations & de manières.*"

(H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 288–292; naše kurziva.)

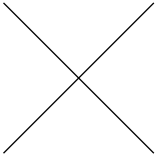
V La Mesnardièreově rozboru nedůsledné povahokresby se setkáváme s týmiž argumenty jako u Chapelaina. Dramatická postava má v průběhu krátce trvajícího děje¹⁶² (jednota času) vykazovat tytéž povahové rysy a nesmí znejistňovat diváky. Myšlenková stránka (sentence, maximy) a povahokresba si vzájemně musí odpovídat, jako by se v sobě zrcadlily, a věrohodně podepírat děj. U La Mesnardière kromě toho spatřujeme i důraz na morálku: postava, která zrazuje své vlastní postoje, sebe samu popírá a znevěrohodňuje představené jednání. Byť by byly její myšlenky sebezpříkladnější, čtenář jim neuvěří a neuvěří tak ani autorovi, protože na něho začnou dotírat znepokojující otázky, jež kýženou divadelní iluzi narušují a zpochybňují, neřkuli rozvracejí. Tomuto nebezpečí se Corneille chce vyhnout: proto s odstupem plísni Alidora a proto tolik trvá na tom, že Chiména jedná počestně.

Jako osu této ústřední kapitoly jsme si vybrali Corneillovy úvahy, protože ukazují v ucelené podobě autorský a ne vždy ortodoxní náhled na povahokresbu. Řádnost *mores* považuje Chapelain za kategorii zbytnou, rozpouští se totiž v přiměřenosti: v centrální kategorii, kterou zpodobení tragického hrdiny musí respektovat, má-li postava působit věrohodně. Stejný důraz na přiměřenost klade v detailních popisech i La Mesnardière, kategorii *chréostos* však chápe synkreticky. Na rozdíl od Corneille totiž horlivě požaduje, aby byl tragický děj příkladný, a autoteličnost estetického požitku v jakémkoliv podobě odmítá, naléhavě zejména v tom případě, pokud je zobrazen hrdina „neřestný“. Dramatik nesmí opomenout, aby nad ním vynesl jednoznačný ortel.

Nechť [básník] nepostupuje zbrkle a vystřihá se toho, aby postava, kterou nejprve obdařil *dobrými povahovými rysy*, projevujícími se v jejích citových stavech a v upřímných promluvách, měla *špatné rysy*, jež by byly *v protikladu* s jejím původním založením.

Jistě, mravy jsou sice nestálé a proměnlivé a i nepočestnější lidé se tu a tam sníží ke špatnosti, *avšak stěží - pokud vůbec - uvěříme, že by se v tak kratičkém čase, do něhož se musí vejít děj hry, změnilly něčí povahové sklony, způsoby chování a založení.*"

Corneillovo pojetí řádnosti je komplikovanější – odmítá sice úzce moralistický výklad, ale zároveň trvá na tom, aby divák Chiménu vzal na milost. Bude-li totiž zachráněna její čest a najde-li hrdinka u obecnstva pochopení pro vášeň, která v ní plane, padne tím i dávná Chapelainova námitka. Hrdinka pak vzbudí divákův soucit ... vracíme se k onomu nám již známému modelu, ne však jako ke kritériu, které *a priori* omezuje básnickou tvůrčí *inventio*, ale jako k jedné z možných konfigurací tragického děje. Ani Corneille by nesouhlasil s tvrzením, že řádnost povahy je zbytečná. Ne snad proto, aby jednání hrdinky působilo příkladně, ale aby vzbudila tragický soucit. Soucit, kterého se dožaduje i pro svou Médeiu: „Je vous donne Médée *toute méchante qu'elle est...*“



III. HEROISMUS PODLE SAINT-ÉVREMONDA A JEHO APOLOGIE MILOSTNÝCH NÁMĚTŮ

Již v prvním dochovaném dopise adresovaném M^{me} de Bourneau¹⁶³ se Saint-Évremond netají se skeptickou obavou, že Racinův *Alexandros* nesplní jeho vysoká očekávání, tj. že Racine nebude s to vykreslit povahy svých hrdinů tak, jak tomu divák uvykl v dramatech Corneillových. Meritum sporu o Racinova *Alexandra* se týká v hrubých obrysech převážně soudobých představ o ideálním tragickém hrdinovi. Abychom náležitě porozuměli Saint-Évremondovým úvahám, vycházejícím ze značně omezené představy o ryze corneillovském heroismu, je třeba jeho kritiky číst se zřetelem k tomu, jak se tehdy chápala povahová přiměřenost, druhý požadavek vznesený v souvislosti s Aristotelovým pojetím podmínek *mores*.

Vzestup tzv. galantní tragédie a nevykořenitelná záliba v jejích roztoužených protagonistech, zaslepených láskou, přílišný vliv románové literatury a ústupky dobovému vkusu jsou trnem v oku celé generaci procorneillovsky orientované kritiky – a kromě nesmiřitelného odporu z pozic církevních (zejména jansenistů)¹⁶⁴ se s nimi setkáváme ve vyostřené podobě i u řady učenců, kteří se ke konci století a posléze i během osvícenství znovu a znovu podílejí na sporu mezi zastánci tradice a přívrženci pokroku (tzv. „querelle des Anciens et des Modernes“). Za všechny jmenujme Fénelona¹⁶⁵ (v *Dopise Francouzské akademii* z roku 1714) a hluboko v osvícenství i samotného Voltaira (emblematická, byť historicky zdaleka ne spolehlivá, je v tomto ohledu Voltairova předmluva k tragédii *Orestés* z roku 1750).¹⁶⁶ Obžaloba nyně a „galantní“ lásky coby nepřiměřeného tragického námětu se však v průběhu století větví do několika podob. Zatímco příslušníci rigorózních náboženských proudů (v čele s jansenistou Pierrem Nicolem, *Traktát o komedii* z roku 1667) v ní spatřují zhoubnou, nebezpečnou a ve všech ohledech odsouzeníhodnou

vášeň, názory jezuitů, benediktinů a oratoriánů jsou umírněnější. Mezi smířlivé a liberální přístupy lze řadit i pohled Saint-Évremondův.

Různé postoje k adaptaci historických námětů soudobému vkusu stály u zrodu sporu o Corneillovu *Sofonisbu* (1663)¹⁶⁷ a Saint-Évremond se ke Corneillově tragédii vrací právě v souvislosti s kritikou Racinova *Alexandra Velikého*: ze Saint-Évremondových poznámek bychom mohli usoudit, že Racine velkého vojevůdce znetvořil k nepoznání. Nejdříve však pranýřuje francouzskou sebestřednost:

„Un des *grands défauts* de notre Nation, *c'est de ramener tout à elle*, jusqu'à nommer étrangers dans leur propre pays, ceux qui n'ont pas bien, ou son air, ou ses *manières*. De là vient qu'on nous reproche justement de ne savoir estimer les choses, que par le rapport qu'elles ont avec nous, dont Corneille a fait une *injuste* et fâcheuse expérience dans sa *Sophonisbe*. Mairet qui avait dépeint la sienne infidèle au vieux Syphax, amoureuse du jeune et victorieux Massinisse, plut quasi généralement à tout le monde, pour avoir rencontré le *goût des Dames*, et le *vrai esprit des gens de la Cour*; mais Corneille qui fait mieux parler les Grecs que les Grecs, les Romains que les Romains, les Carthaginois que les Citoyens de Carthage ne parlaient eux-mêmes; *Corneille qui presque le seul a le bon goût de l'Antiquité*, a eu le malheur de ne plaire pas à notre siècle, pour être entré dans le génie de ces Nations, et avoir conservé à la fille d'Asdrubal son véritable caractère. Ainsi à la honte de nos jugements, celui qui a surpassé tous nos Auteurs, et qui s'est peut-être ici surpassé lui-même à rendre à ces grands noms tout ce qui leur était dû, n'a pu nous obliger à lui rendre tout ce que nous lui devons, asservis par la coutume aux choses que nous avons en usage, et *peu disposés par la raison à estimer des qualités et des*

„Náš národ má jeden *povážlivý nešvar*, totiž že *je sebestředný*, takže dokonce považuje za cizince lidi, kteří, ač žijí doma, nevypadají nebo *se nechovají* jako Francouzi. Proto se nám velmi případně vytýká, že umíme posuzovat věci toliko podle vlastních měřítek. Tomuto *nespravedlivému* a politováníhodnému přístupu se nevyhnula ani Corneillova *Sofonisba*. Mairet, jenž vylíčil tuto hrdinku jako nevěrnici, která podvádí starého Syfáka a která vzplanula láskou k mladému a vítěznému Massinissovi, se setkal s takřka všeobecným úspěchem, neboť se podvolil *dámskému vkusu a opravdovému dvorskému duchu*; kdežto Corneille, u kterého Řekové mluví lépe, než mluvili Řekové samotní, a kterému se totéž daří s Římany a obyvateli Karthága, *Corneille, který se jako bezmála jediný neodchyluje od dobrého vkusu starověkých autorů, měl tu smělu, že ho naši současníci nedokážou docenit, protože vyhmátl pravou podstatu těchto národů a protože si u něho Hasdrubalova dcera uchovává svou skutečnou povahu*. K naší hanbě ten, jenž předčil všechny své současníky a jenž možná v *Sofonisbě* překonal i sebe samého, neboť hrdinům této hry nezůstal nic dlužen, si nás nedokázal získat, jelikož si ho nedokážeme vážít. Jsme v zajetí vlastních zvyklostí a měřítek, a tudíž *vlastnosti*

*sentiments qui ne s'accroissent pas aux
nôtres.*"

*a postojte, jež se odlišují od našich, neumíme
vždy posoudit.*"

(Saint-Évremond, *Dissertation sur le Grand Alexandre*. In: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*. Éd. G. Forestier. Paris: Gallimard 1999, s. 184–185; naše kurziva.)

Corneillovi soudobý divák nerozumí, všichni vycházejí vstříc zavrženíhodnému vkusu dam a vznešenému heroismu nedopřávají sluchu. Tomuto nešvaru podléhají však nejenom přejemnělí dvořané, ale i podbíziví dramatici. Saint-Évremond se podivuje, jak je možné, že Racine věnuje tak málo místa proslulému Pórovu střetu s Alexandrem, a táže se, co zbylo z Alexandrova a Pórova hrdinství.

„Cependant on parle à peine des Camps des deux Rois, à qui l'on ôte leur propre génie pour les asservir à des Princesses purement imaginées. Tout ce que l'intérêt a de plus grand et de plus précieux parmi les hommes, la défense d'un pays, la conservation d'un Royaume, n'excite point Porus au combat; il y est animé seulement par les *beaux yeux* d'Axiane, et l'unique but de sa valeur est de se rendre recommandable auprès d'elle. On dépeint ainsi les Chevaliers errants, quand ils entreprennent une aventure; et le plus bel esprit, à mon avis, de toute l'Espagne, ne fait jamais entrer Don Guichot dans le combat, qu'il ne se recommande à Dulcinée.“

(Cit. vydání, s. 186; naše kurziva.)

„O vojenských táborech nepadne takřka zmínka a ani z původního charakteru obou králů nezbylo skoro nic, neboť je ovládla vášeň ke skrznastrz vybájeným milenkám. Ani obrana země, ani zachování říše, nejvznešenější a nejvyšší cíle, k nimž se lidstvo upíná, Póra nevybičují k boji. Očarovaly ho Axianiny *krásné oči* a veškerou chrabrost projevuje jen proto, aby se Axianě zalíbil. Tak ovšem bývají zobrazování potulní rytíři, když se vydávají za dobrodružstvím: tak si podle mého soudu počíná u nejvytříbenějšího ducha celého Španělska i Don Quijote, který vzývá Dulcineu pokaždé, když se vrhá do boje.“

Saint-Évremond dokáže být jízlivý, není však natolik nesmířlivý, aby po dramaticích požadoval výhradně zobrazení hrdinských ctností. Láska má v tragédii nezastupitelné místo, ale nesmí hrdinovi stavět do cesty nepřekonatelné překážky a ochromit ho. Proto Saint-Évremond, přívrženec heroické velkodušnosti („*grandeur d'âme*“), stanovuje, jak daleko může v milostném citu milenka tragického heroje zajít. Setkáváme se zde s kultem silné, odvážné a rozvážné ženy, jež jde svému vyvolenému příkladem:

„[...] c'est un *spectacle indigne* de voir le courage d'un Héros amolli par des larmes et des soupirs; et s'il méprise fièrement les

„[...] Když vidíme, jak se *odvaha změkčilého* hrdiny rozpouští v slzách a nárcích, uráží to *důstojnost*. Ale když přezíravě pohrdá

pleurs d'une belle personne qui l'aime, il fait moins paraître la fermeté de son cœur, que la dureté de son âme. // Pour éviter cet inconvénient, Corneille n'a pas moins d'égard *au caractère des femmes illustres*, qu'à celui de ses Héros. Émilie anime Cinna à l'exécution de leur dessein, et va dans son cœur ruiner tous les mouvements qui s'opposent à la mort d'Auguste: Cléopâtre a de la passion pour César, et met tout en usage pour sauver Pompée: elle serait indigne de César, si elle ne s'oppose à la lâcheté de son frère, et César indigne d'elle, s'il est capable d'approuver cette infamie: Dircée dans l'Œdipe conteste de grandeur de courage avec Thésée, tournant sur soi l'explication funeste de l'Oracle, qu'il voulait s'appliquer pour l'amour d'elle.“

(Cit. vydání, s. 187–188; naše kurziva.)

Obdivné elogium si podle Saint-Évremonda zaslouží vedle Kornelie (*Cinna*), Kleopatry (*Pompeiova smrt*) a Dirké (*Oidipús*) předně Corneillova hrdinka Sofonisba. Saint-Évremond tak využívá aktuální příležitost (aby na úkor začínajícího Racina upevnil na piedestalu stárnoucího Corneille) a vrací se k již poněkud vyvětralému sporu o Corneillovu *Sofonisbu*:

„Mais il faut considérer Sophonisbe, dont le caractère eût pu être envié des Romains même. Il faut la voir *sacrifier* le jeune Massinisse au vieux Syphax pour le bien de sa Patrie; il faut la voir écouter aussi peu les scrupules du devoir en quittant Syphax, qu'elle avait fait les sentiments de son amour, en se détachant de Massinisse; il faut la voir qui *soumet toutes sortes d'attachement, ce qui nous lie, ce qui nous unit, les plus fortes chaînes, les plus douces passions à son amour pour Carthage, et à sa haine pour Rome*: Il faut la voir enfin, quand tout l'abandonne, *ne se pas manquer à elle-même*, et dans l'inutilité des

pláčem krásky, jež ho miluje, svědčí to spíš o okoralosti duše než o neoblomnosti srdce. // Corneille se tomuto úskalí vyhnul tak, že povahu hrdinů nepojednal na úkor proslulých žen. Emilie podněcuje Cinnu, aby uskutečnili společný záměr spojenými silami, a vybízí ho k odvaze, neboť Cinna má zábrany Augusta zabít. Kleopatru ovládá vášeň, kterou v ní vzbudil Caesar, ale udělá všechno pro to, aby zachránila Pompeia: byla by Caesara neohodná, kdyby se nepostavila proti zbabělosti jeho bratra, a ani Caesar by jí nebyl hoden, kdyby tuto podlost schvaloval. V *Oidipovi* Théséus z lásky k Dirké vztáhne neblahou věštbu na sebe, ovšem tuto jeho domněnku Dirké z velkomyslnosti a nebojácně zpochybňuje.“

„Mezi všemi ostatními vyniká Sofonisba, jejíž povahu by Corneillovi mohli závidět dokonce i Římané. Všimněme si, jak pro blaho vlasti *obětuje* mladého Massinissu a dá přednost starému Syfákovi; jak ve chvíli, kdy opouštějíc Syfáka přemáhá zábrany, aby učinila zadost povinnosti, stejně snadno, jako neuposlechla hlasu svého srdce, když se vzdala Massinissy; jak *podřizuje všechny vztahy, vše, co nás spojuje a váže, i ta nejpevnější pouta a nejsladší city, vlastenecké lásce ke Karthágu a zášti k Římu*. Připomeňme rovněž, že ani ve chvíli, kdy nemá v nikom oporu, *nepolevuje v úsilí*, a zatímco oba muži, jež si podmanila, aby

cœurs qu'elle avait gagnés pour sauver son pays, tirer du sien un dernier secours pour sauver sa gloire et sa liberté.“

(Cit. vydání, s. 188; naše kurziva.)

zachránila svou vlast, selhávají, jediná Sofonisba vykřeše ze svého srdce poslední jiskru síly a zachová si tak čest a svobodu.“

V Saint-Évremondově rozboru se dále setkáváme s nám již známým pojmem „bienséance“. Pakliže se v tragédii objevuje galantní výstup, je třeba, aby jej dramatik začlenil do děje věrohodně. Saint-Évremond to dokládá rozбором Corneillovy tragédie *Pompeiova smrt* (IV, 4). Když totiž Caesar prodlévá na dostaveníčku s Kleopatrou a nebrání se milostnému vznětu, je v domnění, byť mylném, že jemu samotnému ani Římu nic vskutku závažného nehrozí. Jinak řečeno, uvážlivý Corneille požadavek povahové přiměřenosti ctí:

„Corneille fait parler ses héros avec tant de *bienséance*, que jamais il ne nous eût donné la conversation de Cléopâtre, si César eût cru avoir les affaires dans Alexandrie, *quelque belle qu'elle puisse être, jusqu'à rendre l'entretien d'un amoureux agréable aux personnes indifférentes qui l'écoutent*. Il s'en fût passé assurément, à moins que de voir la bataille de Pharsale pleinement gagnée, Pompée mort, et le reste de ses Partisans en fuite. Comme César se croyait alors le maître de tout, on a pu lui faire offrir une gloire acquise, et une puissance apparemment assurée: mais quand il a découvert la conspiration de Ptolémée, quand il voit ses affaires en mauvais état, et sa propre vie en danger, ce n'est plus un Amant qui entretient sa Maîtresse de sa passion, c'est le Général Romain qui parle à la Reine du péril qui les regarde, et la quitte avec empressement, pour aller pourvoir à leur sûreté commune.“

(Cit. vydání, s. 188; naše kurziva.)

„Corneille v promluvách hrdinů dbá *přiměřenosti* natolik, že by do tragédie nikdy nezahrnul milostné dostaveníčko s Kleopatrou, kdyby se Caesar domníval, že ho do Alexandrie přivádějí vojenské povinnosti - pak by odolal i Kleopatřině kráse. Autora by k tomu nepřimělo ani vědomí, že *podobné milostné výstupy mohou být půvabné a že se mohou zalíbit rovněž těm, jichž se netýkají*. Najisto by se bez onoho výstupu obešel, ledaže by Caesar bitvu u Pharsalských polí vyhrál, Pompeius by padl a zbytek jeho spojenců by se dal na útěk. Caesar věřil, že je pánem všeho-míra a že jeho moc nic neohrožuje, a všichni se mu kořili uznávajíce v něm slavného vítěze: jakmile však odhalil Ptolemaiovo spiknutí a zjistil, že se mu nedaří a že mu ukládají o život, neobrací se na Kleopatru jako roztoužený mileneček, ale jako římský vojevůdce, který přišel královně oznámit, že jim hrozí nebezpečí, a který od ní vzápětí chvatně odchází, aby sebe i ji ochránil.“

Saint-Évremondova úvaha o povahové přiměřenosti, heroismu a historické věrohodnosti jako pozadí, jež dramatik nesmí ztrácet ze zřetele, ústí v odsudek Racinova *Alexandra Velikého*: nejen že z chrabrého a rozdychtěné lásce

vždy s úspěchem čelícího Alexandra v Racinově tragédii nezbylo zhola nic z historického svědectví Quinta Curtia Rufa, průměrný a nevýrazný je vladař také coby milenec. To, jak Racine zpracoval tragický námět inspirovaný osudy natolik proslulého historického hrdiny jako Alexandros, Saint-Évremondovo očekávání v mnohém zklamalo. Místo předpokládané velkodušnosti, vznešeného heroismu či alespoň plamenné tragické vášně jen pouhopouhá šed:

„Il est [...] ridicule d'occuper Porus de son seul amour sur le point d'un grand Combat, qui allait décider pour lui de toutes choses; il ne l'est pas moins d'en faire sortir Alexandre, quand les ennemis se rallient: On pouvait l'y faire entrer avec empressement pour chercher Porus, non pas l'en tirer avec précipitation pour aller revoir Cléophile, lui qui n'eut jamais ces impatiences amoureuses, et à qui la victoire ne paraissait jamais assez pleine, que lorsqu'il avait détruit ou pardonné. Ce que je trouve pour lui de plus pitoyable, c'est qu'on lui fait perdre beaucoup d'un côté sans lui faire rien gagner de l'autre. Il est aussi peu Héros d'amour que de la guerre; et l'histoire se trouve défigurée sans que le Roman soit embelli: Guerrier dont la gloire n'a rien d'animé qui excite notre ardeur, Amant dont la passion ne produit rien qui touche notre tendresse.“

(Cit. vydání, s. 188; naše kurziva.)

„Je [...] absurdní, že Póra zaměstnává výhradně láska, když se schyluje k rozhodujícímu boji; a je tomu zrovna tak, když se Alexandros vzdaluje z válečného tábora, zatímco se proti němu šikují jeho nepřátelé. Alexandros se mohl do boje chvatně vmísit a hledat Póra, místo aby kvapil za Kléofilou – právě on, který nikdy nepodléhal milostné dychtivosti a který si vítězství plně vychutná, jen pokud nepříteli rozdrtí, anebo pokud ho omilostní. Nejvíc mě však na tomto hrdinovi mrzí, že dramatik nevyvažuje jeho nedostatky žádnými klady. Alexandros nevyniká ani jako milenec, ani jako válečník, autor převrací historická svědectví, aniž příběh získává na kráse: bezkrevný válečník, jehož sláva nás neoslňuje natolik, aby nás rozohnila, milenec, jehož vášeň neplane tak mocně, aby nás zjitřila.“

Vzhledem k tomu, že Racine nezpodobnil hlavního hrdinu v souladu s dochovanými historickými prameny, zpronevěřil se Aristotelovu požadavku tzv. historické podobnosti, avšak neméně závažně pochybil i proti povahovému *decorum*. Můžeme tedy říci, že se do centra pozornosti v Saint-Évremondově zamyšlení nad Racinovým *Alexandrem* vrací opět konceptualizace tzv. *bienséance(s)*: coby princip, jenž má udávat tón samotnému zpracování námětu, zejména námětu historickému, kdy se postava soudobé představy o povahové přiměřenosti vymyká. Dramatik musí nalézt přesvědčivou rovnováhu mezi těmito protikladnými požadavky. Tragickou mimesis je tedy nutno chápat ne jako otrockou nápodobu lidského jednání, ale jako uměleckou rekonfiguraci, tvůrčí, básnické uchopení světa, jež podléhá v případě dramatu nejenom požadavku kauzality

(věrohodnost, nezbytnost), nýbrž také finalitě konkrétního, aktuálního „aby“. Avšak poněvadž přiměřenost coby kategorie závisí patrněji než věrohodnost na subjektivním úsudku (jakkoli za předpokladu do jisté míry obecně sdíleného konsensu), pozorujeme ve vývoji přístupů k francouzskému divadlu, ve jménu pravidel navenek preskriptivně kodifikačních, čím dál tím větší roztržičnost, jakoby střet mezi preskriptivními a deskriptivními výpovědními rámci. Odkaz na závaznou normu se stává v polemikách tu více, onde méně využívanou argumentační zbraní, aniž však její nezpochybnitelná existence vylučuje pluralitu názorů a estetických přístupů. Mluvit o názorovém liberalismu by bylo na poli estetiky tragédie (a obecněji samozřejmě i fikce) v druhé polovině 17. století nemístným anachronismem, nicméně vtěšnávat ji do stručných a ne vždy zcela precizních formulí Boileauova *Umění básnického* znamená omezovat ji na jeden, byť nikoli nezávazný proud konzervativního myšlení. O jisté shovívavosti lze mluvit nejenom vzhledem k úřední funkci, kterou oficiálně zastával, i u Chapelaina, zcela nepopíratelně to pak platí u Saint-Évremonda, o čemž svědčí mimo jiné i závěr jeho úvahy o Racinovu *Alexandru Velikém*:

„Si je ne me suis pas attaché *régulièrement* à une critique *exacte*, c'est que j'ai moins voulu examiner la Pièce en détail, que m'étendre sur la *bienséance qu'on doit garder à faire parler les Héros*, sur le discernement qu'il faut avoir *dans la différence de leurs caractères*, sur le bon et le mauvais usage des tendresses de l'amour dans la Tragédie, *rejetées trop austèrement* par ceux qui donnent tout aux mouvements de la pitié, et de la crainte, et *recherchées avec trop de délicatesse* par ceux qui n'ont de goût, que pour cette sorte de sentiments.“

(Cit. vydání, s. 188–189; naše kurziva.)

„Nešlo mi o *soustavnou a zevrubnou* kritiku ani o podrobný rozbor hry, ježto jsem chtěl spíše postihnout *přiměřenost, kterou autor musí v promluvách hrdinů zachovat*. Dále jsem hodlal prozkoumat, nakolik dramatik musí *rozlišovat různé povahy*, a také, zda do tragédie začleňuje milostné pohnutky *vhodně či nevhodně*. Ti, kteří sázejí výlučně na soucit a bázeň, je *zavrhují příliš příkře*, kdežto ti, kteří si v těchto emocích libují, sklouzávají mnohdy k *vyumělkovanosti*.“

Racine se k Saint-Évremondovým výtkám vrací implicitně v druhé předmluvě k *Alexandrovi Velikému* (tištěna namísto původní předmluvy v prvním vydání v souborných spisech z let 1675, 1687 a 1697). Díkce druhé předmluvy je oproti té první, jak tomu u Racina bývá, střízlivější, vede ji v méně vyhoceném duchu. Nejdříve s odkazem na Quinta Curtia Rufa, ale i na další historiky (Plútarcha, Marca Iuniana Iustina) vyvrací, že by jeho námět postrádal historickou spolehlivost. V detailech sice text římských dějepisců Racine upravuje a přizpůsobuje tak, aby byl pro soudobé publikum přijatelný,¹⁶⁸ to však nic nemění na meritů věci: Alexandros se vzdal trůnu v Pórův a Kléofilin prospěch (u Justina

Kléofis), a tím dokazuje svou velikost („grandeur“) a šlechtnost („générosité“). Racine se s odstupem vrací i k povahokresbě indického krále Póra:

„J'ai tâché de représenter en Porus un Ennemi digne d'Alexandre. Et je puis dire que son caractère a *plu extrêmement* sur notre théâtre; jusque-là, que des Personnes m'ont reproché que je faisais ce Prince *plus grand* qu'Alexandre. Mais ces Personnes ne considèrent pas que dans la bataille et dans la victoire Alexandre se montre *plus grand* que Porus, *qu'il n'y a pas un vers dans la Tragédie qui ne soit à la louange d'Alexandre, que les invectives mêmes de Porus et d'Axiane sont autant d'Éloges de la valeur de ce Conquérant*. Porus a peut-être quelque chose qui *intéresse* davantage, *parce qu'il est dans le malheur*. Car, comme dit Sénèque, „Nous sommes de telle nature, qu'il n'y a rien au monde qui se fasse tant admirer qu'un homme qui sait être malheureux avec courage.“ *Ita affecti sumus, ut nihil aequae magnam apud nos admirationem occupet quam homo fortiter miser.*“

(J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*. Éd. G. Forestier. Paris: Gallimard 1999, s. 191-192; naše kurziva.)

Racine sice s odkazem na Seneku připouští, že divákovy sympatie si získá spíše indický král Póros, to však samo o sobě nezabraňuje, aby Alexandrovo velkodušné jednání nemohlo a nemělo být vykládáno jako exaltace jeho cti. Coby jízlivou narážku na Saint-Évremondovu kritiku lze navíc chápat i Racino srovnání Alexandra Makedonského s Juliem Caesarem, tj. plutarchovský *paragone*, který Saint-Évremond využil v samém počátku své úvahy k tomu, aby poukázal na vznešený heroismus Corneillových hrdinů:

„Les amours d'Alexandre et de Cléofile ne sont pas de mon invention. Justin en parle aussi bien que Quinte-Curce. Voici les paroles de Justin: *Regna Cleofidis Reginae petit, Quae cum se dedisset ei, Regnum ab Alexandro recepit, illecebris consecuta*

„Pokusil jsem se ztvárnit Póra tak, aby v něm měl Alexandros důstojného nepřitele. A mohu říci, že u našich diváků vzbudila jeho povaha *mimořádné nadšení*. Kolik lidí se mi jen donedávna navyčítalo, že v mém pojetí je tento panovník *ušlechtilejší* než Alexandros! Avšak tito lidé si neuvědomují, že se Alexandros v bitvě i poté, co zvítězí, projevuje šlechtněji než Póros, že *v tragédii nezazní jediný verš, jenž by Alexandra neopěvoval, že dokonce Pórovy a Axianiny urážky vyznívají vposled pochvalně a že v nich vyniká dobyvatelova chrabrost*. Póros možná podněcuje větší zájem, protože *se ocitá v neštěstí*. Jak totiž praví Seneka, „jsme od přirozenosti takoví, že nic na světě neobdivujeme víc než člověka, kterého neštěstí nezlomí.“ *Ita affecti sumus, ut nihil aequae magnam apud nos admirationem occupet quam homo fortiter miser.*“

„Alexandrovu a Kléofilinu lásku jsem si věru nevymyslel. Vypráví o ní Iustinus i Quintus Curtius. Iustinus ji líčí těmito slovy: *Regna Cleofidis Reginae petit, Quae cum se dedisset ei, Regnum ab Alexandro recepit, illecebris consecuta quod virtute*

quod virtute non potuerat, Filiumque ab eo genitum Alexandrum nominavit, qui postea Regnum Indorum potitus est.“

(Cit. vydání, s. 192.)

non potuerat, Filiumque ab eo genitum Alexandrum nominavit, qui postea Regnum Indorum potitus est.“¹⁶⁹

V prvním souborném vydání z let 1675–1676 Racine pokračuje:

„Il paraît par la suite de ce passage que les Indiens regardaient cette Cléofile comme les Romains depuis regardèrent Cléopâtre. Aussi y a-t-il quelque conformité entre les aventures de ces deux Reines, et Cléofile en usa envers Alexandre à peu près comme Cléopâtre en a usé depuis envers César. L'une eut un Fils qu'elle appelait Alexandre, et l'autre eut un Fils qu'elle appelait Césarion. On pouvait ajouter cette ressemblance au Parallèle¹⁷⁰ que l'on a fait de ces deux Conquérants, d'autant plus qu'ils se ressemblent beaucoup dans la manière dont ils ont été amoureux. *Cette passion ne les a jamais tourmentés que de raison.* Et quand Cléofile aurait été Sœur de Taxile comme elle l'est dans ma Tragédie, je suis persuadé que l'amour qu'Alexandre avait pour elle ne l'aurait pas empêché de rétablir Porus en présence de cette Princesse.“

(Cit. vydání, s. 192; naše kurziva.)

„Na základě tohoto úryvku lze usuzovat, že Indové pohlíželi na Kléofilu stejně jako později Římané na Kleopatru. Příběhy obou královen se v leccém překrývají, protože Kléofila se chová vůči Alexandrovi víceméně stejně jako později Kleopatru vůči Caesarovi. První porodila syna a dala mu jméno Alexandros, i druhá měla syna a pojmenovala ho Caesarion. Tuto podobnost můžeme přiřadit k Plútarchovu srovnání obou dobyvatelů v *Životopisech*, a to tím spíše, že se oba projevovali v lásce takřka týmž způsobem. *Milostná vášeň je nikdy netrýznila natolik, aby v nich udusila rozvahu.* A i kdyby Kléofila skutečně byla Taxilova sestra jako v mé hře, jsem přesvědčen, že láska, již k ní Alexandros pociťuje, by mu nezabránila v tom, aby Pórovi za princezniny přítomnosti vrátil jeho postavení.“

Jelikož si Racine musel být vědom toho, že příslušná paralela mezi egyptskou a indickou královnou poněkud pokulhává, či že přinejmenším neodpovídá Iustinovu historickému svědectví o indické královně,¹⁷¹ celou právě citovanou pasáž v pozdějších vydáních (z let 1676, 1687, 1697) vypouští. Více než na paralele mezi životy obou královen však Racinovi jistě záleželo na tom, aby čtenáře zpětně upozornil na neopodstatněnost Saint-Évremondovy kritiky: dívat se na Alexandra jako na pouhé ztělesnění nyně galantního hrdiny, jenž okouzleně a nečinně prodlévá v milenčině náručí, není oprávněné právě proto, že Racine nezapomíná na požadavek přiměřenosti povahových rysů. Alexandros se v Racinově pojetí velkodušně vzdává moci v Póruv prospěch i přesto, že indický král usmrtil svého soka Taxila, bratra Alexandrovy

milenky. Jde tak příkladem¹⁷² a vyvolává podobný obdiv jako rovněž příkladný, ba nedotknutelný držitel světské moci, jemuž Racine svou druhou tragédii věnoval – král Ludvík XIV.

Racine v obranné strategii využívá týchž argumentačních postupů jako Corneille, Molière a řada jiných: řídí se nikoliv zvráceným vkusem rádoby znalců, ale přízní publika. V první předmluvě k *Alexandrovi* – jde vůbec o první Racinův kritický příspěvek – autor komentuje některé z příkrých, zároveň však i protichůdných postojů, jež uvedení tragédie vyvolalo, a je pozoruhodné, nakolik se zaštiťuje týmiž argumenty, se kterými jsme se setkali u Saint-Évremonda, hlavně co se týká dějinných pramenů. Racine upozorňuje, že kritika napadla sice zejména dlouhý „galantní“ výstup Alexandra s Kléofilou ve třetím dějství (III, 6), více se však věnuje rozuzlení dramatu, především pak líčením, kde se divák dozvídá o Taxilově smrti (jediná z hlavních postav dramatu, která umírá; zbabělý a žárlivý bratr indické královny Kléofily, Alexandrový milenky, a zároveň sok ušlechtilého Póra):

„Ils [les Critiques] ne peuvent souffrir qu'Éphestion fasse le Récit de la mort de Taxile *en présence* de Porus, parce que ce Récit est *trop à l'avantage* de ce Prince. Mais ils ne considèrent pas que l'on ne blâme les louanges que l'on donne à une Personne en sa présence, que quand elles peuvent être suspectes de flatterie, et qu'elles font un effet tout contraire quand elles partent de la bouche d'un Ennemi, et que celui qu'on loue est dans le *malheur*. Cela s'appelle rendre justice à la Vertu, et la respecter même dans les fers. Il me semble que cette conduite répond assez bien à l'idée que les Historiens nous donnent du Favori d'Alexandre. Mais au moins, disent-ils, il devrait épargner la patience de son Maître, et ne pas tant vanter devant lui la valeur de son Ennemi. Ceux qui tiennent ce langage, ont sans doute oublié que Porus vient d'être défait par Alexandre, et que les louanges qu'on donne au Vaincu, retournent à la gloire du Vainqueur.“

(J. Racine, *Œuvres complètes* I, *Théâtre - Poésie*. Éd. G. Forestier. Paris: Gallimard 1999, s. 126; naše kurziva.)

„[Kritikové] nestrpí, aby Efestion líčil Taxilův skon *před Pórem*, neboť toto líčení staví Póra do *nadmíru lichotivého* světla. Přitom však neberou v potaz, že když se o někom vyjadřujeme uznale v jeho přítomnosti, vyzní naše chvála licoměrně jen tehdy, když na nás padá podezření, že se dotyčnému chceme vlichotit. A neuvědomují si ani to, že chvála má přesně opačný účinek, když ji pronáší nepřítel a když osobu, jíž chvála patří, stihlo *neštěstí*. *Tomu se říká po právu vzdát hold ctnosti a prokázat jí úctu, třebaže je v okovech*. Domnívám se, že toto chování vcelku odpovídá představeně *dějepisců* o Alexandrově důvěrníkovi. Nicméně, jak dodávají, by alespoň neměl zkoušet trpělivost svého pána a nevychvalovat před ním nepřítelovu udatnost tak nadšeně. Zastánci tohoto mínění však dozajista opomněli, že Alexandros nad Pórem právě zvítězil a že *chvála, jíž vítěz zahrnuje poraženého, násobí jeho slávu*.“

Tento úryvek ozřejmuje, nakolik Racine vstřebal rétorická pravidla stanovená pro tzv. *genus demonstrativum* (hybridní kategorie zahrnující zejména chvály a hany), kde se stane nedostižným (srov. Theraménovo barvitě líčení Hippolytova skonu na konci pátého dějství *Faidry*). Racinův popis střetu Póra s Taxilem má však jedinečná specifika: o Taxilově smrti podává Axianě, Alexandrovi a Kléofile zprávu Alexandrův důvěrník Efestion, zatímco Taxilův přemožitel na jevišti nezúčastněně přihlíží. Mohlo by se tedy zdát, že dobové kritické výtky stran Pórovy přítomnosti jsou oprávněné, třebaže bychom čekali, že vezmou spíše ohled na přítomnost Kléofily, Alexandrovy milenky a sestry v souboji podlehnuvšího Taxila. V každém případě však Racinovi nepřiliš naklonění „kritici“ záměrně opomíjejí tu okolnost, že argumentační výstavba celého tohoto závěrečného výstupu (V, 3) a zejména způsob, jakým se Alexandros a ostatní postavy, potažmo i divák, dozvídají o Taxilově smrti, umožňují, aby se oslavenému Pórovi dostalo účinné obhajoby. Chvála z úst nepřítelů vyznívá přesvědčivěji, než kdyby úlohu obhájce převzal hrdina sám. A přistoupíme-li na Racinovu argumentaci v předmluvě, je obrana Póra nezbytnou podmínkou dovolující o to působivější oslavu velkorysého Alexandrova jednání, apoteózu jeho velkodušnosti. Jak však této apoteózy Racine docítil? Jakých prostředků využívá, aby diváka o skutečné šlechetnosti Alexandra a jeho vojenské družiny přesvědčil? Ukážeme si to právě na Efestionově líčení Taxilovy smrti:

ALEXANDRE

Quoi Taxile...

CLÉOFILE

Qu'entends-je?

ÉPHESTION

Oui, Seigneur, il est mort,

Il s'est livré lui-même aux rigueurs de son sort.

Porus était vaincu. Mais au lieu de se rendre,

Il semblait attaquer et non pas se défendre.

Ses soldats à ses pieds étendus et mourants

1495

Le mettaient à l'abri de leurs coups expirants.

Là, comme dans un Fort, son audace enfermée

Se soutenait encor contre toute une Armée,

Et d'un bras qui portait la terreur et la mort

Aux plus hardis Guerriers en défendait l'abord.

1500

Je l'épargnais toujours. Sa vigueur affaiblie

Bientôt en mon pouvoir aurait laissé sa vie,

Quand sur ce champ fatal Taxile descendu,

Arrêtez, c'est à moi que ce Captif est dû,
C'en est fait, a-t-il dit, et ta perte est certaine, 1505
Porus, il faut périr, ou me céder la Reine.
 Porus à cette voix ranimant son courroux,
 A relevé ce bras lassé de tant de coups.
 Et cherchant son Rival d'un œil fier et tranquille,
N'entends-je pas dit-il, l'infidèle Taxile 1510
Ce Traître à sa Patrie, à sa Maîtresse, à moi?
Viens lâche, poursuit-il, Axiane est à toi,
Je veux bien te céder cette illustre conquête,
Mais il faut que ton bras l'emporte avec ma tête.
Approche. À ce discours ces rivaux irrités 1515
 L'un sur l'autre à la fois se sont précipités.
 Nous nous sommes en foule opposés à leur rage.
 Mais Porus parmi nous court et s'ouvre un passage,
 Joint Taxile, le frappe, et lui perçant le cœur
 Content de sa victoire, il se rend au Vainqueur. 1520

ALEXANDROS

Taxilos...

KLÉOFILA

Co pravíš?

EFESTION

Padl v plné zbroji,
 krutému osudu šel vstříc v smrtelném boji.
 Póros byl přemožen, však odmítl se vzdát,
 Jako by, než zemře, co nejvíc ran chtěl dát.
 Jeho věrní, ač sotva jim síly stačily, 1495
 K smrti schvácení k obraně krále kvapili.
 Semkli se kolem něj v pevný a těsný val,
 V němž Póros nepříteli chrabře vzdoroval.
 Kam padl jeho meč, kam padla jeho rána,
 Tam nepříteli kynula jak smrt, tak hana. 1500
 Já dotud šetřil ho. Vždyť až by zmalátněl,
 Beztak bych v své moci pak jeho život měl.
 Vtom Taxilos vmísiv se mezi nás dí rázně:
Mně patří tento sok, to tvrdím bez vší bázně.
Co čeká tě, Póre? Zhoubě neunikneš. 1505
Buď vzdáš se královně, nebo právem zhyneš.

Hněv, jímž Póros vzkypěl, mu dodal síly za tři,
 Hned měl se k odvetě, jak na vládce se patří.
Tupí mě Taxilos, kterému jsem věřil?
 Přitom hrdým okem soupeře si měřil. 1510
Pomstít vlast, milenku i sebe čest mi káže,
 Zvolá a tasí zbraň, byť umdlévá mu paže.
Utkejme se spolu o vzácný drahokam
- jen když tvým mečem zhynu, královny se vzdám.
 Tu oba, vzníceni v pomstychtivé zlobě, 1515
 V divokém zápalu se vrhli proti sobě.
 Běžíme mezi ně, kde hrozí krutá seč,
 Však Póros nemešká třímaje směle meč.
 Hle, teď Taxilovi smrtelnou ránu dává
 A rád, že soka skolil, vítězi se vzdává. 1520

(V, 3, v. 1491–1520, s. 176–177; číslování veršů podle 1. vydání;¹⁷³ kurziva vyznačuje vloženou přímou řeč.)

Efestionova koncizní promluva má cyklickou strukturu, v *exordiu ex abrupto*¹⁷⁴ (v. 1491) se Efestion jako očitý svědek obrací k Alexandrovi a potvrzuje Pórovu zprávu, že Taxilos zemřel (v. 1490). Okamžité potvrzení zprávy o Taxilově, obecně o hrdinově smrti a teprve následné líčení okolností, jak k ní došlo, patří k ustáleným kompozičním postupům v tragédii již v 16. století.¹⁷⁵ Všimněme si však, že Alexandrův generál zpočátku nejmenuje Taxilova vraha, jeho jméno Efestion vyzrazuje uvážlivě až na samém konci promluvy, v *peroratio* (1518–1520), tedy v okamžiku, kdy jsou známy všechny důležité (a pro Póra rovněž polehčující) okolnosti střetu mezi oběma rivaly. Divák i postavy se tak sice dozvídají, že je Taxilos mrtev, dramatické napětí však nepolevuje, poněvadž nevíme, jak a kdo Taxila usmrtil. Na příkladu Racinova líčení lze ukázat, do jaké míry v tragédii dochází k symbióze rétorických a dramatických postupů. V dramatickém líčení („*récit*“) hraje vždy ústřední úlohu *narratio*,¹⁷⁶ zde uvedená veršem 1493, v Efestionově líčení jí však předchází, a je to vzhledem k funkci Efestionovy promluvy nezanedbatelný detail, stručná *confirmatio* (v. 1492): Efestion pomocí perifráze znovu zopakuje zprávu o Taxilově smrti, takže se dozvídáme, že se o ni sám Taxilos přičinil, jsa jejím strůjcem. S touto letmou zmínkou kontrastuje několikerý důkaz (*amplificatio*) o Pórově neústupnosti podaný v *narratio*, kde se Efestion nejdříve za hojného využití tzv. *loci communes* (tzv. vnitřní objektivní důkazy, *logos*), a v menší míře posléze i důkazů subjektivních (*éthos* a *pathos*), věnuje popisu přemoženého Póra. Po stručné zprávě o Pórově prohře v boji s Alexandrovou družinou (první poloverš, v. 1493) následuje coby součást *narratio divisio*, kde

se seznamujeme s událostmi, jež bezprostředně předcházely Pórovu střetu s Taxilem. Zdá se, že se Póros, ačkoli již poražen, nevzdává (*loci contraria*, v. 1493–1494), v bitevní vřavě a v obležení padnuvších neklesá na mysl a nepolevuje v boji (dvojí *comparatio minorum*, v. 1495–1500). Veršem 1501 jako by se popis Pórovy zmužilé odhodlanosti přerušil (krátká *digressio*, v. 1501–1502), a tuto odbočku v argumentační výstavbě Efestionovy promluvy, stejně jako ve verši 1493, podepírá i rytmická struktura alexandrinu (srov. první syntakticky osamostatnělý poloverš, v. 1501). Pozornost čtenáře se nyní chvilkově přesouvá na samotného Efestiona, jehož se nad udatným, avšak umdlévajícím Pórem zmocňuje soucit. Efestion dodává svému líčení na přesvědčivosti tak, že do něho začleňuje dvojí vzájemně se posilující subjektivní důkaz: *pathos*, subjektivní důkaz zacílený k divákovi a k postavám přítomným na jevišti, jehož působivost umocňuje *éthos*, subjektivní důkaz spjatý s postavou mluvčího. Efestion totiž líčí událost ne jako chladnokrevný válečný protivník, ale jako Pórův *soucitný* sok. Zde názorně vidíme, nakolik tenká je v tragédii hranice mezi obhajobou Póra, jíž Efestionova promluva z hlediska dramatické zápletky rovněž musí být, a implicitní (sebe)chválou, v níž přeroste závěrečná část celého třetího výstupu (v. 1501–1502).¹⁷⁷ *Narratio* pokračuje okamžikem, kdy Taxilos přichází na bitevní pole. Ze zprostředkované přímé řeči, jež zvyšuje autentičnost Efestionova svědectví, se nejdřív dozvídáme, že Taxilos Póra postavil před ultimatum (v. 1506), označiv ho dvojsmyslným *zajatec* („captif“: „válečný zajatec“, avšak také „v područí lásky“, v. 1504).¹⁷⁸ Taxilova výhrůžka Póra nezastraší, ba naopak, vydráždí ho vzdor únavě k novému bojovnému elánu. Póros odpovídá podlému Taxilovi zlobně, označuje ho za zrádce (trojí gradace, v. 1511) a vyzývá ho v náporu hněvu (srov. v. 1515: „Rivaux irrités“ a v. 1517 „leur rage“) k souboji (v. 1512–1515). Jakkoliv se Efestion a jeho družina snaží krveprolití zabránit (v. 1517), Póros je rychlejší a Taxila usmrtí (v. 1519), teprve pak se coby poražený vzdává Alexandrově družině (v. 1520). Tímto Efestionovo líčení Taxilovy smrti končí.

Taxilos je v *Alexandrovi Velikém* jediná hlavní jednající postava, jež v závěru tragédie, které mnoho moderních kritiků neprávem upírá tragický status,¹⁷⁹ umírá. Je zřejmé, že Racine v *Alexandrovi* beze zbytku naplňuje La Mesnardièreovu představu o příkladnosti tragického děje v tom smyslu, že je smrtí „potrestána“ postava jednoznačně záporná, muž, jenž zradí svou vlast, (domnělou) milenkou i (skutečného) spojence. Poněvadž však Taxilova přemohitele Alexandros omilostní, je zároveň nutné, aby líčení pojalo polehčující okolnosti, jež Póra k unáhlenému tragickému činu vedly, explicitně. Jinak hrozí, že se diváka místo kýžených tragických afektů, lítosti a bázně, zmocní pouhý odpor. A právě proto struktuře dramatické zápletky Racine podřizuje i rétorickou výstavbu Efestionova líčení Taxilovy smrti. Viděli jsme, že namísto *elogia* zavražděného Taxila Efestion zdůrazňuje Pórovu chrabrost

a neústupnost, heroické ctnosti, jež nakonec přimějí Alexandra k velkorysé-
mu gestu, které divák do poslední chvíle neočekává a které nabývá na ve-
likosti právě tím, že Pórovo jednání je podáno tak, aby v divákovi vyvolalo
když ne sympatie, tak alespoň porozumění pro Pórovu zbrkllost. Následný
děj chválu Póra dále umocňuje: nejenom že Alexandros nevyhoví Kléofilinu
naléhání, aby Taxilovu smrt pomstil (v. 1521–1528), což vyvolá typicky cor-
neillovský „combat de générosité“¹⁸⁰ mezi Pórem a Axianou (v. 1529–1550),
ale nedá se zviklat ani Pórovou výstrahou, že jeho postavení, nechá-li ho
naživu, může zůstat nadále ohroženo. Na Alexandrovu zdánlivě rétorickou
otázku: „Comment prétendez-vous que je vous traite?“ / „Jak míníte, že s vámi
mám jednat?“ (V, 3, v. 1568), Póros odpovídá lapidárně: „En Roi.“ / „Jako s krá-
lem.“ (v. 1568). Alexandros Pórův požadavek přijímá, vrací mu žezlo, nabízí
mu přátelství a své jednání ospravedlňuje i před pomstychtivou Kléofilou
(v. 1569–1592). Zbývá již jen poslední dramatický obrat („coup de théâtre“),¹⁸¹
kdy se ze vzpurného Póra stává Alexandrův oddaný spojenec:

PORUS

Seigneur, jusqu'à ce jour, l'Univers en alarmes
Me forçait d'admirer le bonheur de vos Armes.
Mais rien ne me forçait en ce commun effroi,
De reconnaître en vous plus de vertus qu'en moi. 1600
Je me rends. Je vous cède une pleine Victoire.
Vos vertus, je l'avoue, égalent votre gloire,
Allez, Seigneur, rangez l'Univers sous vos lois
Il me verra moi-même appuyer vos Exploits.
Je vous suis, et je crois devoir tout entreprendre 1605
Pour lui donner un Maître aussi grand qu'Alexandre.

CLÉOFILE

Seigneur, que vous peut dire un cœur triste, abattu?
Je ne murmure point contre votre Vertu.
Vous rendez à Porus la vie et la couronne,
Je veux croire qu'ainsi votre Gloire l'ordonne, 1610
Mais ne me pressez point. En l'état où je suis
Je ne puis que me taire et pleurer mes ennuis.

ALEXANDRE

Oui, Madame, pleurons un Ami si fidèle.
Faisons en soupirant éclater notre zèle,
Et qu'un Tombeau superbe instruisse l'avenir, 1615
Et de votre douleur et de mon souvenir.

PÓROS

Když svět spěl k záhubě, já ve válečné zteči
Vždy klaněl se vašemu vítěznému meči
Teprv dnes však vidím, že vaše udatnost
Nezastíní v nás obou mnohou jinou ctnost. 1600
S vámi žádný soupeř v neúprosném boji,
Ni zbraň z oceli, ni neřest neobstojí.
Vaší šlechtnosti pokorně se vzdávám
A do vašich služeb svou oddanost dávám.
Pro vás podstoupím vše, neboť je nyní v sázce,
By z Alexandra stal se slavný světovládce. 1605

KLÉOFILA

Pane, nač ptáte se, když srdce bol jen hostí?
Nereptá přece proti vaší šlechtnosti.
Vítěz soupeři trůn a i život dává,
Neb, jak ráda věřím, káže mu tak sláva. 1610
Však dopřejte mi klid, dokud mě pláč kruší,
A vyčkejte, až čas ztiší žal v mé duši.

ALEXANDROS

Náš pláč vzdá příteli věrnému hold i čest.
Nechť jeho hrob hlásá, má paní, slavnou zvěst:
Čas jeho památku nesetře pro mne více 1615
Než lítostnou slzu, jež smáčí vaše líce.

(V, 3, v. 1597–1616, cit. vydání, s. 179–180.)

Výše jsme uvedli, že Racine podřizuje strukturu dramatického děje rétorickou strukturu Efestionova líčení Taxilovy smrti. Jak tomuto tvrzení však odpovídají Alexandrova závěrečná slova (v. 1613–1616)? Ze zbabělého zaprodance moci a vlastním milostným zájmům se pro Alexandra stává věrný spojenec („Ami si fidèle“, v. 1613), na jehož památku nechá postavit skvostný hrob.¹⁸² Na první pohled lze mít za to, že samotný závěr tragického rozuzlení protiřečí Efestionovu líčení Taxilovy smrti, jež využívá – jak jsme ukázali – v horizontální ose dramatické promluvy mnoha prvků charakteristických pro tradiční *genus demonstrativum*. Rozetnout tento zdánlivý paradox však lze, pokud Efestionovo líčení uchopíme ne pouze jako nezbytný prvek, jenž posouvá dramatický děj dopředu, ale jako promluvu, jež se prvotně zaměřuje k samotnému Pórovi. Svědčí o tom kromě zvolené argumentace i ten fakt, že se jí za Pórovy přítomnosti zhostil právě Efestion, vedlejší postava

v roli pouhého pomocníka (podle typologie dramatických funkcí, francouzsky tzv. „adjuvant“), tudíž postava, jež je na dění zainteresována pouze coby společník vůle Alexandrovy. Efestionovo líčení pak můžeme pokládat na vertikální ose, tj. v rámci kompozice dramatického děje v rozuzlení, za *deliberatio*, jejíž funkcí je zpupného a zatvrzelého Póra obměkčit. Coby součást dramatického děje tedy Efestionova promluva představuje prvotně strategii, amplifikovanou *captatio benevolentiae*, jež má zaručit, aby se Alexandrovo rozhodnutí bez dalších okolků dočkalo vděčného přijetí. Je patrné, že Racine vstřebal d'Aubignakovu poučku „parler, c'est agir“, tj. že každá promluva v dramatu má být zároveň činem,¹⁸³ a nikoliv pouhou květnatou ozdobou, tak jak se s nimi často setkáváme nejen v dramatu renesančním, ale i hluboko ve třicátých letech 17. století, např. u Rotroua.

Vraťme se nyní k Saint-Évremondovu odsudku Racinovy tragédie, a vraťme se k němu s poukazem na jeho radikálně modernistický text z roku 1672, kde porovnává řeckou tragédii s moderní tragédií francouzskou. Jde o vizionářské, v kontextu 17. století nebyvale antidoktrinářské pojednání, kde dekonstruuje celé dosavadní myšlení o tragédii. Není překvapivé, že Saint-Évremond hned zpočátku účelově zavrhuje d'Aubignaka jako představitele divadelní kritiky, který trvá na „zkostratělých“ pravidlech, jejichž neúčinnost přitom ukázal sám tím, že jedině z jeho dramát, v němž podle vlastních slov svědomitě dodržuje všechny vytyčené podmínky, u diváků propadlo. Saint-Évremond odmítá považovat za autoritu i Aristotela. Slepé následování Stagiritových zásad se mu v moderním věku jeví jako scestné:

„Il faut convenir que la *Poétique* d'Aristote est un excellent ouvrage; cependant il n'y a rien d'assez parfait pour régler toutes les nations & tous les siècles. Descartes & Gassendi ont découvert des vérités qu'Aristote ne connaissait pas, Corneille a trouvé des beautés pour le théâtre qui ne lui étaient pas connues; nos philosophes ont remarqué des erreurs dans sa physique, nos poètes ont vu des défauts dans sa poétique, pour le moins à notre égard, toutes choses étant aussi changées qu'elles le sont.“

„Dlužno uznat, že Aristotelova *Poetika* je znamenité dílo, avšak nic není tak dokonalé, aby se tím řídil každý národ a každá doba. Descartes a Gassendi dospěli k poznatkům, o nichž Aristotelés nic netušil, Corneille divadlo obohatil o umělecké prvky, o kterých Aristotelés neměl ponětí, naši filosofové si povšimli chyb v jeho fyzice, naši básníci zaznamenali nedostatky v jeho poetice. Tak se věci jeví přinejmenším z našeho hlediska, neboť vše je dnes jiné než kdysi.“

(Saint-Évremond, *De la tragédie ancienne et moderne*. In: *Œuvres de Saint-Évremond mises en ordre et publiées avec une introduction et des notices par R. de Planhol*. Tome premier. Paris: À La Cité des Livres 1927, s. 173.)

Univerzální platnost pravidel Saint-Évremond zpochybňuje a za nejnebezpečnější považuje díla, jež zobrazují všemocné, avšak chybní antické bohy a bohyně, tedy díla, kde bohy hyzdí lidská nedokonalost. Toto pojetí božství se však přičí představě dokonalého Boha křesťanského, a nemá tudíž v moderním divadle co dělat. Saint-Évremond dále implicitně naráží na polemiku, jež se rozpoutala po premiéře Molièrova *Tartuffa*. Explicitně si pak bere na mušku Corneillova *Polyeukta*,¹⁸⁴ kde křesťanské ctnosti mučedníků odporují „duchu tragédie“ světské, tedy žánru, který akceptuje zobrazení člověka v jeho tragickém údělu právě proto, že stojí před dilematem. Pravý tragický hrdina sám za sebe a s ohledem na druhé jedná, odpovídá na osudovou výzvu a je si palčivě vědom své zodpovědnosti. Proto před svým tragickým údělem neutíká, ale naopak se mu snaží aktivně čelit.¹⁸⁵

„L'esprit de notre religion est directement opposé à celui de la tragédie. L'humilité & la patience de nos saints sont trop contraires aux vertus des héros que demande le théâtre. Quel zèle, quelle force le ciel n'inspire-t-il pas à Néarque & à Polyeucte; & que ne font pas ces nouveaux chrétiens pour répondre à ces heureuses inspirations? L'amour & les charmes d'une jeune épouse chèrement aimée ne font aucune impression sur l'esprit de Polyeucte. La considération de la politique de Félix, comme moins touchante, fait moins d'effet. *Insensible* aux prières & aux menaces, Polyeucte a plus d'envie de mourir pour Dieu que les autres hommes n'en ont de vivre pour eux. Néanmoins ce qui eût fait un beau sermon faisait une *misérable* tragédie, si les entretiens de Pauline & de Sévère, animés d'autres sentiments & d'autres passions, n'eussent conservé à l'auteur la réputation que les vertus de nos martyrs lui eussent ôtée.¹⁸⁶ // *Le théâtre perd tout son agrément dans la représentation des choses saintes, & les choses saintes perdent beaucoup de la religieuse opinion qu'on leur doit, quand on les représente sur le théâtre.*“

(Cit. vydání, s. 175; naše kurziva.)

„Duch naší víry stojí v přímém rozporu s povahou tragédie. Pokora a mírnost světců se *naprosto vylučují s hrdinskými ctnostmi* tragických postav. Jakou horlivost a jakou sílu dává Bůh Nearkovi a Polyeuktovi a jak oddaně tito noví křesťané uposlechnou Božího hlasu! Polyeukta *nevziklají* v jeho odhodlání ani láska, ani půvaby vroucně milované mladé ženy. Tím méně se ohlíží na Felixovy politické zájmy. Polyeuktos *se nenechá zastrašit* hrozbami, ani obměkčit prosbami, neboť touha zemřít mučednickou smrtí je u něho silnější než touha ostatních lidí spokojeně žít. Látka, z níž by se udělalo skvělé kázání, vydala jen na *mizernou* tragédii. Kdyby autorova pověst závisela na mučednických ctnostech, vzala by za své, avšak zachránily ji Pavlíniny a Severovy rozmluvy, které jsou nesený jinými city a zájmy. // *Divadlo pozbude veškeré přitažlivosti, předvádí-li náboženské náměty, a náboženské náměty v nás nevzbouzejí posvátnou úctu, kterou jsme jim povinováni, předvádějí-li se v divadle.*“

Nejenom že tedy křesťanské ctnosti mučedníka, bezpodmínečná a neústupná oddanost víře a pokora, odporují světskému řádu, ale divadlo se dokonce může stát i onou proslulou školou bezvěrectví, hrozbou, proti které tak často hřímají církevní autority (církevní otcové, Tertullianus,¹⁸⁷ Nicole, Senault, Bossuet). Základním požadavkem, jež sakrální tragédie nedodrží a dodržovat ani nemohou, je věrohodnost (u Saint-Évremonda *crédibilité*): zázraky, byť spektakulární, náhlé konverze, mučednické sebemrškačství a utrpení,¹⁸⁸ vytrvalost a absolutní odevzdanost Boží prozřetelnosti jsou náměty, jimž dodává na věrohodnosti v kostele při kázáních církevní autorita. Punc pravdivosti jim propůjčuje buď autorita Písma, zjevená Pravda vtěleného Slova, anebo samotné místo – sakrální prostor, posvěcená země; na divadle je však přesvědčivost zázračných skutků a událostí nejistá, a proto od sakrálních námětů, včetně těch starozákonních, jež se zakládají méně na představě novozákonních, vše objímající Boží lásky, Saint-Évremond odrazuje:

„[...] à parler sainement, le passage de la mer Rouge, si miraculeux; le soleil arrêté dans sa course, à la prière de Josué; les armées défaites par Samson avec une mâchoire d'âne, toutes ces merveilles, dis-je, ne seraient pas *crues* à la comédie parce qu'on y ajoute foi dans la Bible; mais on en douterait bientôt dans la Bible, parce qu'on en croirait rien à la comédie.“

(Cit. vydání, s. 175; naše kurziva.)

Vyloučiv starořecké náměty, kde mezi jednajícími postavami vystupují chybující bozi pohanští, a odmítnuv moderní drama sakrální, dostává se Saint-Évremond k lapidárnímu vymezení námětů, jež jsou pro moderní tragédii vhodné:

„Si ce que je dis est fondé sur de bonnes & de solides raisons, il faut nous contenter de choses *purement naturelles mais extraordinaires*, qui soient reçues dans notre créance comme humaines, & qui nous donnent de l'*admiration* comme *rare* & *élevées au-dessus des autres*. En deux mots, il ne nous faut rien que de grand, mais

„[...] zdravý rozum nás nenechá na pochybách. Když Židé zázračně přejdou přes Rudé moře, když Jozue modlitbou zastaví slunce na jeho nebeské dráze, když Samson porazí nepřátelská vojska pomocí oslí čelisti, to všechno jsou dle mého mínění zázraky, kterým *neuvěříme na divadle jen proto, že o nich vypráví Bible. A nevěříme-li jim na divadle, začne v nás hlodat pochybnost i nad Biblí samou.*“

„Má-li můj názor oporu v rozumných a pádných důvodech, musíme se spokojit se *zhola přirozenými, avšak neobvyklými* událostmi, kterým můžeme uvěřit, neboť patří k lidské zkušenosti, ale které nás zároveň *udivují*, poněvadž se stávají *zřídka* a *vyčnívají z řádu běžného života*. Stručně řečeno *potřebujeme něco vznešeného,*

d'humain: dans l'humain, éviter le médiocre; dans le grand, le fabuleux.“

ale lidského: v tom, co je lidské, se vyhněme prostřednosti, v tom, co je vznešené, vybájenosti.“

(Cit. vydání, s. 176; naše kurziva.)

Saint-Évremond se při hledání ideální tragické látky projevuje jako zanícený zastánce „admiration“, tragické emoce, jež stojí i v rámci corneillovské poetiky na okraji.¹⁸⁹ Avšak zatímco Corneille o údivu mluví pouze jako o jedné z možností funkčního zaměření poetiky dramatu, a nikoliv nutně tragédie (*Nikomédés, Lhář, Pokračování Lháře*), Saint-Évremond tradiční tragické emoce, zejména bázeň, radikálně odmítá. Z toho, že zpochybňuje náležitost tragických emocí, vyplývá, že zavrhuje spíš než vyvrací i dobově převažující interpretace aristotelského působení katarze. Saint-Évremond ukazuje, proč zobrazení lidského jednání, jež vzbuzuje z nehybnující bázeň a soucit, nemůže být morálně prospěšné. Model attické¹⁹⁰ tragédie vedl totiž podle Saint-Évremonda řeckého diváka k rezignaci, pověrčivosti a neustálé ustrašenosti. Kdyby takový model autoři napodobovali, hrozí, že bude mít pro diváka neblahé následky:

„Pour vous dire mon véritable sentiment, je crois que la tragédie des anciens aurait fait une perte heureuse en perdant ses Dieux avec ses oracles & ses devins. // C'était par ces Dieux, ces oracles & ces devins, qu'on voyait régner au théâtre un esprit de superstition & de terreur, capable d'infecter le genre humain de mille erreurs & de l'affliger encore de plus de maux. Et à considérer les impressions ordinaires que faisait la tragédie dans Athènes sur l'âme des spectateurs, on peut dire que Platon était mieux fondé pour en défendre l'usage¹⁹¹ que ne fut Aristote pour le conseiller.¹⁹² car la tragédie consistant, comme elle faisait, aux mouvements excessifs de la crainte & de la pitié, n'était-ce pas faire du théâtre *une école de frayeur & de compassion*, où l'on apprenait à s'épouvanter de tous les périls & à se désoler de tous les malheurs?“

(Cit. vydání, s. 177; naše kurziva.)

„Chcete-li vědět, co si skutečně o antické tragédii myslím, pak vezte, že by neskonalé získala, kdyby se zbavila všech bohů, proroků a věštců. // Boží, proroci a věštcí šířili na divadle pověrčivost a hrůzu, které zachvátily lidstvo tisícerými pobloudilostmi a uvrhly je do ještě žalostnějšího utrpení. A uvážíme-li, jak většinou tragédie působila na athénské obecnstvo, lze říci, že Platónův zákaz uvádět tragédie byl moudřejší než Aristotelova doporučení. Jelikož tragédie vyvolávala nadměrný strach a soucit, nepůsobilo pak divadlo jako *škola bázně a soucitu*, která diváka učila děsit se všech nebezpečí a klesat na mysli pod tíhou drtivého osudu?“

Tato odvážná a na svou dobu nebývale radikální, téměř osvícenská tvrzení ukazují jasně, do jaké míry je v moderních analýzách francouzské tragédie 17. století problematické ztotožňovat ducha tragédie se zásadními filosofickými otázkami, totiž s tázáním po osudovosti, resp. po fatalismu lidského údělu,¹⁹³ což nepramení pouze z galantního požadavku po jakési rokokové „rozmarnosti“ („enjouement“).¹⁹⁴ Nemá-li tragédie zdrtit člověka truchlivým zážitkem, jenž ho svede na scestí, měly by v ní podle Saint-Évremonda vystupovat postavy skutečně jednající, a nikoli loutky bez svobodné vůle. Tento požadavek jde v ruku v ruce s aristotelskou hierarchií jednotlivých složek tragédie, kde nejvyšší stojí uspořádání děje (*mythos*), jehož hybateli jsou však právě je d n a j í c í dramatické postavy, nikoli neviditelná B/boží ruka/ruce, teprve pak následuje povahokresba a myšlenková stránka – ale pouze v té míře, do jaké zobrazené je d n á n í věrohodně či nezbytně podmiňují.¹⁹⁵ Jelikož Saint-Évremond odmítá náměty zacílené k tomu, aby vyvolaly tradiční tragické afekty tak, že zobrazují osudem sužované a vášněmi ochromené, pasivní, tedy ne-jednající hrdiny, zákonitě zpochybňuje Aristotelovo pojetí katarze:

„[...] l'esprit de superstition causa la déroute des armées; & celui de lamentation fit qu'on se contenta de pleurer les grands malheurs, quand il fallait y chercher quelque remède. Mais comment n'eût-on pas appris à se désoler dans cette pitoyable école de commisération? Ceux qu'on y représentait étaient des exemples de la dernière misère, & des sujets d'une médiocre vertu. // Telle était l'envie de se lamenter qu'on exposait bien moins de vertus que de malheurs de peur qu'une âme élevée à l'admiration des héros ne fût pas moins propre à s'abandonner à la pitié pour un misérable; & afin de mieux imprimer les sentiments de crainte & d'affliction aux spectateurs, il y avait toujours sur le théâtre des chœurs d'enfants, de vierges, de vieillards, qui fournissaient à chaque événement ou leurs frayeurs ou leurs larmes. // Aristote connut bien le préjudice que cela pourrait faire aux Athéniens, mais il crut y apporter assez de remède en établissant une certaine purgation

„[...] mnohdy se celá vojska rozutekla z pouhé pověřivosti; vojáci hořekovali nad padlými, místo aby se vzchopili k činu. Což ale bylo možné neosvojit si v této *politováníhodné škole* bolestíinství a malomyšlnost? Jednající postavy byly *příklady té nejžalostnější ubohosti* a toliko *průměrné ctnosti*. // Záliba v nárcích se rozmohla do té míry, že se na jevišti předvádělo mnohem méně ctnostných skutků než pohrom, protože se dramatici obávali, aby v divákově mysli, jež se povznesla k obdivu vůči hrdinovi, zbylo dost slitovnosti vůči ubožákům. A aby v obecenstvu vzbudili strach a zármutek, byl na jevišti vždy po ruce dětský sbor, chór panen či starců, které každá událost vystrašila nebo rozplakala. // Aristotelés si uvědomil, kolik škody může takové divadlo mezi Athéňany napáchat, ale domníval se, že pro nápravu postačí, když zacílí tragédii k *jakési očištění, již dosud nikdo nepochopil a již podle mého přesvědčení dobře nerozuměl ani on sám. Je snad něco pošetilejšího než vypracovat*

que personne jusqu'ici n'a entendue, & qu'il n'a pas bien comprise lui-même, à mon jugement: car y a-t-il rien de si ridicule que de former une science qui donne sûrement la maladie, pour en établir une autre qui travaille incertainement à la guérison; que de mettre la perturbation dans une âme, pour tâcher après de la calmer par les réflexions qu'on lui fait faire sur le honteux état où elle s'est trouvée? // Entre mille personnes qui assisteront au théâtre, il y aura peut-être six philosophes, qui seront capables d'un retour à la tranquillité par ces sages & utiles méditations; mais la multitude ne fera point ces réflexions; & on peut presque assurer que par l'habitude de ce qu'on voit au théâtre, on s'en formera une de ces malheureux mouvements.“

(Cit. vydání, s. 178–179; naše kurziva.)

Saint-Évremondova pochybnost o efektivním působení katarze, pochybnost, již sdílí, jak jsme viděli, s Corneillem, je bezpochyby jedním z důvodů, které vedly tehdejší autory jednak k adaptacím hrůzných námětů řecké mytologie (srov. např. Ífigeneiina oběť či líčení Hippolytovy smrti u Racina), jednak k začlenění galantní látky – často jako vedlejší dějové linie (amplifikace historického námětu v tragédiích Corneillových). Navzdory nebezpečí, jež obnáší *hybris*, však francouzská tragédie náměty způsobilé vyvolat tragické emoce zpracovává a ne vždy si hrůzné výjevy zapovídá – zejména co se týká verbální agrese, zastrašování, vyhrožování a slovní manipulace. Celkově lze ovšem vyznívat – alespoň v rámci preskriptivních teoretických požadavků –, že se zříká fyzického násilí a krutosti, či alespoň je nepředvádí přímo (neodehrávají se ostentativně,¹⁹⁶ – „coram populo“ – na jevišti). Následující Saint-Évremondova poznámka o tomto směřování svědčí:

„On ne trouve pas les mêmes inconvenients dans nos représentations que dans celles de l'antiquité, puisque notre crainte ne va jamais à cette superstitieuse terreur qui produisait de si méchants effets pour le courage. *Notre crainte n'est le plus souvent qu'une agréable inquiétude*¹⁹⁷ qui

učení, ze kterého se člověk zákonitě rozstává, a pak přispěchat s jiným učením, jehož léčebné účinky jsou ve hvězdách? Rozrušit člověka, abychom se ho vzápětí pokoušeli ukonejšit tak, že ho přimějeme k úvahám, jak hluboko klesl? // Mezi tisíci lidmi, kteří zhlédnou představení, se možná najde hrstka učenců schopných překonat vnitřní rozrušení tímto moudrým a užitečným přemítáním, avšak valná většina diváků na to ani nepomyslí. Naopak můžeme mít takřka s určitostí za to, že si v divadle, které je obvykle těmto drásavým emocím vystavuje, vypěstují politováníhodný zlovyk jim podléhat.“

„Naše hry netrpí týmiž nedostatky jako ty ze starověku. U nás bázeň totiž nikdy nepřeroste v pověřčivý děs, který tak neblaze ochromuje odvahu. *Naše bázeň je většinou jen jakési libé rozrušení*, které jde ruku v ruce s napětím, jež se nás zmocní, je-li ve hře cokoli, na čem nám záleží, co je

subsiste dans la suspension des esprits; c'est un *cher intérêt* que prend notre âme aux sujets qui attirent son affection. // On peut dire à peu près la même chose de la pitié à notre égard. Nous la dépouillons de toute sa faiblesse, & nous lui laissons de ce qu'elle peut avoir de *charitable* & d'*humain*. *J'aime à voir plaindre l'infortune d'un grand homme malheureux; j'aime qu'il s'attire de la compassion, & qu'il se rende quelquefois maître de nos larmes; mais je veux que ces larmes tendres & généreuses regardent ensemble ses malheurs & ses vertus, & qu'avec le triste sentiment de la pitié nous ayons celui d'une admiration animée, qui fasse naître en notre âme comme un amoureux désir de l'imiter.*"

(Cit. vydání, s. 178–179; naše kurziva.)

nám *drahé*. // O způsobu, jímž dnes zakoušíme soucit, můžeme tvrdit bezmála totéž. Nedusíme v sobě soucit, který je pro nás projevem *lidskosti a lásky k bližnímu*, ale ubráníme se slaboštví. *Těší mě, když se zoufalství nešťěstím zdrceného hrdiny setká se soucitem, když ho publikum polituje a když se občas divák neubrání slzám*. Požadují však, abychom tyto *vřelé a slitovné slzy* prolévali nejen nad jeho nešťěstím, nýbrž zároveň nad jeho ctnostmi; aby nás spolu s *tklivým soucitem* prodchl *vroucí obdiv*, jenž nás *povzbudí* a jenž v nás vznítí jakoby *naléhavou touhu hrdinu napodobit*."

Dosud se mohlo zdát, že Saint-Évremondovy úvahy leží od vlastního předmětu našeho zájmu vlastně docela daleko, avšak neztrácejme ze zřetele, že jeho pojetí náležitých tragických emocí se promítá do povahového ustrojení hlavních jednajících postav, a tedy i do povahokresby. Tato provázanost vyvstává o to patrněji, uvědomíme-li si, že Aristotelova kritéria mondénní kritika v 17. století nechápala pouze jako čistě technický návod, jenž má zaručit kohezi mezi dramatickým dějem a jeho nositeli. Současně Saint-Évremond, jistě bezděky, přisvědčuje tomu, že Aristotelovo vymezení tragédie pomocí emocí, jež má vzbuzovat, tento žánr nadále neodmyslitelně provází. Podobně jako Corneille Saint-Évremond de facto nezpochybňuje jejich oprávněnost a působivost: relativizuje jen jejich skutečný morální účín, a tudíž instrumentalizaci založenou na nedostatečně jasných a neprůkazných konceptualizacích, jako je například zmiňovaná katarze. Proto klade Saint-Évremond tak silný důraz na kvalifikaci tragického hrdiny („*grand homme malheureux*“), na jeho nešťastný osud, ale zároveň také na mravní velikost, k níž divák obdivně vzhlíží („*admiration*“). Toto esteticko-mravní poslání tragédie Saint-Évremond sjednocuje i v následující úvaze o galantních námětech. Pamatuje na diváka a galantní náměty a zobrazení lásky na rozdíl od četných současníků nepranýřuje: „počestná láska“ („*amour honnête*“) totiž diváka může povznášet, zušlechťuje ho a promlouvá přímo k jeho citům, proniká ho do té míry, že ho podněcuje k odvaze a činorodosti.

„Il nous restait à mêler un peu d'amour dans la nouvelle tragédie, pour nous ôter mieux ces noires idées que nous laissait l'ancienne par la superstition & par la terreur. Et dans la vérité, il n'y a point de passion qui nous excite plus à quelque chose de noble & de généreux qu'un honnête amour. Tel peut s'abandonner lâchement à l'insulte d'un ennemi peu redoutable, qui défendra ce qu'il aime jusqu'à la mort contre les attaques du plus vaillant. Les animaux les plus faibles & les plus timides; les animaux que la nature a formés pour toujours craindre & toujours fuir, vont fièrement au-devant de ce qu'ils craignent le plus, pour garantir le sujet de leur amour. L'amour a une chaleur qui sert de courage à ceux qui en ont le moins. Mais, à confesser la vérité, nos auteurs ont fait un aussi méchant usage de cette belle passion qu'en ont fait des anciens de leur crainte & de leur pitié: car, à la réserve de huit ou dix pièces, où ses mouvements ont été ménagés avec beaucoup d'avantage, nous n'en avons point où les amants & l'amour ne se trouvent également défigurés.“

(Cit. vydání, s. 179–180; naše kurziva.)

Na rozdíl od představitelů rigorózních církevních proudů, kteří ve vášni vidí ten nejčernější projev lidské slabosti, neposlušnosti a nejnebezpečnější pokušení, jež člověka neúprosně přivádí ke zkáze, Saint-Évremond usiluje o rehabilitaci milostných námětů v tragédii. Dramatik však musí mít na paměti, že zobrazení lásky má rovněž své zákonitosti, které odvozuje od vlastní představy o přiměřenosti povahokresby. Moderní tragédie by se měla vyvarovat výstředností. V závěrečných řádcích se v Saint-Évremondově *paragone* anticke a současné tragédie setkáváme s podobnými názory jako v Molièrových *Směšných preciózkách*, kde autor nekritizuje hnutí „preciozity“ jako takové, ale afektovanost těch, kteří je napodobují pouze okatými, nabubřelými gesty, aniž je kdy dokázali vstřebat. A podobně jako se jim tato slepá, „opičácká“ nápodoba vymstí v Molièrově satirické jednoaktovce, vymstí se dramatikovi i afektovanost tragického hrdiny: místo úžasu vzbudí jen smích, místo souznění

„Zbývalo nám okořenit novou tragédií špetkou milostné vášně, abychom rozjasnili mysl a rozehnali chmury, do nichž nás vháněla pověřivost a hrůzoplnost tragédie někdejší. A mezi mocnými city nás věru žádný nepudí ke *šlechetnému* a *velkorysému* jednání víc než *počestná láska*. I zbabělec, který uráží bezmocného soka, se vzmuží a bude bránit milovanou osobu s nasazením vlastního života. I bezbranná zvířata, tvorové, kteří jsou od přirozenosti veskrze plaší a ustrašení, se neohroženě vrhají vstříc nebezpečí, jakmile mají bránit to, k čemu láskyplně lnou. *Láska podněcuje k odvaze i ty nejpětší bázlivce*. Avšak popravdě řečeno, naši autoři *si nevedli* v tomto směru vždy *jen chvályhodně* a nakládali ve svých hrách s tímto něžným citem zrovna tak nerozumně jako antičtí autoři se strachem a soucitem: pomíneli osm deset her, kde projevy vášně vyniknou a kde je láska zpodobena zdařile, marně bychom se pídili po díle, které by milence a lásku *vystihovalo* alespoň trochu *podle skutečnosti*.“

odstup – komickou distancí, tedy antipod podmanivého tragična, před kterým v souvislosti s nedodržením požadavku přiměřenosti a důslednosti v povahokresbě varoval již dávno Daniel Heinsius. Právě proto Saint-Évremond mluví o „méchant usage“ a právě proto se opakovaně uchyluje k formulacím, v nichž o několik let dříve odmítl i zobrazení lásky v Racinově *Alexandrovi*, kde se velký a udatný hrdina z *Dějin* změnil k nepoznání („*défiguration*“):

„*Nous mettons une tendresse affectée où nous devons mettre les sentiments les plus nobles. Nous donnons de la mollesse à ce qui devrait être le plus touchant; & quelquefois nous pensons exprimer naïvement les grâces du naturel, que nous tombons dans une simplicité basse & honteuse. // Croyant faire les rois & les empereurs de parfaits amants, nous en faisons des princes ridicules; & à force de plaintes & de soupirs où il n'y aurait ni à plaindre ni à soupirer, nous les rendons imbéciles comme amants et princes. Bien souvent nos plus grands héros aiment en bergers sur nos théâtres, & l'innocence d'une espèce d'amour champêtre leur tient lieu de toute gloire & de toute vertu. [...] J'espère que nous trouverons un jour le véritable usage de cette passion, devenue trop ordinaire. Ce qui doit être l'adoucissement des choses ou trop barbares ou trop funestes, ce qui doit toucher noblement les âmes, animer les courages & élever les esprits, ne sera pas toujours le sujet d'une petite tendresse affectée, ou d'une imbécile simplicité. Alors nous n'aurons que faire de porter envie aux anciens: sans un amour trop grand pour l'antiquité, ou un trop grand dégoût pour notre siècle, on ne fera point des tragédies de Sophocle & d'Euripide les modèles des pièces de notre temps. // Je ne dis point que ces tragédies n'aient eu ce qu'elles devaient avoir pour plaire au goût des Athéniens; mais qui pourrait*

„*Nejvznešenější city* zobrazujeme příliš vyumělkovaně. To, co by mělo být nejdojemnější, rozměňujeme. Mnohdy se domníváme, že vyjadřujeme ryzí krásu přirozenosti, a přitom upadáme do nízké a ostudné prostoduchosti. // Jsme přesvědčeni, že v dokonalých milencích zobrazujeme krále a císaře, ale přitom jsou jako panovníci k smíchu. Stále jen bezdůvodně vzdychají a sténají, takže působí *potouchle*, ať jako milenci či jako vládci. Nezřídka se naši největší hrdinové na jevišti chovají jak pastýři, sotva se zamilují, v domnění, že nemusí vládnout a že *veškerou slávu a čest* získají z lásky *čisté jak polní lilie*. [...] *Dnes se to s milostnými náměty přehání, a proto doufám, že se s nimi v budoucnu naučíme zacházet uvážlivěji*. To, co má *zjemnit nesnesitelně kruté či trýznivé okolnosti*, to, co má v duši *vyvolat povznášející dojetí, podnítit k odvaze či zažehnout jiskru, nebude napořád působit nicotně či nejapně a prostoduše*. Pak už nebudeme muset závistivě pošilhávat po starověkých básnících a vzhlízet k Sofoklovým a Euripidovým tragédiím jako dnes, kdy padáme na kolena před starověkem a na současnosti neshledáváme nic dobrého. // Ne že by se řecké tragédie rozcházely s vkusem athénské publika, ale troufám si tvrdit, že kdyby někdo přeložil *Oidipa*, vrcholné dílo starověku, v celé jeho působivosti, nic na světě by nám nepřipadalo cizejší a drásavější a nic

traduire en français dans toute sa force l'*Œdipe* même, ce chef-d'œuvre des anciens, j'ose assurer que rien au monde ne nous paraîtrait plus barbare, plus funeste, plus opposé aux *vrais sentiments qu'on doit avoir*."

by se bytostněji nepřičilo *pravému lidskému cítění*."

(Cit. vydání, s. 180–181; naše kurziva.)

U Saint-Évremonda před Boileauovým překladem Longinova *Pojednání O vznešeném* (1674) přitahují pozornost formulace, jichž se literární kritika následně zmocní, aby charakterizovala Corneillovo dramatické umění.¹⁹⁸ Sám výběr Sofokléovy tragédie *Oidipús vladař*, kterou Aristotelés v celém korpusu řeckých tragédií považuje za nejdokonalejší, je příznačný, a Saint-Évremondovu poznámku lze navíc interpretovat jako souhlasný kritický postoj ke Corneillově adaptaci oidipovského námětu z konce padesátých let. Z dikce Saint-Évremondova pojednání však vysvítá, že se neohlíží pouze do minulosti, neboť jeho *paragone* antické a moderní francouzské tragédie čteme jako kritický manifest, vytyčení estetické vize, ke které se přes veškeré Saint-Évremondovy sympatie ke Corneillovi – a viděli jsme, že nejsou vždy bezpodmínečné – přiklání, alespoň co se týká povahokresby, i Jean Racine. Nejenom v *Britannikovi* (1670), jehož umění povahokresby Saint-Évremond přivítal,¹⁹⁹ dokonce ještě než toto pojednání napsal, ale zejména v *Ífigeneii* uvedené a vydané v roce 1675, dramatu, jehož antická podoba je podle Saint-Évremonda pro soudobého diváka nepřijatelná.

Stejně jako je nepřijatelné Oidipovo utrpení, poněvadž hrůzný trest vladaře není v přímé úměře s jeho proviněním, přiči se soudobému divákovi i Ífigeniina oběť: zlovůle a nespravedlivost bohů dopadají na nevinné bytosti. Zobrazené dění v tragédii se vymyká řádu jakékoliv přijatelné představy spravedlnosti, tragický hrdina se dostává do soukolí takových sil, že se jim nemůže při vší snaze vymanit. Vidíme, že u Saint-Évremonda ožívá La Mesnardièreova myšlenka o příkladnosti tragické mimesis, již však zaručuje nikoliv svrchovaným a nezrušitelným postavením nedotknutelných tragických emocí, soucitu a bázně, ale corneillovským úžasem. Úžasem nad postavami, s nimiž se raně novověký jedinec může identifikovat – a identifikovat se s nimi může mimo jiné díky milostné zápletce. Tragická postava má ve svém zápolení divákovi ukázat nikoli nutně spásu, leč správnou cestu – cestu, jak se stát lepším *hic et nunc*, jak se exaltovaně nad sebe sama v rámci pozemského žití povznést:

„Notre siècle a du moins *cet avantage qu'il y est permis de haïr librement les vices & d'avoir de l'amour pour les vertus*. Comme

„Naše doba má alespoň *onu výhodu, že můžeme bez zábran zavrňovat neřest a obdivovat ctnost*. V minulosti páchali na divadle

les Dieux causaient les plus grands crimes sur le théâtre des anciens, les crimes captivaient le respect des spectateurs, & on n'osait pas trouver mauvais ce qui était abominable. Quand Agamemnon sacrifia sa propre fille, & une fille tendrement aimée, pour apaiser la colère des Dieux, *ce sacrifice barbare fut regardé comme une pieuse obéissance, comme le dernier effet d'une religieuse soumission.* // Que si l'on conservait en ce temps-là *les vrais sentiments de l'humanité*, il fallait murmurer contre la cruauté des Dieux en impie, & si l'on voulait *être dévot envers les Dieux*, il fallait être cruel & barbare envers les hommes; il fallait faire, comme Agamemnon, la dernière violence à la nature & son amour. *Tantum Religio potuit suadere malorum*, dit Lucrèce sur ce sacrifice *barbare.*“

(Cit. vydání, s. 181–182; naše kurziva.)

Navzdory flagrantnímu zjednodušení poukazují Saint-Évremondovy řádky na neslučitelnost moderního heroismu s nevyzpytatelným duchem pohanství zobrazeným v tragédii řecké, na neslučitelnost mezi „duchem“ řecké tragédie a tím, čím má být v Saint-Évremondových očích mravně povznášející tragédie moderní. Saint-Évremond chce proto znovu nastolit rovnováhu, jež by byla eticky a esteticky pro soudobého diváka přijatelnější a jíž vévodí nejen horatiovská *suavitas* (*douceur*), nýbrž i nepřehlédnutelné mravokárství (*castigatio mores*). Moderně smýšlející Saint-Évremond proto podobně jako La Mesnardière omezuje výběr námětu. Pregnantní vymezení přiměřených povahových vlastností jednajících postav u něho odpovídá ani ne tak poetické nomenklatuře založené na estetické konceptualizaci věrohodnosti jako představě, že jednající postavou, skutečným tragickým hrdinou, by měla být postava, jež jedná exemplárně. Tato nezbytná příkladnost (zde „*grandeur d'âme*“) pro Saint-Évremonda podmiňuje vnitřní ustrojení tragédie: vzbuzování tragických emocí, uspořádání tragického děje, povaha představeného konfliktu tvoří pro Saint-Évremonda pouze nezbytné stavební kameny, jimž vposled nevěnuje ucelenou a samostatnou pozornost, neboť svrchované postavení u něho zaujímá morální účín. Toto morální poselství neodmyslitelně prostupuje Saint-Évremondovo teleologické a vizionářské pojetí vznešena, jež by mělo být s moderní civilní tragédií nerozlučně spjato:

nejhanebnější skutky bohové, diváci jim přihlíželi s úctou a nikdo se neopovažoval na zlotřilost těchto skutků poukázat. Když Agamemnon obětoval vlastní dceru, kterou přitom vroucně miloval, aby utišil hněv bohů, všichni *pokládali tuto barbarickou obět za zbožnou poslušnost, za nejsvrchovanější projev posvátné úcty vůči vyšší vůli.* // Pokud si člověk v těchto dávných časech zachoval *opravdové lidské cítění*, musel bezbožně reptat proti boží krutosti, pokud se naopak chtěl *bohům podvolit*, byl nucen chovat se krutě a nelidsky ke svým bližním; musel s vypětím sil stejně jako Agamemnon zapřít svou přirozenost a láskyplný cit. *Tantum Religio potuit suadere malorum* (*Tolik zla mohlo náboženství napáchat*), prohlásil o této *nelidské* oběti Lucretius.“

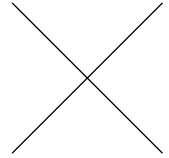
„Aujourd’hui nous voyons représenter les hommes sur le théâtre sans l’intervention des Dieux, *plus utilement* cent fois pour le public & pour les particuliers; car *il n’y aura dans nos tragédies ni de scélérat qui ne se déteste, ni de héros qui ne se fasse admirer, il y aura peu de crimes impunis, peu de vertus qui ne soient récompensées.* Avec les *bons exemples* que nous donnons au public sur le théâtre, avec ces *agréables sentiments d’amour et d’admiration*, discrètement ajoutés à *une crainte & une pitié rectifiées*, on arrivera chez nous à la perfection que désire Horace: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*; ce qui ne pouvait *jamais être selon les règles de l’ancienne tragédie.* // Je finirai par un sentiment hardi & nouveau. C’est qu’on doit rechercher à la tragédie, devant toutes choses, *une grandeur d’âme bien exprimée, qui excite en nous une tendre admiration.* Il y a dans cette sorte d’admiration quelque *ravissement* pour l’esprit; le courage y est élevé, l’âme y est touchée.“

(Cit. vydání, s. 182–183; naše kurziva.)

Vidíme, že se Saint-Évremondem se hlásí o slovo mondénní, eklektická, či chceme-li impresionistická a v řadě ohledů buřičská kritika *avant la lettre*. Precizní aristotelské úvahy, kladoucí si za cíl vymezit soubor neporušitelných, zato však univerzálně platných pravidel, ustupují jakoby samozřejmé manifestaci soudobého vkusu a snaže stanovit, čím má živé a životné tragické umění pro soudobého diváka být. Saint-Évremondův pohled je však v 17. století výjimečný. Navazuje sice na liberalismus učeného Gueze de Balzaka či společensky zběhlého chevalier de Méré, ale jeho názory hlásané z bezpečí anglického exilu se míjejí s hlavním proudem poetiky francouzské tragédie. Ta je pevně ukotvena v aristotelské, povýtce „učenecké“ tradici, a všechna kritéria spojená s povahokresbou se Aristotelem poměřují i nadále. Svědčí o tom všechny Racinovy předmluvy, bezprostředně zejména ta k *Andromaše*, a v otevřeně polemickém kontextu pak obě předmluvy k Racinově římské tragédii *Britannicus*. Ze Saint-Évremondových estetických postulátů však pro vývoj tragédie zůstává platná a nezpochybnitelná jeho apologie lásky,

„V současném divadle se bozi drží od lidských záležitostí stranou a to je pro všechny diváky stokrát *prospěšnější*. V našich tragédiích tak *nenarazíme na zlotřilce, který by sebou nepohrdal, ani na hrdinu, jehož by diváci nezahrnovali obdivem.* Málokterý zločin zůstane *nepotrestán, málokterá ctnost nedojde odměny.* S následováním *hodnými příklady*, jež publiku divadlo skýtá, s *libými city lásky a obdivu*, které nenásilně propojujeme s *náležitě odměřovanou dávkou strachu a soucitu*, dosáhneme i my dokonalosti, po níž volá Horatius: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*. Takovýmto nárokům ovšem *pravidla antické tragédie nikdy nemohla dostát.* // Závěrem nabízím neotřelý a smělý názor. V tragédii bychom měli usilovat především o to, *co nejlépe vystihnout velkodušnost.* *Ta by nás měla naplnit vřelým obdivem*, jenž přerůstá až v jakousi *vznícenost*, kdy se našeho ducha zmocní odhodlanost a vzmach a naši duše dojetí.“

méně nosné jsou jeho úvahy o vyloučení tradičních mytologických námětů a jen do jisté míry přijímá poetika jeho úvahy o exemplárním tragickém hrdinovi – tragédie totiž mocně spoléhá na konflikt zpřítomněný dramatickým dějem a na okamžité vzbuzování tragických emocí, nikoliv na pouhý úžas („admiration“). Nad ním výrazně převažuje onen bezprostřední a *ratu* se vymykající „démon znepokojení“, o němž trefně mluví d'Aubignac – a „démon“ esteticky působivého znepokojení, jenž je nesen dramatickou zápletkou, odvěký a morálně nejednoznačný (a snad i nerozhodnutelný) střet mezi antagonistickými silami předpokládá, poněvadž je s tragédií soupodstatný. Měla-li by se Saint-Évremondova a Horatiova představa o tragické *castigatio mores* domyslet do důsledku, upadl by žánr do planého moralizování, do plytké prkenné alegorie neřesti a ctnosti. Toto úskalí si uvědomuje Racine a proti takto ploše pojaté schematičnosti všemi prostředky a s odkazem na attickou tragédii nepřestává bojovat. Tragédie nezastupuje soudní dvůr, jenž autoritativně vynáší rozsudek, tím méně pak svrchovanou instanci, od níž očekáváme rozhrěšení.



IV. RACINOVA ANDROMACHÉ: TRAGICKÝ FUROR, NEBO GALANTNÍ PYRRHOS? RACINOVA MEDIOCRITAS AUREA

Saint-Évremondovo neutuchající úsilí o to, legitimizovat galantní náměty v tragédii zůstává v kontextu poměrně setrvačné a konzervativní kritiky tzv. *Anciens*²⁰⁰ osamoceno, protože corneillovsko-chapelainovský liberalismus²⁰¹ střídá touha vrátit na výsluní attickou ryzost,²⁰² respektive přivlastnit si ji a přetvořit ji v nový národní kánon francouzský.²⁰³ Do početné řady kritiků, kteří Saint-Évremonda odmítají, patří v 18. století Voltaire. Ke svému obsáhlému historiografickému dílu, jež vznikalo v letech 1731–1752 a jež se zabývá velmi podrobně i uměním za dlouhé vlády Ludvíka XIV. (*Století Ludvíka XIV.*), připojuje coby dodatek třicátou šestou kapitolu: jde o abecedně řazené drobné medailony velikánů, kteří proslavili tzv. *Veliké století*. Na pozadí této velkolepé fresky Voltaire ze Saint-Évremonda nespravedlivě učiní povrchního salónního požitkáře, nedbalého diletanta. Připomíná sice mimořádný úspěch jeho často nelegálně vydávaných dílek, v úhrnu však Voltaire hodnotí Saint-Évremondův odkaz ne zrovna přívětivě.²⁰⁴ Jedním z důvodů tohoto odsudku mohla být kromě Saint-Évremondova nepokrytého, ba křiklavého epikureismu také jeho apologie milostných námětů v tragédii. Při interpretaci Voltairových výpadů je však třeba jisté obezřelosti; nezapomínejme ani na to, že Voltaire je muž mnohých paradoxů, který platnost svých argumentů neváhá tu či onde přizpůsobit aktuálnímu polemickému záměru – tímto postupem se ostatně neodlišuje od dobových polemických zvyklostí. Tak je tomu i v roce 1750, kdy svého *Oresta* doprovází plamennou předmlouvou, v níž od pokleslosti a nyvosti galantní tragédie odrazuje, a činí tak – jistě ne nezáměrně – i za cenu povážlivého zkreslení literárních dějin.

Zastavme se u dvou úryvků z Voltairovy předmluvy k *Orestovi*. V obou vidíme, do jaké míry kritické útoky proti galantnímu, salónnímu opojení ze

„sladkého citu“ v polovině 18. století přetrvávají, protože osvícenský racionalismus v něm přes veškerou zálibu v rokoku a tzv. obnovené preciozitě²⁰⁵ spatřuje téma nedůstojné velikosti nejprestižnějšího dramatického žánru západní evropské kultury, tedy tragédie:

„Qu'une Phèdre, dont le caractère est le plus théâtral qu'on ait jamais vu, et qui est presque la seule que l'antiquité ait représentée amoureuse; qu'une Phèdre, dis-je, étale les fureurs de cette passion funeste;²⁰⁶ qu'une Roxane dans l'oisiveté du sérail, s'abandonne à l'amour et à la jalousie;²⁰⁷ qu'Ariane se plaint au ciel et à la terre d'une infidélité cruelle;²⁰⁸ qu'Orosmane tue ce qu'il adore;²⁰⁹ tout cela est vraiment tragique. L'Amour furieux, criminel, malheureux, suivi de remords, arrache de nobles larmes. Point de milieu: il faut, ou que l'amour domine en tyran, ou qu'il ne paraisse pas; il n'est point fait pour la seconde place. Mais que Néron se cache derrière une tapisserie pour entendre le discours de sa maîtresse et de son rival;²¹⁰ mais que le vieux Mithridate se serve d'une ruse comique pour savoir le secret d'une jeune personne aimée par ses deux enfants;²¹¹ mais que Maxime, même dans la pièce de Cinna si remplie de beautés mâles et vraies, ne découvre en lâche une conspiration si importante, que parce qu'il est imbécilement amoureux d'une femme dont il devait connaître la passion pour Cinna, et qu'on dise pour raison l'amour rend tout permis, un véritable amant ne connaît point d'amis;²¹² mais qu'un vieux Sertorius aime je ne sais quelle Viriate, et qu'il soit assassiné par Perpenna, amoureux de cette Espagnole;²¹³ tout cela est petit et puérile, il le faut dire hardiment; et ces petites nous mettraient prodigieusement au-dessous des Athéniens, si nos grands maîtres

„Že Faidra, která divadelností předčí veškeré dosavadní hrdinky a která je takřka jedinou postavou, kterou starověk zobrazoval jako ženu spalovanou milostnou touhou, ano, že Faidra jedná ve vleku zuřivé a zhoubné vášně, že se Roxana oddává v serailu zahálce a lásce a podléhá žárlivosti, že si Ariadna stýská nebi i zemi na krutou nevěru, že Orosman zabije svou vyvolenou, to všechno je skutečně tragické. Nad stravující, zločinnou, nešťastnou a výčitkami svědomí pronásledovanou láskou slzíme v ušlechtilém dojetí. A hlavně nic polovičatého: milostná vášeň musí postavu zcela ovládnout, jinak nemá v tragédii co dělat. Musí stát na stupni vítězů. Ale aby Nero vyposlechl rozmluvu své milenky a svého soka schovává se za závěsem; aby se kmetský Mithradátés snížil ke směšné léčce, když chce vyzvědět tajemství jisté mladé osoby, již milují oba jeho synové; aby dokonce v Cinnovi, hře, která se pyšní opravdovou a vskutku mužnou krásou, Maximus zbaběle odhalil významné spiknutí jen proto, že je pošetile zamilován a nevcítí, že jeho vyvolenou přitahuje Cinna, a aby se tedy právem říkalo když nám láska vládne, jest dovoleno vše, i přátelství vadne; aby se Sertorius ve zralém věku zamiloval do jakési Viriaty a aby ho zavraždil Perpenna, který je do této Španělky zamilován také, to všechno je nicotné a dětinské. Poukazují na to se vší rázností a zároveň tvrdím, že by nás takto malicherné náměty srazily závratně hluboko pod úroveň Řeků, kdyby naši

n'avaient racheté ces défauts, qui sont de notre nation, par les sublimes beautés qui sont uniquement de leur génie.“

největší spisovatelé nevyvážili naše vlastní nešvary vznešeností a znamenitostí, za něž vděčí toliko výjimečnosti svého nadání.“

(Voltaire, *Épître à la Duchesse de Maine, Oreste*. In: *Les Œuvres complètes de Voltaire*. 31 A.

Critical ed. by D. H. Jory. Oxford: The Voltaire Foundation, Taylor Institution 1992, s. 403; naše kurziva.)

Zatímco v právě citované části předmluvy Voltaire nabízí vskutku pečlivý rozbor a nijak nezastírá své víceméně subjektivní hodnocení, kde se manifestačně přimlouvá za pravý tragický *furor*, zosobnění řeckého tragična *par excellence*, dále se ho zmocňuje pochybnost. Nostalgická touha po znovuzrození atticismu Voltaira přivádí k fantasmagorickým představám o možném vývoji francouzské novověké tragédie, představám, kde v touze po očistění francouzského divadla od galantních námětů literární dějiny zkresluje:

„Il est certain que si ce grand homme [Racine] avait vécu, et s'il avait cultivé un talent qui seul avait fait sa fortune et sa gloire, et qu'il ne devait pas abandonner, il eût rendu au théâtre son ancienne pureté, il n'eût point avili par des amours de ruelle les grands sujets de l'antiquité. Il avait commencé l'*Iphigénie en Tauride*, et la galanterie n'entraîna point dans son plan: il n'eût jamais rendu amoureux ni Agamemnon, ni Oreste, ni Electre, ni Téléphonte, ni Ajax, mais ayant malheureusement quitté le théâtre avant de l'épurer, tous ceux qui le suivirent imitèrent et outrèrent ses défauts sans atteindre à aucune de ses beautés.“

(Cit. vydání, s. 406; naše kurziva.)

„Je zřejmě, že kdyby tento velikán [Racine] žil a kdyby rozvíjel hřivnu, jíž jedině vděčil za bohatství a slávu a jíž se neměl zříci, vrátil by divadlu původní ryze a ne-kazil by vznešené starověké náměty plytkými milostnými zápletkami. Když se pustil do *Ífigeneie v Tauridě*, vůbec na galantní námět nepomýšlel: Agamemnon, Orestés, Elektra, Telephontés ani Ajax neměli být zamilováni. Racine však naneštěstí přestal pro divadlo psát, ještě než je stačil očistit, a všichni, kdo přišli po něm, ho napodobovali. Vzali si z něho jen to špatné a s galantností to přeháněli, zato tam, kde Racine vyniká, mu nesahají ani po kotníky.“

Dochovaná synopse prvního jednání Racinovy *Ífigeneie v Tauridě* podle Forrestiera nesvědčí o tom, že by se Racine k divadlu poté, co byl jmenován francouzským královským historiografem, zamýšlel vrátit. S největší pravděpodobností jde o jednu z přípravných fází k *Ífigeneii v Aulidě*, kterou později Racine zavrhl. Ani kdyby tomu však tak nebylo, zárodek milostné zápletky, připomínající více quinaultovskou tragikomedii než racinovskou tragédii, dochovaný text obsahuje.²¹⁴ Ani další Voltairovy argumenty nepůsobí přesvědčivě: Orestés v Racinově *Andromaché*²¹⁵ je do Hermiony zamilován natolik,

že nakonec podlehne jejímu přemlouvání a nezdráhá se věrolomného Pyrrha usmrtit, tj. dopouští se královraždy;²¹⁶ Achilles je v Racinově *Ífigeneii v Aulidě* rozhořčen Agamemnonovým klamným jednáním – nepopíratelně do Ífigeneie zamilován je a také podle toho jedná.

Racinův *Alexandros Veliký* se stal terčem útoků: autor nedokázal uspořádat děj tragédie tak, aby přesvědčivě a se vší pompou vynikla dobyvatelova velikost, jinými slovy, nepodařilo se mu věrohodně skloubit heroickou a galantní složku námětu. Výtka, která však Racina musela roztrpčit daleko více, je Saint-Évremondova opakovaná poznámka, že se mu nepovedlo proniknout a pochopit ducha attické tragédie a antického básnictví. Vyostřenost pozic mezi Racinem a Saint-Évremondem vysvítá z dalšího detailu, který působí téměř jako sotva postřehnutelná, avšak výmluvná ironie. Saint-Évremond je podle vlastních slov při obraně „pokrokových“ idejí nakloněn, alespoň co se týká heroických postojů postav, spíše Lucanovu temnému eposu *Pharsalia* než Vergiliově *Aeneidě*,²¹⁷ a Racine svou předmluvu k *Andromaché* uvádí právě zhuštěnou citací z *Aeneidy*, z níž také částečně čerpá. S trochou nadsázky by se dalo říci, že popisem Vergiliový antropomorfizace antického božstva, chybujícího a nadměru zotročeného vášněmi, Saint-Évremond vystihuje právě jednu ze základních charakteristik Racinova pojetí tragického hrdiny, kde jedním z konstantních rysů zůstává ve shodě s dikcí Aristotelovy *Poetiky* jeho omylnost (křehkost, slabost), *conditio sine qua non* momentu, který poetika tragédie nazývá tragickým (osudovým) pochybením – *hamartia*.

První vydání *Andromaché* z roku 1668 je kromě dedikace Jindřišce Anglické opatřeno doprovodným textem, který obratně maskuje, jak Racine pracoval se zdroji a kde nacházel inspiraci pro zpracování tragického děje. Tento text začíná, jak již řečeno, několika citacemi ze třetí knihy Vergiliový *Aeneidy*:

Littoraque Epeiri legimus, portuque subimus
Chaonio, et celsam Buthroti ascendimus Urbem.

Sollemnes tum forte dapes, et trista dona
Libabat cineri Andromache, Manesque vocabat
Hectoreum ad tumulum, viridi quem cespitem inanem,
Et geminas, causam lacrymis, sacra verat Aras...

Dejecit vultum, et demissâ voce locuta est.

O felix una ante alias Primeia Virgo,
Hostilem ad tumulum, Trojae sub mœnibus altis
Jussa mori! quae sortitus non pertullit ullos,
Nec victori heri tetigit Captiva cubile.
Nos patria incensa; diversa per aequora vectae,
Stirpis Achilleae fastus, Juvenemque *superbum*

Servitio enixae tulimus, qui deinde secutus
Ledaeam Hermionem, Lacedaemoniosque hymenaeos...

Ast illum ereptae magno *inflammatus amore*
Conjugis, et *scelerum Furiis agitatus* Orestes
Excipit incautum, patriasque obtruncat ad Aras.²¹⁸

Při břehu épeirském plujem a vejdem v cháonský přístav,
načež k Búthrótu městu se blížíme, strmému hradu.

Právě když Andromaché svou oběť, *dary to smutku*
Hektoru *na oběť lila* a volala mužovu duši
u prázdné mohyly jeho. – Ji z drnů mu zelených kdysi
zřídila s oltáři dvěma, by u nich se *vyplakat* mohla...

Ona tu sklopí oči a praví tlučeným hlasem:
„Ó jak priamská dívka je blažena nad všechny jiné!
U rovu Achilleova a pode zdmi vysoké Tróje
musila složit život – a nenesla hanebný osud,
také se nedotkla lůžka, jsouc zajata, vítěze pána.
Mne, když doplála Trója, však vláčeli po dálných mořích,
syna pak Achilleova jsem snášet musila *pýchu*,
v otroctví stala se matkou. Však potom zatoužil Pyrrhos
po lédské Hermioně a po sňatku lakedaimonském...“

Orestés však jej sklál, sám žhavou *roznícen láskou*
k nevěstě, kterou mu vzali, *jsa puzen Lítící vraždy*,
otcova u oltáře, kde netušil takové zrady.²¹⁹

Tato kolážovitá mozaika z Aeneovy promluvy má Racinova čtenáře střemhlav uvést do autorovy básnické dílny. Je patrné, jak si Racine dává záležet na tom, aby své autorské uchopení námětu před očima čtenáře zaštitil jednou z nejvyšších literárních autorit, samotným Vergiliem. Pouhou citací tak vyvrací opakované Saint-Évremondovy námitky, že by s antickým kánonem nebyl dostatečně obeznámen, či že by snad nebyl s to nechat se prodchnout jeho duchem. Racinův následný komentář minuciózně ukazuje, že svou dramatickou *inventio* (typ jednání, místo jednání, povaha jednajících postav) staví zejména na Vergiliově posvěceném a obecně uznávaném zpracování. Výběr milostného námětu je legitimní, poněvadž jej *in nuce* nacházíme už u Vergilia:²²⁰

„Voilà en peu de mots tout le sujet de cette
Tragédie. Voilà le lieu de la Scène, l'Action

„Zde máme stručně řečeno námět této
tragédie, místo, kam je zasazena, její děj,

qui s'y passe, les quatre principaux Acteurs, et même leurs Caractères. Excepté celui d'Hermione, dont la jalousie et les emportements sont assez marqués dans l'*Andromaque* d'Euripide.“

čtyři hlavní postavy *i povahu každé z nich*. Stranou jsem ponechal Hermioné, jejíž žárlivost a výbušnost známe už z Eurípídovy *Andromaché*.“

(J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 1319; naše kurziva.)

Zamilovaný Orestés („žhavou roznícen láskou“), neústupný a pyšný Pyrrhos („syna pak Achilleova jsem snášet musila pýchu“) a zejména Hektórovi odaná, melancholická a truchlící *Andromaché*, jež tu vystupuje jako ovdovělá matka v nepřátelském zajetí.²²¹ Zobrazení Hermioniny žárlivosti a *furoru* pak vychází přímo z Eurípídova zpracování (*Andromaché*). Jasně se ukazuje, jak Racine lpí na tom, aby podal pádný důkaz, že se jeho zpracování, co se týká *mores* hlavních jednajících postav, nezpronevňuje literárnímu kánonu: každá z nich jedná v souladu s očekáváním vzdělaného diváka.

Další odstavec předmluvy však svědčí o tom, že Racine o nutnosti adaptovat jisté povahové vlastnosti svých hrdinů přemýšlel nejenom s ohledem k jejich historické autentičnosti. Setkáváme se tu znovu s centrálním problémem v dobovém teoretickém i ryze praktickém traktování povahokresby: tj. s pnutím mezi přiměřeností *mores*, kterou určuje buď rétorická nomenklatura, nebo nutná adaptace očekávání soudobého diváka, a jejich podobností, a to zejména tehdy, když dramatik zobrazuje jednání postav natolik známých jako právě v případě této tragédie. Racine sice obvykle v předmluvách neváhá nakládat s historickým argumentem jako se zcela nezpochybitelným a závazným, a to i přestože kolikrát historická data upravuje a falšuje. Na druhou stranu se však coby dramatik musí podřídit estetickým zákonitostem kladeným na zpracování historické či mytologické látky. Domníváme se, že jeho předmluvu k *Andromaché* mohly částečně inspirovat argumenty, které nastiňuje krátce předtím v kritice Corneillovy *Sofonisby* d'Aubignac. Abbé zde rovněž promlouvá o křehké hranici mezi otrockou nápodobou a záhodnou adaptací a je příznačné, že se o obou těchto protichůdných uměleckých postupech zmiňuje právě v souvislosti s povahokresbou, kterou považuje za vůbec nejslabší článek celé Corneillovy tragédie. Jeho analýza vzdáleně připomíná dávné Scudéryho výpady proti Corneillovu *Cidovi*. D'Aubignac tu zevrubně popisuje nepřiměřené a nevěrohodné jednání všech tří hlavních postav Corneillovy tragédie – nejprve krásné, avšak nestálé, proradné a nevěrné Sofonisby; dále osudem zlomeného a nečinně přihlížejícího Syfáka; a v neposlední řadě též nestálého a prospěchářského Massinissy. Tato významná kritika, jež se zakládá na širším pojetí přiměřenosti, připomíná, na co vše by měl dramatik myslet, má-li vyhovět přísným pravidlům:

„[...] il ne faut jamais s'attacher aux circonstances de l'Histoire, quand elles ne s'accordent pas avec la beauté du Théâtre; il n'est pas nécessaire que le Poète s'opiniâtre à faire l'Historien, et quand la vérité répugne à la générosité, à l'honnêteté, ou à la grâce de la Scène, il faut qu'il l'abandonne, et qu'il prenne le vraisemblable pour faire un beau Poème au lieu d'une méchante Histoire. Ce raisonnement nous servira pour reconnaître le remède qu'il fallait apporter à la plus grande faute de cette Pièce [*Sophonisbe*], qui la gêne dans le fond, et qui ne permettra jamais qu'elle soit bien reçue [...] et tout le monde en demeurera d'accord, en examinant le caractère des trois principaux personnages. Sophonisbe en est l'héroïne; mais hélas, quelle Héroïne! elle n'a pas un seul sentiment de vertu: d'abord elle contraint Syphax, son mari, de refuser la paix, et de s'exposer à une dangereuse Bataille, par des motifs de rage et de mépris envers un si grand Prince. Une Femme d'honneur aurait soutenu ce conseil par des motifs de gloire et de nécessité; elle y aurait mêlé des craintes pour la personne de son Mari, et des espérances en sa valeur, et ne l'aurait fait résoudre que par des considérations invincibles: ce qui fait juger qu'elle avait dans l'âme peu d'estime et peu de respect pour lui, quoiqu'il l'aimât tendrement, et qu'elle conservait quelque secrète passion pour Massinisse et des pensées contraires à son devoir. Et de fait, aussitôt qu'elle sait la perte de la Bataille et la prison de Syphax, elle tourne les yeux et le cœur sur ce jeune Prince, fondée sur l'amour qu'il avait eu pour elle, des espérances qu'elle devait condamner, et se persuade que sa beauté peut aisément rallumer un feu

„[...] neměli bychom nikdy lpět na dějinných okolnostech, pakliže jsou v rozporu s tím, co se nám na divadle líbí. Není zapotřebí, aby se básník turdošijně snažil zastoupit dějepisce, a když pravda odporuje velkorysosti, počestnosti či půvabu, tak jak je vyžaduje jeviště, musí ji básník oželet, zahrnout rušivá historická fakta a řídit se věrohodností, záleželi-li mu na tom, aby vytvořil krásnou báseň. Tato úvaha nám dopomůže k tomu, abychom rozpoznali, jak básník mohl nejpovažlivější nedostatek *Sophonisby* napravit. Toto dílo je od základu pokazené, a nikdy se proto neseťká s příznivým ohlasem. [...] Všichni budou se mnou bezpochyby zajedno, pokud se zamyslí nad povahami tří protagonistů. Hlavní hrdinkou je Sofonisba, ano, ale, běda, jakou hrdinkou! *Vždyť nemá ctnosti, ani co by se za nehet vešlo.* Nejprve donutí svého manžela, Syfáka, aby odmítl smír, a dokonce trvá na tom, aby nasadil život v nebezpečné bitvě. Ponouká ji k tomu opovržením a zlost, byť je Syfax mocný panovník. Zatímco počestná žena by takovou radou přispěla jen kvůli manželově slávě či z holého nezbytí. Zároveň by se strachovala o jeho život, doufala by v jeho odvahu a průkazně a nezvratně by ho přesvědčila. To nás vede k závěru, že Sofonisba si manžela příliš necenila ani nevážila, ačkoli ji Syfax vroucně miloval, a že v ní ještě neuhaslá přede všemi utajovaná vášeň k Massinissovi a že v sobě živila *touhy, které se neslučovaly s jejími povinnostmi.* A vskutku – sotva se dozví, že Syfax bitvu prohrál a že upadl do zajetí, už se nepřemáhá a chvátá za mladým princem. Spoléhá na lásku, kterou v něm kdysi vznítla, a prozrazuje tak, že se nikdy nevzdala nadějí, jež měla dávno zahrnout. Ujišťuje se, že její půvab je s to znovu

qu'elle ne croyait pas bien éteint, et l'événement découvre *l'injustice et la honte de ses imaginations et de son dessein*; car son mari n'étant ni mort, ni blessé, elle reçoit des compliments de Massinisse avec effronterie, et l'engage elle-même à un mariage précipité. *Je ne vois pas de quelles couleurs²²² on peut rendre cette action supportable à nos mœurs*: Il est bien vrai que les Anciens avaient introduit parmi eux le divorce, et le pratiquaient; *mais il ne faut pas mettre sur la Scène des choses si contraires au sentiment des Spectateurs; et les raisons historiques ne sont jamais aussi fortes pour vaincre la persuasion que l'on a puisée dans le lait de sa Nourrice*. Encore fallait-il au moins pour y garder quelque vraisemblance user de quelques formalités selon ces vieilles Loix, qui ne permettaient pas de faire un divorce sans le dénoncer, et prendre *quelque mesure d'honnêteté apparente*; mais en cette rencontre tout est si prompt, *si mal raisonné, et si mal conduit*, qu'il est bien difficile d'y trouver des excuses: et ce que Monsieur Corneille fait dire à Sophonisbe pour sauver ce mauvais Incident, est à mon avis, ce qui le rend encore plus honteux; car lorsque Massinisse presse la consommation de ce mariage, Sophonisbe n'y veut pas consentir, que les Romains ne l'aient approuvé: *mais il n'en fallait point parler du tout*, cette proposition de Massinisse laisse de *mauvaises idées* dans l'esprit des Spectateurs; le temps, les affaires, le trouble d'une conquête, la désolation de tout un Peuple, et tant d'autres circonstances les empêchent d'y penser. Il ne fallait point faire un scrupule qui met en Massinisse un sentiment de brutalité, et qui n'est point de la grandeur du Théâtre

zažehnout oheň, neboť doufá, že nikdy zcela nevyhasl, takže v této chvíli vychází plně najevo, jak *ničemné a hanebné naděje a záměry v sobě chová*. Syfax ani nezemřel, ani neutřil zranění, ale Sofonisba přesto nestoudně přijímá Massinissovy lichotky, ba přiměje ho k tomu, aby jí bez průtahů slíbil, že ji pojme za ženu. *Nedokážu si představit, jak by se dal takový děj zobrazit šetrně, aniž by urazil naše mravní cítění*: pravda, ve starověku se lidé podle obyčeje mohli rozvádět a také se rozváděli, *avšak na jeviště nepatří věci, které se divákovu jemnocitu protiví*. A *historické důvody nejsou nikdy natolik pádné, aby zpochybnily obyčeje, jež jsme sáli spolu s mateřským mlékem*. Aby věrohodnost utrpěla co nejméně, měl autor přihlédnout k některým starým zvyklostem. Tehdejší zákony připouštěly rozvod jedině s varovně zdviženým ukazovákem, a tak mohlo být učiněno zadost alespoň *zdání slušnosti*. V této tragédii se ale všechno děje tak překotně, tak *nepřehledně* a tak *nepromyšleně*, že lze tuto zmatenost stěží omluvit. A slova, jež Corneille vkládá Sofonisbě do úst, aby tento nedostatek zastřel, jej naopak, jak jsem přesvědčen, *přiostrují*. Když totiž Massinissa naléhá, aby bylo manželství naplněno, Sofonisba se zdráhá s tím, že počká, až Římané sňatek schválí. *Avšak o tom všem nemělo padnout ani slovo* – Massinissovu nedočkavost nese divák *nelibě*. Čas, okolnosti, nejistota, jak dopadne bitva, sklíčenost všeho lidu a řada dalších skutečností, to všechno diváky beztak zaměstnává natolik, že ničemu jinému nemohou dopřát sluchu. Massinissova dychtivost je sice přirozená a pamatují na ni i lidské zákony, ale tímto směrem se hra neměla vyvíjet, neboť autor se tak prohřešil proti

héroïque, encore que les ordres de la Nature et des Loix l'autorisent. Il y a bien des choses qui se peuvent faire justement et sans honte, et que l'on ne peut expliquer, ni même toucher, sans blesser la bienséance.²²³ En vérité quand on voit Massinisse sur un Théâtre, en plein jour, et parmi tant d'affaires, demander en termes fort clairs de coucher avec une Femme, la pudeur en conçoit quelque horreur, et s'en effarouche, sans faire réflexion s'ils sont mariés, car le mariage use de ses droits plus honnêtement, et ne parle point de ses mystères avec tant de licence devant tout le monde. Monsieur Mairet²²⁴ avait bien mieux sauvé cette fâcheuse aventure, en faisant mourir Syphax dans la Bataille; car par ce moyen il laissait Sophonisbe libre, en état de se marier quand et de quelle manière il lui plaisait, et le Spectateur ne se mettait point en peine des secrets de ce mariage. *Et voilà comme sur la Scène il est plus à propos quelquefois de tuer un Homme qui se porte bien dans l'Histoire, que de conserver l'Histoire contre les règles de la Scène.*"

(F. H. d'Aubignac, *Première Dissertation concernant le Poème Dramatique*. In: týž, *Dissertations contre Corneille*. Éd. critique par N. Hammond et M. Hawcroft. Exeter: University of Exeter Press 1995, s. 13-15; naše kurziva.)

O tom, nakolik je závazné zobrazit „historickou pravdu“ v tragédii, respektive u d'Aubignaka naopak o její nutné adaptaci, nemůže být nejmenších pochyb: i v pozdních textech abbé zastává stanoviska, jež hájil v *Divadelní praxi*. Corneille měl pokorně následovat Mairetovo zpracování, tj. nechat Syfáka zemřít, protože jeho Sofonisba by tak alespoň částečně mohla ospravedlnit své rozmary a ušetřit pohoršení „počestného“ diváka, jenž od hlavní jednající postavy očekává stejně tak „počestné“ jednání. Vidíme zde znovu – avšak bezmála s třicetiletým odstupem –, nakolik do autorské koncepce zasahují nejenom vnější mimoestetická kritéria, ale i přesvědčení, že tragická mimesis je svébytným modem uchopení známých námětů, jež se ne pouze v jednotlivostech,

vznešenosti heroického divadla. Je mnoho věcí, které lze činit, aniž se proviníme proti spravedlnosti nebo mravnosti, avšak není záhodno je pojmenovávat, natož vysvětlovat, nechceme-li se provinit proti dobrým mravům. Nuže, když Massinissa na jevišti za bílého dne uprostřed vřavy naprosto nepokrytě dává najevo, že chce spát se Sofonisbou, diváka to pobouří a vyděsí. Ani ho nenapadne přemýšlet o tom, zda jsou Sofonisba a Massinissa svoji, neboť kdyby byli oddáni, užívali by manželského práva s přirozenou samozřejmostí a nevedli by důvěrné hovory na veřejnosti. Mairet si s touto neblahou událostí poradil lépe. Nechal Syfáka padnout v bitvě, tím zbavil Sofonisbu manželského závazku a připravil si půdu k tomu, aby se mohla znovu provdat, kdy a jak se jí zlíbí. Divák si proto nemusil lámat hlavu, jak se to s oním sňatkem doopravdy má. *Tento příklad ukazuje, nakolik je mnohdy vhodnější nechat na divadle umřít muže, který ve skutečnosti o život nepřišel, než se stůj co stůj držet historických pramenů a zpronevěřit se tak dramatickým pravidlům.*"

ale ani v závažných okolnostech historickým průběhem událostí nemusí a nemá řídit. Víme, že Corneille toto pojetí absolutní věrohodnosti, odmítající všechna zpracování, kde se historický průběh událostí nepřekrývá s neúprosnou logikou věrojatnosti, bezpodmínečně nesdílí.²²⁵ A jak se k „autentické“ historičnosti uměleckého zobrazení staví Racine? Již v *Alexandrovi Velikém* jsme se setkali s několika dílčími úpravami, zejména se změnou statusu indické královny Kléofily, jež se v Racinově zpracování stává sestrou zabitého Taxila – touto zdánlivě nepatrnou modifikací Racine dociluje umocnění tragického konfliktu zcela v duchu Aristotelovy *Poetiky* a v ní rozvržené axiologické hierarchie možných konfigurací tragického děje, zároveň se mu tak daří zvýznamnit i Alexandrovo závěrečné velkorysé gesto: Póra ospravedlňuje a intronizuje i přesto, že v afektu usmrtil bratra Alexandrovy milenky. Podobné důvody vedly Racina i k adaptaci syrové materie Andromašina příběhu, najmě proto, aby „zjemnil“ povahu surového Pyrrha. Pro jedny je Racinův Pyrrhos příliš galantní, pro druhé naopak nemístně krutý: polemika o Pyrrhově povahokresbě ukazuje, do jaké míry stojí protichůdné požadavky adaptace povahy tragického hrdiny a věrného zachycení na tenkém ledě:

„Mais véritablement mes Personnages sont si fameux dans l'Antiquité, que pour peu qu'on la connaisse, on verra fort bien que je les ai rendus tels, que les anciens Poètes nous les ont donnés. Aussi n'ai-je pas pensé qu'il me fût permis de rien changer à leurs mœurs. *Toute la liberté que j'ai prise, ç'a été d'adoucir*²²⁶ *un peu la férocité de Pyrrhus*, que Sénèque dans sa *Troade*,²²⁷ et Virgile dans le second de l'*Énéide*,²²⁸ ont poussé beaucoup plus loin *que je n'ai cru le devoir faire*. // Encore s'est-il trouvé des Gens qui se sont plaints qu'il [Pyrrhus] s'empörtât contre Andromaque, et qu'il voulût épouser cette Captive à quelque prix que ce fût. J'avoue qu'il n'est pas assez résigné à la volonté de sa Maîtresse, et que Céladon²²⁹ a mieux connu que lui le parfait amour. *Mais que faire? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans. Il était violent de son naturel. Et tous les héros ne sont pas faits pour être des Céladons.*“

„Avšak mé postavy jsou ve starověku věru všeobecně známé, takže pokud se divák jen trochu vyzná, nahlédne, že jsem je zobrazil tak věrně, jak je ztvárnili starověcí básníci. Proto by mi ani nepřišlo na mysl, že bych si mohl troufnout sebe-méně jejich povahové rysy měnit. *Dovolil jsem si jediný posun. Ztlumil jsem Pyrrhovu výbušnost, která v Senekových Trójan-kách a ve Vergiliově Aeneidě málem nezná hranic. Já jsem považoval za žádoucí postupovat jinak.* // Přesto se vyskytli tací, kteří mi vytýkali, že se [Pyrrhos] chová k Andromaché neurvale a že se chce s touto zajatkyní oženit stůj co stůj. Připouštím, že tento hrdina příliš nedbá vůle své milenky a že Céladon věděl lépe, jak se má chovat vzorný milenec. *Avšak co naplat? Naše romány Pyrrhos nečetl a krutost měl v nátuře. Koneckonců ne každý hrdina se musí chovat jako seladon.*“

(J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 1319; naše kurziva.)

Z Racinovy předmluvy by se mohlo zdát, že námitky vznesené proti vykreslení Pyrrhovy povahy mířily zejména na to, že Racine Pyrrha v *Andromaché* ztvárňuje i přes veškeré zjemnění („adoucissement“) jako postavu příliš krutou, jako postavu, která nejedná v souladu s očekáváním soudobého diváka, poněvadž nezná vybraný zdvořilostní kód a poněvadž si neosvojila jazyk lásky tak brilantně, jak to předvádějí hrdinové galantních románů. Racinova apologie s odkazy na Vergilia a Eurípida (dále i na Horatia) je však polemickou klíčovou. V tom, že je povahokresba Achilleova syna (v Eurípidově *Andromaché* vystupuje Pyrrhos pod jménem Neoptolémos, avšak stejně jako Pyladés ne jako jednající postava) natolik kanonická, že by ho přílišná adaptace změnila k nepoznání, Racine se svými kritiky souhlasí. Opravdová a doložitelná kritická výtka, s níž Racine v předmluvě polemizuje, však míří jinam, totiž že Racine Pyrrhovo chování zjemňuje příliš, tj. že se zpronevěřuje vlastnímu přesvědčení, podle kterého by měl zůstat věrný kanonickému zobrazení. Ačkoli o bezprostředních polemických odezvách na Racinovu *Andromaché* máme pouze kusé a ne zcela spolehlivé údaje, dostatečně přesvědčivý obraz si můžeme utvořit díky předmluvě k satirické zápletkové komedii *Kritika Andromaché aneb Bláznivý spor*.²³⁰

Subligny se ve značné části předmluvy věnuje Racinovým prohrěškům proti „čistotě“ a „jasnosti“ francouzského jazyka, kritizuje zejména příliš odvážené a nesrozumitelné metafory, dále nesprávný výběr lexika v rytmicky exponovaných pozicích (rýmové páry), nejednoznačné syntaktické konstrukce atp. Úhrnem Subligny v Racinově *Andromaché* napočítal na tři sta „chyb“ a není bez zajímavosti, že Racine řadu Sublignyho výtek v pozdějších vydáních vzal v potaz a příslušné pasáže upravil.²³¹ Z našeho pohledu jsou však zajímavější Sublignyho poznámky k dramatické kompozici. Pasáž začíná již téměř obligátním srovnáním Racina s nedostižným Corneillem:

„À cela près [navazuje na zmíněný výčet stylistických a jazykových prohrěšků], l'Auteur d'*Andromaque* n'en est pas moins en passe d'aller un jour plus loin que tous ceux qui l'ont précédé, et s'il avait observé dans la conduite de son sujet de *certaines bienséances*²³² qui n'y sont pas: s'il n'avait pas fait toutes les fautes qui y sont contre le bon sens: je l'aurais déjà égalé sans marchander à notre Corneille.“

„Avšak bez ohledu na to [navazuje na zmíněný výčet stylistických a jazykových prohrěšků] je tvůrce *Andromaché* na dobré cestě, a jednou by mohl všechny autory, na které navazuje, předstihnout. Kdyby se při výstavbě děje řídil *pravidlem přiměřenosti* a kdyby se tolikrát neprovinil proti *zdravému rozumu*, postavil bych ho bez okolků na roveň Corneillovi.“

(A.-T. P. de Subligny, *La Folle Querelle*. In: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 261; naše kurziva.)

„Bon sens“, „certaines bienséances“ – ani jednomu z těchto imperativů se Racinova tragédie nepodřizuje a srovnání s Corneillem tedy vyznívá čistě hypoteticky. Subligny přesto rozvádí, jak by se Racinův sok se svěřeným námětem vypořádal, a jeho kritika tím nabývá konkrétnějších obrysů:

„Mais il faut avouer que si M. Corneille avait eu à traiter un sujet qui était de lui-même si heureux, il n'aurait pas fait venir Oreste en Épire *comme un simple Ambassadeur; mais comme un Roi qui eût soutenu sa dignité*. Il aurait fait traiter Pylade en Roi à la Cour de Pyrrhus, comme Pollux est traité à la Cour de Créon, dans la *Médée*,²³³ ou s'il eût manqué à le traiter en Roi, il n'eût pas cherché à s'en excuser, en disant qu'il ne l'est que dans un Dictionnaire historique, et qu'il ne l'est pas dans Euripide, car Pylade est Roi dans Euripide même.²³⁴ Il aurait introduit Oreste *le traitant d'égal*, sans nous vouloir faire accroire, qu'autrefois le plus grand Prince tutoyait le plus petit;²³⁵ *parce que cela n'a pu être entre gens qui portaient la qualité de Rois, et que quand cela aurait été, ce n'est pas les cérémonies des anciens Rois qu'il faut retenir dans la Tragédie, mais leur génie et leurs sentiments*, dans lesquels M. Corneille a si bien entré qu'il en a mérité une louange immortelle; et qu'au contraire ce sont ces cérémonies-là, qu'il faut accommoder à notre temps pour ne pas tomber dans le ridicule.²³⁶

(Cit. vydání, s. 261-262; naše kurziva.)

Potud sahá Sublignyho kritika, jež zavrhuje zobrazení zdánlivě rovného vztahu mezi Orestem a Pyladem. Vidíme zde, že oproti Racinovi klade Subligny důraz na adaptaci. Básnické zobrazení by mělo odpovídat aktuálnímu požadavku povahové přiměřenosti, a to i u postav „historických“. Jejich postoje a výrazové prostředky, které je ztvárňují, nemají mít čistě „dokumentární“ charakter, ale musí se přizpůsobit dobovým zvyklostem: úkolem tragické mimesis podle Sublignyho nemůže být toliko, aby se zmocnila surového slova

„Je však třeba připustit, že kdyby se tohoto námětu, který je sám o sobě předurčen k úspěchu, chopil Corneille, Orestés by nepřišel do Épeiru *jako pouhý vyslanec, nýbrž jako panovník, který nedopustí, aby utrpěl jeho vladařský majestát*. U Corneille by se s Pyladem na Pyrrhově dvoře jednalo jako s králem, tak jako se zachází v *Médeie* s Polluxem na dvoře Kreontově. Anebo kdyby mu neprokazovali pocty, jaké přísluší králi, nevymlouval by se autor na to, že Pylada považuje za krále jen jakýsi historický slovník, a nezaštiťoval by se Eurípidem. Poněvadž právě u něho Pyladés jako král vystupuje. Orestés by s Pyladem *jednal jako rovný s rovným*, a ne podle Racinovy představy. Autor nám chce namluvit, že kdysi mocnější panovník tykal méně významnému vládci. *Jenomže tak to mezi panovníky nechodilo. I kdybychom to však připustili, tragédie nemá zachycovat obřady a obyčeje, podle nichž se kdysi dávno králové k sobě chovali, ale má je přizpůsobit současnosti, pokud nemá působit směšně. Tragédie má naopak zobrazit jejich ducha a smýšlení*, jež Corneille vystihl tak mistrně, že ho za to nelze dost vynachválit.“

cílíc k bezprostřední historické iluzivnosti. Má-li být zobrazené jednání považováno za skutečně tragické, musí dostát hierarchickému postavení žánru, musí sledovat *ducha a myšlenkovou velikost* jednajících postav („sentiments“, *dianoia*), a ty jsou podmíněny dobovými představami o tom, co je p ř i m ě ř e n é (*decorum*).²³⁷ Sublignyho předmluva pokračuje rozbořem dějového uspořádání Racinovy tragédie (*mythos*), přičemž se však vždy znovu oklikou navrácí k adaptaci *mores* a ke srovnání s výjimečným Corneillem, kterýžto *paragone* lze bez nadsázky považovat za nejčastější topos literárněkritického myšlení v kontextu francouzské dramatické literatury druhé poloviny 17. století:²³⁸

„M. Corneille, dis-je, aurait rendu Andromaque *moins étourdie*, et pour faire un bel endroit de ce qui est une faute de jugement, dans la résolution qu'elle prend de se tuer, avant que le mariage soit consommé, il aurait tiré Astyanax des mains de Pyrrhus, afin qu'elle ne fût pas en danger de perdre le fruit de sa mort, *et qu'on l'accusât point d'être trop crédule.*“

(Cit. vydání, s. 262; naše kurziva.)

Andromaché v Racinově podání tudíž nejedná prozíravě, nadměrně nahrává Pyrrhovi: Astyanax, syn padnuvšího Hektóra a Andromaché, se stává příliš snadným rukojmím nevypočitatelného Pyrrha. Corneille by takto nevěrohodně děj tragédie neuspořádal. Dostáváme se k nejdůležitější Sublignyho výtce: k Pyrrhově povahokresbě, nejen v čistě technickém slova smyslu, tj. jako k věrohodnému základu zobrazeného jednání, nýbrž s důrazem na jeho morální kvalifikaci:

„Il [Corneille] aurait conservé le caractère violent et farouche de Pyrrhus, sans qu'il cessât d'être honnête homme, parce qu'on peut être honnête homme dans toutes sortes de tempéraments: et donnant moins d'horreur qu'il ne donne des faiblesses de ce Prince qui sont de pures lâchetés, il aurait empêché le spectateur de désirer qu'Hermione en fût vengée, au lieu de le craindre pour lui.“

(Cit. vydání, s. 261; naše kurziva.)

„U Corneille by Andromaché, jak pravím, *nejednala tak pošetile* a z okamžiku, kdy se řídí mylným úsudkem a odhodlá se k sebevraždě, než se manželství naplní, by autor vytěžil jeden z nejpůsobivějších výstupů celého dramatu. Pyrrhos by u Corneille neměl nad Astyanaktem žádnou moc, Andromaché by tak získala jistotu, že se synův osud nemůže po její smrti zvrátit, a nikdo by jí nemohl *vytýkat, že je nadměrně důvěřivá.*“

„[Corneille] by *ponechal Pyrrhovi jeho neústupnost a tvrdošijnost, ale zároveň by ho zobrazil jako čestného muže: člověk může mít lecjaký temperament, a být přitom čestný. Slabosti tohoto panovníka, pramenící veskrze ze zbabělosti, by nevyvolávaly takový odpor a divák by si nemusel přát, aby Pyrrha kvůli Hermioně stihla spravedlivá odplata. Zde naopak divák chce, aby Pyrrhos zůstal pomsty ušetřen.*“

Toto je beze sporu nejvýznamnější úryvek Sublignyho kritiky, kde nás autor se zápalom poučuje o Racinově obratné polemické strategii. Racinův Pyrrhos si vinou příliš nápadných prohřešků (srov. Sublignyho eufemismus „sans qu'il cessât d'être honnête homme“) nezíská divákovy sympatie, jako by Racine mezi řádky ospravedlňoval jednání zuřivé Hermioné... Pyrrhova slabost a to, jak jí smýká vášeň (ano, Racinův Pyrrhos je příliš galantní!), neodpovídá Sublignyho představě o tragickém hrdinovi: vždyť Pyrrhos měl být zobrazen věrně podle antických předloh jako neústupný, avšak zároveň počestný hrdina, a nikoliv jako galantní seladon. Znamená to tedy vposled, že se Subligny přiklání k témuž názoru na adaptaci povahových rysů, jež obhajuje Racine ve své předmluvě. Ta se však takto jeví ve zcela novém světle: jako promyšlená obranná strategie, jež předjímá argumenty, které se sice mohly objevit, ale o kterých máme pouze nepřímé svědectví,²³⁹ a jejímž prostřednictvím dramatik hájí vlastní autorskou adaptaci Pyrrhovy povahokresby. Na rozdíl od moralizujícího Sublignyho, kterému vadí Pyrrhova změkčilost a jeho prohřešky proti vybrané etiketě, ovšem Racine svou volbu v závěru předmluvy hájí osobitým pojetím estetiky tragédie (viz dále). Vraťme se však ještě naposled k Sublignyho hypotetickému nástinu, kterak by se tragického námětu *Andromaché* chopil Corneille, s tím, že terčem kritiky je tentokrát špatně zvolená příčina Hermioniny pomsty:

„Il [Corneille] aurait ménagé autrement la passion d'Hermione; il aurait mêlé un point d'honneur à son amour, afin que ce fût lui qui demandât vengeance plutôt qu'une passion brutale; et pour donner lieu à cette Princesse de reprocher à Oreste la mort de Pyrrhus,²⁴⁰ avec quelque vraisemblance, après l'avoir obligé à le tuer; il aurait fait que Pyrrhus lui aurait témoigné du regret d'être infidèle, au lieu de lui insulter: qu'Oreste l'aurait prise *au mot* pour se défaire de son Rival, au lieu que c'est elle qui le presse à *toute heure* de l'assassiner; et pour prétexter la conspiration d'Oreste, il n'aurait pas manqué à se servir, utilement, de ce qui fut autrefois la cause de la mort de Pyrrhus, en joignant l'intérêt des Dieux à celui de sa jalousie. Enfin il aurait *modéré* l'emportement d'Hermione, ou du moins il l'aurait rendu sensible *pour quelque*

„[Corneille] by Hermioninu vášeň pojal jinak. Vložil by do ní zrnko cti, aby po pomstě prahla nikoli zhrzená a nepotlačitelná vášeň, ale čest. A aby Hermioné měla věrohodný důvod k tomu, obžalovat Oresta z Pyrrhovy smrti poté, co ho přinutila, aby ho zabil, vybudoval by zápletku tak, že Pyrrhos by své nevěry litoval, místo aby Hermionu urážel. Orestés by ji vzal *za slovo* a chopil by se příležitosti zbavit se soka, takže Hermioné by ho nemusela k vraždě *neustále* přemlouvat. A aby autor lépe odůvodnil, že Orestés snová spiknutí, šikovně by využil původní příčiny Pyrrhovy smrti tak, že by Orestovu žárlivost podepřel zájmem bohů. Konečně by *oslabil* Hermioninu zlobu, anebo by si u něho hrdinka *alespoň chvíli* vychutnávala, že byla pomstěna. Vždyť není možné, aby se z *tohoto zadostiučinění alespoň*

temps au plaisir d'être vengée. Car il n'est pas possible qu'après avoir été outragée jusqu'au bout, qu'après n'avoir pu obtenir seulement que Pyrrhus dissimulât à ses yeux le mépris qu'il faisait d'elle: qu'après qu'il l'a congédiée, sans pitié, sans douleur du moins étudiée,²⁴¹ et qu'elle a perdu toute espérance de le voir revenir à elle; il n'est, dis-je, pas possible qu'en cet état elle ne goûte *un peu* sa vengeance. Pour conclusion, M. Corneille aurait tellement préparé toutes choses pour l'action où Pyrrhus se défait de sa garde, qu'elle eût été une marque d'intrépidité, au lieu qu'il n'y a personne qui ne la prenne pour une *bévue insupportable*. Voilà ce que je crois que M. Corneille aurait fait, et peut être qu'il aurait encore fait mieux. Le temps amène toutes choses et comme l'Auteur d'*Andromaque* est jeune aussi bien que moi, j'espère qu'un jour je n'admirerai pas moins *la conduite* de ses ouvrages, que j'admire aujourd'hui *la noble impétuosité de son génie*."

(Cit. vydání, s. 262–263; naše kurziva.)

V tomto úryvku analyzuje Subligny málo přesvědčivou věrohodnost rozuzlení, či přesněji nesprávnou motivaci jednotlivých událostí v rozuzlení: náhlý Hermionin obrat a její zuřivost nejsou dost věrohodné; hrdinka se měla po vytrpěném příkoří z vykonané pomsty těšit, byť dočasně a pouze trochu, jak Subligny opatrně naznačuje. Hermionu měla k pomstě strhnout nikoli „brutální“, neovladatelná vášeň, nýbrž pošlapaná čest a zhrzenost, a když Pyrrhos, zaslepen vášní, propouští své strážce, působí to, jako by byl sám strůjcem svého nešťastného osudu. Měl se navíc zapuzené milence alespoň s předstíranou lítostí omluvit. Orestés jedná nikoliv *okamžitě*, ale až po *opakovaném* Hermionině nátlaku. Sublignyho výhrady ústí v krutý sarkasmus, předstíraný obdiv básníkovy *furoru*, inspirace *poety vates*, avšak to vše na úkor věrohodně zřetězeného děje. Zbývá se podívat, jak se k těmto výtkám, které v závěru předjímají mimo jiné také debatu o tom, do jaké míry může být dramatický text „básnický“,²⁴² postavil Racine. Odpověď nalézáme v druhé části první předmluvy k *Andromaché*:

trochu netěšila po veškerém příkoří, které od Pyrrha vytrpěla: poté, co ji potupil, co korunoval své urážlivé chování tím, že ani neskrýval, jak jí pohrdá, poté, *co ji bezohledně zapudil a ani se nenamáhal předstírat lítost*, poté, co ztratila veškerou naději, že se k ní někdy vrátí. Závěrem dodávám, že Corneille by sestrojil celý děj tak, aby v okamžiku, kdy Pyrrhos propouští svou stráž, vynikla jeho *neohroženost*, kdežto u Racina se tento Pyrrhův pokyn jeví jako *trestuhodný přehmat* – sotva by někdo tvrdil opak. Takto by tedy podle mého názoru postupoval Corneille, ba dost možná by si poradil ještě lépe. Ovšem věci potřebují čas, a poněvadž je autor *Andromaché* stejně mlád jako já, chovám naději, že jednoho dne budu obdivovat *výstavbu* jeho děl stejně, jako dnes žasnu nad *velkolepým vzletem jeho básnické tvořivosti*."

„Quoi qu'il en soit, le Public m'a été trop favorable, pour m'embarrasser du chagrin particulier de deux ou trois personnes, qui voudraient qu'on reformât tous les Héros de l'Antiquité, pour en faire des Héros parfaits. Je trouve leur intention fort bonne, de vouloir qu'on ne mette sur la Scène que des hommes *impeccables*. Mais je les prie de se souvenir, que *ce n'est pas à moi de changer les règles du Théâtre*. Horace nous *recommande* de dépeindre Achille, *farouche, inexorable, violent*, tel qu'il était, et *tel qu'on dépeint son Fils*. Et Aristote bien éloigné de nous demander des Héros parfaits, veut au contraire que les *Personnages tragiques, c'est-à-dire, ceux dont le malheur fait la catastrophe de la Tragédie, ne soient ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants. Il ne veut pas qu'ils soient extrêmement bons, parce que la punition d'un homme de bien exciterait plutôt l'indignation, que la pitié du spectateur; ni qu'ils soient méchants avec excès, parce qu'on n'a point pitié d'un scélérat. Il faut donc qu'ils aient une bonté médiocre.*“

(J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 261; naše kurziva.)

Povahokresbu a morální kvalifikaci tragických postav Racine přizpůsobuje nikoli krátkozrakému mravokárství, ale afektu, jež má tragédie vyvolat. Téměř doslova zde přejímá Aristotelovy úvahy tak, jak je ve svých *Rozpravách* o několik málo let dříve formuloval jeho největší rival Corneille. Způsob uvažování obou dramatiků je bezmála identický: oba rozhodně odmítají, že by jednající hrdina, jenž je nadán povahovými rysy chápanými obecně ryze záporně, nemohl být tragickou postavou. Odmítají i to, že by sebemenší prohrěšek proti dobrým mravům musela vždy následovat nutná výčitka, jež má morální štít tragického hrdiny očistit, zušlechtit, zbavit poskvrny... V předmluvě k *Andromaché* nepadne ani slovo o příkladnosti, nezbytném morálním poselství, škole ctnosti atp. Neodmyslitelná citace z Horatiova *Umění básnického* má za cíl toto přesvědčení posílit.²⁴³ Pyrrhos je jako Achilleus postava výbušná, nezkrotná, necouvne před násilím – a Horatiova *doporučení* (nikoliv příkazy), aby básník zobrazil Achillea, případně Pyrrha ve shodě s tradičním podáním,

„Tak či onak obecenstvo přijalo mé hry natolik příznivě, že mě nemusí trápit názor hrstky lidí, kterým by se líbilo, aby se ze všech starověkých hrdinů stali *hrdinové dokonalí*. Přání, aby na divadle vystupovali jen *bezúhonné postavy*, schvaluji. Avšak nechť si obhájci tohoto stanoviska laskavě uvědomí, že *mně nepřísluší měnit pravidla tragédie*. Horatius nám *doporučuje*, abychom Achillea zobrazili jako *neobomněného, prudkého a prchlivého*, zkrátka takového, jaký byl a *jak bývá zobrazován jeho syn*. Aristotelés je dalek toho, aby po nás chtěl dokonalé hrdiny, a naopak vyžaduje, aby *tragické postavy, tj. ty, z jejichž neštěstí vyplýne katastrofa, nebyly ani úplně dobré, ani úplně špatné*. Aristotelés *nežádá, aby vynikaly dobrou povahou, protože potrestání ctnostného člověka diváka spíše pohorší, než rozlící*. A *nežádá ani, aby byly přehnaně zlotřilé, protože s padouchem nesoucítíme*. Z toho tedy plyne, že *musí být průměrně dobré.*“

nevylučují, aby takto zobrazené postavy splňovaly Aristotelovo a Racinovo přesvědčení o tom, že jediným základním a nezrušitelným požadavkem je, aby tragédie pohnula diváka k soucitu. Samozřejmě si můžeme položit otázku, kdo je vlastně v Racinově tragédii obětí. S kým má divák soucítit? S Pyrrhem, který umírá v tratolišti krve na oltáři? S pomstychtivou, rozlícenou, avšak současně pochybovačnou a skutečně trpící, zapuzenou Hermioné,²⁴⁴ jež se při pohledu na krví zbrocené Pyrrhovo tělo probodne dýkou? S pomateným Orestem? S Andromaché, dvakrát ovdovělou, jíž se však přes veškeré očekávání podaří zachránit Astyanakta a jež sama smrti uniká? Racine se v předmluvě zmiňuje toliko o Pyrrhovi, odpovídá na bezprostřední kritické výtky k jeho povahokresbě, avšak závěr jeho předmluvy nabývá obecnější platnosti: rodí se tu Racinův zranitelný a chybný hrdina – a záleží na divákovi, do jaké míry se s tou či onou postavou ztotožní: tragický hrdina podle modelu *mediocritas aurea* mu umožňuje totiž dokonce několikerou identifikaci. Racine se tak zřídka neodvolatelného a závazného ortelu.

Saint-Évremond zůstává i po uvedení *Andromaché* neochvějným zastáncem corneillovské „grandeur d'âme“, obšírněji se k *Andromaché* vyjadřuje pouze ve dvou dopisech Lionnovi z března nebo dubna roku 1668. V prvním z nich nabízí porovnání s Corneillovou tragédií *Attila* a připomíná často komentovanou smrt Montfleuryho,²⁴⁵ představitele Oresta. Jeho soud je poněkud rozpačitý,²⁴⁶ zdaleka ne však natolik zamítavý jako v případě *Alexandra Velikého*:

„[...] À peine ai-je eu le loisir de jeter les yeux sur *Andromaque*, et sur *Attila*; cependant, il me paraît qu'*Andromaque* a bien de l'air des belles choses, il ne s'en faut presque rien qu'il n'y ait du grand. Ceux qui n'entreront pas assez dans les choses, l'admireront; ceux qui veulent des beautés pleines, y chercheront je ne sais quoi qui les empêchera d'être tout à fait contents. Vous avez raison de dire que cette pièce est déçue par la mort de Montfleury; car elle a besoin de grands comédiens, qui remplissent par l'action ce qui lui manque. Mais à tout prendre, c'est une belle pièce et qui est fort au-dessus du médiocre, quoiqu'un peu au-dessous du grand. *Attila* au contraire a dû gagner quelque chose par la mort de Montfleury. Un grand comédien eût trop poussé un

„[...] *Andromaché* a *Attilu* jsem prošel velmi zběžně. Zdá se mi, že *Andromaché* vypadá docela slibně a že *jen málo schází k tomu, aby dosáhla velikosti*. Povrchnější diváci ji zahrnou obdivem, kdežto vyznavačům dokonalé krásy bude vadit kdejaká chybička a hru hned tak nepochválí. Máte pravdu, že tato hra utrpěla Montfleuryho smrtí, jelikož potřebuje velikány, aby mistrným herectvím vyvážili její nedostatky. *Ale celkem vzato je to povedená, ano výrazně nadprůměrná hra, byť nepatří k tomu nejlepšímu, co máme. Attila naopak Montfleuryho smrtí určitě získal. Vynikající herec by přehrával a v roli, která je plnokrevná už sama o sobě, by mohutně ztvárněnou zuřivostí strhával pozornost a děsil jemnocitné diváky...*“

rôle assez plein de lui-même, et eût fait trop d'impression à sa férocité sur les âmes tendres...”

(Saint-Évremond, *Lettre à M. de Lionne*, cit. podle *Nouveau corpus Racinianum. Recueil - inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine*. Éd. cumulative par R. Picard. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1976, s. 44; naše kurzíva.)

Základním axiologickým kritériem pro Saint-Évremonda není, zda je Racinův námět galantní či nikoli. Spíše se zdá, že ho Racinova tragédie neuspokojuje, protože dostatečně nenaplnuje jeho představu o tragické velikosti. Z citovaného úryvku můžeme pouze dovodit, že jeho vkusu nevyhovovala zejména povahokresba Oresta (jehož ztvárnil právě zmiňovaný Montfleury). Na každý pád Saint-Évremondova kritika svědčí o tom, že se terčem útoků Racine stal nejen proto, že nedostál požadavku podobnosti *mores*, imperativu, o němž sám píše v předmluvě, ale také proto, že jednání hrdinů, a tedy i jejich povahokresbu, příliš podřídil vkusu dobového salónního publika (zde „âmes tendres“, běžně jsou označováni také hanlivě jako „beaux esprits“) – a mezi tyto „krasoduchy“ Saint-Évremond sebe sama pochopitelně nezahrnuje. V dalším dopise Lionnovi Saint-Évremond volí o něco smířlivější tón:

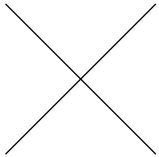
„Ceux qui m'ont envoyé *Andromaque*, m'en ont demandé mon sentiment. Comme je vous l'ai dit, elle m'a semblé très belle: mais je crois qu'on peut aller plus loin dans les passions, et qu'il y a encore quelque chose de plus profond dans les sentiments, que ce qui s'y trouve. Ce qui doit être tendre n'est que doux, et ce qui doit exciter de la pitié, ne donne que de la tendresse. Cependant, à tout prendre, Racine doit avoir plus de réputation qu'aucun autre, après Corneille.“

(Cit. vydání, s. 45, naše kurzíva.)

„Obdržel jsem *Andromaché* s prosbou, abych se k ní vyjádřil. Jak jsem vám už naznačil, velmi se mi líbí. Domnívám se však, že v zobrazení vášní lze jít mnohem dál a že lidské myšlení a cítění v sobě tají hloubku, ke které autor v této hře nepronikl. Hra vás nedojme, vyvolá ve vás jen sladkobol a nepohne vás k pravému soucitu, jen vás rozjítří. Avšak v úhrnu si Racine hned po Corneillovi zaslouží nejvyšší uznání.“

Z našeho hloubání o dobové kritice vyplývá, že na otázku, má-li v tragédii převažovat ohled na dobový požadavek podobnosti *mores*, či naopak má-li mít dramatik na mysli především soudobého diváka a povahokresbu jednajících postav uzpůsobit tak, aby odpovídala jeho očekáváním, není možno dát jednoznačnou odpověď. V tehdejší myšlení se spíše střetávají konceptualizace deskriptivní a preskriptivní, které otvírají různé možnosti, jak vymezit

status a závaznost pravidel, která dramatici počínaje Corneillem zpochybňují hlavně v bezprostředně polemickém kontextu. To ovšem neznamená, že nepřipouštějí jejich existenci a že nepřemýšlejí nad jejich oprávněností, jakkoli se v konkrétních tvůrčích řešeních často zákonitě rozcházejí. Je tomu tak zejména tehdy, když se zabírají otázkami, jak vzbuzovat tragické afekty. Autoři je v dobových reflexích artikulují právě ve spojitosti s povahokresbou, které ovšem upírají její ryze technické, byť heteronormativní (ve smyslu *techné, ars*) aristotelské ukotvení. Nabízet definici požadavku přiměřenosti jako závazného a neporušitelného pravidla je možné pouze v některých dobových poetologických a rétorických pojednáních, v žádném případě se však nedobereme uspokojivého řešení, jakmile zohledníme svět básnické fikce. Zatímco rétorika pravidla stanovit může a musí, poněvadž si klade prostě za cíl vytyčit regule („řehole“), které řečníkovi pomohou, aby svého posluchače přesvědčil, poetika vzhledem k požadavkům na tragickou mimesis, jejímž prvořadým úkolem je vzbudit čtenářovy/divákovy emoce, jednoduchý, obecně platný a jednou provždy závazný recept nabídnout nemůže. Dá se myslím říci, že svou volbou dramatik jistou představu o čtenáři a ustrojení či vyladění jeho mysli předjíhá, vpisuje je do svého díla a podle nich je moduluje. Racinovo divadlo má být jednotné, povahokresba má věrohodně motivovat jednání postav a přispívat tak k soudržnosti fikčního světa, jež podává tragická mimesis. Postulát této kýžené koherence a významového sjednocení však neznamená, že existuje jediné možné řešení – jednota není jedinstvo.



V. ZROZENÍ TYRANA ANEB RACINŮV *BRITANNICUS*

*Britannicus*²⁴⁷ je první Racinova tragédie na námět z římských dějin.²⁴⁸ Racinova volba střetu mocichtivého a zamilovaného Nerona s mladicky nerozváženým Britannikem, jenž vyústí v bratrovraždu, coby námětu dotud v moderní francouzské tragédii nevyužitého,²⁴⁹ musela být podepřena důkladným pramenným studiem. Co se týká uspořádání děje a adaptace obecně známé historické látky se Racine musel vyhnout týmž úskalím, jimž ve své tvorbě čelili i ostatní dramatici, kteří čerpali látku ze skutečných historických událostí. Jim po boku Jeana de Mairet,²⁵⁰ Georgese de Scudéry,²⁵¹ Tristana²⁵² a dalších vévodí stále ještě plodný a Saint-Évremondem tolik obdivovaný Pierre Corneille. První Racinovu předmluvu k *Britannikovi* (leden 1670) lze tudíž číst jako účinnou polemiku s corneillovským pojetím tragédie. Ve druhé předmluvě z roku 1675 Racine anticorneillovsky zaměřené výpady vypouští.

V.1 BOURSALTOVA ZPRÁVA O PREMIÉŘE *BRITANNIKA*

Na premiéru Racinova *Britannika* reaguje záhy Boursault v incipitu galantní novely *Artémise et Poliante*²⁵³ (1670). Edme Boursault (1638–1701) po příchodu do Paříže, kde byl zpočátku ve službách vévodkyně d'Angoulême, proslul zejména kritikou Molièrovy *Školy žen* (*Le portrait du peintre, ou la Contre-Critique de l'École des femmes*, 1663), která mu brzy nato vynesla Molièrovy nevybíravé útoky ve *Versailleském impromptu* (uvedeném roku 1663, knižně až po Molièrově smrti roku 1682).²⁵⁴ Další z významných epizod Boursaultova kritického působení představuje satirická komedie namířená tentokrát proti Boileauovi (*Satire des Satires*, knižně vydaná v roce 1669), jemuž se však

u pařížského soudního dvora nakonec podařilo prosadit, aby tato hra nebyla uvedena. Boursault patří mezi pilné a plodné autory, s Boileauem se později smiřuje a z jeho rozsáhlého díla se některé texty těší pozornosti až do dneška: z pozdějších především satirické a moralizující komedie (*Le Mercure galant*, 1679; *Les mots à la mode* – kritická komedie o nepřiměřeném užívání „preciózního“ výraziva, 1694; v neposlední řadě pak moralizující *Ésope à la ville* z roku 1690), nepřehlédnutelné je i Boursaultovo dílo prozaické.²⁵⁵

Edme Boursault se prvního uvedení *Britannika* v Burgundském paláci (13. prosince 1669) osobně zúčastnil a jeho záznam je jedinou podrobnější zprávou, jež se nám o bezprostředním přijetí Racinovy tragédie dochovala:

„[...] je me trouvai si à mon aise²⁵⁶ que j'étais résolu de prier M. de Corneille que j'aperçus tout seul dans une loge, d'avoir la bonté de se précipiter sur moi, au moment que l'envie de se désespérer le voudrait prendre; lorsque Agrippine ci-devant Impératrice de Rome, qui, de peur de ne pas trouver Néron, à qui elle désirait parler, l'attendait à sa porte dès quatre heures du matin,²⁵⁷ imposa silence à tous ceux qui étaient là pour écouter, et me fit remettre ma prière à une autre fois. Monsieur de ***,²⁵⁸ admirateur de tous les nobles vers de Racine, fit tout ce qu'un véritable Ami d'Auteur peut faire pour contribuer au succès de son Ouvrage, et n'eut pas la patience d'attendre qu'on le commençât pour voir la joie de l'applaudir. Son visage qui à un besoin passerait pour un Répertoire du Caractère des Passions,²⁵⁹ épousait toutes celles de la Pièce l'une après l'autre, et se transformait comme un Caméléon à mesure que les Acteurs débitaient leurs rôles: surtout le jeune Britannicus, qui avait quitté la Bavette depuis peu,²⁶⁰ et qui lui semblait élevé dans la crainte de Jupiter Capitolin, le touchait si fort, que le bonheur dont apparemment il devait bientôt jouir l'ayant fait rire, le récit qu'on vint faire de sa mort

„[...] jelikož v parteru bylo málo lidí, měl jsem v úmyslu poprosit Corneille, který seděl sám, jak jsem si všiml, v jedné lóži, aby se neostýchal a přispěchal za mnou, kdyby si zoufal. Odložil jsem svou nabídku na později, neboť v tu chvíli sál ztichl: římská císařovna Agrippina si přivstala a už od čtyř hodin ráno čekala u Nerónových komnat, protože si s ním potřebovala promluvit a bála se, že ho jinak nezastihne. Pan de***, obdivovatel vznešených Racinových veršů, udělal vše, čím může autorův přítel přispět k úspěchu díla, ale ze samé nedočkavosti se okatě radoval ještě před začátkem představení. Jeho mimika by případně mohla ilustrovat celou škálu vášní a afektů, jež hra zobrazuje, a chameleonsky se proměňovala podle toho, co zrovna jaká postava vyjadřovala. Zejména mladičkový Britannicus, který měl málem ještě mléko na bradě a o kterém se domníval, že mu výchova vstúpila bázeň před kapitolským Jupiterem, dojímal pana de*** tak mocně, že plesal, když okolnosti nahrávaly Britannikovu štěstí, a že se rozplakal při líčení hrdinovy smrti. Autor si stěží může přát větší poctu, než když ovládne naše pocity a emoce tak, že nás v pravou chvíli tu rozradostní, onde rozesmutní.“

le fit pleurer; et je ne sais rien de plus obligeant que d'avoir à point nommé un fonds de joie et un fonds de tristesse au très humble service de M. Racine.“

(E. Boursault, *Artémise et Poliante*. In: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 439–440.)

Zdá se, že pátrání po identitě onoho tajemného M*** je marné, ať je tomu ale jakkoliv, dobová kritika často upozorňuje na prostý fakt, že smích je s tragickými emocemi neslučitelný:²⁶¹ mísení komických a tragických prvků je v příkrém rozporu s tím, co někdy bývá označováno za čtvrtou dramatickou jednotu, tzv. „unité de ton“. Ironický tón Boursaultovy karikatury posilují i další detaily: divák, jenž se roztleskal dřív, než představení začalo; důraz na přílišnou empatii, jíž si navíc ostatní diváci všimli (chameleon); hyperbolická a ironizující stylizace („je ne sais rien de plus obligeant...“)... Fikční rámec Boursaultovy novely nám nedovoluje s jistotou usuzovat ani na to, zda se premiéry zúčastnili doboví představitelé mondénní kritiky, oni „znalci“, jejichž samozvaným mluvčím se zde Boursault stává; jde podle všeho nejspíš jen o autorskou strategii, která má autentičnost svědectví posílit:

„Cependant les Auteurs qui ont la malice de s'attrouper pour décider souverainement des Pièces de Théâtre, et qui s'arrangent d'ordinaire sur un banc de l'Hôtel de Bourgogne qu'on appelle le banc formidable, à cause des injustices qu'on y rend, s'étaient dispersés de peur de se faire reconnaître, et tant que durèrent les deux premiers Actes, l'*appréhension* de la mort²⁶² leur faisait désavouer une si glorieuse qualité: mais le troisième Acte les ayant un peu rassurés, le quatrième qui lui succéda semblait ne leur vouloir point faire de miséricorde, quand le cinquième qu'on estime le plus méchant de tous, eut pourtant la bonté de leur rendre tout à fait la vie.“

(Cit. vydání, s. 440; naše kurziva.)

„Někteří autoři vychytrale drží spolu a po domluvě rozhodují bez sebemenší pokory o úspěchu či neúspěchu divadelních her většinou na lavici Burgundského divadla, které se přezdívá strašlivá lavice, protože jejich verdikty bývají nespravedlivé. Tentokrát se však tito svrchovaní soudci vmísili mezi ostatní, aby se skryli v davu, a během prvních dvou dějství je *strach* ze smrti přiměl k tomu, že tajili své vynikající postavení. Při třetím dějství se poněkud upokojili, pak následovalo čtvrté, v němž jako by je autor nechtěl nijak šetřit, zato při pátém dějství pookřáli, byť je podle všeobecného mínění nejhorší.“

Boursault čtenáře provází Racinovým uspořádáním tragického děje. Jeho důraz na dramatické napětí v prvním a druhém dějství, vystřídané neočekávaným uvolněním v dějství třetím a čtvrtém, po nichž následuje nepovedené

dějství páté – toť neobratně vystavená *dispositio*. Na milost bere Boursault toliko Racinovu vybroušenou *elocutio*²⁶³ („vers fort épurés“):

„Des connaisseurs auprès de qui j'étais incognito, et de qui j'écoutais les sentiments, en trouvèrent les vers fort épurés; mais Agrippine leur parut fière sans sujet, Burrhus vertueux sans dessein, Britannicus amoureux sans jugement, Narcisse lâche sans prétexte, Junie constante sans fermeté, et Néron cruel sans malice.“

(Cit. vydání, s. 44o; naše kurziva.)

„Znalci, v jejichž blízkosti jsem se inkognito ocitl a jejichž názory jsem vyslechl, pokládají Racinovy verše za vybroušené. Avšak Agrippina je podle nich zbytečně hrdá, Burrhus bezdůvodně ctnostný, Britannicus bezhlavě zamilovaný, Narcis neopodstatněně zbabělý, Junie si stojí na svém, avšak nedůsledně, a Nero krutý, leč nikoli zlomyslný.“

Zobrazení zde rozebíraných povahových rysů téměř všech postav Racinova *Britannika* „znalcům“ připadá nepodložené, chabě motivované, u „neodhodlaně důsledné“ Junie a „krutého“, avšak „nikoli zlomyslného“ Nerona dokonce jaksi polovičaté. Jistě, z dnešního pohledu se může zdát, že tu Boursault předkládá povrchní, chatrně promyšlenou a přesvědčivé argumenty postrádající kritiku.²⁶⁴ Přesto však zcela podrývá Racinovo pojetí estetiky tragédie, a navzdory jisté ledabylosti, vratkosti a neuvážlivosti těchto kritických výtek nás tudíž nepřekvapuje, že Racina podnítily k ostré polemické reakci. Uvidíme, že ze všech Racinových teoretických textů je to právě první předmluva k *Britannikovi*, kde se dramatik povahokresbou zaobírá nejdůsledněji. Boursaultovu nedbalou, avšak dobově nikoliv nepříznačnou kritiku v ní se zápalením sobě vlastním vyvrací.

Pro úplnost se zastavme ještě u poslední části²⁶⁵ Boursaultova spisu, kde se autor zaměřuje na dramatickou *dispositio*, přesněji na rozbor událostí zobrazených v rozuzlení. Boursault se podivuje, že po Britannikově smrti, jež se neodehrává na jevišti, Racine obrací divákovu pozornost k Juniině vstupu k vestálkám:

„D'autres [...] trouvèrent la nouveauté de la catastrophe²⁶⁶ si étonnante, et furent si touchés de voir Junie après l'empoisonnement de Britannicus, s'aller rendre Religieuse de l'Ordre de Vesta, qu'ils auraient nommé cet Ouvrage une Tragédie Chrétienne²⁶⁷ si on ne les eût assurés que Vesta ne l'était pas.“

(Cit. vydání, s. 44o.)

„Jiné diváky [...] zarazilo neobvyklé rozuzlení a dojal je Juniin vstup do kláštera mezi vestálky poté, co byl Britannicus otráven. Vzhledem k tomu by toto dílo pokládali za křesťanskou tragédii, kdyby nebyli vyvedeni z omylu, že vestálky nepatří mezi řády křesťanské.“

V.2 MORES DRAMATICKÝCH POSTAV V BRITANNIKOVI

První vydání *Britannika* obsahuje kromě dedikace vévodovi de Chevreuse, jež zároveň skýtá záminku ke chvále Colberta, který v úřednické správě Ludvíka XIV. spolurozhodoval o přidělení finanční výpomoci literátům a kterému Racine později připisuje *Bereniku*, významnou autorovu předmluvu. Ve vydáních po roce 1675 Racine věnování vypouští a první předmluvu nahrazuje umírněnějším textem, odkud odstraňuje zvláště všechny průhledné aluze na aktuální tvorbu Corneillovu. Pro naši analýzu bude účelné, když Racinovy argumenty v obou předmluvách roztrídíme do přehledné osnovy a shrneme obsah jednotlivých bodů kontroverze. Naše heslovité schéma až na drobné odchylky přebírá původní členění na odstavce:

1. Rozporuplné přijetí tragédie, Neronova povahokresba. Argumenty nepřátelských kritiků se samy vzájemně potírají: pro jedny je Racinův Nero postavou přehnaně krutou, druzí se naopak domnívají, že má ke skutečně krvelačné zrudě daleko.

„De tous les ouvrages que j'ai donnés au public, il n'y en a point qui m'ait attiré plus d'applaudissements ni plus de censeurs que celui-ci. Quelque soin que j'aie pris pour travailler cette Tragédie, il semble qu'autant que je me suis efforcé de la rendre bonne, autant de certaines gens se sont efforcés de la décrier. Il n'y a point de cabale qu'ils n'aient faite, point de critique dont ils ne se soient avisés. Il y en a même qui ont pris le parti de Néron contre moi. Ils ont dit que je le faisais *trop cruel*. Pour moi je croyais que le nom seul de Néron faisait entendre quelque chose de plus que cruel. Mais peut-être qu'ils raffinent sur son Histoire, et veulent dire qu'il était *honnête homme* dans ses premières années. Il ne faut qu'avoir lu Tacite, pour savoir que s'il a été *quelque temps* un *bon Empereur*, il a *toujours* été un *très méchant homme*. Il ne s'agit point dans ma Tragédie des affaires du dehors. Néron est ici dans son particulier et dans sa famille. Et ils me

„Žádné z děl, jež publikum zhlédlo, mi nevyneslo tolik chvály a hany jako *Britannicus*. Ačkoli mě práce na této tragédii stála mnoho námahy, zdá se, že čím houževnatěji jsem napínal síly, aby se povedla, tím víc lidí se jí snažilo něco vytknout. Pletichaří, aby hra propadla, chytají se kdejaké maličkosti, aby ji strhali. Někteří se dokonce zastávají Nerona a vyčítají mi, že u mne tento hrdina jedná *přehnaně krutě*. Já sám jsem se ovšem odevždy domníval, že už pouhé Neronovo jméno vnuká představu ještě něčeho horšího, než je krutost. Tito posuzovatelé možná jen o jeho vývoji příliš mudrovali a došli k přesvědčení, že v prvních letech vlády se Nero choval jako *čestný muž*. Ovšem stačí se podívat do Tacita, a hned se dozvíme, že byl-li *nějakou dobu dobrým císařem, odjakživa* to byl *mimořádně zlý člověk*. Má tragédie *nepojednává o veřejných záležitostech*. Děj se omezuje na soukromí Nerona a jeho rodiny. Tito soudci mě zajisté ušetří té námahy,

dispenseront de leur rapporter tous les passages, qui pourraient bien aisément leur prouver que je n'ai point réparation à lui faire. D'autres ont dit au contraire que je l'avais fait *trop bon*."

(J. Racine, první předmluva k *Britannikovi*. In: týž, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 372; naše kurziva.)

2. Zrození tyрана. Nero je v tragédii zobrazen sice jako postava záporná, avšak jeho sklon ke krutosti ještě nepropukl s plnou silou. Požadavek, aby povahové rysy obecně známé historické či mytologické postavy nebyly zastřeny k nepoznání, Racine dodržuje.

„J'avoue que je ne m'étais pas formé l'idée d'un bon homme en la personne de Néron. Je l'ai toujours regardé comme un *monstre*. Mais c'est ici un *monstre naissant*. Il n'a pas encore mis le feu à Rome. Il n'a pas tué sa Mère, sa Femme, ses Gouverneurs. À cela près il me semble qu'il lui échappe *assez* de cruautés, pour empêcher que *personne ne le méconnaisse*."

(Cit. vydání, s. 372; naše kurziva.)

abych uváděl všechny pasáže, které by je snadno přesvědčily, že jsem v zobrazení Neronovy povahy nepochybil. Jiní naopak tvrdí, že jsem jeho povahu *vylepšil*."

„Přiznávám, že jsem si Nerona nepředstavoval jako člověka s dobrou povahou. Odjakživa v něm spatřuji *nestvůru*. Avšak *v době, kdy se má tragédie odehrává, v něm zločin teprve dřímá*. Ještě nezapálil Řím. Ještě nezabil svou matku, svou ženu, své vychovatele. I přes tento patrný rozdíl si myslím, že je Nero i tak *dost krutý*, a že tedy nehrozí, že *by ho někdo nepoznal*."

3. Povahokresba Neronova důvěrníka Narcise. Narcis vystupuje v tragédii jako vedlejší postava, jež v Racinově pojetí nemusí nutně splňovat požadavky kladené na protagonisty. Srov. dále.

„Quelques-uns ont pris l'intérêt de Narcisse, et se sont plaints que j'en eusse fait un *très méchant homme* et le *confident* de Néron. Il suffit d'un passage pour leur répondre. Néron, dit Tacite, porta impatientement la mort de Narcisse, parce que cet affranchi avait une conformité merveilleuse avec les vices du Prince encore cachés. *Cujus abditis adhuc vitiis mire congruebat*."²⁶⁸

(Cit. vydání, s. 373; naše kurziva.)

„Někteří se Narcise zastávají a vadí jim, že jsem z něho udělal *veskrze zlomyslného muže* a zároveň Neronova *důvěrníka*. Tuto námitku lze uvést na pravou míru jedinou pasáží. Nero, tvrdí Tacitus, nesl Narcisovu smrt těžce, neboť tento propuštěnec podivuhodně souzněl s dotud skrývanými císařovými neřestmi. *Cujus abditis adhuc vitiis mire congruebat*."

4. Britannicus je vzdor přílišnému mládí tragickým hrdinou. Výslovný odkaz k vymezení tragického hrdiny, tak jak je Racine podal – vypůjčiv si je od Corneille –, nalézáme v předmluvě k *Andromaché*. Lze jej chápat také jako implicitní odkaz k všeobecně známé a sdílené aristotelsko-horatiovské nomenklatuře povahových rysů. V axiologické hierarchii požadavků kladených na tragédii je ale směrodatnější, aby s hrdinou divák soucítil.

„Les autres se sont scandalisés que j'eusse choisi un homme aussi jeune²⁶⁹ que Britannicus pour le Héros d'une Tragédie. Je leur ai déclaré dans la préface d'*Andromaque* les sentiments d'Aristote sur le Héros de la Tragédie, et que *bien loin d'être parfait, il faut toujours qu'il ait quelque imperfection.*²⁷⁰ Mais je leur dirai encore ici qu'un jeune Prince de dix-sept ans, qui a beaucoup de cœur, beaucoup d'amour, beaucoup de franchise et beaucoup de crédulité, qualités ordinaires d'un jeune homme,²⁷¹ m'a semblé très capable d'exciter la compassion. Je n'en veux pas davantage.“

(Cit. vydání, s. 373; naše kurziva.)

„Vyskytli se i tací, kteří se pozastavovali nad tím, že je hrdina mé tragédie jinošského věku. V předmluvě k *Andromaché* jsem už pádně poukázal na to, jak vymezuje tragického hrdinu Aristotelés, tedy mimo jiné na to, že tento hrdina *nikdy nesmí být dokonalý, že musí mít vždy nějakou vadu*. V tuto chvíli dodávám, že sedmnáctiletý princ, který je velmi srdnatý, láskyplný, upřímný a důvěřivý, což jsou obvyklé jinošské vlastnosti, *se mi jevil jako hrdina, který je s to vzbudit soucit. Víc neočekávám.*“

5. Narcis a Britannicus umírají později, než tomu bylo ve skutečnosti. Racine zde obhajuje posuny v dataci skutečných historických událostí²⁷² a upozorňuje na Corneillovy analogické úpravy v *Hérakleiovi*.

„Mais, disent-ils, ce Prince n'entraît que dans sa quinzième année lorsqu'il mourut. On le fait vivre lui et Narcisse deux ans plus qu'ils n'ont vécu. Je n'aurais point parlé de cette objection, si elle n'avait été faite avec chaleur par un homme, qui s'est donné la liberté de faire régner vingt ans un Empereur²⁷³ qui n'en a régné que huit: quoique ce changement soit bien plus considérable dans la Chronologie, où l'on suppose les temps par les années des Empereurs.“

(Cit. vydání, s. 373.)

„Avšak namítají, že se Britannicus nedožil ani patnácti let, zatímco já jsem jemu i Narcisovi přidal dva roky. Tuto výtku bych přešel, kdyby se s ní horlivě nevytasil někdo, kdo si dovolil prodloužit panování jistého císaře o dvanáct let vzdor tomu, že se tato změna povážlivěji odchyľuje od skutečných dějin, kde se měří čas podle vlády císařů.“

6. Junie coby smyšlená postava. Juniiným historickým předobrazem není koketní Junia Silana,²⁷⁴ ale Junia Calvina (sestra Silana, jemuž císař Claudius zaslíbil Octavii). U postavy, jež není ve všeobecném povědomí, se dají povahové rysy upravit/zkrášlit („rectifier“).

„Junie ne manque pas non plus de Censeurs. Ils disent que d'une *vieille coquette* nommée Junia Silana, j'en ai fait une jeune Fille très sage. Qu'auraient-ils à me répondre, si je leur disais que cette Junie est un personnage inventé, comme l'Émilie de *Cinna*, comme la Sabine d'*Horace*. Mais j'ai à leur dire que s'ils avaient bien lu l'Histoire, ils y auraient trouvé une Junia Calvina, de la famille d'Auguste, Sœur de Silanus à qui Claudius avait promis Octavie. Cette Junie était jeune,²⁷⁵ belle, et comme dit Sénèque, *festivissima omnium puellarum*. Elle aimait tendrement son Frère, et leurs ennemis, dit Tacite, *les accusèrent tous deux d'inceste, quoiqu'ils ne fussent coupables que d'un peu d'indiscrétion*. Si je la représente plus retenue qu'elle n'était, je n'ai pas oui dire qu'il nous fût défendu de rectifier les mœurs d'un Personnage, surtout lorsqu'il n'est pas connu.“²⁷⁶

(Cit. vydání, s. 373; naše kurziva.)

7. Struktura rozuzlení. Racine zde odpovídá na kritiku krátkého Juniina výstupu po Britannikově smrti. Tragédie má podle Racina zobrazit ucelené a završené jednání prostřednictvím jednání děje. Podobné rozuzlení vykazuje i Sofokléova *Antigoné*, kritické výpady tedy postrádají opodstatněnost. Britannikova smrt je sice nejdůležitější událost, k níž dramatický děj spěje, avšak neuzavírá jej. Je totiž nutné, aby se čtenář v krátkosti dozvěděl také o tom, jak se k Britannikově smrti staví ostatní protagonisté. Z hlediska povahokresby není sedmý bod nejpodstatnější, ale není ani zanedbatelný. Racine zde totiž opět zdůrazňuje, že Nerona zobrazuje jako postavu, v níž zlo teprve dřímá: krutého Nerona se po Juniině odchodu k vestálkám zmocňuje zneklidňující a skličující beznaděj, bezohledná krutost v něm tedy ještě nezadusila veškerý cit.

„Výhradám se nevyhnula ani Junie. Vytýkají mi, že z *obstarožné nestoudnice* jménem Junia Silana jsem udělal velmi cudnou dívku. Co by mi odpověděli, kdybych jim namítl, že má Junie je smyšlená postava jako Emilie v *Cinnovi* nebo Sabina v *Horatiovi*? Musím je však také upozornit, že kdyby byli *pozorně* prostudovali letopisy, byli by se dočetli o Junii Calvině z Augustova rodu, sestře Silana, jemuž Claudius zaslíbil Octavii. Tato Junie byla mladá, půvabná a, jak říká Seneca, *festivissima omnium puellarum*. Měla vroucně ráda svého bratra a *jejich nepřátele*, praví Tacitus, *je obvinili z krvesmilstva, třebaže se provinili pouze tím, že se svými city netajili*. Zobrazují Junii *zdrženlivější*, než byla, protože *nikde není psáno, že by autor nesměl zkrášlit povahu postavy, tím spíš není-li obecně známá*.“

„L'on trouve étrange qu'elle [Junie] paraisse sur le Théâtre, après la mort de Britannicus. Certainement la délicatesse est assez grande de ne pas vouloir qu'elle dise en quatre vers assez touchants qu'elle passe chez Octavie.²⁷⁷ Mais, disent-ils, cela ne valait pas la peine de la faire revenir. Un autre l'aurait pu raconter pour elle. Ils ne savent pas qu'une des règles du Théâtre est de ne mettre en récit rien que les choses qui ne se peuvent passer en action;²⁷⁸ Et que tous les Anciens font venir souvent sur la Scène des Acteurs, qui n'ont autre chose à dire, sinon qu'ils viennent d'un endroit, et qu'ils s'en retournent en un autre. // Tout cela est inutile, disent mes Censeurs. La pièce est finie au récit de la mort de Britannicus, et l'on ne devrait point écouter le reste. On l'écoute pourtant, et même avec autant d'attention qu'aucune fin de Tragédie. Pour moi j'ai toujours compris que la Tragédie étant *l'imitation d'une action complète*, où *plusieurs* personnes concourent, cette action n'est point finie que l'on ne sache en quelle situation elle laisse ces mêmes personnes. C'est ainsi que Sophocle en use presque partout. C'est ainsi que dans *l'Antigone* il emploie autant de vers à représenter la fureur d'Hémon et la punition de Créon après la mort de cette Princesse, que j'en ai employé aux *imprécations* d'Agrippine, à la *retraite* de Junie, à la *punition* de Narcisse, et au *désespoir* de Néron,²⁷⁹ après *la mort* de Britannicus.“

(Cit. vydání, s. 374; naše kurziva.)

„Leckomu připadá divné, že se [Junie] objeví na jevišti po Britannikově smrti. Kdo má jen trochu jemnocitu, dopřeje Junii, aby několika dojemnými slovy dala najevo, že odchází za Octavíí. Pak se však už neměla vracet s tím, že, jak dodávají, jsem její promluvu mohl vložit do úst jiné postavě. Neuvědomují si však, že jisté divadelní pravidlo nám prikazuje nenechat postavy odvyprávět nic, co lze přímo předvést. Zároveň si nevšimli ani toho, že u všech starověkých autorů často přicházejí na jeviště postavy jen proto, aby řekly, že odněkud přicházejí a že se někam chystají. // Ale k čemu to všechno? dorážejí mí odpůrci. Hra končí líčením Britannikovy smrti a zbytek prý nikoho nezaujme. Divák však rozuzlení přesto sleduje, a to s větší pozorností, než jsem kdy v divadle zaznamenal. Já odjakživa chápu tragédii jako *nápodobu uceleného děje*, na němž se podílí *několik* postav, a z toho pro mne plyne, že děj není završen, dokud se nedozvíme, do jaké situace pro zúčastněné postavy vyústil. Tak postupuje takřka ve všech tragédiích Sofoklés. V *Antigoně* Haimónův vztek a Kreontův trest po hrdinčině smrti zabírají tolik místa jako u mne *Agrippininy kletby*, *Juniin odchod k vestálkám*, *Narcisův trest* a *Neronovo zoufalství*, čili jako vše, co způsobila Britannikova smrt.“

8. Racinovo pojetí tragického děje a povahokresby. Racine se vymezuje oproti corneillovské poetice a obhájí své zpracování vybraného námětu. Nejenom že děj plyne „přirozeně“,²⁸⁰ ale zřetězení zobrazených událostí se neprotiví ani „zdravému rozumu“ („bon sens“).²⁸¹ Racine dále poukazuje na poža-

davek podřídít se dramatickým pravidlům, kladeným zastánci „věrohodnosti“, a Corneillovi má za zlé, že se jeho nedávno uvedené tragédie, alespoň co se týká věrohodného uspořádání děje a přiměřenosti zobrazených povahových rysů, tomuto postulátu zpronevěřují („naturel“, „bon sens“ versus „extraordinaire“, „surprise“ versus „vraisemblance“).²⁸² Následuje nástin stratifikace dobového publika (pejorativní „Messieurs“ versus meliorativní „gens sages“).

„Que faudrait-il faire pour contenter des Juges si difficiles? La chose serait²⁸³ aisée pour peu qu'on voulût trahir le *bon sens*. Il ne faudrait que s'écarter du *naturel* pour se jeter dans l'*extraordinaire*. Au lieu d'une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui s'avancant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments, et les passions des Personnages,²⁸⁴ il faudrait remplir cette même action de quantité d'incidents qui ne se pourraient passer qu'en un mois, d'un grand nombre de jeux de théâtre d'autant plus *surprenants* qu'ils seraient moins *vraisemblables*,²⁸⁵ d'une infinité de *déclamations* où l'on ferait dire aux Acteurs tout le *contraire* de ce qu'ils *devraient* dire.²⁸⁶ Il faudrait par exemple représenter quelque *Héros ivre, qui se voudrait faire haïr de sa Maîtresse de gaieté de cœur*,²⁸⁷ un *Lacédémonien grand parleur*,²⁸⁸ un *Conquérant qui ne débiterait que des maximes d'amour*,²⁸⁹ une *Femme qui donnerait des leçons de fierté à des Conquérants*.²⁹⁰ Voilà sans doute de quoi faire récrier tous ces *Messieurs*. Mais que dirait cependant le *petit nombre de gens sages* auxquels je m'efforce de plaire? De quel front oserais-je me montrer, pour ainsi dire, aux yeux de ces grands Hommes de l'Antiquité que j'ai choisis pour modèles?“ (Cit. vydání, s. 374–375; naše kurziva.)

„Co si má člověk počít, aby se zavděčil tak neoblomným soudcům? Kdybychom se chtěli zpronevěřit *zdravému rozumu*, bylo by to snadné. Stačilo by, aby *přirozenost* ustoupila všemu, co se jí *vymyká*. Pak bychom nebyli odkázáni na prostý a úsporný děj, jehož přehlednost je dána tím, že se musí vejít do jediného dne, jenž směřuje ke konci postupně a jež uvádějí v pohyb zájmy, postoje a vášně postav. V podobném případě bychom děj musili rozvést a vpravit do něho bezpočet příhod, k nimž by docházelo po celý jeden měsíc, a hojnost divadelních výstupů, jež by byly o to *překvapivější*, čím by byly *nevěrohodnější*. Také bychom děj vyšperkovali *nepřeberným množstvím tirád*, v nichž by herci odříkávali *opak* toho, co by odříkávat měli. Vyskytoval by se tu například *opilý hrdina, který si z rozmaru přeje poškorpit se s milenkou, lakedaimonský žvanil, dobyvatel, který neúměrně přemílá poučky o lásce, anebo žena, jež by dobyvatelům dávala lekce z hrdosti*. Nad tím by se arci všichni tito pánové náramně ošklíbali. Avšak co by řekla *hrstka uvážlivých diváků*, kterým se snažím zalíbit? A jak bych mohl takříkajíc obstát před všemi velikány starověku, jež jsem si zvolil za vzor?“

9. Corneille: zestárlý básník plný zášti („vieux poète mal intentionné“).

Tento nelichotivý argument *ad personam* se obejde bez podrobnějšího komentáře.

„Je prie seulement le Lecteur de me pardonner cette petite Préface que j'ai faite pour lui rendre raison de ma Tragédie. Il n'y a rien de plus naturel que de se défendre quand on se croit injustement attaqué. Je vois que Térence même semble n'avoir fait des Prologues, que pour se justifier contre les critiques d'un vieux Poète mal intentionné, *malevoli veteris Poetae*, et qui venait briguer des voix contre lui jusqu'aux heures où l'on représentait ses Comédies.“²⁹¹

(Cit. vydání, s. 375.)

„Jen čtenáře žádám, aby mi prominul tuto krátkou předmluvu, kde chci hájit svou tragédii. Není nic přirozenějšího než se bránit proti nespravedlivým útokům. Mám pocit, že sám Terentius napsal své prology jen proto, aby odrážel výpady starého zlomyslného básníka, *malevoli veteris Poetae*, který se do poslední chvíle před představením snažil poštvat obecenstvo, aby komedii vypískalo.“

10. Juniina služba vestálkám. Racinova hrdinka se po Britannikově smrti rozhodne odejít k vestálkám²⁹² již jako dospělá žena. To však odporuje svědectví římského historika Aul Gellia (*Attické noci* I, 12), který uvádí, že do svatyně byly přijímány pouze dívky mezi šestým a desátým rokem života. Tuto drobnou úpravu historické látky však Racine vzhledem k Juniiným ctnostem, původu a krutému osudu obhazuje, možné námitky předjímá a vzápětí je vyvrací. G. Forestier se domnívá, že Racine v tomto případě volí argumentaci poněkud nešikovně (in: J. Racine, *Œuvres complètes* I, *Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 1414), avšak dramatikův důraz na Juniinu počestnost a její nešťastný osud lze podle našeho názoru vyložit rovněž v jiném smyslu. Krásná a mladičká Augustova dcera v Neronově zajetí,²⁹³ jež trpí Neronovými rozkošnickými choutkami a násilím²⁹⁴ a jež i krátce před Neronovým zdánlivým sbratřením s Britannikem tone v slzách,²⁹⁵ si natolik škarohlídkou a úzkoprsou výtku nezaslouží. Zdá se, že zde Racine nepředpojatého diváka vybízí k tomu, aby se nad Junii slitoval a následoval tak paměťhodný postoj římského lidu.

„On me pouvait faire une difficulté qu'on ne m'a point faite. Mais ce qui est échappé aux Spectateurs pourra être remarqué par les Lecteurs. C'est que je fais entrer Junie dans les Vestales, où, selon Aulu-Gelle, on ne recevait personne au-dessous de six ans, ni au-dessus de dix. Mais le Peuple

„Mohli mi vytknout jednu nepřesnost, nikdo si jí ovšem nevšiml. Avšak co uniklo divákům, mohou zaznamenat čtenáři. Jde o to, že Junie u mne vstoupí k vestálkám, které ovšem podle Aul Gellia nepřijímaly dívky mladší šesti a starší deseti let. Avšak římský lid zde bere Junii v ochranu

prend ici Junie sous sa protection et j'ai cru qu'en considération de sa naissance, de sa vertu, et de son malheur, il pouvait la dispenser de l'âge prescrit par les lois,²⁹⁶ comme il a dispensé de l'âge pour le Consulat, tant de grands Hommes qui avaient mérité ce privilège.“

(Cit. vydání, s. 375; naše kurziva.)

a já se domníval, že vzhledem k její urozenosti, ctnosti a neštěstí *mohl* obejít toto pravidlo, jež předepisují zákony, stejně jako leckdy nebral ohled na zákonný věk mnoha výtečných mužů, kteří se ucházeli o konzulské křeslo, když si tuto výsadu zasluzovali.“

11. Nespravedlivá a nepřejícná kritika versus na odiv stavěná autorova „pokora“. *Captatio benevolentiae* je v dobových polemických textech neodmyslitelnou součástí argumentační výstavby (zejména na začátku a na konci).

Druhou předmluvu k *Britannikovi* (vychází poprvé v roce 1675 v rámci Racinova *Souborného díla* a ve všech dalších vydáních²⁹⁷ za autorova života nahrazuje předmluvu první) členíme do následujících bodů:

1. Autorova satisfakce. Vzдор četným výtkám se hra po letech těší vytrvalé přízni. *Britannika* si cení nejenom běžné publikum, ale i „znalci“.

„Voici celle de mes Tragédies que je puis dire que j'ai le plus travaillée.²⁹⁸ Cependant j'avoue que le succès ne répondit pas d'abord à mes espérances. À peine elle parut sur le théâtre, qu'il s'éleva quantité de critiques qui semblaient la devoir détruire. Je crus moi-même que sa destinée serait à l'avenir moins heureuse que celle de mes autres Tragédies. Mais enfin il est arrivé de cette Pièce ce qui arrivera toujours des Ouvrages qui auront quelque bonté. Les critiques se sont évanouies. La Pièce est demeurée. C'est maintenant celle des miennes que la Cour et le Public revoient le plus volontiers. Et si j'ai fait quelque chose de solide et qui mérite quelque louange, la plupart des Connaisseurs²⁹⁹ demeurent d'accord que c'est ce même *Britannicus*.“

(Cit. vydání, s. 443.)

„Zde je tedy tragédie, o níž mohu bez uzardění tvrdit, že jsem si na ní dal nejvíc záležet. Přiznávám ovšem, že její přijetí zprvu neodpovídalo mým očekáváním. Sotva se začala hrát, pustili se do ní sudilci, kterým jako by nešlo o nic jiného než ji strhat. Sám jsem si v jednu chvíli řekl, že ji v budoucnu čeká méně příznivý osud než mé ostatní tragédie. Avšak nakonec to s touto hrou dopadlo tak, jak to s dobrými díly dopadne vždy. Kritiku odnesl čas a má hra obstála. Dvůr i široké publikum ji teď dokonce mají z mých her nejraději. Většina znalců se shodne na tom, že právě v *Britannikovi* jsem vytvořil něco chvilýhodného a zároveň trvalého.“

2. Věrnost zobrazení. Jako hlavní zdroj zobrazení Agrippinina a Neronova dvora si Racine zvolil Tacitovy *Letopisy* – čerpá tudíž z kanonického podání nejproslulejšího římského historika (*aemulatio*).³⁰⁰ Setkáváme se zde s podobnou argumentační strategií jako v předmluvě k *Andromaché*, kde se Racine zaštitil Vergiliem – „největším“ z římských básníků.

„À la vérité j'avais travaillé sur des modèles qui m'avaient extrêmement soutenu dans la peinture que je voulais faire de la Cour d'Agrippine et de Néron. J'avais copié mes Personnages d'après le plus grand Peintre de l'Antiquité, je veux dire d'après Tacite. Et j'étais alors si rempli de la lecture de cet excellent Historien, qu'il n'y a presque pas un trait éclatant dans ma Tragédie dont il ne m'ait donné l'idée. J'avais voulu mettre dans ce Recueil un Extrait des plus beaux endroits que j'ai tâché d'imiter. Mais j'ai trouvé que cet Extrait tiendrait presque autant de place que la Tragédie. Ainsi le Lecteur trouvera bon que je le renvoie à cet Auteur, qui aussi bien est entre les mains de tout le monde. Et je me contenterai de rapporter ici quelques-uns de ses passages sur chacun des Personnages que j'introduis sur la Scène.“

(Cit. vydání, s. 443; naše kurziva.)

„Po pravdě řečeno jsem pracoval podle vzorů, jež mi při zpodobení Neronova a Agrippinina dvora poskytly obrovskou oporu. Postavy jsem ztvárnil podle Tacita, který je v líčení starověku nedostižný. A četba tohoto *skvělého* dějepravce mi byla tak nápomocná, že se *v mé tragédii nevyskytuje takřka nic znamenitého, co by nepocházelo od něho*. Původně jsem zamýšlel sestavit výbor z *nejkrásnějších* úryvků, které jsem se pokusil napodobit. Ale pak se ukázalo, že by toto sebrání bylo málem tak rozsáhlé jako celá tragédie. Čtenář mi tedy promine, když ho odkážu na Tacitovo dílo, jež je ostatně všude snadno dostupné. Spokojím se s tím, že zde uvedu několik pasáží o postavách, které v mé hře vystupují.“

3. Řádnost Neronovy povahokresby. Racine císaře nezobrazuje jako postavu ctnostnou a bezúhonnou, avšak ani jako postavu, jež by zcela propadla zlu. Zlo v něm toliko dřímá. Racine zde navazuje na první dva pomyslné body předmluvy z roku 1670 a dokládá, že jeho zobrazení odpovídá Tacitovu historickému svědectví. Racine tak sice dbá požadavku, aby Neronova povahokresba odpovídala dějinné skutečnosti (podobnost *mores*), vybírá si však z císařovy vlády ten úsek, jenž mu umožňuje, aby Nero zároveň splňoval i požadavky kladené na tragického hrdinu: jelikož v rozuzlení Nerona nestihne trest, je třeba, aby i přes veškerá příkoří a bezpráví, jimiž se provinil, nepůsobil jako postava neskonale krutá a veskrze zlovolná. Jinými slovy, i zde Racine zastává Aristotelovo přesvědčení, že nezbytným rysem tragického hrdiny musí být především jeho „omylnost“, resp. přesněji jistá nevyhraněnost, nejednoznač-

nost, co se povahy týká – viděli jsme ostatně, že Neronovu neklidu dává Racine v závěru tragédie, tedy na vysoce exponovaném místě, nótu citelné naléhavosti a opravdovosti. Tragický děj *Britannika* samozřejmě nemůžeme odbýt tím, že v něm neshledáváme nic víc než mravokárnou alegorii příkladného jednání, nelze jej ovšem číst ani jako apologii zla – morální poselství jde prostě stranou ve prospěch strhujícího, výsostně působivého emočního zážitku. Právě proto se Racino vymezení „prostřednosti“ logicky dostává do rozporu s těmi dobovými interpretacemi Aristotelovy řádnosti (*chréstos*), které tento pojem chápou jako morální kritérium omezující tragickou *inventio*. Takové pojetí řádnosti Racine odmítl již v předmluvě k *Andromaché* a svému přesvědčení zůstává věrný i nadále. Řádnost povahokresby pro Racina stejně jako pro Corneille³⁰¹ netkví v tom, aby jednající postava byla bezpodmínečně „ctnostná“, nýbrž v tom, že čtenáři nebo divákovi napomůže rozpoznat, ke kterému z obou pólů (ctnost/neřest) tragický hrdina tíhne.³⁰²

„Pour commencer par Néron, il faut se souvenir qu'il est ici dans les premières années de son règne, qui ont été heureuses comme l'on sait. Ainsi il ne m'a pas été permis de le représenter aussi méchant qu'il a été depuis. Je ne le représente pas non plus comme un homme vertueux: car il ne l'a jamais été. Il n'a pas encore tué sa Mère, sa Femme, ses Gouverneurs: mais il a en lui les semences de tous ces crimes. Il commence à vouloir secouer le joug. Il les hait les uns et les autres, et il leur cache sa haine sous de fausses caresses, *Factus natura velare odium fallacibus blanditiis*.³⁰³ En un mot, c'est ici un Monstre naissant, mais qui n'ose encore se déclarer, et qui cherche des couleurs à ses méchantes³⁰⁴ actions, *Hactenus Nero flagittis et sceleribus velamenta quaesivit*.³⁰⁵ Il ne pouvait souffrir Octavie, „Princesse d'une bonté et d'une vertu exemplaire“, *fato quodam, an quia praevalent illicita. Metuebaturque ne in stupra fæminarum illustrium prorumperet*.“³⁰⁶

„Začněme Neronem. Musíme mít na paměti, že má hra se odehrává v prvních letech jeho vlády, které probíhaly pokojně. Proto jsem ho nemohl zpodobit jako zlovolného muže – tím se stal až později. Avšak nevyklíčil jsem ho ani jako člověka ctnostného: *vždyť takový nebyl nikdy*. Tehdy ještě nezabil svou matku, svou manželku, své vychovatele, ale přesto v něm už klíčily zárodky všeho budoucího zla. Klíčí v něm touha setrást ze sebe jho, propuká v něm nenávisť ke všem, kteří překážejí jeho záměrům a před kterými ji skrývá licoměrnou vřelostí – *Factus natura velare odium fallacibus blanditiis*. Jedním slovem se zde rodí zrůda, jež si ovšem ještě netroufá projevit se v celé své obludnosti a která své zločiny umně zastírá – *Hactenus Nero flagittis et sceleribus velamenta quaesivit*. Nemohl vystát Octavii, „princeznu příkladné dobroty a ctnosti“, *fato quodam, an quia praevalent illicita. Metuebaturque ne in stupra fæminarum illustrium prorumperet*.“

(Cit. vydání, s. 444; kurziva je původní a vyznačuje citace z Tacitových *Letopisů*.)

4. Narcis – Neronův důvěrník. Racine zde navazuje na třetí bod předmluvy z roku 1670 a na svou obranu uvádí pasáž z Tacitových *Letopisů* citovanou již v první předmluvě. Narcis svým bliženectvím s Neronem (dobře se hodí k jeho „dosud skrytým nepravostem“ v českém překladu), tj. podobností mravních principů umožňuje předvídat, kým se Nero jednoho dne stane, neřestné sklo-ny se u něho zatím ještě zcela neprojevíly.

„Ce passage prouve deux choses. Il prouve et que Néron était déjà vicieux, mais qu'il dissimulait ses vices, et que Narcisse l'entretenait dans ses mauvaises inclinations.“

(Cit. vydání, s. 444; naše kurziva.)

„Tato pasáž dokazuje dvojí: jednak že Nero už podlehl *neřestem*, ale že je skrýval, a dále že ho Narcis v *špatných sklo-nych* podporoval.“

5. Burrus. Racine vysvětluje, proč jako další jednající postavu uvádí Burra, a nikoliv Seneku.³⁰⁷ Čestný Burrus („honnête homme“), postava tolik ceněná Boileauem a později i Crevierem,³⁰⁸ v tragédii vystupuje jako protipól dvoj-akého a jednoznačně záporného Narcise.³⁰⁹ Jelikož se o Burrovi Racine v první předmluvě nezmiňuje, je náležité se ptát, proč mu s odstupem na Burrově „přisnosti“ a jeho „výtečných vlastnostech“ tolik záleží. Domníváme se, že se tak Racine snaží nastolit přesvědčivější a možná i morálně přijatelnější rovnováhu tragického děje. Oproti Narcisovi, Neronovi a Agrippině je Burrus postavou, jež nepleticháří, nic nezastírá, nelže a nepřetvařuje se. Jako by Racine po čase – ale možná jen v apologetické rovině, tj. aby zmátl dobovou kritiku – přemítal nad příkladností zobrazeného děje. Nad příkladností, bez které se neobejde *Berenika*, kde Titovo tragické dilema vyvěrá z bezpodmínečné úcty k římskému právu.³¹⁰

„J'ai choisi Burrhus pour opposer un honnête homme à cette Peste de Cour. Et je l'ai choisi plutôt que Sénèque. En voici la raison. Ils étaient tous deux Gouverneurs de la jeunesse de Néron, l'un pour les armes, l'autre pour les Lettres. Et ils étaient fameux, Burrhus pour son expérience dans les armes et pour la sévérité de ses mœurs', *militaribus curis et severitate morum*, Sénèque pour son éloquence et le tour agréable de son esprit', *Seneca*³¹¹ *praeceptis eloquentiae et comitate honesta*. „Burrhus après sa mort fut extrêmement regretté à cause de sa vertu', *Civitati*

„Čestného Burra jsem si vybral jako protiklad k prohnilemu dvoru. Zvolil jsem ho raději než Seneku a uvedu proč. Oba mladého Nerona vychovávali. Jeden ho učil vládnout zbraní, druhý vzdělával jeho ducha. Oba ve svém oboru vynikali – Burrus byl zkušený voják a bezúhonný muž', *militaribus curis et severitate morum*, Seneca slynul výřečností a laskavostí', *Seneca praeceptis eloquentiae et comitate honesta*. „Když Burrus zemřel, všichni ho s nesmírným zármutkem oplakávali, protože oplýval ctnostmi', *Civitati grande desiderium ejus mansit per memoriam virtutis*.“

*grande desiderium ejus mansit per memoriam virtutis.*³¹²

(Cit. vydání, s. 444; kurziva je původní a vyznačuje latinské citace z Tacitových *Letopisů*.)

6. Panovačná a mocichtivá Agrippina. I v tomto bodě se Racine zastavuje u vymezení povahy postavy, o níž v první předmluvě nepojednal. Upozorňuje, že námětem tragédie je kromě Britannikovy tragické smrti rovněž nemilost, do které Neronova matka postupně upadá. Racinova Agrippina je postava, jejíž mocenské postavení v průběhu představeného děje kolísá v závislosti na tom, jak Nero upevňuje svou moc. Agrippininy úklady tvoří sice neodmyslitelnou součást zobrazeného jednání, avšak o rozpornosti její povahy svědčí následující Racinovy řádky, kde zaujme nepatrná, avšak dostatečně výmluvná úprava citace z Tacitových *Letopisů*:

„Toute leur [Senekova a Burrova] peine était de résister à l'*orgueil* et à la *férocité* d'Agrippine, *quae cunctis malae dominationis cupidinibus flagrans, habebat in partibus Pallantem.*³¹³ Je ne dis que ce mot d'Agrippine: car il y aurait trop de choses à en dire. C'est elle que je me suis surtout efforcé de bien exprimer, et ma Tragédie n'est pas moins la disgrâce d'Agrippine³¹⁴ que la mort de Britannicus. Cette mort fut un coup de foudre pour elle, et il parut (dit Tacite) par sa frayeur et par sa consternation qu'elle était aussi *innocente* de cette mort qu'Octavie. Agrippine perdait en lui sa dernière espérance, et ce crime lui en faisait craindre un plus grand.' *Sibi supremum auxilium ereptum, et Parricidii exemplum intelligebat.*³¹⁵

„Veškeré úsilí pro ně [Seneku a Burra] spočívalo v tom, že čelili Agrippině *zpučnosti* a *panovačnosti*, *quae cunctis malae dominationis cupidinibus flagrans, habebat in partibus Pallantem.* O Agrippině bych se mohl rozepsat daleko obšírněji, ale uvedu pouze toto: obzvlášť mi záleželo na tom, abych hrdinku dobře vystihl, a má tragédie se soustřeďuje rovným dílem na Britannikovu smrt a na Agrippinin pád. Tato událost ji zasáhla jako blesk z čistého nebe a podle Tacita byla tak ohromená a zděšená, až se zdálo, že Britannikovu smrt *nezosnovala*, stejně jako ji nezavinila Octavie. V Britannikovi ztratila poslední naději a hrozila se, aby z tohoto zločinu nevzešlo ještě něco horšího.' *Sibi supremum auxilium ereptum, et Parricidii exemplum intelligebat.*“

(Cit. vydání, s. 444-445; kromě původních latinských citací z Tacitových *Letopisů* naše kurziva.)

Původní latinské znění Racine upravuje, a to hned dvojmo: 1. Vynechává zmínku o tom, že své zděšení Agrippina potlačuje. 2. Důrazně trvá na Agrippině nevinosti, alespoň co se týká úkladné vraždy Britannika. Tyto drobné posuny jsou arci důležité zejména z hlediska autorského pojetí uspořádání děje, nicméně mají nás beze sporu ovlivnit i v tom, jak vnímat a interpretovat

Agrippininu povahokresbu. Racinova sice panovačná, avšak vůči Neronově krutovládě bezmocná Agrippina je v *Britannikovi* obětí – podobně jako Britannicus, Junie a nakonec i bezúhonný Burrus. V rozuzlení hrdinka sice neumírá, ovšem trest v podobě zabitého syna, kterého oplakává,³¹⁶ je přesto krutý. Racine na jednu stranu ubezpečuje, že se v důležitých detailech drží historické předlohy, avšak tím, že se zároveň diskrétně zmiňuje o Agrippinině nevinosti, jako by považoval za nutné dokázat, že jeho zobrazení souzní s požadavky, se kterými jsme se setkali v La Mesnardièreově kritice zbytečné povahové špatnosti krále Meneláa v Eurípidových tragédiích.³¹⁷ Jinými slovy, hrdinčinu povahokresbu Racine přizpůsobuje skladbě děje: panovačná, mocichtivá, avšak zároveň soucitná, nevinná a bolestí zkroušená matka. Racine jasně vyvažuje požadavky kladené na *mores* („podobnost“) jedající postavy, přitom však hrdinčinu povahu modeluje tak, aby umožnila, ba podpořila kýženu identifikaci diváka s hrdinou: s Racinovou Agrippininou divák soucítí.

7. Mladičský Britannicus. K aristotelsko-horatiovské taxonomii přiměřených povahových rysů (udatnost, láska, upřímnost) v povahokresbě se Racine přimkl i v první předmluvě (náš čtvrtý bod), přesto i zde pozorné čtení odhalí jemné posuny: 1. ve výčtu typizovaných rysů Racine přechází Britannikovu důvěřivost („*crédulité*“); 2. neodkazuje ani na vlastní vymezení tragického hrdiny v první předmluvě k Andromaché;³¹⁸ 3. vytrácí se i zmínka o tragickém soucitu. Oproti první předmluvě tu Racine obhájí zobrazení Britannikových povahových rysů rozšířenější citací z Tacitových *Letopisů*:

„L'âge de Britannicus était si connu, qu'il ne m'a pas été permis de le représenter autrement que comme un jeune Prince qui avait beaucoup de cœur, beaucoup d'amour, et beaucoup de franchise, qualités ordinaires d'un jeune homme. Il avait quinze ans, et on dit qu'il avait beaucoup d'esprit, soit qu'on dise vrai, ou que ses malheurs aient fait croire cela de lui sans qu'il ait pu en donner des marques.' *Neque segnem ei fuisse indolem ferunt, sive verum, seu periculis commendatus retinuit famam sine experimento.*“³¹⁹

„Britannikův věk byl natolik všeobecně znám, že jsem si nemohl dovolit zobrazit ho jinak než jako mladičského prince, který je velmi srdnatý a upřímný a horoucně miluje, což jsou běžné jinošské vlastnosti. Bylo mu patnáct a oplýval prý bystrým duchem, což buď odpovídalo skutečnosti, anebo se to o něm lidé domnívali, když viděli, jaká nepřízeň osudu ho stihla, aniž mohl tuto vlastnost prokázat.' *Neque segnem ei fuisse indolem ferunt, sive verum, seu periculis commendatus retinuit famam sine experimento.*“

(Cit. vydání, s. 445; kurziva vyznačuje původní latinskou citaci z Tacitových *Letopisů*.)

Původní Tacitova stylizace jednak neodpovídá doslova Racinovu překladu,³²⁰ ale zejména odporuje výroku o Britannikově mladicky nerozvážné důvěřivos-

ti v první předmluvě („on dit qu'il avait beaucoup d'esprit...“). Není proto překvapivé, že zde Racine tento údaj neuvedl, jakkoli by to snad byl zanedbatelný detail, kdyby zároveň nevypustil úvahu o tragickém soucitu spojeném s „nedokonalým“ hrdinou. Znamená to, že si Racine uvědomil, že se formulací poněkud odchýlil od původního přesného znění, poněvadž Aristotelés nevybízí k tomu, aby byl hrdina nedokonalý, nýbrž aby byl nezbytně omylný?³²¹ I kdyby ano, stále přetrvává otázka, proč Racine úvahu o soucitu vynechává. Odpověď se nehledá lehce: je totiž nepravděpodobné, že by dramatik přestal, byť dočasně, sdílet³²² Aristotelovo přesvědčení o kýženém soucitu s chybučícím (případně v Racinově nepřesném přepisu: „ne zcela dokonalým“) hrdinou, kterého pronásleduje a v konečných důsledcích zničí nevlastní bratr. Výpustku o tragickém soucitu a Britannikově (pošetilé) důvěřivosti interpretujeme jako snahu upozornit na křehkou rovnováhu zápolících sil v představeném ději: Racinovi nejde o to, aby děj divák vnímal jako morálně příkladný – v takto úzce moralistních intencích Racine o poetice tragédie až na jedinou výjimku neuvažuje –, ale o to, aby vyvážil zobrazení Neronovy zruďné krutosti a případný odpor („miaron“), jež by mohla vzbudit.

8. Narcis – Britannikův vychovatel. Dvojroli obojakého Narcise Racine věnuje toliko krátké zamyšlení. V první předmluvě objasňuje, proč vybral Narcise jako důvěrníka Neronova, kdežto zde zdůrazňuje jeho roli coby Britannikova vychovatele.³²³ Bez zajímavosti není ani fakt, že ve výčtu jednajících osob figuruje Narcis ve všech vydáních (včetně prvního) právě jen jako Britannikův vychovatel.

„Il ne faut pas s'étonner s'il [Britannicus] n'a auprès de lui qu'un aussi méchant homme³²⁴ que Narcisse. Car il y avait longtemps qu'on avait donné ordre qu'il n'y eût auprès de Britannicus, que des gens qui n'eussent ni foi ni honneur. Nam ut proximus quisque Britannico neque fas neque fidem pensi haberet, olim provisum erat.“³²⁵

„Nelze se divit, že Britannika svěřili tak hanebnému člověku jako Narcis. Už před drahnou dobou byl vydán rozkaz, aby Britannika obklopovali bezectní a podlí lidé. Nam ut proximus quisque Britannico neque fas neque fidem pensi haberet, olim provisum erat.“

(Cit. vydání, s. 445; kurziva vyznačuje původní latinskou citaci z Tacitových *Letopisů*.)

Zbýlé dva odstavce Racinovy druhé předmluvy uvádějí argumenty, které známe již z první předmluvy (Junie a její odchod k vestálkám).

Pokusme se po těchto glosách o shrnutí. Jaký postoj zaujímá Racine k povahokresbě? Jak vymezuje jednotlivé podmínky kladené Aristotelem a jeho

novodobými vykladači? Které z nich považuje za podstatné a které naopak nechává stranou? V této části rozboru se pokusíme odhlédnout od moderních interpretací a vpravit se do dobových estetických postulátů, abychom uvažovali v jejich neúprosné logice. Poznamenejme, že zatímco dnes v Racinových tragédiích oceňujeme právě jejich nejednoznačnost, dobová kritika až na výjimky tuto hodnotu neuznává.³²⁶ Naším cílem zde však není nabídnout n-tou interpretaci Racina *Britannika*, ale zamyslet se, jak se obě předmluvy stavějí k tehdejším pojetím povahokresby, tj. pokusit se o analýzu autorovy argumentační strategie.

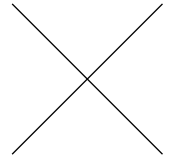
Z Racinových úvah dostatečně jasně vyplývá, že první Aristotelův požadavek, aby zobrazené povahy byly řádné, nechápe jako morální kriterium, tj. povahové rysy jednající postavy nemusí být nutně „ctnostné“. Už z toho prostého důvodu, že mu to zvolený námět neumožňuje. Nero zapudil svou neplodnou manželku, Britannikovu sestru Octavii, straní se nedůtklivé, podezřívavé a po moci bažící Agrippiny, nechal zajmout neposkvrněnou Junii, žárlí na svého nevlastního bratra, syna císaře Claudia, atp. – žádný z těchto Neronových postojů a činů, k nimž ho jeho povaha dožene, pochopitelně nelze obhajovat jako „ctnostný“. Na druhou stranu však Racine dokazuje nepodloženost kritik, jež Neronovi vytykají, že není dostatečně krutý. Takové unáhlené výtky totiž neberou v potaz, že se děj *Britannika* odehrává v samých začátcích Neronovy vlády. Dramatikovým úkolem je co nejvěrněji vystihnout tento moment v celé jeho složitosti – v nevyhraněnosti období, kdy zlo v Neronovi teprve postupně zapouští kořeny, než ho zcela ovládne. Racina slova o zrození tyрана, opřena o autoritativní historické podání, mohou být sice pouhým alibismem, ale vycházejí ze skálopevného přesvědčení, že básnická nápodoba má svá pevně daná pravidla – s historickými svědectvími, zejména jde-li o činy postav natolik známých jako Nero, nesmí autor nakládat libovolně, natož svévolně. Racine proto dále stejně vehementně odmítá i ty kritiky, kteří by Nerona viděli rádi jako postavu méně krutou, ba dokonce počestnou („honnête homme“). Ani takové zobrazení by však nebylo náležité, protože tragédie se soustřeďuje na zobrazení císařova soukromí („particulier“), a kdyby takový požadavek dramatik přijal, proměnil by Nerona k nepoznání. Jelikož si je však Racine zároveň dobře vědom, že by Neronovo jednání mohlo vzbudit divákův odpor (*míaron*), zobrazuje krutost v jistých mezích. Nikoliv však proto, že by se přiklonil k moralizujícím výkladům Aristotelovy řádnosti, nýbrž proto, že zvolil jeden určitý model konfigurace dramatického děje: všemocný Nero pronásleduje své nejbližší a zločinné jednání při plném vědomí dotáhne až do samého konce, aniž je v rozuzlení potrestán. Taková konfigurace děje však přináší riziko, že místo kýžených tragických emocí vzbudí právě divákův odpor. Racine tomuto nebezpečí, před kterým

opakovaně varuje v prvé řadě La Mesnardière,³²⁷ čelí několikerým způsobem:

1. Součástí zobrazeného jednání v rozuzlení je Narcisova smrt. 2. Vinu na Britannikově smrti rozděluje ve čtvrtém a pátém dějství mezi Nerona a Narcise. 3. Volbou námětu dociluje, aby se Neronova špatná povaha neukázala v plné síle („monstre naissant“). 4. Zvýrazňuje Burrovu morální dokonalost. 5. Britannika zobrazuje jako nepřítelš předvídavého, mladého a vposled zcela bezmocného protivníka. 6. Fakt, že Nero zapudí Octavii, má nejenom milostný, ale i politický rozměr: Britannikova sestra je totiž neplodná. Racine si tak zdatně připravuje půdu a protiargumenty dobových mravokárců předjímá. Narcisova smrt sice není tragická v tom smyslu, že by podle dobových interpretací vyvolávala soucit nebo alespoň strach, nedojde k ní dokonce ani přímo v důsledku úkladné vraždy Britannika, avšak vyvažuje Neronovu krutost. Racina tak nelze napadnout za to, že barvitě zobrazuje triumf zla, jak to na konci třicátých let provokativně prohlašuje Corneille ve fiktivní dedikaci své *Médeie*. Narcisovu smrt můžeme navíc strukturně porovnat s Oinóninou smrtí ve *Faidře a Hippolytovi*, kde má z hlediska tragických emocí tutéž funkci jako tady smrt Narcisova – tlumí odpor, jímž by se jinak tragédie mohla divákovi znelíbit.³²⁸ Racine se dokonce pečlivě postará o rovnováhu obou složek i tak, že zjemňuje samu Neronovu krutost: tak lze totiž – alespoň propláňově – interpretovat znepokojení, kterému na konci tragédie podléhá a ve kterém doznívají poslední stopy jeho citlivosti.

K přiměřenosti povahokresby se vztahují především poznámky o mladém a neprozíravém Britannikovi. I přes drobné odchylky v obou předmluvách, o kterých jsme pojednali výše, Racine neochvějně hájí postup, jak Britannikovy povahové rysy zobrazil. Dovolává se aristotelsko-horatiovské taxonomie přiměřených povahových rysů, avšak vybírá odtud zejména vlastnosti, které mohou přispět k tomu, aby Britannicus vzbudil divákův soucit – nemůže ho tudíž zobrazit jako hrdinu svrchovaně dokonalého. I tato úvaha svědčí o tom, že Racine odmítá moralistické vymezení Aristotelovy řádnosti. A ukazuje také na druhý důležitý fakt: úkolem básníka není, aby se nomenklaturou povahové přiměřenosti beze zbytku řídil: vybírá z ní pouze ty vlastnosti, které se podílejí na věrohodné motivaci zvolené konfigurace děje. Znovu se přesvědčujeme, že hierarchicky nejdůležitější složkou je i v Racinově pojetí děj – sestavení událostí („mythos“); povahokresba („éthé“), jakož i myšlenková stránka („dianoia“) se mu podřizují. Zatímco Voltaire Racinovi vytýkal, že zobrazuje římského císaře, an za zástěnou naslouchá oběma pronásledovaným milencům, dnešní kritika naopak oceňuje, jak rafinovaně dokázal rodícího se krutovládce vykreslit. Vidíme opět, že požadavek přiměřenosti není nepřekročitelný, nebo lépe řečeno, že se stává prostředkem pro zápornou povahokresbu postav. Týká-li se ovšem postavy kladné, požadavek *bienséances* je závažnější a bývá také více dodržován.

Volbou námětu Racine otevřeně riskoval – a dal v sázku vše. Nepatrné úpravy látky, již převzal z Tacitových *Letopisů*, svědčí o tom, že si dokázal poradit s paradoxem, se kterým se zcela stejným způsobem potýkal Corneille: jak zobrazit historickou postavu a zároveň se neodchýlit od požadavku přiměřenosti. S jedním rozdílem ovšem: Corneille v první *Rozpravě* tento (zdánlivý) paradox nemohl nebo nechtěl jednou provždy vyřešit, a přitom se mu často ve prospěch zkrášlení záměrně přizpůsoboval.



ZÁVĚR

Povahokresba a vymezení jednotlivých jejích podmínek patří k jedné z nejší-
vějších a zároveň nejsložitějších otázek francouzského myšlení o dramatic-
kém básnictví v 17. století. Všichni teoretici i autoři, jejichž úvahami jsme se
zaobírali, se shodují v tom, že Aristotelem stanovená kritéria jsou oprávněná.
Jelikož se však Aristotelovy hutné formulace vyznačují obecností a leckdy po-
strádají jednoznačnost, Stagiritovi vykladači se pokoušejí jednotlivé články
Poetiky harmonizovat, porozumět jim, resp. uzpůsobit je svému estetickému
cítění. Nejednoznačnost, případně mnohoznačnost některých Aristotelových
výkladů se tady paradoxně stává pozitivní hodnotou, poněvadž teoretiky i au-
tory podněcuje k hlubšímu zamyšlení. Jednotlivé výklady, jimž jsme se věno-
vali, se však odlišují nejenom v náhledu na hierarchii jednotlivých požadavků,
ale i v samotné definici způsobu, jak konkrétně náplň toho či onoho článku
Aristotelovy pojmoslovné soustavy vymežit. Tragédii definuje Aristotelés
pomocí různých kritérií, mezi nejdůležitější však nesporně náleží předmět
a způsob nápodoby – a tato dvě kritéria, předznamenávající moderní struk-
turalistická pojetí, jsou v genologii směrodatná až do pozdního osvícenství.
Předmět básnické mimesis spatřuje Aristotelés v lidském jednání. Nositeli
tohoto jednání jsou tudíž nutně lidé (nebo antropomorfovaní bozi), které
básník obdařuje povahovými rysy (povahami). Základní funkcí povahokres-
by pak je, aby podle pevně stanovených kritérií zakládala děj. Básníkův úkol
spočívá především v tom, vybavit jednající postavu takovými povahovými
rysy, aby posílil vnitřní soudržnost básnického díla. Jinými slovy, povahokres-
ba a rovněž myšlenková stránka se ději podřizují a jejich konkrétní podoba
na něm jako na složce, jež stojí v Aristotelově hierarchii nejvýše a již v *Poetice*
věnuje také nepoměrně víc místa, závisí. Maximální úspornost Aristotelova

vymezení povahokresebných podmínek a jeho nejednoznačnost (vysoká míra „nedourčenosti“, řečeno s Ingardenem) vedla francouzské teoretiky i dramatiky v 17. století k soustředěné reflexi. V následujícím náčrtu se pokusíme jednotlivá pojetí shrnout.

Zřejmě největší složitostí se vyznačuje hned podmínka první. Aristotelés požaduje, aby zobrazené povahy byly řádné („chréstos“, „éthé chrésta“). V dobových interpretacích „řádnosti“ lze schematicky rozlišit dva základní póly. La Mesnardière, ale v menší míře i Daniel Heinsius (ve své latinsky psané poetice totiž kolísá mezi užitím *mores* „boni“ a „probi“) a pozdní d'Aubignac (např. v rozborech Corneillových tragédií *Sofonisba* a *Oidipús*) o této podmínce přemýšlejí v souvislosti s Aristotelovým vymezením ideálního tragického hrdiny a kladou si otázku, je-li možné, aby v tragickém ději vystupovaly též postavy „neřestné“ („méchant“, „mauvais“, „vicieux“, „reo“). *Chréstos* chápou jako podmínku, jež v důsledku básníka omezuje v samotném výběru tragického námětu. Dokládají to zejména rozbory Aristotelem uváděného příkladu Meneláovy povahové špatnosti („ponéria“) v Eurípidově *Orestovi*. Pochybil Eurípidés tím, že zobrazil Meneláa jako povahu špatnou, aniž to děj *Oresta* vyžadoval, nebo neměl spartskému králi špatné povahové rysy přidělit vůbec? V kapitole o Corneillově pojetí *mores* jsme ukázali, jak neutuchajícím zájmu se tato debata v 17. století těšila. La Mesnardière metodicky vyvrací „chybné“ Castelvetrovo mínění, že Aristotelés Meneláovu zbytečnou povahovou špatnost v Eurípidově *Orestovi* uvádí jako příklad povahokresby nedůsledné. Z La Mesnardièreova rozboru a zvolené terminologie („vertu morale“, „mœurs exemplaires“) jasně vysvítá, že na první podmínku povahokresby nenazírá výhradně jako na nezbytný či věrohodný základ zobrazeného děje, ale že přihlíží rovněž k morální kvalifikaci Meneláova jednání. V ději nepodstatně zobrazení povahy zlé či neřestné („méchant“, „vicieux“) ve shodě s Aristotelem sice odmítá, pokládáme však za vysoce nepravděpodobné, že by kdy ve svém obzoru dramatika plísnil za to, že některou z postav zobrazuje jako příliš „(po)čestnou“. Neochvějně totiž lpí na tom, aby tragická mimesis byla úhrnem příkladná – a až tato svrchovaná vněestetická funkce pro něho určuje, jak uchopit složky ostatní, zejména typ rozuzlení (neřestnou postavu v roli pronásledovatele musí stihnout trest), ale i povahokresbu (důraz na přiměřenost) a myšlenkovou stránku (důraz na koherenci mezi povahovými rysy a myšlenkovým světem jednajících postav, což dokazuje jeho kritika chůvina jednání v Senekově *Hippolytovi*). Jak vymezení *mores*, tak klasifikaci a hodnocení myšlenkové stránky věnuje La Mesnardière v návaznosti na renesanční *Poetiku* Julia Caesara Scaligera nejvíce pozornosti.

Interpretaci řádnosti coby morálního kritéria rázně odmítá Jean Chapelain – jeho precizní formulaci („bonté poétique“) všichni významní francouzští teoretikové přejímají (Corneille, Le Bossu, do jisté míry i Dacier). Kategorii

řádnosti („le bon“) chápe Chapelain vposled jako zbytnou, a proto se v prvé řadě snaží vymezit přiměřenost tak, aby se v ní řádnost rozplynula. Již v roce 1623 obě první Aristotelovy podmínky slučuje v kategorii novou („le bienséant“, „bienséance(s)“). Řádná je pro Chapelaina taková povahokresba, jež odpovídá kritériu přiměřenosti. Marino v *Adónidovi* hrdinovu povahokresbu uchopil řádně, poněvadž zobrazil mladého zamilovaného muže a zamilovanost je vzhledem k Adónidovu mládí zcela přiměřená. Plísni však Corneillovu Chiménu, jejíž chování dobové konceptualizaci přiměřenosti neodpovídá – tato postava se totiž chová nepřiměřeně jak vzhledem ke svému postavení, tak ke svému pohlaví. Její vášnivé vzplanutí, ale zejména to, že Rodriga přijímá ve svém domě krátce poté, co zabil jejího otce, se kritériu přiměřenosti zkrátka přičí. Prizma Chapelainovy kritiky však není – jak by se na první pohled mohlo zdát – prvoplánově moralistické. Na přiměřeném chování Chapelainovi záleží proto, že povahokresba musí přispívat k věrohodnosti děje. Pokud se dramatik rozhodne uvést do děje urozenou mladou dívku, musí na její postavení důsledně brát ohled a nedopustit, aby její chování odporovalo jejím povahovým rysům. O tom svědčí i další věc: Chapelain nezavrhuje fakt, že Chiména po smrti svého otce nepřestala Rodriga milovat, ale skutečnost, že není s to ovládnout se a svou lásku ukázněně zastřít, či dokonce zapřít. Chapelainovy kritické postřehy jsou pro pochopení „endogenních“ konceptualizací *mores* zásadní, protože na konkrétních analýzách dokládají, do jaké širé významové pole tzv. *bienséance* sahá. V naší studii jsme se tomuto vymezení důkladně věnovali, neboť z něho vyvstává horizont, na jehož pozadí lze teprve jednotlivá autorská pojetí (d)ocenit, zejména pak u ženských postav v roli tragické oběti.

Vymezit přiměřenost je samo o sobě méně svízelné. Většinu kritérií přijímají dobové poetiky z Aristotelovy *Rétoriky*, z Horatiova *Umění básnického* a z četných „traités de civilité“ (rukověti vybraného chování): patří mezi ně především společenský status, pohlaví a věk. Ostatní podmínky se uplatňují volněji. V 17. století je ve Francii nejdůkladněji vymezuje La Mesnardière. Na příkladech z antických tragédií bohatě ukazuje, jak se od nich autoři odchýlovali, a francouzské dramatiky varuje před jejich prohřešky. Zobrazuje-li básník nepřiměřené povahové rysy, riskuje, že se vzdálí horizontu očekávání soudobého diváka, a ve zvláště flagrantních případech může dokonce vyvolat komický efekt, v tragédii nepřípustný. Jako modeloví autoři bývají nejčastěji uváděni Terentius (Heinsius, Rapin), v druhé polovině 17. století pak překvapivě Pierre Corneille (zejména Saint-Évremond).

Problematictější je však vymezení přiměřenosti tehdy, když jdou jednotlivá kritéria proti sobě. Jak zobrazit počínání zamilovaného starce, příliš důvtipné komorné či zbabělého krále? V těchto případech musí dramatik mezi zdánlivě neslučitelnými kritérii uvážlivě volit. Je přiměřené, aby Agrippina

vyčkávala bez doprovodu před Neronovým pokojem (Racinův *Britannicus*)? Nebo aby staříčkový král Aigeus podlehl milostnému vzplanutí natolik, že složí korunu k nohám mladé Kreúsy (Corneillova *Médeia*)? Je patřičné, aby panovník nastražil léčku (Don Fernando v Corneillově *Cidovi*) či aby za zástěnou poslouchal rozhovor mezi milenci (Nero v Racinově *Britannikovi*)?

Ještě obtížnější je však vymezení dalšího Aristotelova požadavku, totiž aby zobrazené povahy vykazovaly podobnost. Stejně jako v případě přiměřenosti se jedná o kategorii vztahovou – a v 17. století je chápána trojím způsobem.

Povaha jednající postavy se má podobat divákovu ustrojení/nastavení – neboť jenom tak básník docílí, aby se s tragickou postavou vnímatel mohl identifikovat. Pokud je však podobnost chápána tímto způsobem, je třeba upřesnit, kdo oním divákem je či má být. V tomto vymezení se jednotliví autoři rozcházejí, což dokládá nejlépe La Mesnardièreova polemika s Castelvětrem. Má dramatik povahu jednající postavy připodobnit běžně počestnému divákovi („probité commune“, La Mesnardièreův „šlechtný muž“ – „honnête homme“), nebo má brát v úvahu i méně vzdělaného diváka z lidových vrstev (Castelvětova „rozza moltitudine“)? Různá řešení tohoto dilematu, podmíněná kategorizacemi vkusu, se pochopitelně odlišují. Už proto, že, jak jsme uvedli výše, si lze klást otázku, kdo je či má být modelový divák.

Požadavku, aby zobrazené povahové rysy byly podobné, však někteří autoři (Corneille, Racine) rozumějí tak, že se dramatik nesmí vzdálit „autentickému“ zobrazení skutečné historické nebo mytologické postavy. Tímto způsobem se podobnost chápe hlavně u postav, jež se nesmazatelně zapsaly do obecného povědomí. Corneille i Racine s oblibou v polemických textech dosvědčují, jak skrupulózně se historických pramenů drží či naopak jak nepatrně se od nich odchyľují, zejména jde-li o „zanedbatelný“ a málo známý detail. Corneille v první *Rozpravě* dokonce prohlašuje, že zobrazení povahových rysů obecně známé postavy historické či mytologické požadavek přiměřenosti splňovat nemusí. René Le Bossu a André Dacier však podotýkají, že tohoto pravidla sám nedbá, a Corneillovu disociaci zdánlivě neslučitelné podobnosti a přiměřenosti zamítají. Podobnou strategii jako u Corneille (Maurikios v *Hérakleiovi*) zaznamenáváme i při rozboru tragédií Racinových (Alexandros Veliký ve stejnojmenné tragédii, Pyrrhos v *Andromaché*, Nero a Britannicus v *Britannikovi*). Oba dva dramatici zobrazují historické či mytologické postavy a kritérium přiměřenosti vždy alespoň do určité míry berou v potaz.

Třetí vymezení podobnosti úzce souvisí se vzbuzováním tragických emocí, soucitu a bázně. I zde dramatik musí volit mezi možnostmi, jež se mu nabízejí. Bázeň se totiž může lehce zvrhnout v netragický odpor („miarón“) a lítost v smích, tragédii ještě nepřátelštější.

Posledním Aristotelovým požadavkem je, aby povahokresba byla důsledná. Jakkoli Aristotelés připouští, že se v tragédii mohou vyskytovat i postavy

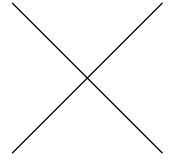
s povahou nedůslednou, požadavek důslednosti povahokresby platí i v tomto případě. Nejpregnantněji jej vyslovil Chapelain, když tepe nedůslednosti v povahokresbě Corneillovy Chimény: hrdinka v *Cidovi* jedná v rozporu se svým proklamovaným záměrem. Místo aby se všemi silami snažila vraha svého otce potrestat, prodlévá s ním na dostaveníčku a divákovi tak nepokrytě dává najevo, že od svého prvotního úmyslu upustila. Corneille si dává nemalou práci s tím, aby tyto výtky vyvrátil. Racine si podle dobových kritiků s požadavkem důslednosti poradil, o čemž svědčí např. Dacier, který Racinovu *Ífigeneiu* cituje dokonce jako vzorné a vzorové drama.

V knize jsme se zaměřili na dobová teoretická pojetí. Jelikož však *mores* procházejí dobovým myšlením coby kategorie všudypřítomná, otevírají řadu dalších témat, kterým bychom se chtěli do budoucna věnovat. S ohledem na rozsah prostudovaného korpusu teoretických textů se nabízí zejména analýza tzv. žánrů smíšených (baletní a operní libreta, baletní komedie, tragi-komedie, tragédie se stroji, pastorála). Pro tyto „spektakulární“ a kolísavější žánry beze sporu neplatí natolik přísná pravidla jako pro silně kanonizovanou tragédii. Stejně podnětným a v 17. století vysoce kontroverzním tématem jsou rovněž tragédie na námět biblický či mučednický. I v tomto méně ustáleném žánru lze očekávat, že se zobrazení povah bude vymykat pravidlům kladeným na povahokresbu hrdinů „světských“ - a to i v samotné rovině teoretických prohlášení. V biblické a do jisté míry i v mučednické tragédii se požadavek věrohodnosti nemusí uplatňovat zcela důsledně, poněvadž dramatik může spoléhat na nezpochybnitelnou zjevenou pravdu, kterou zaručuje posvátný text. Přínosné by jistě bylo prostudovat jednotlivé autorské verze téhož námětu: v raně novověké francouzské literatuře existuje mnoho značně odlišných zpracování Ífigeneiiny oběti (Rotrou, Racine, Clerc - Le Coras), Médeiiiny pomsty (Péruse, P. Corneille, Longepierre, T. Corneille - Charpentier), Faidriiny krvesmilné lásky... V širší souvislosti by se pak daly načrtnout i paralely s dobovou stylistikou a rétorikou: již v 17. století se francouzská rétorika přiklání k *elocutio* - v chápání přiměřenosti se přitom čím dál víc prosazuje, byť synkreticky, hledisko stylistické, přičemž rétorické dědictví a úvahy, s nimiž jsme se setkali v dobových poetikách, plodně vstřebává (B. Lamy, B. Gilbert, Crevier, Marmontel, Dumarsais, Fontanier).

V naší práci o dobové reflexi divadla jsme zůstali sice převážně v rovině teoretické, ale místy jsme poukázali rovněž na to, že se teoretická řešení nemusí nutně shodovat s praxí. V této perspektivě by bylo žádoucí zpracovat, nakolik závazně se požadavky kladené na povahokresbu vskutku uplatňují, resp. zda se v určitých kontextech nevyužívají jako pouhá klamavá, zastírací či záměrně zavádějící strategie v neutuchajících sporech o užitečnosti či škodlivosti divadla. Právě ti nejzavilejší kritikové divadla z církevních řad (zejména Pierre Nicole, ale i pozdní Conti a Bossuet) přinášejí mimořádně

důkladné analýzy toho, jak divadlo vnitřně funguje, o co se snaží a jaké konkrétní strategie volí, aby si diváka mocně podmanilo – povahokresba a obecněji morálka stojí zákonitě v popředí jejich zájmu, a vzhledem k tomu, že se divadlu podmanivost pokoušejí upřít, jsou si všech prověřených strategií nutné adaptace dobře vědomi. Hanopisy proti divadlu vinoucí se dějinami již od Tertuliána a církevních otců leckdy poodhalují více, než zamýšlejí. Tato perspektiva by nám umožnila, abychom se zaměřili na širší – a již nikoli výhradně aristotelské – paralely s dobovou morální filosofií, teologií a odkazem francouzských „moralistů“ (Montaigne, Faret, Méré, La Rochefoucauld, La Bruyère, Pascal).

V nejobecnější rovině pak lze poukázat na to, že řádnost, přiměřenost, podobnost a důslednost jsou v dobovém kritickém myšlení kategorie nezastupitelné: klenou se tedy jako most mezi naším dosavadním bádáním a výhledy do budoucna nejen vzhledem k této souvislosti, ale i proto, že – svým způsobem opět paradoxně – na jejich uplatnění ještě čekají mnohé výše naznačené oblasti literárního i metaliterárního diskursu včetně jejich hraničních, zajímavě hybridních pásem, např. vztah mezi iracionálním a racionálním,³²⁹ jež bychom mohli přiblížit analýzou dramatických prvků jako anagnorize nebo nadpřirozený zásah shůry (*anagnorisis*, *deus/rex ex machina*). Ani tam raně novověká francouzská Melpoména trpně neúpí, vzdor tomu, že ji okovy svírají i nadále...



RÉSUMÉ

MELPOMÈNE ENCHAÎNÉE ? LES MŒURS DANS LA TRAGÉDIE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE

Les mœurs du personnage tragique (« éthè »,³³⁰ « mores », « costumi », « habitudes ») appartiennent parmi les enjeux capitaux de la réflexion sur le théâtre de la première modernité. Cette réflexion s'appuie sur les développements, souvent ressentis comme lacunaires par les critiques du XVII^e siècle, et livrés par Aristote au début du chapitre XV de sa *Poétique*. Pour en mettre au point certaines catégories, elle se réfère à la *Rhétorique* du Stagirite ainsi que, assez fréquemment, à l'*Art poétique* d'Horace tout en faisant intervenir un concept peu facile à saisir, de la sensibilité esthétique d'alors, à savoir le goût.³³¹ Certes, les tragédies « baroque » et « classique » françaises prennent leurs libertés vis-à-vis des modèles grecs et latins en plus d'un point, mais la définition aristotélicienne des mœurs et des conditions respectives de celles-ci n'en demeure pas moins un enjeu de taille qui préoccupe théoriciens et dramaturges de l'époque. Elle les place, du coup, face à bon nombre de questions dont plusieurs passent le cadre exigü des mœurs revendiquées pour le personnage tragique.

Notre travail vise non seulement à dégager et classer ces conceptualisations, mais aussi à relever l'arrière-fond à partir duquel elles se constituent et à mettre ainsi en lumière les voies d'une pensée qui ne sont plus de toute évidence pour le lecteur et le spectateur d'aujourd'hui. Autrement dit, il ne suffit pas de s'interroger sur l'objectif poursuivi par Aristote et par ses interprètes du XVII^e siècle lorsqu'ils postulaient de différentes règles et qui prêtaient souvent à confusion ; il faut aller au-delà et tâcher d'éclaircir les raisons de l'acharnement avec lequel ils s'y sont attachés. Pourquoi les poéticiens ne se lassent-ils pas d'enjoindre aux poètes la *bonté* des mœurs (« éthè khrésta », l'« exemplarité »), leur *convenance*, (« éthè harmotta », la

« bienséance »), leur *ressemblance* (« éthè homoia ») et leur *constance* (« éthè homala », l'« égalité ») ?

L'analyse des conditions assignées aux mœurs forme ainsi le pivot de notre travail, mais cela dit nous ne pouvons pas la séparer des autres sphères d'interrogation poéticienne d'alors. Les prescriptions d'Aristote étant assez générales, ses exégètes en déplorent le peu de clarté, et l'ambivalence de certaines règles, parfois contradictoires, les conduit à vouloir les concilier entre elles. Nous nous sommes donc d'abord arrêté à la première condition, la bonté (« khrèstos », « mores probi », « mores boni »). Lorsque Jean Chapelain perçoit le « khrèstos » d'Aristote comme une catégorie qui, à tout prendre, n'est pas nécessaire et qu'il la fonde avec la règle de la « convenance » (« bienséance »), il reste fidèle à sa conviction selon laquelle la fonction suprême de cette règle – celle de la convenance des mœurs – est de fonder l'action dramatique (le « muthos ») en vraisemblance. Et tributaire de cette perspective, Chapelain examine les mœurs dans le *Cid* de Corneille. Est-il convenable qu'un comte de haute extraction porte préjudice à la souveraineté du roi ? Est-il de mise que le roi de Castille, Don Fernand, recoure à une ruse ? N'est-il pas malséant que la tragédie donne à voir le dilemme tragique de Rodrigue, et *a fortiori* celui de Chimène ? Étant donné que le *Cid* de Corneille se tisse autour de ce dilemme, cette question peut paraître teintée de paradoxe au lecteur d'aujourd'hui alors qu'elle possède une pertinence entière pour les critiques de l'époque. Aux yeux de Chapelain, la convenance assure à l'action représentée dans la tragédie d'être crédible pour l'auditeur et d'éveiller en lui sinon l'adhésion, du moins l'assentiment dépourvu de réticence parce que grâce à la convenance, l'action ne heurtera pas ses attentes. Or il est notoire que Corneille ne partage pas une conception aussi rigoriste de la vraisemblance et que la convention générique, pour lui, réside ailleurs. On peut voir que le point de gravité des théories se déplace de la catégorie en apparence marginale dans la *Poétique* d'Aristote (« khrèstos »), vers l'une des injonctions essentielles de l'esthétique dramatique du XVII^e siècle qui, justement, n'est autre que la vraisemblance. Corneille pose et repose alors la question de savoir dans quelle mesure la convenance des mœurs fonde la vraisemblance, quel en serait l'effet réel et si l'exigence même de la vraisemblance est de nécessité absolue. La règle s'étend-elle à la matière dont puise le poète en choisissant le sujet, ou celui-ci pourrait-il la limiter à la seule imitation de cette dernière en sorte qu'elle ne vise pas tant l'objet de l'imitation que la façon d'imiter ?

Plusieurs exégètes d'Aristote interprètent en revanche la convenance comme un critère essentiel, voire inviolable, car doté de valeur éthique intrinsèque. Par conséquent, ils tâchent d'accommoder la première condition aristotélicienne des réflexions consacrées au personnage tragique idéal et

c'est à cette logique que ressortissent leurs jugements sur les configurations particulières de l'action tragique. Une fois engagés dans cette voie, théoriciens et dramaturges font tôt ou tard face à l'écueil suivant : dans quelle mesure le caractère du héros tragique faillible correspond-il à l'impératif de la bonté dès que celle-ci est comprise comme qualité morale (« mœurs exemplaires ») ? Si La Mesnardière tient à ce que la représentation de l'action humaine dans la tragédie soit exemplaire, son attitude témoigne de la variété des positions théoriques que nous ne retraçons ici qu'à grands traits. Nous voici en butte à une autre difficulté – au rapport entre les mœurs et l'exigence de l'utilité morale du théâtre requise par ses théoriciens du XVII^e siècle. De quelle manière ce rapport est-il conceptualisé ? Dans quelle mesure est-il envisageable que le dramaturge introduise sur scène les actions moralement répréhensibles ? Jusqu'où le dramaturge peut-il aller en choisissant son sujet sans perdre de vue la règle de la bonté ? Et combien cette règle conditionne-t-elle le dénouement du drame ? Peut-on accepter que Médée, poussée par la vengeance et donc par le « vice » sorte indemne du drame ? Ou le poète en est-il réduit à renoncer à ce type de sujet ? Jason doit-il à tout prix être puni pour son infidélité (*Médée* de Corneille) ? Faut-il moduler les mœurs de Néron pour ne pas provoquer l'indignation ou l'horreur du spectateur (« miaron ») ? La victime peut-elle être entièrement innocente (Britannicus dans la tragédie éponyme de Racine, Hippolyte dans *Phèdre* du même auteur) ?

Il découle de tout ceci avec assez d'évidence que les interprétations du premier critère d'Aristote échafaudées au fil des argumentaires d'époque peuvent conditionner la configuration de l'action et jusqu'au choix même du sujet tragique idoine. Les réflexions de veine moralisatrice sont développées en particulier dans la *Poétique* de La Mesnardière que nous analysons sur toile de fond des *Discours* de Corneille.

Aussi succinct que soit cet aperçu, notre livre vise à démontrer que la catégorie des mœurs est incontournable, et il serait à souhaiter que les recherches actuelles l'exploitent à un degré plus haut.³³² Loin de se réduire à une exigence extrinsèque à laquelle la tragédie serait tenue d'obéir et dans laquelle se manifestent les attitudes différentes propres à l'époque, elle intervient dans la définition des règles censées garantir la cohérence de l'œuvre : en son sein, l'enjeu extra-littéraire entre souvent en relation avec l'enjeu proprement esthétique. Les théoriciens du XVII^e siècle s'alignent sur l'opinion d'Aristote et placent l'action (« le muthos ») au sommet dans la hiérarchie des constituants de la tragédie, mais ils s'empressent à ajouter que l'action obéit aux ressorts bien définis. Étant donné qu'Aristote conçoit la mimésis tragique comme la représentation de l'*action humaine*, les traités à vocation normative de l'époque s'assignent pour objectif principal de formuler de manière détaillée les règles que la représentation des mœurs du personnage

sera censée observer. Tous les exégètes d'Aristote fondent leurs théories sur la supposition que le caractère du personnage dramatique doit correspondre à ses actions et vice versa en vertu des critères de la vraisemblance et de la nécessité, ceci au cours de toute l'action représentée sur scène. Aussi considèrent-ils les mœurs comme invraisemblables dès lors que le comportement du héros tragique se trouve en désaccord avec ses mœurs. Ce parti pris nous porte à postuler une double cohérence. D'une part, la convenance doit assurer la conformation de l'agir du personnage à son caractère prévisible et effectivement prévu par le spectateur, fixé en large partie par la tradition poético-rhétorique et dérivé de la doctrine issue d'Aristote et d'Horace, selon un nombre défini de critères tels l'âge, le statut social, le sexe, etc. D'autre part, le personnage ne doit pas porter atteinte à ce caractère au cours de l'action. Faute de cette cohérence, le comportement représenté non seulement paraît invraisemblable, mais, pire, peut sembler inégal, comme s'il échappait à la maîtrise du dramaturge. C'est pour cette raison que Chapelain voue aux gémonies la conduite de Chimène dans le *Cid* de Corneille en dépit de l'attitude d'Aristote qui admet la représentation de l'action inégale du personnage, à condition cependant que cette inégalité soit égale. Défenseur invétéré de la vraisemblance de l'action dramatique, Chapelain se montre de part en part réfractaire à ce que le personnage change d'attitude sans raison dans les limites restreintes de l'action (exigées en partie par l'unité du temps).

Au vu de nos analyses, il est clair que les critiques de l'époque s'attachent en priorité à la relation réciproque entre deux composants principaux de la tragédie : l'action et les mœurs. Ils n'en laissent pas pour autant en jachère les autres parties, en particulier les pensées et sentiments du personnage (« *dianoia* »), qui sont examinés en rapport étroit avec les mœurs et constituent un thème de prédilection de La Mesnardière qui, parmi tous les théoriciens français, en traite dans sa *Poétique* datant de la fin des années trente, de la manière la plus systématique. La corrélation des mœurs avec la « *dianoia* » et la « *lexis* » est relevée également par d'Aubignac dans les développements très riches de détails et émaillés d'aperçus que Corneille fera en partie siens. L'insertion des sentences et des maximes que nous pouvons tenir pour gnomiques dans le texte dramatique se range parmi les procédés de composition favoris, d'autant qu'elle sert de moyen d'utilité qui permet, du moins virtuellement, de défendre le théâtre face au reproche de l'immoralisme dont il se voit accusé. Nous avons consacré à l'articulation des mœurs avec la *dianoia* une partie du chapitre sur la conception cornélienne de celles-ci.

Les mœurs se lient ensuite avec une autre catégorie qui préside au jugement de valeur et qui est sans doute centrale, à savoir avec l'exigence générale de la bienséance : elle peut s'appliquer non seulement à tous les composants de l'œuvre dramatique, mais également à sa mise en scène. Si nous

avons recours à la terminologie rhétorique en vigueur à l'époque et que Jean Chapelain reprend de manière pas toujours rigoureuse, nous pouvons dire que sur le plan de l'*inventio* dramatique la bienséance commande les mœurs en tant qu'elle cautionne la vraisemblance. Au niveau de la *dispositio*, la bienséance autorise par exemple une seule apparition du même personnage dans le cadre d'un acte (d'Aubignac). La bienséance de l'*elocutio* consiste dans un choix convenable des moyens de langage (registre de style). La règle de la bienséance concerne ensuite mais non en dernier lieu, l'*actio* (la déclamation, la manière de l'acteur d'évoluer sur la scène, la mimique, le jeu frontal, etc.) et la mise en scène (décors, objets théâtraux et costumes). Les genres mixtes comme l'opéra ou le ballet se plient davantage à d'autres types de contraintes.

Notre travail est divisé en cinq chapitres. L'analyse des conceptualisations examinées respecte l'ordre chronologique, quitte cependant à renvoyer, dans la partie assez étendue consacrée à la conception des mœurs chez Corneille, aux nombreux parallèles avec la tradition de l'exégèse italienne qui remonte au XVI^e siècle (L. Castelvetro, A. Piccolomini, P. Vettori, Le Tasse),³³³ et nous nous référons, bien que de façon moins systématique, aux poéticiens néo-latins dont surtout Heinsius, bien connu de Chapelain, La Mesnardière,³³⁴ Corneille et Racine. Nous mettons fréquemment en perspective les connaissances d'alors avec les interprétations de Dacier de la fin du siècle (1692). Sa traduction de la *Poétique* d'Aristote amplement commentée peut être considérée, surtout grâce aux polémiques que l'auteur se plaît à conduire contre Corneille, comme une sorte de somme des recherches poétologiques du Siècle. Les commentaires de Dacier nous fournissent une source inestimable pour une connaissance approfondie de la critique littéraire d'époque parce qu'à la différence de la Mesnardière, il abonde en références explicites aux œuvres de Corneille et de Racine (et encore Lessing s'y référera, ne serait-ce que pour réfuter les thèses de Dacier, dans sa *Dramaturgie de Hambourg*). Les autres auteurs se voient accorder une moindre place dans notre examen des polémiques d'alors, avec l'exception notable du chapitre sur *Alexandre le Grand* de Racine où nous analysons de manière suivie la critique mondaine de Saint-Évremond.

Notre livre s'ouvre sur le chapitre consacré au système terminologique de Jean Chapelain,³³⁵ poète plutôt médiocre mais théoricien de tout premier ordre qui tint une position de proue dans la querelle du *Cid* et dont les réflexions sur la vraisemblance trouvèrent, au XVII^e siècle, des répercussions notables chez tous les théoriciens et auteurs. Cet érudit a élaboré un système terminologique extrêmement méticuleux où une relecture novatrice de la définition aristotélicienne ne saurait donc surprendre. Il est le premier théoricien français à réprover résolument l'identification erronée du critère de la bonté des mœurs avec la morale, ce qui le conduit à la conjecture que cette

exigence n'est pas de rigueur absolue. C'est pourquoi il propose de la fondre avec la seconde condition revendiquée par le Stagirite, avec la convenance. Cette position est défendue effectivement dès sa préface à *Adone* du poète italien Marin (1623) et elle se voit creusée dans d'autres textes importants : dans le *Discours de la poésie dramatique* de 1635 et surtout dans *Les Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid* (1637), texte à visée systématique rédigé à l'instigation du cardinal de Richelieu et envisagé comme la prise de position définitive de l'Académie Française au sujet de l'une des polémiques les plus turbulentes que la littérature française du XVII^e siècle ait connues. C'est dire que l'importance de ce texte exige une analyse aussi poussée que possible. Nous avons d'abord répertorié toutes les occurrences de la notion de « bienséance(s) » afin de les soumettre aux analyses minutieuses. Ensuite, nous avons montré quel est le champ d'intervention effectif de cette notion, pour interroger la validité que l'histoire littéraire lui prête si fréquemment. Il est vrai que le siècle suivant verra le concept de « bienséance(s) » perdre les contours nets et son acception se mitiger : bien que Chapelain le fasse dériver des règles aristotéliennes des mœurs, sa portée gagne plus de terrain dans la deuxième moitié du siècle, par exemple dans les *Dissertations contre Corneille* de l'abbé d'Aubignac, dans l'*Art poétique* de Boileau ou dans les œuvres théoriques de Rapin. Même si les théoriciens requièrent que, de façon générale, la mimésis tragique et surtout la mise en scène ne violent pas la règle de la bienséance, les critères selon lesquels on la distingue de son contraire sont toutefois souvent implicites ou sujets à caution. Étant donné cette ambivalence, nous nous appuyons scrupuleusement sur les occurrences attestées en abordant cette catégorie qu'il faut approcher avec beaucoup de précaution.

La deuxième partie de notre ouvrage, la plus étendue, est axée autour de la conception cornélienne des mœurs. Parmi les réflexions théoriques sur le théâtre issues de la plume des dramaturges au XVII^e siècle, celle de Corneille est de loin la plus approfondie, en sorte qu'elle nous permet entre autres de mettre en regard la théorie et la pratique dramatiques contemporaines. Bien que les textes théoriques de Corneille soient souvent imbus d'élan polémique et donc d'une certaine causticité, et que l'auteur y érige des arguments pour se défendre, ils ont l'avantage de ne pas avancer une seule solution, de savoir éviter la stérilité du dogmatisme et de ne pas prétendre à la validité universelle. Sans mettre en cause l'autorité d'Aristote à tout prix, Corneille offre d'autres réponses - en ce sens son œuvre s'insurge contre le dogmatisme invétéré des doctes. Le dramaturge rouennais n'élève pas le Stagirite au piédestal d'un maître intouchable qui garantirait la validité de ces préceptes une fois pour toutes. En témoigne avant tout, et de façon continue, le mode hypothétique dans lequel il formule les « écarts » par rapport à la doxa aristotélienne. On peut pour cela même affirmer que l'ensemble des

règles que l'œuvre théorique de Corneille propose correspond à la position d'une « souple stabilité », telle qu'elle avait été formulée à plusieurs siècles de distance par Vilém Mathesius dans ses réflexions sur la norme de la langue tchèque littéraire et de sa codification.

Quant à nos analyses de l'esthétique cornélienne de la tragédie, elles s'amorcent à partir des questions générales épineuses et souvent spéculatives, pour aboutir ensuite aux enjeux d'ordre tout à fait concret, attestables et vérifiables au niveau des procédés dramaturgiques particuliers. Ce mouvement centripète est en l'occurrence propre même à Corneille et aussi, dans une moindre mesure, à Racine. Corneille systématise sa vision des mœurs dans le premier *Discours* où il prend appui sur l'utilité du théâtre qui lui sert de soubassement. Le dramaturge s'attarde ensuite sur la catharsis et sur l'excitation des émotions tragiques, la compassion, la crainte et l'admiration. Tandis qu'il reconsidère le modèle aristotélicien de la catharsis, il montre à travers l'analyse de ses propres pièces que les émotions provoquées par la tragédie ne doivent pas se limiter uniquement à la compassion et à la crainte, et il en vient aussitôt à en proposer une autre, à savoir l'admiration (émotion associée d'habitude à l'épopée). Lorsque Corneille exprime ses réserves à l'égard du modèle aristotélicien de la catharsis, nous pouvons observer de quelle manière il relègue la crainte instrumentalisée à la marge de sa conception. Conscient de l'importance que les théoriciens du théâtre accordent à l'exigence de son utilité morale, il passe en revue les moyens permettant de le doter de cette fonction tout en l'intégrant au critère du plaisir esthétique. Une fois engagé sur ce chemin, Corneille entreprend non seulement d'examiner les sentences et maximes, mais également d'invertir l'échelle évaluative du système aristotélicien des diverses configurations du « muthos », en relation particulière avec la nature du dénouement.

La partie suivante du chapitre consacré à Corneille passe à la façon dont ce dernier définit les conditions des mœurs. A l'instar de Chapelain, il rejette la conviction selon laquelle la conceptualisation d'Aristote exclut la représentation des caractères « vicieux » car conformément à celle qu'il défend, la règle de la bonté (« l'exemplarité ») n'implique pas en soi et nécessairement, l'évaluation morale du héros tragique. Il s'écarte toutefois de Chapelain en ceci qu'il ne tient pas la bonté pour une catégorie superflue : il la considère au contraire comme une condition indispensable de la cohérence entre l'action et les mœurs assignées au personnage dramatique. Le poète doit par conséquent viser à donner au caractère du personnage les contours nets, voire saillants, sans pour autant perdre de vue le rôle actantiel du personnage dans l'ensemble de l'action.

Quant à la convenance, Corneille l'appréhende par le biais de la grille aristotélo-horatienne des traits de caractère convenus, en quoi il se place

parfaitement dans le sillage de l'exégèse de son époque. Il signale tout de même que tous les sujets tragiques ne sont pas forcément en mesure de se plier à cette exigence. Comment le poète peut-il emprunter à l'Histoire un personnage dont la conduite est attestée par celle-ci sans répondre toutefois à l'exigence de la convenance, et satisfaire à la fois à l'image admise et consacrée par l'opinion commune et en accord avec les sources généralement connues ? Corneille apporte à ce problème la solution qui consiste à mettre sous le ressort de la convenance seuls les personnages inventés, tandis que, selon la même logique, il réserve l'exigence qui veut que les caractères représentés correspondent à l'image que nous en donnent l'histoire ou la mythologie, aux personnages notoires. L'issue proposée par Corneille paraît élégante au premier abord, mais déjà la critique contemporaine remarque que le dramaturge même s'écarte parfois de la règle qu'il préconise. Le Bossu et Dacier, par exemple, pointent que Corneille adapte les mœurs de l'empereur de Byzance, Maurice, au rôle fonctionnel que ce personnage tient dans *Héraclius*. Étant donné que l'action de la tragédie ne met pas le dramaturge dans la nécessité de rappeler au spectateur l'avarice proverbiale de Maurice, Corneille en tire son parti pour occulter ce « trait de caractère » peu convenable. Racine s'y prend de la même façon dans *Phèdre* lorsqu'il atténue l'inconstance amoureuse de Thésée. Nous démontrons, dans les chapitres sur Racine, que le plus grand rival de Corneille pousse cette stratégie argumentative à la perfection : la critique récrimine contre Pyrrhus, trop galant selon elle, et reproche à Racine d'avoir transformé ce héros à s'y méconnaître, alors que l'auteur mise, dans sa défense, sur le contre-coup d'une adaptation impossible du personnage au goût de l'époque, Pyrrhus ne pouvant pas agir en héros des romans galants. S'il l'eût forgé sur le modèle de l'amant d'Astrée, Céladon, il eût enfreint la règle de la ressemblance. Notre analyse permet de constater que les deux dramaturges les plus célèbres que l'on se plaît à opposer dès le XVII^e siècle, se trouvent sur le pied d'égalité car ils déroulent leurs arguments polémiques avec le même brio pour atteindre le même but.

La dernière condition d'Aristote qui veut que les mœurs du personnage soient constantes (« égales » chez Chapelain) est communément acceptée. Aristote l'explique très clairement et il donne, du même coup, un exemple d'infraction à la règle respective : l'inégalité de l'héroïne éponyme de *Iphigénie en Aulide* d'Euripide. Aussi les controverses portent-elles uniquement sur la légitimité de l'« inégalité égale » du héros tragique. Alors qu'Aristote admet cette modalité, Chapelain, en partisan d'une vraisemblance sans faille ni défaut, la réprouve et réprimande Corneille pour avoir formé les mœurs de Chimène inégales. D'abord, Chimène pêche contre la bienséance parce que le spectateur s'attendrait plutôt à voir une jeune fille noble s'acquitter du devoir que sa condition lui prescrit en vengeant sans tarder la mort de son père,

mais, de surcroît, elle viole aussi la règle de l'égalité : à considérer la scène où elle s'entretient avec Rodrigue et par laquelle débute l'acte V, Chimène semble par moments renoncer à sa résolution initiale de punir le meurtrier de son père comme si elle succombait à sa passion jusqu'au point de temporiser, ce qui hérisse Chapelain et son sens du devoir (« officium »). Or la régularité de la pièce est le plus gravement mise à mal là où les mœurs de Chimène endommagent sensiblement la vraisemblance de l'action représentée. Et comment se peut-il que l'auditeur compatisse avec un personnage frappé de tel défaut ? Corneille peinera à parer à tous les coups dont les détracteurs criblent le comportement de Chimène. Il brandit la formulation d'Aristote quant à la constance des mœurs, et admettant que le comportement de la protagoniste est inégalement égal il tâche en même temps de faire adopter à son lecteur une perspective sous laquelle l'irrésolution de Chimène ne lui paraîtra plus contraire à la bienséance. Dans une déclaration concise et dense, il récuse la définition aristotélicienne du héros tragique médiocre et donc faillible pour défendre l'honneur et la « vertu » de son héroïne. Loin de se contenter d'une simple réfutation sous-jacente de l'exigence prônée par Chapelain, selon laquelle les mœurs doivent être « égales » à tout prix, il va jusqu'à nier que la conduite de Chimène soit entachée d'une tare quelconque. Notons toutefois que Chapelain lui-même, par ailleurs, n'admoneste pas Chimène pour son amour de Rodrigue car, rappelle-t-il, elle s'éprit du jeune homme avant que le conflit fatal n'en eût fait une passion scandaleuse et en outre, les deux pères des amants ne s'opposèrent pas à leur union.

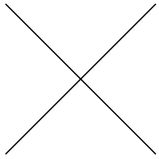
La seconde partie de notre ouvrage est consacrée à l'analyse des tragédies de Racine (*Alexandre le Grand*, *Andromaque*, *Britannicus*) et de leur réception au XVII^e siècle. *Alexandre le Grand* suscita l'intérêt de Saint-Évremond, thuriféraire fervent de Corneille, et qui déplore constamment le déclin du bon goût. Corneille a beau déployer toute sa virtuosité dans ses tragédies – le succès qu'il mériterait honore les héros languissants, amollis et efféminés propres à satisfaire tout au plus le « goût des dames ». Le public se méprend gravement en admirant les poètes qui faussent la « vraie » nature de ces héros et qui maltraitent bien davantage encore la convenance des mœurs. Les auteurs des tragédies galantes sont victimes de cette fâcheuse habitude, y compris le plus doué d'entre eux, Racine. Son *Alexandre* et son *Porus* ne correspondent pas à l'image que Saint-Évremond se fait de la « gloire » du héros tragique. Les deux rois, guerriers de valeur exceptionnelle, ne savent pas s'arracher à l'emprise de la passion faute de résistance que leur auteur devrait judicieusement opposer au goût contemporain corrompu. *Andromaque* en subit la même influence délétère : la transformation du caractère de Pyrrhus est ici si profonde que le public risque de ne pas le reconnaître. Les tragédies de Racine reposent sur le modèle aristotélicien du héros tragique

faillible, défini via la négation (« mediocritas aurea » ; chez Racine et Corneille « ni bon ni mauvais », éventuellement imparfait), modèle dont l'auteur tire son parti jusque dans les sujets dont l'audace ne manque pas d'étonner (en particulier *Britannicus* et dans une moindre mesure *Phèdre*).

Nous avons visé, dans notre travail, à présenter les conceptualisations théoriques des mœurs et de leurs conditions élaborées au XVII^e siècle. Cet objectif a conditionné notre méthodologie. Dans nos analyses, nous avons tenu compte essentiellement de macrostructure (la construction de l'action, le rôle fonctionnel des personnages, les moyens de susciter les émotions tragiques, l'évaluation éthique et esthétique du personnage, etc.). Nous avons montré qu'il était impossible en l'approchant de séparer les mœurs des autres composants de la tragédie. Or une telle démarche n'est pas toujours entièrement suffisante : chez Racine Agrippine attend son fils qui l'évite dans le palais assombri et sans être accompagnée. Représenter ce comportement eût été, sans doute et en soi, intenable pour la critique de l'époque. La manière choisie par Racine d'articuler le comportement inconvenant d'Agrippine avec la structure de l'action dramatique dans l'exposition, témoigne cependant du lien inséparable entre l'exigence de la bienséance des mœurs et la conception contemporaine de la poétique de la tragédie. Là en revanche, on passe au niveau de la microstructure : la conduite d'Agrippine suscite l'étonnement d'Albine qui exhorte la mère de Néron à rentrer dans ses appartements. Celle-ci refuse mais s'en explique. En d'autres mots, Racine justifie la conduite en apparence inconvenable d'Agrippine de manière crédible car c'est l'héroïne elle-même (double énonciation) qui pare au « choc » éventuel du spectateur. L'introduction de situations analogues, contraires à la convenance des mœurs, est aussi fréquente dans la tragédie que nous nous sommes gardé de généraliser les acquis de nos analyses. La convenance des mœurs, appliquée si souvent et par commodité dans les analyses actuelles du théâtre classique, est en réalité, à l'aune de notre enquête, une catégorie difficile à cerner. En aucun cas elle ne saurait faire figure d'une règle inviolable nettement délimitée. Un certain charme de la tragédie française de la première modernité consiste en ce que les auteurs n'oublient jamais la convenance mais ingénieux à composer avec elle, à la respecter ou à s'en écarter, ils l'emploient toujours avec souplesse.

Avant de conclure, il convient d'expliquer pourquoi nous avons presque systématiquement évité les catégories de « Baroque » et de « Classicisme » entérinées par l'usage dans l'histoire littéraire.³³⁶ Notre aspiration essentielle ayant été de repérer la cristallisation et la variété des approches théoriques des mœurs *in statu nascendi*, nous suivons le sillage des recherches littéraires actuelles dans ce sens que nous faisons abstraction, autant que faire se peut, des théories plus tardives, qu'elles soient morales, philosophiques, théologiques ou issues, justement, de l'historiographie littéraire.³³⁷ Dans la

deuxième moitié du XVIII^e siècle Marmontel ne tarit pas sur les mœurs dans de vastes entrées rédigées pour l'*Encyclopédie*. Or ses définitions ne saisissent pas les tensions qui parcoururent le XVII^e siècle telles qu'on les a mises en lumière. Dans une optique analogue les travaux récents sur la galanterie ont fait vaciller le concept de la préciosité,³³⁸ autre construction tenace de l'histoire littéraire qui ne saurait se soutenir face aux résultats de la recherche actuelle s'échinant à vouloir saisir et comprendre les notions critiques endogènes, et leur application. Depuis longtemps, l'examen attentif des sources de l'époque a identifié dans le théâtre une profonde influence de la rhétorique³³⁹ qui persiste bien au-delà de la tragédie de la Renaissance, jusqu'au XVIII^e siècle tardif ; et les historiens de la littérature commencent à défricher les œuvres d'auteurs mineurs. Autrement dit, les acquis de la recherche moderne nous autorisent à constater que seule une bonne connaissance des critères endogènes, qui allaient de soi à l'époque incriminée, nous permet d'apprécier à leur juste valeur les conceptions auctoriales individuelles et de faire ressortir leurs différences avec assez de discernement et de relief. Or le cas des mœurs du personnage tragique montre avec assez d'évidence non seulement l'opacité des catégories critiques qui y sont associées, mais aussi la difficulté à les manier. Comme l'importance de la vraisemblance va s'accroissant dans le théâtre au XVII^e siècle, on pourrait en inférer que, par cela même, elle circonscrit le champ d'application des règles qui commandent les mœurs. Nos analyses ont cependant prouvé que cette supposition, logique en apparence, n'est pas correcte car, tout comme la doctrine des mœurs, le champ conceptuel de la vraisemblance n'est pas dénué d'ambiguïtés. Ceci ressortira avec d'autant plus de clarté dès que nous aurons pris en vue les frictions permanentes entre les cadres d'énonciation prescriptifs des poétiques normatives et le dispositif argumentatif des préfaces à tonalité polémique.³⁴⁰ Ainsi la catégorie des mœurs, notion endogène presque disparue de l'usage théorique actuel, requiert-elle, on l'aura compris, une précaution extrême.



POZNÁMKY

- 1 Srov. B. Beugnot – R. Zuber, *Boileau. Visages anciens, visages nouveaux. 1665-1970*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal 1973.
- 2 Česky psaných prací k našemu tématu je jako šafránu. V. Černý, *Barokní divadlo v Evropě*. Příbram: Pistorius & Olšanská 2009; J. Kopal, *Literární teorie Boileauova*. Praha: Filosofická fakulta University Karlovy 1927; V. Mikeš, *Divadlo francouzského baroka*. Praha: Akademie múzických umění 2001; J. Pelán, „Klasicismus: geneze a vývoj“. In: D. Tureček – P. Zajac (eds.), *Český a slovenský literární klasicismus. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host 2017, s. 15–87. K Černého úvahám srov. Z. Šuman, „Černého pojetí klasicismu“, *Svět literatury*, 38, 2008, s. 130–138.
- 3 Svědčí o tom dobové slovníky. Jak Nicotův *Thresor de la langue françoise* (1606), tak první vydání *Slovníku Francouzské akademie* (1694) slovo „mœurs“ uvádějí v řadě významů, ale nikoliv ve významu „povahokresba“. Jako termín je zaznamenává až čtvrté vydání *Akademického slovníku* z roku 1762. Srov. „En termes de Poësie, on dit, que *Les mœurs sont bien gardées dans une Tragédie, dans un Poëme*, pour dire, qu'on y a bien observé ce qui concerne les coutumes du pays & du temps dont il est question, ou le caractère des personnages qui sont introduits dans le Poëme. *Dans l'Iliade & dans l'Odyssée, les mœurs sont parfaitement gardées.*“ „Když mluvíme o dílech v řeči vázané, *náležitým zobrazením mravů v tragédii a v básni* se míní, že básník patřičně dbal všeho, co se týká krajových a dobových zvyklostí, o kterých pojednává, či charakteru postav, jež v básni vystupují. *V Iliadě a v Odyseji jsou mravy zobrazeny dokonale.*“
- 4 Srov. např. R. Fayolle, *La Critique littéraire*. Paris: Armand Colin 1964, s. 25–26.
- 5 Zobrazené povahové rysy tragického hrdiny mají být podle Aristotela „řádné“ („chréstos“ – Aristotelův pojem uvádíme v nominativu singuláru mužského rodu). Této terminologie se přidržujeme v celé práci. Mrázův český překlad (Aristotelés, *Poetika*. Řecko-česky. Přeložil, úvodní studie napsal a poznámkami opatřil M. Mráz. Praha: Oikoymenth 2008) považujeme za velmi zdařilý. „Řádnost“ v sobě totiž obsahuje slovo „řád“ – a první Aristotelem vytyčenou podmínku povahokresby („éthé“, „éthos“) lze vskutku považovat za jeden z prvních pokusů o nastolení řádu v umění. Vždyť tragédie nemá v Aristotelově podání zobrazovat lidské jednání nahodile, ale jednotlivé události uspořádává podle dvou klíčových kritérií: věrohodnosti a nezbytnosti. Nastolení řádu („řádnost“) má pak být výsledkem básníkovy tvůrčího uchopení. Mrázovo přetlumočení však zároveň implikuje i pravidelnost, zákon, ustanovení, zvyk, obvyklost a pořádek. Uvidíme, že se všechna tato významově odstíněná kritéria v interpretacích tohoto složitého Aristotelova pojmu opakovaně vracejí. Kdybychom měli celé své snažení shrnout

- do jediné věty, řekli bychom, že se v analýzách pokoušíme především o nástin toho, jak se raně novověká exegese s touto ambiciózní aristotelskou představou potýká.
- 6 K manýrismu srov. G. R. Hocke, *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Přel. M. Neumannová, A. Pelánová, J. Pelán, J. Povejšil a J. Stromšík. Praha: Triáda 2001.
 - 7 Lyrika stojí mimo Aristotelovo/aristotelské pojetí *mimesis*. G. Genette uvádí jako její první významné *systémové* začlenění teprve spis estetika Charlese Batteuxe *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Srov. G. Genette, *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil 1979, s. 36–38.
 - 8 K tzv. subjektivním rétorickým důkazům srov. sborník *Ēthos et pathos: Le statut du sujet rhétorique*. Actes du Colloque international de Saint-Denis (19–21 juin 1997). Réunis et présentés par F. Cornilliat et R. Lockwood. Paris: Honoré Champion 2000.
 - 9 Srov. „Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo“ (Horatius, *De Arte Poetica*, v. 343–344; naše kurziva.). K Horatiovu vlivu na estetiku evropských klasicismů srov. E. Stehlíková, „Slovo k Horatiově poetice“. In: Horatius, *De Arte Poetica. O umění básnickém*. Přel. D. Svobodová. Praha: Academia 2002, s. 60–71. Srov. i Spitzerův rozbor *suavitas* v La Fontainových bajkách (L. Spitzer, „Umění přechodu u La Fontaina“. In: týž, *Stylistické studie z románských literatur*. Přel. J. Pelán a J. Stromšík. Praha: Triáda 2010, s. 298–346). Ke kategorii „douceur“ (*lenitas, suavitas*) srov. sborník *La Douceur en littérature de l'Antiquité au XVII^e siècle*. Études réunies par H. Baby et J. Rieu. Paris: Classiques Garnier 2012, zejména H. Baby, „La Douceur dans le vocabulaire de la critique dramatique au XVII^e siècle“, s. 365–403. Specifickými významy kategorie *douceur* v 16. a 17. století se dále zabývá sborník *Le Doux aux XVI^e et XVII^e siècles*. Sous la direction de M.-H. Prat et P. Servet, *Cahiers du GADGES*, n° 1. Genève: Droz 2003, zde srov. zejména D. Denis, „La douceur, une catégorie critique au XVII^e siècle“, s. 239–260.
 - 10 V tomto ohledu není nezajímavý La Mesnardièreův komentář ke Castelvetrovi, jemuž v úvodním *Pojednání své Poetiky* vytýká, že postrádá „jemnost“: „Si la vérité m'oblige de contredire ses pensées en quelques Lieux de cet Ouvrage, le zele que j'ay pour elle ne m'empesche point de connoître que c'est un Auteur excellent, qui n'a manqué que de *douceur* dans l'entreprise qu'il a faite.“ „Ve jménu pravdy nemám na vybranou: v tomto svém díle občas musím polemizovat s autorovými postoji. Avšak horlivost vůči pravdě mi nebrání uznat, že to je autor vynikající, byť jeho dílům schází *jemnost*.“ (H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*. Paris: Chez Antoine de Sommaville 1640; reed. Genève: Slatkine Reprints 1972, s. MMM předmluvy; naše kurziva.)
 - 11 S požadavkem přiměřenosti (srov. dále „*bienséance*“) se setkáváme již v roce 1555 v *Básnickém umění* Jacquese Peletiera: vznáší jej v souvislosti s vymezením komedie – řada z vyjmenovaných vlastností jednotlivých komických typů je neslučitelná s mravokárnou interpretací Aristotelovy řádnosti. Peletierovo vymezení se nese v duchu Horatiova *Básnického umění*. Srov. „La Comédie a été dite par Live Andronique, le premier Écrivain de Comédies Latines, le miroir de la vie: parce qu'en elles s'introduisent *personnes populaires*: desquelles faut garder la *bienséance*, selon la *condition* et *état* de chacune. C'est à savoir, qu'il faut faire voir bien *oculairement* l'avarice ou la prudence des vieillards: les amours et ardeurs des jeunes enfants de maison: les astuces et ruses de leurs Amis: la vilenie et déshonnêteté des Maquereaux: la façon des Pères tantôt sévères, tantôt faciles: l'assentation et vileté des Parasites: la vanterie et braveté d'un Soudard retiré de la guerre: la diligence des Nourrices: l'indulgence des Mères.“ „Livius Andronicus, autor prvních latinských komedií, o nich prohlásil, že jsou zrcadlem života, protože v nich vystupují *postavy z lidu*. U každé z nich musíme zachovat přiměřenost podle jejího *stavu a postavení*. To znamená, že komedie musí *názorně* ukázat lakotu či nedůvěřivost starců, milostná vzplanutí a vášnivost jinochů a dívek, lstivost a vychytralost jejich přátel, mrzkost a prohnanost dohazovačů, podlézavost a podlost příživníků, chvastounství a udatnost vojenského vysloužilce, přičinlivost služebnictva, otcovskou nesmlouvavost či dobrotu, mateřskou shovívavost.“ (J. Peletier, *Art Poétique*. In: *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Introduction, notices et notes de F. Goyet. Paris: Le Livre de Poche 1990, s. 277; naše kurziva.)

- 12 Chapelainova argumentace se v tomto ohledu podobá Castelvetrovi, který na základě filologického rozboru a hypotetické modifikace Aristotelova textu poukazuje na *kauzalitu* mezi řádností a přiměřeností. Výsledkem je stejná redukce. Srov. Castelvetrov komentář k *Poetice* (1454a21-23): „Queste parole non riguardano quello che è stato detto, cioè che i costumi deono essere buoni, né è da dire che sieno una dichiarazione delle predette parole; ma è da dire che è una pruova della convenevolezza, e riguardano le seguenti parole : δεύτερον δὲ τὸ ἀριόττονα, e non ha dubbio che dovrebbe essere scritto così : δεύτερον οὖν τὸ ἀριόττονα, o in altra guisa, pure che apparesse che quelle parole dipendessero o nascessono da queste. Ora se noi vorremo che queste parole riguardino le passate e sieno dichiarazione di quelle, non sarà differenza niuna tra χρηστά e ἀριόττονα όττονα, cioè tra il primo capo e'l secondo, conciosia cosa che così nell'uno capo come nell'altro la bontà consisterebbe nella convenevolezza, poichè così nell'uno capo come nell'altro si considera in quanto solamente è propria di ciascuna maniera.“ Překlad M. Žáčkové: „Tato slova se netýkají toho, co bylo řečeno, tedy že povahové rysy musejí být řádné, ani nelze tvrdit, že by byly potvrzením dříve vyčtených slov; lze ale tvrdit, že jde o důkaz přiměřenosti a vztahují se k nim následující termíny: δεύτερον δὲ τὸ ἀριόττονα; a není pochyb, že by to mělo být napsáno takto: δεύτερον οὖν τὸ ἀριόττονα; nebo jinak, jako by ta slova závisela či vycházela z těchto. Pokud bychom chtěli, aby se tato slova týkala těch předchozích a byla jejich potvrzením, nebude žádného rozdílu mezi řádností (χρηστά) a přiměřeností (ἀριόττονα), tedy mezi prvním a druhým bodem; neboť takto by se v jednom i v druhém bodě řádnost zakládala na přiměřenosti, poněvadž tak je v jednom i v druhém bodě považována za vlastní každému způsobu.“ L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*. A cura di W. Romani. 2 sv. Roma - Bari: G. Laterza & Figli 1978, I, s. 428.
- 13 Srov. J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet 1986, s. 383-421. Scherer se v této kapitole zabývá dobovým vkusem a rozebírá, do jaké míry obecné mínění podmiňuje dramatické ztvárnění témat, jako jsou stolování, etiketa, zdvořilostní fráze atp. Jeho pojetí *bienséances* je, posuzujeme-li je z hlediska francouzských literárních teorií 17. století, značně široké, a třebaže v žádném ze soudobých pojednání nenacházíme nikde tak uceleně systematický pohled, na odbornou veřejnost mělo a má Schererovo pojetí velký vliv. Poprvé se konceptualizace *bienséances* u Chapelaina objevuje nikoli až v roce 1635, jak tvrdí Scherer (s. 384), ale již v roce 1623 v textu, jímž se právě zabýváme. Srov. dále C. Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique I. Le premier XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion 2006, s. 190-192, a také R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*. Paris: Nizet 1951, s. 215-230. Schererův náhled na *bienséances* reviduje J.-Y. Vialleton (*Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion 2004) a poukazuje přitom zejména na konkrétní dopady, jimiž se konceptualizace přiměřenosti projevuje v zobrazení chování jednajících postav. K roli tzv. vnějších „*bienséances*“ (exogenní kategorie, kterou do pojmosloví zavedla až výše zmíněná monografie Reného Braye) coby dramatického pravidla srov. M. Hawcroft, „The *Bienséances* and their Irrelevance to the Death of Camille in Corneille's *Horace*“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, n° 75, 2011, s. 465-479; týž, „The Death of Camille in Corneille's *Horace* : Performance, Print, Theory“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, n° 75, 2011, s. 443-464. Oba články autor syntetizuje ve francouzsky napsané studii „Violence et bienséance dans l'Examen d'*Horace*: pour une critique de la notion de bienséances externes“, *Dix-septième siècle*, n° 264, 2014/3, s. 549-570, srov. zejména s. 556-560.
- 14 K užití pojmů *dénouement* a *catastrophe* ve francouzských dramatických teoriích 17. století srov. J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet 1986, s. 125-146.
- 15 „Za třetí je nutné, aby se vykreslené povahy podobaly skutečným; to je ovšem něco jiného než vykreslit povahu řádnou a přiměřenou.“ Aristotelés, *Poetika*, 15, 1454a24-25, cit. vydání, s. 79.
- 16 Srov. komentář M. Escoly a B. Louvatové. In: P. Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*. Paris: GF Flammarion 1999, s. 163.

- 17 A ne/dodržení věrohodnosti se pak pro řadu francouzských teoretiků stává odrazovým můstkem k definici krásného (*beau*) / ošklivého (*laid*), kouzelného (*merveilleux*) / obludného (*monstrueux*) atp. Podobné zdánlivě impresionistické soudy, se kterými se setkáváme i v Chapelainových kritikách, se však zakládají na velmi racionálních úvahách směřujících k „objektivnímu“ uchopení estetické kategorie vkusu a nemají nic společného s povrchní smyslovou exaltací.
- 18 Georges de Scudéry se významně podílel na polemice, kterou rozpoutal Corneillův *Cid*: mezi jeho pěti příspěvky k tomuto sporu jsou nejzásadnější *Observations sur le Cid* (odtud onen „Observateur“ v Chapelainových *Sentiments*), v neposlední řadě proto, že vyvolaly reakci *Akademie*. Srov. komentář G. Coutona (in: P. Corneille, *Œuvres complètes* I, cit. vydání, s. 1521-1524). G. de Scudéry, *Observations sur le Cid*. In: *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Éd. critique intégrale par J.-M. Civardi. Paris: Honoré Champion 2004, s. 367-431.
- 19 „[...] à cette heure selon les Sexes; les hommes seront solides, rudes, hardis, généreux, chagrins, résolus, auares, prudens, ambitieux, tranquilles, fidelles & laborieux. Les Femmes sont *dissimulées*, douces, foibles, delicates, modestes, pudiques, courtoises, sublimes en leurs pensées, soudaines en leurs desirs, violentes dans leurs passions, soupçonneuses dans leurs loyes, ialouses iusqu'à la fureur, amoureuses de leurs visions, des louanges, & de la gloire, orgueilleuses dans leur empire, susceptibles d'impressions, desireuses de nouveautez, impatientes & volages.“ „[...] a nyní podle pohlaví; muži budou pevní, neoblomní, smělí, velkorysí, lítostiví, rozhodní, lakotní, obezřelí, ctížádostiví, neochvějní, věrní a pracovití. Ženy jsou *tajnůstkářské*, něžné, slabé, křehké, skromné, stydlivé, ohleduplné, velkomyslné, roztoužené a prudce vášnivé, podezíravé v radosti, vztekale žárlivé, rády se oddávají snům nacházejíce zalíbení v lichotkách a slávě, hrdopysně vlastnické, a přitom podléhají dojmům a honí se za vším novým, a jsou taktéž nedočkavé a přelétavé.“ (H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 123-124; naše kurziva.)
- 20 Srov. „Za čtvrté musí být povahokresba důsledná. Neboť i když je zobrazovaná osoba po některé stránce nedůsledná a ve svém zobrazení představuje právě takovou povahu, musí být přitom *nedůsledná důsledně*.“ (Aristotelés, *Poetika*, 15, 1454a26-28, cit. vydání, s. 79; naše kurziva.) Tuto pasáž Corneille podrobně komentuje ve své první *Rozpravě* (P. Corneille, *Trois discours...*, cit. vydání, s. 83).
- 21 Dnes bychom řekli *styl* - dobové užití tohoto termínu je však pro analýzu dramatických textů problematické (srov. hraniční status tzv. *concetti*, jimž Chapelain rovněž věnuje pozornost). V *Předmluvě k Adónidovi* Chapelain používá jako pojem korespondující s Aristotelovou *lexis* hyperonymum *façon*, zastřešující v jeho terminologii pojmy *locution* a *conceptions*.
- 22 „Nejdůležitější [...] je sestavení událostí [πραγμάτων σύστασις]. Tragédie přece není zobrazením lidí, nýbrž jednání a života, štěstí a neštěstí, a štěstí a neštěstí je založeno na jednání. Cílem hry je tedy zobrazit určité jednání [πράξις], nikoli povahovou vlastnost. Lidi sice činí takovými nebo onakými jejich povaha, ale šťastnými nebo nešťastnými jejich jednání. Herci tudíž při hře nezobrazují povahy přímo, ale nepřímou je vyjadřují svým jednáním. A tak cílem tragédie je zobrazit události a děj, a cíl je ze všeho nejdůležitější.“ (Aristotelés, *Poetika*, 6, 1450a15-23, cit. vydání, s. 59, 61.)
- 23 Srov. monumentální edici souboru všech dobových pamfletů, J.-M. Civardi (éd.), *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Éd. critique intégrale. Paris: Honoré Champion 2004.
- 24 K historickým okolnostem vzniku d'Aubignakovy *Divadelní praxe* srov. G. Forestier, „D'une poétique politique: *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac ou la rationalité absolue de la représentation classique“. In: *Inventaire, lecture, invention. Mélanges de critique et d'histoire littéraires offerts à Bernard Beugnot*. Réunis et présentés par J. Martel et R. Melançon. Paragraphes. Montréal: Département d'Études françaises 1999, s. 229-246.
- 25 Srov. přehledovou tabulku vyznačující čtverou možnou konfiguraci tragického děje. In: P. Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*. Éd. B. Louvat et M. Escola. Paris: GF Flammarion 1999, s. 236. Corneillovi hrdinové své oběti často znají a svůj

- záměr neskrývají, obnažují tak svou i jejich zranitelnost, srov. E. Gilby, „*Le sens commun et le sentir en commun: Corneille et d'Aubignac*“, *Littératures classiques*, 68, 2009, s. 243–254.
- 26 K tzv. aktančnímu modelu v dramatu srov. P. Pavis, *Divadelní slovník*. Přel. D. Jobertová. Praha: Divadelní ústav 2003, s. 23–25.
- 27 G. de Scudéry: „Je remarque dans la troisieme Scene, que nostre nouvel Homere s'endort encore; et qu'il est hors d'apparence, qu'une fille de la condition de Chimene, n'ait pas une de ses amies chez elle, apres un si grand malheur, que celui qui vient de luy arriver: et qui les obligeoit toutes de s'y rendre, pour adoucir sa douleur par quelques consolations.“ „Ve třetím výstupu jsem si všiml, že náš nový Homér ještě pospává, neboť se naprosto vymyká pravděpodobnosti, aby urozená dívka jako Chiména zůstala vzápětí poté, co ji postihlo tak veliké neštěstí, úplně sama. V takových okolnostech se k ní všechny její družky měly seběhnout a utěšovat ji v jejím žalu.“ (G. de Scudéry, *Observations...* In: A. Gasté (éd.), *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux, avec une introduction*. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1974, s. 90.)
- 28 Chapelain odkazuje na tuto pasáž: „Celle [la scène] qui suit nous fait voir le pere de Rodrigue, qui parle seul comme un fou; qui s'en va de nuit courir les rues; qui embrasse je ne sçay quelle ombre fantastique; et qui le plus incivil de tous les mortels, a laissé cinq cens Gentils-hommes chez luy, qui venoient luy offrir leur espee. Mais outre que la bien-seance est mal observee, j'y remarque [...]“ „V příštím výstupu vede Rodrigův otec samomluvu jako šílenec, bloudí v noci po městě, chová se jako smyslů zbavený, zatímco v jeho paláci na něho čeká pět set šlechticů, kteří mu nabídli pomoc. On se k nim však zachoval tak nezdvorně, že ho v této nehoráznosti málokterý smrtelník překoná. Kromě toho, že tu dramatik nedbá přiměřenosti [...]“ (G. de Scudéry, *Observations...*, cit. vydání, s. 91.)
- 29 Na tento aspekt výslovně poukazuje Scudéry: „[...] pour découvrir le crime de Chimene, le Roy s'y sert de la plus méchante finesse du monde, et mal gré ce que le Theatre demande de serieux en cette occasion, il fait agir ce sage Prince, comme un enfant qui seroit bien enjoué [...] il s'amuse à luy faire piece; veut esprouver si elle aime son Amant; et en un mot, le Poete luy oste sa Couronne de dessus la teste pour le coiffer d'une Marote. Il devoit traiter avec plus de respect, la personne des Roys que l'on nous apprend estre sacrée; et considérer celui ci dans le Throsne de Castille, et non pas comme sur le Theatre de Mondory.“ „[...] Král se uchýlí k té nejzlomyslnější lsti, aby vyšel najevo Chiménin zločin. Třebaže divadlo v těchto okolnostech vyžaduje vážnost, panovník jedná jako rozpustilé děcko, [...] protože se baví tím, co Chiméně namlouvá, aby se přesvědčil, zda Rodriga opravdu miluje. Básník zkrátka králi srazil s hlavy korunu a místo ní mu nasadil šaškovskou čepici. Měl tuto postavu pojednat vážněji, neboť panovníci jsou, jak víme, posvátné osoby, a zobrazit ho s ohledem na to, že vládne Kastilii, nikoli Mondoryho jevišti.“ (G. de Scudéry, *Observations...* In: A. Gasté, cit. vydání, s. 93; naše kurziva.) Mondory vedl divadlo v pařížské čtvrti Marais (Théâtre du Marais), kde byl *Cid* poprvé uveden. V *Cidovi* ztvárnil roli Rodriga. Prohřešek je o to povážlivější, že jde o postavu krále (z Boží vůle). Srov. podobné výhrady v d'Aubignakově *Divadelní praxi*.
- 30 Srov. G. de Scudéry: „Dans toute cette Scene [...] Chimene jouë le personnage d'une Furie, sur l'opinion qu'elle a que Rodrigue est mort, et dit au miserable Don Sanche, tout ce qu'elle devoit raisonnablement dire à l'autre, quand il eut tué son pere. Ce n'est pas qu'il n'y ait quelque chose d'agreable en cette erreur, mais elle n'est pas judicieusement traitée; il en falloit moins pour estre bonne; parce qu'il est hors d'apparence qu'au milieu de grand flux de paroles, D. Sanche pour la desabuser ne puisse pas prendre le temps, de luy crier, il n'est pas mort.“ „V tomto výstupu Chiména jedná jako smyslů zbavená, neboť je přesvědčena, že Rodrigo zahynul, a nešetří ubohého Dona Sancha výčitek, jimiž měla zahrnout vraha svého otce, kdyby se byla řídila zdravým rozumem. Ne že by Chiménino pochybení neobnášelo jistý půvab, ale mělo být zobrazeno uvážlivěji – básník zde překročil míru. Je vysoce nepravděpodobné, že by D. Sancho nemohl Chiménu vzdor jejímu rozohnění okamžitě vyvést z omylu zprávou, že Rodrigo je naživu.“ (G. de Scudéry, *Observations...*, cit. vydání, s. 95; naše kurziva.)

- 31 Chapelain považuje začlenění nepravděpodobných nadpřirozených či kouzelných zá-
sahů, a to zejména jsou-li zabudovány do rozuzlení, jako je tomu v *Cidovi* nebo v *Mé-
deii*, za kompoziční neobratnost. Důsledně proto odlišuje zavrženímhodné „monstrueux“
(a „miraculeux“) od veskrze žádoucího „merveilleux véritable“. „Podmanivé kouzlo“ je
totiž slučitelné s Chapelainovým pojetím mimořádné věrohodnosti („vraisemblable ex-
traordinaire“), srov. „C'est à la vérité une haute entreprise de vouloir tirer d'une chose
si commune qu'est la vraisemblance un si rare effet qu'est la merveille. Aussi croyons-
nous avec les maîtres de l'art que c'est principalement en cela que consiste le métier
de celui qui sait bien exécuter cette entreprise, et comme la difficulté en est extrême,
c'est aussi ce qui en rend si souvent le succès malheureux. C'est ce qui fait que tant
de gens, désespérant d'y réussir, se servent dans la constitution de leurs ouvrages de
*ce merveilleux que produisent les choses non vraisemblables, et qui se peut appeler mons-
trueux*; et tâchent de faire passer auprès du vulgaire pour le merveilleux véritable,
qui mériterait le nom de miraculeux.“ „Ve skutečnosti si básník klade vysoký cíl, když
chce, aby natolik obyčejná věc jako věrohodnost *působila tak nezvykle jako zázrak*. Pro-
to se spolu s těmi, kteří jsou umění znalí, domníváme, že básníkům um tkví především
ve schopnosti poradit si s touto obtíží. Toto úskalí je nanejvýš ošidné a mnohdy stačí
k tomu, aby básník pohořel. Také proto se ho leckteří autoři tak obávají, že do svých
děl raději začlení *nadpřirozený zásah, jenž vyplývá z nepravděpodobných okolností a jež
můžeme nazvat obludný*. Pro nezasvěcence pak vydávají za něco opravdu podmanivého
a kouzelného událost, která je ve skutečnosti klamem, kterému nikdo neuvěří.“ (J. Cha-
pelain, *Sentiments...*, s. 288; naše kurziva.)
- 32 N. Boileau, *Art poétique*. In: *týž, Œuvres complètes*. Éd. F. Escal et A. Adam. Paris: Gal-
limard 1966, s. 172; naše kurziva. Rapin vznáší ve stejném roce týž požadavek: „Outre
toutes ces règles prises de la *Poétique* d'Aristote il y en a encore une dont Horace fait
mention, à laquelle toutes les autres règles doivent s'assujettir, comme à la plus essen-
tielle, qui est la *bienséance*. Sans elle les autres règles de la poésie sont fausses: parce
qu'elle est le fondement le plus solide de cette vray-semblance qui est si essentielle
à cet art. Car ce n'est que par la bienséance que la vray-semblance a son effet: tout
devient vray-semblable, dès que la bienséance garde son caractère dans toutes ces
circonstances.“ „K pravidlům přejatým z Aristotelovy *Poetiky* přistupuje další požada-
vek, jež uvádí Horatius a jemuž se všechna ostatní pravidla musí podřídít, protože je
nejdůležitější. Máme na mysli *přiměřenost*, bez níž se všechna ostatní pravidla míjejí
účinkem. Tvoří nejspolehlivější základ věrohodnosti, která je v umění podstatná a kte-
rá dosahuje kýženého cíle jen díky ní. Věrohodně působí všechno, jakmile se ve *všech*
ohledech dbá na *přiměřenost*.“ (R. Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et
sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Éd. critique par E. T. Dubois. Collection
„Textes littéraires français“, Genève: Droz 1970, s. 66; naše kurziva.)
- 33 Tímto pojmem neodkazujeme ke známým teoriím kostnické školy, ale k základnímu
dobovému estetickému postulátu. Bez rétoriky, která „horizont očekávání“ vždy zo-
hledňuje, si konceptualizaci poetiky v 17. století nelze představit. Srov. oba následující
úryvky z prvního vydání *Poetiky* Reného Rapina (1674): „[...] celou qui aspire à la gloire
de cette profession, soit persuadé qu'il y a bien plus à perdre qu'à gagner, d'écrire en
vers, dans un siècle aussi dégoûté que le nostre. Nous ne sommes plus au temps où
l'on se faisoit de la réputation par la hardiesse d'écrire: alors il n'estoit pas difficile
d'imposer quand on donnoit plus au brillant qu'au solide. Qu'on fasse réflexion que
rien ne peut réussir en poésie, s'il n'est délicatement imaginé, s'il n'est conçu dans la
dernière régularité, et s'il n'est exprimé d'une manière heureuse et touchante: que les
vers ne sont pas supportables et qu'ils sont ridicules, dès qu'ils ne sont pas admirables.
Qu'enfin on ne reconnoist la véritable poésie que par l'impression qu'elle fait sur l'âme:
elle n'est point comme il faut qu'elle soit si elle ne va au cœur. C'est par là qu'Homère
m'anime, que Virgile et Homère me touchent, et que tous les autres ne [le] font point.“
„[...] kdokoli, kdo si v tomto oboru touží vydobýt slávu, nechť pomne, že v časech, kdy
vkus upadá tak jako teď, můžeme daleko více ztratit než získat, píšeme-li ve verších.
Dávno již pominul věk, kdy smělce chopivšího se pera ověncili vavřínem: tehdy, když

větší přízní zahrnovali básníka, jenž oslňuje, než básníka, jenž spolehlivě ovládá řemeslo, nebylo těžké získat si obdiv. Pomysleme jen na to, že v řeči vázané nemůže uspět žádné dílo, s kterým si básníková představivost pečlivě nepohrála, které se s veškerou svědomitostí nepodřídilo všem pravidlům a kde se všemu nedostalo nejpříhodnějšího a nejpůsobivějšího výrazu. Na to, že verše jsou ohavné a směšné, nejsou-li obdivuhodné, a že *pravou poezii rozpoznáme podle dojmu, který vyvolá v duši*: není taková, jaká má být, nezasáhne-li nás přímo do srdce. Tak mě rozněcuje Homér, tak mě dojímají Homér a Vergilius, kdežto vůči všem ostatním zůstávám netečný.“ (R. Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, cit. vydání, s. 67–70; naše kurziva.) V dvacáté první úvaze Rapin soudobým autorům vytýká právě neznalost „rétoriky“: „On ne parle pas assez au cœur des spectateurs, qui est le seul art du théâtre, où rien n'est capable de plaire, que ce qui remue les affections, et ce qui fait impression sur l'âme; on ne connoist point cette rhétorique, qui sçait développer les passions par tous les degrez naturels de leur naissance et de leur progrès: on ne met point en usage cette morale, qui est propre à mêler des intérêts différens, des veues opposées, des maximes qui s'entrechoquent, des raisons qui se détruisent les unes les autres, pour fonder ces incertitudes et ces irrésolutions qui font la beauté du théâtre.“ „Neobracíme se dost k srdci diváků, a přitom to je jediné umění, kde se může líbit pouze to, co je citově působivé a zasáhne duši. Dnes už nikdo neovládá řečnické umění, které napomáhá vykreslit vášnivé pohnutky, tak jak se pozvolna a přirozeně rodí a sílí. Nikdo už dnes nepíše tak, aby se v díle střetávaly protichůdné zájmy, různé pohledy, rozcházející se názory a důvody, které se navzájem potírají: jediné tak rozehraje nejistotu a váhavost, jež zakládají půvab divadla.“ (cit. vydání, s. 106; naše kurziva.) K postavení rétoriky vůči stylistice a moderním literárněvědným školám ve 20. století srov. G. Declercq, „Stylistique et rhétorique au XVII^e siècle: l'analyse du texte littéraire classique“, *XVII^e Siècle*, 3, 1986, s. 207–222.

- 34 Srov. J. Chapelain: „De sorte qu'il y aurait eu moins d'inconvénient sans comparaison, en disposant le sujet du *Cid* pour le théâtre, de *feindre contre la vérité* qu'on eût reconnu à la fin le comte pour le père putatif de Chimène, ou que *contre l'opinion de tout le monde* il ne fût pas mort de sa blessure, ou que le salut du roi et du royaume dépendît absolument de ce mariage si peu raisonnable, pour compenser la *violence* que recevait la nature en cette occasion par le *bien* que le prince et son état en recevrait; tout cela aurait été plus pardonnable que de donner à la scène l'événement *tout pur et tout scandaleux* comme l'histoire le fournissait.“ „Takže by bylo mnohem výhodnější odchýlit se od pravdy a uspořádat děj *Cida* na divadle tak, že by se na konci vyjevilo, že hrabě je Chiménin domnělý otec, nebo že *vzdor všeobecnému přesvědčení* zranění přežil, nebo že by na tomto tak bláhovém sňatku cele závisel osud krále i blaho království. Přirozenost by sice *hrubě* utrpěla také, ale tuto vadu by vyvážila okolnost, že sňatek nějak *prospěl* panovníkovi a panovnickému stavu. Takové řešení by bylo únosnější, než když na jevišti předvádíme událost *zcela otevřeně* a *pohoršlivě* tak, jak se nám dochovala.“ (J. Chapelain, *Sentiments...*, cit. vydání, s. 289; naše kurziva.) K rozboru tohoto návrhu alternativního rozuzlení v duchu soudobé tragikomedie srov. G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale*. Genève: Droz 2004, s. 301.
- 35 K této ve svých důsledcích utopické vizi srov. články G. Forestiera (G. Forestier, „Illusion comique et illusion mimétique“, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XI, 21, 1984, s. 377–391; týž, „Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique“, *Poétique*, 82, 1990, s. 187–202).
- 36 K d'Aubignakově argumentaci srov. M. Hawcroft, „Le discours de la majoration et de la minoration chez l'abbé d'Aubignac: création et fissuration de hiérarchies dans *La Pratique du Théâtre*“, *Littératures classiques*, 51, 2004, s. 253–267.
- 37 Srov. např. Racinovo věnování *Andromaché* Jindřišce Anglické: „La Cour vous regarde comme l'Arbitre de tout ce qui se fait d'agréable. Et nous qui travaillons pour plaire au public, nous n'avons plus que faire de demander aux Savants si nous travaillons selon les Règles. La Règle souveraine, est de plaire à V. A. R.“ „Dvůr se ve všech záležitostech týkajících se vkusu řídí podle Vás. My, kteří usilujeme o to, získat si publikum, pak

- nemáme proč obracet se na učence a ptát se jich, zda dodržujeme pravidla. Za svrchované pravidlo totiž považují, aby se má hra zalíbila Vaší královské Výsosti.“ (J. Racine, „À Madame“. In: týž, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*. Éd. G. Forestier, cit. vydání, s. 196.)
- 38 V této i v dalších kapitolách navazujeme na náš raný článek o povahokresbě u Corneille, srov. Z. Šuman, „*Ēthos*: konceptualizace *mores* v dramatickém básnictví. Chapelain, La Mesnardière, Corneille“, *Svět literatury*, 42, 2010, s. 27–58.
- 39 Srov. R. Barthes, „Sur Racine“. In: týž, *Œuvres complètes*. Tome II. *Livres, textes, entretiens. 1962–1967*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par É. Marty. Paris: Seuil 2002, s. 51–174. Barthesovu modelu se však vymykají Racinovy tragédie biblické, *Thébská tragédie*, *Alexandros Veliký* a zejména *Berenika*.
- 40 Srov. dále náš rozbor Racinových tragédií *Andromaché* a *Britannicus*. Platí však i pro *Bajazida*, *Ifigeneiu* a *Faidru*. S pojmem hrdina „dvojí tváře“ pracuje ve svých odborných publikacích Georges Forestier. Srov. např. G. Forestier, „The Racinian Hero and The Classical Theory of Characterization“. In: *Racine. The power and the pleasure*. Edited by E. Caldicott and D. Conroy. Dublin: University College Dublin Press 2001, s. 14–26.
- 41 Toto přesvědčení Corneille zastává zcela konzistentně, srov. např. jeho „heretikou“ předmluvu k *Agésiláovi* (1666), kde se zaštituje Horatiovým *Uměním básnickým* (v. 268–269 a 285–287): „Les premiers qui ont travaillé pour le théâtre ont travaillé sans exemple, et ceux qui les ont suivis y ont fait voir quelques nouveautés de temps en temps. Nous n'avons pas moins de privilège. Aussi notre Horace qui nous recommande tant la lecture des poètes grecs par ces paroles, *Vos exemplaria Graeca / Nocturna versate manu, versate diurna*, ne laisse pas de louer hautement les Romains d'avoir osé quitter les traces de ces mêmes Grecs, et pris d'autres routes, *Nil intentatum nostri liquere poetae, / Nec minimum meruere decus, vestigia Graeca / Ausi deserere*. Leurs règles sont bonnes, mais leur méthode n'est pas de notre siècle, et qui s'attacherait à ne marcher que sur leurs pas, ferait sans doute peu de progrès, et divertirait mal son auditoire. On court à la vérité quelque risque de s'égarer, et même on s'égaré assez souvent, quand on s'écarte du chemin battu; mais on ne s'égaré pas toutes les fois qu'on s'en écarte. Quelques-uns en arrivent plus tôt où ils prétendent, et chacun peut hasarder à ses périls.“ „Ti, kteří psali pro divadlo jako první, se nemohli opřít o žádné vzory, a ti, kteří přišli po nich, tu a tam objevili něco nového. My máme dost výhod. Horatius nás například vybízí, abychom četli řecké básníky, těmito slovy: *Vos exemplaria Graeca / Nocturna versate manu, versate diurna*. Zároveň jedním dechem nadšeně vychvaluje Římany, že se nebáli se od řeckých vzorů odchytil a vydat se po neprošlápaných cestách: *Nil intentatum nostri liquere poetae, / Nec minimum meruere decus, vestigia Graeca / Ausi deserere*. Jejich pravidla vyhovují, ale metoda zastarala, a kdo by je chtěl ve všem napodobovat, by se divákům nezavděčil, neboť by je sotva pobavil. Když se po pravdě řečeno odvážíme do neznáma, hrozí nám nebezpečí, že zabloudíme, avšak tomuto nebezpečí se lze vyhnout. Leckdo dokonce dosáhne kýženého cíle dřív, než se nadál, a ostatně kdokoli může něco nového zkusit na vlastní nebezpečí.“ (P. Corneille, „Au lecteur“, *Agésilas*. In: týž, *Œuvres complètes III*. Éd. G. Couton. Paris: Gallimard 1987, s. 563–564.)
- 42 Je totiž spekulativní a nejistá, srov. dále Corneillovo zpochybnění katarze.
- 43 Citace je přizpůsobena kontextu, u Aristotela se váže bezprostředně k rozdílu mezi požitkem ze scénického provedení a požitkem z konkrétního sestavení událostí, tedy prostřednictvím děje. Jde tedy o Corneillem opomenutý rozdíl mezi scénickým uspořádáním a strukturací děje (*mythos*). Autor cituje pasáž z *Poetiky* 14, 1453b10. Srov. Mrázův překlad: „[...] od tragédie přece nelze požadovat všechny druhy požitku, nýbrž jen ten, který k ní patří.“ (Aristotelés, *Poetika*, cit. vydání, s. 77.)
- 44 Corneillovy *Rozpravy* citujeme podle této moderní kritické edice, která tiskne původní neupravený text podle prvního vydání z roku 1660. Coutonova edice, jež je součástí třetího svazku Sebraných spisů v knižnici *Pléiade*, přetiskuje text vydání poslední ruky z roku 1682. Dále odkazy na citace z Corneillových *Rozprav* označujeme *Discours I, II, III*.
- 45 Výraz „erreur“ je v edicích od roku 1663 nahrazeno slovem „fiction“.

- 46 Srov. dále Corneillovu obhajobu Chiménina jednání.
- 47 Ještě ve větší míře pak s d'Aubignakem, jehož konceptualizace věrohodnosti má směřovat k absolutní a ničím nerušené iluzivnosti, viz dále.
- 48 Původní kurziva vyznačuje citaci z Aristotelovy *Poetiky*. Srov. *Poetika* 1451b30–31: „I kdyby snad z básnil to, co se skutečně stalo, není proto ještě básníkem méně; nic totiž nebrání, aby některé ze skutečných událostí byly takové, k jakým dochází podle pravděpodobnosti [...]“ (Aristotelés, *Poetika*, cit. vydání, s. 67.)
- 49 O „mimořádné věrohodnosti“ („vraisemblance extraordinaire“) se zmiňuje i Chapelain, sebemenší odchylka od „věrohodného“ řádu však v jeho pojetí musí být racionálně vysvětlena a zapracována do děje. Srov. výše náš rozbor Chapelainových estetických postulátů.
- 50 Srov. tuto pasáž z první *Rozpravy*: „Il faut donc savoir quelles sont ces Règles, mais notre malheur est qu'Aristote et Horace après lui en ont écrit assez obscurément pour avoir besoin d'interprètes, et que ceux qui leur en ont voulu servir jusques ici ne les ont souvent expliqués qu'en Grammairiens, ou en Philosophes. Comme ils avaient plus d'étude et de spéculation, que d'expérience du Théâtre, leur lecture nous peut rendre plus doctes, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour y réussir.“ „Musíme tedy vědět, o jaká pravidla jde, jenže Aristotelés a po něm Horatius o nich bohužel pojednali dost mlhavě, takže je zapotřebí výkladů, ovšem ti, kdo se prozatím této úlohy ujali, je nezřídka vysvětlovali jen z hlediska gramatiky nebo filosofie. O divadle toho dost přečetli a promysleli, ale vlastní zkušenost pokulhávala, takže jejich spisy nás sice v mnoha ohledech poučí, ale nedozvíme se z nich, jak na divadle uspět.“ (s. 65). Srov. i vysvětlivku editorů, která upozorňuje, že zpodstatnělé přídavné jméno „spéculatif“ má v klasické francouzštině mírně pejorativní nádech. Totéž platí v kontextu Corneillových apologetických předmluv a rozborů o označení „docte(s)“.
- 51 K La Mesnardièreovu pojetí „galantní tragédie“ srov. C. Barbaferi, „La Mesnardière et la tragédie élogiaque: du mineur au majeur“, *Littératures classiques*, 51, 2004, s. 269–283.
- 52 Srov. komentář M. Escoly a B. Louvatové: „Corneille prend acte de cette association du plaisir et de l'instruction qui est au fondement de la doctrine classique, mais c'est en technicien et non en philosophe moral qu'il traite ici de l'« utilité » du théâtre.“ „Corneille si uvědomuje provázanost požitku a poučení, která tvoří základ klasicistické doktríny, ale „prospěšnost divadla“ promýšlí nikoli jako morální filosof, nýbrž jako dramatik, který se musí vypořádat s praktickými stránkami tvorby.“ (P. Corneille, *Trois discours*, cit. vydání, s. 155.)
- 53 Horatius, *De Arte Poetica*: „Centuriae seniorum agitant expertia frugis, / Celsi prae-terunt austera poemata Rhamnes. / Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, / Lectorem delectando pariterque monendo.“ „Postarších čtenářů bojový šik tepe verše, z nichž nemá / prospěch, a zlatá mládež zas na vážné pohlíží svrchu. / Absolutní vítěz je ten, kdo dokáže spojit / příjemné s užitečným – psát čtivě a poučně naráz.“ (Horatius, *De Arte Poetica. O umění básnickém*. Přel. D. Svobodová. Ed. E. Stehlíková. Praha: Academia 2002, s. 46–47, v. 341–344.)
- 54 Gnómických sentencí nalezneme v Corneillových dramatech celou řadu, často v promluvách tzv. pomocníků („adjuvants“). Podobných argumentačních postupů se užívá zejména v rámci tzv. poradních řečí (genus deliberativum), ne vždy jsou však účinné. Srov. např. čtvrtý výstup prvního dějství *Médeie*, kde se Médeiina důvěrnice Nerina snaží hlavní hrdinku odradit od příliš nápadných projevů vzteku: děj tohoto výstupu se totiž odehrává před Kreontovým palácem v Korintu. Nerina svou svěřenkyni nabádá, aby se uklidnila: „Modérez les bouillons de cette violence, / Et laissez déguiser vos douleurs au silence, / Quoi, Madame! est-ce ainsi qu'il faut dissimuler / Et faut-il perdre ainsi des menaces en l'air? / Les plus ardents transports d'une haine connue / Ne sont qu'autant d'éclairs avortés dans la nue, / Qu'autant d'avis à ceux que vous voulez punir / Pour repousser vos coups, ou pour les prévenir. / Qui peut sans s'émouvoir supporter une offense, / Peut mieux prendre à son point le temps de sa vengeance, / Et sa feinte douceur sous un appas mortel, / Mène insensiblement sa victime à l'autel.“ „Však ztište hněvu hlas, který vás krutě sžírá, / I nářku a žalu sluší jistá míra! / Což

moudrost nevelí, Paní, vše v nitru skrýt / A zášť, jež v srdci vře, v plášť klamu zahalit? / Kdo nenávisť pln ji zlobně hlásá světu, / Se střelci podobá, jenž míne svoji metu. / Když pomsta netají, že hodlá tasit zbraň, / Nepřítel brání se, neboť je varován. / Kdo snese urážku bez mrknutí oka, / S rozvahou promyslí, jak zničit svého soka, / Jež šálí vlídností, když mu chystá zlou léčku. / Ptáček nic netuše mu sedne na vějíčku.“ (P. Corneille, *Médée*, I, 4, v. 277–288, cit. vydání, s. 549–550; gnómicovou část Nerininy tirády označujeme kurzivou.) Vzdorovitá Médeia Nerininy rady odmítá a činí tak rovněž za užití gnómicke sentence: „L'âme doit se roidir plus elle est menacée, / Et contre la fortune aller la tête baissée, / La choquer hardiment, et sans craindre la mort / Se présenter de front à son plus rude effort, / Cette lâche ennemie a peur des grands courages, / Et sur ceux qu'elle abat redouble ses outrages.“ „V útrapách duše musí se zocelit / A proti osudu si zchystat pevný štít. / Vyrazit do boje a smrti směle vstříc, / I smrtelným ranám nastavit směle líc. / Osud ctí hrdinu bez bázně a hany, / Však zbabělci, když pad', dá obzvlášť tvrdé rány.“ (I, 4, v. 305–310) V knižních vydáních v první polovině 17. století se sentence pro vysokou oblíbenost a relativní samostatnost v rámci dramatické promluvy graficky zvýrazňovaly (nejčastěji uvozovkami), tento dobový úzus se však dnes většinou nezachovává.

- 55 Rozbor sentencí v Corneillových dramatech nabízí W. L. Schwartz – C. B. Olsen, *The Sententiae in the Dramas of Corneille*. Stanford University California: Stanford University Press 1939. K vymezení gnómicke sentence v Corneillových dramatech srov. také B. Beugnot, „La sentence: problématique pour une étude“. In: *Pierre Corneille*. Actes du Colloque tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984, textes édités par A. Niderst. Paris: Presses Universitaires de France 1985, s. 569–580.
- 56 D'Aubignac se gnómicke promluvám věnuje v páté kapitole čtvrtého oddílu své *Divadelní praxe* a od jejich užití spíše odrazuje, zpomalují totiž děj a napětí. Srov. „[...] tous ces Discours Instructifs [...] sont ordinairement defectueux sur le Théâtre, parce qu'ils sont de leur nature froids et languissants; et que ce sont des Maximes générales qui, pour instruire, vont seulement à l'esprit et ne frappent point le cœur; ils éclairent et n'échauffent pas; et quoiqu'ils soient souvent assez beaux et bien exprimés, ils ne font que toucher l'oreille, sans émouvoir l'âme: de sorte que l'Action du Théâtre, où nous cherchons quelque chose qui remue nos affections, et qui fasse quelque impression sur notre cœur, nous devient peu sensible, et conséquemment peu capable de nous divertir.“ „[...] všechny tyto poučlivé promluvy [...] divadlu obvykle nesvědčí, protože jsou svou povahou neosobní a zdoluhavé. Těmito obecnými moudrostmi se poučí mysl, zatímco duše zůstává chladná. Přinášejí nám poznání, ale citově nás nezasáhnou. Mnohdy se nám líbí a oceňujeme jejich formu, uchu lahodí, avšak duše neplesá. Děj pak neprožíváme zaujatě a stěží nás tudíž rozptýlí – očekáváme totiž, že rozbouří naše city a pronikne nám až do nitra.“ (d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*. Éd. H. Baby. Paris: Honoré Champion 2011, s. 438–439.) Podobné úvahy nalezneme i v La Mesnardierově *Poetice*.
- 57 Srov. „*Multa senem circumueniunt incommoda, uel quod / quaerit et inuentis miser abstinet ac timet uti, / uel quod res omnis timide gelideque ministrat, / dilator, spe longus, iners audisusque futuri, / difficilis, querulus, laudator temporis acti / se puero, castigator censorque minorum.*“ (Horatius, *De Arte Poetica*, cit. vydání, v. 169–174, s. 211; naše kurziva.) „Spoustou břemen je člověk zavalen v stáří... Tak třeba: / strádá; když nastrádá dost, je nsvůj a dál chudák skrbí. / Nebo: do všeho váhavě a jen nerad se pouští, / odkládá, ačkoli rád by, má ze zítřka děs – nehne prstem / ten protivný morous, vychvalující čas dávno už přešlý / (To já když byl hoch...) – věčný mentor a soudce všech mladších.“ (Horatius, *O umění básnickém*. Přel. D. Svobodová. Ed. E. Stehlíková. Praha: Academia 2002, s. 29.)
- 58 Srov. *La Suite du Menteur*, IV, 2, v. 1221–1234, éd. G. Couton, s. 156: „Quand les ordres du Ciel nous ont faits l'un pour l'autre, / Lyse, c'est un accord bientôt fait que le nôtre. / Sa main entre les cœurs par un secret pouvoir / Sème l'intelligence avant que de se voir; / Il prépare si bien l'Amant et la Maîtresse / Que leur âme au seul nom s'émeut et s'intéresse, / On s'estime, on se cherche, on s'aime en un moment, / Tout ce qu'on s'entre-dit

persuade aisément, / Et sans s'inquiéter de mille peurs frivoles, / La Foi semble courir au-devant des paroles. / La langue en peu de mots en explique beaucoup, / Les yeux plus éloquentes font tout voir tout d'un coup, / Et de quoi qu'à l'envi tous les deux nous instruisent, / Le cœur en entend plus, que tous les deux n'en disent. „Ba, z úradku nebes jsme sobě souzeni, / hned nás proto pojí důvěrné souznění. / Vyšší vůle k lásce už předurčila nás, / díky ní promlouvá nám z duše tentýž hlas. / By srdce poznala, komu jsou zaslíbena, / stačí jim myšlenka, Lízo, pouhý zvuk jména, / a nemají stání a chvátají si vstříc. / Hravě se dohodnou, / lnou k sobě víc a víc. / Vzájemná důvěra předběhne všechna slova, / a nehrozí zradou, byť je zcela nová. / Milenci narážkou, náznakem sdělí dost, / Výmluvným pohledem se shodnou navýsost: / jak známo, rychleji srdce chápat umí, / než zdlouhavým řečem mysl porozumí.“

- 59 *Slovník Francouzské Akademie* (1694) pro francouzské adjektivum „naïf“ definuje čtyři odlišná významová pole, Corneillovo užití se překrývá s druhým vymezením („věrné zobrazení“):

„Naïf, [na]ive. adj. Naturel, sans fard, sans artifice. *Une beauté naïve; les couleurs naïves de son teint.* En ce sens il n'a guere d'usage qu'en Poësie.

Il signifie aussi, Qui represente bien la verité, qui imite bien la nature. *Faire une description, une relation, une peinture naïve de quelque chose. Un discours naïf, expression naïve. Ce Peintre fait des airs de teste bien naïfs. Il y a quelque chose de naïf dans tout ce qu'il fait.* Il signifie aussi, Qui n'est pas concerté, qui n'est pas estudié. *Il a quelque chose de naïf dans l'humeur, dans l'esprit, dans l'air. Il a des manieres naïves & agreables.*

Il se prend aussi en mauvaise part, & signifie, Simple, niais, trop ingenu. *Il nous a fait une question, une reponse naïve. Un garçon naïf. Une fille naïve.*“

„Naïf, [na]ive. Příd. jm. Přirozený, nelícený, nevyumělkovaný. *Přirozená krása; přirozený odstín její pleti.* V tomto významu se používá pouze v básnictví.

Znamená rovněž opravdový, věrně vyjadřující pravdu, věrně napodobující skutečnost; výstižný. *Věrně něco popisovat, vyprávět, líčit. Věrné zachycení, věrné vyjádření. Tento malíř výstižně zachycuje lidský výraz. Ve všem, co dělá, je cosi opravdového.*

Znamená také bezelstný, upřímný, nestrojený. *V jeho chování, myšlení, vzezření je cosi bezelstného. Chová se upřímně a příjemně.*

Též v záporném významu, jednoduchý, prostý, prostoduchý. *Prostoduše se nás zeptal, prostoduše odpověděl. Prosták, prostáčka.*“

- 60 Srov. rovněž začátek třetího zpěvu Boileauova *Umění básnického*: „Il n'est point de Serpent, ni de Monstre odieux, / Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux. / D'un pinceau délicat l'artifice agréable / Du plus affreux objet fait un objet aimable.“ „Tak mrzkého plaza ni netvora není, / že by v něm zrak náš nenašel zalíbení. / Když i věc ohyzdnou malíř napodobí, / jeho umný štětec půvabem ji zdobí.“ (N. Boileau, *Art poétique*. In: *týž, Œuvres complètes*. Éd. A. Adam et F. Escal. Paris: Gallimard 1966, s. 167.) Boileauova perspektiva je však odlišná, potěšení z roz/poznání (kognitivní aspekt) se nevěnuje.

- 61 Srov. komentář k této pasáži, Aristotle, *Poetics*. Introduction, commentary and appendices by D. W. Lucas. Oxford: Oxford University Press 2002, s. 71-73.

- 62 Srov. F. Dupont, *Médée de Sénèque ou comment sortir de l'humanité*. Paris: Belin 2000.

- 63 K tomuto tématu se Corneille vrací na konci roku 1667 a přichází s týmiž argumenty. V předmluvě k *Attilovi* reaguje na nedávné agresivní výpady proti obecné prospěšnosti divadla (Varetův *Avis touchant les comédies dans l'Éducation chrétienne des enfants* z roku 1666, Contiho *Traité de la comédie et des spectacles selon la tradition et l'Église* rovněž z roku 1666 a Nicolův *Traité de la Comédie* z května roku 1666). Corneille kromě ujištění o poslušnosti vůči církevním a světským autoritám (cenzuře) připomíná, že jeden z nejznámějších jansenistů (Le Maistre de Sacy) v roce 1647 vydal adaptační překlad Terentiových komedií: „Au reste on m'a pressé de répondre ici par occasion aux invectives qu'on a publiées depuis quelque temps contre la Comédie, mais je me contenterai d'en dire deux choses, pour fermer la bouche à ces ennemis d'un divertissement si honnête et si utile. L'un que je soumets tout ce que j'ai fait et ferai à l'avenir à la censure des puissances, tant ecclésiastiques que séculières, sous lesquelles Dieu me fait vivre; je ne sais s'ils en voudraient faire autant. L'autre, que la Comédie est

assez justifiée par cette célèbre Traduction de la moitié de celles de Térence, que des personnes d'une piété exemplaire et rigide ont donnée au public, et ne l'auraient jamais fait, si elles n'eussent jugé qu'on peut innocemment mettre sur la scène des filles engrossées par leurs amants, et des marchands d'esclaves à prostituer. La nôtre ne souffre point de tels ornements. L'amour en est l'âme pour l'ordinaire; mais l'amour dans le malheur n'excite que la pitié, et est plus capable de purger en nous cette passion, que de nous en faire envie. // Il n'y a point d'homme au sortir de la représentation du Cid qui voulût avoir tué comme lui le père de sa maîtresse, pour en recevoir de pareilles douceurs, ni de fille qui souhaitât que son amant eût tué son père, pour avoir la joie de l'aimer en poursuivant sa mort. Les tendresses de l'amour content sont d'une autre nature, et c'est ce qui m'oblige à les éviter." „Ostatně na mne naléhali, abych se příležitostně vyjádřil k útokům na divadlo, jichž jsme byli před nedávnem svědky. Omezím se na dvě věci, jež spolehlivě seberou vítr z plachet lidem, kteří brojí proti tak prospěšné a mraupočestné kratochvíli. Ve prospěch divadla mluví jednak to, že vše, co jsem již napsal, a rovněž vše, co ještě napíšu, postupuji k cenzuře světským i církevním autoritám, jejichž pravomoc nezpochybňuji. Věřu nevím, zda by pomlouvači divadla byli ochotni se do takového boje pustit. Zadržé divadlu přinesl vážnost slavný převod Terentiových her. Příkladně a neochvějně zbožní lidé jich přeložili celou polovinu, což by neudělali, kdyby měli jen stín pochyb, že lze na divadle beztretně předvádět dívky, které obtěžkali jejich milenci, a kuplíře, kteří kupčí s otroky. Naše divadlo se tak libých příkras vystříhalo. Většinou pojednává o lásce a láska stíhaná neštěstím vzbuzuje jen soucit, takže se od této vášně spíše očistíme, než že bychom ji vyhledávali. // Nikoho, kdo právě viděl Cida, nenapadne, jak by bylo hezké, kdyby zabil otce své milé jen proto, aby ho pak zahrnula tolikerou chválou. Zrovna tak by žádnou dívku nenapadlo si přát, aby jí milý zabil otce, takže by měla to potěšení ho milovat, i když by se mu selsa mstít. Vrucnost lásky, jež se nepotýká s překážkami, je něco jiného, a mně proto nezbyvá, než se jí vyhýbat.“ (P. Corneille, *Attila*, „Au lecteur“. In: týž, *Œuvres complètes* III, cit. vydání, s. 642; naše kurzíva.) K okolnostem této významné etapy sporu mezi zastánci a protivníky divadla, do níž zasáhl i Racine, srov. Coutonův komentář na s. 1541 téhož vydání.

- 64 Autorem dnes již obecně přijímaného označení „Senaultův paradox“ je L. Thirouin. Srov. L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire: le réquisitoire contre le Théâtre dans la France classique*. Paris: Honoré Champion 2007, s. 40–43. Srov. i následující úryvek, jež uvádí na s. 42 Thirouinova monografie. Pochází ze Senaultova díla *Le Monarque ou les devoirs du souverain* (1662): „Mais si nous en voulons juger sans prévention, nous avouerons que plus [la Comédie] est charmante, plus elle est dangereuse, et j'ajouterais même que plus elle semble honnête, plus je la tiens criminelle. Le plaisir fait entrer insensiblement toutes les choses du monde dans notre esprit, et il n'y a rien de si mauvais qui n'y soit fort bien reçu quand il est accompagné de ce poison agréable.“ „Chceme-li však tento rozpor posoudit nestranně, musíme připustit, že čím víc hra [komedie] mámí, tím je nebezpečnější, ba troufám si říci, že čím působí počestněji, tím je v mých očích hanebnější. Když se dobře bavíme, do myslí se nám pokradmu vloudí leccos a žádá špatnost není natolik ohavná, aby nás tímto jedem pozlátka nezlákala.“ (naše kurzíva) Senaultova dikce není nepodobná tónu, s nímž se setkáme v Nicolově *Traktátu o divadle* a rovněž v jeho pamfletech mířících na Desmaretse de Saint-Sorlin (*Les Visionnaires*, 1667), proti kterým se vši svou obvyklou vervou vystoupil Racine. Srov. následující úryvek ze čtvrté kapitoly Nicolova *Traktátu o divadle*: „La representation d'un amour legitime, & celle d'un amour illegitime font presque le même effet, & n'excitent qu'un même mouvement qui agit ensuite diversement selon les différentes dispositions qu'il rencontre; & souvent même la representation d'une passion couverte de ce voile d'honneur est plus dangereuse, parce que l'esprit la regarde plus surement, qu'elle y est reçue avec moins d'horreur.“ „Ať je součástí námětu zobrazení zákonné či nezákonné lásky, vyjde to takměř nastejno. Dojmy, jež v nás takové zobrazení zanechá, působí posléze odlišně podle všemožných okolností a vlivů. Leckdy může být dokonce předvedení vášnivého vzplanutí pod rouškou cti škodlivější, neboť je obestírá a zaštiťuje svatozář cti. Čím

méné se nám takové zobrazení protiví, o to náchylnější jsme přijmout je.“ (P. Nicole, *Les Visionnaires, ou Seconde partie des Lettres sur l'heresie imaginaire contenant les huit dernieres*. Liège: Chez Adolphe Beyers 1667, s. 457; naše kurziva.) K Racinově polemice s jansenistou Pierrem Nicolem srov. R. Picard, *Racine polémiste*. Paris: Jean-Jacques Pauvert 1967. S alternativní formulací „Senaultova paradoxu“ se setkáváme rovněž ve Villiersově *Rozhovoru o současných tragédiích* (1675): „Cette vertu [Timanthos mluví o ctnostech zamilovaných hrdinů a vyvrací Klearchův názor, že spojení ctnosti a zamilovanosti u hlavní jednající postavy v divákovi může vykořenit touhu po světské lásce.] a des effets bien différents, vous savez ce que des personnes fort sages ont dit il y a longtemps de la lecture des Romans, dans lesquels aussi bien que dans les Tragédies, on dépeint des Héros *fort amoureux* et *fort vertueux*. Ceux qui se plaisent à ces livres, entrent *insensiblement* dans les sentiments des personnes dont ils écoutent les aventures, et comme ils n'ont pas assez de force pour imiter leur vertu, tout le cœur se porte vers leur amour, le moindre mal qui en puisse arriver, est de se remplir l'esprit de toutes ces vaines idées de tendresse, qui nourrissent un esprit dans l'oïseté, et qui ne tardent guère à gâter les mœurs. *La vertu même des ces Amants fidèles sert à corrompre davantage les esprits*. Qu'un Bourgeois ou qu'un Valet débauché parle d'amour dans une Comédie, on s'en défie aussitôt, et l'on évite un spectacle si indigne de la probité d'un *honnête homme*, à cause du peu d'idée que l'on a de la vertu du Valet ou du Bourgeois. Mais quand on voit un Prince dont *tous les sentiments sont généreux, et toutes les actions honnêtes; l'estime que nous avons pour lui nous dispose à le suivre dans ses faiblesses*, et l'on croit qu'il est permis d'être amoureux, en voyant des Princes illustres et d'une si haute vertu, qui n'ont pas fait scrupule d'avoir de l'amour. Ainsi le cœur s'accoutume *insensiblement* à l'amour [...]“ „Tato ctnost [Timanthos mluví o ctnostech zamilovaných hrdinů a vyvrací Klearchův názor, že spojení ctnosti a zamilovanosti u hlavní jednající postavy v divákovi může vykořenit touhu po světské lásce.] působí různě, vždyť víte, co už před drahným časem prohlásili o četbě románu moudří mužové: v románu i v tragédii vystupují *vášnivě zamilovaní* a *vysoce ctnostní* hrdinové. Všichni, kdo si v takových dílech libují, se nechají *maně* nakazit city postav, o jejichž dobrodružstvích čtou, a poněvadž nejsou dost silní, aby napodobovali jejich ctnost, celé jejich srdce ovládne láska. To nejmenší zlo přitom ještě spočívá v tom, že člověk pro samé snění o milostných rozkoších propadne zahálce, až nakonec utrpí újmu i jeho povaha. *Ctnost věrných milenců tak vposledku vede k úpadku mravů*. Když o lásce horuje měšťák či lokaj v komedii, jejich řeči nás nestrhnou, naopak si udržujeme odstup, protože taková podívaná se pro *čestného muže vytříbených způsobů* nehodí; ví totiž, že lokajova nebo měšťákova ctnost za mnoho nestojí. Když však sledujeme panovníka a jsme unešeni *vznešeností všech jeho citů a ušlechtilostí všech jeho činů, obdivujeme ho tak, že budeme mít sklon přejímat i jeho slabosti*. Dojdeme k přesvědčení, že na lásce není nic nežádoucího, vidíme-li, že na lásce neshledávají nic zavrženého ani skvělí a bezúhonní panovníci. Tak se do srdce *bezděky* vloudí láska [...]“ (P. de Villiers, *Entretien sur les tragédies de ce temps*. In: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*. Éd. G. Forestier. Paris: Gallimard 1999, s. 781; naše kurziva.)

- 65 Na nevěrohodnost rozuzlení *deus ex machina* upozorňuje po letech v *Poznámkách* k Aristotelově *Poetice* André Dacier. Jeho argumentace, ve které prohlubuje polemiku s Corneillem, jasně ukazuje, že základní funkce povahokresby tkví v tom, aby věrohodně zakládala dramatický děj, zejména vysoce exponované rozuzlení: „Aristote condamne le dénouement de la Medée d'Euripide, qui se fait par une machine, dans laquelle Medée s'enfuit après s'être vangée de l'infidélité de Jason, par la mort de sa rivale. Il trouve que cette machine n'est point fondée dans la piece. M. Corneille est d'un sentiment tout opposé. Je trouve, dit-il, un peu de rigueur au sentiment d'Aristote. Il me semble, que c'en est un assez grand fondement, que d'avoir fait Medée magicienne, & d'en avoir rapporté dans le Poème des actions, autant au-dessus de la force de la nature, que celle-là. Après ce qu'elle a fait pour Jason à Colchos, après qu'elle a rajeuni Æson depuis son retour, après qu'elle a attaché des feux invisibles au present qu'elle a fait à Creuse, ce char volant n'a pas besoin d'autre préparation pour cet effet extraordinaire. M. Corneille

auroit raison si Medée avoit eu recours à son Art pour avoir ce char volant, comme elle y avoit eu recours pour faire tout le reste. Mais ce denouement ne naît point du tout des mœurs de Medée, ny des incidens qui ont precedé, où l'on a rien veu qui ait dû faire attendre une fin de cette nature; Medée toute magicienne qu'elle est ne doit point ce char à ses enchantemens, elle le doit uniquement à la bonté du Soleil son grand pere, qui a bien voulu la sauver. [...] Quand Medée n'auroit pas été une sorciere, elle n'auroit pas laissé de se sauver tout de même par le pouvoir de ce Dieu. Et voilà ce qu'Aristote condamne; car c'est ce qui rend le denouement vicieux.“ „Aristotelés odsuzuje rozuzlení v Euripidově *Médeii*, protože hlavní hrdinka uprchne na kouzelném stroji poté, co se pomstila Iásónovi za nevěru a zničila svou sokyni. Domnívá se, že užití tohoto nadpřirozeného zásahu (deus ex machina, „machine“) v tragédii není přesvědčivě ukotveno. Corneille je opačného názoru. *Aristotelův pohled se mi zdá přehnaně přísný*, říká. *Z mého hlediska je stroj dostatečně opodstatněn tím, že Médeia je kouzelnice a že jsem vylíčil její skutky a moc, díky níž překonává přírodu. Než se objeví létající vůz, divák už viděl, co Médeia udělala pro Iásóna na Kolchidě, jak po náratu omladila Aesona a jak začarovala šaty, jež darovala Kreúse, aby se na ní vznítily. Pro Médeiin nadpřirozený úprk jsem půdu připravil dostatečně.* Corneille by měl pravdu, kdyby si Médeia létající vůz vyčarovala, protože kouzlením si vypomáhala předtím pokaždé, kdy to potřebovala. Avšak toto rozuzlení nevyplývá z hrdičiny povahy ani z předchozích událostí, kde se nevyskytuje nic, co by nás na takové rozuzlení připravilo. Médeia je sice kouzelnice, ale vůz si nevyčaruje – slétne z nebe na příkaz boha slunce, jejího praotce, který se nad ní slituje a chce ji zachránit. [...] Médeiu by sluneční božstvo zachránilo i tehdy, kdyby nebyla čarodějnice. A právě toto rozuzlení Aristotelés odsuzuje.“ (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*. Paris: C. Barbin 1692, s. 258–259.)

- 66 Antická dramatická zpracování námětu považuje Corneille v mnoha ohledech za málo věrohodná. Jde zejména o příliš důvěřivého Kreonta. Corneille proto některé okolnosti související s přípravou Médeiiny pomsty modifikuje. 1. Po krásných a třpytivých Médeiiných šatech touží sama Kreúsa. Médeia je nenabízí z vlastního popudu, spíš než darem jsou odměnou za to, že se Kreúsa zasloužila o záchranu Médeiiných synů. 2. Lhůtu jednoho dne pro Médeiin odchod stanoví sám Kreón, Médeia o ni na rozdíl od antických zpracování sama nežádá. 3. Od přijetí daru Kreonta odrazuje Pollux. Dále Corneille ukazuje, do jaké míry je zdánlivě epizodická postava athénské královny Aigea (vystupuje u Eurípida, Seneca ho pomíjí) důležitá pro věrohodné uspořádání děje. Tato pasáž Corneillova rozboru je výborným dokladem zpětného kompozičního postupu, tak jak jej ve svých pracích opakovaně popsal G. Forestier. Pro událost zobrazenou v rozuzlení dramatik hledá zpětně motivace tak, aby se jednotlivé události spojovaly v kauzální řetězec: Médeiin azyl v Athénách ← Médeia vysvobodí Aigea z vězení, a tím si ho zaváže ← Aigeus ve vězení ← Iásón vysvobodí Kreúsu ← únos Kreúsy ← Aigeus je zamilován do Kreúsy. Srov. např. G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*. Genève: Droz 2004.
- 67 Srov. heslo „feindre“ v prvním vydání *Slovníku Francouzské akademie* (1694). Etymologicky souvisí se slovem „fiction“ (← lat. fingere).
- 68 „Že se zdá lepší, zavínil nevalný vkus obecenstva; tomuto vkusu totiž básníci podléhají, když skládají hry podle přání diváků.“ (Aristotelés, *Poetika* 1453a33n, cit. vydání, s. 75.) Pozitivním kritériem k vymezení tragična je obrat v neštěstí, pravděpodobnost zobrazeného jednání je pouze kritériem negativním: stačí, aby zobrazené jednání nebylo nevěrohodné. K vymezení dvojí (nestejně závazné) povahy těchto definičních rysů a dále k návaznosti tragédie/komédie na homérské epy (genetická filiace *Ílias* → tragédie, kde je dominantní *pathos*; a *Odysseia* → komedie, kde převládá *éthos*) srov. komentář in: Aristote, *La Poétique*. Éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil 1980, s. 250–251.
- 69 Srov. závěrečnou pasáž Racinovy apologetické předmluvy k *Faidře a Hippolytovi*, z níž by se na první pohled mohlo zdát, že Racinova tragédie nemá být ničím víc než alegorizující moralitou: „Au reste je n'ose encore assurer que cette Pièce soit en effet la meilleure de mes Tragédies. Je laisse et aux Lecteurs et au temps à décider de son véritable

prix. Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait où la vertu soit plus mise en jour qu'en celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. Les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses. Les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer *tout le désordre* dont elles sont cause. *Et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité.* C'est là *proprement* le but que tout homme qui travaille pour le Public doit se proposer. Et c'est ce que les premiers Poètes Tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur Théâtre était une *École où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les Écoles des Philosophes.* Aussi Aristote a bien voulu donner des règles du Poème Dramatique, et Socrate le plus sage des Philosophes ne dédaignait pas de mettre la main aux Tragédies d'Euripide. Il serait à souhaiter que nos Ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux de ces Poètes. Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la Tragédie avec quantité de Personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine qui l'ont condamnée dans ces derniers temps, et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les Acteurs songeaient autant à instruire leurs Spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela *la véritable intention de la Tragédie.* „Na tvrzení, že tato hra je má nejlepší tragédie, je ještě brzy. O její hodnotě musí rozhodnout diváci a čas. Jsem si však jist, že v žádné jiné tragédii jsem nepostavil ctnost tak do popředí. Za sebemenší provinění se tu platí nemilosrdným potrestáním. Pouhé pomyslení na zločin vzbuzuje u hrdinů stejný odpor jako zločin sám. Pošetilost, již způsobuje láska, jsem postavil do ostrého světla. Vášeň jsem zde předvedl jen proto, aby se ukázalo, že vedou ke špatným koncům. A neřest jsem tu vylíčil tak černě, že každý uvidí její nestvůrnost a zoškliví si ji. Vždyť právě takový cíl si musí vytknout každý, kdo pracuje pro veřejnost, jako první tragičtí básníci. Leželo jim na srdci, aby jejich divadlo bylo školou, jež vštěpuje ctnost stejně usilovně jako školy, kde vyučovali filosofové. Proto Aristotelés stanovil pro tragédii pravidla a právě proto se také Sokratés, nejmoudřejší z moudrých, nerozpakoval zasahovat do Euripidových tragédií. Kéž by naše díla byla zrovna tak výchovná a poučná jako díla těchto básníků! Pak by snad tragédii vzali na milost i bohobojní, zbožností i rozumností proslulí lidé, kteří ji v poslední době zavrhují. Možná by o tragédii smýšleli příznivěji, kdyby herci dbali nejen na pobavení, ale ve stejně míře také na poučení diváků, a kdyby tak naplňovali skutečně poslání tragédie.“ (J. Racine, „Préface“, *Phèdre et Hippolyte*. In: týž, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*. Éd. G. Forestier. Paris: Gallimard 1999, s. 819; k této významné pasáži srov. Forestierův komentář, s. 1621-1626.)

- 70 K vymezení tragických emocí a jejich vztahu ke katarzi srov. Lucasův rozbor in: Aristotle, *Poetics*. Introduction, commentary and appendixes. Oxford: Clarendon Press 2002, s. 273-290.
- 71 Bezpochyby také proto, že první vydání druhého svazku *Sebraného divadla* (1660) obsahuje kromě dvou komedií (*Lhář, Pokračování Lháře*) pouze tragédie (*Cid, Horatius, Cinna, Polyuktos, Pompeiova smrt, Theodora, panna a mučednice*). Připomeňme, že *Cid* vychází od roku 1648 jako *tragédie*.
- 72 „[...] soucitem a strachem se dosahuje očištění takových pocitů.“ (Aristotelés, *Poetika* 1449b27, cit. vydání, s. 59.)
- 73 *Poetika* 1453a4n. Srov. komentář M. Escoly a B. Louvatové in: P. Corneille, *Trois Discours...*, cit. vydání, s. 169-170. Corneille v druhé *Rozpravě* postupně analyzuje Aristotelovy poznámky ze třinácté kapitoly *Poetiky*, kde je řeč o jednotlivých konfiguracích děje s ohledem na morální profil jednajících postav. Definiční soucitu a strachu odvozuje právě z této pasáže. Uvádíme zde celý text v nezkrácené podobě, neboť se k němu Corneille při rozboru katarze několikrát polemicky vrací: „Protože tedy v opravdu krásné tragédii nemá být skladba děje jednoduchá, nýbrž složitá, a to tak, aby umožňovala zobrazit události, které vzbuzují strach a soucit - právě to je přece tomuto druhu zobrazování vlastní -, je předně jasné toto: v tragédii se nemá předvádět, jak upadají ze štěstí do neštěstí výteční lidé, neboť to nevzbuzuje ani strach, ani soucit, nýbrž odpor. Rovněž se nemá předvádět, jak se z neštěstí povznášejí ke štěstí lidé zlí; to je přece ze všeho nejméně tragické, neboť v tom není nic patřičného: ani to neuspokojuje lidské

city; ani nevzbuzuje soucit nebo strach. V tragédii také nemá upadnout ze štěstí do neštěstí člověk zcela špatný, neboť takto sestavený děj by lidské city sice uspokojoval, ale nevzbuzoval by ani soucit, ani strach; *soucit totiž máme s tím, kdo upadne do neštěstí nezaslouženě, strach o toho, kdo je nám podobný* (tj. soucit se týká nevinného, strach nám podobného, takže to, co se stane člověku zcela špatnému, nebude vzbuzovat ani jedno, ani druhé). Zbývá nám tedy člověk, který je uprostřed mezi těmito krajnostmi. Takovým je ten, kdo ani nevyvíká ctností a spravedlivostí, ani neupadá do neštěstí pro svou špatnou a zlou povahu, nýbrž pro nějaké pochybení, a patří k lidem žijícím ve velké slávě a štěstí, jako Oidipús a Thyestés a vůbec významní příslušníci takových rodů.“ (Poetika 13, 1452b30-1453a12, cit. vydání, s. 73; kurzívou vyznačujeme Corneillem citovaný text.)

- 74 Ke kritériím klasifikace v Aristotelově *Poetice* srov. G. Genette, *Introduction à l'architecture*. Paris: Seuil 1979.
- 75 Srov. Z. Šuman, „Longinovo Pojednání o vznešeném“, *Svět literatury*, 39, 2009, s. 88-100.
- 76 Srov. Rapinovo pojednání *Du grand ou du sublime dans les Mœurs et dans les différentes conditions des hommes. Avec quelques observations sur l'Eloquence des Bienséances* (Paris: Sébastien Mabre-Cramoisy 1686). Dílko se, jak titul napovídá, dělí na dvě části. První část lze charakterizovat jako moralistický traktát, kde Rapin spatřuje nepřekonatelné modely vznešeného chování v oslavných portrétech Lamoignona (jehož synovi traktát připisuje), vévody de Turenne, Condého a pochopitelně samotného krále. Druhá část se zabývá pojmem přiměřenost („bienséances“). V řečnictví se dodržení *bienséances* považuje za nezbytnou podmínku k tomu, aby řečnickova slova působila vznešeně. Mezi následování hodnými příklady vyniká nedostižný Sokratés, jako anti-model se tradičně (od Cicerona) připomíná Brutus. Pojem *bienséances* je francouzský ekvivalent antických řečnických konceptualizací přiměřenosti (*propon* u Hermogéna, *aptum* u Cicerona, *decorum* u Quintiliana). Definovat jej přesně se však zdá Rapinovi obtížné, těžko říci, zda je to příznak jeho antidogmatismu či bezradnosti. Rapinova konceptualizace na každý pád svědčí o tom, že vrcholný klasicismus ne vždy tihne k ambicióznímu univerzalizmu. Srov. následující pasáž z dvaadvacátého oddílu druhé části Rapinova pojednání: „[...] cét Art merveilleux des Bienséances consiste principalement à ne rien souffrir qui ne soit parfaitement conforme au caractere de celui qui parle, au sujet duquel il parle, & à la maniere dont il parle, selon Quintilien. [po pravém okraji citace z Quintilianových *Základů rétoriky*] C'est cette harmonie secrète, & ce raport parfait de toutes ces parties, qui fait cette Bienséance que nous cherchons, dont le détail seroit infini: & on se tromperoit de prétendre réduire en art & en méthode cette science, dont on pourroit faire des livres si on l'avoit bien comprise. Mais rien n'est plus difficile: car ce qui convient à l'un ne convient pas à l'autre, & ce qui plairoit aujourd'huy choqueroit demain: rien enfin n'est plus dépendant des circonstances, le temps, le lieu, le sujet, la personne, tout en est.“ „[...] výtečnost v umění zachovat přiměřenost podle Quintiliana nestrpí nic, co narušuje dokonalý soulad s povahou promlouvající postavy, s obsahem a druhem promluvy. [po pravém okraji citace z Quintilianových *Základů rétoriky*] Tolik kýženu přiměřenost, kterou bychom mohli rozebírat donekonečna, vytváří právě *skrytý soulad*, vyváženost všech částí. A *hrubě bychom se mylili, kdybychom tuto vědu omezili na pouhé umění a na pouhou metodu*: kdybychom přiměřenosti dobře rozuměli, mohli bychom o ní psát knihy. Ale sotva bychom našli obtížnější úkol - člověk se nezavděčí všem, a co se líbí dnes, zítra vyvolá pohoršení. Vždyť nic tolik nezávisí na okolnostech, čase, místu, námětu a postavě: ty určují vše.“ (s. 119-120; naše kurzíva.)
- 77 Srov. J. Chapelain, *Opuscules critiques*. Éd. A. C. Hunter. Paris - Genève: Droz 1936, s. 351.
- 78 Lze předpokládat, že Corneillův zájem o katarzi podnítily mimo jiné apologetické ohledy, srov. Z. Šuman, „Catharsis: tentative cornélienne de légitimer la fiction théâtrale au XVII^e siècle en France“. In: *La rhétorique de la vie affective: susciter, comprendre et nommer les émotions. Acta Universitatis Carolinae. Philologica* 3/2018, Praha: Karolinum 2018, s. 57-67.

- 79 Překlad A. Pohorského (P. Corneille, *Druhá rozprava o tragédii*. In: *O umění básnickém a dramatickém*. Ed. K. Sgallová. Praha: Koniasch Latin Press 1997, s. 148). Z francouzských textů jsou v této antologii zastoupeny druhá a třetí Corneillova *Rozprava* a Boileauovo *Umění básnické*, všechny v překladu A. Pohorského.
- 80 *Poetika* 13, 1452b30–1453a12.
- 81 Předvedení nespravedlivého jednání Corneille v této perspektivě takměř ztotožňuje s odporem a Aristotelovo „miarón“ převádí do francouzštiny jako „injuste“.
- 82 Corneillův a Aristotelův důraz na povahu zobrazeného jednání předjímá Proppovu klasifikaci, na niž v šedesátých letech 20. století navazuje řada francouzských teoretiků (Greimas, Souriau, Ubersfeldová). (V. Propp, *Morfologie pohádky*. Přel. M. Pittermannová a M. Červenka. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV 1970.)
- 83 A právě proto Racine v předmluvě k *Faidře* zdůrazňuje, že mladý Hippolytos není hrdinou dokonalým. Zamiloval se totiž do Aricie, jež pochází ze znepráteného rodu. V zajetí něžným citem ztrácí Hippolytos nadvládu nad splašenými koňmi, kteří ho při odjezdu z Troizény usmýkají na skalnatém útesu. Hippolytovu smrt Racine nezobrazuje tudíž jako pouhý důsledek Théseovy zaslepené a unáhlené pomsty.
- 84 Srov. Racinovu předmluvu k tragédii *Ífigeneia* (1675): „Quelle apparence que j'eusse souillé la Scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie?“ „Jak si někdo může myslit, že bych poskvrnil jeviště tím, že bych tu předvedl hrůznou vraždu tak ctnostné a laskavé dívky, jako má být Ífigeneia?“ (J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*. Éd. G. Forestier. Paris: Gallimard 1999, s. 698.)
- 85 Připomeňme, že již od Chapelaina kladou teoretici silný důraz na analýzu děje (syntéza jednání a povahokresby dramatických postav), avšak význam konceptu dramatické postavy stále přetrvává. Projevuje se to i v konceptualizaci *mores*: lze na ně nahlížet jednak jako na podmínky věrohodného zobrazení děje (zohledňuje se nezbytnost), jednak jako na vymezení povahových rysů jednajících postav. Nejčastěji se však v 17. století oba tyto pohledy synkreticky prolínají.
- 86 Jiné texty se totiž dochovaly jen zlomkovitě, ale již na začátku první *Rozpravy* Corneille upozorňuje na neúspěch Monléonovy tragédie, srov. výše.
- 87 K celé této pasáži srov. vyčerpávající rozbor B. Louvatové a M. Escoly, in P. Corneille, *Trois Discours*, cit. vydání, poznámka č. 13, s. 172.
- 88 Srov. T. Gheeraert, „La catharsis impensable: la passion dans la théorie de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens“, *Études Épistémè*, 1, 2002, s. 104–140, zejména s. 109–111.
- 89 K hierarchii estetických a mimoestetických zřetelů u Corneille srov. G. Forestier, „Politique et tragédie chez Corneille, ou de la broderie“, *Littératures classiques*, 32, 1998, s. 63–74.
- 90 Symptomatický je z tohoto pohledu titul jednoho z nejdůležitějších dobových pojednání o divadle: d'Aubignakova *Divadelní praxe*.
- 91 Srov. např. d'Aubignac (abbé), *La Pratique du Théâtre*. Éd. H. Baby. Paris: Honoré Champion 2011, zejména kapitolu VII – „Des Discours Pathétiques ou des Passions et mouvements d'esprit“, s. 459–472.
- 92 K této pasáži srov. M. Dufour-Maitre, „La pompe d'un courroux. Éclat et mesure des émotions chez les héroïnes tragiques de Corneille“, *Littératures classiques*, 68, 2009, s. 255–270, především s. 260–265.
- 93 Tohoto tématu se dotýkáme v rozboru *Britannika*. Dobová kritika Racinovi vytýkala, že zobrazil Juniin vstup k vestálkám. Srov. dále.
- 94 Srov. Aristotelés: „Učiní-li něco zlého nepřítel nepříteli, nevzbuzuje v nás soucit [...]“. (*Poetika* 14, 1453b17n, cit. vydání, s. 77.)
- 95 K pojmu „exemple“ (a „exemplarité“) v širokém záběru od Machiavelliho přes Montaigne až po M^{me} de La Fayette srov. J. D. Lyons, *Exemplum: the Rhetoric of Example in early modern France and Italy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1989.
- 96 Srov. předmluvu k vydání Corneillova *Oidipa*. In: P. Corneille, *Œdipe. Tragédie (1659)*. Établissement du texte, introduction et notes par B. Louvat. Préface de C. Biet. Toulouse:

Société de Littératures classiques 1995. Jedním ze zásadních rozdílů je zcela odlišné zpracování rozuzlení. Oproti hutnějšímu zpracování u Sofokléa (veškerý *pathos* se soustřeďuje k rozpoznání doprovázenému dramatickým zvratem – *anagnorisis* a *peripeteia*) Corneille raději pozvolna graduje tragické emoce, zejména soucit, a *miaros* na rozdíl od Seneky potlačuje či alespoň tlumí.

- 97 Srov. dále důležitou pasáž v druhé *Rozpravě*. Corneille zde přehodnocuje Aristotelovu hierarchii jednotlivých konfigurací tragického děje. Zatímco Aristotelés vidí v Sofokléově *Oidipovi vladaři* model dokonalé tragédie (byť ne důsledně, *Oidipa* uvádí až jako druhou nejlepší konfiguraci děje, jinde v *Poetice* ho však vždy vyzdvihuje coby nedostupný model), Corneille klade důraz na to, aby tragédie vzbuzovala soucit rovnoměrně po celou dobu představeného jednání, *pathos* by neměl být soustředěn pouze v samotné katastrofě: „Quand elle [la reconnaissance, l'agnition – Corneille užívá synonymně obou těchto slov pro „anagnorisis“] ne se fait qu'après la mort de l'inconnu, la compassion qu'excitent les déplaisirs de celui qui le fait périr, ne peut avoir grande étendue, puisqu'elle est reculée et renfermée dans la Catastrophe. Mais lorsqu'on agit à visage découvert, et qu'on sait à qui on en veut, le combat des passions contre la Nature, ou du devoir contre l'amour, occupe la meilleure partie du Poème, et de là naissent les grandes et fortes émotions, qui renouvellent à tous moments, et redoublent la commisération. Pour justifier ce raisonnement par l'expérience, nous voyons que Chimène et Antiochus en excitent beaucoup plus que ne fait Œdipe de sa personne. Je dis, de sa personne, parce que le Poème entier en excite peut-être autant que *Le Cid*, ou que *Rodogune*; mais il en doit une partie à Dircé, et ce qu'elle en fait naître n'est qu'une pitié empruntée d'un Épisode.“ „Když k rozpoznání neznámé postavy dojde až po její smrti, soucit, který vyvolají útrapy vraha, nemůže mít dlouhého trvání, poněvadž se dostaví až na samotném konci a je omezen na katastrofu. Pokud ale postavy neskrývají svou totožnost a každá ví, s kým má co do činění, zápas s vášněmi proti přirozenosti anebo střet povinnosti a lásky se odehrávají během značné části děje. Vyvolávají vznešené a silné emoce, které se neustále obnovují a které umocňují soucit. Naše přesvědčení se opírá o zkušenost: Chiména a Antiochos vyvolávají daleko větší soucit než Oidipus sám o sobě. Říkám sám o sobě, neboť tato tragédie jakožto celek vzbuzuje nejspíš tolik soucitu jako *Cid* a *Rodoguna*, avšak částečně je zdrojem tohoto soucitu Dircé, takže příslušná část soucitu pramení pouze z vedlejší dějové linie.“ (P. Corneille, *Discours* II, s. 110.) Srov. vynikající komentář editorů, s. 178–179. Forestier v této souvislosti mluví o Corneillově oblibě v pozvolném a neustále obnovovaném *pathosu* (G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*. Genève: Droz 2004, s. 332–344).
- 98 Sekundární literatura k tématu je závratná. Pro základní poučení srov. např. R. Janko, *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*. London: Duckworth 2002, s. 136–151.
- 99 Srov. Aristotelés: „Každá tragédie má tedy nutně šest složek, podle nichž posuzujeme, jaká je. Jsou to děj, povahokresba, mluva, myšlenková stránka, výprava a hudba.“ (*Poetika* 6, 1450a7–9, cit. vydání, s. 59.)
- 100 Touto poznámkou Corneille předjímá osvícenskou debatu o přirozenosti génia.
- 101 K poeťice tohoto žánru srov. G. Revaz, „La comédie héroïque et la tragédie: quelle distinction générique?“, *Littératures classiques*, 51, 2004, s. 305–315.
- 102 Srov. čtyři Horatiovy „věky“ (chlapectví, jinošství, mužný věk a stáří) a požadavek přiměřeného zobrazení (typizace, v. 178) povahových rysů. Corneille trefně poznamenává, že téměř všechny vymezené rysy jsou záporné: „Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores / Mobilibusque decor naturis dandus et annis. / Reddere qui voces iam scit puer et pede certo / Signat humum, gestit paribus colludere et iram / Colligit ac ponit temere et mutatur in horas. / Imberbus iuvenis tandem custode remoto / Gaudet equis canibusque et aprici gramine campi, / Cereus in vitium flecti, monitoribus asper, / Utillum tardus provisor, prodigus aeris, / Sublimis cupidusque et amata relinquere pernix. / Conversis studiis aetas animusque virilis / Quaerit opes et amicitias, inservit honori, / Commisisse cavet quod mox mutare laboret. / Multa senem circumveniunt incommoda, vel quod / Quaerit et inventis miser abstinet ac timet uti, / Vel quod res omnes

timide gelideque ministrat, / Dilator, spe longus, iners, avidusque futuri, / Difficilis, querulus, laudator temporis acti / Se puero, castigator censorque minorum. / Multa ferunt anni venientes commoda secum, / Multa recedentes adimunt. Ne forte seniles / Mandentur iuveni partes puerorque viriles, / Semper in adiunctis aevoque morabimur aptis.“ (Horatius, *De Arte Poetica*, v. 156–178, s. 26 a 28.) Český překlad D. Svobodové: „Každý věk má typické znaky a úkolem tvým je / vybavit každou postavu vším, co k ní právě dnes patří: / Klouček, který už mluví a brázdí prach cesty pevným / krokem, si s chlapci chce hrát, je náladový a co chvíli / pro nic a za nic se navzteká a hned zase zkrotne. / Holobrádek, jenž konečně setřásl dohled, má z koní / a psů svých potěšení i z travnatých hřišť v plném slunci. / Tvárný jak vosk, všem svodům se poddá, je rozha-zovačný / a v tom, co má cenu, liknavý – leč na rady nedá. / Pro nový ideál neví dnes, pro co horoval včera. / Zcela odlišné zájmy i cíl mají myšlenky muže: / vlivná přátelství vyhledává a po počtách baží, / zvažuje každý krok, aby vzápětí nemusel couvnout. / Spoustou břemen je člověk zavalen v stáří... Tak třeba: / střádá; když nastřádá dost, je nesvůj a dál chudák skrblí. / Nebo: do všeho váhavě jen a nerad se pouští, / odkládá, ačkoliv rád by, má ze zítřka děs – nehne prstem / ten protivný morous, vychvalující čas dávno už přešlý / (*To já když byl hoch...*) – věčný mentor a soudce všech mladších. / Ne-jedno potěšení k nám připlouvá s příchodem roků, / nejedno odnáší odplývající čas... Nuže, nikdy / ať starce nehraje nedospělý a hoch roli muže! / Vždy mějme na zřeteli, co kterému věku je vlastní.“ (Horatius, *O umění básnickém*, cit. vydání, s. 27 a 29.)

- 103 Fikční postava se má podobat svému historickému či mytologickému modelu („fama“ – „homérský duch“). Srov. „Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge. / Scriptor honoratum si forte reponis Achillem: / Impiger, iracundus, inexorabilis, acer / Iura neget sibi nata, nihil non arroget armis. / Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino, / Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.“ Překlad D. Svobodové: „Tak Achilla chceš-li pro scénu vzkřísit, buď v homérském duchu / ho kresli, či po svém, pěvče, leč s pevnými rysy: / cílý, vznětlivý, neoblomný, muž činu, jenž cestu / si klestí zbraní a bez zábran – hle, Achilles, rek náš. / Dravá a nespoutaná buď Médeia, k pláči zas Ínó, / buď Ixión zrádný, buď Ío bludná a Orestés smutný.“ (Horatius, *De Arte Poetica*, v. 119–124, cit. vydání, s. 22–25.) Corneillův překlad je doslovnější než český.
- 104 Z uvedeného příkladu jasně vyplývá, že corneillovskou „grandeur d'âme“ nelze zaměňovat za ctnost.
- 105 Srov. F. Robortello, *In Librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes*. Poetiken des Cinquecento. Band 8. München: Wilhelm Fink Verlag 1968 [1548], s. 182. [Reprint]
- 106 Český překlad M. C. Putny: „Jakýkoliv druh sám v sobě chová jakési nejvyšší stupně půvabu. Přijímá nejdokonalejší formu, a přece se neodrozuje ze své přirozenosti a předchozí podoby.“
- 107 K tomu srov. poznámku M. Mráze na s. 204, kde rozebírá i druhé možné čtení této pasáže. Kloní se však k překladu obecným přídavným, nikoli vlastním jménem. „Kontext věty však svědčí spíše pro první verzi: Homérův Achilleus je sice neústupný, což se projevuje ve sporu s Agamemnonem, ale na druhé straně je přístupný citům a smrt jeho přítele Patrokla mu způsobí těžký otřes. Homéros tedy postupně obdařuje postavu Achillea kladnými rysy.“ Vynikající rozbor Corneillova čtení tohoto místa nabízejí M. Escola a B. Louvatová (P. Corneille, *Trois discours*, cit. vydání, s. 160–161).
- 108 K tomuto tématu srov. E. Hénin, *Ut pictura Theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au Classicisme français*. Genève: Droz 2003.
- 109 Srov. následující komentář: „[...] la métamorphose du coléreux ou de l'apathique [v českém překladu lehkomyšlný] en homme de bien [ušlechtilý] relève d'une alchimie de mauvais aloi. Il y a là une tension du même ordre, et plus forte encore, que celle qui existait entre l'esclavage „tout à fait bas“ et la „qualité“ (*khrestos*) qui devait le caractériser [...]. On est donc amené à rapprocher *epieikès* de *khrestos* [...] et à se demander si la transformation „en mieux“ ne consiste pas plutôt à donner au caractère une grandeur et une beauté d'ordre purement esthétique. *Epieikès*, dans ce cas, dénoterait la valeur positive poussée à son plus haut degré, sans autre coloration que celle de la supériorité pure; et cette supériorité, cette grandeur, investirait même (*kai*) des

caractères coléreux ou apathiques lorsque la représentation dégage leur forme dans toute sa pureté.“ [...] proměnu vznětlivého či lehkomyšlného člověka v člověka ušlechtilého Aristotelés vysvětluje přinejmenším podivně. Nese v sobě totéž, ne-li ještě větší napětí než rozdíl mezi „nejbídnejším“ otroctvím a „řádností“, již se mělo vyznačovat [...]. Zkusme tedy sblížit významy adjektiv *epieikes* a *chréstos* [...] a položít si otázku, zda proměna z horšího „na lepší“ nespočívá spíše v tom, že básník obdaří povahu velikostí a krásou čistě estetického řádu. *Epieikes* by tady znamenalo kladnou hodnotu dovedenou do nejvyššího možného stupně, výhradně ve významu ryzí nadřazenosti. A tato nadřazenost, tato velikost by vyzařovala rovněž ze vznětlivých či lehkomyšlných povah tehdy, když by je drama předvádělo v jejich nejryzejším tvaru.“ (Aristote, *La Poétique*, cit. vydání, s. 268.)

- 110 Srov. Aristotelovu exemplifikaci: „Příkladem zbytečné povahové špatnosti je Meneláos v *Orestovi*, příkladem nevhodné a nepřiměřené povahokresby je Odysseův nářek ve *Skylle* a řeč Melanippina, příkladem nedůslednosti *Ifigenie v Aulidě*. Jako prosebnice se totiž nepodobá pozdější Ifigenii.“ (Aristotelés, *Poetika* XV, 1454a29–32, cit. vydání, s. 81.)
- 111 Corneillův rozbor tohoto místa Aristotelovy *Poetiky* je příkladný. Neznamená to však, že by se dramatik Aristotelovými úvahami ve vlastní tvorbě vždy řídil. Na tento paradox, jenž nám brání, abychom Corneillovy postoje absolutizovali, upozornil již v roce 1692 André Dacier. Srov. Dacierův rozbor Meneláovy zbytečné povahové špatnosti: „Menelas arrive à Argos sur le point qu'on va condamner Oreste à la mort. Oreste espere que l'arrivée de son oncle le garantira de ce danger. Et en effet les mœurs qu'Euripide lui donne d'abord, promettent qu'il n'abandonnera pas son neveu; car il dit que sa calamité doit l'obliger à en prendre encore plus de soin: Et sur ce que Tyndare, qui pour venger sa fille Clytemnestre pressoit le plus vivement la mort de ce Prince, lui dit, que le long séjour qu'il a fait parmi les barbares, l'a rendu barbare lui-même, il lui répond, qu'il ne suit en cela que les mœurs des Grecs, qui veulent qu'on ait toujours de la consideration pour ses parents, & qu'on leur rende toutes sortes de services. Il s'emporte même jusqu'à dire à Tyndare, que la vieillesse & la colère, où il est, le rendent peu sage. Voilà donc les mœurs de Menelas *bien marquées*, tout ce qu'il dit est *oratio morata*, & fait connoître qu'il prendra une résolution *convenable* à ses mœurs. *Mais cela se dément un moment après*. Menelas, effrayé des menaces de Tyndare, devient *tout d'un coup* un homme timide, & abandonne lâchement son neveu. Aristote a donc raison de dire que ces mœurs ne sont pas necessaires, car Euripide n'auroit pas traité moins heureusement ce sujet, quand il auroit donné à Menelas des mœurs tout opposées: & qu'elles sont contraires à la bonté qui est la premiere condition des mœurs. *M. Corneille semble être tombé dans ce même défaut; Les mœurs qu'il donne à Rodogune, quand elle propose à Antiochus & à Seleucus de tuer leur mere, sont sans necessité, & vont directement contre la bonté des mœurs; car jusques-là le caractère de cette Princesse faisoit attendre d'elle toute autre chose qu'une si horrible proposition. La manière dont M. Corneille a voulu la défendre ne la justifie point du tout, & ne sert qu'à la rendre plus odieuse.*“ „Meneláos přijíždí na Argos ve chvíli, kdy má být Orestés odsouzen k smrti. Orestés doufá, že ho strýcův příjezd zachrání. Je pravda, že v Meneláově povaze, tak jak ji Eurípídés nejprve vykresluje, vše nasvědčuje tomu, že synovce nenechá na holičkách. Sám zdůrazňuje, že když Orestovi hrozí smrt, musí mu tím spíše přispěchat na pomoc. Na to mu ovšem Tyndareos, který hodlá pomstít svou dceru Klytáimnéstru a Orestovu smrt uspíšit, namítne, že při dlouhém styku s barbary se nakazil jejich mravy. Meneláos se nedá s tím, že jedná v souladu s řeckými zvyklostmi, podle kterých má člověk ctít své příbuzné a prokazovat jim nejrůznější služby. Dokonce se na Tyndarea rozčílil a v rozhněvání ho osočil, že s věkem a v záchvatu hněvu ztrácí soudnost. Meneláovy povahové rysy, jak vidíme, tu básník *zobrazil přiléhavě*. Všechny hrdinovy promluvy spadají do kategorie *oratio morata* a divák z nich usuzuje, že se postava rozhodne v *souladu se svou povahou*. *Avšak vzápětí nastává zvrát*. Meneláos se nechá zastrašit Tyndareovými výhrůžkami a *znenadání* máme před sebou muže, kterého opustila veškerá rozhodnost a který svého synovce zbaběle nechá napospas okolnostem. Aristotelés má tedy

pravdu, když tvrdí, že taková povaha není nezbytná. Eurípidés by tento námět zpracoval stejně zdařile, kdyby místo rysů, jež řádnost, první podmínka povahokresby, vylučuje, obdařil Meneláa rysy zcela opačnými. *Zdá se, že se Corneille dopustil téže chyby: když Rodoguna nabízí Antiochovi a Seleukovi, že zabije jejich matku, její povaha se ocitá v přímém rozporu s řádností mravů a není nezbytná, neboť až dotud bychom od ní čekali cokoliv kromě tohoto hrůzného návrhu. Corneillova obhajoba Rodoguny vyznívá naprosto nepřesvědčivě a tím naše zděšení z této hrdinky jen umocňuje.*“ (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*. Traduite en François. Avec des Remarques. Paris: Barbin 1692, s. 240–241.) V závěru Dacier odkazuje na Corneillův rozbor *Rodoguny* z roku 1660, v němž dramatik obhajuje děj založený na zobrazení nečekaných událostí a zároveň své úpravy historického námětu.

- 112 O Castelvetrovi se v obsáhlé předmluvě *La Mesnardièreovy Poetiky* dozvídáme následující: „Il est aisé de iuger par l'amour que l'ay pour lui [Aristote], que je tiens pour mes Adversaires dans l'Art que ie veux expliquer, tous ceux qui ont censuré les Régles de sa Poétique. Et puisque Castelvetro est le plus considérable, & mesme le plus ardent de ceux qui l'ont entreprise, on ne doit plus demander les raisons qui m'ont obligé d'examiner ses sentimens. Il me suffit de témoigner aux personnes de bon sens, par un procedé genereux, qui ni la haine ni l'enuie ne m'ont porté à censurer un Ecrivain que l'honneur hors des interests d'Aristote, & de ceux de la Verité ; & de faire voir aux plus doctes qu'un esprit intelligent peut trouver beaucoup de *mécontes* dans le travail de cét Autheur, puisque i'en treuve de si grans par l'importance & par le nombre dans son seul Chapitre des Mœurs. Comme c'est l'endroit de son Livre qui m'a semblé le plus étrange, ç'a été aussi le seul que i'ay voulu contredire par des raisonnemens suivis.“ „Vzhledem k tomu, jak jsem si Aristotela zamiloval, si čtenář snadno domyslí, že v umění, jež zde chci vyložit, pokládám za své protivníky všechny, kteří nesouhlasí s pravidly z jeho *Poetiky*. A protože Castelvetro je mezi Aristotelovými vkladáči nejuznávanější a nejhrořivější, nikdo nemusí pátrat po tom, proč rozebírám zrovna jeho názory. Nemusím arci pracně dokazovat, že mě ke sporu s autorem, jehož si vážím ve všem, co se netýká Aristotela a *pravdy*, nevedla ani nenávisť, ani závist: to je *každému soudnému člověku* nad slunce jasnější. Stejně tak mohu nejskvělejším učencům ukázat, že v Castelvetrově spisu neujde bystrému člověku řada závažných *nesrovnalostí, neboť jen v kapitole o povahokresbě jsem jich našel spoustu*. Řekl bych, že žádná část jeho knihy není tak matoucí jako tato úvaha, a proto jsem měl potřebu polemizovat v následujících zevrubných komentářích pouze s ní.“ (La Mesnardière, *La Poétique*. Genève: Slatkine Reprints 1972, s. FFF–GGG předmluvy; naše kurziva.) Castelvetrový kritické výtky k Aristotelovi neoceňuje v roce 1674 ani jezuita René Rapin, srov. „Piccolomini [sic] traite Aristote plus honnestement que Castelvetro: lequel est un esprit naturellement chagrin, qui par une humeur contrariante, se fait une loy de trouver tousjours à redire au texte de ce grand homme, qu'il embarasse d'ordinaire en l'expliquant. Après tout, c'est le plus habile de tous les commentateurs de la *Poétique* d'Aristote, et celuy dans lequel il y a le plus à apprendre.“ „Piccolomini je Aristotelovi více práv než Castelvetro. Ten je od přirozenosti nedůtklivý, rád oponuje a má sklon k tomu, rýpat se v textu tohoto velikého filosofa tak, aby s ním mohl polemizovat. Převážně ho přitom ve snaze o objasnění zamlžuje. Úhrnem vzato jsou Piccolominiho úvahy o Aristotelově *Poetice* tím nejpovedenějším a nejpoučnějším komentářem.“ (R. Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Éd. critique par E. T. Dubois. Genève: Droz 1970 [1674], s. 11.) Hlavní teze této kapitoly jsme rozvedli ve francouzsky napsané studii, srov. Z. Šuman, „La Mesnardière contre Castelvetro. Polémique sur les mœurs du personnage tragique“. In: *Vices de style et défauts esthétiques. XVI^e–XVIII^e siècle*. Sous la direction de C. Barbaferi et J.-Y. Vialleton. Paris: Classiques Garnier 2017, s. 255–267.
- 113 Přidržíme se Mrázova překladu (*Poetika*, cit. vydání, s. 81). Aristotelés i Corneille se však vyjadřují jemněji (litotes: „nikoliv nezbytné povahové špatnosti“).
- 114 D'Aubignac se v *Divadelní praxi* problematice vymezení *mores* překvapivě téměř vůbec nevěnuje a čtenáře odkazuje právě na La Mesnardièreovu *Poetiku*. Srov. „Je n'entrepris

pas ici d'enseigner la nature des Passions, leurs espèces différentes, et leurs effets extraordinaires; la doctrine des Mœurs en traite assez amplement pour n'en rien répéter ici. Je ne crois pas non plus qu'il soit nécessaire de montrer l'art de s'en servir pour bien persuader, après ce qu'on en a dit Aristote au 2. Livre de sa Rhétorique, et ceux qui depuis l'ont suivi; voire même ai-je résolu sur ce qu'on peut apprendre touchant cette matière dans l'Art Poétique de ce grand Philosophe et de ses Interprètes, où nous voyons, Quelles sont les passions les plus convenables au Théâtre, et comment il les faut manier. Monsieur de La Mesnardière en a fait deux chapitres si doctes et si raisonnables dans sa Poétique, qu'ils seraient seuls capables de me fermer la bouche, comme ils sont très capables de satisfaire ceux qui s'en voudront instruire.“ „Nemám v úmyslu pustit se do výkladu o povaze vášní, o různých jejich druzích a jejich mimořádném vlivu. Nauka o povahokresbě je bohatě vypracovaná, než aby bylo potřeba se tu o ní znovu rozepisovat. Zrovna tak podle mého názoru není nutné vysvětlovat, jak pravidla správně uplatňovat, aby povahokresba působila přesvědčivě, po všem, co o ní řekl Aristotelés v druhé knize *Rétoriky* a pak všichni jeho následovníci. Přejímám vše, co se o této oblasti můžeme dočíst v básnickém umění tohoto velikého filosofa a jeho vykladačů. Tady se dozvíme, jaké vášně jsou pro divadlo nejvhodnější a jak s nimi zacházet. Obě kapitoly, které těmto otázkám věnuje La Mesnardière, jsou napsány s tak hlubokou znalostí věci a tak pronikavě, že mi nezbývá než odložit pero, neboť samy o sobě bohatě uspokojí zvědavost všech případných čtenářů.“ (F. H. d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*. Éd. H. Baby. Paris: Honoré Champion 2004, s. 459.) Srov. však dále d'Aubignakovu kritiku Corneillovy *Sofonisby* v naší kapitole o Racinově *Andromaché*.

- 115 Srov. výše náš rozbor Corneillova přístupu k prospěšnosti divadla.
- 116 Ne „manquement“, „faute“ či „erreur“, ale „vice“! Řeč je pochopitelně o autorských prohřešcích.
- 117 Dacier podává následující vysvětlení a v závěru se pozastavuje nad Racinovým Hippolytem: „[...] il est bon de faire une réflexion qui me paroît tres importante; c'est qu'Aristote, après avoir parlé des fautes que l'on commet contre la bonté, la convenance & l'égalité des mœurs, ne dit rien de celles que l'on peut commettre contre la ressemblance. Est-ce un oubly, ou y auroit-il icy quelque chose de perdu, comme Victorius l'a voulu croire? Point du tout. Aristote n'en a rien dit, parce qu'on ne peut presque manquer contre la ressemblance, à moins que de le faire à dessein; car si les caractères que l'on met sur le Theatre ne sont pas point du tout connus, ou s'ils le sont peu, il est impossible de pécher contre la ressemblance, puisqu'on a la liberté de les faire tels qu'on veut; & s'ils sont connus, il n'est rien de plus aisé que de le suivre, S. Chrysostome remarque pourtant qu'Eschyle avoit peché contre cette troisième qualité des mœurs dans son Philoctete, où il faisoit Ulysse un homme grave & severe, au lieu de le faire un homme souple & rusé selon l'idée qu'on a de luy. M. Racine a peché de même contre la ressemblance dans le caractère de son Hippolyte, car en le faisant amoureux, il a bien sçu qu'il s'éloignoit de la verité; mais pour cacher ce défaut & pour rattraper en quelque manière la ressemblance, il luy a donné un amour farouche & sauvage, persuadé que nôtre Theatre ne pourroit souffrir un homme entierement ennemy de l'amour. Je ne conseillerois pourtant pas de suivre cet exemple; il est toujours dangereux de changer les caractères connus.“ „[...] měli bychom se nad tím zamyslit – připadá mi to důležité. Aristotelés pojednal o prohřešcích proti řádnosti, přiměřenosti a důslednosti povahokresby, ale už neuvádí, jak se básníci provinují proti podobnosti. Jde o opominutí, anebo se část jeho spisu nedochovala, jak se domnívá Vettori? Kdepak. Aristotelés tento bod ponechal stranou, protože proti podobnosti se takměř nelze prohřešit, ledaže by to básník udělal záměrně. Pokud jsou postavy, které uvádíme na jeviště, zcela neznámé nebo jsou známé jen trochu, nelze v podobnosti chybovat, neboť autor může své hrdiny vytvářet svobodně podle své vůle. Jestliže jde o postavy známé, není nic snazšího než se držet původního vzoru. Sv. Jan Zlatoušlý si přesto všiml, že Aischylos tuto třetí podmínku povahokresby porušil, když ve *Filoktétovi* udělal z Odyssea vážného a přísného muže, zatímco ho měl zpodobit jako člověka úlisného a lstivého, protože tak si ho

představujeme. Podobně utrpěla podobnost u Hippolyta, neboť když se Racine rozhodl, že se jeho hrdina zamiluje, dobře věděl, že se odchyluje od pravdy. Aby však toto pochybení zamaskoval a neprovinil se proti podobnosti, zobrazil ho jako nezkušeného a neohrabaného milovníka, jelikož byl toho přesvědčení, že naše divadlo nestrpí muže, který by svodům lásky zcela odolával. Nikomu bych však neradil, aby se vydal v Racinových stopách: přetvářet známé povahy může autora svést z cesty.“ (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*, cit. vydání, s. 256–257.)

- 118 Lze namítnout, že jde o dobovou zvyklost. Ano, ale La Mesnardièreova *Poetika* vychází po zenitu sporů o Corneillova *Cida* a je mimo veškerou pochybnost, že La Mesnardière Chapelainova dílka znal. Při stylizaci postupuje uvážlivě.
- 119 Kategorie směšného (zvláštního, abnormálního, „geloion“) by stála za samostatný důkladný rozbor, zvláště s ohledem na oblíbený žánr tragikomedie. Obecně v 17. století ve Francii platí, že nepřiměřenost povahových rysů vzbuzuje komický efekt, v tragédii nepatřičný. Podobnou výtkou častovali kritici např. Racinova Pyrrha v *Andromaché* či Corneillova Aigea v *Médeii*.
- 120 Pro základní orientaci srov. M. Magendie, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*. 2 svazky. Paris: Librairie F. Alcan n.d. [1926]. Nověji pak E. Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580–1750*. Paris: Presses Universitaires de France 1996. Z literatury v češtině je k tomuto tématu poučný krátký doslov J. Forbelského in: B. Gracián, *Příruční orákulum o umění moudrosti*. Přel. J. Forbelský. Praha: Odeon 1990, s. 185–197. Srov. i nepodepsanou poznámku v českém vydání *Galatea* (G. della Casa, *Galatea aneb o mravích*. Přel. A. Felix. Praha: Odeon 1971, s. 270–279). Z dobové literatury k tomuto tématu srov. zejména Faretovy a Méréovy výchovné traktáty. O dvorské etiketě a sociálním *habitu* vysokých společenských vrstev píše pronikavě v šedesátých letech 20. století německý sociolog Norbert Elias, srov. týž, *La Société de Cour*. Traduit de l'allemand par P. Kammitzer et par J. Etoré. Préface de R. Chartier. Paris: Flammarion 1985.
- 121 K žánru „knížecího zrcadla“ srov. předmluvu M. Svatoše k českému překladu Erasmova spisu *O výchově křesťanského vladaře*. Přeložil D. Korte. Praha: Občanský institut 2009, s. 5–12.
- 122 Srov. výše citovaný úryvek z Castelvetrova komentáře.
- 123 Pojmenování „héroïque“ se užívalo zejména pro postavy vystupující v eposech. Je možné, že La Mesnardière svou vytrvalou snahu prosadit, aby postavy v tragédii jednaly příkladně, opírá o úvahy, jež nalezl v některém z četných pojednání o eposu. Nikoliv však u Tassa, který na zásadní rozdíl mezi eposem a tragédií jasně upozorňuje: jelikož tragédie zobrazuje neštěstí lidí, kteří do něho upadli nezaslouženě, a jelikož jejím cílem („effetti“) je, aby – na rozdíl od eposu – *nezbytně* vzbuzovala soucit a bázeň, vyplývá z toho, že tomuto požadavku podléhá i zobrazení povahy jednajícího hrdiny („mediocrità“). A naopak, jelikož prvotním účelem eposu není vzbuzovat tragické emoce, zobrazení vznešených hrdinských ctností („il sommo delle uirtù“), jakož i povah zcela neřestných („l'eccesso del uitio“) je v něm patřičné. Tasso tak polemizuje s Aristotelem: rozdíl mezi eposem a tragédií nespočívá pouze ve způsobu nápodoby, ale rovněž ve zvoleném předmětu nápodoby a v samotném zacílení obou druhů. Tasso očividně předjímá některé z Corneillových úvah. Srov. „Se l'attioni Epiche, e Tragiche fossero della istessa natura, produrrebbono gli stessi effetti, pero che dalle medesime cagioni deriuano gli effetti medesimi, ma non producendo i medesimi effetti, ne seguita che diversa sia la natura loro. Che gli stessi effetti non procedano da loro chiaramente si manifesta. Le attioni Tragiche mouono l'horrore, e la compassione, & oue lor manchi questo horribile, e questo compassioneuole, Tragiche piu non sono: ma l'Epiche non sono nate à mouer nè pietà, nè terrore, nè questa conditione in loro si richiede come necessaria, e se talhora ne'Poemi Heroici si uede qualche caso horribile, ò miserabile, non si cerca però l'horrore, e la misericordia in tutto il contesto della favola: anzi è quel caso in lei *accidentale*, e per semplice *ornamento*, onde se si dice *parimente illustre* l'attione del Tragico, e quelle dell'Epico, *questo illustre è in loro di diversa natura*. L'illustre del Tragico consiste nell'inespettata e subita mutation di fortuna, e nella

grandezza de gli'auuenimenti, che portino seco horrore e misericordia: ma l'illustre dell'Heroico è fondato soua l'impresse d'una *eccessa uirtu bellica*, soua i fatti di cortesia, di generosità, di pietà di religione, *le quali attioni proprie dell'Epopeia per niuna guisa conuengono alla Tragedia*, di quì auuiene che le persone che nell'uno, e nell'altro Poema s'introducono, se bene nell'uno, e nell'altro sono di stato, e di dignità regale e sopra, *non sono però della medesima natura*. Richiede la Tragedia *persone nè buone nè cattive*, ma d'vna condition di mezzo; tale è Oreste, Electra, Iocasta, la qual *mediocrità*, perche da Aristotele piu in Edippo, che in alcun'altro è ritrouata, però anco giudicò la persona di lui più di nissun'altra alle fauole Tragiche accomodata: l'Epico all'incontra uole nelle persone *il sommo delle uirtù*, le quali Heroiche dalla virtù Heroica sono nominate. Si ritroua in Enea l'eccellenza della pièta, della fortezza militare in Achille, della prudenza in Vlysse, e per uenire a i nostri della lealtà in Amadigi, della constanza in Bradamante. Anzi pure in alcuni di questi il cumulo di tutte queste uirtu. E se pur talhora dal Tragico e dal Epico, si prende per sogetto de'lor Poemi la persona medesima, è da loro *diuersamente*, e con *uari* rispetti considerata. Considera l'Epico in Hercole, & in Teseo il ualore e l'eccellenza dell'armi, gli riguarda il Tragico come rei di qualche colpa, e perciò caduti in infelicità. Riceuono ancora gli Epici non solo il colmo della uirtù, ma *l'eccesso del uitio*, con minor pericolo assai che i Tragic non sono usi di fare. Tale è Mezentio e Marganorre, & Archeloro, e può essere e Busiri, e Procuste, e Diomede, e gli altri simili. Da le cose dette può esser manifesto, che la differenza ch'è frà la Tragedia e l'Epopeia non nasce solamente dalla diuersità de gli istrumenti, e del modo dello imitare, *ma molto piu, e molto prima della diuersità delle cose imitate, la qual differenza è molto piu propria, e piu intrinseca, e piu essential dell'altre [...]*." Překlad M. Žáčkové: „Pokud by děj epický a tragický byly stejné povahy, měly by stejný účín, protože ze stejných příčin vycházejí stejné následky; ale pokud stejný účín nemají, vyplývá z toho, že se jejich povaha liší. A že nemají stejný účín, je nasnadě. Tragický děj vyvolává strach a soucit, a pokud v něm hrůza a soucit chybí, nejde již o tragický děj. Epický děj ale nemá vyvolávat ani soucit, ani strach (terrore), ani v něm tato podmínka není vyžadována jako *nezbytná*. Setkáme-li se tedy občas v eposech s něčím hrůzným či žalostným, tuto hrůzu a tento soucit nemusí vzbuzovat děj jakožto celek: *nepramení z podstaty* tohoto žánru a slouží jako *příkrasa*. Považujeme-li tudíž za *rovnocenně vznešený* děj tragický i děj epický, *tato vznešenost (illustre) má v každém ději jinou povahu*. Vznešenost v tragickém ději spočívá v nečekaném a náhlém osudovém zvratu, v závažnosti události, které vyvolávají strach a soucit. Zatímco vznešenost v eposu vyvěrá z *vynikajících válečných ctností*, ze skutků velkomyslnosti, ušlechtilosti a milosrdenství, což jsou *činy vlastní eposu, které se v žádném případě nehodí pro tragédii*. Z toho vyplývá, že ačkoli postavy, jež v tragédii a eposu vystupují, mají v obou těchto druzích děl královské a urozené postavení, *nejsou stejné*. Tragédie si žádá *postavy ani dobré, ani špatné, nýbrž prostřední*: takový je Orestés, Élektrá a Iokasté, jejichž *prostřednost*, kterou Aristotelés shledává především v Oidipovi, nejlépe vyhovuje ději tragickému. Naopak epický děj vyžaduje, aby postavy oplývaly *nejvyššími ctnostmi*, jež se nazývají hrdinské podle hrdinské ctnosti. Tak se Aeneas vyznačuje výjimečnou soucitností, Achilleus neohroženou bojovností, Odysseus obezřelostí, a abychom se dostali k postavám z našeho věku, Amadigi oddaností a Bradamante vytrvalostí. Někteří hrdinové dokonce vynikají všemi těmito ctnostmi současně. A i když si [autoři] někdy zvolí v tragickém i epickém ději touž postavu, nahlízejí na ni *jinak a z různých úhlů*. V epickém ději zvýrazňují u Herkula a Thésea udatnost a vojenskou znamenitost, v tragédii je poskrvňují nějakým proviněním, které pak tyto postavy uvrhne do neštěstí. Autoři tedy mohou obdařit epické hrdiny nejen vrcholnými ctnostmi, ale také *nejhoršími neřestmi*, s daleko menším nebezpečím než hrdiny tragické. Takový je Mezentius, Marganorre a Archeloro, takový může být i Busiri, Prokrústés a Diomédés a další jim podobní. Z výše řečeného lze vyvodit, že rozdíl mezi tragédií a eposem nekoření jen v rozdílnosti prostředků a způsobu nápodoby, *ale daleko více a především v rozdílnosti předmětů nápodoby, přičemž tato rozdílnost je mnohem zásadnější a více než jiné pramení ze samé vnitřní podstaty [...]*." (T. Tasso, *Discorsi del*

Signor Torquato Tasso. *Dell'Arte Poetica; et in particolare del Poema Heroico. Et insieme il primo libro delle Lettere scritte à diversi suoi amici.* [...] Venetia: Giulio Vassalini 1587, s. 6-8; naše kurziva.)

- 124 „Pokud jde o nerozumnost a špatnost, je výtka oprávněná tehdy, když básník vplete do děje něco nerozumného, aniž je to zapotřebí, jak to učinil například Euripidés s Aigeem, anebo zbytečně předvedenou povahu, jako u Meneláa v *Orestovi*.“ (Aristotelés, *Poetika* 25, 1461b19-22, cit. vyd., s. 117.)
- 125 Zatímco Oidipovo pochybení (vražda Láia) je událost, jež se sice neodmyslitelně včleňuje do tematické výstavby tragédie, ale zobrazenému tragickému ději předchází, a proto se naň Aristotelova kritika všeho iracionálního nevztahuje, nenadálý Aigeův příchod na jeviště naopak přímo patří k zobrazenému ději. A jelikož nevíme, proč Aigeus na jeviště přichází, stává se terčem Aristotelovy kritiky. Srov. i pozdější rozbor A. Dacier: „C'est avec raison qu'Aristote condamne le rôle d'Egée dans la *Medée* d'Euripide, car il est absurde & sans aucune raison. Dans le 3. Acte de cette piece, on voit arriver Egée qui venant de Delphes, & passant à Corinthe pour aller à Trezene trouve par hazard Medée, & s'entretient avec elle sans avoir aucune part à l'action, & sans y être autrement necessaire. Après les premiers compliments, Medée luy demande le sujet de son voyage, il luy en rend compte, & luy dit familièrement l'oracle qu'il a receu, & qui n'étoit pas trop honnête à dire à une Princesse; elle luy fait ensuite l'Histoire de l'infidelité de Jason, & luy demande un azyle à Athenes; Egée le luy accorde pourvû qu'il n'ait aucune part à sa fuite; car il ne veut pas se broüiller avec Creon. Medée l'oblige à confirmer sa promesse par serment, ce qu'il fait, dit-il, autant pour luy que pour elle. Il la quitte sur cela, & continue sa route; Medée & le Chœur luy souhaitent un bon voyage, & il n'est plus mention de luy. Tout cela est plein d'absurditez, d'autant plus condamnables qu'Euripide y est tombé sans aucune necessité.“ „Aristotelés odsuzuje Aigeovu roli v Euripidově *Médeii* plným právem: je totiž *nesmyslná a bezdůvodná*. Ve 3. dějství se Aigeus vrací z Delf a cestou do Troizény se zastaví v Korinthu. Tady se *náhodou* setká s Médeiou, rozmlouvá s ní, ale přitom *nijak do děje nezasahuje, a je proto z tohoto hlediska postradatelný*. Po úvodních zdvořilostech se ho Médeia vyptá, proč se vydal na cestu, a Aigeus se jí *s nemístnou otevřeností* svěří s věštbou, v čemž mu *dobré vychování mělo přirozeně zabránit*. Hrdinka mu pak vypráví o Iásónově nevěře a požádá ho, aby jí v Athénách poskytl útočiště. Aigeus Médeie slíbí pomoc pod podmínkou, že nebude zapleten do jejího útěku, protože proti sobě nechce poštvat Kreonta. Hrdinka ho vzápětí přiměje, aby svůj slib stvrdil přísahou, což Aigeus činí, jak sám dodává, jak kvůli sobě, tak kvůli ní. Poté se s ní loučí a odchází, přičemž Médeia a sbor mu přejí šťastnou cestu. A pak už o něm nepadne ani zmínka. *Nemá to hlavu ani patu* tím spíš, že Eurípida k tomuto trestuhodnému *nesmyslu vůbec nic nenutilo*.“ (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*, cit. vydání, s. 501; naše kurziva.) Dacier přistupuje k Eurípidovi kritičtěji než Aristotelés, kromě nevěrohodného uspořádání děje Eurípidovi vytýká nepřiměřené výrazivo (*decorum*, „luy dit familièrement“) a příliš nízký styl v Aigeově výstupu s Médeiou. Nevěrohodnost Aigeova nenadálého příchodu však trápila i Corneille, jenž právě proto zpracoval Médeiin příběh tak, že tuto epizodu („*épisode*“ – dobově užívaný pojem pro vedlejší dějovou linii v dramatu) „*věrohodně*“ provázal s dějovou linií hlavní: milostná rivalita mezi Iásónem a Aigeem, únos Kreúsy, Aigeovo uvěznění, vysvobození, Aigeova vděčnost, Médeiin únik z Korinthu... (Srov. Corneillův rozbor z roku 1660).
- 126 K Aristotelovu vymezení této konfigurace děje a k paralele s Homérovou *Odysseiou* srov. erudovaný komentář R. Dupont-Rocové a J. Lallota (Aristote, *La Poétique*, cit. vydání, s. 251).
- 127 K hierarchické nadřazenosti děje nad povahokresbou srov. níže uvedený komentář Francesca Robortella, jež zde volně parafrázujeme: básnickovým úkolem je zobrazit jednání, nikoliv ctnosti či neřesti, ty jsou totiž skryté. „*Habitus*“ je na rozdíl od děje – jenž se před divákem odehrává a jež lze přímo (*vidíme* jej) posoudit – pouze výchozím předpokladem, prostředkem, nikoliv cílem. (V ději se má rozpustit tak, jako se dobrá argumentační výzbroj ztrácí v krásném verši. *Mores* mají zůstat pouhou neviditelnou kostrou.) „*Oratio autem poetica non rapraesentat quidem interiores habitus aut virtutum*

aut vitiorum sed actiones ipsas quae ex quodlibet habitu proficiscuntur; cum enim habitus in ipsis animis delitescat neque oculis cernatur non alia potest ratione rapraesentari quam per actiones quae et cerni et diiudicari ab omnibus possunt.“ Český překlad M. C. Putny: „Básnická řeč však zajisté *nepředvádí* vnitřní návyky, ať ctností či neřestí, nýbrž samotné *skutky*, které pramení z kteréhokoli návyku. Ježto se totiž návyk skrývá v samých duších, nelze ho ani vidět očima, ani předvést jiným způsobem, než *skrze skutky, které mohou být všemi i zřeny, i posouzeny.*“ (F. Robortello, *Explicationes in librum Aristotelis qui insaribitur De Poetica*. Florencie 1548, s. 2; citováno podle C. Balavoine, „La Poétique de J.-C. Scaliger: pour une mimésis de l’imaginaire“, s. 126. In: *La statue et l’empreinte. La poétique de Scaliger*. Études réunies et présentées par C. Balavoine et P. Laurens. Paris: Vrin 1986, s. 107–129; naše kurziva.) Podobně o povahokresbě uvažuje i René Rapin, odkazuje implicitně na Horatiovo *Umění básnické* a za svrchované kritérium považuje, aby zobrazení povah bylo přiměřené. Srov. „Après la fable Aristote met les mœurs pour la seconde partie de l’art. Il appelle les mœurs la cause de l’action, car ce sont les principes par lesquels on agit. Achille se retire de l’armée des Grecs dans Homère parce qu’il est fier, et qu’il ne peut souffrir le mépris. Enée dans Virgile apporte ses dieux en Italie, pour les y établir, parce qu’il est pieux. Médée tue ses enfants dans Sénèque, parce qu’elle est vindicative. Ainsi les mœurs sont comme les premiers ressorts de toutes les actions des hommes. La peinture représente les visages par leurs traits: mais la poésie représente les esprits par leurs mœurs et *la règle la plus universelle pour peindre les mœurs est de représenter chaque personne dans son caractère*: un valet avec des sentimens bas, et des inclinations serviles; un prince avec un cœur libéral et un air de majesté; un soldat farouche, insolent; une femme vaine, timide, volage; un vieillard avare, circonspect, soupçonneux.“ „Aristotelés vymezuje povahokresbu jako druhou složku tragédie, hned po ději. Povahokresbu nazývá příčinou děje, neboť postavy jednájí na základě své povahy. U Homéra Achilleus odchází z řeckého vojska, protože je hrdý a nesnese potupu. U Vergilia Aeneas šíří v Itálii svou víru, protože je zbožný. U Seneky Médeia usmrtí své děti, poněvadž je mstivá. Povaha tak působí jako prvotní hnací síla veškerého lidského jednání. Malíř zobrazuje lidskou podobu zachycením rysů, zatímco básník zobrazuje založení člověka skrze jeho povahu, přičemž *podle nejobecnějšího pravidla povahokresby zpodobíme každou postavu tak, že vystihneme její mravy*: sluha bude jednat nízce a podlézavě, panovník velkoryse a důstojně, voják prchlivě a zpupně, žena bude marnivá, bázlivá a přelétavá, stařec lakotný, obezřelý a podezíravý.“ (R. Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Éd. critique par E. T. Dubois. Genève: Droz 1970 [1674], s. 42; naše kurziva.) Ještě patrněji vyvstává Rapinův požadavek v kapitole XXXIX, srov. „Outre toutes ces règles prises de la Poétique d’Aristote [navazuje na rozbor 15. kapitoly Aristotelovy *Poetiky*] il y en a encore une dont Horace fait mention, à laquelle toutes les autres règles doivent s’assujettir, comme à *la plus essentielle, qui est la bienséance. Sans elle les autres règles de la poésie sont fausses: parce qu’elle est le fondement le plus solide de cette vray-semblance qui est si essentielle à cet art. Car ce n’est que par la bienséance que la vray-semblance a son effet: tout devient vray-semblable, dès que la bienséance garde son caractère dans toutes ces circonstances.*“ „Kromě všech těchto pravidel převzatých z Aristotelovy *Poetiky* [navazuje na rozbor patnácté kapitoly Aristotelovy *Poetiky*] nacházíme u Horatia ještě jednu zásadu, již se všechny ostatní musejí podříditi. Jde o pravidlo *nejpodstatnější, totiž o přiměřenost. Přiměřenost je svorníkem všech ostatních pravidel, která jinak ztrácejí účelnost, a spolehlivým pilířem věrohodnosti, o niž se dramatické básnictví opírá. Věrohodnost totiž působí jen díky přiměřenosti: jestliže vždy a všude dodržíme přiměřenost, věrohodně pak působí všechno.*“ (R. Rapin, *Les Réflexions...*, cit. vydání, s. 66; naše kurziva.) Za prohršky proti takto univerzálně pojaté, ale nikoliv výhradně moralisticky uchopené přiměřenosti (Rapinův požadavek ani zdaleka nemá pouze na vymezení povahokresby) v tzv. smíšených žánrech (nejm. v pastorále) pak Rapin kritizuje Pulciho, Guariniho, Bernarda Tassa..., ale i Marinova *Adónida*. Srov. „On pêche d’ordinaire contre cette règle, *parce que l’on confond le sérieux avec le plaisant*, comme a fait le Pulci dans son Poème du Morgante ou *qu’on donne des mœurs disproportionnées à la qualité*

des personnes, comme le Guarini a fait ses bergères, qui sont trop polies, de mesme que celles de Ronsart sont trop grossières; ou parce qu'on ne pense pas à rendre vray-semblable les aventures merveilleuses, comme fait l'Arioste dans son Roland; ou qu'on ne prépare pas assez les grands événemens par une conduite naturelle: comme Bernardo Tasso dans son poème des Amadis et dans son Floridante: ou qu'on n'a pas soin de soutenir les caractères des personnes, comme Théophile dans sa tragédie Pyrame et Thisbé, ou qu'on suit plustost son génie que la nature, comme Lopé de Vega, qui s'abandonne trop à son esprit, et qui fourre ses imaginations partout; ou qu'on n'a pas de modestie, comme Dante qui invoque son propre esprit pour sa divinité, et comme Bocacce qui parle sans cesse de luy-mesme ou qu'on dit tout indifféremment sans pudeur, comme le Chevalier Marin dans son Adonis. Enfin tout ce qui est contre les règles du temps, des mœurs, des sentimens, de l'expression, est contraire à la bienséance, qui est la plus universelle de toutes les règles." „Většinou toto pravidlo utrpí proto, že autor směřuje vážné a zábavné, jako třeba Pulci v *Morgantovi*, anebo když básník vytvoří postavu s jinou povahou, než která by správně příslušela jejímu stavu – kupříkladu u Guariniho se pastýřky chovají příliš zjemněle a u Ronsarda zase příliš obhrouble. Toto pravidlo dochází úhony rovněž tam, kde básník opomněl zobrazit věrohodně neuvěřitelná dobrodružství, jako Ariosto v *Rolandovi*. Nebo tam, kde přeuratně údálosti nevyplnou přirozeně z předchozího dějového vývoje, jako u Bernarda Tassa v *Amadisovi* a *Floridantovi*. Dále tehdy, když v povaze postav dochází k výkyvům, jak vidíme v Théophilově tragédii *Pyramos a Thysbé*, nebo když autor důvěruje spíše inspiraci, místo aby se podřídil přirozenosti, jako Lope de Vega, který se nadměru nechá strhnout obrazotvorností a všude si vymýšlí. Jindy zase básník podlehne marnivosti jako Dante, který se dovolává sebe, jako by se pokládal za Boha. Bocaccio zas mluví stále jen o sobě a Marino v *Adónidovi* beze špetky ostychu vyzrazuje i ty nejtajnější důvěrnosti. Zkrátka řečeno vše, co se vymyká dobově platným pravidlům, povahokresbě, myšlenkové stránce i vyjádření, se prohřešuje proti přiměřenosti, která je tím nejobecněji platným pravidlem.“ (R. Rapin, cit. vydání, s. 66–67; naše kurzíva.) Jak patrně, Chapelainův konzervatismus není zdaleka natolik zapřisáhlý, jak by se mohlo z některých jeho formulací zdát – na rozdíl od Rapina má totiž pro inovace pochopení. Viz výše.

- 128 Symptomaticky v tomto ohledu La Mesnardière odsuzuje námět Eurípidovy *Médeie*. Stejnomená hrdinka se vědomě mstí, jde bezohledně za svým cílem a navíc není v rozuzlení příkladně potrestána; Eurípidés neztrestá ani přelétavého Iásóna. Srov. „Que si le Sujet est tel que le Principal Personnage soit absolument vicieux, ce qu'on taschera d'éviter pour les raisons que j'ay dites, il ne faut pas que ses crimes soient exécutés d'un chastiment qui donne beaucoup de terreur; & mesme il faut s'il est possible, que les mauuaises actions paroissent toujours punies, & les vertus récompensées, non seulement en la Personne qui est la plus considérable, mais encore dans les moindres. C'est en ce point-là que le Poète doit penser à la Morale, donner beaucoup à l'exemple, & ne pas commetre les fautes que nous voyons en plusieurs Poèmes, ainsi que dans la *Médeie*, où le Héros est perfide, & l'Heroïne meurtriére, non seulement du sang royal, mais de ses propres enfans, sans que l'une soit punie d'une cruauté si horrible, ni que l'autre soit châtié, pour le moins en sa personne, d'estre ingrat & infidelle.“ „Básník by se měl vyhnout námětu, kde je hlavní hrdina skrz naskrz neřestný, a to z důvodů, o nichž jsem pojednal, ale když už si takovou látku vybere, neměly by alespoň hrdinovy zločiny ujít trestu, který v divákovi vyvolá strach. Naopak by měl básník dbát v mezích možností na to, aby zlé skutky byly vždy potrestány a aby ctnosti byly odměněny nejen u hlavních, leč i u vedlejších postav. V tomto směru by měl mít autor na paměti morální poučení a sílu příkladu a vystříhat se chyb, jichž si všimneme v mnoha tragédiích. Například v *Médeii* je hrdina nevěrný a hrdinka se mstí nejen na příslušnících královského rodu, ale dokonce na vlastních dětech. Přitom trestu uniká jak Iásón vzdor své nevěře a nevděku, alespoň co se týká přímo jeho osoby, tak *Médeiny* děsivě kruté činy.“ (H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 21; naše kurzíva.) Corneille hrůzu představeného děje oproti Eurípidovi zmírňuje, v jeho adaptaci bezmocný Iásón páchá sebevraždu. K rozboru Corneillovy *Médeie* na pozadí dobových pojetí povahové řádnosti srov. naši studii „Interprétation du *khrestos* aristotélicien: La Mesnardière, Chapelain, Heinsius *versus*

- la dramaturgie cornélienne dans *Médée*“. In: *Interpretation in/of the Seventeenth Century*. Éd. P. Zoberman. Newcastle upon Thyne: Cambridge Scholars Publishing 2015, s. 169–179.
- 129 K pojmům „personnage“, „acteur“, „héros“ a jejich relativní zaměnitelnosti v dobové terminologii srov. A. Viala, „Acteur et personnage au XVII^e siècle. D'un usage racinien peut-être révélateur.“ In: *Personnage et histoire littéraire*. Actes du colloque de Toulouse (16–18 mai 1990). Éd. P. Glaudes et Y. Reuter. Toulouse: Presses universitaires du Mirail 1991, s. 43–53.
- 130 Pojem „habitude(s)“ je synonymní s dobově užívaným „mœurs“ a francouzští teoretické jej přebírají z italských komentářů (L. Castelvetro, A. Piccolomini); používá jej i Chapelain (srov. výše).
- 131 V komedii vede sloučení povahové řádnosti a uměřenosti k ustavení tzv. komických typů. Povahokresba v komedii se ovšem řídí samozřejmě zcela jinými pravidly (komično se zakládá na transgresi implicitně dané normy).
- 132 Jak závazné pravidlo je? A je třeba pravidla vždy bezpodmínečně dodržovat? Jaká je mezi nimi hierarchie? V souvislosti s rozбором Meneláových povahových rysů v Eurípidově *Orestovi* si tyto otázky položil již liberálně smýšlející Alessandro Piccolomini. Srov. „Accioche l'huomo non si sbigottisca per l'inosservantia, & trasgressione delle quatro conditioni, assegnate da Aristotele à i costumi; in dubitar, che non si possa meritar mai perdono, & scusa; ha posto egli in questa particella quelle parole ‚senza che forza, o necessità ne sia cagione‘; colendo per quelle inferire, che se alle volte il poeta sarà sforzato dal corso della fauola, & da qualche legittimo rispetto, à non osservar' à punto alcuna delle dette conditioni; non potendo per saluar qualche cosa, ch'importi più, fuggir tal'inosservantia; meriterà egli perdono, & scusa & non egli sarà attribuito per errore.“ Překlad M. Žáčkové: „Pro případ, že by si autor vyčítal, že nedodržel čtyři pravidla, která Aristotélés pro povahokresbu vymezil, nebo by pochyboval a strachoval se, že mu tento prohřešek budou neúprosně vytýkat, vložil filosof do této pasáže následující slova: ‚aniž ho k tomu přiměje nutnost‘. Usuzuje zde tedy, že bude-li někdy autor nucen porušit některá tato pravidla, buď proto, aby neutrpěl dramatický děj, aby zachoval něco, na čem záleží více, anebo z jiného pádného důvodu, zaslouží si, abychom na jeho postup pohlíželi shovívavě a nepokládali jej za chybu.“ (A. Piccolomini, *Annotazioni Di M. Alessandro Piccolomini, Nel libro della Poetica d'Aristotele, Con la traduzione del medesimo Libro in lingua Volgare*. Vinegia: Presso Giovanni Guarisco, & Compagni 1575, s. 222.)
- 133 I. C. Scaliger, *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*. Unter Mitwirkung von M. Fuhrmann herausgegeben von L. Deitz und G. Vogt-Spira. 5 svazků. Stuttgart – Bad Canstatt: Friedrich Frommann Verlag, celá monumentální edice 1994–2003. *Mores* se bezprostředně dotýkají kapitoly 3. 2–23, II. svazek, s. 80–311. Scaligerovu exegezi lze považovat za jednu z nejdůležitějších a nejobsáhlejších renesančních poetik – zabývá se především eposem a vychází z příkladů z Vergiliový nedostizné *Aeneidy*. La Mesnardière, d'Aubignac, Rapin i Dacier se na Scaligera často odvolávají.
- 134 Např. La Mesnardière ustavuje šest základních kritérií, z nichž některá dále člení: 1. věk („âge“), 2. emoční rozpoložení („passions“), 3. aktuální stav (zda je jednající postava právě spokojená či nikoliv; „fortune présente“), 4. společenský status („condition de vie“), 5. národnost („nation“: Francouzi, Španělé, Angličané, Italové, Němci, Peršané, Řekové, Egyptané, Maurové, Thrákové, Skythové), 6. pohlaví („sexe“). Čtvrtou kategorii rozčleňuje do následujících skupin: 1. „qualitez necessaires aux Roys“ (vlastnosti vladařů), 2. „qualitez que le Poëte doit attribuer aux Tyrans“ (vlastnosti, jimiž básník musí obdařit tyrany), 3. „qualitez necessaires aux Reines“ (vlastnosti vladářek), 4. „qualitez necessaires aux Gouverneurs d'Empires“ (vlastnosti, jež musí mít správce říše), 5. „qualitez necessaires des Princes & des Princesses“ (vlastnosti, jež musí mít urození muži a ženy), 6. „qualitez des Chanceliers“ (rádcovské vlastnosti), 7. „qualitez des Pontifes“ (kněžské vlastnosti), 8. „qualitez des Courtisans“ (vlastnosti dvořanů), 9. „qualitez des Capitaines“ (vlastnosti vojenských velitelů). Srov. La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 119–124. Jednotlivá kritéria mohou samozřejmě jít proti sobě a dramatik

nezřídka stojí před těžkou volbou: jak např. zobrazit chování zamilovaného starce, počestného Skytha či ne docela krutého tyрана? Srov. následující poznámku a dále náš rozbor Racinových tragédií.

- 135 Corneille ve vydáních po roce 1660 významně zkracuje pátý výstup z druhého dějství, kde se beznadějně zamilovaný athénský král Aigeus vyznává Kreúse ze své lásky (kleká si před ni a skládá jí k nohám korunu). Corneille vypouští tuto Aigeovu tirádu, poněvadž neodpovídá dobovým představám o přiměřeném chování krále, byť starého, zoufalého a navíc bezdětného: „Puisque mon mauvais sort à ce point me réduit, / Qu'au lieu de me servir ma Couronne me nuit: / Pour divertir l'effet de ce funeste oracle, / Je dépose à vos pieds ce précieux obstacle. / Madame, à mes sujets donnez un autre Roi, / De tout ce que je suis ne retenez que moi. / Allez, sceptre, grandeurs, Majesté, Diadème, / Votre odieux éclat déplaît à ce que j'aime, / Je hais ce nom de Roi qui s'oppose à mes vœux, / Et le titre d'esclave est le seul que je veux.“ „Nelítostný osud nepřítzní mě stíhá, / V mé koruně leží mé neštěstí a tíha. / Královských klenotů dychtivě se vzdávám, / Co mi v štěstí brání, / k vašim nohám skládám. / Necht' moji poddaní jiného mají krále, / Já bez lítosti hned dám svému trůnu vale. / Nač je mi žezlo a vladařský majestát, / Když překážkou mé touze měly by se stát, / Když té, pro kterou panovník oddaně hoří, / Ne jako vládcе, leč jako otrok se koří?“ (P. Corneille, *Médée*, text prvního vydání z roku 1639; II, 5, v. 671–680. In: P. Corneille, *Œuvres complètes* I. Éd. G. Couton. Paris: Gallimard 1980, s. 562; naše kurziva.)
- 136 D. Heinsius, *De Constitutione Tragædiæ. La Constitution de la Tragédie dite La Poétique de Heinsius*. Édition, traduction et notes par A. Duprat. Genève: Droz 2001. K této významné poetice srov. erudovanou předmluvu editorky, s. 7–98.
- 137 Srov. Racinovu anotaci k Heinsiově *Poetice* ve vydání z roku 1643. Racine si poznamenává, jak Heinsius překládá jednotlivé podmínky povahokresby: „Quatre choses à observer dans les mœurs. Boni, convenientes, similes, æquales.“ „Povahokresbu určují čtyři pravidla: musí být řádná, přiměřená, podobná, důsledná.“ (J. Racine, *Œuvres complètes*. Tome II. *Prose*. Texte établi, annoté et commenté par R. Picard. Paris: Gallimard 1966, s. 932.) Upozorněme však, že Heinsiovův překlad není co se týká řádnosti důsledný. Kolísá mezi „boni“ („ut boni sint...“) a morálně pojatým „probi“ („ut probi sint...“). Srov. D. Heinsius, *De Constitutione...*, cit. vydání, s. 254, 264, 266, a ediční komentář, s. 265.
- 138 Srov. etymologii („inter-esse“, „být mezi“).
- 139 Toto označení klade důraz na to, že tragédie zobrazuje lidské jednání, nikoli samotné povahy, což je rovněž aristoteléské vymezení, které v 17. století ve Francii nikdo nezpochybňuje. Srov. „Tragédie přece není zobrazením lidí, nýbrž jednání a života, štěstí a neštěstí, a štěstí i neštěstí je založeno na jednání. Cílem hry je tedy zobrazit určité jednání, nikoliv povahovou vlastnost. Lidi sice činí takovými nebo onakými jejich povaha [ta éthé], ale šťastnými nebo nešťastnými jejich jednání. Herci tudíž při hře nezobrazují povahy přímo, ale nepřímou je vyjadřují svým jednáním. A tak cílem tragédie je zobrazit události a děj, a cíl je ze všeho nejdůležitější. Konečně bez jednání by tragédie asi být nemohla, bez vyjádření povah však ano.“ Aristotelés, *Poetika*, cit. vydání, 1450a16–1450a25, s. 59, 61. Tuto část Aristotelovy *Poetiky* Racine později útržkovitě překládá. Zachovaly se nám jeho kusé anotace k Heinsiově *Poetice*, srov. „La fable est la principale partie... L'action n'est pas pour les mœurs... La tragédie peut être sans mœurs et non sans action...“ „Nejpodstatnější složkou je děj... Ději se podřizuje povahokresba... Tragédie se obejde bez povahokresby, nikoli však bez děje...“ (J. Racine, *Principes de la tragédie en marge de la Poétique d'Aristote*. Texte établi et commenté par E. Vinaver. Manchester: Éditions de l'Université de Manchester 1944, s. 14.)
- 140 Původní kurziva vyznačuje citaci (verš 123) z Horatiova *Umění básnického*.
- 141 Srov. dále náš rozbor Racinova *Britannika*.
- 142 Dobové členění na jednotlivé kapitoly neresponduje se členěním v moderních kritických edicích.
- 143 K *Hérakleiovi* srov. G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*. Genève: Droz 2004, zejména s. 256–261.

144 Divák se o obou záměnách dozvídá z úst Leontiny dcery Eudoxy ve chvíli, kdy ji matka s rozladěným údivem kárá (II, 1), jak mohla vyzradit tajemství o tom, že je Hérakleios naživu. Corneille se zde ukazuje jako mistr hutného vyjádření a na divákovu pozornost klade vysoké nároky. Obranný tón Eudoxy promluvy a prostý fakt, že o záměnách Leontina jako jejich strůjce ví, však tuto zkratkovitost – zcela v souladu s dobovými pravidly – ospravedlňuje. Corneille se ostatně v obou rozborech své hry z příliš hutného vyjádření kaje. Srov. „On ne dit point comment vous trompâtes Phocas / Livrant un de vos fils pour ce Prince au trépas, / Ni comme après, du sien étant la Gouvernante, / Par une tromperie encore plus importante, / Vous en fîtes l'échange, et prenant Martian / Vous laissâtes pour fils ce Prince à son Tyran, / En sorte que le sien passe ici pour mon frère, / Cependant que de l'autre il croit être le père, / Et voit en Martian Léonce qui n'est plus, / Tandis que sous ce nom il aime Héraclius.“ „Syna místo prince že vydala jste v plen, / Ten šlechetný váš čin je dobře utajen, / I to, jak podruhé jste obelstila Fóka, / Když podstrčila jste mu syna jeho soka. / Vidí v něm svou krev a vlastní ratolest, / Již svěřil vám – proto vás napadla ta lest. / Za Leonta tedy je všude pokládán / Fókův pravý dědic, následník Martián, / Kdežto otcovský cit, jež Fókas hýčká v duši, / Hřeje Hérakleia, aniž kdo co tuší.“ (P. Corneille, *Héraclius empereur d'Orient*, II, 1, v. 411-420. In: týž, *OC II*, cit. vydání, s. 376.)

145 V předmluvě k tragédii *Zuřivý Saul*, kde odmítá jako nevhodný starozákonní námět obětování Izáka. Jean de La Taille zde odkazuje na Bézovu tragédii *Abraham sacrifiant* z roku 1550. Není tomu tak však proto, že by autor nedodržel požadavek přiměřenosti povahových rysů, ale z toho důvodu, že zkouška pevnosti Abrahamovy víry a jeho bezpodmínečné oddanosti nemá tragické vyústění: „La tragedie donc est une espece et un genre de poësie non vulgaire, mais autant elegant, beau et excellent qu'il est possible. Son vray subject ne traicte que de piteuses ruines des grands seigneurs, que des inconstances de fortunes, que banissemens, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruautez des tyrans, et bref que larmes et misereres extremes; et non point de choses qui arrivent tous les jours naturellement et par raison commune, comme d'un qui mourroit de sa propre mort, d'un qui seroit tué de son ennemy, ou d'un qui seroit condamné à mourir par les loix et pour ses demerites. Car tout cela n'esmouveroit pas aisément et à peine m'arracheroit-il une larme de l'œil, veu que la vraye et seule intention d'une tragedie est d'esmouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chacun. Car il faut que le subject en soit si pitoyable et poignant de soy qu'estant mesmes en bref et nument dit, engendre en nous quelque passion; comme qui vous conteroit d'un à qui l'on fit malheureusement manger ses propres fils, de sorte que le pere (sans le sçavoir) servit de sepulchre à ses enfans; et d'un autre qui ne pouvant trouver un bourreau pour finir ses jours et ses maux fut contraint de faire ce piteux office de sa propre main. Que le subject aussi ne soit de seigneurs extremement meschants et que pour leurs crimes horribles ils meritassent punition; n'aussi par mesme raison de ceux qui sont du tout bons, gents de bien et de saincte vie, comme d'un Socrates, bien qu'à tort empoisonné. Voilà pourquoy tous subjects n'estants tels seront tousjours froids et indignes du nom de tragedie, comme celuy du Sacrifice d'Abraham où cette fainte de faire sacrifier Isaac, par laquelle Dieu esprouve Abraham, n'apporte rien de malheur à la fin; et d'un autre où Goliath, ennemy d'Israël et de nostre religion est tué par David son hayneux; laquelle chose tant s'en faut qu'elle nous cause quelque compassion, que ce sera plustost un aise et contentement qu'elle nous baillera.“ „Tragédie tedy představuje druh a typ vysokého umění, které usiluje o co nejvyšší možný stupeň krásy, ladu a dokonalosti. K jejím nejvlastnějším námětům patří urození hrdinové, jejichž pád v nás vyvolává soucit, vrtkavost osudu, lidé ve vyhnanství, zajatci, ohavné krutosti tyranů, války, mory a hladomory, zkrátka okolnosti krajní nouze a mimořádné útrapy. Do tragédie nepatří každodenní události, k nimž běžně a přirozeně dochází a jež lze rozumně vysvětlit, jako když například někdo umře přirozenou smrtí, nebo ho zabije nepřítel, nebo je spravedlivě odsouzen k trestu smrti za spáchané zločiny. Takové příběhy by mě sotva dojaly a zřejmě bych neuronil ani slzu. Jediným a pravým cílem tragédie totiž je rozjitřit diváka tak mocně, aby se nikdo neubráníl dojetí. Námět musí být tak truchlivý

a jítřívý, že i když je zpracován stručně a věčně, musí v nás vyvolat vášně. Kupřříkladu kdyby vám vyprávěli o otci, který nic netuše pozřel vlastní děti a tak je nechtěně pohřbil. Anebo o muži, jenž chtěl uniknout vezdejšímu strádání, avšak nenašel nikoho, kdo by byl ochoten zprovodit ho ze světa, a jemuž nezbylo nic jiného než sáhnout si na život vlastní rukou. V tragédii by rovněž neměli vystupovat urození, avšak veskrze zlí lidé, kteří si zaslouží trest, neboť mají na svědomí odporné zločiny, a z téhož důvodu odsud vyloučíme postavy každým coulem ctnostné, šlechetné a bezúhonné jako Sokrata, jehož neprávem dohnali k tomu, aby se otrávil. Takové a podobné náměty nás nechají *chladnými*, a proto si *nezaslouží*, abychom je označovali jako *tragické*. Proto rovněž do tragédie nepatří příběh o *obětování Izáka, kde Bůh jen naoko zkouší Abrahama, v poslední chvíli mu zadrží ruku a neštěstí je zažehnáno*. A ne zvolíme si ani příběh o Goliášovi, nepříteli Izraele a našeho vyznání, kterému se neohroženě postaví David a zabije ho. Takové rozuzlení v nás věru nevyvolá soucit – naopak si úlevně a spokojeně oddýcháme.“ (J. de La Taille, *De l'Art de la tragédie* (1572), préface à *Saül le Furieux*. In: B. Weinberg, *Critical Prefaces of the French Renaissance*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press 1950, s. 226; naše kurziva.)

- 146 Pojem *fabula* používá jako latinský ekvivalent Aristotelova *mythos* systematicky např. Daniel Heinsius. Srov. Aristotelés, *Poetika* 24, 1460a26–30: „Je také třeba spojovat spíše nemožné s pravděpodobným. Vyprávění se nemá sestavovat z věcí nerozumných, nýbrž v něm raději nic nerozumného nemá vůbec být, a když to není nijak možné, tak jen mimo vlastní děj, jako když Oidipús neví, jak zahynul Láios.“ (Aristotelés, *Poetika*, cit. vydání, s. 109.) Srov. následující Dacierův rozbor: „Comme il y a de sujets qu'on ne sauroit traiter sans y employer de ces Incidens, qu'Aristote appelle *sans raison*, il dit qu'il faut les mettre *hors de la Tragédie*, c'est-à-dire, *hors de l'action qui fait le sujet de la pièce*, & il veut qu'on s'en serve, comme Sophocle s'est servi de ce qui étoit sans raison, dans le sujet d'Edipe. Il étoit sans raison, qu'Edipe eût été si longtemps marié avec Jocaste, sans avoir sçu de quelle manière Lajus avoit été tué, sans avoir fait une recherche exacte de ce meurtre; mais comme ce sujet, *qui est d'ailleurs le plus beau du monde*, ne pouvoit subsister sans cela, Sophocle n'a pas laissé de l'employer, & il l'a mis sagement *hors de l'action* qu'il a prise pour le sujet de sa piece. Cet incident y est rapporté, *comme une chose déjà faite*, & *qui a précédé le jour de l'action*. *Le Poète n'est responsable que des Incidens qui entrent dans la composition de son sujet, & non pas de ceux qui le précédent ou qui le suivent*.“ „Poněvadž se v některých námětech vyskytují prvky, o nichž se Aristotelés domnívá, že se *příčí rozumu*, a jimž se přitom nelze vyhnout, radí nám, abychom je *nezačlenili přímo do tragédie*, tj. *aby nebyly součástí děje, jež tragédie zobrazuje*. Aristotelés nám doporučuje, abychom tyto s rozumem neslučitelné věci použili tak, jak si s nimi poradil Sofoklés v *Oidipovi*. Sice nejde na rozum, že je Oidipús tak dlouho ženatý s Iokasté, aniž se dozví, jak přišel Láios o život a aniž se po tom pídí. Avšak těmto okolnostem se při zpracování daného námětu, *který je ostatně nejkrásnější ze všech*, nelze vyhnout. Sofoklés je proto zachoval, ale důmyslně je umístil *mimo zobrazený tragický děj*. Ve hře se o nich pouze mluví *jako o minulých událostech, jež se odehrály před začátkem samotného děje*. *Básník odpovídá toliko za složky, jež tvoří součást dějové výstavby, nikoli za to, co ději předchází nebo jej následuje*.“ (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*, cit. vydání, s. 265; naše kurziva.)

- 147 Ve starořečtině má toto slovo význam „vladař“, je méně depreciativní než v klasické francouzštině.

- 148 Znejistělému Marciánovi se do rukou dostává Maurikiův dopis, z něhož se dozvídá o první záměně: na smrt nebyl poslán Hérakleios, ale Leontes. Leontina Marciánovi celou situaci musí vysvětlit a dává přitom neverbálně (avšak ostentativně!) na odív svou trýzeň. Její podání na Marciána působí přesvědčivě navzdory tomu, že mu Leontina podhaluje jen okolnosti první záměny a nadále ho klame. Srov. „*Seigneur*, il [Maurice] vous dit vrai, vous étiez en mes mains, / Quand on ouvrit Byzance au pire des Humains, / Maurice m'honora de cette confiance; / Mon zèle y répondit par-delà sa croyance: / Le voyant prisonnier, et ses quatre fils, / Je cachai quelques jours ce qu'il m'avait commis; / Mais enfin toute prête à me voir découverte, / Ce zèle sur mon sang détourná

votre perte. / J'allai, pour vous sauver vous offrir à Phocas, / Mais j'offris votre nom, et ne vous donnai pas. / La généreuse ardeur de Sujette fidèle / Me rendit pour mon Prince à moi-même cruelle, / Mon fils fut pour mourir le fils de l'Empereur, / J'éblouis le Tyran, je trompai sa fureur, / Léonce au lieu de vous lui servit de victime. [Elle fait un soupir. (scénická poznámka)] / Ah! pardonnez de grâce, il m'échappe sans crime, / J'ai pris pour vous sa vie, et lui rends un soupir, / Ce n'est pas trop, Seigneur, pour un tel souvenir; / À cet illustre effort par mon devoir réduite, / J'ai dompté la Nature, et ne l'ai pas détruite.“ „Mně otec [Maurikios] světil vás, ó, pane, věřte mu, / Když Byzanc podlehla osudu krutému. / V co doufal, já překonat si umínala, / Vládcova důvěra mou oddanost ctíla. / Otec z žaláře v mou ochranu vás poručil, / Já vzácný ten poklad střežila ze všech sil. / Však záhy místo vás vydala jsem zkáze / svou krev, neb za život vždy se platí draze. / Zachránila vás lest, již provedla jsem hladce, / neboť jsem před Fóka přivedla svého chlapce. / Věrnost mi kázala služebnicí býti, / Jež v blahu pána zří smysl svého žití. / Tak můj syn šel na smrt, však záměnou jména / Tyranova krutost byla ošálena, / Když co rmutná obět Leontes dodýchal. [Povzdechne si. (scénická poznámka)] / Ach, nemějte za zlé nebohé matce žal, / Za pouhý vzdech srdce snad nenese vinu, / Vždyť vzpomínka patří ztracenému synu. / Já dostála jsem cti zapřevší mateřský cit, / Však přirozenost nelze zcela pokořit.“ (II, 5, v. 601–620. In: P. Corneille, *OC II*, cit. vydání, s. 382–383; naše kurzíva.) Leontina si při vzpomínce povzdechne, ale zřejmě potlačí pláč, Marciánovi se však za projev zármutku okamžitě omlouvá. Intenzivnější decorum (tj. přiměřenost) si lze stěžii představit. Srov. i obdobné Juniino chování v Racinovu *Britannikovi*. Když se dívka o Britannikově smrti dozvídá, povzdechne si a vzápětí se omlouvá Agrippině (V, 4).

149 Srov. dále náš rozbor Racinova *Britannika*.

150 Corneille v rozboru *Cida* z roku 1660 postřehl, že Aristotelés připouští výjimečně i začlenění událostí, jež rozumu odporují. Vyvrací svazující požadavek, že přiměřenost („bienséance“) žádné odchylky nebo kompromisy nestrpí. V následujícím úryvku Corneille sice jistá pochybení v *Cidovi* uznává, nepřiměřené Chiménino chování však hájí (III, 4; V, 1), divák je totiž uchvácen brilantní stylizací: „Les deux visites que Rodrigue fait à sa Maîtresse ont quelque chose qui choque *cette bienséance de la part de celle qui les souffre; la rigueur du devoir voudrait qu'elle refusât de lui parler, et s'enfermât dans son cabinet au lieu de l'écouter*; mais permettez-moi de dire avec un des premiers esprits de notre Siècle, que leur conversation est remplie de *si beaux sentiments*, que plusieurs n'ont pas connu ce défaut, et que ceux qui l'ont connu l'ont toléré'. J'irai plus outre, et dirai que *tous presque* ont souhaité que ces entretiens se fissent; et j'ai remarqué aux premières représentations, qu'alors que ce malheureux Amant se présentait devant elle, il s'élevait *un certain frémissement* dans l'Assemblée, qui marquait une *curiosité merveilleuse*, et un *redoublement d'attention* pour ce qu'ils avaient à se dire dans un *état si pitoyable*. Aristote dit, qu'il y a des absurdités qu'il faut laisser dans un Poème, quand on peut espérer qu'elles seront bien reçues; et il est du devoir du Poète, en ce cas, de les couvrir dans ce cas de tant de brillants, qu'elles puissent éblouir'.“ „Když Rodrigo milenku dvakrát navštíví, Chiména se nechová zcela přiměřeně, dopouštějíc, aby se s ní setkal. Povinnost by jí prikazovala Rodrigovi se vyhýbat a prodlévat ve svých komnatách. Avšak dovolte, abych slovy jednoho z nejpřednějších mužů naší doby připomněl, že jejich rozmluva je tak krásně cituplná, že mnozí diváci si tohoto pochybení nevšimli a že ti, kteří je zaznamenali, mi je nevytkli'. Dokonce tvrdím, že si téměř všichni přáli, aby si milenci všechno vyříkali. Během prvních představení jsem si všiml, že když utrápený Rodrigo přispěchal za Chiménou, hlediště zašumělo rozdechlovou zvědavostí a zpozornělo, neboť napjatě očekávalo, co si milenci v tak žalostných okolnostech počnou. Aristotelés prohlašuje, že v básni máme ponechat určité nesmysly, je-li na místě doufat, že je publikum přijme příznivě. V takovém případě má básník za úkol vyšperkovat je tak, aby oslnily'.“ [Aristotelés, *Poetika* 1460a34n., Corneillova stylizace je však velmi volná.] (P. Corneille, „Examen“, *Le Cid*. In: týž, *OC I*, cit. vydání, s. 702.)

151 J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet 1950; J. Morel, *La Tragédie*. Paris: Armand Colin 1964; J. Truchet, *La tragédie classique en France*. Paris: Presses

Universitaires de France 1975; P. Pasquier, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*. Paris: Klincksieck 1995; B. Louvat-Molozay, *La poétique de la tragédie classique*. Paris: Sedes 1997; J. Rohou, *La tragédie classique*. Paris: Sedes 1997; J. D. Lyons, *Kingdom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press 1999; G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*. Paris: PUF 2003.

- 152 Corneille Horatiovo doporučení cituje zkráceně. Srov. Horatius, *De Arte Poetica*, v. 125-127: „Si quid inexpertum scaenae committis, et audes / Personam formare novam, servetur ad imum, / Qualis ab incepto processerit et sibi constet.“ Český překlad D. Svobodové: „Pokud sis vymyslel vlastní kus a s postavou zbrusu / novou si troufáš na scénu, pak dbej, aby stále / ona to byla - i na konci táž, jež vstoupila do hry.“ (Cit. vydání, s. 24-25.) Zkrácení v tomto případě však v důsledku znamená, že Corneille připisuje Horatiovu pravidlu širší platnost a že se podle něho netýká *pouze* postavy smyšlené („persona nova“).
- 153 V rozboru (1660) jedné ze svých raných komedií (*La Place Royale ou l'Amoureux extravagant*) Corneille pranýřuje povahovou nedůslednost „podivínského“ Alidora: „Alidor est sans doute *trop bon* ami pour être si *mauvais* Amant. Puisque sa passion l'importune tellement qu'il veut bien outrager sa Maîtresse pour s'en défaire, il *devrait* se contenter de ce premier effort, qui la fait obtenir à Doraste, sans s'embarrasser de nouveau pour l'intérêt d'un ami, et hasarder en sa considération un repos qui lui est si précieux. Cet amour de son repos n'empêche point qu'au cinquième Acte il ne se montre encore passionné pour cette Maîtresse, *malgré la résolution qu'il avait prise de s'en défaire*, et les trahisons qu'il lui a faites; de sorte qu'il semble ne l'aimer véritablement que quand il lui a donné sujet de le haïr. *Cela fait une inégalité de Mœurs qui est vicieuse*.“ „Alidor je nade vši pochybnost *příliš dobrý* přítel, než aby byl *tak špatný* milenec. Vášeň ho obtěžuje natolik, že chce svou milenkou urazit, aby na něho zanevřela. Proto by se měl spokojit s tím, že jeho prvotní úsilí vžene Angeliku do Dorastovy náruče, a neměl by se už kvůli příteli tak namáhat a dávat vysněný klid v sázku. Přesto je v pátém jednání patrné, že zatím k milence neochladl, *třebaže si předtím umínil, že milostné pouto přetne*, a třebaže milenkou několikrát zradil. Máme tak dojem, že Alidor svou vyvolenou opravdu miluje, až když dá Angelice důvody ho nenávidět. *To vede k odsouzeníhodné povahové nedůslednosti*.“ (P. Corneille, *OC I*, cit. vydání, s. 471; naše kurziva.)
- 154 R. Le Bossu se zastavuje zejména u rozboru epických hrdinů, rozebírá však i Horatiovo *Umění* a Terentiovu komedii *Adelphoe* (povahokresbu starce Demea). Srov. R. Le Bossu, *Traité du poème épique*, cit. vydání, s. 449-455.
- 155 Srov. Dacierovu analýzu: „Comme ce qu'il [Aristote] vient de dire, que les mœurs doivent être égales, auroit pû tromper certaines gens qui n'auroient pas manqué de croire que cela les obligeoit à faire que les mœurs de leurs personnages fussent toujours les mêmes, sans aucune inégalité, *il a soin de les avertir que cette inégalité peut se trouver avec l'égalité qu'il demande, pourvû qu'elle se trouve dans l'original sur lequel on fait son imitation, & qu'on le fasse toujours également inégal*. Les enfans & les jeunes gens sont *inégaux*; un Poète doit donc les représenter inégaux, & il ne péchera pas contre cette quatrième qualité des mœurs, *si cette inégalité est par tout égale & semblable*. Tigellius, Musicien d'Auguste, étoit le personnage le plus inégal qui eût jamais été: *Nil fuit sic impar sibi*, dit Horace; Ce seroit pécher contre la ressemblance que de le représenter toujours de la même maniere & en même état. Il faudroit donc le faire inégal, & on observeroit l'égalité, si on le faisoit *également inégal* depuis le commencement jusqu'à la fin du Poème.“ „To, co [Aristotelés] tvrdí o povahokresbě, totiž že musí vykazovat důslednost, může být chápáno špatně. Leckdo by si Aristotelovu poučku mohl vyložit tak, že povahové rysy postav musí být od začátku až do konce důsledné a že nesmějí podléhat žádným výkyvům. Aristotelés chce ovšem *mylným výkladům předejít*, a proto dodává, že *nedůslednost je slučitelná s důsledností, kterou vyžaduje, pod podmínkou, že je charakteristická pro postavu, kterou napodobujeme, a že zobrazíme povahu této postavy jako důsledně nedůslednou. Děti a mladí lidé bývají povahově nestálí, a jako takové je má tedy také básník zpodobit. Proti čtvrtému pravidlu povahokresby se neprohřeší, pakliže*

v nedůslednosti vždy a všude zachová důslednost. Tigellius, Augustův hudebník, byl nejnestálejší člověk, jaký kdy žil: *Nil fuit sic impar sibi*, říká Horatius. Kdybychom jeho povahu zobrazili jako stálou a neměnnou, porušili bychom pravidlo podobnosti. Měli bychom ho tedy zpodobit jako člověka nestálého, avšak být ve zpodobení této nedůslednosti důslední a zachovat ji od začátku až do konce.“ (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*, „Remarques sur le chapitre XVI“, cit. vydání, s. 252.) Pokud je postava nedůsledná, musí být její nedůslednost vykreslena důsledně. Horatiův příklad Tigellia je kanonický – objevuje se téměř ve všech poetikách, stejně jako Eurýpidova Ífigeneia (*Ífigeneia v Aulidě*), jejíž nedůslednou povahokresbu uvádí jako prohrěšek Aristotelés. Heinsius považuje Eurýpidovu Ífigeneiu za „směšně“ nedůslednou, srov D. Heinsius, *De Constitutione Tragicæ* dite *La Poétique d'Heinsius*. Édition, traduction et notes par A. Duprat. Genève: Droz 2001, s. 270.

- 156 „Z těchto možností je nejméně uspokojivá ta, že se někdo vědomě chystá něco spáchat, a pak to neučiní; to totiž vzbuzuje odpor, ale není to tragické, neboť zde chybí otřesný zážitek.“ (Aristotelés, *Poetika* 14, 1453b37-1453b39, cit. vydání, s. 77.)
- 157 Aristotelés v *Poetice* totiž uvádí pouze vztahy příbuzenské (otec, matka, syn, dcera) a přátelské, nikoli milenecké. Corneillův výklad je extenzivní, ale Aristotelovu vymezení tragického konfliktu se neprotiví.
- 158 Srov. P. Pavis, *Divadelní slovník*, cit. vydání, s. 23-25.
- 159 Srov. G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*. Paris: Droz 2004, s. 144n.
- 160 *In margine* La Mesnardière píše: „Inégallitez de Sentimens, sont des marques d'un esprit mal assuré dans ses conceptions, & dissemblable à soy-mesme. Arist. c. 18.“ „Nedůsledností v myšlení se projevuje člověk, který postrádá sebejistotu a ocitá se v rozporu sám se sebou. Arist. k. 18.“ La Mesnardière, příkřejší než sám Aristotelés, odkazuje na patnáctou kapitolu *Poetiky*, aniž v ní však podobně tvrzení nacházíme. O poblouznění („incompréhension éblouie“) či nejistotě („esprit mal assuré“) původce (ať už autora či dramatické postavy) se Aristotelés nezmiňuje, podobné eticko-medicínské prizma připomínající chorobopis je duchu *Poetiky* (*techné*) veskrze cizí. Aristotelovým úvahám o nedůslednosti zobrazených povahových rysů je třeba rozumět jako estetickému požadavku vnitřní koherence. Myšlenkové stránce (*dianoia*) se Aristotelés v *Poetice* věnuje pouze dílčím způsobem (začátek devatenácté kapitoly), podrobnější úvahy nalézáme zejména v druhé knize *Rétoriky*.
- 161 Uvádí ji Aristotelés a po něm všichni komentátoři včetně Daciera, který chválí Racinovo zpracování: „Cette Remarque [o povahové nestálosti Ífigeneie ve stejnojmenné Eurýpidově tragédii (*Ífigeneia v Aulidě*)] d'Aristote est très judicieuse. Quand Iphigenie embrasse les genoux de son pere, pour le conjurer de ne pas la livrer à la mort, elle pousse ses prieres jusqu'à la bassesse & la lâcheté, & fait paroître pour la vie un amour indigne d'une Princesse bien née, car elle luy dit, qu'il n'y a rien de plus agreable que de voir la lumière du Soleil; qu'il faut être fou pour souhaiter la mort; qu'il vaut mieux vivre dans la honte, que de mourir glorieusement. Elle fait ensuite mille regrets, & appelle son pere impie; mais un moment après, ce n'est plus la même personne, elle n'aime plus que la gloire, elle prie sa mere de la laisser mourir pour le salut des Grecs. Une mort qui doit procurer à son País une victoire si signalée, luy tient lieu de mary, d'enfans, & de tout ce qu'il y a de plus agreable au monde. Elle prie sa mere de ne pas prendre le deuil, & de ne pas le laisser prendre à ses sœurs, parce qu'elle est heureuse, & que son sort est digne d'envie. M. Racine a beaucoup mieux réüssi; en empruntant les beautés d'Euripide, il a évité ses défauts, & a fait un caractere d'Iphigenie toujournoble, sans aucune inégalité.“ „Aristotelés velmi uvážlivě dovozuje, že když Ífigeneia klečí otci u nohou a zapřísahá ho, aby ji neposílal na smrt, naléhavost jejích proseb hraničí až se zbabělostí a nízkostí. Ve snaze ho obměkčit si zoufá, že není nic krásnějšího než spatřit sluneční svit, že by člověk musel být šílený, aby si přál zemřít, a že je lepší žít v hanbě než skonat se ctí a slávou. Tím dává najevo, jak lpí na životě, což je vlastnost nehodná urozené princezny. Dává průchod svému zoufalství, laje otci do *bezbožníků*, ale vzápětí je jako vyměněná: najednou jí záleží víc na slávě než na životě, obrací se na matku, aby

- jí umožnila zachránit Řeky s tím, že položit život za vlast by pro ni znamenalo stejné blaho jako manželství a mateřství a vůbec vše, co v životě přináší největší štěstí. Pro sí matku, aby pro ni netruchlila, aby se nermoutily ani její sestry, neboť zemře šťastná, a že takový osud by jí mohl každý závidět. Racine si vedl mnohem lépe – převzal od Eurípida to, co je v něm zdařilé, a vyhnul se tomu, co pokulhává. Jeho Ífigeneia se projevuje ušlechtilé za všech okolností, takže Racine důslednost uhlídal.“ (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*, „Remarques sur le chapitre XVI“, cit. vydání, s. 253; původní kurzíva vyznačuje citace z Eurípidovy tragédie.)
- 162 Koncepce, která popírá v důsledku divadelní znakovost. Tento přístup je charakteristický i pro d'Aubignaka.
- 163 Úryvky ze Saint-Évremondova dopisu jsou přetištěny ve Forestierově vydání (J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*. Éd. G. Forestier. Paris: Gallimard 1999, s. 181–183).
- 164 Jednotlivé etapy této mnohovrstevnaté obžaloby (nejen) divadla skvěle postihl L. Thirouin, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*. Paris: Honoré Champion 2007. Srov. dále H. Phillips, *The Theatre and its Critics in Seventeenth-Century France*. Oxford: Oxford University Press 1980.
- 165 Srov. „Pour la tragédie, je dois commencer en déclarant que je ne souhaite point qu'on perfectionne les spectacles, où l'on ne représente les passions corrompues que pour les allumer. Nous avons vu que Platon et les sages législateurs du paganisme rejetoient loin de toute république bien policée les fables et les instruments de musique qui pouvoient amollir une nation par le goût de la volupté. Quelle devoit donc être la sévérité des nations chrétiennes contre les spectacles contagieux? Loin de vouloir qu'on perfectionne de tels spectacles, je ressens une véritable joye de ce qu'ils sont chez nous imparfaits en leur genre. Nos poètes les ont rendu languissants, fades et doucereux comme les romans. On n'y parle que de feux, de chaînes, de tourments. On y veut mourir en se portant bien. Une personne très imparfaite est nommée un soleil, ou tout au moins une aurore. Ses yeux sont deux astres. Tous les termes sont outrez et rien ne montre une vraie passion.“ „Stran tragédie musím na úvod podotknout, že v žádném případě nesouhlasím s tím, aby autoři plýtvali úsilím a vylepšovali hry, zobrazující nemravné vášně jen proto, aby je rozdmýchávaly. Víme, že Platón a moudří myslitelé z pohanských dob zavrhovali báchorky a hudbu, aby obec a národ uchránili od rozkošnictví a z něho pramenící změkčilosti. Jak neúprosně se mají tedy křesťanské národy bránit proti hram, které kazí mravy? Přece ne tak, že by budou zdokonalovat. Jsem naopak velmi rád, že u nás mají hry tohoto druhu k dokonalosti daleko. Z pera našich básníků vycházejí výtvoři sladkobolné, unylé a nývé jako romány. Dočtete se tu všehovšudy jen o plamenech, okovech a trýzni. Postavy horují o smrti, a přitom překypují zdravím. Nepohledná hrdinka je nazývána sluncem či přinejmenším jitřenkou. Její oči září jako hvězdy. Mluví se tu přepjatě a po opravdové vášni tu není ani památky.“ Fénelon o několik řádek dále plísni Corneille („froid amour de Thésée pour Dirce“ [Théseův skomíravý cit k Dirké], *Oidipús*) a Racina („Hippolyte soupirant contre son vrai caractère“ [v rozporu se svou povahou nývý Hippolytos], *Faidra a Hippolytos*), oba dramatici jsou totiž v područí zhoubného „vkusu dam“. (Fénelon, *Lettre à l'Académie*. Éd. critique par E. Caldarini. Genève: Droz 1970, s. 89–90.)
- 166 Srov. naši kapitolu o Racinově *Andromaché*.
- 167 Spor mezi Corneillovými přívrženci (Donneau de Visé v *Défense de la Sophonisbe de M. Corneille* z března 1663, Saint-Évremond v *Dissertation sur le Grand Alexandre* z června roku 1668) a jeho odpůrci (d'Aubignac v *Remarques sur la tragédie de M. Corneille* z března roku 1663; Donneau de Visé v recenzi vydané v *Nouvelles Nouvelles* z února 1663). Polemiku vyvolalo uvedení Corneillovy *Sophonisby* (1663), kteréhož námětu se již v roce 1634 ujal Mairet (*Sophonisba* pochází již z roku 1634). Viz dále.
- 168 Srov. Forestierovy komentáře in: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*. Éd. G. Forestier. Paris: Gallimard 1999, s. 1317–1318, pozn. č. 3, 4, 5.
- 169 Překlad M. C. Putny: „Usilovala o království královny Kleofidy. Když toho dosáhla, přijala vládu od Alexandra, získavši nečestným způsobem, co předtím nedokázala vydobýt

- ctností. Syna, který se z něho zrodil, pojmenovala Alexandrem. Ten pak později dobyl Indické království.“
- 170 Plútarchovy *Životy*.
- 171 G. Forestier na posuny v Racinově citaci z Iustina poukazuje v edičním komentáři (in: J. Racine, *Œuvres complètes I. Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 1318): u Racina ani vidu ani slechu o tom, že Iustinus označuje Kléofilu explicitně za „scortum regium“, navíc paralela mezi Kleopatrou a Kleofilou dobově pokulhává, protože samu Kleopatru dobové texty zobrazují z velké části coby exemplární ztělesnění ctnosti. Dodejme, že Racine tak mlčky – či alespoň pro aktuální polemický účel – přistupuje na estetiku zkrášení, což je postulát, s kterým pracuje nejen La Mesnardière ve své *Poetice*, ale také d'Aubignac, zejména pak v opakovaných odsudcích corneillovského pojetí povahokresby, ať už v kritice Corneillova *Oidipa* či v příkrém zamítnutí Corneillovy *Sofonisby*.
- 172 Racinovu dramatickou tvorbu v úhrnu beze sporu nelze traktovat úzce jako moralistní exemplum. Přesto se zdá, že dobová kritika v *Alexandru Velikém* bytostně tragickým afektům (lítosti a bázni) nadřazuje úžas, jež má panovníkova velkorysost vzbudit. Toto morální „poselství“ je navíc v prvním knižním vydání podepřeno přetiskem alegorizující viněty ve stylu ripovské ikonologie, jež obsahuje maximum: „Virtus invidiam superat.“, srov. reprodukci tohoto výtvarného doprovodu v edici G. Forestiera na straně 122. Viz též začátek Racinovy pompézní dedikace Ludvíku XIV.: „SIRE, Voici une seconde entreprise qui n'est pas moins hardie que la première. Je ne me contente pas d'avoir mis à la tête de mon Ouvrage le nom d'Alexandre, j'y ajoute encore celui de Votre Majesté, c'est-à-dire que j'assemble tout ce que le Siècle présent et les Siècles passés nous peuvent fournir de plus *Grand*.“ „VAŠE VÝSOSTI, shlédněte na můj druhý počín, který se vyznačuje touž smělostí jako první. Nespokojil jsem se s tím, že mému dílu vévodí jméno Alexandrovo – vedle něho se skví jméno Vaší královské Výsosti, takže jsem zde spojil vše, co v našem věku i v dobách minulých vyniká nepřekonatelnou *Velikostí*.“ (J. Racine, *Œuvres complètes I. Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 123; naše kurziva.) K rozboru tragických emocí v Racinově *Alexandru Velikém* nelze nic nového dodat – komentář G. Forestiera (s. 1289–1293) je vyčerpávající. Na důležitost soucitu a bázně přes veškerou exemplární alegoričnost tohoto dramatu dále citlivě poukazují komentáře M. Hawcrofta a V. Worthové, srov. úvodní slovo k jejich kritické edici Racinova *Alexandra Velikého* (J. Racine, *Alexandre le Grand*. Éd. critique par M. Hawcroft et V. Worth. Exeter: University of Exeter 1990, s. XXXVI–XXXVII).
- 173 K pozdějším úpravám *Alexandra Velikého* srov. V. Worth, „The shape of things to come: Racine's revisions of *Alexandre* (1666–1697)“, *French Studies*, XLIV, 4, 1990, s. 385–402.
- 174 V následující analýze používáme rétorickou terminologii podle Cicerona. Aristotelés v *Rétorice* rozlišuje 28 typů *loci communes*, Cicero klasifikaci redukuje na 16 typů. Připomeňme, že Racine Ciceronovy rétorické spisy (*De Oratore*, *Orator*, *De Inventione*) dobře znal, srov. jeho anotace a dílčí parafráze v Mesnardově monumentální edici Racinových sebraných spisů (*Œuvres de Jean Racine*. Éd. P. Mesnard, tome VI, Paris: Hachette 1865, „Les grands écrivains de la France“, s. 332–335). Přehlednou syntézu k *loci* podává M. Hawcroft, *Rhetoric: Readings in French Literature*. Oxford: Oxford University Press 1999, s. 16–17. K vymezení rétorických *loci* a literárních *topoi* a k jejich vztahu k pojmu „tematická výstavba“ (thème) v Racinových tragédiích srov. G. Declercq, „Port-Royal et la Littérature. Le lieu commun dans les tragédies de Racine: topique, poétique et mémoire à l'Âge classique“, *XVII^e siècle*, 150, 1986, s. 43–60; obecně k *loci communes* pak A. Compagnon, „Théorie du lieu commun“, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 49, 1, 1997, s. 23–37; F. Goyet, „Aux origines du sens actuel de lieu commun“, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 49, 1, 1997, s. 59–74. K postavení rétoriky v rané novověké francouzské literatuře existuje dnes již řada zásadních monografií (B. Beugnot, G. Declercq, D. Denis, P. France, M. Fumaroli, S. Hache, M. Hawcroft, A. Kibédi Varga, C. Noille-Clauzade, G. Mathieu-Castellani), srov. naši bibliografii.
- 175 Racinova kompozice líčení není novátorská. J. Scherer v rozbořech tragédií R. Garniera (*Antigona*), A. Hardyho (*Alkmeón*), J. Rotroua (*Antigona*) a P. du Ryer (*Alkyoneus*)

- dokládá, že dramatické líčení („récit“) od pozdní renesance obvykle nebývá čistě lineární. Srov. J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet 1950, s. 237–238.
- 176 Ke struktuře dramatického líčení („récit“) obecně srov. J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet 1950, s. 235–239. K líčení u Racina srov. N. C. Ekstein, *Dramatic Narrative: Racine's Récits*. New York: Peter Lang 1986.
- 177 K překryvům mezi *genus iudicium* (soudní řeč, obhajoba či obžaloba) a *genus demonstrativum* (převážně chvály nebo hany) v Racinových tragédiích srov. M. Hawcroft, *Word as Action: Racine, Rhetoric and Theatrical Language*. Oxford: Oxford Clarendon Press 1992, s. 228n.
- 178 Synkretické prolínání „galantních“ a „heroických“ obrazných vyjádření, do značné míry ustálených, charakterizuje nejenom žánr galantní tragédie již od třicátých let. Srov. např. vyznání athénské královny Aigea Kreúse v prvním vydání Corneillovy *Médeie* (1635/1639): „Puisque mon mauvais sort à ce point me réduit, / Qu'au lieu de me servir ma Couronne me nuit: / Pour divertir l'effet de ce funeste oracle, / Je dépose à vos pieds ce précieux obstacle. / Madame, à mes sujets donnez un autre Roi, / De tout ce que je suis ne retenez que moi. / Allez, sceptre, grandeurs, Majesté, Diadème, / Votre odieux éclat déplaît à ce que j'aime, / Je hais ce nom de Roi qui s'oppose à mes vœux, / Et le titre d'esclave est le seul que je veux.“ „Nelítostná sudba nepřizní mě stíhá, / V mé koruně leží mé neštěstí a tíha. / Královských klenotů dychtivě se vzdávám, / Co mi v štěstí brání, k vašim nohám skládám. / Dejte mým poddaným, paní, jiného krále, / Já bez lítosti hned dám svému trůnu vale. / Nač je mi žezlo a vladařský majestát, / Když překážkou mé touze měly by se stát, / Když té, pro kterou panovník plane a hoří, / Ne jako vládce, leč jako otrok se koří.“ (P. Corneille, *Médeie*, II, 5, v. 671–680, éd. G. Couton, s. 562.) Ke galantnosti v tragédii srov. C. Barbaferri, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique (1634–1702)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2006.
- 179 Srov. ediční komentář M. Hawcrofta a V. Worthové v jejich kritické edici, cit. vydání, s. V. R. Picard považuje *Alexandra* ve své edici (Paris: Gallimard 1950, s. 173–174) za nevyzrálou hru ambiciózního začátečníka. Do jaké míry zde setrvačně působí přesudečnost vůči tzv. galantní tragédii, ukazuje i další úryvek z pera předního znalce francouzského divadla J. Scherera: „L'infériorité évidente des deux premières pièces de Racine par rapport à *Andromaque* et aux tragédies suivantes tient à ce qu'elles ne proposent de l'amour que des conceptions et des expressions, non seulement conventionnelles, mais contradictoires avec le comportement d'un personnage tragique. La plus ancienne et la plus répandue de ces conceptions est celle que l'on appelle parfois précieuse, mais qui déborde de beaucoup les excès ou les ridicules de la Préciosité pour animer sous le nom de galante de trop vastes secteurs de la poésie, du roman, et hélas du théâtre, de longues années avant Racine.“ „Fakt, že se první dvě Racinovy hry nevyrovnejí *Andromaché* a pozdějším tragédiím, pramení ze dvou příčin. Tato díla spočívají na konvenčním vyjádření a pojetí lásky, která se navíc neslučují s chováním tragické postavy. Nejstarší a nejrozšířenější koncepce se rovněž někdy nazývá preciozní, ale zdaleka přesahuje přepjatost a směšné stránky preciozity. Pod přívlastkem galantní zahrnuje velice široké oblasti poezie, románu a žebouhu i divadla dávno před Racinem.“ (J. Scherer, *Racine et/ou la cérémonie*. Paris: P. U. F. 1982, s. 99, cit. podle M.-O. Sweetser, „Présence du romanesque chez Racine: le couple amoureux dans *La Thébaïde* et *Alexandre*“, *Travaux de Littérature*, 1, 1988, s. 91.)
- 180 Na kompoziční paralely s Corneillovou tragédií *Pompeiova smrt* (*La Mort de Pompée*) upozorňují všechny ediční komentáře.
- 181 K definičním úskalím tohoto pojmu coby součásti rozuzlení dramatické zápletky srov. J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, cit. vydání, s. 83–90.
- 182 G. Forestier upozorňuje, že se s identickým rozuzlením setkáme v Corneillově *Sertoriovi*, tragédii uvedené a vydané v roce 1662. Srov. J. Racine, *Théâtre - Poésie I*, cit. vydání, s. 1313.
- 183 Srov. následující úryvek z d'Aubignakovy *Divadelní praxe*: „À considérer la Tragédie dans sa nature et à la rigueur, selon le genre de Poésie sous lequel elle est constituée, on peut dire qu'elle est tellement attachée aux actions qu'il ne semble pas que les discours

soient de ses appartenances. Ce poème est nommé *Drama*, c'est-à-dire, *Action*, et non pas *Récit*; Ceux qui le représentent se nomment *Acteurs*, et non pas *Orateurs*; Ceux-là même qui s'y trouvent présents s'appellent *Spectateurs*, ou *Regardants*, et non pas *Auditeurs*; Enfin le Lieu qui sert à ces représentations, est dit *Théâtre*, et non pas *Auditoire* [...]. Aussi est-il vrai que les Discours qui s'y font doivent être comme des Actions de ceux qu'on y fait paraître; car là *Parler*, c'est *Agir*, ce qu'on dit pour lors n'étant pas des Récits inventés par le Poète pour faire montre de son Éloquence. Et de fait la Narration de la mort d'Hippolyte chez Sénèque, est l'Action d'un homme effrayé d'un Monstre qu'il a vu sortir de la Mer, et de la funeste aventure de ce Prince.“ „Když přihlédneme k podstatě tragédie, případně k druhu básnictví, pod který spadá, můžeme prohlásit, že natolik spočívá v jednání, až se zdá, jako by v ní dlouhé promluvy a líčení neměly co dělat. Takové básnické dílo nazýváme *dramatem*, tj. *konáním*, a nikoli *vyprávěním*. Těm, kteří je předvádějí, říkáme *herci* (*jednající* postavy, *acteurs*), niko-li *řečníci*. Ti, kteří dílo sledují, se jmenují *diváci* či *přihlížející*, nikoli *posluchači*. Konečně místo, kde se představení odehrává, se jmenuje *divadlo*, nikoli *posluchárna*. [...] Proto je také nasnadě, že promluvy, jež se v dramatu vyskytují, by se měly podobat činům postav, které v něm vystupují. Neboť *mluvit* znamená *jednat*, jelikož to, co postavy říkají, si básník nevymyslel proto, aby oslňoval svou výřečností. Když u Seneky posel líčí Hippolytovu smrt, promlouvá muž, kterého vyděsila příšera vynořivší se z moře, a princova krutá záhuba, již nešlo zabránit.“ (d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*. Éd. H. Baby. Paris: Honoré Champion 1998, s. 407; původní kurziva.)

- 184 Nejenom biblické, ale i náboženské náměty úhrnem pranýřuje i d'Aubignac, a zapomíná přitom na svou minulost, poněvadž v roce 1640 vydal tragédii *Panna Orleánská*. V šesté kapitole čtvrtého oddílu *Divadelní praxe* („O zbožných promluvách“ / „Discours de piété“), vydané až po autorově smrti (srov. poznámku H. Babyové na s. 449), poukazuje na rozmařilý životní styl herců (s. 451) a připomíná mimo jiné také nedostatečnou obezřetnost básníků ve věcech věrouky: „[...] les Poètes n'étant pas ordinairement assez profondément instruits de cette grande doctrine, ne la peuvent faire paraître dans toutes ces lumières, ni satisfaire pleinement aux contradictions que l'aveuglement ou l'iniquité des hommes y peut former. [...] La Religion Chrétienne est toute céleste, toute Divine, élevée au-dessus du commerce des sens et difficile à comprendre par la seule raison naturelle; au contraire tout ce que les païens et les Infidèles peuvent opposer à ces Vérités révélées, est tiré des lumières de la nature et de la corruption des sens.“ „[...] básníci většinou nejsou věrouky dosti znalí, proto ji nemohou zobrazit ve vší její složitosti a vyhnout se rozporům, které v ní lidská zaslepenost či zvilost může napáchat. [...] Křesťanská víra je svrchovaně nebeská, svrchovaně Božská, stojí nad smyslovými pohnutkami a vymyká se pouhému přirozenému rozumu. Naopak vše, co pohané a bezvěrci staví proti zjevené pravdě, pramení z pohledu, jímž nás šálí přirozenost a ježž pokřivují naše smysly.“ (s. 452–453) Následuje kritika Corneillova *Polyeukta*, kde ve druhém výstupu třetího dějství o věcech víry, aniž je k tomu opravňuje dostatečná obezřetnost, promlouvají ženy: totiž Pavlína a její důvěrnice Stratonika. Corneille se zde prohřešuje proti požadavku přiměřenosti *mores*: „Aussi est-il vrai qu'une femme et des gens du commun ne devaient point parler sur ce sujet, sans qu'au moins que les impostures qu'ils avaient étalées, fussent puissamment combattues; car elles étaient d'autant plus fâcheuses qu'elles paraissent dites sans doctrine et par un sens naturel, auquel on défère assez volontiers en cette matière.“ „Proto se nemají k těmto záležitostem vyjadřovat ženy a obyčejní lidé, ledaže by jejich nestoudné výroky jiné postavy uvedly na pravou míru. Zde však působí o to ošidněji, že je podle všeho hlásají bez znalosti věci a že se řídí přirozeným úsudkem, na který lidé v tomto ohledu dost dají.“ (s. 453) Ještě odmítavěji však d'Aubignac pohlíží na libertinství: „Je ne dis pas seulement qu'une pièce entière qui serait contre la mauvaise dévotion serait mal reçue, mais je prétends qu'un seul vers, une seule parole qui mêlera quelque pensée de religion dans la Comédie, blessera l'imagination des Spectateurs, leur fera froncer le sourcil, et leur donnera quelque dégoût. Nous en avons vu l'expérience en des poèmes que l'on a depuis peu représentés, et nous le savons encore par la lecture d'un autre, fait avec beaucoup d'art et d'esprit contre la

mauvaise dévotion; Celui-là même que l'on avait fait voir au public où l'on avait dépeint le caractère d'un Impie châtié sévèrement par un coup de foudre, a donné beaucoup de peine aux gens du bien, et n'a pas fort contenté les autres; On avait de quelque façon imité le Salmonée foudroyé.“ „Netvrším jen, že by obecenstvo vypískalo celou hru, která by pranýřovala pámbičkářství. Tvrším dokonce, že jediný verš, či dokonce jediné slůvko o náboženství v dramatu naše diváky rozladí: budou pobouřeně kroutit hlavou a ošivát se. Byli jsme toho svědky u nedávných děl a stejně tak tomu je při četbě nedávno vydané hry, jež umně a duchaplně brojí proti pobožnůstkářství. Drama, které bylo před časem uvedeno a kde vystupuje bezbožník, jehož za trest srazí blesk, se každému slušnému člověku znechutilo a ani ostatní nad ním nejásali. Svým způsobem tato hra napodobuje Salmonea, do něhož uhodil blesk.“ (d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, cit. vydání, s. 456–457.) D'Aubignakova kritika se pravděpodobně týká Molièrova *Dona Juana*, srov. poznámku H. Babyové, cit. vydání, s. 457.

- 185 K zodpovědnosti (zodpovědnosti jako způsobilosti odpovídat – *respons-abilité* – a čelit tragické situaci) a k jejímu vztahu k vymezení tragického hrdiny v řeckých tragédiích a u Racina srov. A. Riffaud, „Réponse et responsabilité du héros tragique“, *Littératures classiques*, 16, 1992, s. 67–78.
- 186 Zmíněné dialogické výstupy mezi Severem a Pavlínou v *Polyeuktovi* (II, 2; IV, 5; V, 6) nemilosrdný d'Aubignac podrobuje kritice, druhý výstup druhého dějství tepe opět ve jménu povahové přiměřenosti: „[...] Pauline fait avec Sévère un entretien si peu convenable à une honnête femme qu'il en devient ridicule. [...] Il ne faut jamais qu'une femme fasse entendre de sa propre bouche à un homme qu'elle a de l'amour pour lui, et moins encore qu'elle ne se sent pas assez forte pour résister à sa passion; car c'est donner sujet au plus discret amant de prendre avantage de cette disposition, et de tenter tout ce qu'elle doit craindre [...]“. „[...] Pavlínina rozmluva se Severem je *pro počestnou ženu tak nevhodná, že je až k smíchu*. [...] Žena nikdy nesmí sama sdělit muži, že k němu chová něžné city, natož aby mu svěřila, že je příliš slabá, než aby vášni nepodlehla. I ten nejzdrženlivější milenec pak bude v pokušení využít této okolnosti ve svůj prospěch a usilovat o vše, čeho by se cudná žena měla vystříhat.“ (D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, cit. vydání, s. 455; naše kurziva.)
- 187 Srov. Tertullianus, *O hrách. De spectaculis*. Přel. P. Kitzler. Praha: OIKOYMENH 2004.
- 188 Zobrazení mučednictví v tragédii odmítá i ortodoxní La Mesnardière, avšak ze zcela jiných důvodů a v reakci na hrůzné náměty tragédií Alexandra Hardyho, Monléona a dalších, srov. „Le Poète doit iuger [...] que les effets de son Poème doiuent estre fort raisonnables, s'il veut qu'on l'estime parfait: Et que s'il y a quelque chose qui paroisse n'estre pas dans la souveraine iustice, ce doit estre en ce seul point, que les malheurs seront plus grans que la faute qui les attire ne semble le mériter. / On pardonne cét excés au dessein de la Tragédie, qui est d'émouoir la Pitié, & d'exciter la Terreur, pour moderer ces sentimens par la voye que nous dirons. Mais ie ne conteray parmi les Spectacles parfaits, ces Sujets cruels & iniustes, comme ceux où l'on expose les Martyrs de quelques Saints, où l'on nous fait voir la vertu traittée si effroyablement, qu'au lieu de nous fondre en larmes à l'aspect de ces cruautés, nous auons le cœur serré par l'horreur que nous conceuons d'une si étrange iniustice.“ „Chce-li básník vytvořit co nejlepší hru, musí dbát na to [...], aby nepobuřovala cit pro spravedlnost. Od smyslu pro absolutní spravedlnost se může odchýlit leda v jediném: viníka postihne vzhledem k jeho prohřešku nepřiměřeně tvrdý trest. / Tento nepoměr tragédie unese, neboť má vzbuzovat soucit a hrůzu, aby v nás tyto emoce tlumila. Ke způsobu, jímž toho dosahuje, se vrátíme. Avšak mezi zdařilé hry podle mne nepatří *náměty plné křivd a krutostí, jako např. mučení světců. Na ctnostné hrdiny dolehne v podobných představeních osud tak krušný, že nás srdceryvná nespravedlnost drásá, místo abychom zjihle tonuli v slzách*.“ (H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 108–109; naše kurziva.)
- 189 Srov. G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*. Genève: Droz 2004, zejména s. 328n.
- 190 K pojům „asianismus“ a „atticismus“, které svým způsobem předznamenávají moderní, avšak zároveň hojně diskutovaná rozlišení mezi barokem a klasicismem, a s nimiž

se opakovaně setkáváme v jednotlivých etapách *Querelle des Anciens et des Modernes*, srov. R. Zuber, „Atticisme et Classicisme“. In: *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1977, s. 375–387. Srov. i úvahy „venkovského šlechtice“ Jeana Gueze de Balzac, který o konteptech „urbanitas“ a „civilité“ ve vztahu k „je ne sais quoi“ píše: „[...] ce mot exprime un certain air du grand monde et une couleur et teinture de la cour, qui ne marque pas seulement les paroles et les opinions, mais aussi le ton de la voix et les mouvements du corps; soit qu'il signifie une impression encore moins perceptible, qui n'est reconnaissable que par hasard, qui n'a rien qui ne soit noble et relevé, et rien qui paraisse ou étudié ou appris, qui se sent et ne se voit pas, et qui inspire un génie secret que l'on perd en le cherchant; soit que, dans une signification plus étendue, il veuille dire la science de la conversation et le don de plaire dans les bonnes compagnies. Ou que, le mettant plus à l'étroit, on le prenne pour une adresse à toucher l'esprit par *je ne sais quoi* de piquant, mais dont la piquûre est agréable à celui qui la reçoit, parce qu'elle chatouille et n'entame pas, parce qu'elle laisse un aiguillon sans douleur et réveille la partie que la médisance blesse.“ „[...] tento výraz označuje jistý ráz dvorského života, jistý nádech a zabarvení, jež jsou patrné nejen v mluvě a názorech, ale také v poloze hlasu a držení těla. Jde o sotva postřehnutelný dojem, o cosi, co zachytíme jen náhodou, z čeho vyznařuje čirá vznešenost a vytříbenost a v čem přitom není nic naučeného nebo přejatého. Cosi, co cítíme, ale nevidíme, co vyvěrá z jakési skryté vlohy a čeho člověk pozbude, jakmile o to usiluje. V širším slova smyslu se tento výraz vztahuje na umění konverzace a na umění zalíbit se ve vybrané společnosti. Zúžíme-li význam, míníme oním slovem duchaplnost a ostrovtip, jehož britkost však neřeže, neboť *čímsi* polahodí osobě, které je určen, zajiskří, ale nepopálí, příjemně vzruší na rozdíl od zraňující pomluvy.“ (J.-L. Guez de Balzac, *Œuvres diverses* [1644]. Éd. R. Zuber. Paris: Honoré Champion 1995, s. 81–82; naše kurziva.) Vynikající rozbor tohoto pojmu, jenž se zpěčuje snadné definici a jenž se nejenom v literárněkritickém myšlení ve Francii objevuje hojně již v 16. století, nabízí R. Scholar, *The je-ne-sais-quoi in early modern France: encounters with a Certain Something*. Oxford: Oxford University Press 2005. Zdomácněl převážně díky románům Madeleine de Scudéry a jejího bratra Georgese, a ještě ve Fénelonových *Příhodách Telemachových* se s ním setkáváme téměř na každé stránce. Koření-li tedy v baroku (a před ním, srov. augustiniánský topos „nescio quid“), svou skutečnou slávu zažívá ve Francii v druhé polovině 17. století.

- 191 Aluze na Platónovu *Ústavu* (3. kniha) a vyhnání básníků z Obce, které však motivují důvody nejenom etické, ale i – a to zejména – filosofické (několikerá deformace Ideje v rámci platónské nauky o Ideách). K devalorizaci smíšeného (epos) a mimetického modu (drama) u Platóna srov. např. G. Genette, *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil 1979, s. 7–28.
- 192 Saint-Évremond má na mysli Aristotelovo učení o katarzi, srov. níže.
- 193 Či v případě Racinových tragédií o jansenismu či augustiniánství. K těmto filosofickým otázkám srov. vynikající syntézu, kterou podává D. Reguig-Naya, *Le Corps des idées. Pensées et poétiques du langage dans l'augustinisme de Port-Royal*. Arnauld, Nicole, Pascal, M^{me} de La Fayette, Racine. Paris: Honoré Champion 2007, s. 657–751.
- 194 K požadavku rozverného veselí u řady tzv. galantních autorů srov. A. Viala, *La France galante*. Paris: Presses Universitaires de France 2008.
- 195 Srov. Aristotelův pojem *προαίρεσις* (*proairesis*, svobodná a vědomá volba vedoucí k rozhodnému jednání) vyskytující se i ve vymezení povahokresby.
- 196 K *ostenzi* coby specificky dramatickému modu srov. I. Osolsobě, *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host 2002.
- 197 Další z četných paralel s d'Aubignakovou *Divadelní praxí*, tentokrát však oba kritikové překvapivě souznějí, srov. „[...] elles [les délibérations] sont de leur nature contraires au Théâtre; parce que le Théâtre étant le lieu des Actions, il faut que tout y soit dans l'agitation, soit par des événements qui de moment à autre se contredisent et s'embarassent; soit par des passions violentes qui de tous côtés naissent du choc, et du milieu des Incidents, comme les éclairs et le tonnerre du combat, et du sein des Nuées les plus

obscures: en sorte que personne ne vient presque sur la Scène qui n'ait l'esprit *inquiété*, dont les affaires ne soient traversées, et qu'on ne voie dans la nécessité de travailler et de souffrir beaucoup; et enfin c'est où règne le *Démon de l'inquiétude, du trouble et du désordre*, et dès lors qu'on y laisse arriver et le calme et le repos, il faut que la Pièce finisse, ou qu'elle languisse autant de temps que les Actions cesseront, ou se ralentiront [...]“ „[...] [poradní řeči] se svou podstatou s divadlem neslučují. Divadlo přece spočívá v jednání a činech, a proto se na jevišti musí neustále něco dít. Buď události, které jdou proti sobě či se zauzlují, anebo vášnivé city, jež se rodí ze střetů a protichůdných sil, jako když a temné oblohy udeří hrom a vyšlehně blesk. Na jeviště tak nevzkročí téměř žádná postava, kterou by cosi *nerozrušovalo*, jejímž záměrem by se nestavěly do cesty různé překážky, jež by se nemusela vypořádat s řadou nepříznivých okolností a mnohé vytrpět. Jeviště je hájemství *Démona nepokoje, nejistoty a zmatku*, a jakmile tu zavládne klid a mír, musí hra buď skončit, anebo se zadržne, dokud se dění opět nerozběhne či nezrychlí [...]“ (d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, cit. vydání, s. 430, naše kurziva.) Poradní řeči posléze v důkladném rozboru a za stanovení podmínek, při kterých je jejich užití v dramatu vhodné, d'Aubignac bere na milost. Upozorněme rovněž, že se divákovy emoce podle d'Aubignaca mají téměř beze zbytku překrývat s představenými/zobrazenými vášněmi jednajících postav, což pramení z jeho pojetí maximální iluzivnosti dramatu, komedie i tragédie.

- 198 Srov. S. Hache, *La Langue du Ciel. Le Sublime en France au XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion 2000, s. 347–388.
- 199 Srov. dále naši kapitolu o *Britannikovi*.
- 200 Bibliografie ke sporům mezi zastánci atticismu (attické ryzosti) a moderního pokroku je dnes velmi rozsáhlá. Vynikající úvod k oběma těmto paradigmatům v literárněkritickém myšlení skýtá úvodní syntetická studie M. Fumaroliho k obsáhlé antologii, jež se vyčerpávajícím způsobem věnuje zejména sporům o Homéra (jednotna *Íliady* a *Odysseie*, zpochybnění Homérova autorství obou eposů), sporům, do nichž výrazně zasáhl již v šedesátých letech i d'Aubignac (M. Fumaroli, „Les abeilles et les araignées“. In: *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e–XVIII^e siècles*. Précédé d'un essai de M. Fumaroli, suivi d'une postface de J.-R. Armogathe. Éd. établie et annotée par A.-M. Lecoq. Paris: Gallimard 2001). Srov. též sborník *D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes. XVI^e Colloque*. Actes réunis et publiés par les soins de L. Godard de Donville. Marseille: Centre Méridional de Rencontres sur le XVII^e siècle 1986. K rozkrytí dobové *epistémé* nedávno významně přispěl L. F. Norman, *The Shock of the Ancient. Literature and History in Early Modern France*. Chicago: Chicago University Press 2011.
- 201 Srov. výše náš rozbor Chapelainových *Sentiments*.
- 202 K francouzskému pojetí atticismu ve druhé polovině 17. století srov. V. Kapp, „L'apogée de l'atticisme français ou l'éloquence qui se moque de la rhétorique“. In: *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450–1950*. Publiée sous la direction de M. Fumaroli. Paris: Presses Universitaires de France 1999, s. 707–786.
- 203 K Saint-Évremondovi a jeho mimořádnému postavení srov. sborník *Saint-Évremond au miroir du temps*. Actes du colloque du tricentenaire de sa mort, Caen – Saint-Lô (9–11 octobre 2003). Éd. par S. Guellouz. Bibliografie 17–157. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005, zejména E. Bury, „Saint-Évremond, Ancien ou Moderne“, s. 137–148.
- 204 Srov. Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*. Édition établie, présentée et annotée par J. Hellegouarc'h et S. Menant. Paris: Le Livre de Poche 2005, s. 967.
- 205 K preciozitě v 17. století srov. zejména následující monografie: D. Denis, *La Muse Galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de M^{lle} de Scudéry*. Paris: Honoré Champion 1997; D. Denis, *Le Parnasse galant, institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion 2001; R. Duchêne, *Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*. Paris: Fayard 2001; R. Lathuilière, *La Préciosité. Étude littéraire et linguistique I. Position du problème: les Origines*. Genève: Droz 1969; M. Maître, *Les Précieuses: Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion 1999; I. McLean, *Woman triumphant: Feminism in French literature, 1610–1652*. Oxford: Oxford University Press 1977; L. Timmermans, *L'accès des femmes à la culture (1598–1715)*,

un débat d'idées de François de Sales à la marquise de Lambert. Paris: Honoré Champion 1993. K obnovené preciozitě v první polovině 18. století srov. dosud nepřekonanou Deloffrovu monografii o Marivauxovi (F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le Marivaudage: étude de langue et de style*. Paris: Belles Lettres 1955). Preciozita je dnes vysoce kontroverzní téma (srov. polemiku mezi R. Duchênem a M. Maïtrovou), současní literární historici se od tohoto pojmu, jenž je značně zatížen pozdější ideologií, často odvracejí upozorňující unisono na nesoulad mezi preciozitou, literárněhistorickým konstruktem („exogenní“ kategorie), a dobovou *galantností*. Z recentních publikací srov. např. A. Viala, *La France galante*. Paris: Presses Universitaires de France 2008. Ve světle těchto nových poznatků byl nedávno přehodnocen i Molièrův postoj k preciozitě, kromě příslušných edičních komentářů k jednotlivým hrám (zejména ke *Směšným preciozčkám* a ke *Škole žen*) srov. předmluvu k prvnímu svazku souborného vydání (G. Forestier - C. Bourqui, „Introduction“. In: Molière, *Œuvres complètes* I. Éd. dirigée par G. Forestier, avec C. Bourqui. Textes établis par E. Caldicott et A. Riffaud. Comédies-ballets coéditées par A. Piéjus. Avec la collaboration de D. Chataignier, G. Conesa, B. Louvat-Molozay et L. Michel, Paris: Gallimard 2010, s. XI-LX).

206 V Racinově tragédii *Faidra a Hippolytos* (1677).

207 V Racinově tragédii *Bajazid* (1672).

208 V *Arianě* Thomase Corneille (1672).

209 Ve *Voltairově Zaiře* (1732).

210 V Racinově *Britannikovi* (1670).

211 V Racinově *Mithradátovi* (1673).

212 Corneille, *Cinna* (III, 1, v. 735-736). Kurziva vyznačuje původní *Voltairovu* citaci.

213 V *Corneillově Sertoriovi* (1662).

214 K tomu srov. komentář G. Forestiera. In: J. Racine, *Œuvres complètes* I, *Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 1599-1600.

215 Bibliografie k Racinově *Andromaché* je závratná. Uvádíme zde toliko výčet podnětných studií, s nimiž jsme se seznámili: R. Albanese, „La Poétique de l'espace dans *Andromaque*“, *Australian Journal of French Studies*, 32-1, 1995, s. 6-18; C. Amat, „Le thème de la vision dans l'*Andromaque* de Racine“, *Revue des Sciences Humaines*, tome XXXVIII, 152, octobre-décembre 1973, s. 645-654; H. T. Barnwell, „From *La Thébaïde* to *Andromaque*. A view of Racine's early dramatic technique“, *French Studies*, vol. V, 1951, s. 30-35; C. Biet, „Dans la tragédie, la traduction n'existe pas: l'empilement des références dans *Andromaque*“, *Littératures classiques*, 13, 1990, s. 223-237; J. Campbell, „Racine and the Augustinian inheritance: The case of *Andromaque*“, *French Studies*, vol. LIII, 3, 1999, s. 279-291; G. Declercq, „L'Énonciation et la personne de l'Orateur dans le texte dramatique. (Les mœurs oratoires dans le théâtre de Racine; application à *Andromaque*)“. In: *Colloques d'Albi. Langue et signification*. (Pouvoir + Dire). Albi 1982, s. 268-294; G. Defaux, „Culpabilité et expiation dans l'*Andromaque* de Racine“, *Romanic Review*, 68, 1, 1977, s. 22-31; G. Forestier, „Écrire *Andromaque*. Quelques hypothèses génétiques“, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1, 1998, s. 43-62; P. France, „Oreste and Orestes“, *French Studies*, vol. XXIII, 2, 1969, s. 131-137; J. C. Gossip, „Oreste, amant imaginaire“, *PFSCS*, XX, 39, 1993, s. 353-367; H. G. Hall, „Pastoral, epic and dynastic dénouement in Racine's *Andromaque*“, *Modern Language Review*, 69, 1974, s. 64-78; R. W. Hartle, „Symmetry and Irony in Racine's *Andromaque*“, *L'Esprit Créateur*, vol. XI, 2, s. 46-58; E. Hénin, „*Pyrrhus n'avait pas lu nos romans*: le héros tragique à l'épreuve de la galanterie (1666-1676)“, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 33, 64, 2006, s. 63-83; R. Kuhn, „The Palace of broken words: Reflections on Racine's *Andromaque*“, *The Romanic Review*, 70-4, 1979, s. 336-345; M. R. Margitić, „*Andromaque* ou la lecture des signes: étude de l'ironie tragique“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 11, 1979, s. 137-154; C. McGarry, „The Role of the Past in Racine's *Andromaque*“, *The Seventeenth Century. Directions Old and New*. Glasgow 1992, s. 88-97; J. Phillips, „Racine's *Andromaque*: a semiotic approach“, *Nottingham French Studies*, vol. 42, 2, 1993, s. 12-22; D. Shaw, „The function of Baroque elements in *Andromaque*“, *Forum for Modern Language Studies*, vol. XI, 3, 1975, s. 205-212; J.-C. Vuillemin,

„Troie/Buthrote: problématique de l'origine dans *Andromaque*“, *Australian Journal of French Studies*, XXVIII, 1, 1990, s. 3-16.

- 216 Srov. Forestierův komentář, který stručně vystihuje hlavní dějovou zápletku této tragédie: „Avec *Andromaque*, c'est la première fois qu'un héros, sur l'ordre d'une héroïne, est conduit à tuer un roi légitime, son rival, et que celui-ci, de son côté, fait pleurer l'innocente qu'il veut faire céder, *tout en restant un héros*.“ „Racinova *Andromaché* je první tragédie, v níž hrdina na hrdinčin příkaz zabije právoplatného krále, svého soka, a v níž tentýž panovník rozpláče nevinnou ženu, kterou chce získat, a neztrácí přitom nic ze svého hrdinství.“ (In: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 1319; naše kurzíva.)
- 217 Vyzdvižení Lucana slouží Saint-Évremondovi jako podpůrný argument, když obhajuje svrchovanost estetiky založené na apoteóze lidského heroismu, kterou by si měla osvojit i poetika tragédie: „Je ne veux pas comparer la *Pharsale* à l'*Énéide*: je connais la juste différence de leur valeur; mais à l'égard de l'*élévation*, Pompée, César, Caton, Curion, Labienus ont plus fait pour Lucain que n'ont fait pour Virgile Jupiter, Mercure, Junon, Vénus, & toute la suite des autres Déesses & des autres Dieux. // Les idées que nous donne Lucain des grands hommes, sont véritablement plus belles & nous touchent plus que celles que nous donne Virgile des Immortels. *Celui-ci a revêtu ses Dieux de nos faiblesses, pour les ajuster à la portée des hommes; celui-là élève ses héros jusqu'à pouvoir souffrir la comparaison des Dieux: Victrix causa Diis placuit, sed victa Catoni.* // Dans Virgile, les Dieux ne valent pas des héros: dans Lucain, les héros valent des Dieux.“ „Nehodlám srovnávat *Pharsalia* s *Aeneidou*, jsem si totiž dobře vědom rozdílné hodnoty obou těchto děl. Ale v Lucanovi se Pompeius, Caesar, Cato, Curion a Labienus podílejí na *vznešenosti* citelněji než ve Vergilioví Jupiter, Merkur, Juno, Venuše a všechna ostatní božstva. // U Lucana na nás působí lidští hrdinové *daleko vznešeněji a úchvatněji* než nesmrtelní bohové u Vergilia. *U něho totiž Olympané podléhají lidským slabostem, a tak je básník polidštuje a zlidštuje, kdežto Lucanovy postavy se bezmála vymykají lidskému měřítku a takřka se rovnají bohům.* *Victrix causa Diis placuit, sed victa Catoni.* // U Vergilia bohové nedosahují hrdinské velikosti; u Lucana lidští hrdinové jednají jako bozi.“ (Saint-Évremond, *De la tragédie ancienne et moderne*, cit. vydání, s. 176-177; naše kurzíva.) I tato úvaha je konzistentní se Saint-Évremondovou preferencí pro morální heroismus, „grandeur d'âme“ - a jeho hodnocení předznamenává v tomto ohledu Boileauovu úvahu o longinovském vznešenu, kde rozebírá dva výstupy z Corneillových tragédií (z *Médeie* I, 4; a z *Horatia* III, 6), srov. N. Boileau, „Réflexion X ou Réfutation d'une Dissertation de Monsieur Le Clerc contre Longin“. In: *týž, Œuvres complètes*. Introduction par A. Adam. Textes établis et annotés par F. Escal. Paris: Gallimard 1966, s. 548-549. Za povšimnutí rovněž stojí, že Saint-Évremondův odklon od Vergilia v důsledku znamená i zpochybnění humanistického kánonu, zejména tak, jak se ho přidržuje Scaliger, jenž svou obsáhlou latinsky psanou *Poetiku* staví právě na četných příkladech nedostižného Vergilia; zpochybněn je tak implicitně (ale *avant la lettre*) i La Mesnardière, který ze Scaligerova právě v kapitole o *mores* vychází. Ke Scaligerovi srov. sborník *La statue et l'empreinte. La poésie de Scaliger*. Études réunies et présentées par C. Balavoine et P. Laurens. Paris: Vrin 1986, zejména C. Balavoine, „La Poétique de J.-C. Scaliger: pour une mimésis de l'imaginaire“, s. 107-129.
- 218 Vergilius, *Aeneis* (III, v. 292-293, 301, 303-305, 320-328, 330-332; naše kurzíva).
- 219 V překladu O. Vaňorného (Publius Vergilius Maro, *Aeneis*. Praha: Svoboda 1970, s. 94-96).
- 220 Nemluvě o dalších Racinových inspiračních zdrojích, Homérově *Odyseii*, Ovidiových *Listech*, Eurípidově *Andromaché* a řadě dobových divadelních her (Corneillově *Perthariti*, Rotrouově *Umírajícím Herkulovi* ad.). Ke genetickým filiacím srov. komentář G. Forestiera (in: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 1326-1329) a výše citovaný článek C. Bieta (*Littératures classiques*, 13, 1990, s. 223-237).
- 221 Obraz *Andromaché* se však významně proměňuje v pozdějších vydáních z let 1673, 1675, 1687 a 1697. Racine upravuje strukturu třetího výstupu pátého dějství. Zatímco v prvním vydání tragédie vystupuje kromě Oresta, Hermioné a jejich doprovodu

i Andromaché, její dlouhou tirádu ve zmíněných pozdějších vydáních Racine vypouští. S Andromaché coby s postavou, jež promlouvá na jevišti *ad coram populo*, se tak divák setkává naposledy v prvním výstupu čtvrtého dějství – a jedinou přímou konfrontací mezi oběma hrdinkami pak v celé tragédii zůstává krátký čtvrtý výstup v dějství třetím, kdy Andromaché naléhavě prosí Hermioné, aby se jí a jejího syna u Pyrrha zastala. V celkem nízkém počtu veršů v partech Andromaché a Hermioné dobová kritika shledává nedostatek, srov. „Racine est plus beau dans ses livres que sur le théâtre. Dans son *Andromaque*, il introduit des reines qui ne parlent point. C'est un défaut.“ „Racinovy verše jsou půvabné spíše při četbě než na divadle. V *Andromaché* vystupují královny, které nepronosou jediné slůvko. Tomu se měl autor vyhnout.“ (Anonym, cit. podle *Nouveau corpus Racinianum. Recueil – inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine*. Éd. cumulative par R. Picard. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1976, s. 91, dat. mezi 1670 a 1675.) V pátém dějství se situace zcela mění: po Pyrrhově smrti se veškerá moc soustřeďuje v rukou Andromaché. V prvním vydání se navíc o Pyrrhově smrti Hermioné dozvídá z úst Andromaché, v pozdějších vydáních přímo od Oresta. Srov. vypuštěnou pasáž: „Oui, c'est cette Princesse / Deux fois Veuve, et deux fois l'Esclave de la Grèce; / Mais qui jusque dans Sparte ira vous braver tous, / Puisqu'elle voit son Fils à couvert de vos coups. / Du crime de Pyrrhus complice manifeste, / J'attends son châtiment. Car je vois bien qu'Oreste / Engagé par votre ordre à cet assassinat, / Vient de ce triste exploit vous céder tout l'éclat. / Je ne m'attendais pas que le Ciel en colère / Pût, sans perdre mon Fils, accroître ma misère, / Et gardât à mes yeux quelque spectacle encor, / Qui fit couler mes pleurs pour un autre qu'Hector. / Vous avez trouvé seule une sanglante voie / De suspendre en mon cœur le souvenir de Troie. / Plus barbare aujourd'hui qu'Achille et que son Fils, / Vous me faites pleurer mes plus grands Ennemis; / Et ce que n'avaient pu promesse, ni menace, / Pyrrhus de mon Hector semble avoir pris la place. / Je n'ai que trop, Madame, éprouvé son courroux, / J'avais plus de sujet de m'en plaindre que vous. / Pour dernière rigueur, ton amitié cruelle, / Pyrrhus, à mon Epoux me rendait infidèle. / Je t'en allais punir. Mais le Ciel m'est témoin, / Que je ne pouvais pas ma vengeance si loin, / Et sans verser ton sang, ni causer tant d'alarmes, / Il ne t'en eût coûté peut-être que des larmes.“ „Ano, já neb žena, / jež dvakráte vdovou, zde dvakrát pokořena, / však v Spartě proti vám v zlém vzdoru bude stát, / neboť vás její syn už nemusí se bát. / Mé dítě sic šetří bozi a jejich hněv, / mně přesto v srdci zní, Paní, truchlivý zpěv, / a žasnou, že když jsem už pochovala muže, / po tváři tolik slz mi ještě stékat může. / Hle, Pyrrhovou vraždou jste mě uvrhla v past – / v jeho krvi bledne vzpomínka na mou vlast. / Achilleus druhdy byl soucitnější než vy, / A proto mě dnes hůř tíží mé okovy. / Hrozbami a sliby Pyrrhos nezmohl nic / a tam, kde pohořel, vy uspěla jste víc. / Já byla bezmocná vůči jeho zlobě, / byt' svými žádostmi pokořoval nás obě. / Nutils mě pošlapat cit k choti, ba i čest, / proto tě měl stihnout patřičně tvrdý trest. / Však netoužila jsem, ať Hektórov sok zhyne, / má pomsta by našla cesty lidštější, jiné: / kéž by ti nikoli krev ze smrtelných ran, / leč proud slz z příkoří či z žalu skropil skráň.“ (*Andromaque*, V, 3, v. 1505–1530. J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 250–251.)

222 *Couleur*, tj. „raison apparente“, klíčový pojem d'Aubignakova pojmosloví v *Divadelní praxi*, zejména v rámci jeho úvah o věrohodnosti. Srov. např. úryvek, kde d'Aubignac analyzuje dynamiku mezi „údaji“, jichž se divák dostává přímo (tj. prostřednictvím dramatického dialogu) a nepřímou (tj. prostřednictvím vyprávění/ličení): „Je sais bien que le Poète ne travaille point sur l'Action comme véritable, sinon qu'en tant qu'elle peut être représentée: D'où l'on pourrait conclure qu'il y a quelque mélange de ces deux considérations, mais voici comment il les doit démêler. Il examine tout ce qu'il veut, et doit faire connaître aux Spectateurs par l'oreille et par les yeux, et se résout de le leur faire réciter, ou de le leur faire voir; parce qu'il doit avoir soin d'eux, en considérant l'Action comme représentée: mais il ne doit pas faire ces Récits, ni ces Spectacles seulement à cause que les Spectateurs en doivent avoir la connaissance. Comment donc? Il faut qu'il cherche dans l'Action considérée comme véritable, un motif et une raison apparente, que l'on nomme couleur, pour faire que ces Récits et ces

Spectacles soient vraisemblablement arrivés de la sorte. „Dobře vím, že autor zpracovává děj jakožto skutečný jen v té míře, v jaké se předvádí na jevišti. Z toho vyplývá, že se dramatik musí řídit oběma zřeteli, a měl by tudíž postupovat následovně. Necht promýšlí vše, co hodlá do tragédie zahrnout a s čím musí diváka seznámit tak, aby se dozvěděl důležité údaje buď z rozmluv postav, anebo z dějů, jež se odehrávají na jevišti. Musí se totiž postarat o to, aby obecenstvo vědělo vše potřebné, a mít na paměti, že děj spočívá v tom, co se předvádí na scéně. Rozmluvy postav ani události na jevišti však nesmí do tragédie začlenit násilně, tj. jen proto, aby divákovi potřebné vědomosti poskytl. *Jak si má autor poradit? Musí v ději, o němž předpokládáme, že se skutečně stal, najít pohnutku či patrný důvod, jenž děj podbarví [„couleur“] a v jehož světle se události zprostředkované líčením a scénické efekty jeví věrohodně.*“ (d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, cit. vydání, s. 82.)

- 223 Prudérní stylizace nenechává čtenáře na pochybách, jaký Corneillův prohršek d'Aubignac pranýřuje. Stejně scestná by však byla domněnka, že požadavek *bienséance(s)* dobová kritika přijímala jednostranně jako nezbytně nutný. Srov. následující úryvek ze Saint-Évremondova pojednání *Sur les caractères de la tragédie* z roku 1672, kde proti sobě stojí „vášeň“ a „charakter“ a v němž Saint-Évremond opětovně zdůrazňuje „lidskost“ fikční postavy, byť sebehrdinštější: „*J'avoue qu'il y a de certains sujets où la bienséance & la raison même favorisent les sentiments de la passion; & alors la passion le doit emporter sur le caractère. Horace veut qu'on représente Achille agissant, colère, inexorable, croyant que les lois n'ont pas été faites pour lui, & ne connaissant que la force pour tout droit en ses entreprises; mais c'est dans son naturel ordinaire qu'on le doit dépeindre ainsi. C'est le caractère qu'Homère lui donne, lorsqu'il dispute sa captive à Agamemnon. Cependant ni Homère, ni Horace n'ont pas voulu éteindre l'humanité dans Achille; & Euripide a eu tort de lui donner si peu d'amour pour Iphigénie, sur le point qu'elle devait être sacrifiée. Le sacrificeur était touché de compassion, & l'amant paraît comme insensible; s'il a de la colère, il la trouve dans son naturel: son cœur ne lui fournit rien pour Iphigénie. On m'avouera que la bienséance même exigeait de la tendresse; & tous les gens de bon goût blâmeront le poète d'avoir trop considéré le caractère, lorsqu'il fallait avoir de grands égards pour la passion. Mais quand une passion est connue généralement de tout le monde, c'est là qu'il faut donner le moins qu'on peut au caractère.*“ „*Uznávám, že u některých námětů přiměřenost, a dokonce sám rozum hrají ve prospěch milostných citů, vášně v nich nad povahou vítězí.* Podle Horatia máme Achillea zobrazit jako rozhodného, prchlivého a neoblomného muže, který si myslí, že zákony pro něho neplatí, a který při naplňování všech záměrů a cílů uplatňuje místo práva sílu. Musíme ho ale vypoodobnit tak, aby jeho jednání vyplývalo z jeho přirozeného založení. Když se u Homéra Achilleus pře s Agamemnonem o Ífigeneiu, ukazuje se v tom jeho povaha. Avšak u Homéra i u Horatia se v tomto hrdinovi ozývají lidské city, zatímco u Eurípida je vůči Ífigeneii přehnaně tvrdý, když hrdinku vedou na smrt - v tom Eurípides pochybil. Kněze, který má vykonat obět, jímá soucit, zatímco milenec se projevuje necitelně. Je-li prchlivý, hněv pramení z jeho založení. Jeho srdce je však zatvrzelé, Ífigeneiin osud ho nedojímá. Jistě mi dá každý za pravdu, že tady přiměřenost vyžadovala, aby měl Achilleus s Ífigeneiou soucit. Každý zastánce dobrého vkusu básníkovi vyčte, že u tohoto hrdiny povaha neopodstatněně přebíjí vášně. Pokud jsou hrdinovy vášně všeobecně známy, musí jim povaha co nejvíc ustoupit.“ (Saint-Évremond, *Sur les caractères de la tragédie*, cit. vydání, s. 189; naše kurziva.) Rozlišení mezi prudkou vášní (*pathos*, zde *passion*) a „povahovým založením“ (*éthos*, zde *caractère*) Saint-Évremond přebírá nejspíš z Quintiliana, srov. Quintilianus, *Institutio oratoria*, VI, 2, 8–24. Je rovněž pravděpodobné, že si Racine Saint-Évremondova slova vybavil při práci na své *Ífigenii*, v níž Achillea zobrazuje v souladu se Saint-Évremondovými požadavky.

- 224 D'Aubignac dává přednost Mairetovi zpracování tohoto tragického příběhu. Ke srovnání Mairetovy a Corneillovy *Sofonisby* srov. ediční komentáře B. Louvat-Molozayové ke kritické edici Mairetovy *Sofonisby*. In: J. Mairet, *Théâtre complet*, tome I. Paris: Honoré Champion 2004, s. 26–97. K Mairetovi srov. tematické číslo časopisu

Littératures classiques, „Le Théâtre de Jean Mairet“, 65, 2008, sous la direction de B. Louvat-Molozay.

- 225 Nedá se však zároveň říci, že by věrohodné zpracování dramatického děje zcela zahrnoval. Srov. Z. Šuman, „Vraisemblance dans *Héraclius* de Pierre Corneille: théorisation de la crédibilité“. In: *Medium et scopus: jazyky literatury v edukaci a komunikaci*. Praha: Karolinum 2013, s. 71-78.
- 226 K polysémii kategorie „douceur“ (*lenitas/suavitas*) ve vztahu k tzv. galantnímu „enjouement“ [mimo jiné jedné ze tří Aristotelem definovaných ctností, *Etika Nikomachova*, 4, 12-14, 1126b-1128b: „amabilité“ („comitas“), „véracité“ („veritas“), „enjouement“ („urbanitas“, „eutrapélie“)], srov. sborník *Le doux aux XVI^e et XVII^e siècles. Écriture, esthétique, politique, spiritualité*. Colloque des 28 et 29 mars 2003. Textes réunis par M.-H. Prat et P. Servet. *Cahiers du GADGES*, n° 1. Centre Jean Prévost: Université Jean Moulin-Lyon 3; zejména D. Denis, „La douceur, une catégorie critique au XVII^e siècle“, s. 239-260.
- 227 Srov. zejména druhý výstup druhého jednání Senekových *Trójanek*.
- 228 Racine má na mysli Vergiliovo líčení pádu Tróje a samotného Priamova skonu (Vergilius, *Aeneis*, II).
- 229 Hlavní hrdina obsáhlého „barokního“ pastorálního románu *L'Astrée*, jenž nyní postupně vychází v kritickém vydání, srov. H. d'Urfée, *L'Astrée. Première partie*. Éd. critique établie sous la direction de D. Denis. Par J.-M. Chatelain, D. Denis, C. Esmein-Sarrazin, A. Gefen, L. Giavarini, F. Greiner, F. Lavocat et S. Macé. Paris: Honoré Champion 2011.
- 230 Satirickou zápletkovou komedii *Kritika Andromaché aneb Bláznivý spor* (*La Folle Querelle ou la Critique d'Andromaque*) napsal Adrien-Thomas Perdou de Subligny (1636-1696), Molière ji uvedl v Palais-Royal 25. května 1668 (půl roku po premiéře Racinovy *Andromaché*, knižně vychází 22. srpna 1668). Jean-Pierre Collinet se domnívá, že se na napsání hry podílel Molière, částečně se zdá, že pro to svědčí Subligného předmluva, Georges Forestier naopak Molièrovo spoluautorství vyvrací. K atribuci srov. ed. komentář in: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 1372, poznámka 3. Hra navazuje na polemická díla vyvolaná Molièrovou *Školou žen* a patrně neměla velký úspěch, nejde - jak bychom čekali - o typickou salónní komedii, jako jsou Molièrovy *Kritika Školy žen* a *Směšné preciózky*, ale o komedii zápletkovou, do níž jsou ne vždy zcela ústrojně zabudovány kritické poznámky k Racinově *Andromaché* - satira spočívá v tom, že směšně hloupoučké postavy (např. Éraсте) Racinovu tragédii brání, zatímco postavy „vytříbeného“ ducha (tj. „honnêtes gens“: Hortense, Alcipe, Lysandre) ji podrobují nesmířlivé kritice.
- 231 Za zásadní považují dobou kritika i samotní autoři *inventio a dispositio* - spatřují v nich trest tvůrčího přínosu. *Elocutio* soudobí dramatikové považují za druhořadou, což může být pro moderního čtenáře poněkud překvapivé (srov. např. Vosslerovy a Spitzerovy studie). V závěru svého satirického díla Subligny v rámci konvenčního komického rozuzlení (rozhádané postavy se udobří) kritiku zmírňuje. O tom, že Racine Subligného výtky proti „čistotě“ jazyka vzal v potaz, se ve stylizovaném dopise z 21. prosince 1669 (o premiéře Racinovy tragédie *Britannicus*) zmiňuje Robinet, srov. „Formant un sujet théâtral, / En vers d'un style magnifique / Et tous remplis de politique, / Qui font la nique hautement, / Au moins c'est là mon sentiment, / A plusieurs de ceux d'Andromaque, / Si qu'ils ne craignent point l'attaque... / De ce petit de Subligny, / Qui fit sa critique contre elle / Sous le nom de *Folle Querelle*... / Car, pour en parler franchement, / C'est, je crois grâce à sa critique / Que l'on trouve en ce dramatique / Un style bien plus châtié, / Plus net et plus purifié.“ „Pan Racine, pravím, se blýskl / veršem beze skvrn ni kalu, / hrou, v níž jde o strasti králů, / o říši, o stát a vládu / a již dosud nejvyšší kladu. / Náš Subligny šlehá břitce / ba, nemá daleko k výtce. / Před lety v bláznivém sporu / Andromaché vytkl vady / a dal Racinovi rady. / Novou hru zdobí víc kladů, / proto, jak dím, sklízí chválu: / verš je vyryt do křišťálu / a samou ryzostí plane / jako skvosty nevidané.“ (J.-B. Robinet, *Lettre en vers à Madame*, cit. podle *Nouveau corpus Racinianum. Recueil - inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine*. Éd. cumulative par R. Picard. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1976, s. 54.)

- 232 Sublignyho formulace poukazuje na to, jak obtížně se vymezují, resp. na jejich problematický status ve smyslu závazného dramatického pravidla. Srov. dále.
- 233 Tato výtka vůči Racinovi působí o to pichlavěji, že *Médeia* je vůbec první Corneillovou tragédií, byť ne prvotinou. Jinak řečeno, nechť Racine prostuduje i rané Corneillovo dílo... Subligny zde nepochybně navazuje na Corneillův pozdní rozbor, kde dramatik s neskryvanou satisfakcí nezapomíná upozornit na to, s jakými ohledy Iásón svého druha vyprovází z Korinthu: „Je serai bien aise encore qu'on remarque la civilité de Jason envers Pollux à son départ: il l'accompagne jusque hors de la ville, et c'est une adresse de Théâtre assez heureusement pratiquée pour l'éloigner de Créon et de Créuse mourants, et n'en avoir que deux à la fois à faire parler. Un Auteur est bien embarrassé quand il en a trois et qu'ils ont tous trois une assez forte passion dans l'âme, pour leur donner une juste impatience de la pousser au-dehors.“ „Byl bych věru rád, kdyby si divák povšiml, jak ohleduplně se Iásón chová k Polluxovi. Když tento jeho druh odjíždí, vyprovází ho až za město, což je z divadelního hlediska velice šikovné řešení. Iásón zároveň opouští Kreonta a Kreúsu, když oba umírají, takže na jevišti zůstanou jen dvě mluvící postavy. Autor má co dělat, když má na jevišti tři postavy, jimiž zmítají vášně, a když si musí poradit s tím, že chce každá z nich dát naléhavému citovému hnutí průchod.“ (P. Corneille, „Examen de Médée“. In: týž, *Œuvres complètes* I. Éd. G. Couton. Paris: Gallimard 1980, s. 539; naše kurziva.) Více než na Iásónově ohleduplnosti („civilité“) však beze sporu Corneillovi záleží na zdařilém uspořádání dramatického děje (srov. zvýrazněné pasáže).
- 234 Pyladés, syn fockého krále Strofia a Agamemnonovy sestry, Orestův bratranec. Vystupuje v Aischylově *Oresteii* (v *Oběti na hrobě*), v Eurípidových *Orestovi* a *Ifigeneii v Tauridě*, jako němá postava v Sofoklově i v Eurípidově *Élektře*, dále pak rovněž v Senekově *Agamemnonovi*, nikoli však v Eurípidově *Andromaché*. K interpretaci této pasáže Sublignyho kritiky srov. komentář G. Forestiera. In: J. Racine, *Œuvres complètes* I, *Théâtre - Poésie*, cit. vydání, pozn. č. 3, s. 1349. Sublignyho výtka k Racinově obraně však vyznívá účelově, v Racinově předmluvě z roku 1668 ani v její upravené verzi z roku 1675 o Pyladovi zmínka není.
- 235 Srov. poslední výstup *Alexandra Velikého*, kde je tomu paradoxně přesně naopak. Póros začíná Alexandrovi vykat až ve chvíli, kdy ho vládce přesvědčí o své velkorysosti. K tykání/vykání mezi protagonisty v Racinových tragédiích a k rozličným funkcím tohoto jazykového prostředku, jehož Racine hojně využívá (v *Andromaché* srov. zejména třetí výstup pátého dějství, kde se Hermioné distancuje od Oresta), srov. P. France, *Racine's Rhetoric*, Oxford: Oxford University Press 1965, s. 181. Vyčerpávajícím způsobem se vytkáním a tykáním v tragédii zabývá J.-Y. Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion 2004, s. 273–350.
- 236 Stejný argument (chování tragické postavy má být uzpůsobeno a zobrazeno tak, aby odpovídalo soudobému vkusu a zachovalo si tragickou vážnost) nacházíme v Heinsiově *Poetice*, kterou Racine dobře znal. Ve svých úvahách Heinsius poukazuje na nezbytnou přiměřenost v zobrazení povahových rysů komických i tragických postav, což dokládá mnohými příklady z uhlazených Terentiových komedií. Když je zobrazené jednání/chování nepřiměřené, divák se rozesměje a smích se s tragédií neslučuje: „Vides ubique sermonem, qui quod ex decoro repræsentat mores, naturæ ipsi par est; ideoque intimos pertentat sensus, ut infinita ejus generis in eo [Terentius] nunc omittam. De quo non cogitarunt, qui de risu tantum solliciti fuerunt, cum quo maxime decorum pugnat, imo, hoc ipso excitatur, si negligas.“ Překlad M. C. Putny: „Všude vidíš řeč, která předvádí mravy tak důstojně, že se rovná samotné přírodě, a tak proniká do nejnižších smyslů. Pomínu nyní nekonečné množství příkladů tohoto druhu, které v něm [Terentiovi] jest. O čemž nepřemýšleli ti, kdo byli rozhýbáni pouhým smíchem, s nímž důstojnost nejlíc zápasí, ba, jímž je vyvolána, pokud toto zanedbáš.“ (D. Heinsius, *De Constitutione Tragediæ* dite *La Poétique d'Heinsius*. Éd., traduction et notes par A. Duprat. Genève: Droz 2001, s. 262; naše kurziva.)
- 237 A zde se také nejvýrazněji ukazuje provázanost mezi povahokresbou a „myšlenkovou stránkou“. Zevrubně o ní pojednává La Mesnardierova *Poetika*. Srov. minuciózní typologii

různých projevů této „kvalitativní“ složky v tragédii. Zahrnuje i kruté naturalistické popisy, zobrazení delirií atp. V deváté kapitole jsou postupně vymezeny tyto její projevy: 1) „Les Sentimens Forcez“ („vyumělkované“, „nepřirozené“, „strojené“, s. 254–273), 2) „Les Sentimens Abusifs“ („zmatečné“, „šalebné“, s. 274–285), 3) „Les Sentimens Inégaux“ („nedůsledné“, s. 285–293), 4) „Les Sentimens Incivils“ („neslušné“, „nezdvořilé“, s. 293–313), 5) „Les Sentimens Horribles“ („hrůzné“, „děsivé“, s. 313–325). V závěru posledního oddílu La Mesnardière rozebírá Eurípidovu *Hekabé* a Senekova *Thyesta* a i zde je patrné, do jaké míry ve své *Poetice* omezuje tvůrčí *inventio*, neboť vše podřizuje příkladnému účinku: „Si leurs peines [des grans Personnages] étoient moindres, si elles étoient supportables, & vn peu plus *proportionnées à la patience humaine*, leur puissante Exagération ne produiroit dans nos esprits que la Terreur & la Pitié. *Mais depuis qu'elles dégénèrent en cruauté execrables, & en souffrances horribles, elles ne peuuent engendrer que des effets qui leur ressemblent.* Au lieu de la Compassion que deuroient exciter en nous les miseres de cette Reine [Hécube], nous sentons dans nôtre cœur vne forte détestation de l'odieuse lascheté de ceux qui la persecutent: Et au lieu de l'Epouuante que ses maux nous doiuent causer, si nous sommes assez injustes pour fauoriser des crimes, comme fist cette Princesse, *nôtre ame est remplie d'une horreur qui lui fait hair & les Grecs, & le Poëte, & les Acteurs; Les premiers pour leur barbarie, le second pour ses Sentimens, & les derniers pour leur employ.* // Il y a deux sortes d'Horreur. *La premiere est vne Passion qui nous fait abhorrer le vice par vne haine constante, vertueuse, & qui nous plaist; à cause que nous savons bien que nous sommes fort raisonnables dans vn si iuste sentiment.* La seconde est vn mouvement plein de dégoust & d'auersion, *qui offense & blesse nôtre ame, pour peu qu'elle soit généreuse; pource qu'elle ne peut souffrir ni l'excés de la perfidie, ni celui de la cruauté qui causent ce transsissement.* // Comme il est aisé de iuger par la differente nature de ces deux Passions diuerses, *que la premiere est louable, & qu'il est permis au Poëte de réueillir par les Spectacles cette horreur sainte & naturelle que les personnes bien nées ont au fonds de la Volonté pour les meschantes actions: Ainsi nous pouuons reconnoître que la derniere est inutile, désagreable & chocquante; & partant que l'Ecriuain ne la doit iamais exciter par des peintures odieuses.*“ „Kdyby strádání hlavních hrdinů nepřekračovalo míru, kdyby bylo snesitelnější, kdyby byl dramatik citlivější vůči našemu vnímání a kdyby utrpení postav zveličil působivě, vyvolalo by v nás pouze strach a soucit. Avšak *jakmile se utrpení postav zvrátí v otřesnou krutost a přeroste ve strašlivá muka, může vyvolat toliko podobný účinek.* S královnou [Hekabé] a s jejími útrapami bychom měli jen soucítit, avšak při pohledu na její hanebné a zbaběle si počínající nepřátele k nim pocítíme silný odpor. Máme-li na rozdíl od Hekabé alespoň trochu citu pro spravedlnost, nebudeme na tyto zločiny pohlížeti shovívavě, ale místo toho se jich zhrozíme a *rozlítíme se na Řeky, na autora i na herce: na Řeky máme zlost proto, že se chovají tak barbarsky, na autora proto, že nás k takovým pocitům dohání, a konečně na herce z toho důvodu, že v takové hře hraje.* // Hrůza má dvojí podobu. *První působí tak, že se nám neřest protiví, a v důsledku toho si ji za všech okolností oprávněně ošklivíme, pročez tento odmítavý postoj doprovází libost, neboť víme, že nenávidět neřest je rozumné a ctnostné.* V druhém případě jsme znechuceni, ba zhnuseni. *Přílišná licoměrnost a krutost totiž každého ušlechtilého člověka nevyhnutelně uráží a zraňují, až ochromují.* // Obě podoby hrůzy lze stěží zaměnit, protože se svou podstatou liší: *první druh je vítaný, a básníkovi je tedy dovoleno takovou hrůzu v obecenstvu vyvolávat jako přirozený důsledek onoho posvátného zděšení, jež v ušlechtilých lidech vzbouzejí zlé skutky. Zato druhá z nich, jak snadno nahlédneme, je zbytečná, jelikož se nám protiví a pobuřuje nás.* Z toho jasně vyplývá, že básník by se měl takto pohoršlivým výjevům vždy vyhýbat.“ (H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 323–325; naše kurzíva.) Argumentace však neobstojí, neboť odráží reakci na „barokní“ *démesure*, ale právě kruté výjevy se těší v celém 17. století velké oblíbě – a jistě ne pouze u lidí urozeného původu („personnes bien nées“). Čtení La Mesnardièreovy *Poetiky* může být místy i zábavné: básnický popis by se měl podle něho vystříhat např. zobrazení „mrzkých“ plazů, třeba užovky (cit. vydání, s. 314). K normativnímu rámci La Mesnardièreovy *Poetiky* srov. H. Verdaasdonk, „Généralité de *La Poétique* de La Mesnardière“, in: *Travaux récents sur*

le XVII^e siècle. Franco Simone, *Critique littéraire, La Crise au XVII^e, Descartes*. Actes du 8^e Colloque de Marseille, janvier 1978, organisé par le Centre Méridional sur le XVII^e siècle, s. 73–80.

- 238 K četným dobovým srovnáním Corneille s Racinem, z nichž se u některých dále zastavíme, srov. studie otištěné ve sborníku k třístému výročí dramatikova úmrtí (*Jean Racine 1699–1999*. Actes du colloque du tricentenaire, 25–30 mai 1999. Sous la direction de G. Declercq et de M. Rosellini. Paris: Presses Universitaires de France 2003, s. 698–796, zejména E. Mortgat-Longuet, „Aux origines du parallèle Racine-Corneille“, s. 703–717). K jistě nejvýznamnějšímu dobovému srovnání z pera Corneillova rivala Longepierra srov. Minelovo kritické vydání (H.-B. de Longepierre, *Médée. Tragédie*. Suivie du *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine (1686)* et de la *Dissertation sur la tragédie de Médée par l'abbé Pellegrin (1729)*). Publiés avec une introduction et des notes par E. Minel. Paris: Honoré Champion 2000).
- 239 Dva epigramy, jež kolovaly v několika mírně odlišných opisech a pod různými názvy, zde text prvního: „La vraisemblance est choquée en Ta Pièce, / Si l'on en croit et d'Olonne, et Créqui. / Créqui dit que Pyrrhus aime trop sa maîtresse; / D'Olonne qu'Andromaque aime trop son mari.“ „Věrohodnost plísni pan d'Olonne a Créqui. / V Andromaché plane k choti přílišný cit / A Pyrrhos nepatří prý mezi pravé reky, / Neb i on milenku méně rád měl by mít.“ (naše kurzíva.) O relativní neustálenosti konceptualizace *bienséance* / *vraisemblance* svědčí jedna z dochovaných variant prvního verše tohoto epigramu, kde čteme: „La bienséance est peu dans cette pièce...“ („Přiměřenost pokulhává...“). Text druhého epigramu: „Créqui prétend qu'Oreste est un malhonnête homme / Et qu'il ne soutient pas le rang de l'ambassadeur / N'en déplaît à Créqui je suis son serviteur / S'il le fait mieux que lui je l'irai dire à Rome.“ „Orestés nevalně v svém poslání si vede, / Jak pan Créqui míní, neb nemá čistý štít. / Nic ve zlém, až v Římě to však lze vyzradit, / Pokud šikovněji Créqui svůj úkol svede.“ (Oba epigramy cit. dle J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 257; naše kurzíva.) K jednotlivým textovým variantám srov. vyčerpávající komentář G. Forestiera, cit. vydání, s. 1369–1371. Text je přetištěn rovněž in: *Nouveau corpus Racinianum. Recueil - inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine*. Éd. cumulative par R. Picard. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1976, s. 44. Co se týká datace obou textů, je Picard obezřetný (jako hypotetické datum jejich vzniku uvádí únor 1668).
- 240 Hermione: „Tais-toi, Perfide, / Et n'impute qu'à toi ton lâche Parricide. / Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur, / Va, je la désavoue, et tu me fais horreur. / Barbare qu'as-tu fait? avec quelle furie / As-tu tranché le cours d'une si belle vie? / Avez-vous pu, Cruels, l'immoler aujourd'hui, / Sans que tout votre sang se soulevât pour lui? / Mais parle. De son sort qui t'a rendu l'arbitre? / Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? À quel titre? / Qui te l'a dit?“ „Tys prolil jeho krev. / Nedoufej v mou vděčnost, mne opanoval hněv. / Řekové radostně ti staví slavobránu, / u mne sis vysloužil leda vztek a hanu. / Proč zmařils ctný život? Snad posedl tě běs? / Mne jímá, zlosyne, hrůza, odpor a děs. / Proč dopustila jste, ó krutá nebesa, / tu vraždu? Řecko ji oslaví a zaplesá. / Dát nebo vzít život přísluší jen bohům! / Kdo ti ten čin vnukl? Jakým's podleť svodům? / Mluv!“ (*Andromaque*, V, 3, v. 1573–1583. In: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 252.)
- 241 Původní kurzíva vyznačuje citaci (*Andromaque*, V, 1, v. 1405–1406. In: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 247).
- 242 Topos novoplatonské literární a umělecké kritiky (inspirovaný básník – génius *versus* dramatik – geniální konstruktér zápletky; inspirace, volná obrazotvornost, nespoutaná imaginace *versus* řemeslná dovednost; básník *versus* řečník; umělecká vynalézavost, bohatá metaforičnost, ornamentalizace *versus* jednoduchost atp.), jež po roce 1674 bohatě živí Boileauův překlad Longinova *Pojednání O vznešeném*. Sám Boileau se k Longinovi v devadesátých letech a později ještě vrací. Výsledkem jeho úvah je soubor dvanácti *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin* (1692–1713), v jedenácté hájí Racina proti Houdarovi de la Motte, srov. N. Boileau, *Œuvres complètes*, cit. vydání, s. 491–563, a poznámky editorky, s. 1095–1104. Kategorie *vznešena* výše zmíněné extrapolované protiklady do značné míry stírá. Ke *vznešenu*, jemuž se v poslední době

soustředěně věnuje zejména anglosaská kritika, srov. následující monografie a články: J. Brody, *Boileau and Longinus*. Genève: Droz 1958; N. Cronk, *The Classical Sublime: French Neoclassicism and the Language of Literature*. Charlottesville: Rookwood Press 2002; G. Declercq, „La rhétorique classique entre évidence et sublime“. In: *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*. Publiée sous la direction de M. Fumaroli. Paris: Presses Universitaires de France 1999, s. 629–706; G. Declercq, „Topique de l'ineffable dans l'esthétique classique (rhétorique et sublime)“, *XVII^e siècle*, 207, 2000, s. 199–220; G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale: Corneille à l'œuvre*. Genève: Droz 2004, s. 271–334; M. Fumaroli, „Rhétorique d'école et rhétorique d'adulte: remarques sur la réception européenne du traité *Du Sublime* au XVI^e et au XVII^e siècle“, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 86, 1986, s. 33–51; E. Gilby, *Sublime Worlds. Early Modern French Literature*. London: Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing 2006; S. Hache, *La Langue du ciel: le sublime en France au XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion 2000; T. Litman, *Le Sublime en France, 1660–1714*. Paris: Nizet 1971; L. Marin, „Le Sublime dans les années 1670: un je ne sais quoi?“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 25, 1986, s. 185–201; A. Michel, „Rhétorique et poétique: la théorie du sublime de Platon aux modernes“, *Revue des Études Latines*, 54, 1976, s. 278–307.

- 243 Toto pojetí souzní s Castelvètrem, který v *Poetice* úvahy o mores uzavírá téměř algoritmicky pojatým výčtem šesti zásadních bodů, srov. zejména první tři body jeho závěru: „[...] la prima [conclusion] è che i costumi sono una parte di qualità di tragedia, la quale, per essere diversa dall'altre parti, è come spezie di tragedia; di che Aristotele parla in due luoghi. E perché è una parte della tragedia, e non è la principale, si coglie la seconda conclusione: che i costumi sono una parte di qualità da meno che non à la parte principale, la quale è la favola, e dalla quale essa dipende. Ora i costumi dipendono dalla favola o dall'azione in questa guisa. Non si fa azione se non ci sono persone che la facciano; né le persone che la fanno sono senza costumi, li quali costumi specialmente si scoprono nel fare l'azione; adunque, per mezzo delle persone in quanto operano, i costumi entrano in tragedia come parte accessoria e dipendente dalla favola; a' quali per questa cagione s'attribuisce ancora il secondo luogo nella tragedia. Appresso si coglie la terza conclusione: che i costumi, poichè sono accessori della favola e, dipendendo da quella, servono a quella, sono introdotti nella tragedia per la favola come per fine, e non la favola è introdotta nella tragedia per gli costumi. E similmente si coglie la quarta: che, poichè i costumi sono fatti per la favola come per fine e non la favola per gli costumi, conviene che il poeta sappia / prima la dottrina de' costumi che la dottrina della favola. E la quinta: che i costumi, poichè si prendono per la favola, sieno cagione dell'azione. E ultimamente la sesta: ché, poichè i costumi si prendono per cagione della favola e sono cagione dell'azione, si deono prendere tali quali possono fare riuscire l'azione più compassionevole e più spaventevole e più possibile; il che sarà se i costumi della persona tragica saranno buoni, convenevoli, simili e uguali, verisimili o necessari.“ Překlad M. Žáčkové: „[...] první [závěr] je, že povahové rysy patří mezi kvalitativní složky tragédie, a tato složka, která se od ostatních odlišuje, představuje určitý její druh. O tom Aristotelés píše na dvou místech. A protože je tato složka součástí tragédie, a nikoli součástí hlavní, docházíme k druhému závěru: povahokresba je součástí méně důležitá než složka hlavní, tj. děj, na kterém povahokresba závisí. A závisí na něm nebo na činech následujícím způsobem: bez postav, jež by jednaly, není činů; zrovna tak se postavy, které jednají, nemohou obejít bez povahových rysů, a tyto rysy se odhalují, zejména když postavy jednají. Prostřednictvím postav a jejich jednání tedy vstupuje do tragédie povahokresba jako složka druhotná a podržovaná ději. Z tohoto důvodu jí v tragédii přináležejí druhé místo. Tak docházíme k našemu třetímu závěru: ježto je povahokresba vůči ději druhotná, závisí na něm a slouží mu, podobně jako by se v tragédii děj podržoval povahokresb. Podobně vyvozujeme čtvrtý závěr: ježto je povahokresba podržována ději, a nikoli děj povahokresb, je vhodné, aby se autor seznámil předně s pravidly povahokresby a teprve pak s pravidly výstavby děje. A nyní pátý závěr: povahové rysy slouží ději a jsou příčinou jednání. A poslední, šestý závěr: ježto jsou povahové rysy příčinou děje a důvodem jednání, je třeba vybrat

takové, aby jednání vyvolávalo co možná největší soucit a bázeň a aby mu divák co nejdříve uvěřil. Autor toho docílí tehdy, budou-li povahové rysy tragické postavy řádné, přiměřené, podobné a důsledné, věrohodné nebo nezbytné.“ (L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*. A cura di W. Romani. Roma - Bari: Giuseppe Laterza & Figli 1978, 1. díl, s. 418-419; naše kurziva.)

244 Srov. zejména Hermionin monolog na začátku pátého dějství.

245 Ke smrti Montfleuryho, vynikajícího herce specializovaného na tragické role, srov. obšírnou pasáž v Guéretově *Le Parnasse Reformé* (1669), pozoruhodném kritickém spisku, kde se antičtí básníci podivují nad tím, nakolik jejich díla přetvořili/znetvořili jejich moderní „překladaťelé“. Jde o dílo významné pro historii a teorii překladu v 17. století, které značí společně s překlady i teoretickým dílem Jeana-Pierra Daniela Hueta odklon od adaptačního překladu, do té doby obecně přijímaného. Guéret zde mrtvému Montfleurymu při audienci u Apollóna na hoře Parnas udílí slovo, čímž mu vzdává hold. Herce tu přichází na řadu hned po básníkovi a dramatikovi Tristanovi L'Hermite, v jehož tragédii *Mariana* vystupoval coby Herodés slavný Montdory (mimo jiné představitel Corneillova Cida), avšak v srpnu 1637 ho stihl právě v roli Heroda stejný osud jako zde rozzlobeného Montfleuryho: „Montfleury parut sur la fin de cette remontrance, & s'étant roulé aux pieds de la montagne: Je croy, dit-il d'un ton à faire peur à tout le Parnasse, que l'on parle icy de la Comedie, & alors ayant découvert Tristan, Ah! poursuivit-il, en luy adressant la parole, je trouve admirable que vous vous emportiez si fort contre les plaisanteries du Theatre, vous voudriez, je pense, qu'on ne jouât jamais que Mariane, & qu'il mourût toutes les semaines un Montdory à votre service. Pleût À Dieu qu'on n'eût jamais fait de Tragedies, je serois encore en état de paroître sur le Theatre de l'Hostel, & si je n'avois pas la gloire d'y soutenir de grands roolles, & d'y faire le Heros; du moins j'aurois la satisfaction d'y folâtrer agreablement, & d'y épanouïr ma ratte dans le Comique. J'ay usé tous mes poumons dans ces violens mouvemens de Jalousie, d'Amour, & d'Ambition. Il a fallu mille fois que j'aye forcé mon temperament à marquer sur mon visage plus de passion qu'il n'y en a dans les caracteres de la Chambre. Souvent je me suis vû obligé de lancer des regards terribles, de rouler impetueusement les yeux dans la Tête comme un furieux, de donner de l'effroy par mes grimaces, d'imprimer sur mon front le feu de l'indignation & du dépit, d'y faire succeder en même temps la pâleur de la crainte & de la surprise, d'exprimer les transports de la rage & du desespoir, de crier comme un demoniaque, & par consequent de démontrer tous les ressorts de mon corps pour le rendre souple à ces differentes impressions. Qui voudra donc savoir de quoy je suis mort, qu'il ne demande point si c'est de la fièvre, de l'hydropisie, ou de la goutte, mais qu'il sache que c'est d'Andromaque. Nous sommes bien fols de nous mettre si avant dans le cœur des passions, qui n'ont été qu'au bout de la plume de Messieurs les Poëtes; il vaudroit mieux bouffonner toujourns, & crever de rire en divertissant le Bourgeois, que crever d'orgueil & de dépit pour satisfaire les beaux esprits. Je voudrois que tous ces composeurs de pieces tragiques, ces inventeurs de passions à tuer les gens, eussent comme Corneille un Abbé d'Aubignac sur les bras, ils ne seroient pas si furieux: Mais ce qui me fait le plus de dépit, c'est qu'Andromaque va devenir plus celebre par la circonstance de ma mort, & que desormais il n'y aura plus de Poëte qui ne veuille avoir l'honneur de crever un Comedien en sa vie.“ „Sotva dozněla tato výtka, na úpatí hory se objevil Montfleury a výhrůžně, až málem nahnal celému Parnassu strach, se ohradil: ‚Zaslechl jsem, že se přetřásá divadlo.‘ Vtom si všiml Tristana a pokračoval obrátiv se k němu: ‚To mě věru těší, že jste se tak rozhorlili proti šprýmům na divadle. Asi byste byli rádi, kdyby se hrála jen *Mariana* a kdyby pro vaše potěšení týden co týden skonala na jevišti nějaký Montdory. Kéž by Bůh dal, aby nikdy nebyla vznikla žádná tragédie - v tom případě bych totiž ještě mohl vystupovat v Burgundském divadle. A ani kdyby se mi už nedostalo přiležitosti k velkým rolím a k hrdinským postavám, alespoň bych s gustem na jevišti šaškoval a pořádně si provětral bránici v komickém žánru. Všechna bouřlivá hnutí žárlivosti, ctižádosti a lásky jsem vždy ztvárnil s plným nasazením. Tisíckrát jsem musel svou letoru přimět k tomu, aby mi tvář zbrunátněla hlubším rozrušením, než když se rozvášní postavy Cureaua de

la Chambre. Často jsem musel kolem sebe vrhat strašlivé pohledy, koulet nepřičetně očima jako smyslů zbavený, tvářit se výhrůžně, vraštit pohoršeně či zklamaně čelo, blednout strachy a vzápětí být bílý jako stěna samým úžasem, sršet vztekem i zoufale vzlykat, řvát jako jurodivý, zkrátka pitvořit se a používat své tělo tak, aby se stalo povolným nástrojem pro vyjadřování všech těchto citů a pocitů. Bude-li tedy někoho zajímat, na co jsem umřel, ať si nemyslí, že mě skolila horečka, nadýmavost nebo revma. Mou smrt má na svědomí *Andromaché*. Chováme se náramně pošetile, když si hluboko do srdce pouštíme vášně, jichž se páni básníci dotýkají jen hrotem pera. Je lepší dělat na divadle psi kusy a usmát se k smrti, když člověk baví měšťáka, než aby vás místo zubaté skosila pýcha a vzdor, jimiž oblažujete krasoduchy. Nebylo by mi proti myslí, kdyby všichni ti veršotepci, kteří skládají tragédie a vymýšlejí si smrtonosné vášně, měli na krku takového d'Aubignaka jako Corneille. Pak by se trochu víc krotili. Ale nejvíc ze všeho mě rozduřilo, že *Andromaché* proslavilo nejvíc mé úmrtí a že si od nynějška budou básníci považovat za čest, když herec při představení natáhne bačkory.“ (G. Guéret, *Le Parnasse Reformé*. Seconde édition, reveuë, corrigée, & augmentée. Paris: Thomas Iolly 1669, s. 74–76.)

- 246 Jistá rozpačitost při hodnocení raných Racinových tragédií prosvítá i u Boileaua. Ve třetí *Satiře* vkládá do úst jistého hloupého venkovana tyto učené verše: „Ma foi, le jugement sert bien dans la lecture. / À mon gré, le Corneille est joli quelquefois. / En vérité pour moi, j'aime le beau François. / Je ne sçais pas pourquoi l'on vante l'Alexandre: / Ce n'est qu'un glorieux qui ne dit rien de tendre: / Les Heros chez Quinault parlent bien autrement, / Et jusqu'à je vous hais, tout s'y dit tendrement.“ „Kdo bystrou mysl má, ví, zač dílo stojí. / U Corneille občas vládne půvab a lad, / Přiznávám, že mám vybroušenou formu rád. / Však nevím, proč chválu Alexandros sklízí: / Vojácká mluva moc jemnocitu nenabízí. / Zato u Quinaulta nám zalahodí řeč, / I když heroj zvolá *Teď skolí vás můj meč*.“ (N. Boileau, *Œuvres complètes*, cit. vydání, s. 24.) Podobně se Boileau vyjadřuje na konci prvního *Listu (Épître)* z roku 1670, příslušnou pasáž ovšem v pozdějších vydáních vypouští, srov. „En vain je prétendrais contenter un Lecteur / Qui redoute sur tout le nom d'admirateur, / Et souvent pour raison, oppose à la Science / L'invincible degoust d'une injuste Ignorance. / Prest à juger de tout, comme un jeune Marquis, / Qui plein d'un grand sçavoir chez les Dames acquis, / Dedaignant le Public, que lui seul attaque, / Va pleurer au *Tartuffe*, et rire à l'*Andromaque*.“ „Čtenáře, který mní, že kdyby pochválil, / Hned zadal by si, se straním ze všech sil. / Nedbá, by tříbil um, jak posoudit dílo, / Neb mdlého ducha hýčkat více je mu milo. / Ten hejsek obecným vkusem zpupně zhrdá, / Jeho škola – dámský salón – byla tvrdá: / Vzlyká, když *Tartuffe* licoměrně ódy pěje, / Však při *Andromaché* se z plna hrdla směje.“ (N. Boileau, *Œuvres complètes*, cit. vydání, s. 24.) Satirická hyperbolizace nám samozřejmě nedovoluje, abychom tyto soudy jednoznačně ztotožnili s autorovým stanoviskem, a na stejnou nejistotu narážíme i v případě heroicko-komické básně *Le Lutrin*, jejíž čtvrtý zpěv vyznívá jako diskretní parodie prvního výstupu třetího dějství *Andromaché* (srov. poznámku R. Picarda in: *Nouveau corpus Racinianum. Recueil – inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine*, cit. vydání, s. 81). O tom, že k postavě Pyrrha z Racinovy *Andromaché* však nejspíš Boileau připomínky měl, svědčí stylizace jinak velmi pochvalného sedmého *Listu (Épître)*, který věnuje Racinovi ve snaze povzbudit ho a utěšit ho z nespravedlivých kritik a komplotů, jež uvedení *Faidry a Hippolyta* na začátku roku 1677 doprovázely, srov. „Toy donc, qui t'elevant sur la Scene Tragique, / Suis les pas de Sophocle, et seul de tant d'Esprits / De Corneille vieilli sçais consoler Paris, / Cesse de t'étonner, si l'Envie animée / Attachant à ton nom sa rouille envenimée / La calomnie en main, quelquefois te poursuit. / En cela, comme en tout, le Ciel qui nous conduit, / RACINE, fait briller sa profonde sagesse. / Le merite au repos s'endort dans la paresse: / Mais par les Envieux un genie excité / Au comble de son art est mille fois monté. / Plus on veut l'affoiblir, plus il croist et s'élançe. / Au *Cid* persecuté *Cinna* doit sa naissance, / Et peut-estre ta plume aux Censeurs de *Pyrrhus* / Doit les plus nobles traits dont tu peignis *Burrhus*.“ „Ty, který v truchlohře záříš jak Sofoklés / a umem přinášíš útěchu Paříži, / když Corneille zestárl, že závist tě přehlízí / či zlobou stíhá a v ústech jen blín

a jed / prapor klevetníků že sešikuje hned, / nediv se, RACINE, tak to na světě chodí. / Však moudře životem nás prozřetelnost vodí. / Jakmile velký duch strážní je ušetřen / A vavříny ho zkolébají v blahý sen, / Propadne zahálce a z vlastní slávy tyje. / Zato protivensství mu sílu do žil vlije / A nese ho nejvýš, kam může vystoupit. / Za Cinnu vděčíme haně, již sklídl *Cid*, / a soudci když *Pyrrha* smrtelnou ranou skládl, / *Burrhovi* Tvému čest a vzletnou mysl dali.“ (N. Boileau, *Œuvres complètes*, cit. vydání, s. 128; naše kurziva.) Pripomeňme, že se krátce po uvedení *Faidry a Hippolyta* Racine od dramatické tvorby odvrací, neboť byl společně s Boileauem jmenován do velmi prestižní funkce královského historiohrafa.

- 247 Právě pro Racinovo soutěživé zápolení (*emulatio*) s Corneillem bývá *Britannicus* někdy označován za „hru kritiků“. Sekundární literatura tomu odpovídá. Z kritických článků k *Britannikovi*: R. Albanese jr., „Patterns of Irony in *Britannicus*“, *Australian Journal of French Studies*, 5-6, 1977, s. 233-249; J. Campbell, „The Tragedy of *Britannicus*“, *French Studies*, XXXVII, 4, 1983, s. 391-403; G. Declercq, „Crime et arguments. Étude de la persuasion dans *Britannicus* (Acte II, scène 4)“, *LALIES* (Actes des sessions de linguistique et de littérature), III, 1984, s. 165-175; L. van Delft, „Language and power: eyes and words in *Britannicus*“, *Yale French Studies*, 45, 1970, s. 102-112; R. E. Goodkin, „Racine and the Excluded Third (Person): *Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet* and the Tragic Milieu“, *Continuum*, II, 1990, s. 107-149; J. A. Hale, „La perspective et le pouvoir: l'échec de Néron et le triomphe du spectateur“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 24, 1986, s. 313-328; J. Kirkness, „The Language of Choice in Racine's *Britannicus*“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, XVIII, 35, 1991, s. 383-408; A. Laffond, „*Britannicus*, ou la fosse aux serpents...“, *L'Information littéraire*, 47, 5, 1995, s. 3-6; G. McAuley, „The spatial dynamics of *Britannicus*: Text and performance“, *Australian Journal of French Studies*, 20, 1983, s. 340-360; R. Morel, „Narcisse mortifié et mortifère: le regard chez Racine“, *The French Review*, 64, 6, květen 1991; M. B. Nelson, „Racine's invisible crowds“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 12, 1979-1980, s. 67-78; A. Soare, „Néron et Narcisse ou le mauvais mauvais conseiller“, *Seventeenth-Century French Studies*, 18, 1996, s. 145-157. Další literaturu uvádíme v závěrečné bibliografii.
- 248 K tzv. *římským tragédiím* přináležejí dále *Berenika* a *Mithradátés*. K těmto tragédiím a k pokusu o syntézu jejich poetiky srov. tematické číslo revue *Littératures classiques* (Les tragédies romaines de Racine: *Britannicus*, *Bérénice*, *Mithridate*), 26, leden 1996.
- 249 Rozumí se, že nevyužitího *stricto sensu*. Jinak, a to i v kontextu Racinova díla, o návaznosti uvažovat lze, srov. zosnovaný konflikt mezi bratry v *Thébské tragédii*. Racine se ve své stylizaci inspiroval *Rotrouovou Antigonou* (hlavně Antigoniny stance na začátku pátého dějství), uspořádání děje však vychází z antických zdrojů: ze *Statia* a z *Eurípida*. Na příbuznost Racinovy a *Rotrouovy elocutio* upozornil již v roce 1931 Leo Spitzer (ve studii o „tlumenosti“ - „Dämpfung“ - Racinova verše, srov. L. Spitzer, „L'effet de sourdine dans le style classique: Racine“, in: týž. *Études de style*. Traduit de l'anglais et de l'allemand par É. Kaufholz, A. Coulon, M. Foucault. Paris: Gallimard 1970, s. 208-335).
- 250 Srov. zejména *Sofonisbu* (1634).
- 251 Srov. tragédii *Caesarova smrt* (1636).
- 252 Srov. tragédii *Senekova smrt* (1645).
- 253 K interpretaci tohoto textu srov. ediční komentář G. Forestiera. In: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 1401 a s. 1440-1441. K *Britannikovi* srov. R. Pichard, *La carrière de Jean Racine*. Paris: Gallimard 1961, s. 145-153; G. Forestier, *Jean Racine*. Paris: Gallimard 2006, s. 348-382; A. Viala, *Racine. La stratégie du caméléon*. Paris: Seghers 1990, s. 128-136.
- 254 Srov. pátý výstup jednoaktovky *Versailleské impromptu* (Molière, *Œuvres complètes* II. Éd. dirigée par G. Forestier, avec C. Bourqui. Paris: Gallimard 2010, s. 838-839).
- 255 K *Boursaultovi* srov. slovníkové heslo F. Calota a J.-P. Chauveau, in: *Dictionnaire des Lettres Françaises, Le XVII^e siècle*. Ouvrage préparé par A. Pauphilet, L. Pichard et R. Barroux. Éd. entièrement révisée, amendée et mise à jour sous la direction de P. Dandrey

par E. Bury, J.-P. Chauveau, D. Descotes, P. Hourcade et J. Serroy, avec la collaboration de B. Donné. Paris: Fayard et Librairie Générale Française 1996, s. 207–208, z něhož čerpáme.

- 256 Divadlo bylo poloprázdňé, protože premiéře *Britannika* konkurovaly popravy, v onen den poprava markýze de Courboyer.
- 257 Kritická narážka na to, že Agrippina za hluboké noci a bez doprovodu (!) vyčkává před synovou ložnicí, až se Nero probudí. Racine si beze sporu uvědomoval, že je případná námitka proti nepřiměřenosti takového jednání na místě. První výstup tragédie otvírá rozmluva mezi Agrippinou a její důvěrníci Albínou, která se nad Agrippininým počínáním pozastavuje. Srov. „Quoi? tandis que Néron s'abandonne au sommeil / Faut-il que vous veniez attendre son réveil? / Qu'errant dans le Palais sans suite et sans escorte / La Mère veille seule à sa porte? / Madame, retournez dans votre appartement.“ Překlad V. Mikeše (cit. vydání, s. 111): „Co! Vy tu chcete stát? Ale vždyť Nero spí. / Nehnout se od prahu, dokud se nevzbudí? / Matka – a bez svity, bez stráže, které věří, / sama bdí v paláci u císařových dveří? / Máte své komnaty, paní, čekejte tam.“ (*Britannicus* I, 1, v. 1–5, s. 377; naše kurziva.) Agrippinina unáhlenost, která neodpovídá požadavku přiměřenosti kladenému zejména na chování tragických hrdinek, se však dále osvětluje psychologicky: totiž předtuchou Neronova příštího jednání. Proto také Agrippina Albíniny výzvy, aby se vrátila do svých komnat, neuposlechně. Tragická naléhavost má zde v Racinově pojetí navrch nad běžnou dvorskou etiketou. Srov. „Albine, il ne faut pas s'éloigner un moment. / Je veux l'attendre ici. Les chagrins qu'il me cause / M'occuperont assez tout le temps qu'il repose. / Tout ce que j'ai prédit n'est que trop assuré. / Contre Britannicus Néron s'est déclaré. / L'impatient Néron cesse de se contraindre, / Las de se faire aimer il veut se faire craindre. / Britannicus le gêne, Albine, et chaque jour / Je sens que je deviens importune à mon tour.“ Překlad V. Mikeše (cit. vydání, s. 111): „Ne, ani chvíličku, Albino! Já ho znám. / Počkám tu na něho. Ta čerstvá bolest v hrudi / mě zaměstná ažaž, dokud se neprobudí. / To, co jsem tušila, je jisté víc než dost. / Britannikovi dal Nero znát nemilost. / Přestal se ovládat, spěchá být neurvalý. / Láska ho znudila, chce, aby se ho báli. / Britannicus mu je na obtíž – a teď já, / Albino, začínám být nepohodlná.“ (*Britannicus*, I, 1, v. 6–14, cit. vydání, s. 377.) Expozice odpovídá zároveň i Racinovu pojetí námětu, resp. uspořádání dramatického děje. Zatímco v první předmluvě k *Britannikovi* Racine o Agrippině nepojednává, v předmluvě z roku 1675 čtenáře upozorňuje – a reaguje tak možná na Boursaultovu lehce ironickou narážku –, že námětem *Britannika* není *pouze* smrt Neronova bratra, k níž představené jednání spěje jako k nejdůležitější události zobrazeného děje, ale *zároveň* císařova nenávisť („disgrâce“) k matce, ono vše rámcující zrození tyрана. Viz dále náš rozbor druhé autorovy předmluvy.
- 258 K odhalení identity tohoto tajemného přítele srov. Forestierův komentář. In: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 1441.
- 259 Aluze na rozsáhlé pojednání krátce předtím zesnulého Marina Cureaua de La Chambre (1594–1669) *Les caractères des passions* (5 svazků, Paris: Chez Jacques D'Allin 1640–1662).
- 260 Britannikův bezmála jinošský věk byl jednou z hlavních výtek soudobé kritiky – svědčí o tom obě Racinovy předmluvy. Srov. dále.
- 261 Ke kategorii směšného (*to geloion*) srov. Aristotelés: „Komédie je, jak jsme již řekli, zobrazením lidí horších, ne však ve všech jejich špatných stránkách, nýbrž jen v těch, které vzbuzují smích. Směšné je přece částí ošklivého: směšnost jest totiž jakási chyba a ohyzdnost, která však nezpůsobuje ani bolest, ani škodu, jako například směšná maska je něco ošklivého a pokrouceného, aniž působí bolest.“ (*Poetika* 5, 1449a32–1449a37, cit. vydání, s. 57.)
- 262 Nejde pouze o to, vzbudit tragické emoce prostřednictvím zobrazeného děje. Spisovatelé se obávají Racina zároveň jako autora, o němž na začátku své recenze Boursault tvrdí, že svým konkurentům neváhá hrozit zabitím. Srov. „[...] M. Racine, qui ne menaçait pas moins que de mort violente tous ceux qui se mêlent d'écrire pour le Théâtre.“ „[...] Racine zašel tak daleko, že vyhrožoval všem, kdo píší pro divadlo, zabitím.“ (začátek Boursaultovy recenze, cit. vydání, s. 439.)

- 263 *K elocutio* v Racinově poetice dramatu srov. M. Hawcroft, „Le langage racinien“, *Œuvres et Critiques*, XXIV, 1, 1999, s. 49–74.
- 264 Srov. V. Mikeš, *Divadlo francouzského baroka*. Praha: Akademie múzických umění 2001, s. 218.
- 265 V druhé části úvahy Boursault nepromlouvá již jako mluvčí znalců, ale předestírá vlastní postoje. Jeho výtky se téměř k nerozeznání překrývají s postřehy „znalců“ (styl, jazyk, *elocutio*; *dispositio*). Boursault tady opomíjí povahokresbu a soustřeďuje se na vynikající herecké výkony. Přistoupíme-li na záměnu totožnosti mezi vypravěčem, promlouvajícím zde v první osobě, a autorem, Boursault hodnotí rozuzlení oproti zprostředkovaným kritikám shovívavěji, protože podle jeho názoru splňuje klíčovou funkci tragédie, tj. vzbuzuje divákův soucit. Srov. „Quoique rien ne m'engage à vouloir du bien à M. Racine [...] je vais rendre justice à son Ouvrage, sans examiner qui en est l'Auteur. Il est constant que dans le *Britannicus*, il y a d'aussi beaux vers qu'on en puisse faire, et cela ne me surprend pas; car il est impossible que M. Racine en fasse de méchants. Ce n'est pas qu'il n'ait répété en bien des endroits *que fais-je? que dis-je?* et *quoi qu'il en soit*, qui n'entrent guère dans la belle Poésie; mais je regarde cela comme sans doute il l'a regardé lui-même, c'est-à-dire comme une façon de parler naturelle qui peut échapper au génie le plus austère, et paraître dans un style, qui d'ailleurs sera fort châtié. Le premier Acte promet quelque chose de fort beau, et le second même ne le dément pas: mais au troisième il semble que l'auteur se soit lassé de travailler, et le quatrième qui contient une partie de l'Histoire Romaine [narážka na Agrippininu tirádu, IV, 2, v. 1115–1222], et qui par conséquent n'apprend rien qu'on ne puisse voir dans Florus et dans Coëffeteau, ne laisserait pas de faire oublier qu'on s'est ennuyé au précédent, si dans le cinquième la façon dont *Britannicus* est empoisonné, et celle dont Junie se rend Vestale, ne faisaient pitié.“ „Nic mě sice nezavazuje k tomu, abych Racinovi stranil [...], ale bez ohledu na to, kdo hru napsal, chci k jeho dílu přistupovat nestranně. V *Britannikovi* nám autor předkládá mistrné verše, což mě nepřekvapuje, jelikož nepodařené verše bychom u Racina hledali marně. Ne že bychom každou chvíli nenarazili na různá „*co to jen činím?*“, „*co jsem vypustil z úst?*“ a „*ať už je tomu tak či tak*“, na průpovídky, které v krásné poezii nemají co dělat. Ale nahlížím na ně tak jako zřejmě sám autor, tj. jako na prvky přirozeného způsobu mluvy, jež mohou uniknout i přísně ukázněnému géniovi a vloudit se do výrazu, který je jinak velmi vytríbený. První jednání působí nadmíru slibně, v druhém si vychutnáváme, na co nás začátek navnadil, zato při třetím máme dojem, že autor v úsilí polevil. Čtvrté jednání zčásti čerpá z římských dějin [narážka na Agrippininu tirádu, IV, 2, v. 1115–1222], ale nedovíme se tu nic, s čím bychom se nemohli seznámit u Flora nebo u Coëffeteaua, a sotva by nás zaujalo natolik, abychom zbystřili, když se předchozí tak táhlo, nebýt jednání posledního: okolnosti, kdy je *Britannicus* otráven a kdy Junie odchází k vestálkám, autor podal tak, že se divák neubrání soucitu.“ (E. Boursault, *Artémise et Poliante*, cit. vydání, s. 440–441.)
- 266 Boursaultovo užití pojmu „catastrophe“ poukazuje na to, že dobová terminologie není zcela ustálená, nevěnuje se totiž *Britannikově* smrti, ale rozuzlení, tedy událostem, které na zprávu o hrdinově smrti („catastrophe“) navazují. Srov. i d'Aubignakovo vymezení v kapitole s výmluvným titulem „Du Dénouement ou de la Catastrophe et Issue du Poème Dramatique“: „Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de charger ce Discours des explications de ce terme de Catastrophe, dont nous nous servons pour signifier la fin d'un Poème Dramatique: Je sais bien qu'on le prend communément pour un revers ou bouleversement de quelques grandes affaires, et pour un désastre sanglant et signalé qui termine quelque notable dessein. Pour moi je n'entends par ce mot, qu'un renversement des premières dispositions du Théâtre, la dernière Péripétie, et un retour d'événements qui changent toutes les apparences des Intrigues au contraire de ce qu'on devait attendre.“ „O rozuzlení neboli katastrofě aneb jak zakončit dramatickou báseň“: „Nepovažuji za nutné zatěžkávat toto pojednání úvahami o pojmu katastrofa, jímž nazýváme zakončení dramatické básně. Je mi známo, že se tento pojem obvykle používá k označení zvratu nebo obratu, k němuž dojde v důležitých záležitostech, a také k pojmenování události, při níž se prolévá krev a jež zmaří záměr hlavních postav. Já ovšem katastrofu

chápu výhradně jako okamžik, kdy dosavadní průběh děje náhle nabere opačný směr, tj. jako poslední peripetii, jako dopad událostí, v jejichž důsledku se zápletka nečekaně vyvine zcela jinak, než jak se původně zdálo a než jak jsme očekávali.“ F. H. d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, cit. vydání, s. 203. K různým typům rozuzlení srov. J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet 1986, s. 125–146.

267 K problematickému vymezení tzv. „biblické tragédie“ srov. Ch. Mazouer, „Les tragédies bibliques sont-elles tragiques?“, *Littératures classiques*, 16, 1992, s. 125–140. Mazouer odpovídá záporně. Ve skutečnosti se sice s mnoha tragédiami na biblický námět (či námět ze života světců a mučedníků) v 17. století setkáváme (Montchrestien, Billard, Rotrou, Pierre Corneille, Pierre Du Ryer, Racine...), jejich protagonisté však zřídka kdy odpovídají dobovým (aristotelským) kritériím kladeným jak na povahu tragického hrdiny, tak na strukturu děje (srov. v tomto ohledu i ojedinělost biblických tragédií Racinových). Mazouer správně dovozuje, že pro biblickou tragédii platí zcela jiná pravidla než pro tragédie světské. Jde o složité teologické i estetické téma, jemuž bychom se chtěli do budoucna věnovat. Pro základní orientaci srov. K. Loukovitch, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*. Genève: Slatkine 1977; J. S. Street, *French Sacred Drama from Bèze to Corneille: Dramatic forms and their purposes in the Early-Modern Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press 1987. K „posvátnému“ v Racinových „světských“ tragédiích srov. M. Delcroix, *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine. Essai sur la signification du dieu mythologique et de la fatalité dans La Thébaïde, Andromaque, Iphigénie et Phèdre*. Paris: Nizet 1970. Srov. také Z. Šuman, „La représentation de l'espace théâtral à l'Âge Classique. Les vues théoriques confrontées à la dramaturgie racinienne dans *Esther*“, *Études Romanes de Brno*, 1, 32, 2011, s. 107–119.

268 Tacitus, *Letopisy XIII*, konec prvního oddílu: „S nemenším chvatem i Narcissus, Claudiův propuštěnec, o jehož sporech s Agrippinou jsem se zmínil, byl tuhým vězením a krajní nouzí dohnán k sebevraždě, a to proti vůli císaře, k jehož dosud skrytým nepravostem se při své hrabivosti a marnotratnosti kupodivu dobře hodil.“ (Cit. překlad A. Minaříka a A. Hartmanna, Praha: Svoboda 1975, s. 329; Racinovu citaci z Tacita zvýrazňujeme kurzivou.) V Racinově *Britannikovi* Narcise ubije dav.

269 S touto výtkou se setkáváme u Boursaulta (srov. výše). Srov. rovněž d'Aucourovu satirickou báseň *Apollon charlatan* (1675): „Apollon irrité de ce mauvais succès [Navazuje na úryvek, kde jsou zesměšněni Racinovi *Sudílkové*: „kořínek“ nemá léčivý účinek, naopak – náказа se dále povážlivě šíří.] / Causé par un méchant procès / Porta sa racine dans Rome / Où se montrant cruelle avec peu de raison / Contre *Britannicus* qui n'était qu'un jeune homme / Elle fit l'effet du poison. / Par cette cruauté plus que Néronienne / Phoebus au sang accoutumé / Sans crainte d'en être blâmé / Réveilla des Sultans la fureur ancienne.“ „Však Apollón si přál ukončit táhlý spor, / Rozsoudit rivaly, usmířit jejich vzdor. / Do Říma přinesl kořínek, prý div světa. / Ten na Britannika účinkoval jak jed / A po jinochovi, ač nevinném, je veta, / Ještě než mu osud moh' dopřát mužných let. / Tak Phoebus Nerona předčil v surovosti, / hněv dávných vládců rozpoutav. / Vždyť nikdy neklne mu dav, / když maří životy všemocně, bez lítosti.“ (J. Barbier d'Aucour, *Apollon charlatan*, v. 147–156, cit. podle J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 771.) D'Aucour si bere na mušku všechny Racinovy dosavadní hry kromě *Bereniky*.

270 Citovaná pasáž z Aristotelovy *Poetiky* se netýká výhradně povahokresby, nýbrž vymezení tragického hrdiny a jeho nezbytné omylnosti. Racinova formulace („avoir quelque imperfection“) sice není přesná: nedokonalost není omylnost; na každý pád však svědčí o tom, že Racine odmítá úzce moralistické interpretace Aristotelovy řádnosti. Srov. dále náš rozbor Racinovy předmluvy k *Britannikovi* z roku 1675. Aristotelovo vymezení nezbytných vlastností tragického hrdiny v *Poetice* (1452b30–1453a12) patří k pasážím, kterým Racine věnoval nejsoustředěnější pozornost. Srov. J. Racine, *Principes de la tragédie en marge de la Poétique d'Aristote*. Texte établi et commenté par E. Vinaver. Manchester: Éditions de l'Université de Manchester 1944, s. 18–20. K Aristotelovu vymezení tragického „pochybení“ srov. N. Sherman, „Hamartia and Virtue“. In: *Essays on Aristotle's Poetics*. Ed. by A. O. Rorty. Princeton: Princeton University Press 1992, s. 177–196.

- 271 G. Forestier náležitě podotýká (in: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, pozn. č. 5, s. 1423), že se s obdobnou charakteristikou setkáváme již u Aristotela (v *Rétorique* II, 12). Analogická vymezení, jež čerpají z aristoteléské tradice (často zprostředkovaně: Quintilianus, Cicero ad.), jsou v dobových poetikách častá. Z rétoriky vycházející nomenklaturu běžných povahových rysů nacházíme např. v nám již známé *Poétique* La Mesnardièreově. O mládí píše s odkazem na Horatia v kapitole věnované věrohodnosti (tzv. „vraisemblance ordinaire“, již se však podle La Mesnardière dramatická fikce za jistých pevně stanovených podmínek může vymykat). Srov. „[...] vn jeune homme sera fougueux, plein d'audace & de vanité, insensible aux bons conseils, ennemi des reprimandes, passionné pour les oyseaux, pour les cheaux, pour les chiens, & pour les habits somptueux; dépensier, inconstant, follâtre, presomptueux & téméraire.“ „[...] jinoch se do všeho zbrkle vrhá, pohání ho smělost a ješitnost, pranic nedá na dobře míněné rady a nad domluvami se nedůtklivě ošklíbá; nejraději se prohání se smečkou psů po lesích, náruživě se oddává lovu a jízdě na koni, okázale se strojí, je rozvažovačný, přelétavý, lehkomyšlný, marnivý a opovázlivý.“ [La Mesnardière dále uvádí citace z Horatiova *Umění básnického* (v. 161–164) a z Vergiliovy *Aeneidy* (IV, 156n.).] (La Mesnardière, *La Poétique*. Genève: Slatkine Reprints 1972 [1640], s. 37.) Ke vzájemnému provázání rétoriky a poetiky u Racina srov. G. Declercq, „Poéticité versus rhétoricité: *pathos et logos* dans les tragédies de Racine“. In: *Racine et/ou le classicisme*, Actes du Colloque de Santa-Barbara, éd. R. W. Tobin, 2001, s. 19–53.
- 272 Za obdobné úpravy, byť ze zcela jiných důvodů, se přimlouvá i Mairet v předmluvě k *Sophonisbě*. Není vyloučeno, že Mairetova argumentace Racina inspirovala. Srov. „Le sujet de cette Tragédie est dans Tite-Live, et plus au long dans Appien Alexandrin. Il est vrai que j'y ai voulu ajouter pour l'*embellissement* de la pièce, et que j'ai même changé deux incidents de l'Histoire assez considérables, qui sont la mort de Syphax, que j'ai fait mourir à la bataille, afin que le peuple ne trouvât point étrange que Sophonisbe eût deux maris vivants: et celle de Massinisse, qui vécut jusques à l'extrême vieillesse. Les moins habiles doivent croire que je n'ai pas altéré l'histoire sans sujet, et les plus délicats verront, s'il leur plaît en prendre la peine, la défense de mon procédé dans Aristote. Sane constat ex his non Poetae esse ipsa facta propria narrare, sed quemadmodum geri quiverint, vel *verissimile*, vel omnino *necessarium* fuerit, etc. [...] Tant y a que je fais faire à Massinisse ce qu'il *devoit* avoir fait, et que la fin de la Tragédie étant la *commisération*, je ne pouvais pas mieux la trouver qu'en le faisant mourir.“ „Námět této tragédie najdeme u Tita Livia a do větší šíře jej rozvedl Appiános z Alexandrie. Přiznávám, že jsem chtěl hru *zkráslit*, a dokonce jsem také pozměnil dvě historické události. V mé tragédii Syfax umírá v bitvě, aby se *nikdo nepohoršoval nad tím, že je ještě naživu, když se Sofonisba hodlá podruhé provdat*. A zkrátil jsem život i Massinissovi, který se ve skutečnosti dožil velmi vysokého věku. I nedůvtipný člověk si určitě domyslí, že tyto posuny nejsou bezdůvodné, a ti bystřejší mohou snadno naznat, že jsem se řídil Aristotelem. Sane constat ex his non Poetae esse ipsa facta propria narrare, sed quemadmodum geri quiverint, vel *verissimile*, vel omnino *necessarium* fuerit atd. [...] Pravdou zůstává, že v mé tragédii se Massinissa zachoval tak, jak *musel*, a že jeho smrt byla tím nejlepším řešením, chtěl-li jsem vyvolat u diváka *soucít*, vždyť cílem tragédie je právě to.“ (J. Mairet, „Au lecteur“, *La Sophonisbe*. In: týž, *Théâtre complet I*, éd. critique sous la direction de G. Forestier, texte établi et présenté par B. Louvat-Molozay. Paris: Honoré Champion 2004, s. 103–104; naše kurzíva.) Zkrášení pro Maireta spočívá v tom, že autor zobrazuje věrohodné nebo nezbytné a zároveň nepohoršlivé jednání: jenom tak totiž může ručit za to, že tragédie vzbudí divákův soucit.
- 273 Jde o byzantského císaře Fóka v Corneillově *Hérakleiovi*. Corneille v rozboru *Hérakleia* z roku 1660 na toto zkeslení sám upozornil. Je tedy vysoce nepravděpodobné, že by takovou výtku vyslovil. K výkladu tohoto místa srov. Forestierův komentář. In: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, pozn. č. 6, s. 1423. K podobným úpravám je Racine veskrze shovívavý, sám sebe později bere na milost, srov. předmluvu k *Andromaché* z roku 1675: „Il est vrai que j'ai été obligé de faire vivre Astyanax un peu plus qu'il n'a vécu. Mais j'écris dans un Pays où cette liberté ne pouvait pas être mal

reçue.“ „Je pravda, že v mé hře žije Astyanax o něco déle než ve skutečnosti. U nás však obecněto přijímá takové odchylky shovívavě.“ (J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 298.) K pozdně středověké mytologizující historiografii, již se inspiroval v eposu *La Franciade* (1572) Ronsard a jež odvozuje původ francouzských králů od synů Andromaché a Hektóra, srov. Forestierův komentář. In: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, pozn. č. 3, s. 1376.

274 O Junii Silaně se Tacitus v *Letopisech* zmiňuje dvakrát, srov. „Avšak přízeň lidu zbyla ještě ze vzpomínky na Germannika, jehož byl [Nero] posledním mužským potomkem. Také rostl soucit s jeho matkou Agrippinou pro ukrutnost Messaliny, která - vždycky jí nepřátelská a tehdy ještě více podrážděná - byla novou, šilenství velmi blízkou láskou příliš rozrušena, že nastrojila žaloby a žalobce. Vzplála totiž ke Gaiu Siliovi, nejkrásnějšímu mladému muži v Římě, takovou láskou, že zatlačila urozenou paní Iunii Silanu z manželství s ním a zmocnila se uvolněného milence.“ (XI, 12, cit. vydání, s. 273.) Dále pak v knize třinácté: „Nic z pozemských věcí není tak vratké a pomíjející jako sláva moci neopřené o vlastní sílu. Hned byl opuštěn Agrippinin dům: Nikdo ji netěšil, nikdo nenavštěvoval mimo několik žen, o nichž nebylo jisto, zda tak činí z lásky či z nenávisťi. Mezi nimi byla Iunia Silana, o které jsem se dříve zmínil, že ji Messalina vypudila z manželství s Gaiem Siliem, žena vynikající rodem, krásou i lehkovázností a Agrippině dlouho velmi milá. Později mezi nimi vznikly tajné mrzutosti, protože Agrippina odradila mladého urozeného muže Sextia Africana od sňatku se Silanou, o níž říkala, že je *nestoudná* a již *obstarožná*, ne snad proto, aby si Africana ponechala pro sebe, nýbrž aby se jako manžel nezmocnil bohatství bezdětné Silany. Když se Silaně naskytla naděje na pomstu, nastrojila jako žalobce dva ze svých klientů, Ituria a Calvisia; neudávala nic starého a často slýchaného, že totiž Agrippina truchlí pro Britannikovu smrt nebo že vynáší na veřejnost příkoří činěná Octavii, nýbrž že si umínila povznést k nejvyšší moci Rubellia Plautu, který byl po matce na stejném stupni příbuzenství se zbožným Augustem jako Nero, a sňatkem s ním a s jeho vládou se znova zmocnit státu.“ (XIII, 19, cit. vydání, s. 340-341; naše kurziva.) Charakteristika Silany jako „obstarožné nestoudnice“ („vieille coquette“) je tedy ve skutečnosti podle Tacita nikoliv prokázaným historickým faktem, ale toliko Agrippininou pomluvou. Racine opět dokázal zahanbit své anonymní protivníky: usvědčil je z nepozorné četby.

275 Ve skutečnosti je historická Junia Calvina (podle Tacitových *Letopisů* XII, 4 a 8) v době střetu mezi Britannikem a Neronem rozvedená a o deset let starší. Tyto detaily však Racine příznačně zamlčuje, srov. komentář G. Forestiera. In: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, pozn. č. 9, s. 1423.

276 Srov. Tacitus, *Letopisy* XII, 4 (k roku 48 n. l., k těmto událostem dochází ve skutečnosti ještě za vlády císaře Claudia): Silana, snoubence Octavie, později zapuzené Neronovy manželky, připraví Vitelliiovy pletichy o praetorský úřad: „Vitellius tedy, který zastíral censorským titulem otrocké šalby a předvídal nahoru se deroucí novou vládu, aby získal Agrippininu přízeň, zapléтал se v její plány a vznášel obvinění proti Silanovi, jehož *jistě sličná a prostopášná* sestra Iunia Calvina ještě nedlouho předtím byla Vitelliiovou snachou. Tam byl původ žaloby; *ne neřestnou, ale netajenou lásku sourozenců obrátil v hanbu*. A císař mu přál sluchu, z lásky k dceři příliš ochotný neodmítat podezření na zetě. Silanus netušil však úklady a jsa právě toho roku praetorem, byl náhle vyloučen Vitelliiovým nařízením ze senátorského stavu, ačkoli již dávno byl senát sestaven a skončen census. Současně zrušil Claudius příbuzenský svazek a Silanus byl donucen přisežně se vzdát úřadu; zbývající ještě den jeho praetury byl svěřen Epriu Marcellovi.“ (Citováno v překladu A. Minaříka a A. Hartmanna, Praha: Svoboda 1975, s. 292-293; Racine citovanou pasáž z Tacita upravuje; naše kurziva.) Srov. i oddíl osmý (k roku 49 n. l.), kde se dozvídáme o Silanově sebevraždě a Juniině zapuzení - obě události jsou důsledkem Agrippininu bezohledné touhy po moci. Ke chronologickým posunům srov. předchozí poznámku.

277 Jde skutečně toliko o čtyři verše v šestém výstupu pátého dějství. Celý tento výstup však Racine navzdory argumentům v první předmluvě k *Britannikovi* do pozdějších vydání nezahrnuje.

278 Úvahy o tom, co má být na jevišti předvedeno přímo (prostřednictvím jednání postav/ostenze) a co nikoliv (divák se o určitých důležitých událostech dozvídá jen z vyprávění/líčení), představují jeden z nosných pilířů d'Aubignakovy *Divadelní praxe*. Zatímco pohled na umírajícího Britannika by divák mohl znechutit, plačící Junie ho dojíhá. A nejenom Theramenovo líčení Hippolytovy smrti ve *Faidře* přesně odpovídá následujícímu d'Aubignakovu požadavku: „[...] souvent il se rencontre qu'il y a dans une histoire des circonstances de telle nature qu'elles ne peuvent être, ou du tout représentées, ou qu'elles ne sont pas agréables à voir, ou enfin qu'elles ne seraient pas honnêtes à mettre au jour; cependant comme elles pourraient fournir d'illustres narrations, ou faire naître des sentiments dont les expressions seraient admirables, en ces occasions ce qu'il faut faire c'est de se servir de l'artifice des Anciens qui supposaient les choses faites, et puis avec beaucoup d'adresse en faisaient faire les récits quand ils avaient de l'agrément, en tiraient des Passions pour les mettre sur la Scène, y faisaient entrer un homme tout ému de ce qu'on venait de lui dire ailleurs; ce qui est fort ordinaire dans Térence.“ „[...] nezřídka se stává, že příběh obnáší okolnosti, jež dramatik nemůže zobrazit na jevišti vůbec, anebo okolnosti, při nichž by se divák cítil nepříjemně. K nim přistupují situace, které by na scéně mohly pohoršit. Mohou ovšem zavdat podnět k působivému líčení či vzbudit city, jejichž projevy by na divadle silně zapůsobily. V takovém případě bychom měli jít v osvědčených stopách starověkých autorů, kteří ožehavé události či okolnosti odsouvali do minulosti a děj hry důmyslně budovali tak, že se o nich na jevišti pouze vyprávělo, což skýtalo divákovi potěšení. Minulé události či situace rovněž rozdmýchávaly silná citová hnutí, která se pak rozvíjela na jevišti: tak jako hrdina, který se objeví před zraky obecenstva celý rozrušený z toho, co se právě dozvěděl – tak rád postupuje Terentius.“ (d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, cit. vydání, s. 343; naše kurziva.)

279 Srov. poslední výstup páteho dějství, kde se Albína obrací k Agrippině. Líčí, kterak Junie před císařským palácem objímá mramorovou sochu císaře Augusta a pojímá rozhodnutí uchýlit se k vestálkám. Lid je dojat a rozlítostněn. Troufalý Narcis se Junii snaží zadržet, ale lid se na něho vrhne a ubije ho k smrti. Všem těmto událostem Nero přihlíží: „César de tant d'objets en même temps frappé / Le laisse entre les mains qui l'ont enveloppé. / Il rentre. Chacun fuit son silence farouche. / Le seul nom de Junie échappe de sa bouche. / Il marche sans dessein, ses yeux mal assurés / N'osent lever au Ciel leurs regards égarés. / Et l'on craint, si la nuit jointe à la solitude / Vient de son désespoir aigrir l'inquiétude, / Si vous l'abandonnez plus longtemps sans secours, / Que sa douleur bientôt n'attente sur ses jours. / Le temps presse. Courez. Il ne faut qu'un caprice. / Il se perdrait, Madame.“ Překlad V. Mikeše (J. Racine, *Britannicus*. Praha: Národní divadlo 1993, s. 168–169): „César je otřesen, je to jak boží bič. / Nechá Narcise těm z davu a spěchá pryč. / Je tu. Jde z něho strach. Mlčí, na nic se neptá. / Junie, Junie, jen to si říká. Šeptá. / Pobíhá sem a tam, jako by neznal dům. / A oči bojí se pozdvihnout k nebesům. / Hrůza, je úzkostné jen dívat se, jak zkouší. / Mám strach z té samoty, v noci to bude horší, / jestli ho necháte zoufalství na pospas, / na život sáhne si, jděte tam, prosím vás. / Běžte! Nesmí být sám! Stačilo by jen málo – / a už ho nevzkřísí.“ (*Britannicus*, V, 9, v. 1773–1784, cit. vydání, s. 438; naše kurziva.) Albínina slova mají otupit ostří představy, kterou si divák o Neronovi a o jeho „vrozené“ necitelnosti udělal podle Burrovy rozhořčené tirády v předchozím výstupu: Burrus se zde, pohoršen Neronovou chladnokrevností, obrací k Agrippině. Srov. „Plût au Ciel, que sa main heureusement cruelle / Eût fait sur moi l'essai de sa fureur nouvelle! / Qu'il ne m'eût pas donné par ce triste attentat / Un gage trop certain des malheurs de l'État! / Son crime seul n'est pas ce qui me désespère; / Sa jalousie a pu l'armer contre son Frère. / Mais s'il vous faut, Madame, expliquer ma douleur, / Néron l'a vu mourir, sans changer de couleur. / Ses yeux indifférents ont déjà la constance / D'un Tyran dans le crime endurci dès l'enfance. / Qu'il l'achève, Madame, et qu'il fasse périr / Un Ministre importun, qui ne le peut souffrir. / Hélas! Loin de vouloir éviter sa colère / La plus soudaine mort me sera la plus chère.“ Překlad V. Mikeše (cit. vydání, s. 167): „Tu čerstvou ukrutnost kéž by si jeho pěsti / dost pádně zkusily na mně a k mému štěstí! / Dal mi tou vraždou tak nezvratné důkazy, / že Římu nastal čas hrůz, zla a nesnázi! / Mě neděsí jen to, že vůbec byl s to

vraždit, / žárlivost na bratra ho jistě mohla dráždit, / ale to nejhorší, dokážu-li to říct: / viděl, jak umírá, a nehnul brvou, nic, / tak chladný pohled, já nevěřil vlastním očím, / jako by od mala byl zvyklý páchat zločin. / Jen ať mě odklidí, ať mě dá zabít, ne, / co s rádcem, který mu na tohle nekývne. / Ne, nemám v úmyslu uniknout hněvu vraha. / Jen ať už přijde smrt, řeknu jí: jsi má drahá.“ (*Britannicus* V, 8, v. 1723–1736, cit. vydání, s. 436–437; naše kurziva.)

280 „Le naturel“ je podobně jako „douceur“, „cœur“ a „esprit“ jednou z nejužívanějších dobových kritických kategorií, stojí v opozici k umění coby řemeslu založenému na zručnosti („ars“ ve smyslu „artificium“, umělé, řemeslné umění, „techné“). Srov. např. Longepierrův *paragone*: „Il paroît plus d'art dans M. Corneille; peut-être parce qu'il y a moins de naturel, si cela se peut dire. Il paroît plus de naturel dans M. Racine; sans doute parce qu'il y en a encore plus que d'art.“ (VIII, s. 167; naše kurziva.) „Corneillovy hry jako by byly *umělejší*, zřejmě proto, že je v nich méně *přirozenosti*, lze-li to tak říci. Racina dramata jako by byla *přirozenější*, bezpochyby proto, že je v nich více *přirozenosti* než *vyumělkovanosti*.“ A dále: „Dans les endroits pathétiques, vous le voyez [Racine] s'abandonner tout entier à la seule nature et à la passion: il en fait une peinture vive, naïve, et touchante, sans se soucier de la faire brillante et spirituelle; par tout il offre des images vraies, naturelles, suivies, bien placées, ainsi qu'ont fait Térence et Virgile. En un mot, ce n'est plus le Poëte, c'est la Nature elle-même qui s'exprime: faut-il s'étonner de l'impression que le cœur en reçoit?“ (XIII, s. 172; naše kurziva.) „V emočně vypjatých okamžicích Racine postupuje výhradně podle *přirozenosti* a jak mu káže vášně. Zobrazuje ji živě, podle skutečnosti a tak, že dojmá, a pranic se nestará o to, aby oslňovala či jiskřila duchaplností. Jeho básnické obrazy jsou vždy pravdivé, *přirozené* a srozumitelné, vždy na správném místě, tak jako u Terentia a Vergilia. Vše tu zkrátka vyznívá *přirozeně*, žádná básnická vyumělkovanost: žádný div, že nás vzněcuje.“ Celé Longepierrovo srovnání stojí na zjednodušené opozici mezi „vyumělkovaným“ corneillovským „esprit“ a „přirozeným“ racinovským „cœur“. (H.-B. de Longepierre, „Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine (1686)“. In: týž, *Médée*. Publiés avec une introduction et des notes par E. Minel. Paris: Honoré Champion 2000, s. 163–184.)

281 K požadavku „zdravého rozumu“ srov. závěrečnou kapitolu Rapinových *Úvah*, kde pojednává o geniálním Molièrovi: „La dernière difficulté et la plus importante de toutes est de sçavoir si l'on peut plaire en poésie *contre les règles* [...] parce que la plupart de nos poètes se font une fausse liberté de ce *méchant* principe. Ce n'est que par là que Molière vouloit sauver l'irrégularité ordinaire de ces comédies. Il est vray que sa témérité a esté heureuse: et qu'il a plû dans ses pièces *contre l'art*. Mais je prétens que ny lui ny les autres *ne plaisent jamais, que par les règles*: ils ont des *traits naturels* par où ils réussissent, et ce sont ces traits qui sauvent le reste: car l'art n'est autre chose comme j'ay dit, *que le bon sens réduit en méthode*.“ „Poslední, avšak zároveň nejobtížnější svízel spočívá v otázce, zda se báseň může líbit, i když *nedodržuje pravidla*, [...] neboť většina našich autorů se na tuto *ošemetnou* zásadu odvolává a nepatřičně zdůvodňuje tvůrčí svobodu. Právě tak Molière zamýšlel hájit skutečnost, že se jeho komedie obvykle pravidly neřídí. Nelze popřít, že v tomto případě odvážnému přálo štěstí a že se Molièrovy hry líbí, třebaže v nich *pravidla porušuje*. Avšak i tak si stojím na svém: Molière i jiní autoři se *líbí jen tam, kde pravidla dodržují*. Úspěch sklízí díky tomu, že *působí přirozeně*, a tato přirozenost zachraňuje celek. V umění, jak jsem podotkl, bychom měli *vždy postupovat podle zdravého rozumu*.“ (R. Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Éd. critique par E. T. Dubois. Genève: Droz 1970, s. 138; naše kurziva.) Zatímco Molièrovy komedie bere Rapin na milost, Rabelaisův, ale i Régnierův galsky nevázaný humor zamítá, neodpovídá totiž jeho představě o vytríbeném vkusu ušlechtilého čtenáře: „La satire de Rabelais, *toute spirituelle qu'elle est*: est néanmoins écrite d'une manière *si bouffonne*, et *si peu conforme à l'honnesteté* du siècle où nous vivons, que je ne la croy pas *digne des honnestes gens*: non plus que les satyres de Régnier quoy qu'il ait bien du génie. Car il est *trop effronté*, et il ne garde *nulle bienséance*.“ „Rabelaisova satira je *sice vysoce oduševnělá*, ale pouští oteže *jarmarečnímu humoru* a *natolik se vymyká vytríbeným mravům naší doby*,

- že podle mého přesvědčení není *hodna ušlechtilého obecnstva*. Stejně tak je tomu s Régnierovými satirami, třebaže autor nepostrádá jisté vlohy. Je totiž *příliš smělý a ve všem přehání.*“ (Ibid., s. 126; naše kurziva.)
- 282 Všechny tyto dobové estetické postuláty uvádí intuitivně a bez explicitního odkazu k první Racinově předmluvě k *Britannikovi* E. Auerbach, *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Přel. M. Žilina, V. Kafka a R. Preissner. Praha: Mladá fronta 1998, s. 331.
- 283 Kondicionál (hypotetický rámec) výtky vůči Corneillovi ještě zesiluje.
- 284 Tato definice („fable implexe“) předjímá Racinovo pojetí dramatického děje v *Berenice*.
- 285 Zvolená argumentace se nápadně podobá Chapelainově kritice Corneillova *Cida* a souzní i s postoji d'Aubignakovými. Srov. výše.
- 286 „Deklamace“ (zde nikoliv ve smyslu přehnaně teatrální dikce, nýbrž ve významu gnómických sentencí) diváka příliš upomínají na fikční rámec divadla. Jako by zde Racine mlčky vycházel z d'Aubignakova přesvědčení o absolutní nezbytnosti divadelní iluzivnosti. Corneille naopak zapřísáhle hájí „esenciální fikčnost“, což je patrné zvláště tam, kde zkoumá dobově kontroverzní chápání jednot místa a času (srov. zejména Corneillovy rozborové ve třetí *Rozpravě*). Nadměrný výskyt gnómických sentencí v promluvách Corneillových hrdinů, navíc v situacích vypjatě patetických, je obecně jednou z nejčastějších výtek, s nimiž se v dobové literární kritice setkáváme, např. ve výše citovaném Longepierrovu *paragone*, ale i u La Mesnardiera, d'Aubignaka, Rapina, Voltaira...
- 287 Attila v Corneillově stejnojmenné tragédii (1667). Holduje alkoholu a nade vši pochybnost Racinově představě o tragickém hrdinovi neodpovídá.
- 288 Agésiláos v Corneillově stejnojmenné tragédii (1666). Za pozornost stojí i Corneillova svrchovaně nekonformní předmluva k této experimentální tragédii psané heterometrickým veršem obvyklejším v operních libretech, dále rovněž ve spektakulárních „comédies à machines“ a v „comédies-ballets“. Kromě toho se heterometrický verš užívá ve stancích, srov. jejich užití v *Médeii* (IV, 4) a v *Cidovi* (I, 7), nicméně ve druhé polovině 17. století od nich teoretikové často odrazují, poněvadž v jejich očích narušují kýženou iluzivnost. K užití stancí v tragédii srov. M.-F. Hilgar, *La Mode des stances dans la tragédie française, 1610-1687*. Paris: Nizet 1974.
- 289 Sertorius v Corneillově stejnojmenné tragédii (1662).
- 290 Sofonisba v Corneillově stejnojmenné tragédii (1664). Forestier ve své edici všechny Racinovy narážky lokalizoval (pozn. č. 3, s. 1423-1424). Dodejme ale, že Racinova opisná a zároveň zobecňující stylizace svědčí o tom, že Racine nepodrobuje kritice pouze nevhodný výběr tragického námětu, ale i to, že Corneille opakovaně nedodržuje požadavek, aby zobrazené povahové rysy jednající postavy byly přiměřené. Není tomu tak pouze u Attily, kde je narážka zcela průhledná. Ve všech ostatních případech však jde o postavy, jež se nepřiměřeně chovají: žena (Sofonisba) je nezpůsobilá k tomu, aby poučovala dobyvatele; Sparťan (Agésiláos) neproslul výřečností; dobyvatel (Sertorius) nemůže věrohodně ztělesňovat galantního hrdinu. Znovu zde vidíme, že dobový požadavek, aby povahové rysy byly zobrazeny přiměřeně, přerůstá ve zdánlivě nezbytný předpoklad věrohodnosti dramatického děje. Zdánlivě nezbytný, poněvadž Racine své argumenty obratně přizpůsobuje polemickému účelu. Srov. výše naši kapitolu o Racinově *Andromaché*.
- 291 Srov. výše Boursaultovu recenzi *Britannika*, Corneille však podle Boursaulta sedí v lóži sám. Není vůbec jisté, zda se Corneille na sporu o *Britannika* skutečně podílel, a pokud ano, do jaké míry.
- 292 Zatímco v osmém výstupu třetího dějství lze Juniin proklamovaný záměr odejít k vestálkám interpretovat jako nepřiliš přesvědčivý (III, 8, v. 1076; výstup zobrazuje střet mezi Junií, Britannikem a Neronem – a Nero vskutku trvá na svém, nechá Junií odvést strážemi a zajme Britannika), v rozuzlení jde o skutečnou volbu.
- 293 Junie čelí pronásledování na každém kroku. O to pozoruhodnější je, jak důmyslně (s ohledem na věrohodnost uspořádání dramatického děje) Racine zobrazil Juniin útěk z Neronova paláce: krátce poté, co se Junie dozvídá o Britannikově smrti, žádá Nerona, aby jí dovolil uchýlit se do ústraní k zapuzené Octavii – Britannikově sestře a Neronově

manželce. Nero ji chce následovat, ale zabraňuje mu v tom Agrippina. Srov. šestý výstup pátého dějství v prvním vydání (v pozdějších vydáních jej Racine vypouští), na jevišti jsou přítomny kromě právě otráveného Britannika a Agrippininy důvěrnice Albíny všechny postavy. „NÉRON: [...] De vos pleurs j'approuve la justice. / Mais, Madame, évitez ce spectacle odieux. / Moi-même en frémissant j'en détourne les yeux. / Il est mort. Tôt ou tard il faut qu'on vous l'avoue. / Ainsi de nos desseins la Fortune se joue. / Quand nous nous rapprochons, le Ciel nous désunit. / JUNIE: J'aimais Britannicus, Seigneur, je vous l'ai dit. / Si de quelque pitié ma misère est suivie, / Qu'on me laisse chercher dans le sein d'Octavie / Un entretien conforme à l'état où je suis. / NÉRON: Belle Junie allez, moi-même je vous suis. / Je vais par tous les soins que la tendresse inspire...“ „NERO: [...] K slzám máte důvod, chápu vás, / však odvrátte svůj zrak a ztište se, paní. / Je mrtev a váš pláč ho již nezachrání. / I já se třesu hrůzou. Leč přijměte osud / – to přec odedávna člověk činil dosud, / když hýčkal v srdci cit, jež sudba převala. / JUNIE: Mne k Britannikovi vždy láska poutala, / jak víte. Kéž mohu krutý žal zkonejšit / u Octavie hned a k ní se uchýlit / a balzám útěchy přiložit na rány. / NERO: Sám spěchám, Junie, vám dopřát ústraní, / ale přičinlivě bdít nad vaším blahem...“ (*Britannicus*, V, 6, v. 1656–1668, in: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 434.)

- 294 Srov. slavnou tirádu ve druhém výstupu druhého dějství, kde se Nero vyznává z lásky k Junii: „Excité d'un désir curieux / Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux, / Triste, levant au Ciel ses yeux mouillés de larmes, / Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes, / Belle, sans ornement, dans le simple appareil / D'une beauté qu'on vient arracher du sommeil. / Que veux-tu? Je ne sais si cette négligence, / Les ombres, les flambeaux, les cris, et le silence, / Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs / Relevaient de ses yeux les timides douceurs. / Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue, / J'ai voulu lui parler et ma voix s'est perdue: / Immobile, saisi d'un long étonnement / Je l'ai laissée passer dans son appartement. / J'ai passé dans le mien. C'est là que solitaire / De son image en vain j'ai voulu me distraire. / Trop présente à mes yeux je croyais lui parler. / J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler. / Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grâce; / J'employais les soupirs, et même la menace.“ Překlad V. Mikeše (cit. vydání, s. 122): „Hnala mě zvědavost, takový zvláštní hlad, / když v noci vedli ji, šel jsem se podívat. / Tak smutná, vlhký zrak zdvíhala k nebi v chůzi, / uprostřed pochodní a zbraní bleskly slzy: / v prostínekých šatech, nic, bez šperků, náramků, / nádherná, tak jak ji vytrhli ze spánku. / Co chceš? To negližé, tma, jiskry od pochodní, / ticho a výkřiky, nebyli zrovna hodní / obhrublí únosci, příkrost gest: snad v tom všem / zazářila tím víc svým plachým pŕvabem. / Ať je tomu jak chce, tak krásná zdála se mi, / chtěl jsem s ní promluvit, hlas selhal, byl jsem němý: / jen jsem stál přimražen úžasem, jaká je; / ona šla kolem mne do svého pokoje / a já šel do svého – a tam, sám, chtěl jsem marně / ten obraz vymazat z mysli; díval se na mě / a já s ním hovořil, živý přede mnou stál, / já i pláč kvůli mně prolitý miloval. / Já jsem ho, ale už moc pozdě, odprošoval, / vzdychat i klnout jsem zkoušel, a vyhrožoval.“ (*Britannicus*, II, 2, v. 385–404, in: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 389.)

295 Na rozdíl od Bereniky jde o slzy nepředstírané.

296 Srov. výše citovanou Burrovu promluvu na konci pátého dějství.

297 Rovněž v rámci sebraných spisů (1687, 1697).

298 Tj. včetně *Ŕigeneie* uvedené poprvé na letních versailleských slavnostech (18. srpna 1674). K dobovým svědectvím srov. Forestierův komentář. In: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 1558n.

299 Srov. např. ocenění ctnostného Burra v sedmém Boileauově *Listu*, který však vznikl až roku 1677 a ve kterém pisatel Racina utěšuje z úkladů spojených s prvním uvedením *Faidry a Hippolyta*: „Au Cid persecuté Cinna doit sa naissance, / Et peut-estre ta plume aux Censeurs de Pyrrhus / Doit les plus nobles traits dont tu peignis Burrhus.“ „Za Cinnu vděčíme haně, již sklídl *Cid*, / a soudci když Pyrrha smrtelnou ranou skláli, / Burrovi Tvému čest a mysl vzletnou dali.“ (N. Boileau, *Épistre VII*. In: týž, *Œuvres complètes*, cit. vydání, s. 128.) V *Umění básnickém* se Boileau o *Britannikovi* výslovně nezmiňuje. K Saint-Évremondovu hodnocení *Britannika* srov. dále.

- 300 Srov. Bouhoursovu poznámku k Racinově biblické tragédii *Esther*: „L'Auteur de la Tragédie d'Esther fait dire au Favori d'Assuérus quelque chose de semblable. Car Hidaspe ayant dit à Aman: *L'heureux Aman a-t-il quelques secrets ennuis?* Aman lui répond: *Peus-tu le demander en l'état où je suis? / Haï, craint, envié, souvent plus misérable / Que tous les malheureux que mon pouvoir accable.* Le Favori ajoute en parlant de son Prince: *Il sçait qu'il me doit tout, & que pour sa grandeur / J'ai foulé sous les pieds remords, crainte, pudeur. / Qu'avec un cœur d'airain exerçant sa puissance, / J'ai fait taire les loix & gémir l'innocence; / Que des peuples pour lui bravant l'aversion, / J'ai chéri, j'ai cherché la malédiction.* Le Poète François encherit, ce me semble, sur l'Historien Latin; & ces derniers vers ont dans la pensée & dans l'expression une force que n'a pas Tacite.“ „V tragédii *Esther* pronáší Achašverův oblíbenec podobná slova. Hydaspés říká Hamanovi: *Souží snad Hamana něco, co mi tají? Haman mu odpovídá: Cože? Mé útrapy malé se ti zdají? / I chudák líp se má, když drtí ho má pést, / Neb vzbouzím jen hrůzu a zášť, jež musím snést.* Pak Hydaspés o vládci dodává: *Vi, že jen díky mně získal moc a slávu, / že aby koruna zdobila mu hlavu, / srdce jsem zatvrdil a tupil nevinnost, / pošlapal zákony a svědomí a ctnost. / A všechny národy, jež se mu vzepřely, / Mé rouhající rty bezcitně proklely.* Náš básník, řekl bych, překonává latinského dějepisce: v těchto verších dosahuje myšlenkové i výrazové působivosti, již se Tacitovi nedostává.“ (D. Bouhours, *Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes*. Nouvelle éd. augmentée. Paris: Chez la Veuve Delaulne 1734, s. 312–313; naše kurzíva.)
- 301 Saint-Évremond v dopise Lionnovi (1670) námět *Britannika* kritizuje, avšak povahokresbu chválí. Srov. „Je l'ai lu avec assez d'attention pour y remarquer de belles choses. Il passe, à mon sens, l'*Alexandre* et l'*Andromaque*: les vers en sont plus magnifiques; et je ne serais pas étonné qu'on y trouvât du sublime. Cependant je déplore le malheur de cet auteur d'avoir si dignement travaillé sur un sujet qui ne peut souffrir une représentation agréable. En effet, l'idée de Narcisse, d'Agrippine et de Néron; l'idée, dis-je, si noire et si horrible qu'on se fait de leurs crimes, ne saurait s'effacer de la mémoire du spectateur; et quelques efforts qu'il fasse pour se défaire de la pensée de leurs cruautés, l'horreur qu'il s'en forme détruit en quelque manière la pièce. / Je ne désespère pas de ce nouveau génie, puisque la *Dissertation sur l'Alexandre* l'a corrigé. Pour les caractères qu'il a merveilleusement représentés dans le *Britannicus*, il serait à souhaiter qu'il fût toujours aussi docile. L'on pourrait attendre de lui qu'il approcherait un jour d'assez près M. de Corneille.“ „Přečetl jsem ho velmi pozorně a místy jsem narazil na několik vskutku zdařilých míst. Převyšuje *Alexandra* i *Andromaché*, verše jsou tu ještě krásnější a neudíví mne, budou-li *Britannika* považovat za příklad vznešena. Člověku je však líto, že se autor tak namáhavě lopotil s námětem, jež nelze zpracovat do přijatelné a hratelné podoby. Představujeme si Narcise, Agrippinu a Nerona a jejich zlotřilé skutky, a tato chmurná, ba strašlivá představa, jak tvrdím, se nám vryje do paměti navždy. Ať se jakkoli snažíme vzpomínku na jejich zločiny vypudit, je vtíravá, a hrůza, kterou nás naplňuje, v jistém smyslu ničí celou hru. / Přesto si nemyslím, že by byl náš básník beznadějný případ, *Pojednání o Alexandrovi* ho jistě napravilo. Když se podíváme na postavy, jež vskutku obdivuhodně zpodobil v *Britannikovi*, nezbývá než si přát, aby k pravidlům přistupoval vždy tak pokorně. A není vyloučeno, že se jednou přiblíží mistrovství Corneillovu.“ (cit. podle *Nouveau corpus racinianum*, cit. vydání, s. 55–56.)
- 302 Srov. Racinův dílčí překlad XV. kapitoly Aristotelovy *Poetiky*. Citujeme jej podle Vinařovy kritické edice, jež pečlivě vyznačuje odchylky od původního znění Aristotela. Připomeňme, že si Racine, ač vynikající helénista, k Aristotelovi hledal cestu prostřednictvím latinského překladu z pera italského humanisty Pietra Vettoriho: „Venons maintenant aux mœurs. Il y a quatre choses qu'il faut y chercher: 1° qu'elles soient bonnes. 'Un personnage' a des mœurs lorsqu'on peut *reconnoistre*, ou par ses actions ou par ses discours, l'inclination et l'*habitude* qu'il a au *vice* ou à la *vertu*. 'Ses mœurs seront' mauvaises si son inclination est mauvaise, et elles 'seront bonnes' si cette inclination est bonne. 'Les mœurs', ou le *caractère*, se rencontrent en toutes sortes 'de conditions'; car une femme peut estre bonne, un esclave peut l'estre aussi, quoy que d'ordinaire†

la femme soit d'une moindre bonté que l'homme, et que l'esclave soit presque absolument mauvais.“ „Přejdeme nyní k povahokresbě. V této oblasti musíme dodržovat čtyři pravidla: 1) Povahokresba musí být řádná. O mravech 'postavy' mluvíme tehdy, můžeme-li podle toho, jak jedná či jak mluví, rozpoznat, zda svým povahovým založením tíhne k neřesti nebo k ctnosti. 'Její povaha bude' špatná, tíhne-li ke zlu, a naopak bude dobrá, tíhne-li k dobru. 'Mravy' neboli povaha se vyskytují u všech 'druhů' lidí: ctnostná může být i žena, ano, dokonce otrok, ačkoli ženská ctnost ponejvíce pokulhává za mužskou ctností a ačkoli otrokovi se nedostává takřka ani špetky ctnosti.“ (Vysvětlivky: 1. kurzivou Vinaver tiskne slova, jež ve snaze o přesnější terminologické uchopení mores Racine přidává; 2. znak † vyznačuje Racinův chybný překlad („contresens“); 3. znaky † upozorňují na přípustné formulační amplifikace; J. Racine, *Principes de la tragédie en marge de la Poétique d'Aristote*. Texte établi et commenté par E. Vinaver. Manchester: Éditions de l'Université de Manchester 1944, s. 27.) Slovo „inclination“ koresponduje s latinskou „electio“ a s řeckou „proairesis“, v Mrázově českém překladu „zaměření“. Vettorihovo latinské překlad vyšel ve Florencii. Není dosud dostupný v kritické edici, pouze ve faksimile, srov. P. Vettori, *Commentarii in primum librum Aristotelis De Arte Poetarum* (1560). München: Wilhelm Fink Verlag 1967.

- 303 Tacitus líčí Neronovu obmyslnost po setkání se Senekou: „Po těchto slovech ho objal a zlíbal, *jsa od přírody schopen a zvykem vyvíčen zastrat svou nelibost klamným lichocením*.“ (Tacitus, *Letopisy XIV*, 56, cit. vydání, s. 402; Racinovu citaci vyznačujeme kurzivou.) V latinském originále je však „odium“, tedy nenávisť, což je více než pouhá „nelibost“.
- 304 Slovo „méchantes“ ve vydáních po roce 1687 Racine vypouští. Srov. různočtení in: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 1442.
- 305 „Až potud hleděl Nero zakrývat své hanebnosti a zločiny.“ (Tacitus, *Letopisy XIII*, 47, cit. vydání, s. 360.)
- 306 „Vždyť k manželce Octavii přes její urozenost a osvědčenou mravopočestnost Nero cítil odpor, *buď jakýmsi řízením osudu, anebo že nedovolené láká více, a pak byla obava, aby se bezuzdně neoddal znásilňování vznešených dam [...]*“ (Tacitus, *Letopisy XIII*, 12, cit. vydání, s. 335; Racinovu citaci vyznačujeme kurzivou.) Tacitus se v této kapitole zmiňuje rovněž o Neronově náklonnosti k „hezkým mladíčkům“, tento detail Racine pochopitelně opomíjí.
- 307 Připomeňme, že dvorské pletichy a úklady jsou námětem Tristanovy tragédie *La Mort de Sénèque* (1645), jež na děj zobrazený v Racinově *Britannikovi* navazuje. Tristanův Nero je však postava ryze negativní. K paralelám mezi oběma tragédiemi srov. Chauveauovu úvodní studii ke kritickému vydání Tristanovy tragédie (J.-P. Chauveau, „Introduction“. In: Tristan L'Hermite, *Les Tragédies*. Sous la direction de R. Guichemerre. Avec la collaboration de C. Abraham, J.-P. Chauveau, D. Dalla Valle, N. Mallet et J. Morel. Paris: Honoré Champion 2009, s. 233–240). Dlouho tradované postavení Tristana coby „pouhého“ Racinova předchůdce ve své monografii nedávno přehodnotila S. Berregard, *Tristan L'Hermite, „héritier“ et „précurseur“*. Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2006. Líčení Senekovy „stoické“ smrti a jeho odevzdanosti (do jisté míry neslučitelné s dobovým požadavkem, aby tragický hrdina osudu aktivně čelil) nám skýtají rovněž Tacitovy *Letopisy* (k roku 65, XV, 60–65). Navzdory titulu je Tristanův Seneca postavou vedlejší, jež do děje zasahuje jen okrajově, a právě Senekův stoicismus mohl být pro Racina další důvod, aby dal přednost podnikavějšímu Burrovi. V Racinově *Britannikovi* je absence Seneky jako jednající postavy vysvětlena – filosof v době představeného jednání pobývá mimo Řím.
- 308 Jean-Baptiste Louis Crevier se o Burrovi vzletně zmiňuje v úvahách o rétorickém *éthosu* v poradních řečech („genre délibératif“). Jeho obsáhlá *Rétorika* měla až do konce 18. století velký vliv na ustavení národního literárního kánonu, Racine se stává (s neodmyslitelnou morální ústřehou!) čítankovým autorem (vedle Cicerona a církevních autorů). A zůstane jím i u Fontaniera (*Figures du discours*, 1830). Crevier komentuje první kapitolu II. knihy Aristotelovy *Rétoriky*, kde Stagirit uvádí tři příčiny, „pro něž někomu věříme, nehledíme-li k důkazům“ (přel. A. Kříž. *Rétorika*. Praha: Laichter 1948,

s. 103). Jsou jimi: „rozumnost“, „ctnost“ a „přízeň“ (Křížův překlad); v Crevierově terminologii „prudence“, „vertu“, „bienveillance“. „Cette doctrine d'Aristote ne peut être mise dans un plus beau jour que par l'exemple du discours de Burrhus à Néron, dans Racine, pour dissuader & rompre le projet formé d'empoisonner Britannicus. La sagesse politique & la vertu ont dicté ce discours. L'affection vive & tendre pour l'Empereur y régnent & le remplit d'un bout à l'autre. Combien est douce & insinuante la peinture des sentimens exprimés dans ces beaux vers! Ah! de vos premiers ans l'heureuse expérience / Vous fait-elle, Seigneur, haïr votre innocence? / Songez-vous au bonheur qui les a signalés? / Dans quel repos, ô ciel! les avez-vous coulés? / Quel plaisir de penser & de dire en vous-même, / Partout en ce moment on me bénit, on m'aime. / Je ne vois point le peuple à mon nom s'alarmer. / Le ciel dans tous leurs pleurs ne m'entend point nommer. / Leur sombre inimitié ne fuit point mon visage. / Je vois voler partout les cœurs à mon passage.' Ces sentimens, il est vrai, ne sont pas peints par Burrhus dans sa propre personne. Mais celui qui les exprime si bien, les a dans le cœur. C'est là le langage de la vertu & de l'affection. Le Poète a donc eu droit de donner un heureux succès à ce discours, & de lui faire désarmer la férocité même de Néron. Mais malheureusement le vice, la fourberie, l'adulation, imitent trop aisément les traits de la vertu, de la prudence, & de l'affection sincère. C'est de quoi le Poète nous fournit l'exemple dans la scène suivante, où Narcisse détruit l'ouvrage de Burrhus, & fait conclure l'exécution du crime projetté. Grand avertissement pour ceux qui ne veulent pas se laisser tromper.“

- „Aristotelovo učení nejlépe objasníme příkladem z Racina. Burrus se obrací na Nerona, který chce otrávit Britannika, a pokouší se mu jeho záměr rozmluvit. Burrova řeč nabádá k politické rozvaze a ctnosti. Každé slovo pramení z vřelé a oddané náklonnosti vůči císaři a je jí prodchnuto. Jak lahodně a jak přesvědčivě dává řečník ve verších průchod těmto citům! To štěstí prvních let vlády, když vzpomenu si! / A po tom všem se vám nevinnost, pane, hnusí? / To je vám protivná slušnost a noblesa? / V takové pohodě žít si, ó nebesa! / Ta radost říkat si sám v sobě: Miluji mě, / teď, v téhle chvíli mi žehnají v celém Římě, / lid při mém jméně se nechvěje nevolí, / nebe ví, že ho nic kvůli mně nebolí, / nikomu netemní zrak před mou tváří hněvem, / ode všech letí mi vstříc srdce za úsměvem! Burrus nepromlouvá za sebe, to je sice pravda, ale kdo promlouvá tak vroucně, má na srdci to, co má na jazyku. Z Burra mluví ctnost a náklonnost. Básník měl tedy plné právo vést děj tak, aby se Burrovy pobídky neminuly účinkem a aby obměkčily dokonce i Neronovu krutost. Do hávu ctnosti, obezřelosti a upřímného přátelství se však bohužel příliš snadno převlékne neřest, proradnost a podlézavost. Ty také na sebe nenechají dlouho čekat: hned v dalším výstupu Narcis zhatí vše, čeho Burrus dosáhl, a utvrdí Nerona v úmyslu zbavit se Britannika. Kéž se z toho poučí každý, kdo se nechce nechat ošálit!“ (J.-B. L. Crevier, *Rhétorique Française*. Tome premier. Paris: Chez Saillant et chez Dessaint 1767, [1. vydání 1730], s. 174–176; Crevier cituje pasáž z Burrovy tirády ve IV. dějství – IV, 3, v. 1355–1364; překlad V. Mikeše, s. 154.) K recepci Racinových tragédií v 18. století srov. sborník *La Réception de Racine à l'âge classique: de la scène au monument*. Études présentées par N. Cronk et A. Viala. Oxford: Voltaire Foundation 2005.
- 309 Svědčí o tom nejenom povaha obou postav, ale i kontrastně symetrická *dispositio*: poslední výstup druhého dějství (II, 8 – Nero, Narcis), na něj navazující první výstup v dějství třetím (III, 1 – Nero, Burrus) a oba po sobě jdoucí výstupy v dějství čtvrtém (IV, 3 – výstup Burra s Neronem; IV, 4 – výstup Narcise s Neronem).
- 310 Srov. Forestierův komentář (in: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 1420).
- 311 Srov. „A bylo by se vraždilo dále [Tacitus navazuje na líčení úkladné vraždy Iunia Silana a sebevraždy Narcisovy], kdyby to nebyli zamezili Afranius Burrus a Annaeus Seneca. Tito vychovatelé působili na mladého císaře svorným vedením, což je vzácný úkaz při společné moci, měli na něho stejný vliv, ale různým směrem: Burrus činností vojenskou a *přísností mravů*, Seneca *navodem k řečnickému umění a ušlechtilou laskavostí*; přitom se vespolek podporovali, aby tak snáze udrželi na uzdě císaře v choulostivém věku dovolenými požitky, kdyby ctností pohrdal.“ (Tacitus, *Letopisy XIII, 2*, cit. vydání, s. 329–330; kurzíva vyznačuje Racinovu citaci.)

- 312 Srov. „Když se den ode dne zhoršovaly smutné veřejné poměry a pomoci ubývalo, zemřel také Burrus, neznámo, zda chorobou či jedem. Na chorobu se soudilo z toho, že mu jícen uvnitř pomalu otékal a zamezil mu dýchání, takže se udusil. Většina však tvrdila, že z Neronova rozkazu bylo potřeno patro jeho úst škodlivým mazáním, jako by se užívalo léku, a že Burrus postihl ten zločin, a když ho císař přišel navštívit, odvrátil od něho oči a na jeho otázku odpověděl jen tolik: ‚Mně je dobře.‘ Římský národ *vzpomínal na jeho výtečné vlastnosti* a dlouho ho velice postrádal pro netečnou neškodnost jednoho a divokou chlípnost druhého z jeho nástupců.“ (Tacitus, *Letopisy XIV*, 51, cit. vydání, s. 398; kurziva vyznačuje Racinovu citaci.)
- 313 Srov. „Oba [Burra a Senéku] však spojoval jeden a týž zápas - proti *divoké* Agrippině, *rozpalované všemi choutkami neblahé panovačnosti*. *Ta měla na své straně Pallanta*, na jehož návod Claudius hříšným sňatkem a nešťastnou adopcí sám sebe zahubil.“ (Tacitus, *Letopisy XIII*, 2, cit. vydání, s. 330; kurziva vyznačuje Racinovu citaci.)
- 314 Agrippina je postavou, jež na jevišti tráví nejvíce času (16 ze 34 výstupů, dominuje v prvním, třetím a zejména v pátém dějství), až po ní Nero (13 výstupů), dále Junie (11 výstupů). Samotný Britannicus je na jevišti přítomen pouze v 7 výstupech. Relativně malý počet Britannikových výstupů nemohl obecně ani kritice uniknout. Racinova formulace „bien marquer“ navazuje na Horatiovo „... notandi sunt tibi mores“ (*De Arte Poetica*, v. 156). S identickou formulací se opakovaně setkáváme v Dacierových *Poznámkách* (1692) k Aristotelovu vymezení povahokresby a její první podmínky, tedy řádnosti. Dacierovy prozřetelné úvahy jdou v linii chapelainovsko-corneillovské exegeze a svědčí o pozvolné emancipaci poetiky od planého moralizování: „Dans tout ce Livre il n'y a rien de plus clairement expliqué que cette premiere condition des mœurs, qu'elles soient bonnes. Cependant, on s'y est trompé, car on a crû qu'Aristote veut qu'elles soient vertueuses. M. Corneille a solidement réfuté cette explication, qui condamneroit également tous les Poëmes anciens, tant les Poëmes Epiques que les Tragiques, où l'on voit beaucoup de personnages vicieux, & il a fort bien vû qu'il falloit chercher une bonté qui fût compatible avec les mœurs moralement mauvaises, & avec celles qui sont moralement bonnes; mais c'est cela même qu'il n'a pû trouver, l'explication qu'il donne à ces paroles d'Aristote, n'étant pas meilleure que l'autre; Pour moy, dit-il, je croy que c'est le caractère brillant & élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre & convenable à la personne qu'on introduit; mais outre que cette explication condamneroit encore beaucoup de caractères que les anciens Poëtes ont faits, & qui n'ont ny cette grandeur d'ame ny cette élévation que M. Corneille demande, il est certain que cette qualité ne conviendroit pas toujours avec les deux autres, qui sont la ressemblance & la convenance. [...] Ce qu'Aristote dit, que les mœurs doivent être bonnes, c'est ce qu'Horace traduit, notandi sunt tibi mores, comme je l'ay expliqué, c'est-à-dire, qu'il faut que les mœurs soient *bien marquées*, soit qu'on introduit un personnage moralement vicieux, ou un personnage moralement bon. [...] Les mœurs auront cette bonté, dont il s'agit, si elles *marquent bien* la résolution que prend celui qui parle, soit qu'il se porte au bien ou au mal, c'est-à-dire, si elles sont *bien marquées* & bien exprimées. [...] les caractères les plus vicieux, comme ceux des valets, sont susceptibles de cette bonté, & par conséquent cette bonté consiste à *bien marquer* leurs mauvaises inclinations; car il n'est pas necessaire que les Héros des Poëmes soient vertueux, les plus vicieux, comme Achille, Turnus, Mezence, y sont aussi regulierement bons, que les plus vertueux, comme Enée & Ulysse.“ „První podmínka povahokresby, totiž že by měla být řádná, je v celé této knize objasněna nejlépe. Někteří vykladači se ovšem mýlili, neboť se domnívali, že Aristotelés onou řádností míní ctnost. Corneille toto chápání přesvědčivě vyvrátil nehledě na to, že bychom pak museli zavrhnout všechny starověké epické i tragické básně, kde se setkáváme s mnoha neřestnými hrdiny. Corneillovi bylo jasné, že řádnost povahokresby je nutno chápat tak, aby kromě morálně dobré povahy zahrnovala i povahu morálně špatnou. Nepodařilo se mu však dospět k řešení, jelikož příslušnou Aristotelovu myšlenku nevysvětluje uspokojivěji než ostatní. ‚Dle mého soudu,‘ prohlašuje, ‚jde o povahu, která se vyznačuje nápadně ctnostnými, anebo nápadně zločinnými sklony odpovídajícími a přiměřenými postavě,

kterou charakterizují. ‘ Toto vysvětlení také pokulhává, protože mu neodpovídá spousta postav u antických autorů – postrádají totiž onu velkodušnost a výlučnost, za které se přimlouvá Corneille. Kromě toho je zřejmé, že takto vymezenou řádnost bychom ne vždy mohli skloubit s dvěma dalšími pravidly, totiž s podobností a přiměřeností. [...] Aristotelovo tvrzení, že povahokresba musí být řádná, Horatius překládá jako notandi sunt tibi mores, čemuž já rozumím tak, jak už jsem řekl, tj. že musí být *výstižná* bez ohledu na to, zda zdopodobujeme postavu mravně dobrou či mravně špatnou. [...] Povahokresba tedy bude řádná, jestliže *náležitě vystihne* záměry a rozhodnutí postavy podle toho, zda je hrdina náchylný k dobru nebo ke zlu. V konečném důsledku tedy řádnost povahokresby spočívá v *náležitém vystižení*, v náležitém zpodobení charakteru. [...] I ty nejzkaženější povahy, například povahy sluhů, mohou být řádné, a proto řádnost v tomto případě tkví v tom, že autor *náležitě vystihne* jejich neřestné sklony. Není nutné, aby se básnictví omezovalo na ctnostné hrdiny. Stejně řádně a podle pravidel lze zobrazit jak povahy propadlé neřesti (Achilleus, Turnus, Mezentius), tak hrdiny výjimečně ctnostné (Aeneas, Odysseus).“ (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*, cit. vydání, s. 245-246; původní kurzivu vyznačující citace rušíme, naše zvýraznění.)

315 V Racinovu *Britannikovi* sice Agrippina nepřihlíží přímo synově smrti, ale i zde Racinovi záleží na tom, aby případnou kritiku toho, jak Agrippininu povahu zobrazil, vyvrátil s poukazem na obecně přijímaný historický pramen. Srov. „*Auřak u Agrippiny se objevilo takové zděšení, takové ohromení myslí*, i když je v tváři potlačovala, *že bylo zřejmo, že nic netušila jako Britannikova sestra Octavia; vždyť chápala, že jí byla vyrvána poslední opora a že tu byl dán příklad vraždění příbuzných.*“ (Tacitus, *Letopisy XIII*, 16, cit. vydání, s. 339; kurzivou vyznačujeme Racinovu citaci.) Latinský text: „At Agrippinae is pavor, ea consternatio mentis, quamvis vultu premeretur, emicuit, ut perinde *ignaram* fuisse [quam] Octaviam sororem Britannici constiterit: quippe sibi supremum auxilium ereptum et parricidii exemplum intellegebat.“ Jak patrně, pro Racina neplatí, že nevědomost neomlouvá.

316 O Agrippinině pláči se dozvídáme z Narcisovy tirády v sedmém výstupu pátého dějství. Agrippina nařkne Nerona z účasti na Britannikově smrti, Nero zapírá, Agrippina dále trvá na svém, načež se Narcis k úkladné vraždě přizná a chopí se role katova obhájce, Britannika se snaží naposledy očernit: „Britannicus, Madame, eut des desseins secrets / Qui vous auraient coûté de plus justes regrets. / Il aspirait plus loin qu'à l'Hymen de Junie. / De vos propres bontés il vous aurait punie, / Madame, il vous trompait, et son cœur offensé / Prétendait tôt ou tard rappeler le passé. / Soit donc que malgré vous le sort vous ait servie; / Soit qu'instruit des complots qui menaçaient sa vie / Sur ma fidélité César s'en soit remis, / Laissez les *pleurs*, Madame, à vos seuls ennemis. / Qu'ils mettent ce malheur au rang des plus sinistres, / Mais vous...“ Překlad V. Mikeše (cit. vydání, s. 166): „Ať podezírají, paní, ať si vás haní! / Kdybyste znala cíl Britannikových snah, / vy první byste z nich, a právem, měla strach. / Ten sňatek s Junií mu měl otevřít cestu. / A vaše dobrotu by vám byla jen k trestu. / A klamal vás i tak: choval k vám v srdci zášť, / jednou by připomněl minulost, a vám zvlášť. / Osud vám vyšel vstříc i proti vaší vůli: / na život císařův se tady pikle kuly, / má věrnost císaři však našla cestu z hrůz. / Nechte nepřítelům ty *nářky*, škoda slz. / Nad vlastním neštěstím ať si je roní zrádci. / Vy...“ (*Britannicus*, V, 7, v. 1681-1692, cit. vydání, s. 435; naše kurziva; v Mikešově verzi nedopatřením se vyskytující oslovení „pane“ místo „paní“ ve verši 1681 jsme opravili a stejně tak jsme nahradili čárku tečkou na konci verše 1687, kde beze sporu Mikeš zamýšlel – ostatně ve shodě s originálem – větu ukončit, jak o tom svědčí majuskule na začátku příštího verše [Osud]). Zdrčená Agrippina Narcise chvatně přerušuje a předpovídá Neronovy budoucí krutosti, teprve poté dovoluje císaři odejít. Nero odchází bez rozloučení.

317 Srov. výše.

318 Připomeňme však, že první předmluvu k *Andromaché* od roku 1675 Racine rovněž nahrazuje méně polemickým rozbořem. Zachovává sice citaci z Vergiliovy *Aeneidy*, ale odkaz na aristotelské pojetí ideálního tragického hrdiny nahrazuje úvahami o náležité adaptaci mytologické látky.

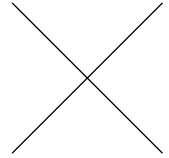
- 319 Srov. Tacitus k roku 50, po Neronově adopci: „Hoch, kterého ponenáhlu přestávali obsluhovat i otroci, posmíval se nevěčným macešným laskavostem. *Nebyl prý totiž duševně tupý, buď že to byla pravda, nebo že získal oblibu svým nebezpečným postavením a udržel si tu pověst, aniž to prokázal.*“ (Tacitus, *Letopisy XII*, 26, cit. vydání, s. 304; kurzivou vyznačujeme Racinovu citaci.)
- 320 Srov. Tacitūv litotes („Neque segnem ei fuisse indolem ferunt...“) a Racinovu stylizaci „avoir beaucoup d'esprit“.
- 321 Spíše nikoli. V předmluvě k *Faidře* z roku 1677, odkud citujeme úryvek v další poznámce, Racine totiž zachovává touž formulaci.
- 322 Dokládá to následující pasáž o Hippolytovi z předmluvy k *Faidře*: „Pour ce qui est du personnage d'Hippolyte, j'avais remarqué dans les Anciens, qu'on reprochait à Euripide de l'avoir représenté comme un Philosophe exempt de toute imperfection. Ce qui faisait que la mort de ce jeune Prince causait beaucoup plus d'indignation que de pitié. J'ai cru lui devoir donner quelque faiblesse qui le rendrait coupable envers son Père, sans pourtant lui rien ôter de cette grandeur d'âme avec laquelle il épargne l'honneur de Phèdre, et se laisse opprimer sans l'accuser. J'appelle faiblesse la passion qu'il ressent malgré lui pour Aricie, qui est la Fille et la Sœur des ennemis mortels de son Père.“ „Co se týká Hippolyta, všiml jsem si, že antičtí autoři vytýkají Eurípidoovi, že ho zobrazil jako filozofa bez jediné poskvrny. To mělo za následek, že smrt tohoto mladého prince diváka daleko víc pohorší, než aby v něm vyvolala soucit. Proto jsem považoval za žádoucí, aby měl Hippolytos určitou slabost, v jejímž důsledku se proviní vůči otci, aniž tím ovšem utrpí jeho velkodušnost, díky níž chrání Faidřinu čest a nechá se obvinít, místo aby se hájil. Mluvím-li o slabosti, mám na mysli neovladatelnou přitažlivost, jež Hippolyta poutá k Aricii, sestře a dceři Théseových odvěkých protivníků.“ (J. Racine, předmluva k *Faidře a Hippolytovi*. In: týž, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 818.) Hippolytovo provinění, tj. jeho slabost pro Aricii, zabraňuje, aby hrdinova smrt diváka pohoršila („indignation“ – *miarón*), může s ním však soucítit.
- 323 Skutečný Narcis Britannikovým důvěrníkem v této době nebyl ani být nemohl, neboť ho krátce po Claudiově smrti Agrippina dohnala k sebevraždě. Srov. Forestierův komentář. In: J. Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 1414.
- 324 Na to, že se Aristotelův požadavek povahové řádnosti ve smyslu morálním netýká a nemůže týkat všech jednajících postav, zejména ne postav vedlejších a komických, prozíravě upozornil již v roce 1575 Alessandro Piccolomini. Italský komentátor podotýká, že cílem tragédie je především, aby vzbuzovala tragické emoce, nikoliv tedy kazatelsky zdvižený ukazováček. Piccolomini, jako později Corneille, rovněž odmítá, že by samotné zobrazení neřestných povah mohlo diváka navést k nekalému jednání. Srov. „Son'alcuni spositori in lingua nostra che stimano, ch'Aristotele ponga, & assegni per prima conditione à i costumi la bontà; non perche habbian da esser'atti al mouimento del timore, & della compassione, come veramente si debe intendere; ma per rispetto che se fusser rei, sarebbe *pericoloso, che non recasser mal'esempio agli Spettatori*. Ma di poco valore stimo io, che s'habbia da giudicar cosi fatta opinione: nè Aristotel'hebbe riguardo à questo. Impercioche quando ben fusser le persone ree, se le vedesser cadere di stato felice in misero, *mal potrebber gli Spettatori indursi per tal'esempio al male; anzi più tosto si confermerebber nel bene, essendo lor mostrato con quell'esempio, che la maluagità conduca l'huomo agli infortuni, & alle miserie*. Oltra di questo se Aristotel'hauesse hauto nella prima condition dei costumi il riguardo, che costor dicono, harebbe da trouarsi cotal conditione nei costumi, non solo delle persone tragiche principali, dagli accidenti delle quali hà da nascer'il timore, & la compassione, ma di tutte le altre persone, ch'intervenir posson nella tragedia, come *serui, nutrici, & simili*; parimente nelle *persone della commedia*; cosa, com'ognun può vedere, *da non concedersi*. Oltrache non solo la commedia, ma anche la tragedia, difficilmente si può fare, che non habbia in esse luogo vna, ò più persone, non solo non buone, ma *vitiose* ancora.“ Překlad M. Žáčkové: „I u nás se vyskytnou tací, kteří soudí, že Aristotelés stanovil jako první podmínku povahokresby řádnost; ne proto, že by se měly diváků zmocnit pocity bázně a soucitu, jak bychom tomu správně měli rozumět, ale z toho důvodu, že pokud by povahy byly

neřestné, hrozilo by *nebezpečí, že na diváky budou působit jako špatný příklad*. Soudím, že tento názor stojí na *chatrných základech*, a ani Aristotelés o tom v tomto duchu ne-
 uvažoval. Neboť i kdyby postavy byly neřestné a diváci by přihlíželi tomu, jak upadají ze
 štěstí do bídy, *stěží by je tento příklad mohl přimět ke špatnosti*. Naopak by spíše setrvali
 na cestě dobra, protože by jim tento příklad ukázal, že do neštěstí a bídy přivede člověka
 hanebnost. Pokud by navíc Aristotelés chápal první pravidlo povahokresby tak, jak tito
 vykladači tvrdí, musely by takové povahové rysy mít nejenom hlavní tragické postavy,
 jejichž konání má vzbuzovat bázeň a soucit, nýbrž i všechny další postavy, které mohou
 v tragédii vystupovat, jako jsou *sluhové, kojně a podobně*. Totéž by platilo pro postavy
 v komedii, což, jak snadno naznáme, je *nemyslitelné*. Kromě toho nejen v komedii, ale
 i v tragédii by bylo jen stěží možné, aby se zde neobjevila jedna nebo více postav, které
 nejenže by nebyly dobré, ale které by byly dokonce *neřestné*." (A. Piccolomini, *Annotationi Di M. Alessandro Piccolomini, Nel libro della Poetica d'Aristotele, Con la traduzione del medesimo Libro in lingua Volgare*. Vinegia: Presso Giovanni Guarisco, & Compagni
 1575, s. 221; naše kurziva.)

- 325 „Již dávno bylo postaráno o to, aby nejbližší okolí Britannikovo nedbalo ani svědomí,
 ani věrnosti.“ (Tacitus, *Letopisy XIII*, 15, cit. vydání, s. 338.)
- 326 Máme na mysli Corneille. Když hájí rozuzlení v *Cidovi*, o Rodrigově svatbě s Chiménou
 říká, že ji zobrazil tak, aby nebylo zřejmé, dojde-li k ní či nikoliv („avec incertitude de
 l'effet“).
- 327 Požadavek, aby byl pronásledovatel či škůdce potrestán, Aristotelés v *Poetice* nevznášá.
- 328 Srov. předmluvu k *Faidře a Hippolytovi* ze začátku roku 1677, kde Racine aristotelský
 model *mediocritas aurea* přivádí k dokonalosti: „Quand je ne lui [Euripide] devrais que
 la seule idée du caractère de Phèdre, je pourrais dire que je lui dois ce que j'ai peut-
 être mis de plus raisonnable sur le Théâtre. Je ne suis point étonné que ce Carac-
 tère ait eu un succès si heureux dans notre siècle, puisqu'il a toutes les qualités que
 demande le Héros de la Tragédie, et qui sont propres à exciter la Compassion et la
 Terreur. En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est
 engagée par sa destinée, et par la colère des Dieux, dans une passion illégitime dont
 elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime
 mieux se laisser mourir, que de la déclarer à personne. Et lorsqu'elle est forcée de la
 découvrir, elle en parle avec une confusion, qui fait bien voir que son crime est plutôt
 une punition des Dieux, qu'un mouvement de sa volonté. J'ai même pris soin de la
 rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les Tragédies des Anciens, où elle se
 résout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la Calomnie avait quelque chose
 de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une Princesse, qui a d'ail-
 leurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable
 à une Nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'en-
 treprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa Maîtresse.
 Phèdre n'y donne les mains que parce qu'elle est dans une agitation d'esprit qui la met
 hors d'elle-même, et elle vient un moment après dans le dessein de justifier l'inno-
 cence, et de déclarer la vérité.“ „I kdybych Eurípidovi nevděčil za nic jiného než za to,
 že mě přivedl k Faidře, stačilo by to k tomu, abych prohlásil, že mu vděčím za to nej-
 smysluplnější, co jsem vůbec pro divadlo napsal. Vůbec mě neudivuje, že tato postava
 naše diváky uhranula, neboť jí nechybí žádná z vlastností, jež má tragický hrdina mít
 a jež mají vzbudit soucit a strach. Faidra totiž není ani úplně vinná, ani úplně nevinná.
 Rozhňevaní bohové a osud tomu chtěli tak, aby vzplanula zakázanou vášní a aby se
 jí jako první sama hrozila. Ze všech sil se snaží, aby ji potlačila, a raději by zemřela,
 než by se s ní někomu svěřila. A když ji okolnosti přinutí, aby šla s pravdou ven, mluví
 zmateně, z čehož nade vši pochybnost plyne, že ji k zločinu nedohnala vlastní vůle, ale
 že ji takto trestají bohové. Dokonce jsem se vynasnažil, aby v mé tragédii nepůsobila
 tak odpudivě jako u antických autorů, kde obviňuje Hippolyta z vlastního popudu.
 Domnívám se, že očerňování je příliš mrzké a hanebné, než aby se k němu snížila
 urozená žena, která jinak uvažuje a cítí tak ušlechtilé a ctnostné. Tak mrzké jednání
 se podle mne hodí daleko více ke kojně, která nadto může mít povahové rysy vlastní

- svému stavu a která vzdor tomu lživě obviní Hippolyta jen proto, aby zachránila život a čest své paní. Faidra na chůvin návrh přistoupí pouze z toho důvodu, že je krajně rozrušená, a že proto není zcela při sobě. Vzápětí však pomýšlí na to, že řekne pravdu a Hippolyta očistí.“ (J. Racine, „Préface“, *Phèdre et Hippolyte*. In: týž, *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*, cit. vydání, s. 817–818.)
- 329 Srov. Z. Šuman, „Racionalita coby most mezi posvátným a profánním: Rotrouův *Geneisus* a Racinova *Esther*“, *Svět literatury*, 58, 2018, s. 74–84.
- 330 Pour une analyse de la complexité de cette notion aristotélicienne, voir E. Schüttrumpf, *Die Bedeutung des Wortes ethos in der Poetik des Aristoteles*. München : Verlag C. H. Beck 1970 ; F. Woerther, *L'ethos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*. Paris : Vrin 2007.
- 331 À part les ouvrages d'époque, nous avons travaillé avec les éditions de la *Poétique* d'Aristote modernes et commentées que voici : Aristote, *La Poétique*. Le texte grec avec une introduction et des notes de lecture par R. Dupont-Roc et J. Lallot. Préface de T. Todorov. Paris : Éditions du Seuil 1980 ; Aristote, *Poétique*. Introduction, traduction nouvelle et annotation de M. Magnien. Paris : Le Livre de Poche 1990 ; Aristotelés, *Poetika*. Řecko-česky. Přeložil, úvodní studie napsal a poznámkami opatřil M. Mráz. Řecké texty podle vydání R. Kassela a R. Janka upravil M. Mráz. Praha : 2008 ; Aristotle, *Poetics*. Introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas. Oxford : Clarendon Press 2002 ; S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*. With a new Introduction. London : Duckworth 2009.
- 332 Elle est abordée de manière concise dans les ouvrages et articles suivants : G. Forestier, « The Racinian Hero and The Classical Theory of Characterization ». In: *Racine. The power and the pleasure*. Edited by E. Caldicott and D. Conroy. Dublin : University College Dublin Press 2001, p. 14–26 ; G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*. Genève : Droz 2004, p. 144–163 ; B. Louvat, *La poétique de la tragédie classique*. Paris : Sedes 1997, p. 92–96 ; P. Pasquier, *La mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle. Histoire d'une réflexion*. Paris : Klincksieck 1995. Les commentaires d'Anne Duprat qui accompagnent ses éditions critiques fournissent des repères inestimables pour une bonne orientation, cf. D. Heinsius, *De Constitutione Tragædiæ* dite *La Poétique d'Heinsius*. Édition, traduction et notes par A. Duprat. Genève : Droz 2001 ; J. Chapelain, *Opuscules critiques*. Éd. A. C. Hunter. Introduction, révision des textes et notes par A. Duprat. Genève : Droz 2007.
- 333 Pour l'histoire de l'exégèse aristotélicienne en Italie, cf. surtout B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 volumes. Chicago : The University of Chicago Press 1961 ; B. Kappl, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin – New York : Walter de Gruyter 2006 ; A. Duprat, *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500–1670)*. Paris : Honoré Champion 2009.
- 334 On se reportera à l'édition critique de la *Poétique* de La Mesnardière, qui n'avait pas encore parue au moment de la rédaction du présent livre, cf. H. J. P. de La Mesnardière, *La Poétique*. Éd. critique par J.-M. Civardi. Paris : Honoré Champion 2015. Sur La Mesnardière, voir les ouvrages et articles suivants : R. H. Reese, *La Mesnardière's Poétique (1939): sources and dramatic theories*. Baltimore – London – Oxford – Paris : The Johns Hopkins Press 1937 ; H. Verdaasdonk, « Généralité de *La Poétique* de La Mesnardière ». In : *Travaux récents sur le XVII^e siècle. Franco Simone, Critique littéraire, La Crise au XVII^e siècle, Descartes*. Actes du 8^e Colloque de Marseille, janvier 1978, organisé par le Centre Méridional sur le XVII^e siècle, p. 73–80 ; C. Barbaferi, « La Mesnardière et la tragédie élégiaque : du mineur au majeur », *Littératures classiques*, 51, 2004, p. 269–283 ; Z. Šuman, « Interprétation du *khrestos* aristotélicien : La Mesnardière, Chapelain, Heinsius versus la dramaturgie cornélienne dans *Médée* ». In : *Interpretation in/of the Seventeenth Century*. Éd. P. Zoberman. Newcastle upon Thyme : Cambridge Scholars Publishing 2015, p. 169–179 ; Z. Šuman, « La Mesnardière contre Castelvetro. Polémique sur les mœurs du personnage tragique ». In: *Vices de style et défauts esthétiques. XVI^e-XVIII^e siècle*. Sous la direction de C. Barbaferi et J.-Y. Vialleton. Paris : Classiques Garnier 2017, p. 255–267.

- 335 Pour le parcours critique de Chapelain, voir avant tout l'avant-propos particulièrement bien référencé d'Anne Duprat in: J. Chapelain, *Opuscules critiques*. Éd. A. C. Hunter. Introduction, révision des textes et notes par A. Duprat. Genève : Droz 2007, p. 9-155.
- 336 Une analyse fouillée de ces catégories exogènes de style d'époque a été entreprise dans les études suivantes : J. Brody, « What was French Classicism ? », *Continuum*, 1, 1989, p. 51-75 ; H. Merlin, « Classicisme, langue, État : y a-t-il une conjoncture classique ? » In: *Un classicisme ? ou des classicismes ? Actes du Colloque de Reims 1991*. Sous la direction de G. Forestier et J.-P. Néraudau. Pau : Publications de l'Université de Pau 1995, p. 249-257 ; A. Michel, « Rhétorique et classicisme ». In : *Un classicisme ? ou des classicismes ? Actes du Colloque de Reims 1991*. Sous la direction de G. Forestier et J.-P. Néraudau. Pau : Publications de l'Université de Pau 1995, p. 131-141 ; A. Niderst, « Les Classicismes : les mots et les choses », *Continuum*, 1, 1989, p. 105-118 ; D. C. Stanton, « Classicism (Re)constructed : Notes of the Mythology of Literary History », *Continuum*, 1, 1989, p. 1-29 ; A. Viala, *La France galante*. Paris : Presses Universitaires de France 2008.
- 337 La littérature dite « classique » et la représentation que l'on se faisait de celle-ci a beaucoup pâti de cette mise à l'écart des conceptualisations endogènes.
- 338 Quant à la réinterprétation de la préciosité et l'apparition de la galanterie au XVII^e siècle en France, cf. R. Lathuilière, *La Préciosité. Étude littéraire et linguistique I. Position du problème : les Origines*. Genève : Droz 1969 ; I. McLean, *Woman triumphant: Feminism in French Literature, 1610-1652*. Oxford : Oxford University Press 1977 ; L. Timmermans, *L'accès des femmes à la culture (1598-1715), un débat d'idées de François de Sales à la marquise de Lambert*. Paris : Honoré Champion 1993 ; D. Denis, *La Muse Galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Mlle de Scudéry*. Paris : Honoré Champion 1997 ; M. Maître, *Les Précieuses : Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*. Paris : Honoré Champion 1999 ; R. Duchêne, *Les précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*. Paris : Fayard 2001 ; D. Denis, *Le Parnasse galant, institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*. Paris : Honoré Champion 2001 ; A. Viala, « Querelles galantes », *Seventeenth-Century French Studies*, 29, 2007, p. 9-18 ; A. Viala, *La France galante*. Paris : Presses Universitaires de France 2008.
- 339 Cf. par exemple P. France, *Racine's Rhetoric*. Oxford : Oxford University Press 1965 ; M. Fumaroli, « Rhétorique d'école et rhétorique d'adulte : remarques sur la réception européenne du traité *Du Sublime* au XVI^e et au XVII^e siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 86, 1986, p. 33-51 ; G. Declercq, « L'Énonciation et la personne de l'Orateur dans le texte dramatique. (Les mœurs oratoires dans le théâtre de Racine ; application à *Andromaque*) ». In: *Colloques d'Albi. Langue et signification*. (Pouvoir + Dire). Albi 1982, p. 268-294 ; M. Hawcroft, « Racine, Rhetoric, and the Death Récit », *The Modern Language Review*, 84, 1, 1989, p. 26-36 ; M. Hawcroft, *Word as Action: Racine, Rhetoric and Theatrical Language*. Oxford : Oxford Clarendon Press 1992 ; M. Hawcroft, « Le langage racinien », *Œuvres et Critiques*, XXIV, 1, 1999, p. 49-74 ; G. Declercq, « Topique de l'ineffable dans l'esthétique classique (rhétorique et sublime) », *XVII^e siècle*, 207, 2000, p. 199-220 ; G. Declercq, « Poéticité versus rhétoricité : pathos et logos dans les tragédies de Racine ». In: *Racine et/ou le classicisme*, Actes du Colloque de Santa-Barbara, dir. R. W. Tobin, Tübingen : Gunter Narr Verlag 2001, p. 19-53.
- 340 Pour la polarité des cadres énonciatifs descriptifs et prescriptifs, cf. en particulier P. Dandrey, « Les deux esthétiques du classicisme français », *Littératures classiques*, 19, 1993, p. 145-170.



SUMMARY

MELPOMENE IN CHAINS? CONCEPTUALIZATION OF MORES IN SEVENTEENTH-CENTURY FRENCH TRAGEDY

This book is devoted to the study of interpretations of how tragic characters should be portrayed (“mores”, “ethos”, “mœurs”) in seventeenth-century French theories on Tragedy.

The theoretical writings of Jean Chapelain, La Mesnardière, Pierre Corneille, d’Aubignac, René Le Bossu, Rapin, Saint-Évremond, Jean Racine and André Dacier are examined in detail. Their findings are compared with the Latin and Italian commentaries on how the Aristotelian notion of “character” ought to be perceived and understood and what is its impact on dramatic action (“mythos”).

The main focus is on the detailed analysis of very divergent and often incompatible interpretations of the four Aristotelian conditions outlined briefly in Chapter XV of *Poetics* and on how the French theorists and dramatists respond to Aristotle’s requirements.

The first condition requires dramatic character to be “good of its kind” (“chrestos”, “ethe chresta”). The thorough analysis of period’s criticism draws us to the conclusion that there are basically two different approaches to how the French theorists conceptualize this very elusive criterion.

Whereas Chapelain in his *Préface à l’Adone* explicitly rejects the moral meaning of “chrestos” and thus reduces the first two of the four Aristotelian conditions (goodness and appropriateness) into a new category of *le bienséant*, La Mesnardière links goodness to what he calls *exemplarité*. La Mesnardière’s conceptualization of *mœurs* and his lengthy polemic with Lodovico Castelvetro clearly show that his understanding of “chrestos” converges with Aristotle’s *Poetics*, but the terminology he adopts leaves no doubt as to his preference for “upright” characters. La Mesnardière never raises the

question of whether the portrayal of a good character is useless in regards to a dramatic plot, unlike Chapelain in his *Sentiments*.

The debate on what the notion of “chrestos” should denote and whether its meaning covers a technical (“techne”, “ars”) rule or rather a moral value belongs to the most controversial points amongst the seventeenth-century French dramatic theories. Nevertheless, most theoreticians share Chapelain’s view and turn to the consideration of appropriateness which is the second of Aristotle’s requirements.

The properties listed here draw mainly on traditional criteria such as age, gender and social status, and theoreticians refer frequently to Horatius’ *De Arte Poetica*. Daniel Heinsius gives a detailed account of appropriate behaviour as it is found in Terence’s comedies. La Mesnardière considers the character’s appropriateness closely whilst paying attention to their arguments (“dianoia”, “sentiments”).

There is little disagreement on the theoretical level, but when it comes to polemics raised in the defensive prefaces, some of the criteria of appropriateness do appear in a sharper and more controversial light. How should a dramatist portray a witty *suivante* or an old king in love with a young princess (Corneille’s Égée in *Médée*)? Is it appropriate to portray a young nobleman with no respect for women (Racine’s Hippolyte in *Phèdre*) or a married queen in love with a young suitor (Mairet’s Sophonisbe in *Sophonisbe*)? And what about a young noblewoman with little respect to her social status (Corneille’s Chimène in *Le Cid*)?

The third of Aristotle’s requirements considers the “likeness” of a character, of which there are three divergent interpretations in the seventeenth-century dramatic theory.

Chapelain advocates verisimilitude, thus combining the third Aristotelian requirement with consistency. He argues that the character should resemble himself and behave consistently throughout the play. Corneille’s Chimène (Corneille, *Le Cid*) is the main target of his criticism. Her character of a young noblewoman does not correspond with her behaviour. The prevailing interpretation, however, that the character should “resemble us”, creates controversy as it forces us to question who the period’s theatre-goer really is.

We clearly see that the idea of La Mesnardière’s “honnête homme” does by no means correspond with the “rozza moltidune” described by Castelvetro. A similar differentiation can be seen in Saint-Évremond’s grievance about the poor taste of the self-centred French men and women who refuse the noble qualities of foreign queens in Corneille’s tragedies and prefer “les Héros amollis” who shed tears.

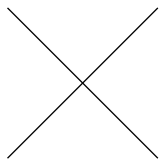
The ultimate interpretation of likeness is that a portrayed tragic character should resemble what he “really” was or how we have perceived him traditionally, especially if it is a legendary hero or a known statesman.

Corneille therefore states in his *Discours* that there is an apparent contradiction among Aristotle's requirements. How does one portray a hero who does not meet the criteria of appropriateness? Corneille suggests that the second of Aristotle's requirements regards only fictitious characters, whereas the third (likeness, resemblance) is applicable to mythological and historical protagonists.

This seems at first sight a satisfactory solution. However, Corneille contradicts his theory with a portrayal of some of the characters in his plays. The contemporary critics Le Bossu and Dacier have shown that Corneille has no problem in embellishing his characters if the plot demands it (Maurice in Corneille's *Héraclius*).

The final Aristotelian requirement is that characters ought to be consistent. There should be no contradiction between the portrayed character and the plot. This is also the main criticism of Chapelain's *Sentiments*, as we have seen above, and Corneille is not very convincing in his later defence against Chapelain's reprehensions.

We have tried to detect the main arguments as they are posed by the contemporary critics and we also draw some genetic lines between the texts. Especially some of Corneille's remarks seem to be adopted from Tasso, and Racine had probably known the Italian commentary by Alessandro Piccolomini. But our main goal was to describe and analyze the theoretical frames with which the dramatists were confronted. The gained knowledge allows for a better appreciation of the intrinsic qualities of seventeenth-century French tragedy for today's reader and theatre-goer.



EDIČNÍ POZNÁMKA

V naší knize se vyskytuje řada cizojazyčných citací, jednak z kritických edic, které často původní pravopis neupravují, jednak z vydání původních. Ačkoliv je dobový úzus značně rozkolísaný – platí to pro francouzštinu, italštinu i latinu –, rozhodli jsme se původní pravopis zachovat: odchylky od dnešní ortografie totiž zpravidla porozumění nezabraňují.

U latinských a řeckých odborných výrazů dodržujeme původní rod a neskloňujeme je (např. zdařilá *inventio*). Co se týká vlastních jmen, řídíme se doporučeními a územ *Slovníku antické kultury* (Praha: Svoboda 1974) a upozorňujeme, že některé české překlady z řečtiny přepisují dlouhé samohlásky podle jiné normy, než kterou jsme se řídili my. V takových případech zachováváme v citacích tento přepis, byť se od námi zvolené transliterace liší. Dále podotýkáme, že se česká podoba antických vlastních jmen odlišuje u hrdinů známých z mytologie či z dějin v závislosti na tom, zda vezmeme za základ řecký nebo latinský výchozí tvar (rozdíly se pak samozřejmě projevují i při skloňování, např. Ífigeneia, dativ Ífigeneii *versus* Ifigenie, dat. Ifigenii atp.).

Typografickou, resp. grafickou úpravu vždy přizpůsobujeme platnému českému úzu a francouzskou, resp. anglickou normu zachováváme pouze v cizojazyčných resumé.

Corneillovu druhou a třetí *Rozpravu* přeložil Aleš Pohorský (in: *O umění básnickém a dramatickém*. K vydání připravili a úvodní poznámku napsali K. Sgallová a J. Kroupa. Praha: KLP 1997). Jeho překlad používáme, ale tam, kde to považujeme za vhodné, reformulujeme, popř. doplňujeme. Stejně postupujeme v citacích Racinovy tragédie *Britannicus* (přel. V. Mikeš. Praha: Národní divadlo 1993), Racinovy doprovodné texty (obě předmluvy) jsme však přeložili nově. Za spolupráci na překladech všech ostatních francouzských

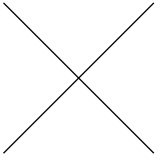
textů i na tomto místě děkuji Catherine Ébert-Zeminové. Zodpovědnost za jejich znění a za případné chyby však přebírám pochopitelně sám.

Do knihy jsme zařadili množství rozsáhlých citací. Ty, ze kterých naše úvahy přímo vycházejí, jsou včleněny do hlavního textu, ostatní, jež ilustrují naše výkladové linie hlouběji, jsme umístili do poznámkového aparátu. Všechny citace jsme také přeložili a k oběma těmto krokům nás vedlo několik důvodů. Nejen že naše téma v českém prostředí nezdůvodnilo, ale česká literární historie je opomíjí, a proto jsme chtěli čtenáři poskytnout alespoň částečné průhledy do autentického znění dobových teoretických úvah a do způsobů, jak autoři s jednotlivými pojmy a konceptualizacemi zacházejí. Díky tomu může čtenář vnímat naše rozborů na konkrétním pozadí. Překlad do češtiny pak nabízí tuto možnost i čtenáři neznalému cizích jazyků.

Základním vodítkem při překladu byla filologická přesnost, jakkoli stylizace některých pasáží může z dnešního hlediska působit strojeně. Volněji jsme překládali pouze tam, kde by tato ražba ztěžovala chápání nebo působila neúnosně.

Knihy je koncipována jako monografie. Je tedy žádoucí přistupovat k ní s vědomím, že tvoří celek. Jednotlivé kapitoly lze však číst i coby samostatné studie věnované určité autorské poetice či konkrétnímu teoretickému problému.

Některé úvahy, jež zde předkládáme, jsme měli možnost přednést na konferencích v ČR i v zahraničí, resp. jsme je již vydali v příslušných konferenčních sbornících nebo periodikách. Na tyto souvislosti vždy na daném místě poukazujeme.



PODĚKOVÁNÍ

Geneze této knihy sahá do roku 2005, kdy jsem byl přijat do doktorského studia románských literatur. Mému zájmu o raně novověkou literaturu (nejenom francouzskou) však předcházela dvě iniciační setkání, na něž bych zde rád upomenul. Cestu ke starší literatuře mi během studia bohemistiky na pražské Filosofické fakultě otevřel prof. Alexandr Stich, a jako mnohé z mých vrstevníků mě možnost naslouchat panu profesorovi zásadně ovlivnila. Bez Stichova pověstného a až nakažlivě působícího zápalu bych se starší literatuře nikdy s takovým zanícením nevěnoval, a náleží mu proto můj upřímný dík. Svůj zájem o literaturu 17. století jsem prohloubil během opakovaných studijních pobytů na pařížské Sorbonně (Université Paris IV), kde se mě ujala prof. Delphine Denis, dnes jedna z nejuznávanějších odbornic na francouzskou raně novověkou literaturu. Její nezlomná důvěra v začínajícího badatele mi dodala odvahu pomýšlet na odbornou dráhu „dix-septiémiste“. Profesorce Denis jsem vděčný nejen za to, že mi klestila zprvu trnitou cestu, ale také za to, že mi zpřístupnila svou bohatou knihovnu a umožnila mi opakovaně se účastnit úterních doktorských seminářů, jež vedla. Pařížské pobyty bych nemohl uskutečnit bez stipendií francouzské vlády, které tímto děkuji. Opravdový zlom v mém odborném růstu nastal však díky štědré podpoře Anglo-Czech Educational Fund, jenž mi umožnil v akademickém roce 2008/2009 roční studijní pobyt v oxfordských knihovnách, zejména v Taylor Institution Library, která se stala po období jednoho roku mým druhým domovem a kde jsem se seznámil nejen s bohatou sekundární literaturou ke svému tématu, ale rovněž s četnými kritickými edicemi, o jejichž existenci jsem tehdy neměl ani tušení. S vděčností vzpomínám na laskavé knihovníky, ale díky největší chci na tomto místě vyslovit dr. Michaelu Hawcroftovi z Keble College, s nímž

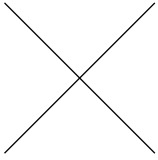
jsem trávil dlouhé sychravé večery nad nejednou z kapitol této knihy. Naše zprvu rozpačitá setkání se rychle proměnila v přátelsky důvěrné besedy, jež přitom provázela kriticky bdělá rozvaha, tak jak je to možné snad jedině v zeseřelých oxfordských klenbách ponořených věčně do vznešeně nachových mlžných oparů.

Cestu od disertační práce, kterou jsem obhájil v roce 2013 a jež byla rok poté vyznamenána oceněním Prix Gallica, ke knižní podobě jsem však nemohl a ani nechtěl uspíšit. Mou nerozlučnou pomocnicí, kritičkou a rádkyní se stala přítelkyně doc. Catherine Ébert-Zeminová, které já i Melpoména vděčíme za mnoho hodin práce, jež nad rukopisem a zejména nad překlady strávila. Vyhladila nejeden hrbol, topornost a nedůslednost, patří jí náš obdiv.

Děkuji také kolegům, kteří přeložili cizojazyčné texty: dr. Magdaleně Žáčkové za překlady z italštiny a prof. Martinu C. Putnovi za překlady z latiny. Dr. Miroslavě Horové pak děkuji za korekturu anglického resumé. Velký dík za bdělé oko a profesionální přístup náleží i Mgr. Lence Ščerbaničové, která se ujala závěrečné redakce.

Knihu věnuji Henningovi. Vděčím mu za mnohé, mimo jiné za to, kým jsem. Bez jeho dlouholeté podpory a zájmu bych se nemohl literatuře plně věnovat.

Z. Š.



BIBLIOGRAFIE

BIBLIOGRAFICKÉ SOUPISY

- Beugnot, Bernard. *Les Muses classiques. Bibliographie de poésie et de rhétorique*. Paris: Klincksieck 1996.
- Cioranescu, Alexandre. *Bibliographie de la littérature française du XVII^e siècle*. 3 volumes. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1965-1966.
- Forestier, Georges. „Bibliographie“. In: Jean Racine. *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*. Paris: Gallimard 1999, s. 1777-1786.
- Klapp, Otto - Klapp-Lehrmann, Astrid. *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt: Klostermann, vychází každoročně od roku 1960.
- Mélèse, Pierre. *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV. 1639-1715*. Paris: Droz 1934.
- Picard, Raymond. *Nouveau corpus racinianaum. Recueil - inventaire des textes et des documents concernant Jean Racine*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1976.

RACINE, CORNEILLE

- Racine, Jean. *Œuvres complètes I, Théâtre - Poésie*. Édition établie, présentée et annotée par Georges Forestier. Paris: Gallimard 1999.
- Racine, Jean. *Alexandre le Grand*. Édition critique par Michael Hawcroft et Valerie Worth. Exeter: University of Exeter 1990.
- Œuvres de Jean Racine*. 9 tomes. Éd. Paul Mesnard. Paris: Hachette, „Les grands écrivains de la France“ 1865.
- Corneille, Pierre. *Œuvres complètes I, II, III*. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Paris: Gallimard 1980, 1983, 1987.
- Corneille, Pierre. *Œdipe. Tragédie* (1659). Établissement du texte, introduction et notes par Bénédicte Louvat. Préface de Christian Biet. Toulouse: Société de Littératures classiques 1995.

POETIKA A RÉTORIKA (ANTIKA)

- Aristote. *La Poétique*. Le texte grec avec une introduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Préface de Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil 1980.
- Aristote. *Poétique*. Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien. Paris: Le Livre de Poche 1990.
- Aristotelés. *Poetika*. Řecko-česky. Přeložil, úvodní studie napsal a poznámkami opatřil Milan Mráz. Řecké texty podle vydání R. Kassela a R. Janka upravil M. Mráz. Praha: OIKOYMENH 2008.
- Aristotelés. *Rétorika*. Přeložil, úvod a poznámky napsal Antonín Kříž. Praha: Jan Laichter 1948.
- Aristotle. *Poetics*. Introduction, commentary and appendixes by Donald William Lucas. Oxford: Clarendon Press 2002.
- Essays on Aristotle's Poetics*. Edited by Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press 1992.
- Halliwell, Stephen. *Aristotle's Poetics*. With a New Introduction. London: Duckworth 2009.
- Horace. *Épîtres*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres 1964.
- Horatius. *De Arte Poetica*. *O umění básnickém*. Přeložila Dana Svobodová. Ed. Eva Stehlíková. Praha: Academia 2002.
- Kappl, Brigitte. *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin - New York: Walter de Gruyter 2006.
- La Métaphore baroque: d'Aristote à Tesauro*. Extraits du *Cannocchiale aristotelico* et autres textes. Présentés, traduits de l'italien et commentés par Yves Hersant. Paris: Éditions du Seuil 2001.
- Lucas, Frank Laurence. *Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics*. London: The Hogarth Press 1946.
- Quintilian. *The Institutio oratoria*. With an English Translation by H. E. Butler. 4 volumes. London: William Heinemann 1953.
- Schüttrumpf, Eckart. *Die Bedeutung des Wortes ēthos in der Poetik des Aristoteles*. München: Verlag C. H. Beck 1970.
- The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*. Edited by Erik Gunderson. Cambridge: Cambridge University Press 2009.
- Tertullianus. *O hrách. De spectaculis*. Přeložil Petr Kitzler. Praha: OIKOYMENH 2004.
- Woerther, Frédérique. *L'ēthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*. Paris: Vrin 2007.

RANĚ NOVOVĚKÉ TEORETICKÉ A KRITICKÉ TEXTY O POETICE TRAGÉDIE (16.–18. STOLETÍ)

- Aubignac, François Hédelin (de). *Dissertations contre Corneille*. Éd. Nicholas Hammond et Michael Hawcroft. Exeter: University of Exeter Press 1995.
- Aubignac, François Hédelin (de). *La Pratique du Théâtre*. Éd. Hélène Baby. Paris: Honoré Champion 2004.
- Boileau, Nicolas. *Œuvres complètes*. Éd. Françoise Escal et Antoine Adam. Paris: Gallimard 1966.
- Bouhours, Dominique. *Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Chez la Veuve Delaulne 1734.

- Castelvetro, Lodovico. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*. II volumi. A cura di Werther Romani. Roma - Bari: Giuseppe Laterza & Figli 1979.
- Corneille, Pierre. *Trois discours sur le poème dramatique*. Chronologie, présentation, notes et commentaires par Bénédicte Louvat-Molozay et Marc Escola. Paris: GF Flammarion 1999.
- Crevier, Jean-Baptiste Louis. *Rhétorique Française*. II tomes. Paris: Chez Saillant et chez Dessaint 1767 [1. vydání 1730].
- Dacier, André. *La Poétique d'Aristote*. Paris: Barbin 1692.
- Fénelon, François (de Salignac de la Mothe). *Lettre à l'Académie*. Éd. critique par Ernesta Caldarini. Genève: Droz 1970.
- Guéret, Gabriel. *Le Parnasse Reformé*. Seconde édition, revue, corrigée, & augmentée. Paris: Thomas lolly 1669.
- Heinsius, Daniel. *De Constitutione Tragœdiæ* dite *La Poétique d'Heinsius*. Édition, traduction et notes par Anne Duprat. Genève: Droz 2001.
- Chapelain, Jean. *Opuscules critiques*. Éd. Alfred C. Hunter. Introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat. Genève: Droz 2007.
- La Mesnardière, Hippolyte Jules Pilet (de). *La Poétique*. Paris: Chez Antoine de Sommaville 1640; rééd. Genève: Slatkine Reprints 1972; éd. critique par Jean-Marc Civardi, Paris: Honoré Champion 2015.
- Lamy, Bernard. *La Rhétorique ou l'Art de parler*. Édition critique avec introduction et notes de Christine Noille-Clauzade. Paris: Honoré Champion 1998.
- La Querelle du Cid*. Éd. Armand Gasté. Genève: Slatkine 1970.
- Le Bossu, René. *Traité du poème épique*. Nouvelle édition revue & corrigée. Paris: Chez Jean-Geoffroy Nyon 1708 [1675].
- Le Tasse. *Discours de l'art Poétique. Discours du poème héroïque*. Traduit de l'italien, présenté et annoté par Françoise Graziani. Paris: Aubier 1997.
- Longepierre, Hilaire-Bernard (de). *Parallèle de Monsieur Corneille et Monsieur Racine* (1686). In: týž, *Médée*. Éd. Emmanuel Minel. Paris: Honoré Champion 2000, s. 163-184.
- Nicole, Pierre. *Les Visionnaires, ou Seconde partie des Lettres sur l'herésie imaginaire contenant les huit dernières*. Liège: Chez Adolphe Beyers 1667.
- O umění básnickém a dramatickém*. Antologie. Galfredus de Vino Salvo, Dante Alighieri, Julius Caesar Scaliger, Lope de Vega, Matthaeus Sarbevius, Martin Opitz, Pierre Corneille, Nicolas Boileau-Despréaux, John Dryden, Avvakum Petrovič, Simeon Potockij. Eds. František Svejkský, Květuše Sgallová, Jiří K. Kroupa. Praha: Koniasch Latin Press 1997. (Obsahuje druhou i třetí Corneillovu *Rozpravu* a Boileauovo *Umění básnické*, v překladu Aleše Pohorského.)
- Piccolomini, Alessandro. *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini, Nel libro della Poetica d'Aristotele, Con la traduzione del medesimo Libro in lingua Volgare*. Vinegia: Presso Giovanni Guarisco, & Compagni 1575.
- Racine, Jean. *Principes de la tragédie en marge de la Poétique d'Aristote*. Texte établi et commenté par Eugène Vinaver. Manchester: Éditions de l'Université de Manchester 1944.
- Racine, Jean. *Œuvres complètes II, Prose*. Texte établi, annoté et commenté par Raymond Picard. Paris: Gallimard 1966.
- Rapin, René. *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Éd. critique par Elfriede Theresa Dubois. Genève: Droz 1970.
- Rapin, René. *Du grand ou du sublime dans les Mœurs et dans les différentes conditions des hommes. Avec quelques observations sur l'Éloquence des Bienséances*. Paris: Sébastien Mabre-Cramoisy 1686.
- Robortello, Francesco. *In Librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes*. [1548]. München: Wilhelm Fink Verlag 1968.

- Saint-Évremond, Charles (de). *Œuvres de Saint-Évremond mises en ordre et publiées avec une introduction et des notices par René de Planhol*. Tome premier. Paris: À La Cité des Livres 1927.
- Scaliger, Julius Caesar. *Poetices libri septem (Sieben Bücher über die Dichtkunst)*. Ed. Manfred Fuhrmann, Luc Deitz und Gregor Vogt-Spira. 5 Bände. Stuttgart - Bad Cannstatt: Frommann - Holzboog 1994-2003 [Lyon: 1561].
- Scudéry, Georges (de). *Observations sur le Cid*. In: Civardi, Jean-Marc (ed.). *La Querelle du Cid (1637-1638). Édition critique intégrale*. Paris: Honoré Champion 2004, s. 367-431.
- Tasso, Torquato. *Discorsi del Signor Torquato Tasso. Dell'Arte Poetica; et in particolare del Poema Heroico. Et insieme il primo libro delle Lettere scritte a diversi suoi amici*. [...] Venetia: Giulio Vassalini 1587.
- Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Introduction, notices et notes de Francis Goyet. Paris: Le Livre de Poche 1990.
- Vettori, Pietro (Victorius, Petrus). *Commentarii in primum librum Aristotelis De Arte Poetarum (1560)*. München: Wilhelm Fink Verlag 1967.
- Weinberg, Bernard (ed.). *Critical Prefaces of the French Renaissance*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press 1950.

MONOGRAFIE, SBORNÍKY, TEMATICKÁ ČÍSLA ČASOPISŮ A ODBORNÉ ČLÁNKY O FRANCOUZSKÉ LITERATUŘE, MORÁLCE, ESTETICE A RÉTORICE V 17. STOLETÍ

- A New History of French Literature*. Edited by Denis Hollier. Cambridge: Harvard University Press 1989.
- Adam, Antoine. *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*. 5 tomes. Paris: Éditions Mondiales Del Duca 1962.
- Barbafieri, Carine. „La Mesnardière et la tragédie élégiaque: du mineur au majeur“, *Littératures classiques*, 51, 2004, s. 269-283.
- Barbafieri, Carine. *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique (1634-1702)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2006.
- Barthes, Roland. „Sur Racine“. In: *Œuvres complètes II, Livres, textes, entretiens. 1962-1967*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil 1963, s. 51-174.
- Becq, Annie. „Les arts poétiques en France au XVIII^e siècle“, *Études Littéraires*, 22, 3, 1992, s. 45-55.
- Berregard, Sandrine. *Tristan L'Hermite, „héritier“ et „précurseur“. Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2006.
- Beugnot, Bernard. „La sentence: problématique pour une étude“. In: *Pierre Corneille. Actes du Colloque tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984*. Textes édités par Alain Niderst. Paris: Presses Universitaires de France 1985, s. 569-580.
- Bray, René. *La Formation de la Doctrine Classique en France*. Paris: Nizet 1951.
- Brody, Jules. *Boileau and Longinus*. Genève: Droz 1958.
- Brody, Jules. „What was French Classicism?“, *Continuum*, 1, 1989, s. 51-75.
- Bury, Emmanuel. *Le Classicisme. L'avènement du modèle littéraire français 1660-1680*. Paris: Nathan 1993.
- Bury, Emmanuel. *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*. Paris: Presses Universitaires de France 1996.

- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline - Lestringant, Frank - Forestier, Georges - Bury, Emmanuel. Sous la direction de Jean-Yves Tadié. *La littérature française: dynamique & histoire*. Tome I. Paris: Gallimard 2004.
- Cronk, Nicholas. *The Classical Sublime: French Neoclassicism and the Language of Literature*. Charlottesville: Rookwood Press 2002.
- Černý, Václav. *Barokní divadlo v Evropě*. Příbram: Pistorius & Olšanská 2009.
- D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes*. XVI^e Colloque (janvier 1986). Actes réunis et publiés par les soins de Louis Godard de Donville. Marseille: Centre Méridional de Rencontres sur le XVII^e siècle 1986.
- Dandrey, Patrick. „Les deux esthétiques du classicisme français“, *Littératures classiques*, 19, 1993, s. 145-170.
- Declercq, Gilles. „Boileau - Huet: la querelle du *Fiat lux*“. In: *Pierre-Daniel Huet (1630-1721)*. Actes du Colloque de Caen (12-13 novembre 1993). Édités par Suzanne Guellouz. Biblio 17, Papers on French Seventeenth-Century Literature 1994, s. 237-262.
- Declercq, Gilles. „La rhétorique classique entre évidence et sublime“. In: *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*. 1450-1950. Publiée sous la direction de Marc Fumaroli. Paris: Presses Universitaires de France 1999, s. 629-706.
- Declercq, Gilles. „Topique de l'ineffable dans l'esthétique classique (rhétorique et sublime)“, *XVII^e siècle*, 207, 2000, s. 199-220.
- Delcroix, Maurice. *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine. Essai sur la signification du dieu mythologique et de la fatalité dans La Thébàïde, Andromaque, Iphigénie et Phèdre*. Paris: Nizet 1970.
- Delmas, Christian. *La Tragédie de l'âge classique (1553-1770)*. Paris: Seuil 1994.
- Deloffre, Frédéric. *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage: étude de langue et de style*. Paris: Belles Lettres 1955.
- Denis, Delphine. *La Muse Galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de M^{lle} de Scudéry*. Paris: Honoré Champion 1997.
- Denis, Delphine. *Le Parnasse galant, institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion 2001.
- Denis, Delphine. „Sçavoir la Carte: voyage au Royaume de Galanterie“, *Études Littéraires*, 34, 1-2, 2002, s. 179-189.
- Dictionnaire des Lettres Françaises, Le XVII^e siècle*. Ouvrage préparé par Albert Pauphilet, Louis Pichard et Robert Barroux. Édition entièrement révisée, amendée et mise à jour sous la direction de Patrick Dandrey par Emmanuel Bury, Jean-Pierre Chauveau, Dominique Descotes, Philippe Hourcade et Jean Serroy, avec la collaboration de Boris Donné. Paris: Fayard et Librairie Générale Française 1996.
- Dufour-Maitre, Myriam. „La pompe d'un courroux. Éclat et mesure des émotions chez les héroïnes tragiques de Corneille“, *Littératures classiques*, 68, 2009, s. 255-270.
- Duchêne, Roger. *Les précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*. Paris: Fayard 2001.
- Duprat, Anne. *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*. Paris: Honoré Champion 2009.
- Ekstein, Nina C. *Dramatic Narrative: Racine's Récits*. New York: Peter Lang 1986.
- Forestier, Georges. „Politique et tragédie chez Corneille, ou de la broderie“, *Littératures classiques*, 32, 1998, s. 63-74.
- Forestier, Georges. „D'une poétique politique: *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac ou la rationalité absolue de la représentation classique“. In: *Inventaire, lecture, invention. Mélanges de critique et d'histoire littéraires offerts à Bernard Beugnot*. Réunis et présentés par J. Martel et R. Melançon. Paragraphes. Montréal: Département d'Études françaises 1999, s. 229-246.

- Forestier, Georges. *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*. Paris: PUF 2003.
- Forestier, Georges. *Essai de génétique théâtrale: Corneille à l'œuvre*. Genève: Droz 2004.
- Forestier, Georges. *Jean Racine*. Paris: Gallimard 2006.
- Forsyth, Elliott. *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*. Édition revue et augmentée. Paris: Honoré Champion 1994.
- France, Peter. *Racine's Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press 1965.
- Frenzel, Herbert A. *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1890*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984.
- Fumaroli, Marc. „Rhétorique d'école et rhétorique d'adulte: remarques sur la réception européenne du traité *Du Sublime* au XVI^e et au XVII^e siècle“, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 86, 1986, s. 33-51.
- Gheeraert, Tony. „La catharsis impensable: la passion dans la théorie de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens“, *Études Épistémè*, 1, 2002, s. 104-140.
- Gilby, Emma. *Sublime Worlds. Early Modern French Literature*. London: Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing 2006.
- Gilby, Emma. „Le sens commun et le sentir en commun: Corneille et d'Aubignac“, *Littératures classiques*, 68, 2009, s. 243-254.
- Guénoun, Solange. „Imitation des anciens et argument d'autorité ou comment ruser avec l'histoire“. In: *Un classicisme? ou des classicismes?* Actes du Colloque de Reims, 1991. Sous la direction de Georges Forestier et Jean-Pierre Néraudau. Pau: Publications de l'Université de Pau 1995, s. 143-151.
- Hache, Sophie. *La Langue du ciel: le sublime en France au XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion 2000.
- Hammond, Nicholas. „Highly Irregular: Defining Tragicomedy in Seventeenth-Century France“. In: *Early Modern Tragicomedy*. Edited by Subha Mukherji and Raphael Lyne. *Studies in Renaissance Literature*, volume 22. Cambridge: D. S. Brewer 2007, s. 76-83.
- Hawcroft, Michael. *Word as Action: Racine, Rhetoric and Theatrical Language*. Oxford: Oxford Clarendon Press 1992.
- Hawcroft, Michael. „Le discours de la majoration et de la minoration chez l'abbé d'Aubignac: création et fissuration de hiérarchies dans *La Pratique du Théâtre*“, *Littératures classiques*, 51, 2004, s. 253-267.
- Hénin, Emmanuelle. *Ut pictura Theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève: Droz 2003.
- Hilgar, Marie-France. *La Mode des stances dans la tragédie française, 1610-1687*. Paris: Nizet 1974.
- Jean Racine 1699-1999*. Actes du Colloque du tricentenaire (25-30 mai 1999). Sous la direction de Gilles Declercq et de Michèle Rosellini. Paris: Presses Universitaires de France 2003.
- Kapp, Volker. „L'apogée de l'atticisme français ou l'éloquence qui se moque de la rhétorique“. In: *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*. Publiée sous la direction de Marc Fumaroli. Paris: Presses Universitaires de France 1999, s. 707-786.
- Kibédi Varga, Áron. *Les Poétiques du classicisme*. Paris: Aux Amateurs de Livres 1990.
- Kibédi Varga, Áron. *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*. Paris: Klincksieck 2002.
- Knight, Roy Clement. *Corneille's Tragedies. The Role of the Unexpected*. Cardiff: University of Wales Press 1991.

- Kopal, Josef. *Literární teorie Boileauova*. Praha: Filosofická fakulta University Karlovy 1927.
- Kuentz, Pierre. „Le champ de la rhétorique“, *Lalies*, 1, 1980, s. 85–91.
- La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Précédé d'un essai de Marc Fumaroli, suivi d'une postface de Jean-Robert Armogathe. Édition établie et annotée par Anne-Marie Lecoq. Paris: Gallimard 2001.
- La Réception de Racine à l'âge classique: de la scène au monument*. Études présentées par Nicholas Cronk et Alain Viala. Oxford: Voltaire Foundation 2005.
- La statue et l'empreinte. La poétique de Scaliger*. Études réunies et présentées par Claudie Balavoine et Pierre Laurens. Paris: Vrin 1986.
- La Tragédie*. Dirigé par Jacques Morel. *Littératures classiques*, 16, 1992.
- Lancaster, Henry Carrington. *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. 9 volumes. Baltimore: John Hopkins University Press 1929–1942.
- Lathuilière, Roger. *La Préciosité. Étude littéraire et linguistique I. Position du problème: les Origines*. Genève: Droz 1969.
- Le doux aux XVI^e et XVII^e siècles. Écriture, esthétique, politique, spiritualité*. Colloque des 28 et 29 mars 2003. Textes réunis par Marie-Hélène Prat et Pierre Servet. *Cahiers du GADGES*, 1. Centre Jean Prévost: Université Jean Moulin Lyon 3.
- Le théâtre de Jean Mairet*. Sous la direction de Bénédicte Louvat-Molozay. *Littératures classiques*, 65, 2008.
- Le théâtre de Rotrou*. Sous la direction de Pierre Pasquier. *Littératures classiques*, 63, 2007.
- Litman, Théodore. *Le Sublime en France, 1660–1714*. Paris: Nizet 1971.
- Littératures classiques (Les tragédies romaines de Racine: Britannicus, Bérénice, Mithridate)*, 26, 1996.
- Lotterie, Florence - Van Delft, Louis. „Torquato Accetto et la notion de dissimulation honnête dans la culture classique“. In: *L'honnête homme et le dandy*. Éd. Alain Montandon. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1993, s. 35–57.
- Loukovitch, Kosta. *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*. Genève: Slatkine 1977.
- Louvat, Bénédicte. *La poétique de la tragédie classique*. Paris: Sedes 1997.
- Lyons, John D. *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*. Princeton: Princeton University Press 1989.
- Lyons, John D. *Kingdom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press 1999.
- Magendie, Maurice. *La Politesse Mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*. 2 tomes. Paris: Librairie F. Alcan, n.d. [1926].
- Maître, Myriam. *Les Précieuses: Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion 1999.
- Marin, Louis. „Le Sublime dans les années 1670: un je ne sais quoi?“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 25, 1986, s. 185–201.
- Mazouer, Charles. „Les tragédies bibliques sont-elles tragiques?“, *Littératures classiques*, 16, 1992, s. 125–140.
- Mazouer, Charles. *Le Théâtre français de l'âge classique I. Le premier XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion 2006.
- McLean, Ian. *Woman triumphant: Feminism in French Literature, 1610–1652*. Oxford: Oxford University Press 1977.
- Méniel, Bruno. *Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572 à 1623*. Genève: Droz 2004.
- Merlin, Hélène. „Classicisme, langue, État: y a-t-il une conjoncture classique?“. In: *Un classicisme? ou des classicismes?* Actes du Colloque de Reims 1991.

- Sous la direction de Georges Forestier et Jean-Pierre Néraudau. Pau: Publications de l'Université de Pau 1995, s. 249-257.
- Michel, Alain. „Rhétorique et poétique: la théorie du sublime de Platon aux modernes“, *Revue des Études Latines*, 54, 1976, s. 278-307.
- Michel, Alain. „Rhétorique et classicisme“. In: *Un classicisme? ou des classicismes?* Actes du Colloque de Reims 1991. Sous la direction de Georges Forestier et Jean-Pierre Néraudau. Pau: Publications de l'Université de Pau 1995, s. 131-141.
- Mikeš, Vladimír. *Divadlo francouzského baroka*. Praha: Akademie múzických umění 2001.
- Morel, Jacques. *La Tragédie*. Paris: Armand Colin 1964.
- Morel, Jacques. „Médiocrité et perfection dans la France du XVII^e siècle“, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 3-4, 1969, s. 441-450.
- Morel, Jacques. *Histoire de la littérature française. De Montaigne à Corneille*. Nouvelle édition révisée. Paris: GF Flammarion 1997.
- Niderst, Alain. „Les Classicismes: les mots et les choses“, *Continuum*, 1, 1989, s. 105-118.
- Niderst, Alain. *Pierre Corneille*. Paris: Fayard 2006.
- Noille-Clauzade, Christine. „L'analyse du style dans la rhétorique classique“, *XVII^e siècle*, 188, 1995, s. 389-406.
- Norman, Larry F. *The Shock of the Ancient. Literature and History in Early Modern France*. Chicago: Chicago University Press 2011.
- Pasquier, Pierre. *La mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle. Histoire d'une réflexion*. Paris: Klincksieck 1995.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Éditions Sociales 1980; český překlad Daniela Jobertová, Praha: Divadelní ústav 2003.
- Pelán, Jiří. „Klasicismus: geneze a vývoj“. In: Tureček, Dalibor – Zajac, Petr. *Český a slovenský literární klasicismus. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host 2017, s. 15-87.
- Phillips, Henry. *The Theatre and its Critics in Seventeenth-Century France*. Oxford: Oxford University Press 1980.
- Picard, Raymond. *La carrière de Jean Racine*. Paris: Gallimard 1961.
- Picard, Raymond. *Racine polémiste*. Paris: Jean-Jacques Pauvert 1967.
- Précis de littérature française du XVII^e siècle*. Dirigé par Jean Mesnard. Paris: Presses Universitaires de France 1990.
- Racine et/ou le classicisme*. Actes du Colloque de Santa-Barbara. Dir. R. W. Tobin, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2001.
- Réécritures du crime: l'acte sanglant sur la scène (XVI^e-XVIII^e siècles)*. Sous la direction de François Lecercle, Laurence Marie et Zoé Schweitzer. *Littératures classiques*, 67, 2009.
- Reese, Helen. *La Mesnardière's Poétique (1939): sources and dramatic theories*. Baltimore – London – Oxford – Paris: The Johns Hopkins Press 1937.
- Revaz, Gilles. „La comédie héroïque et la tragédie: quelle distinction générique?“, *Littératures classiques*, 51, 2004, s. 305-315.
- Riffaud, Alain. „Réponse et responsabilité du héros tragique“, *Littératures classiques*, 16, 1992, s. 67-78.
- Rohou, Jean. *La Tragédie classique*. Paris: Sedes 1995.
- Saint-Evremond au miroir du temps*. Actes du colloque du tricentenaire de sa mort, Caen – Saint-Lô (9-11 octobre 2003). Édités par Suzanne Guellouz. *Biblio* 17-157. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005.
- Scherer, Jacques. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet 1986.
- Scholar, Richard. *The Je-Ne-Sais-Quoy in Early Modern France: encounters with a certain something*. Oxford: Oxford University Press 2005.

- Schwartz, William Leonard – Olsen, Clarence Byron. *The sententiae in the dramas of Corneille*. Stanford University California: Stanford University Press 1939.
- Stanton, Donna C. „Classicism (Re)constructed: Notes of the Mythology of Literary History“, *Continuum*, 1, 1989, s. 1–29.
- Street, James S. *French Sacred Drama from Bèze to Corneille: Dramatic forms and their purposes in the Early-Modern Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press 1987.
- Strosetzki, Christoph. „Pragmatique herméneutique de la traduction d'après la querelle des Anciens et des Modernes“. In: *Un classicisme? ou des classicismes?* Actes du Colloque de Reims, 1991. Sous la direction de Georges Forestier et Jean-Pierre Néraudau. Pau: Publications de l'Université de Pau 1995, s. 131–141.
- Šuman, Záváš. „Černého pojetí klasicismu“, *Svět literatury*, 38, 2008, s. 130–138.
- Šuman, Záváš. „Longinovo Pojednání o vznešeném“, *Svět literatury*, 39, 2009, s. 88–100.
- Šuman, Záváš. „Éthos: konceptualizace mores v dramatickém básnictví. Chapelain, La Mesnardière, Corneille“, *Svět literatury*, 42, 2010, s. 27–58.
- Šuman, Záváš. „La représentation de l'espace théâtral à l'Âge Classique. Les vues théoriques confrontées à la dramaturgie racinienne dans *Esther*“, *Études Romanes de Brno*, 32, 1, 2011, s. 107–119.
- Šuman, Záváš. „Vraisemblance dans *Héraclius* de Pierre Corneille: théorisation de la crédibilité“. In: *Medium et scopus: jazyky literatury v edukaci a komunikaci*. Praha: Karolinum 2013, s. 71–78.
- Šuman, Záváš. „Interprétation du *khrestos* aristotélicien: La Mesnardière, Chapelain, Heinsius versus la dramaturgie cornélienne dans *Médée*“. In: *Interpretation in/of the Seventeenth Century*. Éd. Pierre Zoberman. Newcastle upon Thyne: Cambridge Scholars Publishing 2015, s. 169–179.
- Šuman, Záváš. „La Mesnardière contre Castelvetro. Polémique sur les mœurs du personnage tragique“. In: *Vices de style et défauts esthétiques. XVI^e-XVIII^e siècle*. Sous la direction de Carine Barbaferi et Jean-Yves Vialleton. Paris: Classiques Garnier 2017, s. 255–267.
- Šuman, Záváš. „Dissimulation au service de la Providence dans *Esther* de Jean Racine“, *Écho des Études Romanes*, 13, 2, 2017, s. 325–336.
- Šuman, Záváš. „Catharsis: tentative cornélienne de légitimer la fiction théâtrale au XVII^e siècle en France“. In: *La rhétorique de la vie affective: susciter, comprendre et nommer les émotions*. Acta Universitatis Carolinae. Philologica 3/2018, Praha: Karolinum 2018, s. 57–67.
- Šuman, Záváš. „Racionalita coby most mezi posvátným a profánním: Rotrouův *Genesius* a Racinova *Esther*“, *Svět literatury*, 58, 2018, s. 74–84.
- The Cambridge History of French Literature*. Edited by William Burgwinkle, Nicholas Hammond and Emma Wilson. Cambridge: Cambridge University Press 2011.
- Thirouin, Laurent. *L'Aveuglement salutaire: le réquisitoire contre le Théâtre dans la France classique*. Paris: Honoré Champion 2007.
- Timmermans, Linda. *L'accès des femmes à la culture (1598-1715), un débat d'idées de François de Sales à la marquise de Lambert*. Paris: Honoré Champion 1993.
- Truchet, Jacques. *La tragédie classique en France*. Paris: Presses Universitaires de France 1975.
- Verdaasdonk, Hugo. „Généralité de *La Poétique* de La Mesnardière“. In: *Travaux récents sur le XVII^e siècle. Franco Simone, Critique littéraire, La Crise au XVII^e siècle, Descartes*. Actes du 8^{ème} Colloque de Marseille, janvier 1978, organisé par le Centre Méridional sur le XVII^e siècle, s. 73–80.
- Viala, Alain. *Racine. La stratégie du caméléon*. Paris: Seghers 1990.
- Viala, Alain. „Querelles galantes“, *Seventeenth-Century French Studies*, 29, 2007, s. 9–18.

- Viala, Alain. *La France galante*. Paris: Presses Universitaires de France 2008.
- Vialleton, Jean-Yves. *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion 2004.
- Vickers, Brian. „Pour une véritable histoire de l'éloquence“, *Études Littéraires*, 24, 3, 1992, s. 122-150.
- Zoberman, Pierre. „Rhétorique et savoir“, *Lalies*, 1, 1980, s. 93-95.
- Zuber, Roger. *La littérature française du XVII^e siècle*. Paris: Presses Universitaires de France 1993.
- Zuber, Roger. „La critique classique et l'idée d'imitation“, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXXI, 3, 1971, s. 385-399.
- Zuber, Roger. „La notion d'ouvrier du classicisme. Le cas de Guez de Balzac.“ In: *Un classicisme? ou des classicismes?* Actes du Colloque de Reims, 1991. Sous la direction de Georges Forestier et Jean-Pierre Néraudau. Pau: Publications de l'Université de Pau 1995, s. 93-99.
- Zuber, Roger - Cuénin, Micheline. *Le Classicisme*. Paris: Artaud 1984.

DALŠÍ LITERATURA

- Auerbach, Erich. *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Přeložili Miloslav Žilina, Vladimír Kafka a Rio Preissner. Praha: Mladá fronta 1998.
- Della Casa, Giovanni. *Galateo aneb o mravích*. Přeložil Adolf Felix. Praha: Odeon 1971.
- Dupont, Florence. *Médée de Sénèque ou comment sortir de l'humanité*. Paris: Belin 2000.
- Elias, Norbert. *La Société de Cour*. Traduit de l'allemand par Pierre Kammitzer et par Jeanne Etoré. Préface de Roger Chartier. Paris: Flammarion 1985.
- Erasmus Rotterdamský. *O výchově křesťanského vladaře*. Latinský text připravil, přeložil a poznámkami opatřil Daniel Korte. Předmluvu sepsal Michal Svatoš. Praha: Občanský institut 2009.
- Éthos et pathos: Le statut du sujet rhétorique*. Actes du Colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997). Réunis et présentés par François Cornilliat et Richard Lockwood. Paris: Honoré Champion 2000.
- Fayolle, Roger. *La Critique littéraire*. Paris: Armand Colin 1964.
- Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Éditions du Seuil 1979.
- Gracián, Baltasar. *Příruční orákulum o umění moudrosti*. Přeložil Josef Forbelský. Praha: Odeon 1990, s. 185-197.
- Hocke, Gustav René. *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Přeložili Miloslava Neumannová, Anita Pelánová, Jiří Pelán, Jaromír Povejšil a Jiří Stromšík. Praha: Triáda 2001.
- Janko, Richard. *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*. London: Duckworth 2002.
- Osolsobě, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host 2002.
- Propp, Vladimir. *Morfologie pohádky*. Přeložili Marcela Pittermannová a Miroslav Červenka. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV 1970.
- Spitzer, Leo. *Études de style*. Traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault. Paris: Gallimard 1970.
- Spitzer, Leo. „Umění přechodu u La Fontaina“. In: *týž, Stylistické studie z románských literatur*. Přeložili Jiří Pelán a Jiří Stromšík. Praha: Triáda 2010, s. 298-346.
- Tacitus. *Letopisy*. Přeložili Antonín Minařík a Antonín Hartmann. Praha: Svoboda 1975.

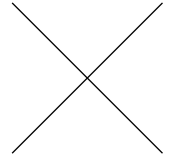
- Urfée, Honoré de. *L'Astrée. Première partie*. Édition critique établie sous la direction de Delphine Denis. Par Jean-Marc Chatelain, Delphine Denis, Camille Esmein-Sarrazin, Laurence Giavarini, Frank Greiner, Françoise Lavocat et Stéphane Macé. Paris: Honoré Champion 2011.
- Vergilius. *Aeneis*. Přeložil Otmar Vaňorný. Praha: Svoboda 1970.
- Voltaire. „Épître à la Duchesse de Maine“, *Oreste*. In: *Les Œuvres complètes de Voltaire*. 31 A. Critical ed. by David H. Jory. Oxford: The Voltaire Foundation, Taylor Institution 1992.
- Voltaire. *Le Siècle de Louis XIV*. Édition établie, présentée et annotée par Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant. Paris: Le Livre de Poche 2005.
- Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 volumes. Chicago: The University of Chicago Press 1961.

JEAN RACINE (ČLÁNKOVÁ BIBLIOGRAFIE)

- Albanese, Ralph jr. „Patterns of Irony in *Britannicus*“, *Australian Journal of French Studies*, 5-6, 1977, s. 233-249.
- Albanese, Ralph jr. „La Poétique de l'espace dans *Andromaque*“, *Australian Journal of French Studies*, 32-1, 1995, s. 6-18.
- Amat, Christian. „Le thème de la vision dans l'*Andromaque* de Racine“, *Revue des Sciences Humaines*, XXXVIII, 152, 1973, s. 645-654.
- Barko, Ivan B. „La symbolique de Racine. Essai d'interprétation des images de lumière et de ténèbres dans la vision tragique de Racine“, *Revue des Sciences Humaines*, XXIX, 115, 1964, s. 353-377.
- Barnett, Richard L. „The Non-ocularité of Racine's Vision“, *Orbis Litterarum*, 35, 1980, s. 115-131.
- Barnwell, Henry Thomas. „From *La Thébaïde* to *Andromaque*. A view of Racine's early dramatic technique“, *French Studies*, V, 1, 1951, s. 30-35.
- Barnwell, Henry Thomas. „Some Notes on Poussin, Corneille and Racine“, *Australian Journal of French Studies*, 4, 1967, s. 149-161.
- Barnwell, Henry Thomas. „The simplicity of Racine - yet again“, *French Studies*, XXXI, 4, 1977, s. 394-406.
- Barnwell, Henry Thomas. „La Gloire dans le théâtre de Racine“, *Seventeenth-Century French Studies*, 14, 1992, s. 133-144.
- Biet, Christian. „Dans la tragédie, la traduction n'existe pas: l'empilement des références dans *Andromaque*“, *Littératures classiques*, 13, 1990, s. 223-237.
- Brée, Germaine. „Le thème de la violence dans le monde tragique de Racine“, *The Romanic Review*, 38, 1947, s. 216-225.
- Bury, Emmanuel. „Le classicisme et le modèle philologique. La Fontaine, Racine et La Bruyère“, *L'Information littéraire*, 3, 1990, s. 20-24.
- Campbell, John. „The Tragedy of *Britannicus*“, *French Studies*, XXXVII, 4, 1983, s. 391-403.
- Campbell, John. „Racine and the Augustinian inheritance: The case of *Andromaque*“, *French Studies*, LIII, 3, 1999, s. 279-291.
- Combel, Valérie. „L'hypotypose dans la tragédie de Racine“, *XVII^e Siècle*, 47, 188, 3, 1995, s. 495-503.
- Suche, François-Xavier. „Racine et l'État moderne: Genèse de la tragédie“. In: *Théâtre et création*. Textes réunis et présentés par Emmanuel Jacquart. Paris: Honoré Champion 1994, s. 75-86.

- Declercq, Gilles. „L'Énonciation et la personne de l'Orateur dans le texte dramatique. (Les mœurs oratoires dans le théâtre de Racine; application à *Andromaque*)“. In: *Colloques d'Albi. Langue et signification*. (Pouvoir + Dire). Albi 1982, s. 268-294.
- Declercq, Gilles. „Crime et arguments. Étude de la persuasion dans *Britannicus* (Acte II, scène 4)“, *Lalies* (Actes des sessions de linguistique et de littérature), III, 1984, s. 165-175.
- Declercq, Gilles. „Port-Royal et la littérature (I). Le lieu commun dans les tragédies de Racine: Topique, poétique et mémoire à l'âge classique“, *XVII^e Siècle*, 2, 1986, s. 43-60.
- Declercq, Gilles. „Poéticité versus rhétoricité: *pathos* et *logos* dans les tragédies de Racine“. In: *Racine et/ou le classicisme*, Actes du Colloque de Santa-Barbara. Dir. Ronald William Tobin. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2001, s. 19-53.
- Defaux, Gérard. „Culpabilité et expiation dans l'*Andromaque* de Racine“, *Romanic Review*, 68-1, 1977, s. 22-31.
- Delmas, Christian. „Politique et mystique monarchique chez Racine“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, XXXVI, 70, 2009, s. 99-107.
- Descotes, Maurice. „Le dosage du tragique dans les dénouements de Racine“, *Revue d'Histoire du Théâtre*, 25, 1973, s. 229-238.
- Descotes, Maurice. „Le peuple dans le théâtre de Racine“, *Romanistisches Jahrbuch*, 28, 1977, s. 96-125.
- Desnain, Véronique. „Les Faux Miroirs: The Good Woman/Bad Woman Dichotomy in Racine's Tragedies“, *The Modern Language Review*, 96, 1, s. 38-46.
- Ekstein, Nina C. „The Weight of the Future in Racine's Theater“. In: *Alternatives*. Edited by Warren Motte and Gerald Prince. Kentucky: French Forum, Publishers Lexington 1993, s. 59-69.
- Forestier, Georges. „Écrire *Andromaque*. Quelques hypothèses génétiques“, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1998, 1, s. 43-62.
- Forestier, Georges. „The Racinian Hero and The Classical Theory of Characterization“. In: *Racine. The power and the pleasure*. Edited by Edric Caldicott and Derval Conroy. Dublin: University College Dublin Press 2001, s. 14-26.
- France, Peter. „Oreste and Orestes“, *French Studies*, XXIII, 2, 1969, s. 131-137.
- Goodkin, Richard E. „Racine and the Excluded Third (Person): *Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet* and the Tragic Milieu“, *Continuum*, II, 1990, s. 107-149.
- Gossip, Christopher J. „Oreste, amant imaginaire“, *PFSCS*, XX, 39, 1993, s. 353-367.
- Hale, Jane Alison. „La perspective et le pouvoir: l'échec de Néron et le triomphe du spectateur“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 24, 1986, s. 313-328.
- Hall, H. Gaston. „Pastoral, epic and dynastic dénouement in Racine's *Andromaque*“, *Modern Language Review*, 69, 1974, s. 64-78.
- Hartle, Robert Wyman. „Symmetry and Irony in Racine's *Andromaque*“, *L'Esprit Créateur*, XI, 2, 1971, s. 46-58.
- Hawcroft, Michael. „Racine, Rhetoric, and the Death *Récit*“, *The Modern Language Review*, 84, 1, 1989, s. 26-36.
- Hawcroft, Michael. „French Classical Drama and the tension of utterance: Racine, Molière, and Madame de Saint-Balmon“, *French Studies*, LI, 4, 1997, s. 395-411.
- Hawcroft, Michael. „Le langage racinien“, *Œuvres et Critiques*, XXIV, 1, 1999, s. 49-74.
- Hénin, Emmanuelle. „*Pyrrhus n'avait pas lu nos romans*: le héros tragique à l'épreuve de la galanterie (1666-1676)“, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 33, 64, 2006, s. 63-83.
- Hepp, Noémi. „Sur le mensonge racinien“, *Travaux de linguistique et de littérature*, XXV, 2, 1987, s. 65-78.
- Kirkness, John. „The Language of Choice in Racine's *Britannicus*“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, XVIII, 35, 1991, s. 383-408.

- Kuhn, Reinhard. „The Palace of broken words: Reflections on Racine’s *Andromaque*“, *The Romanic Review*, 70-4, 1979, s. 336-345.
- Laffond, Aurore. „*Britannicus*, ou la fosse aux serpents...“, *L’Information littéraire*, 47, 5, 1995, s. 3-6.
- Lagarde, François. „La valeur de l’effet de nature: Réceptions de Racine après la Révolution“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, XXIX, 56, 2002, s. 117-134.
- Lewis, Philip. „L’adoption dans le théâtre de Racine“, *XVII^e siècle*, 46, 185, 4, 1994, s. 773-785.
- Maskell, David. „The Hand of God in French Religious Drama: Racine, Boyer, and Campistron“, *Seventeenth-Century French Studies*, 14, 1992, s. 119-131.
- McAuley, Gay. „The spatial dynamics of *Britannicus*: Text and performance“, *Australian Journal of French Studies*, 20, 1983, s. 340-360.
- McGarry, Christine. „The Role of the Past in Racine’s *Andromaque*“, *The Seventeenth Century. Directions Old and New*. Glasgow 1992, s. 88-97.
- Margitić, Milorad R. „*Andromaque* ou la lecture des signes: étude de l’ironie tragique“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 11, 1979, s. 137-154.
- Morel, Renée. „Narcisse mortifié et mortifère: le regard chez Racine“, *The French Review*, 64, 6, 1991, s. 921-933.
- Nelson, Mary Beth. „Racine’s invisible crowds“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 12, 1979-1980, s. 67-78.
- Nurse, Peter H. „Towards a Definition of *le tragique racinien*“, *Symposium*, XXI, 3, 1967, s. 197-221.
- Parish, Richard. „*Un calme si funeste*: some types of Silence in Racine“, *French Studies*, XXXIV, 4, 1980, s. 385-400.
- Phillips, Henry. „The Theatricality of Discourse in Racinian Tragedy“, *The Modern Language Review*, 84, 1, 1989, s. 37-50.
- Phillips, Henry. „Racinian Letters“, *Forum for Modern Language Studies*, XXVII, 1, 1991, s. 35-42.
- Phillips, John. „Racine’s *Andromaque*: a semiotic approach“, *Nottingham French Studies*, 42, 2, 1993, s. 12-22.
- Picard, Raymond. „Les tragédies de Racine: comique ou tragique“, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 3-4, 1969, s. 462-474.
- Sayce, Richard Anthony. „Racine’s Style: Periphrasis and Direct Statement“. In: *The French Mind: Studies in honour of Gustave Rudler*. Oxford: Clarendon Press 1952, s. 70-89.
- Shaw, David. „The function of Baroque elements in *Andromaque*“, *Forum for Modern Language Studies*, XI, 3, 1975, s. 205-212.
- Soare, Antoine. „Néron et Narcisse ou le mauvais mauvais conseiller“, *Seventeenth-Century French Studies*, 18, 1996, s. 145-157.
- Tans, J. A. G. „Un thème-clef racinien: la rencontre nocturne“, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 65, 4, 1965, s. 578-589.
- Van Delft, Louis. „Language and power: eyes and words in *Britannicus*“, *Yale French Studies*, 45, 1970, s. 102-112.
- Viala, Alain. „Racine ou la duplicité des modèles“, *L’Information littéraire*, 3, 1990, s. 12-16.
- Viala, Alain. „Acteur et personnage au XVII^e siècle. D’un usage racinien peut-être révélateur.“ In: *Personnage et histoire littéraire*. Actes du Colloque de Toulouse (16-18 mai 1990). Éd. Pierre Glaudes et Yves Reuter. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 1991, s. 43-53.
- Vuillemin, Jean-Claude. „Troie/Buthrote: problématique de l’origine dans *Andromaque*“, *Australian Journal of French Studies*, XXVIII, 1, 1990, s. 3-16.



JMENNÝ REJSTŘÍK

- Abraham, Claude 302
Adam, Antoine 244, 249, 281, 318, 320
Aischylos 83, 260, 285
Albanese, Ralph jr. 280, 291, 327
Amat, Christian 327
Appiános z Alexandrie 295
Aristotelés 11-15, 17-18, 20-22, 25-26, 29-30, 34, 36, 40, 51, 54, 56-65, 68-69, 74-78, 80-93, 95-96, 98, 101-105, 107-114, 116, 120, 122, 124-126, 128-129, 131-135, 139, 142-147, 153, 158, 169, 172-175, 178, 180, 185, 191, 197-198, 200, 207, 213-214, 217-220, 222-225, 227-236, 239-242, 244, 246-247, 249, 251-264, 266, 269-274, 278, 284, 288-289, 292, 294-295, 301-308, 310-312, 318-319, 320, 325, 326
Armogathe, Jean-Robert 279, 323
Arnauld, Antoine 278
Aubignac, François Hédelin, abbé d' 12-13, 28, 55-56, 66, 131, 169, 181, 187, 190, 223, 231-233, 242-243, 245, 247, 248, 255, 259-260, 266, 273-274, 275-277, 278-279, 282-283, 289-290, 293-294, 297, 299, 310, 318, 321-322
Auerbach, Erich 299, 326

Baby(ová), Héléne 240, 248, 255, 260, 276-277, 318
Balavoine(ová), Claudie 264, 281, 323

Barbafieri(ová), Carine 247, 259, 275, 308-309, 320, 325
Barbier d'Aucour, Jean 294
Barko, Ivan B. 327
Barnett, Richard L. 327
Barnwell, Henry Thomas 280, 327
Baronius, Caesar (Baronio, Cesare) 137-138, 141
Barroux, Robert 291, 321
Barthes, Roland 56, 246, 320
Batteux, Charles 240
Beni, Paolo 79
Berregard(ová), Sandrine 302
Beugnot, Bernard 239, 242, 248, 274, 317, 320, 321
Bèze, Théodore de 268, 294, 325
Biet, Christian 255, 280-281, 317, 327
Boccaccio, Giovanni 265
Boileau, Nicolas 12, 51, 159, 178, 201-202, 215, 233, 239, 244, 249, 255, 281, 287-288, 290-291, 300, 318-319, 320, 321, 323
Bouhours, Dominique 301, 318
Bourqui, Claude 280, 291
Boursault, Edme 201-204, 292-294, 299
Boyer, Claude 329
Bray, René 241, 320
Brée(ová), Germaine 327
Brody, Jules 288, 309, 320
Burgwinkle, William 325

- Bury, Emmanuel 261, 279, 292, 320-321, 327
 Butler, Harold Edgeworth 318
- Caldarini(ová), Ernesta 273, 319
 Caldicott, Édric 246, 280, 308, 328
 Calot, Franz 291
 Campbell, John 280, 291, 327
 Campistron, Jean Galbert de 329
 Castelvetro, Lodovico 12, 64-65, 110-113, 116, 118-121, 125, 223, 225, 232, 240-241, 259, 261, 266, 288-289, 308, 310-311, 319, 325
 Cerquiglioni-Toulet(ová), Jacqueline 321
 Cicero 126, 254, 274, 295, 302
 Cioranescu, Alexandre 317
 Civardi, Jean-Marc 242, 308, 319-320
 Collinet, Jean-Pierre 284
 Combet(ová), Valérie 327
 Compagnon, Antoine 147, 274
 Conesa, Gabriel 280
 Conroy, Derval 246, 308, 328
 Conti, prince de (Armand de Bourbon) 226, 249
 Corneille, Pierre 9, 12-14, 19, 21, 23-24, 26, 28-54, 55-157, 160-162, 167, 169-170, 172, 174-175, 178, 182, 187, 189-202, 205, 207, 209-211, 214, 220, 221, 223-226, 229-237, 241-243, 246-263, 265, 267-277, 280-281, 283-285, 287-291, 294-295, 298-299, 301, 304-308, 310-313, 317-322, 324-325, 327
 Corneille, Thomas 226, 280
 Cornilliat, François 240, 326
 Coulon, Alain 291, 326
 Couton, Georges 72, 242, 246, 248, 250, 267, 275, 285, 317
 Crevier, Jean-Baptiste Louis 215, 226, 302-303, 319
 Cronk, Nicholas 288, 303, 321, 323
 Cuénin(ová), Micheline 326
 Cuche, François-Xavier 327
 Cureau de La Chambre, Marin 289, 292
- Černý, Václav 239, 321, 325
 Červenka, Miroslav 255, 326
- Dacier, André 12, 123, 132-135, 140-141, 143, 223, 225-226, 232, 235, 251-252, 258-259, 260-261, 263, 266, 269, 271-273, 304-305, 310, 312, 319
 Dalla Valle(ová), Daniela 302
- Dandrey, Patrick 291, 309, 321
 Declercq, Gilles 245, 274, 280, 287-288, 291, 295, 309, 321-322, 328
 Defaux, Gérard 280, 328
 Deitz, Luc 266, 320
 Delcroix, Maurice 294, 321
 Delmas, Christian 321, 328
 Deloffre, Frédéric 280, 321
 Denis(ová), Delphine 274, 279, 284, 309, 315, 321, 327
 Descotes, Dominique 292, 321
 Descotes, Maurice 328
 Desmarests de Saint-Sorlin, Jean 250
 Desnain(ová), Véronique 328
 Donné, Boris 292
 Donneau de Visé, Jean 273
 Donville, Louis Godard de 279, 321
 Dubois(ová), Elfriede Theresa 244, 259, 264, 298, 319
 Du Bos, Jean-Baptiste 19
 Dufour-Maitre(ová), Myriam 255, 279-280, 309, 321, 323
 Duchêne, Roger 279-280, 309, 321
 Dupont(ová), Florence 249, 326
 Dupont-Roc(ová), Roselyne 108, 252, 263, 308, 318
 Duprat(ová), Anne 16, 25, 29, 267, 272, 285, 308-309, 319, 321
 D'Urfée, Honoré 284, 327
 Du Ryer, Pierre 274, 294
- Ekstein(ová), Nina C. 275, 321, 328
 Elias, Norbert 261, 326
 Erasmus Rotterdamský 261, 326
 Escal(ová), Françoise 244, 249, 281, 318
 Escola, Marc 57, 242, 247, 253, 255, 257, 319
 Esmein-Sarrazin(ová), Camille 284, 327
 Etoré(ová), Jeanne 261, 326
 Eurípidés 59, 83, 109-114, 116, 117-124, 141, 149, 177, 187, 192-193, 217, 223, 235, 251-253, 258-259, 263, 265-266, 272-273, 281, 283, 285-286, 291, 306-307
- Faret, Nicolas 227, 261
 Fayolle, Roger 239, 326
 Felix, Adolf 261, 326
 Fénelon, François (de Salignac de la Mothe) 153, 273, 278, 319

- Fontanier, Pierre 226, 302
 Forbelský, Josef 261, 326
 Forestier, Georges 155, 160, 162, 184, 211, 242, 245-246, 251-253, 255-256, 267, 271-275, 277, 280-281, 284-285, 287-288, 291-292, 295-296, 299-300, 303, 306, 308-309, 317, 321-322, 324-326, 328
 Forsyth, Elliott 322
 Foucault, Michel 291, 326
 France, Peter 274, 280, 285, 309, 322, 328
 Fuhrmann, Manfred 310
 Fumaroli, Marc 274, 279, 288, 309, 321-323
 Garnier, Robert 274
 Gefen, Alexandre 284
 Gellius, Aulus 211
 Genette, Gérard 240, 254, 278, 326
 Gheeraert, Tony 255, 322
 Giavarini(ová), Laurence 284, 327
 Gilby(ová), Emma 243, 288, 322
 Glaudes, Pierre 266, 329
 Goodkin, Richard E. 291, 328
 Gossip, Christopher J. 280, 328
 Goyet, Francis 240, 274, 320
 Graziani(ová), Françoise 319
 Greimas, Algirdas Julien 255
 Greiner, Frank 284, 327
 Guarini, Giovanni Battista 264-265
 Guellouz(ová), Suzanne 279, 321, 324
 Guénoun(ová), Solange 322
 Guéret, Gabriel 289-290, 319
 Guez de Balzac, Jean-Louis 180, 278, 326
 Gunderson, Erik 318
 Hache(ová), Sophie 274, 279, 288, 322
 Hale(ová), Jane Alison 291, 328
 Hall, H. Gaston 280, 328
 Halliwell, Stephen 308
 Hammond, Nicholas 318
 Hardy, Alexandre 80, 274, 277
 Hartle, Robert Wymen 280, 328
 Hartmann, Antonín 294, 296, 326
 Hawcroft, Michael 190, 241, 245, 274-275, 293, 309, 315, 317-318, 322, 328
 Heinsius, Daniel 12, 91, 128, 177, 223-224, 232, 266-267, 269, 272, 285, 308, 311, 319, 325
 Hellegouarc'h(ová), Jacqueline 279, 327
 Hilgar(ová), Marie-France 299, 322
 Homér 21, 83-84, 105, 107-108, 114-116, 119, 128, 134-135, 243-245, 252, 257, 263-264, 279, 281, 283
 Hénin(ová), Emmanuelle 257, 280, 322, 328
 Hepp(ová), Noémi 328
 Hersant, Yves 318
 Hollier, Denis 320
 Horatius 12, 20, 35, 47, 57, 62-63, 65, 67, 72, 83, 101, 104-107, 126-127, 130, 132, 142-143, 179-181, 192, 197, 207-208, 217, 220, 224, 234, 240, 244, 246-248, 256-257, 264, 267, 271-272, 281, 283, 295, 304-305, 311, 318
 Hourcade, Philippe 292, 321
 Huet, Jean-Pierre Daniel 289, 321
 Hunter, Alfred C. 16, 25, 29, 254, 308-309, 319
 Chapelain, Jean 15-56, 59-61, 82, 95, 104-105, 113, 123, 126-127, 131, 138, 143, 145, 147, 149, 151-152, 159, 182, 223-224, 226, 229, 231-236, 241-247, 254-255, 261, 265-266, 279, 299, 304, 308-312, 319, 321, 325
 Chartier, Roger 261, 326
 Chataignier, David 280
 Chatelain, Jean-Marc 284, 327
 Chauveau, Jean-Pierre 291-292, 302, 321
 Iustinus, Marcus Iunianus 159-161, 274
 Jacquart, Emmanuel 327
 Janko, Richard 256, 308, 318, 326
 Jory, David H. 184, 327
 Kafka, Vladimír 299, 326
 Kammitzer, Pierre 261, 326
 Kapp, Volker 279, 322
 Kappl(ová), Brigitte 308, 318
 Kassel, Rudolf 308, 318
 Kaufholz(ová), Éliane 291, 326
 Kibédi Varga, Áron 274, 322
 Kirkness, John 291, 328
 Kitzler, Petr 277, 318
 Klapp, Otto 317
 Klapp-Lehrmann(ová), Astrid 317
 Knight, Roy Clement 322
 Kopal, Josef 239, 323
 Korte, Daniel 261, 326
 Kroupa, Jiří K. 313, 319

Kuentz, Pierre 323
 Kuhn, Reinhard 280, 329

La Fayette(ová), Madame de 255, 278
 Laffond(ová), Aurore 291, 329
 La Fontaine, Jean de 240, 326-327
 Lagarde, François 329
 Lallot, Jean 108, 252, 263, 308, 318
 Lambert(ová), Anne-Thérèse de Marguenat
 de Courcelles 280, 309, 325
 La Mesnardière, Hippolyte Jules Pilet de 12-
 13, 23-24, 28, 51, 57, 63-65, 95, 104, 110-127,
 141, 147-151, 166, 178-179, 217, 220, 223-225,
 230-232, 240, 242, 246-248, 259-261,
 265-267, 272, 274, 277, 281, 285-287, 295,
 299, 308, 310-311, 319-320, 324-325
 Lamy, Bernard 226, 319
 Lancaster, Henry Carrington 323
 La Taille, Jean de 138, 268-269
 Lathuilière, Roger 279, 309, 323
 Laurens, Pierre 264, 281, 323
 Lavocat(ová), Françoise 284, 327
 Le Bossu, René 12, 128-129, 133, 135-137,
 140-141, 143, 223, 225, 235, 271, 310, 312, 319
 Lecerclé, François 324
 Lecoq(ová), Anne-Marie 279, 323
 Lemaistre de Sacy, Louis-Isaac 249
 Lestringant, Frank 321
 Lewis, Philippe 329
 Litman, Théodore 288, 323
 Livius, Titus 295
 Livius Andronicus, Lucius 240
 Lockwood, Richard 240, 326
 Longepierre, Hilaire-Bernard de 226, 287,
 298-299, 319
 Longinos 82, 178, 254, 281, 287-288, 320, 325
 Lotterie(ová), Florence 323
 Loukovitch, Kosta 294, 323
 Louvat-Molozay(ová), Bénédicte 57, 99,
 241-242, 247, 253, 255, 257, 271, 280,
 283-284, 295, 308, 317, 319, 323
 Lucanus, Marcus Annaeus 185, 281
 Lucas, Donald William 249, 253, 308, 318
 Lucas, Frank Laurence 318
 Lucretius 83, 179
 Lyne, Raphael 322
 Lyons, John D. 255, 271, 323

Macé, Stéphane 284, 327
 Macchiavelli, Niccolò 255
 Magendie, Maurice 261, 323
 Magnien, Michel 308, 318
 Mairet, Jean 154, 190, 201, 273, 283-284, 295,
 311, 323
 Mallet(ová), Nicole 302
 Margitić, Milorad R. 280, 329
 Marie(ová), Laurence 324
 Marin, Louis 288, 323
 Marino, Giambattista 13, 15-18, 21-22, 224,
 233, 264-265
 Martel(ová), Jacinthe 242, 321
 Marty, Éric 246, 320
 Maskell, David 329
 Mathieu-Castellani(ová), Gisèle 274
 Mazouer, Charles 241, 294, 323
 McAuley, Gay 291, 329
 McGarry(ová), Christine 280, 329
 McLean, Ian 279, 309, 323
 Melançon, Robert 242, 321
 Mélése, Pierre 317
 Menant, Sylvain 279, 327
 Méniel, Bruno 323
 Méré, chevalier de (vl. jm. Antoine Gombaud)
 180, 227, 261
 Merlin(ová), Hélène 309, 323
 Mesnard, Paul 274, 317, 324
 Michel, Alain 288, 309, 324
 Michel(ová), Lise 280
 Mikeš, Vladimír 239, 292-293, 297, 300, 303,
 305, 313, 324
 Minařík, Antonín 294, 296, 326
 Minel, Emmanuel 287, 298, 319
 Molière (vl. jm. Jean-Baptiste Poquelin) 46,
 55, 89, 162, 170, 176, 201, 277, 280, 284, 291,
 298, 328
 Monléon, de 70, 255, 277
 Montaigne, Michel de 227, 255, 324
 Montandon, Alain 323
 Morel, Jacques 270, 302, 323-324
 Morel(ová), Renée 291, 329
 Mortgat-Longuet(ová), Emmanuelle 287
 Motte, Warren 328
 Mráz, Milan 83, 107-108, 239, 246, 257, 259,
 302, 308, 318
 Mukherji(ová), Subha 322

- Nelson(ová), Mary Beth 291, 329
 Néraudau, Jean-Pierre 309, 322, 324-325, 326
 Neumannová, Miloslava 240, 326
 Nicole, Pierre 153, 171, 226, 249-251, 278, 319
 Nicot, Jean 239
 Niderst, Alain 248, 309, 320, 324
 Noille-Clauzade(ová), Christine 274, 319, 324
 Norman, Larry F. 279, 324
 Nurse, Peter H. 329
- Oksenberg Rorty(ová), Amélie 318
 Olsen, Clarence Byron 248, 325
 Osolobě, Ivo 278, 326
 Ovidius 59, 83, 281
- Parish, Richard 329
 Pascal, Blaise 227, 278
 Pasquier, Pierre 271, 308, 323-324
 Pauphilet, Albert 291, 321
 Pausaniás 84
 Pavis, Patrice 243, 272, 324
 Pelán, Jiří 4, 239-240, 324, 326
 Pelánová, Anita 240, 326
 Peletier du Mans, Jacques 240
 Phillips, Henry 273, 280, 324, 329
 Phillips, John 329
 Picard, Raymond 199, 251, 267, 275, 282, 284, 287, 290-291, 317, 319, 324, 329
 Piccolomini, Alessandro 12, 232, 259, 266, 306-307, 312, 319
 Piéjus(ová), Anne 280
 Pichard, Louis 291, 321
 Pittermannová, Marcela 255, 326
 Planhol, René de 169, 320
 Platón 64, 82, 88, 134, 172, 273, 278, 287-288, 324
 Plútarchos 159-161, 274
 Pohorský, Aleš 77-81, 83-87, 89-90, 95-98, 100, 255, 313, 319
 Povejšil, Jaromír 240, 326
 Prat(ová), Marie Hélène 240, 284, 323
 Preissner, Rio 299, 326
 Prince, Gerald J. 328
 Propp, Vladimir 255, 326
 Pulci, Luigi 264-265
 Putna, Martin C. 257, 264, 273, 285, 316
- Quinault, Philippe 184, 290
 Quintilianus, Marcus Fabius 254, 283, 295, 318
- Racine, Jean 12, 14, 32, 54-56, 76, 83-84, 89, 105, 122, 124, 127-128, 138, 141, 153-169, 174, 177, 178, 180-221, 225-226, 230, 232, 234-237, 245-246, 250-253, 255, 260-261, 266-267, 270, 272-273, 274-275, 277-278, 280-285, 287, 290-313, 317, 319-325, 327-329
 Rapin, René 12, 82, 224, 233, 244-245, 254, 258-259, 264-266, 298-299, 310, 319
 Reese(ová), Helen Reese 308, 324
 Régnier, Mathurin 298-299
 Reguig-Naya(ová), Delphine 278
 Reuter, Yves 266, 329
 Revaz, Gilles 256, 324
 Riffaud, Alain 277, 280, 324
 Richelieu, kardinál 13, 55, 233
 Robinet, Jean-Baptiste 284
 Robortello, Francesco 12, 107-109, 257, 263-264, 319
 Rohou, Jean 271, 324
 Ronsard, Pierre de 265, 296
 Rosellini(ová), Michèle 287, 322
 Rotrou, Jean de 169, 226, 274, 281, 291, 294, 308, 323, 325
 Rufus, Quintus Curtius 158-159
- Saint-Évremond, Charles Le Marquetel de 14, 153-182, 185-186, 198-199, 201, 224, 232, 236, 265, 273, 278-279, 281, 283, 300-301, 310-311, 320, 324
 Saleský, František 280, 309, 325
 Sayce, Richard Anthony 329
 Scaliger, Iulius Caesar 51, 126, 223, 264, 266, 281, 319, 323
 Scudéry, Georges de 23-24, 29-30, 37-39, 41-43, 45-47, 50, 55, 59-60, 95, 123, 131, 149, 187, 201, 242-243, 278, 320
 Scudéry(ová), Madeleine de 278-279, 309, 321
 Senault, Jean-François 72, 171, 250-251
 Seneca, Lucius Annaeus 59, 69-71, 87-88, 99, 149-150, 160, 191, 208, 215-216, 223, 249, 252, 256, 264, 276, 284-286, 291, 302-304, 326
 Serroy, Jean 292, 321
 Servet, Pierre 240, 284, 323
 Sgallová, Květuše 255, 313, 319

- Shaw, David 280, 329
 Sherman(ová), Nancy 294
 Scherer, Jacques 241, 270, 274-275, 294, 324
 Scholar, Richard 278, 324
 Schüttrumpf, Eckart 308, 318
 Schwartz, William Leonard 248, 325
 Schweitzer(ová), Zoé 323
 Soare, Antoine 291, 329
 Sofoklés 83, 98-99, 114-116, 119, 123, 149, 177-178, 208-209, 256, 269, 285, 290
 Sokratés 253-254, 268-269
 Souriau, Étienne 255
 Spitzer, Leo 240, 284, 291, 326
 Stanton(ová), Donna C. 309, 325
 Stehlíková, Eva 240, 247-248, 318
 Street, James S. 294, 325
 Stromšík, Jiří 326
 Strosetzki, Christoph 325
 Subligny, Adrien-Thomas Perdou de 192-196, 284-285
 Svatoš, Michal 261, 326
 Svejkovský, František 319
 Svobodová, Dana 318
 Sweetser(ová), Marie-Odile 275
- Šuman, Závíš 239, 246, 254, 259, 284, 294, 308, 325
- Tacitus 205-206, 208, 213-218, 221, 294, 296, 301-307, 326
 Tadié, Jean-Yves 321
 Tans, Joseph Anna Guillaume 329
 Tasso, Bernardo 264-265
 Tasso, Torquato 21, 232, 261-263, 312, 319, 320
 Terentius 211, 224, 249-250, 271, 285, 297-298, 311
 Tertullianus 171, 277, 318
 Thirouin, Laurent 250, 273, 325
 Timmermans(ová), Linda 279, 309, 325
 Tobin, Ronald William 295, 309, 324, 328
- Todorov, Tzvetan 308, 318
 Tristan, L'Hermite 201, 289, 302, 320
 Truchet, Jacques 270, 325
 Tureček, Dalibor 239, 324
- Ubersfeld(ová), Anne 255
- Van Delft, Louis 291, 323, 329
 Varet, Alexandre-Louis 249
 Vega, Lope de 265, 319
 Verdaasdonk, Hugo 286, 308, 325
 Vergilius 21, 35-36, 128-129, 135, 185-186, 191-192, 213, 245, 264, 266, 281, 284, 295, 298, 305, 327
 Vettori, Pietro 12, 232, 260, 301-302, 320
 Viala, Alain 266, 278, 280, 291, 303, 309, 323, 325-326, 329
 Vialleton, Jean-Yves 241, 259, 285, 309, 325-326
 Vickers, Brian 326
 Villeneuve, François 318
 Villiers, Pierre de 251
 Vinaver, Eugène 267, 294, 301-302, 319
 Vogt-Spira, Gregor 266, 320
 Voltaire 153, 182-184, 220, 279-280, 299, 303, 323, 327
 Vossler, Karl 284
 Vuillemin, Jean-Claude 280, 329
- Weinberg, Bernard 269, 309, 320, 327
 Wilson(ová), Emma 325
 Woerther(ová), Frédérique 308, 318
 Worth(ová), Valerie 274, 275, 317
- Zajac, Petr 239, 324
 Zoberman, Pierre 266, 308, 325, 326
 Zuber, Roger 239, 278, 326
- Žáčková, Magdalena 112, 241, 262, 266, 288, 306, 316
 Žilina, Miloslav 299, 326