

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Záviš Šuman

**Konceptualizace *mores* v dramatickém básnictví**

**Studie o poetice francouzské tragédie v 17. století**

**Conceptualization of *mores* in Seventeenth-Century French tragedy**

Rigorózní práce

2013

Prohlašuji, že jsem rigorózní práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury.

## OBSAH

- I. Úvod** s. 1–6
- II. Chapelainovo pojetí povahokresby** s. 7–40
- II. 1. Chapelainova předmluva k Marinově *Adónidovi***
- II. 2. Chapelainova *Rozprava o dramatické poesii***
- II. 3. Konceptualizace přiměřenosti v Chapelainově kritice**  
    **Corneillova *Cida***
- III. Corneillovo pojetí *mores* v dobovém kontextu** s. 41–134
- III. 1. *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* (1660)**
- III. 2. Ne/pravděpodobnost zvoleného námětu versus pravděpodobnost dramatického děje. *Sujet* jako námět versus *mythos* jako uspořádání děje.**
- III. 3. Prospěšnost versus požitek (*docere* versus *delectare*)**
- III. 4. Prospěšnost gnómických sentencí**
- III. 5. Divadlo ctnosti a neřesti**
- III. 6. Zlý budiž potrestán aneb příkladnost. Tragické pochybení a nepřiměřený trest**
- III. 7. Corneillovy úvahy o katarzi**
- III. 8. *Mediocritas aurea*?**
- III. 9. Struktura dramatu, hierarchie jednotlivých složek**

<b>III. 10. Řádnost: dobové interpretace <i>chréstos</i></b>	
<b>Zobrazení řádných povah nebo řádnost povahokresby?</b>	
<b>III. 11. Corneillova velkodušnost („grandeur d'âme“)</b>	
<b>III. 12. Povaha spartského krále Meneláa: La Mesnardièreova polemika s Castelvětem</b>	
<b>III. 13. Corneillovo pojetí přiměřenosti (<i>aptum, decorum, devoir</i>) a podobnosti <i>mores</i></b>	
<b>III. 14. Přiměřenost a podobnost zobrazených povahových rysů jednající postavy</b>	
<b>III. 15. Důslednost zobrazených povahových rysů jednající postavy</b>	
<b>IV. Heroismus podle Saint-Évremonda a jeho apologie milostných námětů.</b>	
<b>Saint-Évremondova kritika Racinova <i>Alexandra Velikého</i></b>	<b>s. 135–159</b>
<b>V. Racinova <i>Andromaché</i>: tragický <i>furor</i> nebo galantní Pyrrhos?</b>	<b>s. 160–179</b>
<b>Racinova <i>mediocritas aurea</i></b>	
<b>VI. Zrození tyрана aneb <i>Britannicus</i></b>	<b>s. 180–205</b>
<b>VII. Závěr</b>	<b>s. 206–211</b>
<b>Résumé</b>	<b>s. 212–213</b>
<b>Summary</b>	<b>s. 214–216</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>s. 217–228</b>

**Motto:**

**„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.“**

**Corneille**

## **Upozornění**

V naší práci se čtenář setká s řadou cizojazyčných citací, ať z kritických edic, které často původní pravopis neupravují, nebo z vydání původních. Ačkoliv je dobový úzus značně rozkolísaný – platí to pro francouzštinu, italštinu i latinu – rozhodli jsme se původní pravopis zachovat. Pravopisné odchylky od dnešního úzu v porozumění nebrání. Rovněž neupravujeme způsob vyznačování citací. Řecká slova transkribujeme do latinky.

## Úvod

Tragédie je vedle eposu až do konce 18. století nejprestižnějším žánrem západní evropské kultury. Od rané renesance až do pozdního osvícenství procházela nepřetržitými změnami a sehrála 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 žánr doprovázely četné polemiky. Jaký má být tragický námět a odkud jej čerpat? Má výběr námětu podléhat kritériím nezbytnosti a věrohodnosti? Musí být krutý hrdina nezbytně příkladně potrestán? Jak tragického hrdinu vlastně vymežit? Je možné představit násilí na jevišti? Musí tragédie opravdu vzbuzovat ony proslulé tragické emoce, soucit a bázeň? Je tragická mimésis autotelická či nikoliv, a pokud ano, v jakém smyslu? Má opravdu onen očistný účín, o kterém se Aristotelés letmo zmiňuje v *Poetice*?... Ve výčtu otázek bychom mohli dlouho pokračovat – položíme jich však už jenom několik. Jaké je strukturní postavení povahokresby („éthé“, „mores“, „mœurs“, „habitudes“, „costumi“) v tragédii? A zejména: co Aristotelés a jeho vykladači v 17. století zamýšleli tím, když stanovují jednotlivé její podmínky? Co vyžadují, když básníky neúnavně nabádají k tomu, aby povahokresba byla *řádná* („éthé chrésta“), *přiměřená* („éthé harmotta“), *podobná* („éthé homoia“) a *důsledná* („éthé homala“)? Jaký je pak vztah povahokresby k ostatním složkám tragédie, tj. 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. V dobové kritice nejde pouze o stanovení nezbytně následováníhodné a závazné vulgáty, ale jedná se často o vášnivé spory, kdy otázky filologického charakteru ustupují do pozadí ve prospěch úvah, které se soustředí 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 francouzská tragédie v 17. století vůbec nelze představit, odpovědi však bezpodmínečně v Aristotelově duchu býti nemusí. Dobová pnutí ve své rozmanitosti přes obdivuhodnou konciznost neodhalí ani Boileauovo horatiovské *Umění básnické*, jeho snadno zapamatovatelné formulace o poetice sice lecos naznačují, nelze je však vždy brát za bernou minci, navíc i obraz Boileaua bývá často nepříjemně zjednodušován. Jedním z cílů naší práce – zvláště v českém prostředí – je upozornit na to, jak je reflexe o umění v 17. století bohatá, „přemýšlivá“ – a že ji tedy nelze

uzavírat do souboru pohodlných a uzavřených kategorií, kdy se rigidně vymezený pojem „klasicismus“ stává téměř pohoršlivým.

V naší práci se pokusíme o to, 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 překlad Aristotelovy *Poetiky*, jež doprovází rozsáhlý autorův komentář, ve kterém některá díla svých současníků posuzuje. Vzhledem k tomu, že aristotelská exegeze sahá hluboko do 16. století, upozorňujeme i na některé paralely s komentáři italskými (L. Castelvetro, A. Piccolomini, P. Vettori, F. Robortello, T. Tasso), a dobové teoretické úvahy porovnáváme rovněž s *Poetikou* holandského učenice Daniela Heinsia. Chapelain, La Mesnardière, Corneille, d'Aubignac, Racine, Rapin, Le Bossu i Dacier na tyto komentáře odkazují, nelze je tedy pominout. Naše perspektiva však není filologická a nezabýváme se ani morální filosofií. Odhlížíme rovněž od pozdějších filosofických a teologických konceptualizací „tragična“. Oproti tomu ale klademe důraz na co nejpřesnější analýzu dobových koncepcí, povahokresba nás zajímá jako složka tragédie, jejíž nejdůležitější funkcí má být, aby věrohodně zakládala tragický děj. Tedy výhradně jako složka uměleckého díla, nikoliv jako „výraz“ dobové sensibility či autorova světonázoru. Takové přístupy jsou samozřejmě oprávněné, ale pouze pokud vycházejí z dobré znalosti dobových estetických postulátů a náhledů na umění – a právě k jejich poznání bychom chtěli přispět. Základním cílem, jež jsme si stanovili a jímž se řídila i zvolená metodologie, je tedy vystopovat, zmapovat a podrobit analýze dobové, dnes již ne zcela samozřejmé požadavky, jež teoretikové i autoři na povahokresbu kladli.

Pojem „mores“ v názvu práce jsme zvolili z toho důvodu, že se vyskytuje ve všech latinských komentářích a překladech jako ekvivalent řeckého „ta éthé“ a zdomácnil 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<sup>1</sup> a je nesporně důvodem, proč se u některých

---

<sup>1</sup> Svědčí o tom dobové slovníky. Jak Nicotův *Thresor da 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 moeurs sont bien gardées dans une Tragédie, dans un Poëme*, pour dire, qu'on



francouzských komentátorů a monděnních kritiků setkáváme s představou, že se konceptualizace *mores* netýká ryze technického vymezení ve smyslu koherence mezi zobrazenými povahovými rysy postavy a tragickým dějem. To je patrné zejména v La Mesnardièreově interpretaci řádnosti („éthé chrésta“, „bonté“).

Práci členíme do pěti rozsáhlejších úseků. V prvním z nich se zabýváme pojetím Jeana Chapelaina, vynikajícího teoretika a nepříliš talentovaného básníka, jenž sehrál nezastupitelnou úlohu ve sporu o Corneillova *Cida* a jehož úvahy o věrohodnosti měly v 17. století vliv na všechny pozdější konceptualizace. U tohoto učence se setkáme s mimořádně koherentní pojmoslovnou soustavou, není proto překvapivé, že se novátorsky zabíral i Aristotelovým vymezením povahokresby. Jako první francouzský teoretik rezolutně odmítá spojovat vymezení řádnosti s morálkou, což jej vede dokonce k domněnce, že se jedná o požadavek, jenž je v Aristotelově konceptualizaci povahokresby zbytný, navrhuje jej proto sloučit s druhou Aristotelem vymezenou podmínkou, tj. přiměřeností. Učiní tak již ve své předmluvě k Marinově *Adónidovi* z roku 1623. Své pojetí pak rozpracovává v dalších významných textech: v *Rozpravě o dramatické poesii* 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 žádost Richelieua a jenž měl být závěrečným stanoviskem Francouzské akademie k jedné z nejpohnutějších polemik v dějinách francouzské literatury. Důkladně se tímto textem zabýváme. Na detailních rozbořech všech výskytů pojmu „bienséance(s)“ se snažíme pochopit jeho významové rozpětí a také to, zdali má opravdu tak širokou platnost, jež mu literární historie často přičítá.

V další kapitole práce 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, s nimiž se v dobovém kritickém uvažování o dramatickém umění setkáváme. A řada z těchto zdánlivých aporií s povahokresbou úzce souvisí. V prvních

---

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'Odyssee, les moeurs sont parfaitement gardées.*“

dvou vstupních kapitolách zkoumáme Corneillův postoj k věrohodnosti jako synergickému bodu všech novodobých koncepcí „pravidelného“ dramatu: Chapelainovy, La Mesnardièreovy a později i d'Aubignacovy. Jak se k ní staví Corneille, je pro nás důležité z toho důvodu, abychom dobře pochopili, jak rozumí třetí podmínce povahokresby, tedy požadavku, aby zobrazené povahové rysy jednající postavy byly podobné. Je možné, aby povahokresba této podmínce dostála, aniž se zpronevří věrohodnosti, požadavku hierarchicky nejdůležitějšímu? Jaké řešení tohoto paradoxu Corneille nabízí a slučuje se teorie s praxí? V dalších kapitolách se pokoušíme o uchopení Corneillovy divadelní estetiky. Jak se vyrovnává s jednotlivými Aristotelem vymezenými konfiguracemi děje? Má být divadlo příkladné či nikoliv? A pokud ano, jak oné příkladnosti docílit? Po této obecnější části o Corneillových názorech na estetiku tragédie, jež konfrontujeme se stanovisky ostatních teoretiků, přicházíme k vlastnímu tématu naší práce, 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 postavil k Chapelainově nesmířlivé kritice *Cida*. Je Chiménina povaha opravdu tak nestálá? Po 23 letech se Corneille k této otázce znovu vrací.

Čtvrtá kapitola naší práce se věnuje Saint-Évremondovým úvahám o estetice tragédie. Ve srovnání s Chapelainovou nebo Corneillovou konceptualizací se jedná o pojetí sice méně promyšlené, ale dobově nikoliv nepříznačné. Kapitola je rozdělena do dvou částí, v první se zabýváme Saint-Évremondovou kritikou Racinova *Alexandra Velikého*, ve druhé pak zcela ojedinelým, téměř vizionářským manifestem, ve kterém Saint-Évremond odmítá model attické tragédie a nastíní, jak by měla/mohla vypadat novodobá tragédie moderní.

V páté a v šesté kapitole se zabýváme dvěma významnými tragédiemi Jeana Racina a jejich dobovou recepcí. Pokusíme se o analýzu Racinových postojů k povahokresbě. Poodhalí, že se autor neliší příliš od svého staršího souputníka, kterého přitom ve svých textech tolik pranýřuje. Racine stejně jako Corneille vychází vstříc dobovému publiku, jakkoli se to ve svých učených předmluvách pokouší zastít.

## Chapelainovo pojetí povahokresby: předmluva k Marinově *Adónidovi*

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

V souvislosti s Chapelainovými teoretickými texty se někdy<sup>1</sup> mluví o dogmatické předpojatosti a je pravda, že i předmluva k *Adónidovi* hýří pojmy jako *správné, možné, nutné* atp. Axiologická kritéria jsou však pouze výchozí premisou jeho dedukcí. Navíc je třeba vzít v potaz, že je Chapelain včleňuje do svých úvah jako součást své strategie, vždyť rozbor *Adónida* má přes „objektivní“, analytický tón obranný charakter. U této části Chapelainova rozboru se zastavíme především proto, že v ní opakovaně narážíme na pojem *řádnost*<sup>2</sup> („*bon*“, „*bonté*“), pojmovou konceptualizaci, 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.“

---

<sup>1</sup> Srov. např. Roger Fayolle, *La Critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1964, s. 25–26.

<sup>2</sup> Zobrazené povahové rysy tragického hrdiny mají být podle Aristotela „řádné“ („*chréostos*“ – Aristotelův pojem uvádíme v nominativu singuláru mužského rodu). V celé práci se tohoto překladu přidržíme. Mrázovo přetlumočení do češtiny (Aristotelés, *Poetika*. Řecko-česky. Praha: OIKOYMENH, 2008) považujeme za velmi zdařilé. „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. Tragédie totiž 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. Mrázův překlad 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 naše snažení shrnout do jediné věty, řekli bychom, že se v našich analýzách pokoušíme především o nástin toho, jak se raně novověká exegeze s touto ambiciózní aristotelskou představou potýká.

(Chapelain: „Préface à l'Adone“. In: Jean Chapelain, *Opuscules critiques*. Éd. Alfred C. Hunter. Introduction, révision des textes et notes par Anne 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*.“

(Ibid., 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.“

(Ibid., s. 187–188; původní kurziva.)

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 Chapelain nezakládá jenom na libovůli vlastního vkusu. Ústřední kategorií jeho estetické soustavy je pojem *convenance* – přiměřenost (ať už se jedná o volbu námětu, tematické vymezení žánru či o volbu příslušného, náležitého stylu), a právě s tímto pojmem se dále setkáme i v Chapelainově novátorském a zjednodušeném chápání podmínek, jež uvádí Aristotelés při vymezení povahokresby. Proti tezi o Chapelainově nesmířlivému dogmatismu svědčí však i to, že Marinův milostný epos coby nově vzniknuvší žánr výpravného epického básnictví s uznáním vítá. Oceňuje především, že Marino oproti tradičním hrdinským a válečným námětům epiky rozšiřuje tematický záběr o námět milostný, a připravuje si tak půdu k obraně Marinových proslavených a dobovou kritikou pranýřovaných *concetti*<sup>3</sup>, 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 mluví o eposu na milostný námět, výše jej postihuje jako „poème de paix“], en tant néanmoins qu'elle constitue un second membre de l'épopée, si notre ami [Marin] 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.“

---

<sup>3</sup> K manýrismu srov. Gustav René Hocke, *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Přeložili Miloslava Neumannová, Anita Pelánová, Jiří Pelán, Jaromír Povejšil a Jiří Stomšík. Praha: Triáda, 2001.

(Ibid., s. 191; naše kurziva.)

Řádnost žánru, který představuje právě Marinův *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 nepříčí moderní inovace, dále dokonce mluví o propojení poučeného starověku a moderních půvabů. Vraťme se však k tomu, jak rozumí Aristotelem normativně vymezeným podmínkám povahokresby. Chápe je jako básnická *universalia*, jako požadavek, jenž je kladen nerozlišeně na dramatické i narativní žánry.<sup>4</sup> Při žánrovém vymezení *Adónida* se Chapelain uchyluje analogicky k porovnání mezi vznešeným a méně vznešeným („non illustre“) dějem dramatických žánrů (tj. tragédie a komedie), implicitně zohledňuje i 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 *inventio* a *dispositio*), či právě ta, která jsou spojena 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.“

(Ibid., s. 192; naše kurziva.)

Pravidla a jejich univerzální 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, *diégésis*). U Chapelaina lze proto mluvit o esenciální a neredukovatelné fikčnosti, jež však musí, má-li být věrohodná, počítat s omezujícími

---

<sup>4</sup> Lyrika stojí mimo aristotelské pojetí *mimésis*, její zahrnutí do triády literárních druhů je pozdější. G. Genette připomíná, že s prvním vskutku systémovým začleněním lyriky se setkáme až u Charlese Batteuxe, srov. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979, s. 36–38.

pravidly; nepohybujeme se totiž v pseudořádu historické nahodilosti, ale v řádu, jenž má mít univerzální morální dosah:

„A l'élection [výběr 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*.“

(Ibid., s. 196; naše kurziva.)

Podobně jako později u Du Bose se u Chapelaina setkáváme s takovým funkčním pojetím, kde je nejzazším cílem poezie morální očista, a právě této funkční perspektivě se musí podříditi uspořádání děje, jehož věrohodnost je pak nezbytnou podmínkou, aby k očištění mohlo vůbec 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*.“

(Ibid., s. 196–197; naše kurziva.)

Naše důvěra ve svět básnické fikce se podle Chapelaina nemůže opírat o pouhé osobní svědectví jednotlivce, poněvadž nám nikdo nemůže zaručit jeho upřímnost/důvěryhodnost (*sincérité*). Sebedokonalejší persuzivní technika vystavěná na pouhých subjektivních důkazech (rétorický *éthos*<sup>5</sup>) není s to zabezpečit absolutní důvěryhodnost mluvčího – ať už je jím historik nebo básník. Zatímco pro Corneille závisí tato důvěryhodnost na co nejvyšší míře ekvivalence mezi imitovaným jednáním a jeho korelátem ve fikčním světě (jednání Médeie jako bájně postavy *versus* jednání Médeie jako hrdinky tragické), Chapelain usouvztažňuje důvěryhodnost s koncepcí věrohodnosti: aby si Médeia jako dramatická postava byla s to

---

<sup>5</sup> K tzv. subjektivním rétorickým důkazům srov. sborník *Èthos 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.

získat důvěru, musí být zobrazena přiměřeně (*convenance*) a tato přiměřenost je pro básníka jediným způsobem, jak si dobýt divákovy důvěry prostředkem mocným a dokonalým (*parfait et puissant*). Způsob zobrazení, který ctí požadavek přiměřenosti, tak na jednu stranu podle Chapelaina zaručuje přívětivé přijetí ze strany 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 názor vnímatele/diváka, 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:<sup>6</sup> *douceur*.<sup>7</sup> Tento pojem se většinou v řečnických pojednáních vyskytuje v přímé souvislosti s osobou řečníka: pokud je jeho cílem přesvědčit publikum, musí z něj vyzářovat vlídnost a přívětivost, v Chapelainově transpozici – jak je patrné – se však pojem *douceur* týká samotného způsobu zobrazení, nikoli výpovědních instancí, jejichž spolehlivosti naopak Chapelain příliš nevěří – viz výše *tyrannique*. Rétorická polysémická kategorie *douceur* se tak stává rysem, jenž charakterizuje výsledný produkt tvůrčí činnosti, tj. básnickou fikci. Chapelain tak hájí nutnost věrohodného zobrazení, vidí v něm totiž nezpochybnitelnou záruku morální prospěšnosti básnické fikce.

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 prostřednictvím čtveřice rysů, které doslova přejímá od Aristotela. Vzápětí však Aristotelovu čtveřici rysů (řádnost, přiměřenost, podobnost skutečným povahám, důslednost) redukuje 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

---

<sup>6</sup> 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. Eva Stehlíková, „Slovo k Horatiově poetice“. In: Quintus Horatius Flaccus, *De Arte Poetica. O umění básnickém*. Přeložila Dana Svobodová. Praha: Academia, 2002, s. 60–71. Srov. i Spitzerův rozbor *suavitas* v La Fontainových bajkách (Leo Spitzer: „Umění přechodu u La Fontaina“. In: týž, *Stylistické studie z románských literatur*. Přeložili Jiří Pelán a Jiří Stromšík. Praha: Triáda, 2010, s. 298–346.)

<sup>7</sup> V tomto ohledu není nezajímavý La Mesnardièreův komentář ke Castelvetrovi, kterému v úvodním *Pojednání své Poetiky* ve chvíli, kdy mu docházejí věcné argumenty, vytýká zejména nedostatek vlídnosti a přívětivosti: „Si la verité m’oblige de contredire ses pensées en quelques Lieux de cét Ouurage, le zele que j’ay pour elle ne m’empesche point de connoître que c’est un Auteurs excellent, qui n’a manqué que de *douceur* dans l’entreprise qu’il a faite.“ (La Mesnardière, *La Poétique*. Paris: Chez Antoine de Sommerville, 1640; reed. Genève : Slatkine Reprints, 1972, s. MMM; naše kurziva.)

tiens, de deux seulement, à savoir de la *bonté* et de la *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*.<sup>8</sup> Autrement ayant à faire un poème, le poète serait obligé de former tout de personnes vertueuses, contre l'usage et la raison.“

(Ibid., s. 211; naše kurziva.)

Chapelain nejdříve ztotožňuje první dva rysy, jež vymezují povahokresbu u Aristotela, tj. řádnost a přiměřenost, v jeho pojetí se tato dvojí kvalifikace vzájemně podmiňuje, poněvadž to, co je přiměřené, splňuje zároveň první požadavek, a naopak.<sup>9</sup> 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 své nápodoby postavu s kladnými povahovými rysy, ale tím, že povahové rysy postavy zobrazí přiměřeně, což následně dokládá příklady z Homéra (Diomédova krutost, *Ilias*), Vergilia (Mezentiova krutost, *Aeneis*) a Tassa (kouzelnice Armida, *Osvobozený Jeruzalém*). Chapelainovo pojetí povahokresby tak posiluje primární roli věrohodnosti. Když se Chapelain nadále zamýšlí nad tím, zda se deduktivně vymezené rysy povahokresby opravdu vyskytují v Marinově *Adónidovi*, zavádí pro přiměřenost nový pojem – *le bienséant*,

---

<sup>8</sup> S požadavkem přiměřenosti (srov. dále „*bienséance*“) se setkáme 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 morálně chápanou interpretací Aristotelovy řádnosti. Jeho vymezení je 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 Amies: la vilénie 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.“ (Jacques Peletier, *Art Poétique*. In: *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Introduction, notices et notes de Francis Goyet. Paris: Le Livre de Poche, 1990, s. 277; naše kurziva.)

<sup>9</sup> Chapelainova argumentace je v tomto ohledu podobná Castelvetrovi, který na základě filologického rozboru a obratné modifikace Aristotelova textu poukazuje na *kauzalitu* mezi řádností a přiměřeností. Výsledkem je stejná redukce. Srov. Castelvetrov komentář k *Poetice* (1454a 21–23): „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 ἀμόττοντα , e non ha dubbio che dovrebbe essere scritto così : δεύτερον οὖν τὸ ἀμόττοντα, o in altra guisa, pure che apparesse che quelle parole *dipendessono* o *nascessono* da queste. Ora se noi vorremo che queste parole riguardino le passate e sieno dichiarazione di quelle, *non sarà differenza niuna* tra χρηστὰ e ἀμόττοντα, 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.“ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*. A cura di Werther Romani. Sv. 1–2. Roma–Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1978, I, s. 428; naše kurziva.



pojem, jehož konceptualizace v 17. století ve Francii dozná mnoha proměn (vzhledem k úspornosti vyjádření ne vždy snadno postižitelných) a o jehož významové nevyhraněnosti svědčí stále i mnoho literárněhistorických prací<sup>10</sup>:

„Mais que ces conditions des *habitudes* aient été exactement observées dans 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 *mauvaiseté*, 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?“

(Ibid., s. 211–212; naše kurziva.)

Pro Chapelaina jako stoupence mechanismu aristotelské *katharsis* je vedlejší, je-li láska sama o sobě zhoubnou vášní či nikoliv, kritériem pro hodnocení povahokresby je mu toliko, zda se zobrazená povaha shoduje s rysy, jež bychom jí mohli přiřknout na základě požadavku přiměřenosti. Chapelain zde proto znovu výslovně odmítá moralistickou interpretaci prvního z kritérií, pomocí nichž Aristotelés vymezuje povahokresbu („chréstos“). Zároveň však poznamenává, že jediným kritériem určujícím řádnost či špatnost je způsob, jakým se povahokresba včleňuje do dramatického děje. Řádnost zobrazených povah pak – jako později v *Sentiments de l'Académie* – poměřuje zejména rozuzlením děje (*catastrophe*<sup>11</sup>). Případný morální rozměr Aristotelova vymezení řádnosti *mores* se tak v Chapelainově pojetí ocitá v pozadí. Díky usouvztažnění s kategorií přiměřenosti se stává kritériem estetickým, básnická fikce jako celek však morálnímu imperativu ustoupit musí („outre que...“).

Toto estetické prizma Chapelainovy interpretace *mores* vystupuje o to patrněji na

---

<sup>10</sup> Srov. Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1986, s. 383–421. Scherer se v této kapitole zabývá vlivem publika a rozebírá, do jaké míry obecné mínění podmiňuje dramatické ztvárnění témat, jako jsou stolování, etiketa atp. Jeho pojetí *bienséances* je, posuzujeme-li je z hlediska francouzských literárních teorií 17. století, značně široké, a protože 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 neobjevuje až v roce 1635, jak tvrdí Scherer (s. 384), uvažuje o nich již dříve (1623, *Préface à l'Adone*). Srov. dále Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique I. Le premier XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Honoré Champion, 2006, s. 190–192, a také René Bray, *La Formation de la Doctrine Classique en France*. Paris: Nizet, 1951, s. 215–230. Schererův náhled na *bienséances* reviduje ve své monografii Jean-Yves Vialleton (*Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Honoré Champion, 2004), poukazuje přitom zejména na konkrétní dopady, kterými se konceptualizace přiměřenosti projevuje v zobrazení chování jednajících postav.

<sup>11</sup> K užití pojmů *dénouement* a *catastrophe* ve francouzských dramatických teoriích 17. století srov. Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1986, s. 125–146.

povrch tehdy, když ztotožňuje podobnost a důslednost povahokresby. Řada Aristotelových vykladačů pojímá podobnost („*homoia*“) jako míru ekvivalence mezi zobrazenou povahou a jejím „skutečným“ předobrazem,<sup>12</sup> kdežto Chapelain zde na podobnost nahlíží jako na kritérium ryze vnitřní (koherence zobrazených povahových rysů a jednání, tzv. „*ressemblance continue*“<sup>13</sup>). Podobnost a důslednost jsou v Chapelainově pojetí rovněž spojitě 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 plutôt 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.“ (Ibid., s. 211; naše kurziva.)

Soudržnost mezi zobrazenými povahovými rysy a jednáním nelze vykládat jako morální požadavek (důslednosti, stálosti, vytrvalosti) – i ona má zajistit věrohodnost<sup>14</sup> zobrazeného jednání. Velkou pozornost jí Chapelain věnuje i v rozboru Corneillova *Cida* a zevrubně se důsledností zabývá i *La Mesnardière*. Zastavme se nejdříve u Chapelainovy kritiky Chiménina nedůsledného chování:

„Dans la sixième scène [V, 6] où elle 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 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*.“

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

---

<sup>12</sup> „Za třetí je nutné, aby se vykreslené povahy podobaly skutečným; to je ovšem něco jiného než vykreslit povahu řádnou a přiměřenou.“ Aristotelés, *Poetika*, 15, 1454 a 24–25, cit. vydání, s. 79.

<sup>13</sup> Srov. komentář Marca Escoly a Bénédicte Louvatové. In: Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*. Paris: GF Flammarion, 1999, s. 163.

<sup>14</sup> A ne/dodržení věrohodnosti se pak pro řadu francouzských teoretiků stává skokanským můstkem k definici krásného (*beau*) / ošklivého (*laid*), kouzelného (*merveilleux*) / obludného (*monstrueux*) atp. Podobné zdánlivě impresionistické soudy, se kterými se setkáme i v Chapelainových kritikách, se však zakládají na velmi racionálních úvahách směřujících k „objektivnímu“ uchopení kategorie vkusu, nemají nic společného s povrchní smyslovou exaltací.

Corneille tedy podle Chapelaina nepochybil tím, že v šestém výstupu posledního dějství dovolil Chiméně, aby se vyznala ze svého citu (domnívá se totiž, že je Cid mrtev) – v tomto ohledu Chiména zachovává veškeré nezbytné *decorum* a respektuje požadavky přiměřenosti, jež obecně vyžaduje povahokresba mladé hrdinky. Proto také Chapelain Scudéryho<sup>15</sup> výtky k tomuto výstupu považuje za nepodložené. Chapelain neplísni Chiménu ani za to, že lecos zatajuje (*dissimulation*), tedy za vlastnost, kterou La Mesnardière ve svém obsáhlém výčtu uvádí dokonce jako přiměřený ženský povahový rys.<sup>16</sup> Jinými slovy: pokud by Chiména předstírala od samého začátku dramatu, bylo by její chování přijatelné a věrohodné.<sup>17</sup> Chapelainova kritika je uchopitelná nejlépe opět skrze jeho pojetí věrohodnosti: vadí mu, 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 nesouzní s pozdějším Chiméniným jednáním, z čehož plyne, že věrohodnost, ke které všechna normativně vymezená pravidla mají směřovat, není zaručena. A třebaže Chapelain připouští estetickou působivost Corneillova *elocutia*<sup>18</sup> (*fleur, beauté de son expression*), odmítá zároveň jeho 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.“

---

<sup>15</sup> Georges de Scudéry se významně podílel na polemice, kterou rozpoutal Corneillův *Cid*: mezi jeho pěti příspěvky k této polemice jsou nejzásadnější *Observations sur le Cid*, v neposlední řadě proto, že vyvolaly reakci *Akademie*. Srov. komentář Georgese Coutona in: Corneille, *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 1521–1524). Georges Scudéry, *Observations sur le Cid*. In: Jean-Marc Civardi (éd.), *La Querelle du Cid (1637–1638). Éd. critique intégrale*. Paris: Honoré Champion, 2004, s. 367–431.

<sup>16</sup> „[...] 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 ioyes, ialouses iusqu’à la fureur, amoureuses de leurs visions, des loüanges, & de la gloire, orgueilleuses dans leur empire, susceptibles d’impressions, desireuses de nouveautez, impatientes & volages.“ (La Mesnardière, *La Poétique*. Paris: Chez Antoine de Sommaville, 1640; reed. Genève: Slatkine Reprints, 1972, s. 123–124; naše kurziva.)

<sup>17</sup> 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 při tom *nedůsledná důsledně*.“ (Aristotelés, *Poetika*, 15, 1454 a 26–28, cit. vyd., s. 79; naše kurziva.). Tuto pasáž Corneille podrobně komentuje ve své první *Rozpravě* (Corneille, *Trois discours...*, cit. vydání, s. 83.).

<sup>18</sup> Dnes bychom řekli *styl* – dobové užití tohoto termínu je však pro analýzu dramatických textů vysoce problematické (srov. hraniční status tzv. *conceiti*, 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*.

(Ibid., s. 296; naše kurziva.)

Správnost – řádnost (*bonté*) povahokresby nelze proto hodnotit nezávisle na jejím ukotvení v dramatickém ději („*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 ke složkám ostatním, zejména pak ke složce hierarchicky nejvýše postavené, tj. k ději (sestavení událostí, *mythos*).<sup>19</sup>

### Chapelain: *Discours de la poésie représentative* (1635)

Tento krátký Chapelainův text se dochoval ve dvojí verzi, obě jeho podoby jsou heslovité, vzájemně se však nastiňují – zdá se, že náčrt rozpravy se měl později stát součástí básnického umění, připravovaného nově založenou *Francouzskou akademií*. I přes zkratkovitost nám však obě dvě varianty tohoto pojednání (dále je značíme I, II) umožňují lépe vstoupit 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 z kraje je však třeba upřesnit, co má Chapelain na mysli, když mluví o „poésie représentative“. I v tomto textu se autor opírá o aristotelské členění básnických druhů. Hlavní kritéria, jež pro klasifikaci volí, jsou totiž způsob a předmět básnické imitace.

„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.“

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

---

<sup>19</sup> „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 [πρᾶξις], nikoli povahovou vlastnost. Lidé sice činí takovými nebo onakými jejich povaha, ale šťastnými, nebo nešťastnými jejich jednání. *Herci tudíž při hře nezobrazují povahy přímo, ale nepřímo je vyjadřují svým jednáním. A tak cílem tragédie je zobrazit události a děj, a cíl je ze všeho nejdůležitější.*“ (Aristotelés, *Poetika*, 6, 1450 a 15–23, cit. vydání, s. 59, 61; naše kurziva.)

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

(Chapelain: „Discours de la poésie représentative“ II. In: Jean Chapelain, *Opuscules critiques*. Éd. Alfred C. Hunter. Introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat. Genève: Droz, 2007, 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 nepoužívá tak, aby obecně vymezil básnické zobrazení jednání (*mimésis* v širším slova smyslu), označuje jím *dramatický způsob* představení děje (*mimésis* 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 vyčíst, že dává přednost takovému jednání, které při zachování věrohodnosti zahrnuje i zobrazení jevů/událostí nadpřirozených (*merveilleux, merveille*) či takových, jež se prostě přirozenému očekávání přičí. Pojmy *vraisemblance* a *vraisemblable* dále Chapelain upřesní ve svém rozboru Corneillova *Cida*, kterému se budeme podrobně věnovat. Zatím však poukažme, že věrohodnost je pro Chapelaina pouze nezbytnou podmínkou zobrazení jednání, tedy nikoliv rysem, který by snad sám o sobě mohl určovat jeho estetickou hodnotu (*dernière beauté, perfection*).

Poté, co vymezil obecné podmínky básnického *inventia* (*invention*), tj. především volbu 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 spokojí s tím, že nastíní tradiční paralely mezi tragédií a komedií a zohlední přitom status jednající postavy („condition“). Ve verzi druhé pak nabízí přehled soudobých dramatických žánrů a pozastavuje se více u jejich rozlišení:

„Dans la tragédie, l'on imite les actions des grands; dans la comédie, celle 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 avaient principal égard aux conditions différentes et aux divers âges.“  
(Ibid., 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*.

(Ibid., II, s. 274; naše kurziva.)

Předmětem dramatické nápodoby je lidské jednání, jež však nezahrnuje pouze zobrazení jednotlivých událostí („accidents“ [I], „événements“ [II]), ale i zobrazení lidských zvyklostí („mœurs“) a vášní, avšak za podmínky, že toto zobrazení bude přiměřené té které jednající postavě. Chapelain poukazuje na tři kritéria přiměřenosti, jimž povahokresba musí dostát: společenský status, věk a pohlaví. Při vymezení tragické postavy je kromě sociální příslušnosti („les grands“) zásadním rysem i její morální profil (negativně vymezená průměrnost, „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 překročení by mohlo mít za následek, že divák nebude dojat – tím by však tragická mimésis ztrácela svůj účel. Pokud budeme interpretovat Chapelainovu poznámku v první verzi textu tak, že se týká pouze komedie („les bons comiques imitaient...“), je požadavek přiměřeného zobrazení uchopitelný jako závazné pravidlo, poněvadž vedl k ustálení tzv. komických typů, k typizaci určitého a očekávaného chování komických postav. Pozdější formulace (II) však spíše vyznívá tak, jako by se požadavek přiměřenosti (*bienséance*) vztahoval i na postavy tragické. Povahokresba je tak vedle zobrazení vášní a věrohodného uspořádání událostí jedním z oněch pilířů, na kterém věrohodnost zobrazeného jednání stojí. A nelze-li veškeré události tragického děje považovat za věrohodné (nadpřirozený zásah bohů, nenadálá rozhodnutí postav, prozření, rozpoznání, nenadálé zvraty atp.), je třeba, aby co nejvyšší možnou koherenci mezi dějem a jednající postavou zaručila právě povahokresba.

### **Konceptualizace přiměřenosti (*bienséance*) v Chapelainově kritice Corneillova *Cida***

(1637)

Polemika, kterou za vlastního Corneillova příspěvní (veršovaná *Excuse à Ariste*) rozpoutala tragikomedie *Cid*, je sice notoricky známá, v poslední době se však opět těší soustředěné pozornosti zaměřené na rozbor dobových estetických postulátů.<sup>20</sup> 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'Aubignacovy *Divadelní praxe* (z konce čtyřicátých let, vydána však až v roce 1657) považovat vůbec za nejucelenější francouzský teoretický text k divadelní estetice první poloviny 17. století. Po obecných úvahách o hierarchii mezi jednotlivými funkcemi dramatické tvorby (*placere* vs. *docere*, *déléctable* vs. *utile*; sám Chapelain je zastáncem toho, co nazývá „*plaisir raisonnable*“) a o jejich rovnováze se nejdříve Chapelain vymezuje proti Scudéryho *Poznámkám k Cidovi (Observations)*: jeho *refutatio* metodicky rozebírá jednotlivé roviny básnického díla tak, jak je popsali Aristotelés. Tato pasáž Chapelainovy kritiky je podstatná, poněvadž upřesňuje, jak Chapelain chápe tradiční pojmy aristotelisky orientované poetiky, a umožňuje nám tak mj. lépe porozumět, jak a pomocí jakých francouzských ekvivalentů jich dobový diskurs užíval:

„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 [...]"

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

Chapelainova výtka nesměřuje k tomu, že se Scudéry pokusil usvědčit Corneille z toho, že nedodržuje pravidla – o jejich nezbytnosti je společně se Scudérym skálopevně přesvědčen.

---

<sup>20</sup> Srov. monumentální edici souboru všech dobových pamfletů (Jean-Marc Civardi (éd.), *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Éd. critique intégrale. Paris: Honoré Champion, 2004.)

Scudéryho kritiky však nejsou systematické, jako by postrádaly jednotící princip, z toho pak pramení jistá chaotičnost v chápání prohrěšků, jichž se ve Scudéryho očích Corneillův *Cid* dopouští. Z výše citované pasáže je patrné, 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* [volba námětu a konkrétní uspořádání děje], pojem *sentiments* myšlenkové stránce [dianoia] a pojem *diction* jazykovému ztvárnění [lexis]. Vzhledem k povahokresbě je zásadní zejména uspořádání dramatického děje, pojem *fable* v Chapelainově užití souvisí jak s volbou námětu, tak s konkrétním uspořádáním děje. Povahokresba a zobrazení vášní či myšlenková stránka jsou roviny, které Chapelain od *inventia* a *dispositia* striktně odlišuje. Na první pohled může mást, že se v Chapelainově rozboru mnohokrát vyskytne slovo *bienséance*. Ukážeme ale, že zdaleka ne ve všech výskytech tohoto konceptu se jedná o požadavek kladený na povahokresbu jednajících postavy. Přiměřenost povahokresby má i v tomto Chapelainově textu význam, se kterým jsme se setkali už v *Předmluvě k Adónidovi*: má zaručit onu kýženou provázanost mezi povahovými rysy jednajících postavy a zobrazeným jednáním. Jak známo, terčem Chapelainových i Scudéryho připomínek k *Cidovi* se stalo především Chiménino jednání. U jednotlivých námitek se zastavíme, nejdříve je však na místě, abychom prozkoumali Chapelainovo odstíněné pojetí věrohodnosti. V *Sentiments de l'Académie* Chapelain jednoznačně odlišuje její dvě základní podoby: *vraisemblable commun* a *vraisemblable extraordinaire*.

„A 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, 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.“

(Ibid., s. 287; naše kurziva.)



První model věrohodnosti není problematický, zobrazené události a jednání postav jsou zcela v souladu s očekáváním, divák či čtenář se nad nimi nepozastaví, 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. Pragmatické aspekty komunikace jsou nezbytnou podmínkou toho, aby si mluvčí posluchače získal. A tato logika podmiňuje i Chapelainovo pojetí básnické věrohodnosti. Pouze věrohodné uspořádání děje je s to zaručit, aby divák uvěřil tomu, že zobrazené události nejsou „fiktivní“. Jinými slovy, musí být natolik věrohodné, že divák alespoň po čas divadelního představení zapomíná, že se nachází v divadle. S představeným jednáním má jakoby dokonale splynout, fikcí zprostředkované emoce mají za cíl generovat emoce skutečné, a to předpokládá v případě dramatu co nejvyšší možnou míru identifikace s jednajícími postavami. Jde o svého druhu dokonalou *mimésis* (*re-présentation*), reálné zpřítomnění, jehož cílem je vposled estetický prožitek (*plaisir, utilité du spectateur*), ať už účelový (*catharsis* a Chapelainem tolik zdůrazňovaný „*plaisir raisonnable*“), či nikoliv. Takto nastíněný model je však v dramatu řídký a vylučuje jakékoliv neočekávané zvraty. Pakliže by mu měl dramatik dostát, jeho pojetí dramatického děje musí být zákonitě značně statické. Absolutní věrohodnost sice zcela nevylučuje dramatický střet, ale průběh zápletky i rozuzlení jsou předem odvoditelné a vylučují všechny bytostně dramatické momenty: zklamané očekávání, překvapení, úžas, ohromení. Druhý navržený model je daleko 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 „neobvyklé věrohodnosti“ se v divadle uplatňuje častěji než model první. V *Cidovi* se setkáme s řadou zobrazených událostí, jež požadavku absolutní věrohodnosti nedostojí: za svrchovaně nevěrohodné tak považuje Chapelain kromě jiného např. Fernandovo rozhodnutí, aby se Chiména provdala za vítěze v souboji o její ruku (tzv. *rex ex machina*). A obecně, jakýkoliv nadpřirozený zásah, a to i pokud je součástí obecně známých řeckých mýtů (z kanonických námětů např. Médeia, Ifigenie, Faidra), přívrženci věrohodného děje považují za typ události, jenž je sice překvapivý, přípustný však pouze potud, pokud je zobrazen jako věrohodná událost, tj. pokud vyrůstá z představeného děje (srov. 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. Svět básnické fikce musí řídit táž pravidla, jako je tomu 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*.“

(Ibid., s. 288; naše kurziva.)

I z této dedukce vyplývá, že pojmu *bienséance* Chapelain rozumí jako očekávanému a pravděpodobnému, tedy i věrohodnému horizontu, jemuž podléhají jednotlivé složky fikčního dramatického díla. Tomu, že je u Chapelaina pojem *bienséance* prost mravokárství a že *bienséance* nemusí ani nutně omezovat výběr dramatického námětu, nasvědčuje i příklad, jež uvádí: záporná postava by neměla mít dobré úmysly („et que ... un méchant ne fasse point de bons desseins“). Jako by si byl vědom toho, do jaké míry omezující by mohl být příklad opačný. Nejenom že opačné uchopení nevede k příjemnému prožitku, ale vzbuzuje dokonce nechut', která diváka od bezprostředního a nenásilného splynutí s představenými událostmi odvrací. Matoucí může být i následující pasáž, kde se znovu setkáme s pojmem *bienséance*, 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 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 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 plutôt 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 *épures* des défauts et des *irrégularités particulières que l'histoire*, par la sévérité de ses lois, est contrainte d'y souffrir.“

(Ibid., s. 288–289; naše kurziva.)

V první části citovaného rozboru vytýká Chapelain Corneillovi, že zvolený historický námět a zejména jeho zpracování nejsou věrohodné, aniž je však z jeho výroků zřejmé, zda tady pojmu *bienséance* užívá ve významu, s jakým jsme se setkali v *Předmluvě k Adónidovi*, tj. jako syntézu dvou prvních podmínek, které požaduje Aristotelés, tedy řádnosti a přiměřenosti. Spíše se zdá, že prostřednictvím pravidel stanovených Aristotelem pro povahokresbu Chapelain vyvrací, že je zpracování zvoleného námětu věrohodné. Chiména se totiž na začátku *Cida* jevila jako postava *počestná*, divák tudíž očekává, že její další jednání bude v souladu s její povahou. Namísto toho je však Chiménino jednání nerozhodné. Svému počátečnímu úmyslu pomstít smrt svého otce nedostojí. Takové zrůdné („merveilleux qui tient du monstre“) rozuzlení je sice překvapivé a má dramatický potenciál (tragické dilema), ze kterého Corneille těží, protiví se však zdravému rozumu, a navíc nevzbuzuje strach, ani lítost, ale hrůzu (*horreur*) a rozhořčení (*indignation*), tj. afekty, které nejsou užitečné a vpravdě tragické, neboť mezi diváka a zobrazené jednání postav rozprostírají clonu. Namísto toho, aby byl divák do děje vtažen, je nucen se od něj distancovat, dokonalá iluzivnost dramatické mimésis se tudíž hroutí. Nikoliv však z důvodu, že by Chiménino jednání bylo *ne/počestné*, nýbrž proto, že svým nestálým jednáním Chiména popírá vnitřní logiku a soudržnost dramatického děje. Pojmu *bienséance* je zde třeba rozumět jako synonymnímu vyjádření *věrohodného*. Není totiž dodržena ani jedna ze čtyř, respektive – v Chapelainově čtení Aristotela – ze dvou podmínek básnické povahokresby: *přiměřenost* a *důslednost*. Místo toho jsou jednotlivé události zobrazeny tak, jak se ve „skutečnosti“ udály, nikoliv tak, jak se udát *měly*. Oproti důmyslně promyšlenému *inventiu* a *dispositiu* Corneille dává podle Chapelaina přednost pouhému zaznamenání historické nahodilosti, podání, jež nelze považovat za básnické. Chapelainův soud je příkrý:

„ [...] 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.“

(Ibid., 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 upravit. Z Chapelainovy formulace i z následujících úvah o historických/mytologických námětech (příhody Médeie, Oresta, Oidipa, Dídóny a Aenea) se zdá, že Chapelain jako přívrženec toho, co nazývá „plaisir raisonnable“ (nesamoučelná rozkoš, v duchu horatiovského *castigatio mores*), zohledňuje i morálku. 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“). Navzdory upozornění, že je Dídó v rozporu s historickými prameny v *Aeneidě* zobrazena jako necudná žena („peu chaste“), Chapelain Vergilia hájí. Vergiliovo pojetí je ospravedlnitelné, jelikož měl jako básník právo upravit historické údaje, vyžádala si to jeho koncepce epického děje. Jisté výhrady lze mít pouze k tomu, že historicky nevěrné zobrazení Dídóniny povahy ve Vergiliově eposu historické postavě škodí: je totiž zobrazena horší, než jaká ve skutečnosti byla. I Corneille námět své tragédie *mohl* upravit: nejenom že by tak splnil požadavek věrohodnosti, ale úprava Chiméniny povahové špatnosti by navíc zaručila i morální prospěšnost dramatické mimésis.

„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 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 *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*.“

(Ibid., s. 291; naše kurziva.)

Vergiliovo ztvárnění Dídóny jde tedy možná proti principům dobrých mravů, jako estetický postup zahrnující volbu námětu a věrohodné uspořádání jednotlivých zobrazených událostí je však zcela legitimní. 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 samého, chápe třetí Aristotelem vymezenou 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 vyskytuje v dobových literárněkritických textech ve dvojí, významově odlišné rovině: 1. coby překlad Aristotelova *chréstos* (první podmínky povahokresby, kterou Chapelain ztotožňuje s přiměřeností), 2. jako obecný horizont vymežující možnosti a podmínky básnickovy tvorby, jako spíše etická, nikoliv čistě 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 je určena hierarchií mezi estetickými a mimoestetickými funkcemi. A vzhledem k tomu, že Corneille byl vůči Aristotelovu pojetí katarze vytrvale skeptický, je logické, že druhé z nastíněných pojetí nemohl bez výhrad sdílet. Rozlišujeme-li však mezi těmito dvěma rovinami, kterých se spojení *bonnes mœurs* v dobových textech může týkat, neznamená to, že mezi nimi neexistují žádná styčná místa. Uvidíme, že funkční perspektivě morální, jež vychází z Aristotelova pojetí katarze, odpovídá jeden určitý typ uspořádání dramatického děje. Vraťme se však k Chapelainově pojetí *bienséance*. Z dalšího úryvku je patrné, o jak křehký pojem se jedná a nakolik jeho významová náplň není vždy jednoznačně postižitelná. Chapelain sice přijímá Scudéryho výtku, že děj Corneillova *Cida* je příliš přebujelý (Chapelain přitom vychází z možnosti lidských smyslů, zejména zraku, a paměti). Závažnější mu přijde ovšem, že se jednotlivé zobrazené události nepojí v logické a předem očekávatelné (či alespoň zpětně ospravedlnitelné) jednání hlavní hrdinky. I zde se ukazuje, do jaké míry je Chiménina povahokresba v rozporu s jejím jednáním:

„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'inobservance de l'art de son original est tombé dans une beaucoup plus importante erreur*.“

(Ibid., s. 292; naše kurziva.)

Citovaná pasáž se bezprostředně vztahuje k jednotě času, kterou Corneille sice dodržel, avšak na úkor věrohodného zobrazení děje. Chiménino odhodlání pomstít otcovu smrt je prostě neslučitelné s tím, aby při plném vědomí a vzápětí nato zároveň připustila, že se stane Rodrigovou ženou. Netoliko že tedy Corneille porušuje pravidla povahokresby, ale jednotlivé události na sebe vrství pouze chronologicky, aniž respektuje přiměřenost a příčinné zřetězení. Nedá se s jednoznačností říci, jak v tomto kontextu pojem *bienséance* přesně uchopit: z první části, kde Chapelain zmiňuje, že Chiména je poslušná („sage“), se kloníme k tomu, chápat jej

jako pravidlo, jež vyžaduje, aby zobrazený děj a povahokresba byly koherentním, vzájemně se podmiňujícím a posilujícím celkem. Z části závěrečné je však na druhou stranu patrné, že Chapelain kritizuje Corneille za to, že pošlapal ty nejpřirozenější zákony morální, a to jenom proto, aby dodržel jednotu času. Morální příděch druhá z uvedených kritik beze sporu má, významnější je však, jak uvidíme dále, 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 lorsqu'elles sont récompensées comme elles le sont en cet ouvrage.*“

(Ibid., s. 294; naše kurziva.)

Chiménina necudnost není v souladu s chováním, jež bychom očekávali od mladé šlechtné dívky (*aptum, decorum*), ba zcela se takovému očekávání příčí. Chapelain však na rozdíl od Scudéryho nepožaduje, aby se dramatická díla do maximální možné míry vystříhala zobrazení pohoršlivých výstupů, klade však podmínku, aby takové jednání neslo zřetelné stigma nesprávnosti a mohlo být jednomyslně odmítnuto tím, že divák na jevišti uvidí, jak původce takového jednání stihne kategorický a exemplární trest. Pakliže se tedy zobrazené *mores* jednající postavy proti požadavku přiměřenosti prohřešují, štafetu musí přebrat uspořádání děje tak, aby typ rozuzlení neurážel mravní cítění. Ke Scudéryho kritice 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 bien moins le personnage de bonne fille que de bonne amante.*"

(Ibid., s. 294–295; naše kurziva.)

Chapelain neodsuzuje Chiménu za to, že Rodriga nepřestala milovat, o to příkřejší je však v kritice jejího nedůsledného jednání. Corneille ve svých pozdějších rozborech nezapomene upozornit, že Aristotelův požadavek důsledného zobrazení povahových rysů lze chápat i méně rigidně. Chapelainovi jednoznačně vadí *miarón* („horreur“) 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 postojích nepřeváží, ustupuje *příliš* okatě vášni, která hrdinku strhává dokonce k tomu, že na odhodlání k pomstě chvílemi zapomíná. Chiménino dilema by mohlo být ospravedlnitelné pouze, pokud by je jednoznačně roztřalo rozuzlení, k tomu však nedojde – Corneille volí takovou konfiguraci dramatického děje, kdy se hlavní jednající postava při plném vědomí odhodlává Rodriga potrestat, avšak svůj záměr nakonec nevykoná. Máme tu co do činění s takovou konfigurací děje, kterou Corneille – oproti Aristotelovi a, jak patrně, i Chapelainovi – hodnotí nejvýše.<sup>21</sup>

Kromě kritiky špatného rozuzlení se v Chapelainově snaze napravit nevěrohodné pojetí Corneillova *Cida* setkáváme s další poznámkou, která se bezprostředně týká přiměřenosti povahových rysů. Jedním z tradičních kritérií, podle kterých ji minuciózně vymezují v návaznosti na řečnické příručky již renesanční komentátoři, je pohlaví jednající postavy. Chapelain nabízí následující 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*.“

---

<sup>21</sup> Srov. přehledovou tabulku vyznačující čtverou možnou konfiguraci tragického děje. In: Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*. Éd. Bénédicte Louvat a Marc Escola. Paris: GF Flammarion, 1999, s. 236.

(Ibid., s. 295; naše kurziva.)

Když již tedy Corneille nezvolil morálně příkladné rozuzlení, jež by se neprotivilo dobrým mravům, mohl alespoň ústřední dilema zobrazit tak, aby odpovídalo přiměřenosti *mores* jednajících postav. Kdyby vašeň zaslepila Rodriga, bylo by zobrazení už tak odporného jednání přijatelnější.

V pranýřování Chiménina jednání jsou tedy Chapelain se Scudérym, byť se jejich argumentace v detailech liší, zajedno. Ve jménu pravděpodobnosti však Chapelain některé Scudéryho kritické připomínky zamítá. První z nich 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 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.“

(Ibid., s. 297; naše kurziva.)

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 šlechticové 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, umožňující jednotlivé zvraty v tragickém ději.

Další Chapelainova poznámka analyzuje výstup v expozici dramatu, kdy se hrabě svěřuje Chiménině společnici Elvíře (*suivante*): ve shodě se Scudérym Chapelain tento výstup považuje za nevěrohodný, toto pokárání si Corneille ve druhém vydání vezme k srdci a Elvířin společenský status pozvedne:



„ [...] nous croyons avec l'Observateur qu'Elvire, *simple suivante 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*.“

(Ibid., s. 297; naše kurziva.)

Struktura expozice, kdy se hlavní postava v jednom z počátečních výstupů (často v prvním) svěřuje svému komorníku, společníku či blízkému příteli ze svých soukromých záměrů, obav atp., je v tragédii zcela běžná. Umožňuje nejenom, aby se divák obeznámil s okolnostmi příštího jednání postav, ale je zároveň pro dramatika výhodná, protože hlavní postava v takových výstupech obvykle nelže. Podmínkou funkční strukturní role pomocníka (*adjuvant*)<sup>22</sup> je však, aby obě vystupující postavy pojilo dostatečně těsné (důvěrné) pouto. Corneille v první verzi svého *Cida* tuto podmínku nedodržuje. Expozice je sice z pohledu logické posloupnosti zobrazených událostí zdařilá (divák se dozví vše, co potřebuje k tomu, aby s porozuměním mohl chápat představený děj), je tomu tak ale na úkor dobového požadavku věrohodnosti.

Dále se Chapelain opět vrací k postavě hraběte. V delší pasáži analyzuje, zdali je možné označit jej za zpupného vojáka („fanfaron“), a své postřehy doplňuje rozborem dobových konotací tohoto hanlivého slova. To, že je hrabě postavou zápornou, která nejedná v souladu se svým urozeným postavením, je mimo pochybnost. Z Chapelainova rozboru je však patrné, že odsuzuje zároveň Gomezovu *přílišnou* zpupnost („insupportable audace“), stejně nepatřičným se mu jeví i jeho ostentativní 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 [...]“ (Ibid., s. 298; naše kurziva.)

Hrabě je sice postavou zápornou a z hlediska struktury zápletky je jeho smrt pouze spouštěcím mechanismem dalšího děje, jako jednající postava má tedy v samotné expozici

---

<sup>22</sup> K tzv. aktančnímu modelu v dramatu srov. Patrice Pavis, *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 23–25.

dramatu pouze omezenou roli, ani to však Chapelainovi nebrání v tom, aby jeho nepatřičné chování odsoudil. Stejná výtku – a tentokrát závažnější – padá však i na Rodrigova otce, vetchého Dona Diega. Závažnější proto, že je to postava, s níž by měl divák soucítit a jež by tedy požadavkům kladeným přiměřeností *mores* měla zcela dostát:

„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.“

(Ibid., s. 298; naše kurziva.)

Dále se Chapelain zabývá strukturou děje a sdílí Scudéryho kritiku vedlejší dějové linie *Cida* (epizoda s Infantkou), poněvadž v ničem nepřispívá k rozuzlení linie hlavní (Rodrigova svatba s Chiménou). Corneillovi však vyčítá také proto, že Rodrigo coby obyčejný mladík nebyl hoden lásky kastilské princezny. Jako nepřiměřené se Chapelainovi jeví, aby tragikomedie zobrazovala 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.“

(Ibid., s. 298; naše kurziva.)

S další káravou výčítkou 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 se Chiména osobně stane vykonavatelkou spravedlnosti:

„[...] 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 fut 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 se la vouloir

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

(Ibid., s. 302–303; naše kurziva.)

Toto Chapelainovo zamyšlení nás opětovně utvrzuje v tom, do jaké míry je v dobové kritice zakořeněn zásadní požadavek věrohodného uspořádání děje. Corneille pochybil tím, že Rodrigo s předstihem nepočítal s jedinou pravděpodobnou a následně skutečně nastavší Chiméninou reakcí. 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. Pokud už tedy přistoupíme na to, že Rodrigo svůj záměr myslí vážně, pak se měl podle Chapelaina odhodlat k tomu, aby Chiménin dům neopustil, aniž se sám o pomstu smrti hraběte zasloužil (demonstrační sebevražda). Corneille místo věrohodného, a tedy jedině přesvědčivého zřetězení událostí volí patetický výstup se scénickými efekty.

Ve svém drobnohledném rozboru se neopomenou Chapelain ani Scudéry<sup>23</sup> zmínit ani o tom, že je nevěrohodné, aby Chiména krátce po smrti svého otce pobývala ve svém domě sama toliko ve společnosti Elvíry, 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*.“

(Ibid., s. 303–304; naše kurziva.)

Jinými slovy, pravidla *bienséances* nemají zcela závaznou platnost ve chvíli, kdy porušení může ospravedlnit určitá, racionálně uchopitelná a povýtce srozumitelná okolnost. Je nutné,

---

<sup>23</sup> 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.“ (Scudéry, *Observations...* In: *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux, avec une introduction*. Éd. A. Gasté. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1974, s. 90; naše kurziva.)

aby autor takové nepřiměřené okolnosti vždy zvěrohodnil, jinak riskuje, že jakákoliv odchylka od věrohodného a očekávaného chování bude působit jako nedostatek. Dramatik se musí do nejvyšší možné míry vynasnažit, aby si divák nekladl žádnou znepokojující otázku. A jednu z nich Chapelain sám předjímá: je možné, aby Chiména navštívila krále bez doprovodu, a navíc ve společnosti Sancha? Chapelain zde reaguje na tato Scudéryho slova z *Observations*:

„*Les plus critiques* trouveroient peut-estre que la *bienseance* voudroit, que Chimene 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.“

(Georges de Scudéry: *Observations*. In: Armand Gasté, *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.)

Z této formulace je vzdor moralizování patrna jistá 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 popírat. Dramatik je však musí začlenit do děje tak, aby překročení společenských konvencí bylo dostatečně věrohodně zakotveno – aby nevedlo k sebemenší divákově distanci (která je naopak v komedii myslitelná, protože se má divák smát – srov. Molière a tragikomično 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 *Observations*<sup>24</sup>.] 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.“

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

Překročit požadavek přiměřenosti tedy podle Chapelaina do jisté míry lze, pokud se

---

<sup>24</sup> 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 [...].“ (Scudéry, *Observations...* In: Gasté 1974, s. 91.)

dramatická postava nachází v takové situaci, kdy se jí zmocňuje afekt. Prvořadým úkolem dramatika je pak zobrazit příslušnou situaci tak, aby nestandardnost inkriminovaného jednání poutala co nejméně pozornosti. Chapelainova formulace „*petits devoirs de bienséance extérieure*“ jasně ukazuje, že ne všechny dramatické situace musí být v zajetí diktátu *bienséances*, i zde však odchylku musí opodstatňovat dostatečně věrohodný motiv. V hodnocení Diegova jednání se Georges de Scudéry a Chapelain rozcházejí, kdežto oba souhlasně odsuzují nepřiměřené královo chování v dějství čtvrtém, kde Don Fernand 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 [...]“

(Ibid., 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*), ale nevyžaduje si ji ani děj. Corneille jako by opět dával přednost rozmáchlým teatrálním gestům (Chiména po falešné zprávě o Rodrigově smrti omdlévá), buduje děj tak, aby do něho mohl začlenit jeden z tradičních kompozičních prvků barokního divadla, divadlo na divadle. Je to však postup, který dokonalost mimetické iluze narušuje jako vertikála, která se vklíní do lineárně plynoucího jednání (Corneillova estetika je založena na neustále obnovovaném vzbuzování emocí), jednající subjekt se stává příliš nápadně dramatickou postavou.<sup>25</sup>

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“). Zastavíme se však 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 kritizuje zejména nepřiměřené chování Chiménino,

---

<sup>25</sup> Na tento aspekt explicitně poukazuje Scudéry: „[...] pour découvrir le crime de Chimene, le Roy s'y sert de la plus *méchante finesse* du monde, et malgré ce que le Theatre demande de sérieux 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.“ (Scudéry, *Observations...* In: Gasté 1974, s. 93; naše kurziva.) Montdory byl šéfem divadla v pařížské čtvrti Marais (Théâtre du Marais), kde byl *Cid* poprvé uveden. V *Cidovi* ztvárnil roli Rodriga.

vůči Rodrigovi je daleko shovívavější:

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

(Ibid., s. 308–309; naše kurziva.)

V Chiménině jednání prosvítají podle Chapelaina takové povahové rysy, jež jsou s požadavkem přiměřenosti neslučitelné. Svě společnici Elvíře se Chiména otevřeně svěřuje se svým dilematem (vášeň *versus* povinnost), kdežto v Rodrigově přítomnosti jako by na svou povinnost zapomíná. Chiménino naléhání, aby Don Rodrigo zabil svého soka, je o to opovážlivější, že Chiména v řadě jiných situací vlastně nejedná, aktivně nezasahuje do děje, vždy ji brzdí její nerozhodnost. Její jednání je ve srovnání s Rodrigem podle dobové kritiky v 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 dostal: pomstil uraženou čest svého otce a dokonce porazil Maury, během dramatického děje se *již* stal hrdinou. Corneille sice měl být uvážlivější a rozmyslet si, zdali 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 ukázala, že se obává Rodrigovy porážky, což by bylo přiměřenější a přijatelné (Chapelain s oblibou navrhuje rektifikace), příliš okatě („*persuade clairement*“) dává najevo, že touží po sňatku s Rodrigem, její chování je pohoršlivé a opět ukazuje na to, že její povahokresba je v rozporu s dějem.

Dále si Chapelain bere na mušku Chiménin bezuzdný *furor*<sup>26</sup>:

„Puis, pour l'achever [5. 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. A quoi l'on 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.*“

(Chapelain, *Sentiments...*, cit. vydání, s. 310; naše kurziva.)

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

Nepodložené a rozumu se přičící rozuzlení *Cida (rex ex machina)*<sup>27</sup> vyvolá 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

---

<sup>26</sup> Srov. 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.“ (Scudéry, *Observations...* In: Gasté 1974, s. 95; naše kurziva.)

<sup>27</sup> Chapelain považuje nepravděpodobné nadpřirozené zásahy, a to zejména jsou-li zabudovány do rozuzlení, jako je tomu v *Cidovi* nebo v *Médeii*, za kompoziční neobratnost. Důsledně proto odlišuje zavrženíhodné „monstrueux“ (a „miraculeux“) od veskrze žádoucího „merveilleux véritable“. „Podmanivé kouzlo“ je totiž slučitelné s Chapelainovým pojetím mimořádné věrohodnosti („vraisemblable extraordinaire“), 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 monstrueux*; et tâchent de faire passer auprès de vulgaires pour le merveilleux véritable, qui mériterait le nom de miraculeux.“ (Chapelain, *Sentiments...*, s. 288; naše kurziva.)

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.“

(Ibid., s. 311; naše kurziva.)

Zastavili jsme se u všech jednotlivých článků Chapelainovy kritiky, kde se setkáme s pojmem *bienséance(s)*. Vystává otázka: jak a v nakolik závazném výpovědním rámci jej Chapelain používá? Podepsal by Chapelain lapidární Boileauovu formuli v *Umění básnickém* „Trop de rigueur alors seroit hors de saison: / Mais la Scene demande une exacte raison. / L'étroite *bienseance* y veut estre gardée.“<sup>28</sup> 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 nejpodrobněji seznámil s očekáváním adresáta, ke kterému se obrací<sup>29</sup>. V závislosti na tomto horizontu očekávání pak přizpůsobí svou argumentaci a jednotlivé její složky tak, aby svého posluchače či protivníka přiklonil na svou stranu. Tato vymezení nemají filosofickou ani morální ambici, neříkají, jaký

---

<sup>28</sup> Boileau, *Art poétique* (III). In: *Œuvres complètes*. Éd. Françoise Escal et Antoine Adam. Paris: Gallimard, 1966, s. 172; naše kurziva. Rapin vznášá 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 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.“ (René Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Éd. critique par Elfrieda Theresa Dubois. Genève: Droz, 1970, s. 66.)

<sup>29</sup> Tímto pojmem neodkazujeme ke známým teoriím kostnické školy, ale k základnímu dobovému postulátu v řečnictví. Bez rétoriky, která „horizont očekávání“ vždy zohledňuje, si konceptualizaci poetiky v 17. století nelze vůbec představit. Srov. oba následující úryvky z prvního vydání *Poetiky* Reného Rapina (1674): „[...] celui 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.“ (René 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 21. 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.“ (Ibid., s. 106; naše kurziva.) K postavení rétoriky vůči stylistice a moderním literárněvědným školám ve 20. století srov. Gilles Declercq: „Stylistique et rhétorique au XVII<sup>e</sup> siècle: l'analyse du texte littéraire classique“, *XVII<sup>e</sup> Siècle*, 3, 1986, s. 207–222.



člověk je či má být, snaží se spíše pragmaticky předestřít, jak ten či onen člověk obvykle jedná a reaguje. Kritéria takových typologií jsou více či méně početná. Chapelain je vymezuje sice jen chvatně, La Mesnardière ve své *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)* 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 uspořádní 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 smrt svého otce, měla vytrvale hájit svou stavovskou čest, neměla bezostyšně propadnout své vášni. Její jednání je navíc rozporuplné: v úsilí potrestat vraha svého otce měla *důsledně* vytrvat. Corneille se ve zobrazení jejího dilematu mezi vášnivou láskou a povinností dopouští té chyby, že zobrazené dilema působí nevěrohodně, jako by Chiména pomstu svého otce chvílemi nepovažovala za nutnou. Proto Chapelain dokonce v jedné části svého rozboru navrhuje několiké alternativní rozuzlení, které by lépe vyhovělo jeho pojetí řádného (tedy věrohodného) uspořádání děje.<sup>30</sup> Ačkoli se Corneillovo pojetí od „historické“ látky, ze které námět pochází, neodchyluje, nepředestírá jediný univerzálně platný, tedy věrohodný model světa, jenž má být cílem básníkova uchopení dějinných událostí.

Chapelain mezi závazná a dobově samozřejmá kritéria přiměřenosti zařazuje mimo věk, sociální 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 vyjevit, 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 ve prospěch svého stavovského *decorum*: urážku svého otce pomstí. Zatímco morální kodex stavovské cti toto pohotovité jednání jednoznačně ospravedlňuje, v rámci básnické fikce

---

<sup>30</sup> Srov. „De sorte qu’il y aurait eu *moins d’incovenient* 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.“ (Chapelain, *Sentiments...*, cit. vydání, s. 289; naše kurziva.) K rozboru tohoto návrhu alternativního rozuzlení v duchu soudobé tragikomedie srov. Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale*. Genève: Droz, 2004, s. 301.

by nebylo nepřijatelné, kdyby s tímto rozhodnutím více otálel. Corneille měl strukturu děje promýšlet více s ohledem na požadavek přiměřenosti.

Dále Chapelainovy výtky míří k výstupům s infantkou: nejenom že tato vedlejší dějová linie zatěžuje už tak celkem spleť děj, ale není nutná ani z hlediska samotného rozuzlení. Navíc Chapelain infantčinu lásku k Rodrigovi neschvaluje, jednalo by se totiž o nerovný vztah. Komplikovanější je vymezení požadavku přiměřenosti vzhledem k postavám hraběte a Dona Diega. Hrabě sice jedná přiměřeně vzhledem k povahovým rysům, které mu autor přidělil; tyto povahové rysy se však přiči zvyklostem. Zdá se, že Chapelainovi vadí nemístná hyperbolizace a neuctivé chování šlechtice, jehož povinností bylo ctít svého krále. Jelikož však nepřiměřenost jeho chování není posvěcena takovým uspořádáním děje, které by je implicitně legitimizovalo (následkem svého neuváženého chování hrabě umírá), povahokresba hraběte je pro Chapelaina ne jistě dokonalá, avšak přijatelná. Větší důraz klade Chapelain na nepřiměřené chování Dona Diega a nebere v potaz ani polehčující okolnost, že se jedná o muže v pokročilém věku. V souladu se svým postavením na Kastilském dvoře a s etickým kodexem vysoké šlechty se měl účinněji a energičtěji bránit. Na rozdíl od výstupu, kde se starý Don Diego na pokraji zoufalství shání v nočním městě po synovi, je zde Chapelain v obžalobě Diegova chování naprosto nesmířlivý.

Zcela nepřiměřené nejen z hlediska povahokresby, ale i z hlediska uspořádání děje je královo nespravedlivé a veškerým zvyklostem se protivící rozhodnutí, aby se Chiména provdala za toho, kdo vzejde jako vítěz z duelu, jenž se odehrává za oponou během druhého a třetího výstupu v pátém dějství. Podobně nevěrohodná a královskému majestátu nepřiměřená je i lest, kterou král zosnuje v pátém výstupu dějství čtvrtého, byť tak činí pouze, 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 jednajících postav („Acteurs“) uvedena coby pouhá „suiivante“ (komorná), stává se z ní „gouvernante“ (vychovatelka). Výstup v expozici dramatu tak Corneille zvěrohodní.

Za nepřiměřené a pohoršující označuje Chapelain konečně i oba výstupy, ve kterých se Rodrigo schází s Chiménou, a v kategorickém zamítnutí mu nebrání ani Chiménino překvapení z Rodrigových návštěv. Corneille samozřejmě na úzkoprsost Chapelainových výtek ve svých pozdějších apologetických 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* je hierarchicky nejdůležitější součástí 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 strachující se 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 statutu (pragmatické komunikační faktory, ceremoniál, kompliment, pozdravení, tykání, vykání, obecný protokol atp.).

Poněvadž je však pole působnosti *bienséances* takto široké, v dobových poetikách se neseťkáme s jednotnou konceptualizací. Ani u článků poetiky, jež se zaměřují na daleko jednodušejí vymežitelné postupy spojené s *techné*, jako jsou např. tzv. jednoty místa a času či později ustálené pravidlo o různých typech návaznosti výstupů v rámci jednoho dějství, nepanuje jednoznačná shoda. Ukázali jsme rovněž, že ani Chapelain jako jeden z teoretiků, jehož náhledy na poetiku dramatu patří mezi ta nejpropracovanější pojetí, se kterými se v 17. století ve Francii setkáme, není co se týče požadavku *bienséances* zcela nesmířlivý. Pokud se jedná o dívčí chování, jsou jeho kritéria hodnocení nebývale přísná a nesmlouvavá, k Diegovi a Rodrigovi však tak zarputile neústupný není. Jistěže lze Chapelainovu neoblomnost k 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, či prostě, že se jedná o jeden z četných projevů dnes nekorektního patriarchalismu; čistě hypoteticky by se však její nepřiměřené chování rovněž dalo odůvodnit a vysvětlit jako *věrohodné*. Indicií v samotném textu jejích promluv i ve stavbě děje je dost a dost. A Corneille se ve svých pozdějších rozborech vynasnaží, aby Chiménino jednání ospravedlnil, objasnil. Naším záměrem však

není Chapelainovy kritiky zpochybňovat, ale předestřít a na konkrétních ukázkách doložit, jak se soudobá kritika k povahokresbě stavěla.

Chapelainovo pojetí *bienséances* sice i přes zjevně objektivní tón nese četné příznaky 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 jejími nezbytnými podmínkami. 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 Chapelainův důraz na logiku a ratio je pak důvodem, proč brojí proti pouhému neuváženému přejímání nevěrohodných historických námětů. Poodhaluje tak jeden z největších paradoxů požadavků kladených 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.

## Corneillovo pojetí *mores*

### *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. Vzniká na konci padesátých let: bezprostředním impulzem k soustředěné teoretické práci bylo Corneillovi opožděné vydání spisu *Pratique du théâtre* (1657) od předního teoretika pravidelného dramatu, abbého d'Aubignaca, díla, jež vzniklo převážně již během čtyřicátých let na popud kardinála Richelieua a jehož konceptualizace věrohodnosti jako nejzazšího a absolutně nutného iluzivního rámce<sup>1</sup> byla Corneillovi natolik cizí, že nepřijímá ani ty pasáže – a jsou četné, ve kterých se d'Aubignac o Corneillově dramatickém díle pochvalně zmiňuje.<sup>2</sup> Tuto okolnost doby vzniku díla připomínáme, poněvadž je třeba, abychom Corneillovy myšlenky vnímali v dobovém, často vyhoceně polemickém kontextu. I přes četné osobní, téměř vždy však umně zamaskované výpady – jméno d'Aubignaca, Scudéryho ani Chapelaina v *Rozpravách* nezazní – jsou však Corneillovy *Rozpravy* z dnešního pohledu zcela zásadní: nejenom že představují originální náhled na řadu otázek teorie „pravidelného“ dramatu, ale i úvahy čistě praktické, propedeutické (*techné*); umožňují nám tak lépe uchopit autorskou poetiku, jsou důležitým dokumentem o vývoji proměn corneillovské tragédie a její z p ě t n o u teoretickou legitimizací. Legitimizací, která je však zároveň stvrzena setrvalým úspěchem na pařížských divadelních scénách – toť pro Corneille, ale i pro Moliéra a Racina<sup>3</sup> vždy argument svrchovaný, neboť jej na rozdíl od teoretických spekulací těžko lze zpochybnit.

\* \* \*

Tematické členění a rozvržení jednotlivých *Rozprav* není důsledně koherentní. Vycházely totiž postupně jako vstupní předmluvy ke každému ze tří svazků Corneillova *Sebraného divadla* (*Théâtre de Corneille revu et corrigé par l'auteur*, 1660): čekali bychom

---

<sup>1</sup> K této ve svých důsledcích utopické vizi srov. Georges Forestier: „Illusion comique et illusion mimétique“, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XI, 21, 1984, s. 377–391; též: „Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique“, *Poétique*, 82, 1990, s. 187–202.

<sup>2</sup> K d'Aubignacově argumentaci srov. Michael 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.

<sup>3</sup> 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.“ (Jean Racine: „À Madame“. In: Jean Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, éd. G. Forestier, cit. vydání, s. 196.)

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, kterým Corneille věnuje pozornost ve druhé *Rozpravě*, avšak podrobnější úvahu o jednotách čtenář nalezne 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 se jedná o 23 ucelených a relativně samostatných pojednání), jimiž opatřuje rovněž v roce 1660 všechny své dosavadní hry a v nichž přes sveřepě setrvačnou paličatost nalézáme odpovědi na řadu podnětů z kritik Chapelainových, d'Aubignacových, 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“<sup>4</sup>) částečně oprávněná, poněvadž analýza dobových postulátů dramatické estetiky jeho intuici potvrzuje („hrdina dvojí tváře“, model *mediocritas aurea*<sup>5</sup>), u Corneille bychom se k obdobnému zobecnění dopracovali stěží.

---

<sup>4</sup> Srov. Roland Barthes: „Sur Racine“. In: *Œuvres complètes II, Livres, textes, entretiens. 1962 – 1967*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, s. 51–174. Barthesovu modelu se však vymykají Racinovy tragédie biblické, *Thébská tragédie*, *Alexandr Veliký* a zejména *Berenika*.

<sup>5</sup> Srov. dále náš rozbor Racinových tragédií *Andromaché* a *Britannicus*. Je platný však i pro *Bajazida*, *Ifigenii* a *Faidru*. S pojmem hrdina „dvojí tváře“ pracuje ve svých odborných publikacích Georges Forestier. Srov. např. Georges 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.

## Ne/pravděpodobnost zvoleného námětu versus pravděpodobnost dramatického děje

### *Sujet* jako námět versus *mythos* jako uspořádání děje

Podobně jako Chapelain v *Sentiments* Corneille hned z kraje první *Rozpravy* uvažuje o tom, jaké povahy by měla být ona tak těžko uchopitelná emoce zprostředkovaná 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.<sup>6</sup> Na druhou stranu nezasťirá, 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 zprostředkovala, 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<sup>7</sup> (horatiovské *docere, utile*, La Mesnardièreova příkladnost) nadřazuje Aristotelův požadavek, aby umění skýtalo požitek – a tento sice proměnlivý, ale základní imperativ pak určuje 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 Poetiky<sup>8</sup>]; 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*

---

<sup>6</sup> Toto přesvědčení Corneille zastává zcela konzistentně, srov. Corneillovu „heretickou“ předmluvu k *Agésiláovi* (1666), kde se zaštiťuje 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*. Leur règles sont bonnes, mais leur méthode n'est pas de notre siècle, et qui s'attacherait à ne marcher que sur leur 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 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.“ (Corneille, „Au lecteur“, *Agésilas*. In: Pierre Corneille, *Œuvres complètes* III, éd. Georges Couton. Paris: Gallimard, 1987, s. 563–564.)

<sup>7</sup> Je totiž spekulativní a nejistá, srov. dále Corneillovo zpochybnění katarze.

<sup>8</sup> Citace je přizpůsobena kontextu, u Aristotela se váže bezprostředně k rozdílu mezi požitkem ze scénického provedení a požitkem z konkrétního sestavení události, tedy prostřednictvím děje. Jde tudíž o Corneillem opomenutý rozdíl mezi scénickým uspořádáním a strukturací děje (*mythos*). Citována je pasáž z *Poetiky* 14, 1453 b 10. Srov. Mrázův překlad: „[...] od tragédie přece nelze požadovat všechny druhy požitku, nýbrž jen ten, který k nim patří.“ (Aristotelés, *Poetika*. Přeložil, úvodní studie napsal a poznámkami opatřil Milan Mráz. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 77.)

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.*"

(Corneille: *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*. In: Corneille. *Trois discours sur le poème dramatique*. Éd. Bénédicte Louvat a Marc Escola. Paris: Garnier Flammarion, 1999, s. 163; naše kurziva.)<sup>9</sup>

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 i ty interpretace věrohodnosti či nezbytnosti, které jako legitimní námět dramatu zamítají situace nevěrohodné. Corneille je v tomto ohledu nesmlouvavý: Aristotelés nezavrhuje nevěrohodné a historické náměty („sujet“) *per se*. Řada z nich patří k obecně uznávanému literárnímu kánonu, 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 erreur<sup>10</sup> 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.“

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

Neztratíme-li ze zřetele, že by se autor měl podle vlastního rozvržení 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 Agathóna], následující řádek však již musíme číst jako autorskou apologii oprávněnosti námětů historických a mytologických.

---

<sup>9</sup> Corneillovy *Rozpravy* citujeme podle této moderní kritické edice, která přetiskuje původní neupravený text podle prvního vydání z roku 1660. Jedná se o komentovanou edici s řadou doprovodných příloh. 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.

<sup>10</sup> Slovo „erreur“ je v edicích od roku 1663 nahrazeno slovem „fiction“.



Nejdůležitější je, aby zobrazení zápolících sil vzbuzovalo tragickou emoci – a domyslíme-li Corneillovu argumentaci do důsledku, právě v tom spočívá samotný úkol básníka, neboť všechny jmenované mytologické náměty jsou neodmyslitelnou a nezpochybňovanou součástí kulturního dědictví. Povědomí o nich zaručuje kontinuitu mezi světem antickým (nejenom řeckým tak, jak jej nám zprostředkovávají řecké tragédie, ale i latinským: Corneillova *Andromeda* čerpá převážně z Ovidiových *Proměn*, jeho raná tragédie *Médeia* kromě Euripida zejména z Ovidia a Seneky) a francouzským divadlem, nabízí rezervoár legitimních, byť nevěrohodných námětů. Samy o sobě (v surovém stavu) však události nevěrohodné být mohou, nikdo totiž nepopírá, že se „skutečně“ staly, či alespoň to, že je divák vnímá jako opravdové („c'est une erreur...“), jsou mimo řád pravdy i věrohodnosti. Úkolem básníka tudíž není, aby o jejich *věrohodnosti* přesvědčil, jsou totiž natolik běžné a přijímané, že je divák chladnému racionálnímu úsudku nepodrobí. Nevěříme sice tomu, že okřídlený Perseus mohl skutečně zachránit Andromedu, ale na chvíli se tak alespoň tváříme a zobrazení Andromedina vysvobození na divadle nepovažujeme za rušivé. Orestovy osudy Corneille nikdy nezpracoval, ale ostatní mytologické příběhy (Médeinu 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 dominantní princip dramaturgie, jak ji představuje *Cid*, ale též jako základní článek corneillovského pojetí vznešena: primárním cílem dramatika je prostřednictvím zobrazeného děje generovat *pathos*.<sup>11</sup> Základní nesoulad mezi Chapelainem coby nesmířlivým zastáncem věrohodného zpracování děje 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 co se týče 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 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 qui fût vrai, pourvu qu'il fût vraisemblable*: ce qui se prouve premièrement par ce passage exprès de sa poétique, où il

---

<sup>11</sup> Srov. dále Corneillovu obhajobu Chiménina jednání.

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<sup>12</sup>; 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 Edipes, 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.“

(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 skutečně se udávší. V bezprostředním polemickém kontextu odmítá ty vykladače Aristotela (zejména Scudéryho, s nímž ve svém spise otevřeně polemizuje), kteří za legitimní námět považují pouze události ryze smyšlené, jež do důsledku musí dostát věrohodnému zobrazení děje. Avšak samotná historická látka (básníkem zvolený námět) tento požadavek splňovat nemusí, ani jej nevylučuje. Citovaný úryvek z Aristotelovy *Poetiky* upozorňuje, že existují věrohodné náměty, jež se opravdu udály nebo jež jako skutečné vnímáme. To, že se historická svědectví v detailech rozcházejí, ještě neznamená, že by si takové náměty nemohly vydobýt divákovy důvěry. Rozdíl mezi oběma přístupy je zejména ve zvolené argumentaci. Pro Chapelaina je primární, aby historický námět byl uchopen tak, aby se neprotivil divákovu očekávání. Pokud si dramatik zvolí historický námět, musí jej zpracovat tak, aby byl vnímán jako věrohodný, poněvadž pouze ve věrohodně zpracovaném námětu lze spatřovat samotný cíl básnické mimésis, zobrazení lidského jednání, které si mocně a nenásilně podmaní divákova ducha i jeho smysly – a stane se tak díky tomu, že se mezi předmět imitace a vnímatele staví do aktivní, zprostředkovávající role básník. Corneillovo pojetí je odlišné: v dějinách a v mytologii se setkáváme s událostmi, jež se vší logice přičí, a byť takových námětů není mnoho, jejichz notorická známost a dramatický potenciál umožňují básníkovi, aby se jich chopil, byť je nelze považovat za věrohodné. Ještě jinak řečeno: historičnost a dostatečná známost námětu jsou samy o sobě dostatečnou zárukou. 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 v souvislosti s vymezením jednotlivých konfigurací dramatického děje ve své druhé

---

<sup>12</sup> Původní kurziva vyznačující citaci z Aristotelovy *Poetiky*. Srov. *Poetika* 1451 b 30–31: „I kdyby snad z básně 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*, op. cit., s. 67.)

*Rozpravě.* Jeho poznámka o legitimitě *mimořádných* historických<sup>13</sup> námětů však má, jak uvidíme, zásadní dopad na jeho pojetí přiměřenosti a podobnosti *mores*.

---

<sup>13</sup> O „mimořádné věrohodnosti“ („vraisemblance extraordinaire“, „merveille“, „merveilleux“) se zmiňuje i Chapelain, sebemenší odchylka od řádu „věrohodného“ však v jeho pojetí musí být racionálně vysvětlena a zapracována do děje. Srov. výše náš rozbor Chapelainových estetických postulátů.

## Prospěšnost versus požitek (*docere versus delectare*)

Úvodní poznámky Corneillovy první *Rozpravy* jsou obecného rázu: nejzazším a jediným cílem tragického dramatického básnictví je, aby prostřednictvím zobrazeného děje v divákovi vyvolalo emoce, které paradoxně zakouší jako libé. Estetický požitek stojí v Corneillově exegezi Aristotela jako svrchovaný cíl básnické mimésis. Jak ale onoho libého požitku dosáhnout? Kdy se libě zakoušená bázeň zvrací v nepříjemný odpor? Kde je 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, aby divadlo nebylo zároveň morálně prospěšné? 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 nejzávažnější formulace pravidel. Corneille tuto důvěru v pravidla sdílí, avšak pouze částečně. Jeho odpovědi nechtějí být pouhou teoretickou „spekulací“, vyrůstají z praxe a konkrétní „řemeslné“ postupy, se kterými se jako dramatik potýká, tudíž nikdy neztrácí ze zřetele<sup>14</sup>. Je tomu tak i v případě Corneillova rozboru prospěšnosti. Neklade ani tak otázku, zdali divadlo je či má být prospěšné, zajímá jej více, jakými konkrétními prostředky může dramatik prospěšnosti dosáhnout, a také, jakých prostředků by se měl vyvarovat. Jinými slovy, jde mu především o formulaci technických pravidel (*techné, ars*). Corneillova snaha zohlednit objektivně obě dvě základní paradigmatata 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 *agrée* 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

---

<sup>14</sup> 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.“ (s. 65). Srov. i vysvětlivku editorů, která upozorňuje, že zpodstatnělé přídavné jméno „spéculatif“ má v klasické francouzštině mírně pejorativní nádech. To samé platí v kontextu Corneillových apologetických předmluv a rozborů o slově „docte(s)“.

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 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 morální náhled na divadlo spíše vzdálen, nepopírá, že existují 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 ve své předmluvě k *La Suite du Menteur*, není přes jistou patrnou zdrženlivost zcela negován. Odlišnost Corneillova pojetí, které je možné shrnout tak, že prospěšnost v divadle je záhodná pouze, pokud zároveň generuje libý požitek, se ukáže v plném světle, pokud ji porovnáme s pojetím, které ve své *Poetice* na konci třicátých let představil La Mesnardière.<sup>15</sup> Odkaz na zmíněný Horatiův precept se v jeho *Poetice* objevuje opakovaně. Nejdříve v souvislosti s vymezením Aristotelova *chréstos*, řádnosti zobrazených povahových rysů jednajících 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* (1454 a 16) o řádnosti zobrazených povah.]

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

Zdánlivá samoučelnost požitku, prosté zábavy a rozptýlení jsou pouze rafinovaným prostředkem k cíli, který La Mesnardière v hierarchii hodnot považuje za svrchovaný: tj. účel morální prospěšnosti, případně obecněji poučení. Na řádnost zobrazených povahových rysů („mœurs“) proto La Mesnardière pohlíží skrze clonu příkladnosti, *chréstos* jako první a nejdůležitější podmínka zobrazení *mores* jednajících postavy musí zaručit, aby se kradmo divákovy duše zmocnily „řádné myšlenky“ („les bons sentiments“). Vidíme jasně, že požitek coby hodnota sama o sobě je odsunut na vedlejší kolej, stává se pouze zprostředkovatelem funkcí vyšších. Ještě patrněji vysvítá tento čistě teleologický náhled na požitek v rozsáhlém

---

<sup>15</sup> K La Mesnardièreovu pojetí „elegické tragédie“ srov. Carine Barbaferi: „La Mesnardière et la tragédie élégiaque: du mineur au majeur“, *Littératures Classiques*, 51, 2004, s. 269–283.

oddíle La Mesnardièreovy *Poetiky*, kde neústupně polemizuje s Lodovicem Castelvětem. V samotném závěru vleklého sporu La Mesnardière čtenáře poučí o tom, 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 Poésie ne soit qu'une imitation, (Platon l'avoit 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 vtilité, puis qu'il dit que les disciplines, que l'on sçait estre fort vtiles, sont apprises en imitant; c'est à dire par la voye dont se sert toute la Poésie pour instruire ses Auditeurs.“

(La Mesnardière, *ibid.*, s. 166.)

Požitek z nápodoby podle této interpretace není samoučelný, je toliko prostředkem k získávání dalších poznatků, a teprve tato zprostředkující role zaručuje prospěšnost básnické mimésis. La Mesnardière na rozdíl od Corneille i Castelvětra soběstačnost a nezacílenost požitku popírá, což jej 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 daleko 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 Poésie 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 Poésie.“ [Následuje opět citace z Horatiova *Umění básnického*, v. 343–344.]

(La Mesnardière, *ibid.*, s. 166; původní kurziva.)

Připojená citace z *Umění básnického* jako by měla čtenáře utvrdit v tom, do jaké míry je pomýlenost Castelvětrova pojetí evidentní. 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 mimésis. Aristotelovy poznámky ve čtvrté kapitole se netýkají zacílení básnické nápodoby, ale jejích zjevných příčin, a uvádí je 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) libých pocitů nevnímali jako nepatřičnou. Svědčí o

tom nakonec i samotný Corneille a jeho první *Rozprava*: na rozdíl od La Mesnardiera jej však k tomuto zohlednění prospěšnosti nevedou obecné morálně filosofické úvahy<sup>16</sup>.

To, že Corneillovo pojetí není černobílé, dokládá i jeho úvodní poznámka k tomu oddílu první *Rozpravy*, kde probírá jednotlivé tvůrčí postupy (srov. dále), jež básníkovi prospěšnost divadla pomohou zaručit. Opíraje se tentokrát o citát 341. verše Horatiova *Umění básnického* („Centuriae seniorum agitant expertia frugis.“<sup>17</sup>) píše – poněkud překvapivě –, že prospěšnost uměleckého díla je nezbytná. 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 je nutné přizpůsobit se převládajícímu vkusu. Tato optika totiž Corneillovi umožňuje obhájit jeden z jeho oblíbených postupů kompozice dramatické promluvy, totiž začlenění obecných gnómičkových 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 stavby dramatického díla a k obhajobě poetiky autorské.

„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.“

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

---

<sup>16</sup> Srov. komentář Marca Escoly a Bénédicte 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, *Trois discours*, cit. vydání, s. 155.)

<sup>17</sup> Horatius, *De Arte Poetica*: „Centuriae seniorum agitant expertia frugis, / Celsi praeterunt 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.“ (v. 341–344). (Quintus Horatius Flaccus, *De Arte Poetica. O umění básnickém*. Přeložila Dana Svobodová. Ed. Eva Stehlíková. Praha: Academia, 2002, s. 46–47.)

## Prospěšnost gnómických sentencí

První způsob užitečnosti básnické mimésis, který Corneille vymezuje, spočívá v ústrojném začlenění gnómických sentencí a maxim do promluv jednajících postav<sup>18</sup>, avšak pouze tak, aby nepůsobily rušivě a příliš nebrzdily progresi děje<sup>19</sup>. Jedná se o postup, který mj. úzce souvisí s povahokresbou, protože nám umožňuje, abychom si učinili dobrý obrázek o tom, zdali na odiv stavěné přesvědčení postavy důsledně odpovídá zobrazenému jednání. Corneille stanovuje v návaznosti na d'Aubignacovu *Divadelní praxi*<sup>20</sup> pravidla a podmínky, za kterých je toto 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 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*

---

<sup>18</sup> Gnómických sentencí nalezneme v Corneillových dramatech celou řadu, často v promluvách tzv. pomocníků („adjuvants“). Jedná se o argumentační postup v rámci poradních řečí (genus deliberativum), ne vždy je však účinný. Srov. např. čtvrtý výstup prvního dějství *Médeie*, kde se Médeia důvěrnice Nerina snaží hlavní hrdinku odradit od příliš hlasitých projevů vzteku, děj tohoto výstupu se totiž odehrává před Kreontovým palácem v Korintu. Nabádá ji, 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.*“ (Corneille, *Médée*, I, 4, v. 277–288, ciovane vydání s. 549–550; gnómickou část Nerininy tirády označujeme kurzivou.) Vzдорovitá Médeia Nerininy rady odmítá a činí tak rovněž za užití gnómické 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.“ (I, 4, v. 305–310). V knižních vydáních v první polovině 17. století byly sentence pro vysokou oblíbenost a relativní samostatnost v rámci dramatické promluvy graficky zvýrazňovány (nejčastěji uvozovkami), tento dobový úzus se v moderních kritických edicích většinou bohužel nezachovává.

<sup>19</sup> Rozbor sentencí v Corneillových dramatech nabízí William Leonard Schwartz; Clarence Byron Olsen, *The sententiae in the dramas of Corneille*. Stanford University California: Stanford University Press, 1939. K vymezení gnómické sentence v Corneillových dramatech srov. také Bernard 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 Alain Niderst. Paris: Presses Universitaires de France, 1985, s. 569–580.

<sup>20</sup> D'Aubignac se gnómickým promluvám věnuje v páté kapitole čtvrtého oddílu své *Divadelní praxe* (1657), od jejich užití spíše odrazuje, zpomalují totiž děj a napětí. Srov.: „[...] tous ces Discours Instructifs [...] sont ordinairement défectueux 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.“ (François Hédelin d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*. Ed. Hélène Baby. Paris: Honoré Champion, 2011, s. 438–439.)



*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.“

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

Za podmínky, že je obecných promluv (hojně využívajících kompozičních postupů tzv. *conceiti*) užito střídě, mohou působit libě („gráce“). Vidíme, že se přes analýzu prospěšnosti Corneille opět obloukem navrácí k estetickému požitku. Druhá část citovaného rozboru s odvoláním na Horatiovu taxonomii přiměřených povahových rysů<sup>21</sup> a myšlenkové stránky (*dianoia*) dokonce ukazuje, že se gnómičká promluva může stát, pokud se nachází na nepříliš exponovaném místě děje, vhodným prostředkem pro charakterizaci jednajících postav. Analogicky vysvětluje Corneille i užití *oratio morata* ve své 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*, que beaucoup de gens d'esprit n'ont pas dédaigné d'en charger leur mémoire.“

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

Svrchovaným argumentem ospravedlňujícím náležitost těchto obecných „gnómičkých“ promluv je však, jak vidíme, to, že se soudobému kultivovanému divákovi zalíbily natolik, že si je zapamatoval.

---

<sup>21</sup> 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 audisque futuri, / difficilis, querulus, laudator temporis acti / se puero, castigator censorque minorum.*“ (Horatius, *De Arte Poetica*, v. 169–174, s. 211; naše kurziva.) „Spoustou břemen je člověk zavalen v stáří... Tak třeba: / stárá; když nastárá dost, je nesvůj 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*. Překlad Dana Svobodová. Praha: Academia, 2002, s. 29.)

## Divadlo ctnosti a neřesti

Vymezení druhého a třetího modu prospěšnosti s sebou přináší již charakteristicky corneillovskou argumentaci. Corneille se opírá tentokrát nejen o svá dramata, ale i o antické tragédie, a polemizuje především s pojetím takového uspořádání děje, které si za svůj nejzazší cíl klade příkladnost. Corneillova dikce je však umírněnější, než tomu bylo v jeho raných textech, zejména pak v jedné z jeho prvních teoretických úvah, fiktivní dedikaci k tragédii *Médeia* (uvedena 1634/1635, knižně 1639). Po delší popisné části o antických tragédiích, ve kterých vystupují záporné postavy jako Médeia, Átreus či Klytaimnéstra, připomíná, že dobový vkus straní spíše příkladnému rozuzlení. Zastavme se u tohoto zásadního článku corneillovské poetiky podrobněji.

„La seconde utilité du Poème Dramatique se rencontre en la naïve<sup>22</sup> 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.)

Pokud je zobrazení neřesti a ctnosti zdařilým napodobením zvoleného předmětu zobrazení (neřestná a ctnostná jednání) 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 setkáme v řadě antických dramát. Dostatečnou zárukou prospěšnosti divadla je pouhé věrné zobrazení povahových rysů jednajících postav či korespondujících jednání, ať už těch záporných, či oněch kladných (zde je perspektiva morální, „peinture des vices et des vertus“). Divák rozpoznává něco, co je mu povědomé, s čím se už setkal – a toto rozpoznání jej intelektuálně uspokojuje, a je tudíž prospěšné. 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:

---

<sup>22</sup> *Slovník Francouzské Akademie* (1694) pro francouzské adjektivum „naïf“ definuje čtyři odlišná významová pole, Corneillovo užití se překrývá s druhým vymezením („věrné zobrazení“):

Naïf, [na]ïve. 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 étudié. *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.*

„[...] 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.<sup>23</sup> 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*, 1448 b 10n.<sup>24</sup>, překlad M. Mráze, s. 53; naše kurziva.)

Domníváme se však, že více než o prospěšné potěšení ze samotného kognitivního procesu roz/poznání jde Corneillovi o důraz na *věrný* způsob nápodoby. Je tomu tak i v případě povahokresby, kdy třetí Aristotelovu podmínku, tj. podobnost zobrazených povahových rysů, interpretuje tak, že má zaručit, aby se fikční jednající postava a její povahové rysy podobaly svému historickému či mytologickému modelu. Ještě důležitější je beze sporu ten fakt, že Corneillova dramaturgie se bez zobrazení záporných (neřestných) postav neobejde. To by však soudobým teoretikům, pokud není překročena jistá ne vždy zcela pevně stanovená míra (*miarón*), v zásadě spíše nevadilo, jakkoli se převážně kloní spíše k estetice zkrášlení. Je tomu však téměř vždy za podmínky, že neřestné jednání bude v rámci představeného děje exemplárně potrestáno. Dostáváme se tak ke třetímu potenciálnímu modu prospěšnosti, tentokrát se týká pouze tragédie, resp. konfigurace tragického děje.

---

<sup>23</sup> 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 delicat l'artifice agreable / Du plus affreux objet fait un objet aimable.“ (Nicolas Boileau, *Art poétique*. In: *Œuvres complètes*. Éd. A. Adam et F. Escal. Paris: Gallimard, 1966, s. 167. Boileauova perspektiva je však jiná, potěšení z roz/poznání se nevěnuje.

<sup>24</sup> Srov. komentář k této pasáži in: Aristotle. *Poetics*. Introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas. Oxford: Oxford University Press, 2002 [1969], s. 71–73.

## Zlý budiž potrestán aneb příkladnost

### Tragické pochybení a nepřiměřený trest

Corneille 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 jsou inspirovány 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 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, které je vnějším, přídatným a mimoestetickým zřetelem. Pokud zůstaneme pouze v rovině dramaturgie, dá se říci, že antická tragédie dává přednost takovému uspořádání děje, 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 soudobé publikum jednoznačně nepřijímá. Jako by samotné věrné zobrazení určitého jednání prospěšnost divadla, a tím v důsledku i jeho legitimnost, pro soudobého diváka a kritika dostatečně nezaručovalo. Svědčí o tom neúspěch Senekou inspirované tragédie *Thyestés* od Monléona (knižně srpen 1638). A Corneille se obloukem 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 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. 69; naše kurziva.)

Tato obranná perspektiva, jež zohledňuje soudobý divácký vkus, je v příkrém rozporu s nesmířlivou rezolutností, která charakterizuje dravý přístup mladého autora v roce 1639. Podívejme se, jak na uspořádání tragického děje Corneille nahlížel krátce po zenitu polemiky 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 violenter 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 peinture 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 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.“

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

Jako bychom četli úvodní řádky první *Rozpravy*, kde Corneille rovněž obhajuje svrchovanost estetického požitku. Pravidla mají dramatikovi usnadnit cestu k tomu, aby tohoto svrchovaného cíle dosáhl, mají mít návodný, „propedeutický“ charakter. Obecně teoretické spekulace diváka k tomu, aby našel zalíbení v něčem, čemu ve skutečnosti neholduje, nepřinutí. Zobrazení špatných povahových rysů („les mauvaises mœurs“) samo o sobě nelze zavrhnout, pokud se podobá předmětu zobrazení. Není ani nebezpečné, nikterak se totiž neprohřešuje proti dobrým mravům, poněvadž nikoho rozumně smýšlejícího nenapadne ve zobrazení neřestných jednání spatřovat modelový příklad toho, jak by se v reálném světě měl či neměl chovat<sup>25</sup>. Pole působnosti mimoestetické příkladnosti Corneille podle tohoto raného

---

<sup>25</sup> K tomuto tématu se Corneille vrací na konci roku 1667, 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 svého ujištění o poslušnosti vůči církevním a světským autoritám (cenzuře) připomíná, že jeden z nejznámějších jansenistů (Le Maître de Sacy) v roce 1647 vydal adaptační překlad Terentiových komedií : „Au reste on m'a pressé de répondre ici par occasion aux investives 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

textu omezuje toliko na *impetus*, který může být vzbuzen zobrazením jednání dobrého – jako bychom zde *in nuce* našli už ranou formulaci takového pojetí mimésis, jež později ostře odmítne církevní kritika (tzv. Senaultův paradox<sup>26</sup>). Corneillovu zmínku o příkladnosti je zde však třeba spíše vnímat jako obranný osten vůči moralizujícím estetickým konceptualizacím, které se zrodily krátce po polemice, již vyvolal *Cid*. Pregnantnější a s Corneillovými pozdějšími názory více souznějící je zde nastíněné pojetí bytostně estetické hodnoty, tj. krásy („*beaux portraits*“, „*belles imitations*“). V první *Rozpravě* se Corneille pokouší o klasifikaci a rozlišení čtyř způsobů, které mají dostat soudobému vkusu, a v duchu Horatia na

---

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.“ (Corneille, *Attila*, „Au lecteur“ in: *Œuvres complètes* III, cit. vydání, s. 642; naše kurziva.) K okolnostem této významné etapy sporu mezi zastánci a protivníky divadla, do které zasáhl i Racine, srov. Coutonův komentář na s. 1541 téhož vydání.

<sup>26</sup> Autorem dnes již obecně přijímaného označení „Senaultův paradox“ je L. Thirouin. Srov. Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire: le réquisitoire contre le Théâtre dans la France classique*, Paris: Honoré Champion, 2007, s. 40–43. Srov. i následující úryvek, jenž je citován na s. 42 Thirouinovy 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.*“ (naše kurziva). Senaultova díkce není nepodobná té, s níž se setkáme v Nicolově *Traktátu o divadle* a rovněž v jeho pamfletech proti Desmaretsovi de Saint-Sorlin (*Les Visionnaires*, 1667), proti nimž 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.“ (Pierre 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. Raymond Picard, *Racine polémiste*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1967. S alternativní formulací „Senaultova paradoxu“ se setkáme rovněž ve Villiersově *Rozhovoru o současných tragédiích* (1675): „Cette vertu [Timanthos mluví o morálních ctnostech zamilovaných hrdinů, vyvrací Klearchův názor, že spojení morální 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 lisent 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'oisiveté, 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 [...].“ (Pierre de Villiers, *Entretien sur les tragédies de ce temps*. In: Jean Racine, *Œuvres complètes* I, *Théâtre – Poésie*. Éd. G. Forestier. Gallimard: Paris, 1999, s. 781; naše kurziva.

estetický požitek a mimoestetickou prospěšnost nahlíží jako na spojité nádoby, dvě strany téže mince. Zatímco tedy na konci padesátých let uvažuje, byť s jistou rezervou, o možném provázání obou těchto rovin, v rané předmluvě k *Médeii* o takto pojaté asociaci řeč není. Estetický požitek vzchází z krásy, které básník dosáhne věrnou nápodobou. Corneille zde radikálně odmítá i takové uspořádání děje, kde jsou neřestná jednání postav v rámci na jevišti představeného děje jednoznačně potrestána. Tragická emoce, v tomto případě hrůza (příznakové je i užití slova „horreur“ místo umírněnějšího „terreur“), je zmíněna pouze v hypotetické rovině („et si elle nous en veut...“) – k jejímu vzbuzení však zcela dostačí věrná nápodoba. Vidíme, že úvahy o prospěšnosti – rebelská reakce na kritiky *Cida* – zůstaly stranou Corneillovy pozornosti. V explicitní rovině je tomu tak i v textu Corneillova pozdějšího rozboru *Médeie* z roku 1660 (*Examen*), který ve vydáních od roku 1660 nahradil Corneillovu ranou předmluvu. Rozbor, jenž vznikl souběžně se třemi *Rozpravami*, má technický (*techné*) ráz. Corneille se v něm detailně vyslovuje k řadě dramaturgických úskalí: hájí se a vysvětluje, proč striktně nedodržel jednota místa [převážná část děje se odehrává před královským palácem v Korinthu, část však v kouzelné sluji a část ve vězení]; zabývá se kompozičním postupem tzv. *récit dramatique* [jednající postava informuje jinou postavu, a eventuálně i diváka, o události, jež není zobrazena na jevišti, ale jež má zásadní dopad na další směřování děje]; řeší obtížnosti jevištní inscenace [athénský král Aigéus ve vězení]; probírá se okolnostmi spojenými s expozicí děje [Pollux po dlouhá léta neví nic o Iásónových příhodách]; kriticky se s odstupem dívá na agónii Kreonta a Kreúsy. K ne/věrohodnosti rozuzlení *deus ex machina*<sup>27</sup> se zde Corneille nevyjadřuje, poněvadž o něm pojednal ve své třetí *Rozpravě*. Dále se Corneille kromě zevrubného rozboru věrohodnosti dramatického

---

<sup>27</sup> Po letech na nevěrohodnost rozuzlení *deus ex machina* upozorní ve svých *Poznámkách* k Aristotelově *Poétique* André Dacier, jehož argumentace jasně ukazuje, že jednou z funkcí povahokresby má být, aby věrohodně zakládala jednotlivé události dramatického děje, zejména rozuzlení jako událost vysoce exponovanou. S Corneillovým vysvětlením Dacier polemizuje: „Aristote condamne le denouement 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 Poëme 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 Éson 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.“ (André Dacier, *La Poétique d'Aristote*. Paris: C. Barbin, 1692, s. 258–259.)

děje<sup>28</sup> věnuje tragickým emocím. Oproti první přemluvě zde čtenáře vede k tomu, aby se zamyslel, zdali vposled Médeina pomsta není spravedlivá:

„J'ai feint<sup>29</sup> 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 m'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 désespoir où ils l'ont réduite que de tout ce qu'elle leur fait souffrir.“

(Corneille, *Examen de Médée*. In: *OC I*, s. 539–540; naše kurziva.)

Zobrazení Kreontovy a Kreúsiny smrtelné agónie, 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 přikoaří, jichž se na Médeie dopustili, není jejich utrpení nepatřičné. Divák s bezradnou a zoufalství propadlou hrdinkou soucítí. Aby však s Médeiou mohl soucítit, musí být očištěna: Corneille zde upozorňuje, že Médeina msta je opodstatněná. Dramaturgie gradovaných patetických výstupů v 5. dějství je završena hrdinčíným unikem, kdy se nadpřirozená síla vysmívá pozemské slabosti. Médeino jednání Corneille s odstupem neoznačuje za zločinné.

---

<sup>28</sup> Antické dramatické adaptace námětu se v řadě ohledů Corneillovi jeví jako málo věrohodné. Jde zejména o příliš důvěřivého Kreonta. Corneille proto některé okolnosti související s přípravou Médeiny pomsty modifikuje. 1. Je to sama Kreúsa, kdo touží po krásných a lesknoucích se Médeiných šatech. Médeia je sama nenabízí, jsou více než darem odměnou za to, že se Kreúsa zasloužila o záchranu Médeiných synů. 2. Lhůtu jednoho dne pro Médein 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 krále Aigéa (vystupuje u Euripida, Seneca jej pomíjí) důležitá pro věrohodné uspořádání děje. Tato pasáž Corneillova rozboru je výbornou ilustrací zpětného kompozičního postupu, který 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: Médein azyl v Athénách ← Médeia vysvobodí Aigéa z vězení, a tím si jej zaváže ← Aigéus ve vězení ← Iásón vysvobodí Kreúsu ← únos Kreúsy ← Aigéus je zamilován do Kreúsy.

<sup>29</sup> Srov. heslo „feindre“ v prvním vydání *Slovníku Francouzské akademie* (1694). Etymologicky souvisí se slovem „fiction“ (← lat. *figere*):

„FEINDRE. v. act. Simuler, Se servir d'une fausse apparence pour tromper, Faire semblant. *Feindre une maladie. feindre une entreprise. feindre de la joye. en feignant d'aller à la chasse il se sauva feindre d'estre gay. feindre d'estre triste. feindre d'estre en colere. sçavoir feindre, avoir l'art de feindre.*

Il signifie aussi, Inventer, Controuver. *Il feint des choses qui ne sont pas vray-semblables. ce Poëte a feint des Heros qui n'ont jamais esté.* On dit en ce sens, *Se feindre des chimeres, des sujets de chagrin, de mescontentement.*

*Feindre, v. n. Hesiter à faire quelque chose, en faire difficulté. En ce sens il ne se dit guere qu'avec la negative. Je ne feindray point de donner cinquante pistoles de ce cheval-là.*

Il sign. aussi, Estre un peu boiteux. *Il est gueri de sa goute, mais il feint encore un peu du pied gauche. Ce cheval feint d'un pied.*“



Jelikož hlavní tragický hrdina v Corneillově dramaturgii musí vzbuzovat soucit, neobejde se bez takové povahy, aby algoritmu vzbuzování této emoce mohl dostat. Modalita a způsob argumentace obou Corneillových rozborů se proměňuje: ne už asertivní formulace dramaturgických principů, která se provokativně vymezuje proti věrohodnosti, ale analytický rozbor, který zohledňuje emoce diváka. Na námět *Médeie* již Corneille nepohlíží jako na pouhé věrné, autonomní a morálně indiferentní zobrazení bezohledné posedlosti zlem, nýbrž jako na soucit vzbuzující a spravedlivou odplatu. Neznamená to však, že by Médeino jednání Corneille zcela proti duchu prvního rozboru představoval jako heroické, morálně exemplární. Tragické soukolí, generující soucit, si však vyžaduje nejenom náležité uspořádání děje, ale i takového hrdinu, jehož povahové rysy musí být jednoznačně kvalitativně vymezeny.

Pozdní rozbor *Médeie* souzní s tím, jak Corneille na uspořádání děje v rámci rozboru prospěšnosti nahlíží v první *Rozpravě*. Vraťme se tedy opět k možným konfiguracím uspořádání děje a k jejich axiologické hierarchii. Corneille ji zakládá zejména na tom, jak u diváka zpracování námětu vzbuzuje tragické emoce, zejména soucit, na který se Corneille ve svých pozdějších rozbořech 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 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*<sup>30</sup>] 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. 69; naše kurziva.)

---

<sup>30</sup> „Že se zdá lepší, zavínil nevalný vkus obecnstva; tomuto vkusu totiž básníci podléhají, když skládají hry podle přání diváků.“ (Aristotelés, *Poetika* 1453 a 33n., 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 dvojího (nestejně závazného) charakteru těchto definičních rysů a dále k návaznosti tragédie/komedie na Homérské eposy (genetická filiace *Ílias* → tragédie, kde je dominantní *pathos*; a *Odysseia* → komedie, kde je převládající složkou *ethos*), srov. komentář in: Aristote, *La Poétique*, Paris: Seuil, 1980, s. 250–251.

Stejně jako u Aristotela se setkáváme i u Corneille s dvojitým typem diváka: diváka dokonalého a pak onoho méně dokonalého s nepřilíživým vytríbeným vkusem. Zatímco přízeň diváka s vytríbeným 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 dokonalého tuto autonomnost upozaduje. Ve výčtu předestřených prostředků, jak dosáhnout toho, aby divadlo bylo prospěšné, však z logiky věci soběstačnost estetických pravidel jediným kritériem bytí nemůže. Pokud se zvolený typ rozuzlení neslučuje s očekáváním diváka, může dokonce dojít k tomu, že se básnická fikce a jejím prostřednictvím básník i jednající postavy divákovi zprotiví; místo libého zážitku a uspokojení se jej zmocní rozhořčení nad tím, že fikce zobrazuje svět, jenž je řízen jinými morálními zákonitostmi, než se kterými je ochoten se ztotožnit. Jde tedy vposled o pojetí spravedlnosti, sice aktuální a ne neproměnlivé, ale jež může dramatik, pokud je obecně sdílené, s velkou mírou pravděpodobnosti předvídat („usage“). Pokud tedy existuje průnik mezi takto pojatou spravedlností a básnickým uchopením světa, může mít uspořádání děje dopad na naše jednání v aktuálním světě: kladná postava, které se přes dočasnou nepřilíživost dostane v rozuzlení satisfakce, nás nabádá k podobně ušlechtilému jednání, a naopak, básnické zobrazení neblahých následků („succès funeste“, slovo „succès“ má v klasické francouzštině neutrální význam) jednání zločinných či nespravedlivých v člověku posiluje přirozený odpor („horreur naturelle“) k takovým činům.

O všech třech dosud uvedených způsobech prospěšnosti divadla Corneille pojednává, jako by se vztahovaly neodlišeně 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. Žánrově specifický je i poslední vymezený způsob prospěšnosti divadla, a to katarze.

## 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 dramatické autory, kteří někdy mají potřebu svůj zvolený námět a jeho zpracování ospravedlňovat právě odkazem na tu či onu interpretaci tohoto křehkého článku Aristotelova pojmosloví. Jako emblematický příklad je možno uvést předmluvu, jíž Racine doprovodil knižní vydání své tragédie *Faidra a Hippolytos* (1677) a jejíž obsah byl dlouho nesprávně interpretován mimo bezprostřední polemický rámec, v němž vznikala.<sup>31</sup> Mnohem překvapivější však je, že se o porozumění katarze v rámci svých úvah o prospěšnosti divadla pokouší i Corneille, který k moralizujícím tendencím vykladačství celé řady míst z Aristotelovy *Poetiky*, zejména k otázce, jak vymežit Aristotelovo *chréostos*, přistupuje s neskrývanou skepsí. Ani tento modus prospěšnosti však Corneille bez výhrad nepřijímá: 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.

Pro pochopení Corneillova pojetí katarze jako čtvrtého způsobu prospěšnosti/užitečnosti se musíme zastavit zejména u jeho chápání tragických emocí, tj. soucitu a bázně.<sup>32</sup> Má být jejich působení provázané, vzájemné, či nikoliv? Jsou obě dvě emoce stejně důležité? A jak vlastně na diváka působí? V čem spočívají? Uvidíme, že soucit a strach v Corneillově pojetí vzhledem ke katarzi nemají stejně důležité postavení. V úvahách o strachu věnuje Corneille pozornost i vymezení Aristotelova odporu (*miarón*), obvykle do francouzštiny překládaného

---

<sup>31</sup> Srov. závěrečnou pasáž Racinovy apologetické předmluvy k *Faidře a Hippolytovi*, z níž by se zdálo, že Racinova tragédie nechce 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.*“ (Jean Racine, „Préface“, *Phèdre et Hippolyte*. In: *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*. Ed. G. Forestier. Paris: Gallimard, 1999, s. 819; k této pasáži srov. Forestierův komentář na s. 1621–1626.)

<sup>32</sup> 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.

jako „horreur“, a uvádí jej do souvislosti se zakoušením pocitu nespravedlnosti („injuste“). Dále nesmíme ztratit ze zřetele, jak Corneille při analýze tragických emocí zohledňuje různé konfigurace tragického děje a s nimi související morální kvalifikaci hlavních a vedlejších tragických postav. Neméně důležité jsou pak i jeho obecnější úvahy o vztazích mezi světem básnické fikce a aktuálním očekáváním soudobého diváka: proces divákovy identifikace s hlavní tragickou postavou, vymezení tragického pochybení (*hamartia*) a jeho odlišení od zločinu, nakonec pak vše rámcující konceptualizace přiměřenosti („proportion“) a podobnosti („ressemblance“).

Jako ve své analýze *mores* se Corneille nejdříve vypořádává s tou skutečností, že poznámky ke katarzi jsou v Aristotelově *Poetice* značně kusé. Text druhé *Rozpravy*, kde se Corneille katarzí zabývá, poněvadž považuje mechanismus jejího účinu za platný toliko pro tragédii<sup>33</sup>, začíná takto:

„Otre 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 citace vyznačující citaci z Aristotelovy *Poetiky*<sup>34</sup>]. 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.“

(Corneille, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*; cit. vydání, s. 95.)

Na rozdíl od soudobých i moderních moralizujících interpretací Corneille omezuje působení katarze pouze na očistění právě od oněch specificky tragických emocí, tj. soucitu a strachu. Jeho překlad citovaného úryvku z Aristotelovy *Poetiky* je sice ve své zkratkovitosti přesný, dále se však tohoto omezujícího pojetí drží méně důsledně. K tomu, aby se očistný 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 vyznačující citaci z Aristotelovy *Poetiky*<sup>35</sup>]. Ainsi la

<sup>33</sup> Bezpochyby také proto, že první vydání druhého svazku *Sebraného divadla* (1660) obsahuje kromě dvou komedií (*Lhář, Pokračování lháře*) pouze tragédie (*Cid, Horatius, Cinna, Polyektos, Pompeiova smrt, Theodora*). Připomeňme, že *Cid* vychází od roku 1648 jako *tragédie*.

<sup>34</sup> „[...] soucitem a strachem se dosahuje očistění takových pocitů.“ (Aristotelés, *Poetika* 1449 b 27, cit. vydání, s. 59.)

<sup>35</sup> *Poetika* 1453 a 4n. Srov. komentář Marca Escoly a Bénédicte Louvatové in: Corneille, *Trois Discours...*, cit. vydání, s. 169–170. Corneille ve své druhé *Rozpravě* postupně analyzuje Aristotelovy poznámky ze třinácté kapitoly *Poetiky*, kde je řeč o jednotlivých konfiguracích děje s ohledem na morální profil

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.“

(Corneille, *ibid.*, s. 95–96; naše kurziva.)

Již z tohoto úryvku a jeho následné 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 bližší specifikace („purgation *des* passions“, srov. výše – „elle purge de *semblables* passions...“). Klade se tak otázka, jak široké působení katarze tedy ve skutečnosti může/má být. K této nedůslednosti se vrátíme. Zásadní úlohu pro mechanismus působení katarze, ať už je její působnost jakákoli a ať k ní dochází či nikoli, má podle Aristotela soucit a strach. Jde o podmíněný a vzájemný mechanismus: soucítíme s postavou, která se dostala do neštěstí a která zároveň musí získat naši náklonnost; takto zakoušený soucit je pak doprovázen obavou, abychom se do podobné situace v reálném světě nedostali 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 commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause.“

(Corneille, *ibid.*, s. 95–96.)

Dikce tohoto rozboru je logická – divák se poté, co vidí postavu, s níž se může identifikovat, uvrženu do neštěstí, zalekne. Onen úlek přerůstající ve strach jej přirozeně vede k tomu, aby své vlastní vášně potlačil či dokonce, aby od nich byl zcela očištěn tím, že se jich zřekne, místo aby ony ovládaly jeho. Podmínkou tohoto mechanismu je, aby postava, jež zakouší neštěstí, byla divákovi blízká alespoň do té míry, aby s ní mohl soucítit. Poněvadž však tragédie zobrazuje události a jednání vysoce postavených jedinců, najmě panovníků, je třeba,

---

jednajících postav. Corneille definici soucitu a strachu odvozuje právě na základě této pasáže. Uvádíme zde celý text v nezkrácené podobě, neboť se k němu Corneille několikrát ve svém rozboru katarze 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 nevyniká 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, 1452 b 30–1453 a 12, cit. vydání, s. 73; kurzivou vyznačujeme Corneillem citovaný text.)

aby tyto postavy byly zároveň nadány takovými povahovými rysy jako průměrný divák. Tuto nezbytnou adaptaci je pochopitelně nutno uvést do souvislosti i s tím, jak Corneille nazírá na požadavek podobnosti zobrazení povahových rysů. Obě konceptualizace mají za výchozí premisu, že hlavní funkcí básnické mimésis je vzbudit tragickou emoci, v tomto případě soucit, odlišují se však v tom, že v případě možného prospěšného působení, tj. katarze, se svrchovaně estetická emoce stává pouhým prostředkem k cíli vyššímu. Zároveň je však třeba mít na mysli, že přiblížení vznešeného majestátu jednající postavy („grandeur“ – ať už se jedná o krále či jinou vysoce postavenou osobu) běžnému diváku je pochopitelně i působivým rétorickým manévrem hlásajícím, že tragédie může být prospěšná pouhým věrným zobrazením příkladného jednání – jak je tomu například v případě římského císaře Augusta v tragédii *Cinna*. Corneille takový názor nezastává, zamítá proto Beniho, který se domnívá, že se tragické emoce mohou zmocnit pouze vysoce postavených postav, tedy pouhé 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*, 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.“

(Corneille, *ibid.*, s. 96–97; naše kurziva.)

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“). Zhoubné jsou nikoliv vášně samy o sobě, ale každý exces, přemíra (*hybris*). Všechny vyjmenované „vášně“ (přílišná ctižádost, láska, nenávisť, pomstychtivost) jsou neodmyslitelnou součástí tragické mimésis, jejich zobrazení a strach, jež vzbuzují, mají mít onen očištný tlumivý charakter („tenir bride...“), jenž spočívá ve znovunastolení rovnováhy. Požadavek účinné katarze nevylučuje, aby jednající postavy patřily k těm nejvyšším vrstvám, v Corneillově pojetí to však není nutná podmínka (srov. *Polyeuktos*). Corneille totiž jednotlivé dramatické žánry (učebnicovým příkladem je Corneillovo 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 nedefinuje podle sociálního postavení či morální kvalifikace jednajících postav, kritériem k diferenciaci mezi jednotlivými žánry je mu povaha zobrazeného děje (*mythos*).

Dokazuje to i navazující část rozboru, kde Corneille odkazuje na starší hru Alexandra Hardyho (*Scédase ou l'hospitalité violée*, knižně 1624) a na svou 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.“

(Corneille, *ibid.*, s. 97; naše kurziva.)

Corneille klade důraz na zobrazení událostí *výjimečných* a *věhlasných*, ty se pak za omezující a jednoznačně politováníhodné podmínky, že nepohoršují diváka (znásilnění, prostituce), mohou stát oprávněným námětem tragédie, a to i v případě, že jednající postavy samy dostatečně vznešené společenské postavení nemají. Zobrazení výjimečných situací za okolností, které Corneille popisuje, může však vzbuzovat netoliko soucit a strach, stojí rovněž u zrodu specificky corneillovské emoce: povznášejícího úžasu („*admiration*“). Jeho působení Corneille představil nejdříve ve své předmluvě k *Nikomédovi* (1651) a vrací se k němu i ve svém pozdějším rozboru z roku 1660. Jinými slovy, Corneille zpochybní, že soucit a strach mají být jedinými legitimními emocemi, jež má tragédie vzbuzovat. Za první indicii tohoto autorova zpochybnění, které vyústí dále do pochyb 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.“

(Corneille, *ibid.*, s. 97; naše kurziva.)

Ke Corneillově rozboru tragických emocí se vrátíme, prozatím naši pozornost Corneille obrací jinam. Je-li tragédie chápána jako spouštěcí mechanismus, jehož účelem je vzbuzovat emoce, musí se dramatik ohlížet na toho, komu je určena. Uchopení námětu v žánru určeném k veřejnému předvedení, jehož definičním rysem je navíc specificky zacílená estetická emoce, se bez takto pojaté přiměřenosti, podléhající proměnám dobového vkusu, nemůže obejít. Jinak řečeno, žánr nemůže být definován jako ryzí esence – ani v samotné Aristotelově *Poetice*

tomu tak navzdory počátečním kapitolám<sup>36</sup>, kdy se zdá, že budou jako svrchovaně formální definiční kritéria zohledněny toliko předmět a způsob imitace, není. Jakmile do hry vstupují coby závazná a nepřekročitelná pravidla tragické emoce, otevírá se pole pro různá subjektivní pojetí. Ideální, modelová jednota žánru se rozpadá. Corneillův rozbor obtížnost tohoto pojetí dokládá – a z jeho rozpaků je patrné, že předestřený mechanismus působení katarze 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 celá řada jeho dramát již od druhé poloviny 17. století spojována s konceptualizací, která si tyto dogmatické nároky neklade a která zároveň nechává prostor i smyslové a intelektuální zkušenosti (hranice není vždy – podobně jako u mystických autorů – zřetelná), jež pravidla odmítá formalizovat. Jde o jeden z raných náznaků novoplatónismu, jenž vyvrcholí v sedmdesátých letech aktualizací longinovského vznešena. 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, byť takové snahy v 17. století existují: v osmdesátých letech se o sloučení vznešena s doktrínou přiměřenosti pokusí jezuita René Rapin<sup>37</sup>, autor, kterého vysoce hodnotil přísný a nesmlouvavý Jean Chapelain.<sup>38</sup> Vraťme se však ke Corneillově dramaturgii a k jeho postupnému zpochybnění zprvu nastíněného modelu účinného působení katarze.

---

<sup>36</sup> Ke kritériím klasifikace v Aristotelově *Poetice* srov. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

<sup>37</sup> Srov. Rapinovo pojednání *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. Dílko je, jak titul napovídá, rozděleno do dvou částí. První část lze charakterizovat jako moralistický traktát, kde Rapin uvádí jako nedostižné modely vznešeného chování oslavné portréty Lamoignona (jehož synovi je traktát věnován), vévody Turenne, Condéého a pochopitelně samotného krále. Druhá část je věnována pojmu přiměřenost („bienséances“). V řečnictví je dodržení *bienséances* nezbytnou podmínkou k tomu, aby řečnickova slova působila vznešeně. Nedostižným modelem je Sokratés, anti-modelem tradičně (od Cicerona) Brutus. Pojem *bienséances* je francouzským ekvivalentem antických řečnických konceptualizací přiměřenosti (*propon* u Hermogéna, *aptum* u Cicerona, *decorum* u Kvintiliána). Definovat jej přesně se však zdá Rapinovi obtížné, těžko říci, zdali je to příznak jeho antidogmatismu či bezradnosti. Rapinova konceptualizace každopádně svědčí o tom, že vrcholný klasicismus nemá vždy ambiciózní univerzalistické ambice. Srov. následující pasáž z 22. 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 Kvintiliánových *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.“ (s. 119–120; naše kurzíva.)

<sup>38</sup> Srov. Chapelain, Jean. *Opuscules critiques*. Ed. Alfred C. Hunter. Paris – Genève: Droz, 1936, s. 351.



## Mediocritas aurea?

Svůj dočasný souhlas s vymezením tragického hrdiny, jenž by věrně odrážel výše nastíněnou představu o soudobém divákovi jako člověku „běžně počestném“<sup>39</sup> („d'une probité commune“, viz výše), Corneille uvádí rozborem čtyř možných konfigurací tragického děje. Jedná se o podrobný komentář již citované pasáže ze 13. kapitoly Aristotelovy *Poetiky*<sup>40</sup>. Do hry vstupuje několik kritérií:

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

Kombinací těchto tří kritérií dospívá Aristotelés k vymezení čtyř možných konfigurací, z nichž stanoveným podmínkám pro účinnost katarze vyhovuje bez omezení pouze ta poslední. Corneille s Aristotelem v řadě ohledů souhlasí, objevují se však i kritické poznámky. U jednotlivých Corneillových výtek, ústících ve zpochybnění katarze, se jednotlivě 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. Takové jednání totiž není spravedlivé, a vzbuzuje proto odpor<sup>41</sup>, což je emoce, která katarzi založenou buď na vcítění v hrdinův osud, případně na identifikaci diváka s dramatickou postavou, nemůže zaručit. Corneille je však na rozdíl od Aristotela k této konfiguraci dramatického děje méně příkrý, uvažuje o funkčních rolích jednotlivých postav (trýznitel / trýzněná oběť; „celui qui fait souffrir“ / „celui qui souffre“)<sup>42</sup>, a připouští, že i při zachování této konfigurace může dramatik nalézt uspokojivé řešení:

---

<sup>39</sup> Překlad Aleše Pohorského. (Corneille, *Druhá rozprava o tragédii*. In: *O umění básnickém a dramatickém*. Ed. Květa 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 Aleše Pohorského.

<sup>40</sup> *Poetika* 13, 1452 b 30–1453 a 12.

<sup>41</sup> Předvedení nespravedlivého jednání Corneille v této perspektivě takměř slučuje s odporem. Aristotelovo „míaron“ překládá jako „injuste“.

<sup>42</sup> Corneillův a Aristotelův důraz na povahu zobrazeného jednání předjímá Proppovu klasifikaci, na niž od šedesátých letch dvacátého století navazuje řada francouzských teoretiků (Souriau, Greimas, Uebersfeldová). (Vladimír Propp, *Morfologie pohádky*. Přeložili M. Pittermannová a M. Červenka. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV, 1970.)

„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.“

(Corneille, *Discours* II, s. 98; naše kurziva.)

Za každou cenu je tedy třeba vyhnout se zobrazení takových událostí, jež by mohly vzbudit divákův odpor. Strach přerůstající v odpor není vpravdě tragickou emocií. Corneille však jedním dechem dodává, že i námět založený na takovém rozložení silového pole není nutné předem zcela zavrhnout („à moins d'être bien ménagé“). Důkazem takového *správného* uchopení námětu je způsob, jakým zpracoval příběh Ifigeniiny oběti Jean Racine. Ve své erudované předmluvě detailně popisuje, s jakými různými a protichůdnými zpracováními tohoto námětu se setkáváme v antické literatuře. Zobrazení smrti nevinné a počestné hrdinky, tak jak je podávají Aischylos (*Agamemnon*), Sofoklés (*Elektra*) a později i Lucretius a Horatius, se Racinovi jeví jako nepřijatelné. Nevinná oběť by vzbudila divákův odpor. Euripidovo a Ovidiovo zpracování by na druhou stranu vyžadovalo začlenění nevěrohodného zásahu *deus ex machina*, typu rozuzlení, který Racine necelé dva roky před napsáním *Faidry* kategoricky odmítá!<sup>43</sup> Homérovo pojetí se od předchozích úplně liší: Ifigenie nebyla ani unesena, ani obětována. Erudovaný Racine sice pro pořádek Homérovo pojetí uvádí, ale pro dramatické zpracování se mu nezdá vhodné. Jako nejprůhodnější pro dramatické zpracování považuje záznam Pausaniův, jenž podává svědectví o několika zpracováních, která dosvědčují existenci dvou různých Ifigenií: první, dcery Agamemnonovy a Klytaimnéstřiny; a druhé, dcery Théseovy a Heleniny. Rovnováha v Racinově dramatu je nastolena, hlavní hrdinka, důsledná a ctnostná, vzbudí divákův soucit, a poněvadž nakonec není uvržena do neštěstí – šťastné rozuzlení je možné díky včasnému rozpoznání Erifily, dcery Heleny a Thésea – Agamemnon, trýznitel proti své vlastní vůli, si zachová čest<sup>44</sup> a jeho rozhodné jednání nepůsobí hrůzně („horreur“, *miaron*).

Druhou z nastíněných konfigurací dramatického děje (triumf postavy zlé), s níž se setkáváme u Aristotela, Corneille mírně upravuje. Aproximativní uchopení Aristotelova textu ukazuje,

---

<sup>43</sup> A právě proto Racine v předmluvě k *Faidře a Hippolytovi* klade důraz na to, že mladý Hippolytos není hrdinou dokonalým. Zamiloval se totiž do Aricie, jež pochází ze znepráteného rodu. V zajetí něžným citem ztrácí Hippolytos nadvládu nad svými splašenými koňmi, kteří jej při odjezdu z Trojény usmýkají na skalnatém útesu. Hippolytovu smrt Racine zobrazuje pouze jako důsledek zaslepené Théseovy msty.

<sup>44</sup> Srov. Racinovu předmluvu k tragédii *Ifigenie* (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?“ (Racine, *Œuvres complètes* I, *Théâtre – Poésie*. Ed. G. Forestier. Paris: Gallimard, 1999, s. 698.)

nakolik je pro Corneille 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*, 1452 – b 36n, cit. vydání, s. 73.)

„Il ne veut pas non plus qu'un méchant homme passe du 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 naturelle de joie, dont nous remplit la prospérité d'un premier Acteur à qui notre faveur s'attache.“

(Corneille, *Discours* II, s. 98; původní kurziva.)

Na základě této Corneillovy amplifikace je možné lépe pochopit závěrečnou část jeho 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. Její msta je patřičnou odplatou za příkoří, jež jako trýzněná oběť zakouší od jednoznačně negativních a koneckonců i psychologicky ne tak dobře vykreslených postav (Kreúsy, Kreonta a Iásóna).

Ani třetí konfigurace, morálně přijatelnější, není tragická. Neštěstí člověka zcela špatného nevzbuzuje ani soucit, ani strach. Je sice soudobým (Corneillovým) publikem vnímáno jako prospěšné či příkladné, ale z hlediska katarze zcela postrádá účinnost. K účasti diváka na nepříznivém osudu jednající postavy je nutné, aby upadla do neštěstí nezaslouženě, nesmí tedy být zcela špatná. A divákův strach může vzbudit pouze postava, jež se mu podobá (viz výše „probité commune“). Postava absolutně zlá tedy nesplňuje ani jednu z podmínek, nutných k očištnému mechanismu katarze. To, že tato konfigurace však může být morálně prospěšná, je mimo veškeré pochyby. Proto o ní Corneille obšírně v první *Rozpravě* pojednává jako o třetím modu prospěšnosti.

Negativní vymezení tří konfigurací tragické mimésis (nejenom dějové konfigurace, protože jedním z kritérií je i povaha jednající postavy)<sup>45</sup>, jež vesměs nesplňují podmínky k účinnu katarze, vede Corneille po vzoru Aristotela k představení konfigurace čtvrté (*mediocritas aurea*): vévodí jí adaptace na očekávání soudobého diváka, tedy zohlednění pragmatických

---

<sup>45</sup> Je sice pravda, že již od Chapelaina kladou teoretici větší důraz na povahu děje (syntéza jednání a dramatických postav), koncept dramatické postavy je však stále velmi silný. Je to patrné i v konceptualizaci *mores*: lze na ně nahlížet jednak jako na podmínky věrohodného zobrazení děje, nebo jako na vymezení povahových rysů jednající postavy. Nejčastěji se však v 17. století oba tyto pohledy mísí.

faktorů ne v rámci nezbytně logickém, ale v řádu rétorickém (dramatik usuzuje na divákovo očekávání a své pojetí dramatického děje tomuto úsudku přizpůsobí). Zde se také jasně ukazuje, že Corneillův vývoj je přes různé dramaturgické experimenty (nejdále zašel ve hře *Divadelní iluze*) v tomto ohledu konzistentní. S totožným nastíněním (ideální) konfigurace dramatického děje se setkáme již v rozboru *Cida* z roku 1648. A není zřejmě náhodou, že se k *Cidovi* Corneille při formulaci svých výtek ke katarzi znovu vrací. Aristotelova formulace a Corneillova prezentace se ve výmluvných detailech odlišují. 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* 1453 a 8–1453 a 12, 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.“

(Corneille, *Discours* II, s. 98.)

Tragický hrdina je tedy eticky kvalifikován stejně jako běžný průměrný divák. Jeho základní a nezbytnou vlastností musí být *omylnost*, v rovině dramatického děje se pak jednou z nejdůležitějších událostí stává zobrazení tragického pochybení. Takové pojetí tragického hrdiny a z něho odvozené sestavení událostí však dramatika značně omezuje, vylučuje celou řadu námětů a Corneille navíc zpochybňuje Aristotelem uváděné příklady. Zastavuje se zejména u vymezení pochybení („hamartia“), které podle něj nemá bezpodmínečně morální rozměr, může být chápáno toliko jako chybný úsudek – v Oidipově případě nečasné rozpoznání otce, jež má za následek vraždu Láia. Pak je ovšem logická otázka, jakou vášeň má v člověku představení 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*.“

(Corneille, *Discours* II, s. 98-99; 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 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.“

(Discours II, s. 99; naše kurziva.)

Corneillův rozbor jednání mýtického krále Arga Thyesta se musí vztahovat ke stejnojmenné tragédii Seneky<sup>46</sup>, jež zobrazuje hrůzné Thyestovy hody neboli tzv. Átreovu pomstu. Pokud zohledníme Thyestovo krvesmilství, jež však není součástí na jevišti zobrazeného děje Senekovy tragédie (Átreus však opakovaně na Thyestův zločin odkazuje, zejména v poslední epizodě dramatu), je nutné Thyesta považovat za postavu jednoznačně negativní, jeho jednání je zločinné – a i kdyby nakonec měl navzdory svému zločinu vzbudit divákův soucit, nevyústí v onen kýžený očištný strach, poněvadž Thyestés jako jednající postava nesplňuje základní podmínku mechanismu vzbuzování této emoce, tj. aby se podobal divákovi „běžně počestnému“, jeho zločin je příliš závažný (*hybris*). Rozhodne-li se však divák zohlednit pouze v tragédii zobrazený děj, nic nestojí v cestě tomu, aby se estetická emoce dostavila (dozajista soucit, méně strach). Jakého očištného účinku tím však dramatik dosáhne? Thyestovu ochotu ke smíření se svým bratrem 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 vyzbrojen 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 zohledňovat i události, jež nejsou v dramatu přímo předvedeny? Jak daleko má či může sahát divákova paměť?

Zásadní Corneillova námitka nemíří k vzbuzování estetických emocí, poněvadž prolité slzy diváků či jejich neskrývaný úlek dostatečně svědčí o tom, že je tragédie emočně působivá, problematický je onen Aristotelem popsany mechanismus katarze, a tedy potažmo celá racionální konstrukce její účinnosti. Corneille to nakonec dokládá rozbořem své vlastní

---

<sup>46</sup> Jiné texty totiž jsou dochovány zlomkovitě, již na začátku první *Rozpravy* však Corneille upozorňuje na neúspěch Monléonovy tragédie, srov. výše.

tragédie, *Cida*. Přestože splňuje všechny podmínky, ke kterým Aristotelés vylučující metodou dospěl („mediocritas aurea“), lze vznést námitku: má probuzený strach opravdu onen očistný efekt? S ještě větším důrazem zde Corneille opakuje výtky, které vznesl při analýze Senekova *Thyesta*. Nenacházejí žádné logické vysvětlení pro to, aby bylo možno katarzi chápat jako logické vyústění zprvu neutilitárně chápaných estetických emocí, obrací Corneille pozornost na historické okolnosti, totiž na Platónovo vyhnání básníků z Obce a sporadickou existenci výše popsaného třetího modelu prospěšnosti v antickém dramatu, jež Aristotela k začlenění katarze do jeho estetického systému mohly vést. I tento Corneillův myšlenkový pochod je důležitý pro to, abychom pochopili, k jakému pojetí estetických emocí se nakonec Corneille přiklání. Právě povaha estetických vášní pak podmiňuje i Corneillovo přehodnocení jednotlivých možných konfigurací tragického děje.

Zastavme se nejdříve u nejnámější 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 ont en vue les représentations : ils peuvent en demander compte au secret de leur cœur, et repasser sur ce qui les a *touchés* 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.“

(Corneille, *Discours* II, s. 99-100; naše kurziva.)<sup>47</sup>

Podmínky, jež stanovil Aristotelés, Corneille v *Cidovi* dodržel. Implicitně dokonce všechny tyto podmínky vítá, neboť tvrdí, že jejich dodržení přineslo jeho dramatu úspěch. Jelikož obě hlavní postavy podléhají vášním a chybují, získávají si bez větších obtíží divákovu přízeň, může se s nimi identifikovat. Vzbuzení soucitu jako estetické emoce 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

---

<sup>47</sup> K celé této pasáži srov. vyčerpávající rozbor Bénédicte Louvatové a Marca Escoly, poznámka č. 13, s. 172.

spontánně, neboť se zakládá na prosté empatii či na jeho dočasné identifikaci s jednající postavou, strach má v tomto pojetí zcela jiný charakter. Corneille mluví o uvědomělé emoci („*crainte réflexion*“), jako by se *pathos* a uspokojení, jež přináší, měly ztrácet v blíže nedefinovaném racionalizačním procesu, jenž smyslovost a bezprostřednost vposled popírá. Zatímco na soucit zde Corneille pohlíží jako na emoci bytostně estetickou, „utilitárně“ uchopený strach jako by zůstával mimo dramatikův dosah. Co může jako autor udělat pro to, aby vskutku zaručil onu požadovanou účinnost? Zde se znovu potvrzuje, že bychom při analýze soudobých „estetických“ pojednání neměli podléhat retrospektivní iluzi: v popředí zájmu teoretiků a zejména dramatiků jsou otázky praktické (*techné*), nikoliv spekulace. Samozřejmě to nevyklučuje u řady 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. 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 soudobé divadlo nelze chápat jenom jako jakousi vposled zbytnou formu angažovanosti *avant la lettre*, ve které se nakonec 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 píšou divadelní hry, a nikoliv filosofické, morální, náboženské či politické traktáty. Soudobé texty o divadle jasně ukazují, že v popředí zájmu stojí konkrétní, „praktické“ otázky.<sup>48</sup> Samotný způsob Corneillovy argumentace o tom přesvědčuje: refutatio katarze přes veškerou pozornost, kterou tomuto kontroverznímu tématu věnuje, ústí v analýzu konkrétních kompozičních postupů, a činí tak s jasným cílem: aby vzbudil ony kýžené tragické emoce (v dobové terminologii „*passions*“<sup>49</sup>, 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.“

(Corneille, *Discours* II, s. 100– 101.)

---

<sup>48</sup> Symptomatický je z tohoto pohledu titul jednoho z nejdůležitějších dobových pojednání o divadle: d'Aubignacova *Divadelní praxe*.

<sup>49</sup> Srov. např. d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*. Ed. Hélène Baby. Paris: Honoré Champion, 2011, (zejména kapitolu VII – „Des Discours Pathétiques ou des Passions et mouvements d'esprit.“, s. 459–472).

Corneillův hrdina může být jednající postavou v takovém ději, jenž katarzi prostě vylučuje. Ačkoliv je výjimečný, nepodléhá vášním a bez vlastního přičinění zakouší nepřízeň osudu, divák s ním soucítí. Jde však o ryze estetickou a soběstačnou emoci, která v tomto případě nemůže generovat strach. Jakkoliv takové pojetí tragické mimésis nemůže stát u zrodu Aristotelem popsaného modelu katarze, soudobý divák takové děje oceňuje. V tomto rozboru jako bychom se opět obloukem vraceli ke Corneillovým proklamacím o soběstačnosti estetického požitku. Podle Corneille však existuje ještě další způsob, kterak dramatik může dosáhnout toho, aby tragická mimésis měla očistný účinek. Pregnantně jej formuluje v předmluvě ke své *tragédii* *Nikomédes* (knižně 1651) a své poznámky upřesní 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. [...].“

(Corneille, *Nicomède*, „Avis au lecteur“. In: *OC II*, 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 nahradí původní předmluvu, se Corneille zamýšlí nad rovnováhou mezi vzbuzováním obou těchto emocí 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.“

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

Dominantní emocií takového uspořádání děje, kde básník zobrazuje příkladné jednání hlavní postavy, byť je uvržena do neštěstí, není ono zavrhané a divákovi protivné *miaron*. Naopak, morální účinnost může být založena na zobrazení exemplárního jednání, které sice nevylučuje to, aby divák s hlavní postavou soucítit, lítost však vzápětí ustupuje úžasu, který si divák mocně podmaní. Vzhledem k tomu, že hlavní jednající postava ve všech výše zmíněných



tragédiích překračuje onu negativně vymezenou „probité commune“ a nechybje, není dosaženo oné podobnosti mezi divákem a fikční postavou, která má zaručit morální prospěšnost představeného děje. Úžas diváka (formulovaný takto pregnančně pouze v rozboru *Nikoméda*) však ukazuje, že se Corneille odklání od požadavku bezpodmínečně následovat konfiguraci „mediocritas aurea“. Polemicky a s odkazy na řadu autorit (Minturna, Heinsia, Grotia a Buchanana) se Corneille k otázce vymezení této dějové konfigurace vrací v rozboru své tragédie *Polyeuktos* 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.“

(Corneille, *Polyeucte*, „Examen“. In: *OC I*, s. 978; naše kurziva.)

Zatímco Polyeuktovo jednání udivuje svou 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 podrobí 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 martyr, 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.“  
(Corneille, *Théodore vierge et martyre*, „Examen“. In: *OC II*, s. 271–272.)

Z této pasáže je patrné, jakou důležitost přikládá Corneille uspořádání dramatického děje a patetickým výstupům. Zobrazení exemplárního jednání coby statické, „bezpáteří“ alegorie na divadle přes veškerou zaručenou prospěšnost nestačí. Uspořádání dramatického děje je hierarchicky nejvýše postavenou složkou dramatu – v tom je jedna z mála konstant francouzského divadla v 17. století. Statičnost některých výstupů v tragédiích na biblický či obecněji náboženský námět, absence vskutku jednajících hrdinů po vzoru humanistické tragédie ze druhé poloviny 16. století a četné poloamatérské inscenace jezuitů a jiných kongregací dokonce vedly moderní kritiku ke zpochybnění jednoty tragédie jako dramatického žánru<sup>50</sup>. Rozbor *Theodory* je pro nás zajímavý však ještě z toho hlediska, že se zde Corneille analogicky jako ve druhé *Rozpravě* zamýšlí nad katarzí – jež je jako morální

---

<sup>50</sup> Tohoto tématu se dotýkáme v našem rozboru *Britannika*. Dobová kritika Racinovi vytýkala, že zobrazil Junii vstup k vestálkám. Srov. dále.

podmínka morální užitečnosti či prospěšnosti spojená s jednolivými zobrazenými osudy jednajících postav. Jedná se zde tentokrát ale o jakési (zkratkovité) negativní vymezení vznešena, ne úžas, ale téměř komickou distancí, kdy zakoušená beznadějně jednajících postav může v divákovi, aniž s nimi soucítí, probudit ostražitost:

„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 vyznačující citaci z Aristotelovy *Poetiky*<sup>51</sup>]. 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.“

(Corneille, *Théodore vierge et martyr*, „Examen“. In: *OC II*, s. 272; naše kurziva.)

Placidovo neštěstí může být divákovi stejně prospěšné, jako je tomu v *Cidovi*; očištění se však divákovi dostane daleko spíše na základě zobrazení zoufalství, do kterého jsou nakonec v tragédii uvrženy Marcella a Flávie.

Další možný model účinnosti katarze, založený na dohledávání proporcí mezi morálním profilem obecnstva a podstatou zobrazeného zločinu, představuje Corneille ve druhé *Rozpravě*. Ve svých poznámkách se proto podrobně zastavuje zejména u třetí Aristotelovy konfigurace (zobrazení neštěstí postavy zcela zlé). I zde se jasně ukazuje, že hlavní úlohu jako prostředku katarze musí mít strach. Je proto důležité, aby si divák uvědomil (viz výše „crainte réfléchie“), do jaké míry zobrazení zločinného jednání v rámci tragické mimésis může mít dopad na jeho každodenní jednání. Dramatický děj představuje situace tak, aby se divák možných následků svých pomýlení zalekl. Jako by přes veškeré oprávněné a náležité teatrální zveličení byla zachována ona podobnost mezi nositelem dramatického děje, tj. jednajícím postavou, a divákem – podmínka nutná k tomu, aby i tato konfigurace mohla být prospěšná, byť dozajista nevzbuzuje soucit a primárně ani strach. Jako morálně prospěšná tak Corneille dlouze ospravedlňuje i zobrazení nejhrůznějších zločinů, se kterými se v jeho tragédiích můžeme setkat:

„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

---

<sup>51</sup> Srov. Aristotelés: „Učiní-li něco zlého nepříteli nepříteli, nevzbuzuje v nás soucit ani takový čin, ani jeho příprava, leč způsobené utrpení samo [...]“ (*Poetika* 14, 1453 b 17n, cit. vydání, s. 77.)

*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 voulussent 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 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.“

(Corneille, *Discours* II, s. 101; naše kurziva.)

Corneille je dalek toho, chápat divadlo v úzkých moralistických intencích jako školu ctnosti, z jeho úvahy je však na druhou stranu patrné, že jeho 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 mašinérií, strojem. Drama zobrazuje mimořádné události, které se skutečně udály, jistě že v méně důležitých detailech a v uspořádání jednotlivých událostí má dramatik volnější ruku, přesto však není náležité, aby jako součást dramatické fikce byly čteny 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, jejichž korelátém (a tedy „vášní“, od které by se měl 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 jej, přestože v úhrnu jedná čestně, mohou dohnat vypjaté okolnosti. Vidíme tedy, že i tato Aristotelem pranýřovaná konfigurace může být v Corneillově pojetí morálně prospěšná.

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 viděli jsme proč. Výmluvná je jeho disociace mezi soucitem a strachem, jeho poznámky k úžasu i jeho zpochybnění skutečné účinnosti konfigurace *mediocritas aurea*. Prostor, který však katarzi jako vymezení čtvrtého modu prospěšnosti divadla na začátku druhé *Rozpravy*

věnuje, svědčí však naopak o tom, že se pro Corneille jedná o téma výsostně důležité. A třebaže jde o téma vyhoceně kontroverzní (Scudéry, Chapelain a zvláště La Mesnardière), nelze je pomíjet.

Stavě se nesouhlasně k tomu, aby konfigurace *mediocritas aurea* omezovala výběr možného námětu, Corneille nejdříve znovu na příkladu svého *Cida* objasňuje primární očišťující 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*.“

(Corneille, *Discours* II, s. 101– 102; naše kurziva.)

Soucít, který divák zakouší nad Rodrigem a Chiménou, je z hlediska katarze méně účinný než strach, který vzbuzuje neuvážené a méně závistivé jednání hraběte. Ba dokonce soucít, pokud nestojí u zrodu onoho očištného bázlivého zneklidnění, je coby stimul k racionálnímu zamyšlení se nad vlastním jednáním postradatelný. Dominantní úlohu strachu ukázanou na *Cidovi* Corneille doplňuje rozborem 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, 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.“

(Corneille, *Discours* II, s.102; naše kurziva.)

Pokud se čestný člověk coby jednající postava neproviní, tj. pokud je morálně absolutně čistý, nemá se divák od čeho očistit. Chce-li tedy dramatik, aby zobrazené jednání postav mělo očištný 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 dozvídáme, že obě estetické emoce sice může, ale zároveň n e m u s í vzbuzovat zobrazené 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<sup>52</sup>.“

(Corneille, *Discours* II, s. 102; naše kurziva.)

Obloukem se dostáváme k příkladnosti těch námětů, kde je hlavní jednající postavou člověk dokonalý. Morální prospěšnost tragédie však nevyrůstá přímo z povahokresby, ale z povahy a uspořádání dramatického děje. Corneille ve snaze o to, aby možné tragické náměty nebyly požadavkem po očištění příliš omezeny, navrhuje takové chápání funkčních rolí postav, které umožňuje, aby veškerá tíha zodpovědnosti za neštěstí, které postihne hlavní nevinnou postavu, se kterou má divák soucítit, připadla postavám vedlejším. Corneille tak znovu vysvětluje, proč natolik odlišuje povahu soucitu a strachu. Zatímco soucit je emocí ryze estetickou, funkce strachu spočívá zejména v tom, že zprostředkovává, aby celek dramatické fikce byl prospěšný. Corneille strach jednoznačně upozaduje. Své pojetí ozřejmí na pozoruhodném a poněkud zavádějícím rozboru Sofoklova *Oidipa*, který má čtenáře utvrdit v tom (Corneille se zde rozchází s Aristotelem), že strach je pouze jakousi „přidanou“ hodnotou. Corneille si klade otázku, zdali Oidipovo tragické pochybení může vzbudit divákův strach:

„L'exemple d'Œdipe qu'il [Aristotélés] 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 se 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 Laius 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.“

(Corneille, *Discours* II, s. 103; naše kurziva.)

---

<sup>52</sup> K pojmu „exemple“ (a „exemplarité“) v širokém záběru od Machiavelliho přes Montaigne až po Mme de La Fayette srov. John D. Lyons, *Exemplum: the Rhetoric of Example in early modern France and Italy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

Corneillova interpretace sice souzní s jeho předchozími poznámkami k Sofoklově tragédii *Oidipus vladař*, přesto je však z jeho díkce jasné, že ve vlastním zpracování nemohl námět této tragédie ponechat bez úprav. Od „kanonického“ zobrazení se Corneille odlišuje zejména odlišným důrazem na Oidipovo provinění: u Corneille stojí v popředí *hybris*, Oidipus je do děje uveden jako nelegitimní vládce, uchvatitel, který se provinil především tím, že při vraždě Láia nerozpoznal královský majestát; ostatní Oidipovy „zločiny“, incest a otcovraždu, traktuje však Corneillovo zpracování mýtu jako pouhé neúprosné důsledky osudu. Dále Corneille zvolil odlišnou strukturaci dramatického děje: začleňuje vedlejší dějovou linii, jejímiž nositeli jsou příkladně jednající Théseus a Láiova dcera Dirké. Tento epizodický děj, kombinující milostné a politické motivy, je však, jak ve svém komentovaném vydání ukázala Bénédicte Louvatová<sup>53</sup>, spojen s hlavní dějovou linií natolik úzce, že nelze mluvit pouze o jakémsi ústupku soudobé módě galantní tragédie, který by v důsledku šel k nežádoucímu zdvojení dramatického děje. Navíc má tragédie kromě hlavní zápletky, jež podobně jako u Sofokla a Seneky spočívá na nevčasném rozpoznání (rodinná tragédie), rozměr politický (nelegitimní vládce), a dokonce i náboženský (zásady molinismu v Théseových promluvách). Ustrojení jednotlivých výstupů, posloupnost zobrazených událostí a v neposlední řadě i frekvence promluv ukazují, že vedle Oidipa je hlavní jednající postavou Dirké. Z Oidipa jako neligitimního 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 pochybeních. Je však překvapivé, že na tomto místě druhé *Rozpravy* Corneille nerozebírá své vlastní zpracování Oidipa, které je – jak vidíme – od Sofoklova pojetí značně odlišné i co se týče vzbuzování tragických emocí a jejich rozložení. Svědčí o tom mj. to, že se zde vůbec nezmiňuje o lítosti, kterou v prvních dvou dějstvích jeho tragédie vzbuzuje Dirké – a sám Corneille na to později v souvislosti s rozbořem začlenění vedlejších dějových linií („épisode“) upozorní<sup>54</sup>. Corneillova úvaha o *Oidipovi* nabízí v důsledcích stejné chápání

---

<sup>53</sup> Srov. předmluvu k její edici Corneillova *Oidipa* in: Pierre Corneille, *Ædipe. Tragédie (1659)*. Établissement du texte, introduction et notes par Bénédicte Louvat. Préface de Christian Biet. Toulouse: Société de Littératures classiques, 1995. Jedním ze zásadních rozdílů je zcela odlišné zpracování rozuzlení. Oproti koncentrovanému zpracování u Sofokla (veškerý *pathos* se soustředí k rozpoznání doprovázenému dramatickým zvratem – *anagnorisis* a *peripeteia*), dává Corneille přednost pozvolnému a gradovanému vzbuzování tragických emocí, zejména soucitu. *Miaron* je pak u Corneille na rozdíl od Seneky v *Oidipovi* zcela potlačen.

<sup>54</sup> Srov. dále důležitou pasáž v druhé *Rozpravě*. Corneille zde přehodnocuje Aristotelovu hierarchii jednotlivých konfigurací tragického děje. Zatímco Aristotelés vidí (byť ne důsledně, Sofoklova *Oidipa* uvádí totiž až jako druhou nejlepší konfiguraci děje, jinde v *Poetice* je však úváděn coby nedostižný model) v Sofoklově *Oidipovi vladaři* model dokonalé tragédie, Corneille klade důraz na to, aby tragédie vzbuzovala soucit rovnoměrně po celou dobu představeného jednání, *pathos* by neměl být omezen pouze na samotné rozuzlení: „Quand elle [,reconnaissance“, „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

očistné role strachu, jako tomu je v případě *Cida* – zatímco soucit vyvolávají postavy hlavní, vzbuzeň strach se váže k postavám vedlejším, s tím rozdílem však, že Láios a Iokasté pochybili dávno před začátkem přímo představeného jednání. Vidíme 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. Je patrné, že rozbor prospěšnosti zastihuje analýza tragických emocí a mechanismu jejich vzbuzování. Corneille sice v rozporu s moderními analýzami říká, že se katarze týká pouze tragédie a že právě proto analýzu tohoto modu prospěšnosti/užitečnosti zařazuje do druhé *Rozpravy*, která se, jak víme, zabývá výhradně tragédií. Stejně důležitý pro Corneille je však bezesporu ten fakt, že oné prospěšnosti dramatik dosahuje tak, že vzbuzuje specifické tragické emoce. Morální, vněestetický či dokonce mravokárný aspekt Corneillových teoretických úvah je vytěsněn jakoby na periférii jeho vlastní dramaturgie. V rámci úvah o katarzi to zde dosvědčuje role, již autor přisuzuje strachu: jeho do značné míry utilitární funkci. V Corneillově pojetí nejsou obě tragické emoce postaveny naroveň, na rozdíl od lítosti strach není nezbytný, a proto dramatik klade obzvlášť silný důraz na to, aby hlavní postava měla takové vlastnosti, aby s ní divák mohl soucítit. S obdobnou optikou jsme se již setkali v *Rozboru Médeie*. Corneille tedy 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.“

---

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.“ (Corneille, *Discours* II, s. 110.) Srov. vynikající komentář editorů, s. 178–179. G. Forestier v této souvislosti mluví o Corneillově oblíbené pro pozvolný a neustále znovu obnovovaný *pathos* (Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale*. Genève: Droz, 2004, s. 332–344).

(Corneille, *Discours* II, s. 103-104; naše kurziva.)

Svrchovaným argumentem pro legitimnost toho či onoho námětu a jeho zpracování je estetický požitek čtenáře („agréable“), proto Corneille považuje za nevhodnou tu konfiguraci, jež je založena pouze na vzbuzení strachu, byť se jedná o emoci, bez níž ke katarzi v Corneillově pojetí nemůže dojít. Nejdokonalejší jsou ty náměty, kde jedna a táž hlavní postava vzbuzuje obě emoce, zároveň to však není bezpodmínečně nutné (srov. i výmluvné „comme *peut faire...*“), zárukou pro toto tvrzení je Corneillovi úspěch jeho 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 netýkají prospěšnosti divadla, byť občas s odkazem ke dříve řečenému zmínka o očištění padne: jednotlivé Aristotelem vymezené konfigurace děje Corneille dále rozebírá výhradně z pohledu vzbuzení tragických emocí – a třebaže při svých pozorováních využívá stejných kritérií jako Aristotelés, v jejich hodnocení se oba teoretikové rozcházejí. Morální kvalifikace tragického hrdiny nadále v Corneillově perspektivě hraje důležitou úlohu, není však pojata autotelicky. Corneille bere v úvahu vždy funkční dramatické role (trpitel / trpící, pronásledovatel / pronásledovaný atp.) – další důkaz toho, že se Corneille snaží o emancipaci od moralistického chápání divadla jako pouhé školy ctnosti.



## Struktura dramatu, hierarchie jednotlivých jeho složek

Jako ve většině teoretických pojednání o skladbě dramatu Corneille klade důraz na uspořádání děje jako na tu složku dramatu, jež zaujímá hierarchicky nejvyšší postavení a jež je nejdůležitějším předmětem básnických umění v aristotelsko-horatiovské linii poetologicko-dramatického bádání od druhé poloviny 16. století. Definice samotného předmětu teorie dramatu stojí v popředí Corneillova zájmu. 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<sup>55</sup>. 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 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<sup>56</sup>, pour réparer ce défaut.“

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

Samotné rozčlenění jednotlivých složek tragédie souzní přesně s duchem Aristotelovy *Poetiky*, 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. Zvýšený zájem o strukturu dramatického děje, jenž je u Corneille na rozdíl od Aristotela zcela důsledný, jej pak vede k definici nového dramatického žánru, tzv. „comédie héroïque“. Tu vymezuje nikoliv podle charakteru jednajících postav či jejich společenského postavení (jednání lepších / horších lidí, než jsme „my“), ale právě na základě povahy zobrazeného děje.<sup>57</sup> I tři další odlišené složky: povahokresba („mœurs“), myšlenková stránka („sentiments“) a mluva („diction“), jsou vrstvy, které se objevují ve všech Aristotelem rozebíraných žánrech (tragédii a eposu). Přednější je však v tomto letném Corneillově nastínění trojí odstupňování významu

<sup>55</sup> 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, 1450 a 7–9, cit. vydání, s. 59.)

<sup>56</sup> Touto poznámkou Corneille předjímá osvícenskou debatu o přirozenosti génia.

<sup>57</sup> K poetice tohoto žánru srov. Gilles Revaz: „La comédie héroïque et la tragédie: quelle distinction générique?“, *Littératures Classiques*, 51, 2004, s. 305–315.

jednotlivých disciplín a vymezení jejich předmětu vzhledem k poetice. Vidíme, že vše, co v básnictví souvisí s povahokresbou, myšlenkovou stránkou a mluvou, opírá o pomocné subdisciplíny (morálku, rétoriku a gramatiku), jejichž znalost považuje Corneille pro básníka za nezbytnou, zároveň se však domnívá, že stojí hierarchicky 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 specifičnost Corneillova přístupu nesmí opomíjet. Corneille se postupně zabývá všemi čtyřmi podmínkami, jež stanoví Aristotelés pro povahokresbu, a řadu raně novověkých interpretací právě s odkazem na zvláštnost dramatu odmítá. V následujícím oddíle práce se budeme věnovat Corneillově argumentaci, zejména tomu, jak nesmiřitelně se staví proti moralizujícímu náhledu na řádnost („chréostos“), první podmínce zobrazení povahových rysů. Právě řádností jako jedním z nejkontroverznějších článků Aristotelovy *Poetiky* a jejích raně novověkých interpretací se Corneille zaobírá nejsoustředěněji.

## Řádnost: dobové interpretace *chréostos*

### Zobrazení řádných povah nebo řádnost povahokresby?

Hned z kraje svých úvah Corneille připomíná, do jaké míry 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.“

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

Původní kurziva v Corneillově textu odkazuje na pojmy užívané na začátku 15. 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, 1454 a 16–28, cit. vydání, s. 79.)

Řádnost, přiměřenost, podobnost a důslednost: o všech čtyřech vytyčených podmínkách povahokresby se během 17. století ve Francii zaujatě spekulovalo. Nejplamennější spory však vyvolala jednoznačně definice řádnosti. Má se jednat o vlastnost tragické postavy ve smyslu morálním, má postava být dokonalá, ctnostná? Týká se Aristotelův *chréostos* morální kvalifikace tragického hrdiny nebo pouze vymzení povahokresby jako nezbytné složky tak, aby divák mohl usuzovat na jednání dramatické postavy? U Chapelaina jsme viděli, že interpretaci Aristotelova *chréostos* ve smyslu morální dokonalosti a ctnosti odmítá. V *Předmluvě k Adónidovi* dokonce řádnost sloučí s kategorií přiměřenosti a obě podmínky pak pojímá jako novou kategorii, *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 množství jednajících postav s povahou spíše neřestnou než čestnou) uvádí i důvody, které dovozuje z textů teoretických. Horatiovo *Umění*, a dodejme, že i řada renesančních poetik, ze kterých do značné míry vychází i La Mesnardière, uvádějí při drobnohledných výčtech typizovaných, a tedy přiměřených povahových rysů, často vlastnosti spíše záporné. Požadavek, aby zobrazené povahové rysy byly bezpodmínečně „ctnostné“ („vertueuses“), Corneille proto odmítá jako nepochopitelný („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*<sup>58</sup>, 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<sup>59</sup>, *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 nous

---

<sup>58</sup> Srov. čtyři Horatiovy „věky“ (chlapectví, jinošství, vyzrálost a stáří) a požadavek přiměřeného zobrazení (typizace, v. 178) povahových rysů. Corneille trefně poznamenává, že téměř všechny uvedené 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, / Utilium 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 Dany 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 rozhazovačný / 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: / střeďá; když nastřeďá dost, je nesvůj a dál chudák skrbí. / 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. / Nejedno 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.)

<sup>59</sup> 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 Dany 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.)

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.*“

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

Již v Corneillově analýze prospěšnosti divadla jsme viděli, že neodmítá, aby hlavní jednající postavou, jež má v divákovi vzbuzovat strach, byl člověk spíše špatný. Zobrazení špatných či dobrých povahových rysů je řádné, pokud je v souladu se zobrazeným jednáním postavy. Měl-li by být Aristotelův první požadavek chápán v morálním či křesťanském duchu (ctnost), z kánonu evropské literatury by se musela vykázat všechna díla, jež takto chápanému kritériu prostě neodpovídají. Vybrané příklady mimořádných osudů hrdinů, jejichž jednání beze sporu za ctnostná považovat nelze (Médieia, Achilles), znovu dokládají, jakou důležitost Corneille přisuzuje námětům, v nichž dřímá dramatický potenciál. Když Corneille obhajuje uvedení neřestných postav na jeviště, postupuje velmi promyšleně, poněvadž všichni, kdo chápou *chréstos* jako morální ctnost, se odvolávají na Horatiovo *Umění* právě jako na výsostně autoritativní text, který do poetiky uvádí jako centrální kategorie rétorické *decorum* a *aptum*. Vidíme však, že mytické postavy známé z Homérových eposů či z řeckých tragédií se této kategorii nemohou podřídít a 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, se kterými přichází estetika založená na zkrášlení.

Jako druhý model obecné prospěšnosti divadla Corneille vymezil věrné zobrazení ctností a neřestí, zde se však zdá, že formulací toho, v čem spočívá Aristotelem požadovaná řádnost *mores*, odkazuje více na hyperbolizaci („*caractère brillant et élevé d'une habitude...*“, srov. např. Médieiina *hybris*, ale i *furor* Racinových hrdínek), se kterou jsme se setkali při analýze třetího paradigmatu prospěšnosti. Corneillův důraz na přiměřenost nemá navíc univerzální platnost. Uvidíme dále, že 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, jež není ovšem nutně vázána na to, zdali je představené jednání morálně akceptovatelné či nikoliv.

### Corneillova velkodušnost („grandeur d'âme“)

Corneille své pojetí řádnosti *mores* dokládá provokativně zejména příklady, které pocházejí z dramát, kde se setkáme s postavami zápornými:

„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.<sup>60</sup> 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.“

(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 vytříbenou vlohou pro nuance poukazuje na vynalézavost a duchapřítomnost, jež úspěšné podvádění a klamání vyžadují: ani stopa po horatiovsko-lamesnardièrovském *castigatio mores*. Jak Kleopatřina bezohledná touha po moci, tak Lhářův důvtip jsou dominantním rysem jejich povahy. 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 povahu, aby 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 postav a zobrazeným dějem. K otázce zkrášlení se těsně váže další pasáž *Rozpravy*. Navzdory nepřesnostem v dobových interpretacích a latinských překladech *Poetiky*, které hrály zásadní úlohu v ustavení kritického mýtu, že *chrèstos* je nutno chápat jako kritérium morální, je i zde 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

---

<sup>60</sup> Z uvedeného příkladu je jasné, že corneillovská „grandeur d'âme“ není ztotožnitelná s morální ctností.

*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 toutefois 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 dureté, 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.*<sup>61</sup>

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

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 ho zde opět v překladu Milana 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 vypodobňuje lidi prchlivé a lehkomyšlné a s jinými takovými povahovými vlastnostmi, přece, ač jsou takoví, má je vykreslit jako ušlechtilé; tak např. Homéros vypodobnil Achillea jako vzor neústupnosti a současně jako člověka s dobrou povahou.“

(*Poetika* XV, 1454 b 8–14, cit. vydání, s. 81.)

Jak patrně, Milan Mráz v překladu volí též výklad jako Corneille: homonymum *agathon* v poslední větě do češtiny překládá jako „dobrý“, a nikoli jako vlastní jméno básníka Agathon<sup>62</sup>. Ke stejnému řešení se přiklonila i většina dobových poetik a latinských komentářů. Toto chápání pak Corneille vede k poznámce, 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 uměním<sup>63</sup> 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

<sup>61</sup> Srov. Francesco Robortello, *In Librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes*. [1548]. München: Wilhelm Fink Verlag, 1968, s. 182.

<sup>62</sup> K tomu srov. poznámku M. Mráze na s. 204, kde rozebírá i druhé možné čtení této pasáže. Kloune se však k předstřenému překladu. „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 obdaňuje postavu Achillea kladnými rysy.“ Vynikající rozbor Corneillova čtení tohoto místa nabízejí Marc Escola a Bénédicte Louvatová (Corneille, *Trois discours*, cit. vydání, s. 160–161).

<sup>63</sup> K tomuto tématu srov. Emannelle Hénin, *Ut pictura Theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne du classicisme français*. Genève: Droz, 2003.

zobrazí (byť hyperbolicky) dominantní rys jednající postavy, umožní vnímateli, aby ji identifikoval. Toto rozpoznání je pak zdrojem požitku, který by samotný model zobrazeného předmětu (Aristotelés zmiňuje např. mrtvolu nebo ohyzdná zvířata) v reálném světě nemohl poskytnout. Jaká je v tom však role 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 *aisthēsis*, v případě tragické mimésis (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 lehkomyšní lidé) a ušlechtilostí (*epieikeis poiein*)? Roselyne Dupont-Rocová a Jean Lallot ve svém 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 Nikomachovi*). Básníkovým úkolem je však 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 pojetí v *Poetice* tentokrát na opravdu neřešitelný paradox.<sup>64</sup> Modernost Corneillovy argumentace tkví v tom (a citovaný komentář francouzských překladatelů je v podobném duchu), že povahu básnického zobrazení odliší od mravnosti či nemravnosti napodobovaného předmětu, uměleckému ztvárnění tak Corneille *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 velkodušnosti („*grandeur d'âme*“), Lhářově talentu, obecněji pak o dokonalém zobrazení ctnostných či neřestných povah („*caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse, ou criminelle*“), je patrné, že tato vymezení nevztahuje na předmět zobrazení, tedy i na povahové rysy jednající postavy, nýbrž na způsob básnické imitace. Řádné je, když se básníkovi podaří vystihnout kvintesenci povahy. A takové zpodobení je samo o sobě krásné.

---

<sup>64</sup> 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 *epieikēs* 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. *Epieikēs*, 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.“ (Aristote, *La Poétique*, cit. vydání, s. 268).



Ještě závažnější je však kritérium následující, tj. požadavek koherence mezi povahokresbou a zobrazeným jednáním. Znovu dokládá, že svrchovanou složkou, která určuje hierarchii mezi zdánlivě si protiřečícími pravidly, je v tragédii 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 dont l’*Oreste* d’Euripide<sup>65</sup>, dont le défaut ne consiste pas en ce qu’il est injuste, mais en ce qu’il l’est sans nécessité.“

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

Pokud příčinné zřetězení jednotlivých událostí, tedy samotný dramatický děj opírající se o princip kauzality, nevyžaduje, aby jednající postava měla povahu neřestnou, pak zobrazení takové povahy není řádné. Básník (Euripidés) 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 Euripidova *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 upozaduje morální hodnocení postavy ve prospěch básnické koherence. Celou tuto Aristotelovu úvahu Corneille v roce 1660 přijímá a v nejmenším nezpochybňuje její platnost.<sup>66</sup> O dvacet let dříve však vyvolala plamennou polemiku mezi La Mesnardière a Castelvětem. U tohoto poněkud vleklého sporu se nyní zastavíme.

---

<sup>65</sup> 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, 1454 a 29–32, cit. vydání, s. 81.)

<sup>66</sup> Corneillův rozbor tohoto místa Aristotelovy *Poetiky* je příkladný. Neznamená to však, že by se Corneille 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, luy dit, que le long séjour qu’il a fait parmi les barbares, l’a rendu barbare luy-même, il luy répond, qu’il ne suit en cela que les mœurs des Grecs, qui veulent qu’on ait toujours de la consideration pour ses parens, & 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 dons 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 nécessaires, car Euripide n’auroit pas traité moins heureusement ce sujet, quand il auroit donné à Menelas des mœurs tout opposées: & qu’elles

## Povahokresba spartského krále Meneláa: La Mesnardièreova polemika s Castelvetro<sup>67</sup>

Svou obsáhlou kritiku Castelvetrovy interpretace „zbytečné povahové špatnosti“<sup>68</sup> spartského krále Meneláa La Mesnardière přehledně člení do následujících pěti bodů:

„Au premier, il [Castelvetro] dit, Qu’Aristote ne blasme pas Euripide d’auoir fait Menelas meschant, mais de l’auoir 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 auance 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 troisiéme, 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 quatriéme, Qu’il choque la Vrai-semblance, en faisant que Menelas accable Oreste son nepueu. *Scostandosi dal verisimile, non essendo cosa verisimile che un zio sia di costumi cosi rei, che perseguiti a morte un nipote, &c.* [4.]

Et il conclud au cinquiéme, 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

---

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 nécessité, & 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.*“ (André Dacier, *La Poétique d’Aristote*. Traduite en François. Avec des Remarques. Paris: Barbin, 1692, s. 240–241; naše kurziva.) V závěru Dacier odkazuje na Corneillův rozbor *Rodoguny* z roku 1660, kde Corneille obhajuje jednak koncepci dramatického děje založenou na zobrazení překvapivých událostí a zároveň své úpravy historického námětu.

<sup>67</sup> O Castelvetrovi se v obsáhlé předmluvě La Mesnardièreovy *Poetiky* dozvídáme následující: „Il est aisé de iuger par l’amour que i’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 i’honore 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 Auteur, *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.“ (La Mesnardière, *La Poétique*. Genève: Slatkine Reprints, 1972, s. FFF–GGG; naše kurziva.) Castelvetrovy kritické výtky k Aristotelovi neoceňuje v roce 1674 ani jezuita René Rapin, srov. „Picolomini [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.“ (René Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poëtes anciens et modernes*. Édition critique par Elfriede Theresa Dubois. Genève: Droz, 1970, [1674], s. 11.)

<sup>68</sup> Přidržíme se Mrázova překladu (*Poetika*, cit. vydání, s. 81). Aristotelova i Corneillova formulace je však jemnější (litotes: „nikoliv nezbytné povahové špatnosti“).

ressentiment de l'affligé Tyndarée fust secondé par Menelas contre vn fils dénaturé, qui n'auroit point été puni, & n'eût couru aucun danger pour auoir tué sa Mere, si Menelas n'eût epousé 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.]“

(La Mesnardière, *La Poétique*. Genève: Slatkine Reprints, 1972, s. 148–149.)

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 perchè la reità sciemi la compassione e lo spavento, per la qual cosa sola in questo capo il poeta è da riprendere, ma lo riprendere, 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)

„Egli è il vero che la favola non poteva procedere avanti né avere composizione di cose che stesse 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 perfezzione, è stato di necessità a far Menelao reo. Laonde non veggo come possa dire Aristotele che Menelao sia formato reo senza necessità...“ (s. 430)

(Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*. A cura di Werther Romani. Roma–Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1979, volume primo, s. 429–430.)

V La Mesnardièreově polemice s Castelvetrem si nelze nevšimnout, jak usilovně se autor snaží dopátrat „pravdy“, tj. jediného definitivně správného výkladu Aristotelových úvah. Navzdory jisté úpornosti jeho úvah je však na místě, abychom La Mesnardièreovu argumentaci v jeho vlivné *Poeticé*<sup>69</sup> podrobili důkladnější analýze. Již samotná stylizace čtenáře ani na chvíli nenechá na pochybách, že veškeré La Mesnardièreovo snažení spěje k jedinému: v Aristotelově vymezení podmínek povahokresby spatřuje totiž především záruku morální

---

<sup>69</sup> V *Divadelní praxi* se d'Aubignac problematice vymezení *mores* překvapivě téměř vůbec nevěnuje a čtenáře odkazuje právě na La Mesnardièreovu *Poetiku*. Srov. „Je n'entreprends 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.“ (d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*. Éd. Hélène Baby. Paris: Honoré Champion, 2004, s. 459.) Srov. dále d'Aubignacovu kritiku Corneillovy *Sofonisby*, z níž citujeme v kapitole o Racinově *Andromaché*.

prospěšnosti divadla a připravuje si tak půdu k obhajobě svého vlastního pojetí příkladnosti.<sup>70</sup> Jako první argument proti Castelvetrovi La Mesnardière uvádí pořadí, ve kterém Aristotelés jednotlivé podmínky *mores* vypočítává:

„Il est tellement veritable qu’Aristote blasme Euripide d’auoir fait Menelas meschant, qu’il ne faut que lire son texte, & decouvrir ses sentimens pour vuidier cette Question. Car il demande pour les Mœurs, **premierement** qu’elles soient *bonnes*, en suite qu’elles soient *propres*, après qu’elles soient *semblables*, enfin qu’elle soient *égales*.“

(Ibid., s. 149; původní kurziva, naše zvýraznění.)

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 své konceptualizaci *bienséances* s přiměřeností ztotožňuje. Aristotelovo pořadí jednotlivých podmínek lze spíše chápat jako škálu od více inkluzivního k méně inkluzivnímu, tuto možnost však 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 Ecriuain 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 qu’elle est [sic!] la *vertu* par l’exposition du *vice*.<sup>71</sup> 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 Couenance, les Discours de *Menalippe*; Enfin contre l’Egallité, *Iphigenie en Aulide*.“

(Ibid., s. 149–150; původní kurziva.)

Castelvetro se sice vskutku mýlí, když považuje Aristotelem uváděný příklad Meneláovy povahokresby za prohřešek proti povahové důslednosti, La Mesnardière však v argumentaci rovněž pochybí, lépe řečeno jeho formulace jsou místy příliš vyhocené – jako by chvílemi zapomínal, že Aristotelés Meneláovu povahovou špatnost v Euripidově *Orestovi* neuvádí jako prohřešek proti řádnosti v absolutním slova smyslu, ale jako příklad zbytečné povahové špatnosti, jež neodpovídá logice dramatického děje. La Mesnardière pochybí zároveň i v interpretaci Odysseova nářku ve *Skyllé* – Aristotelés ho 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 (Ifigenie). La Mesnardièreovo chybné čtení tak diskvalifikuje i další uvedený

<sup>70</sup> Srov. výše náš rozbor Corneillova přístupu k prospěšnosti divadla.

<sup>71</sup> Ne „manquement“, „faute“ či „erreur“, ale „vice“! Řeč je pochopitelně o autorských prohřešcích.

argument, totiž že Aristotelés doplňuje každou vymezenou podmínku vždy pouze jedním příkladem pochybení.<sup>72</sup> O tom, že La Mesnardière dále chápe řádnost více jako kritérium morální, nesvědčí pouze perifráze, kterou označuje Aristotela (srov. výše „merveilleux écrivain dans la Morale du Théâtre“), ale i následující formulace, kde se o podmínkách *mores* vyjadřuje, jako by se jednalo jednoznačně o m o r á l n í 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 Poëme, & partant qui est fort blasmable, *puisque c'est vn mauuais 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 [...].“

(Ibid., s. 150; původní kurziva.)

Zvolené lexikum je i bez komentáře výmluvné: „corruption“, „Vertus Morales“, „vices“. Byť zde na rozdíl od předchozího analyzovaného úryvku La Mesnardière správně poznamenává, že Aristotelés vytýká Euripidovi, že si povahovou špatnost Meneláa v *Orestovi* nevyžaduje děj, tudíž že není nezbytná, způsob, jak s pojmem teoretik zachází<sup>73</sup>, svědčí o tom, že vymezení *mores* nechápe coby autonomní pravidla básnická, nýbrž jako morální ctnosti, jež by básnická povahokresba měla podle Aristotela („vynikajícího morálního filosofa“) čtenáři či divákovi zprostředkovat 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 *Iliadě* a

---

<sup>72</sup> Dacier podává následující vysvětlení a v závěru se pozastavuje nad Racinovým Hippolytem: „[...] il est bon de faire une réflexion qui ma 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-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.“ (André Dacier, *La Poétique d'Aristote*, cit. vydání, s. 256–257.)

<sup>73</sup> Lze namítnout, že se jedná o dobovou zvyklost. Ano, ale La Mesnardièreova *Poetika* vychází po zenitu sporů o Corneillově *Cidovi* a je mimo veškerou pochybnost, že La Mesnardière Chapelainova dílka znal. La Mesnardière je ve své stylizaci rozvážlivý.

v Sofoklově *Aiantovi*. Veškeré *decorum* a morálně chápané *chréostos* překračuje Meneláos hlavně u Homéra. La Mesnardière poukazuje zejména na ten fakt, že jej Homér v *Iliadě* zobrazuje jako rozkošnického zbabělce propadlého milostné vášni:

„[...] Après qu'une cruelle guerre qui suivit leur [Hélène, Ménélas] insolence, eut répandu le plus beau sang de la Grece & 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 yeus 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*.“

(La Mesnardière, *La Poétique*, s. 152–153; naše kurziva.)

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

„Sophocle l' [Homère] a si bien suiui dans les mœurs de ce Personnage au Poème de la mort d'Ajax, qu'il le fait *assez iniuste, assez cruel & assez lasche* pour empescher 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 *vne ame barbare* qui a beaucoup de pouuoir, que de porter la vengeance au delà mesme de la vie? & d'exercer sa fureur contre le corps d'un vaillant homme, lors qu'il n'est plus en état de répondre à ses ennemis, & de repousser leurs outrages?“  
[následuje citace ze Statiovy *Písně o Thébách* (9. kniha, v. 3–4): *Inachidae culpantque virum et rupisse queruntur / Fas odii.*]“

(La Mesnardière, *La Poétique*, s. 153; naše kurziva.)

Nuže, jak Homérovo, tak Sofoklovo pojetí tedy vyvrací Castelvetrův pomýlený názor: Euripidés rozhodně nepochybil v pravidle, jež požaduje ve 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 věnoval pozornost povahokresbě jakožto nezbytné hybné síle dramatického děje (zbytečná povahová špatnost), prodlévá soustředěněji u rozboru Meneláových charakterových vlastností.

Své dosavadní výtky ke Castelvetrovi La Mesnardière podepírá dále rozbořem všech pěti Euripidových tragédií, v nichž Meneláos vystupuje. Kromě *Oresta* se jedná o tato díla: *Trójanky*, *Helené*, *Ifigenie v Aulidě*, *Andromaché*. La Mesnardièreův rozbor je expresivní obžalobou spartského krále, který svými skutky konzistentně ukazuje, nakolik je jeho povaha zlotřilá. Terčem La Mesnardièreových útoků je v *Trójankách* a v *Helené* Meneláova slabost a zženštilost:

„On ne peut tirer autre chose des *Troades* de nôtre Poëte, sinon que Menelas est *foible, effeminé & ridicule*<sup>74</sup>, de s'arrester à discourir avec vne 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 devoit faire mourir par vn *supplice exemplaire*, à la teste d'une armée qui auoit tant souffert pour elle.

Si nous considerons l'*Helene*, nous y treuuerons vn 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 vn antre par vn nombre de gens armez. Nous verrons vn Prince *timide, effeminé & méprisable*, qui abordant 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 rencontrerons 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 sa 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.“

(La Mesnardière, *La Poétique*, s. 154–155; naše kurziva.)

Proradnost, úskoky, nespravedlivost, bezcitnost, změkčilost, slzy, zbabělost: podobné charakterové rysy vytýká La Mesnardière Meneláovi s neskryvaným opovržením i v Euripidově *Ifigenii 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<sup>75</sup>, všimá toho, že se Meneláos násilím zmocňuje zprávy, kterou jeho bratr Agamemnón posílá své manželce Klytaimnéstře:

---

<sup>74</sup> Kategorie směšného (zvláštního, abnormálního) by stála za samostatný důkladný rozbor. Obecně v 17. století ve Francii platí, že nepřiměřenost povahových rysů vzbuzuje komický efekt, v tragédii nepatřičný. Podobnou výtkou byl častován Racinův Pyrrhos v *Andromaché*.

<sup>75</sup> Pro základní orientaci srov. Maurice Magendie, *La Politesse Mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII<sup>e</sup> siècle, de 1600 à 1660*. 2 svazky. Paris: Librairie F. Alcan, nedat., [1926]. Nověji pak Emmanuel 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: Gracián, Baltasar: *Příruční orákulum o umění moudrosti*. Přel. Josef Forbelský. Praha: Odeon, 1990, s. 185–197. Srov. i nepodepsanou poznámku v českém vydání *Galatea* (Giovanni della Casa, *Galateo aneb o mravích*. Přel.

„Pour connoître ces veritez [navazuje na úryvek, kde La Mesnardière rozebírá Meneláovu krutost], il ne faut qu'ouurer les yeux lors que ce Prince *inciuil* ouure les lettres de son Frere, après les auoir arrachées *avec vne extrême rudesse* au courrier qui les portoit à la Reine Clytemnestre.“

(La Mesnardière, *La Poétique*, s. 156; naše kurziva.)

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

„[...] on découurira 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 inconsiderément toute la Maison Royale, pour reparer en cette guerre l'auueglement de Menelas, & l'impudicité d'Helene.“

(La Mesnardière, *La Poétique*, s. 156; naše kurziva.)

Když La Mesnardière analyzuje Meneláovy povahové rysy v Euripidově *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*<sup>76</sup> (u Corneille kromě raných *Cinny* a *Hérakleia* hlavně *Oidipus* 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 vindicatiue: bref qui est tellement *semblable* à ce 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*.“

(La Mesnardière, *La Poétique*, s. 156-157; naše kurziva.)

Euripidés Meneláovu povahu ve všech pěti tragédiích zobrazuje koherentně. V různých situacích a z týchž vzájemně se nastiňujících zločinných, zbabělých, změkčilých atd. skutků divák rozpoznává opakovaně stále týmž způsobem jednajícího spartského krále. Euripidés tedy ve všech tragédiích dostal požadavku vnitřní koherence jednající postavy. Navíc navazuje na zobrazení Meneláa u Homéra a Sofokla. Pokud se přikloníme k tomu, chápat požadavek podobnosti *mores* jako podmínku, aby povahové rysy jednající postavy odpovídaly

---

Adolf Felix. Praha: Odeon, 1971, s. 270–279). Z dobové literatury k tomuto tématu srov. zejména Faretovy a Méréovy výchovné traktáty. O dvorské etiketě a *habitu* vysokých společenských vrstev píše pronikavě v šedesátých letech německý sociolog Norbert Elias, srov. *La Société de Cour*. Traduit de l'allemand par Pierre Kammitzer et par Jeanne Etoré. Préface de Roger Chartier. Paris: Flammarion, 1985.

<sup>76</sup> K žánru „knížecího zrcadla“ srov. předmluvu Michala Svatoše k českému překladu Erasmova pojednání *O výchově křesťanského vladaře* (přel. Daniel Korte, Praha: Občanský institut, 2009, s. 5–12).



historickému či mytickému předobrazu, můžeme říci, že se Euripidés neprohřešil ani proti požadavku koherence v n ě j š í. Zobrazení Meneláa je stále stejné.

Jelikož je tedy Meneláos zobrazen v převážné většině známých literárních děl jako postava 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. Ve sledu řečnických otázek La Mesnardière odmítne i Castelvetrovův „absurdní“ názor, že by bylo věrohodnější, aby Meneláos pomohl Orestovi:

„Mais comment est-il possible qu'vn esprit iudicieux ainsi que Castelvetro, ait iamais eu cette pensée? Comment a-t'il pô concevoir que Menelas fust assez iuste pour prendre contre sa famille *le parti de la raison*? Par où a-t'il pô esperer qu'il fust assez genereux pour secourir les miserables? Enfin par où a-t'il iugé, qu'il pôst assister son Nepueu contre le Pere d'Helene? *Attendons-nous de la iustice d'vne 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 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?“

(La Mesnardière, *La Poétique*, s. 158; naše kurziva.)

Po analýze vnitřní a vnější důslednosti Meneláových povahových rysů se La Mesnardière dostává k závěrečnému bodu své polemiky. Upozorňuje zejména na to, že smrtelné nebezpečí hrozí šílenému Orestovi a Elektře 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. Své postřehy La Mesnardière tentokrát opírá přímo o citace z Euripidova *Oresta*:

„La raison de Castelvetro contre celles de nostre Autheur [Aristote], est Que le coupable Oreste n'auroit 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. *Se si 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.*<sup>77</sup> 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'vn Peuple animé contre eux, & résolu de les perdre; mais il le prie seulement de les sauuer de viue

---

<sup>77</sup> Srov. výše citovaný úryvek z Castelvetrova komentáře.

force, & de les tirer d'un Païs 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, & enuennimé 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 pouvoient 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 héroïque<sup>78</sup> remplie de mauuaises Mœurs, & cruelle contre les siens sans aucune necessité; puis qu'il n'est point veritable que le secours de Menelas fût necessaire à Tyndarée pour faire chastier Oreste.*"

(La Mesnardière, *La Poétique*, s. 160-161; původní kurziva.)

---

<sup>78</sup> Pojmenování „héroïque“ je dobově užíváno zejména pro postavy vystupující v eposech. Je možné, že La Mesnardière svou vytrvalou snahu prosadit, aby postavy v tragédii jednaly příkladně, ukotvil v úvahách, jež našel 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 jednjícího hrdiny („mediocrità“). A naopak, jelikož prvotním účelem eposu není vzbuzovat tragické emoce, zobrazení vznešených, doslova vrcholných hrdinských ctností („il sommo delle uirtù“), jakož i povah zcela neřestných („l'ecesso del uitio“), je v něm patřičné. Tasso tak polemizuje s Aristotelem: rozdíl mezi eposem a tragédií není pouze ve způsobu nápodoby („diégésis“ versus „mimésis“), ale rovněž ve zvoleném předmětu nápodoby a v samotném zacílení obou druhů. Tasso jednoznačně 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 soura l'imprese d'una *ecessa uirtu bellica*, soura i fatti di cortesia, di generosità, di pietà di religione, *le quali attioni proprie dell'Epopeia per niuna guisa conuengono alla Tragedia*, di qui 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 de liu più di nissun'altra alle fauole Tragiche accomodata: l'Epico all'incontra uuole nelle persone *il sommo delle uirtù*, le quali Heroiche dalla virtù Heroica sono nominate. Si ritroua l'eccellenza della pietà, 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 prendre per sogetto de'lor Poemi la persona medesima, è da loro *diuersamente*, e con *uarij* 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*, noc minor pericolo assai che i Tragici 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 [...]*“ (Torquato Tasso, *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: 1587, s. 6–7; naše kurziva.)

Castelvetrova i La Mesnardièreova analýza zohledňuje zejména ustrojení dramatického děje: jednotlivé události by se měly logicky řetězit a jedna vycházet z druhé. Na druhou stranu však vidíme, že i ve zdánlivě objektivní analýze 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 Klytaimnéstry, třebaže dramatická situace nevyžaduje nutně, aby se do děje vložil (děj Euripidova *Oresta* se odehrává teprve 6 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 zobrazení vyhoceného konfliktu mezi pozůstalými blízkými (Tyndareos je Orestovým dědem). La Mesnardière naopak připomíná, že se Meneláos jako vysoce postavený tragický hrdina (srov. výše „personne héroïque“) přiklání k takovému jednání, jež v dané situaci není nezbytné. Vzhledem k potrestání Oresta není vykreslení špatné Meneláovy povahy nutné, není jím ospravedlněno, je zbytečné. Zobrazení bezúčelného zla, jež není a nemůže být nástrojem spravedlnosti, je tak odklizen na periférii tragické mimésis. Tato argumentace nepřímou dokládá La Mesnardièreovo pojetí tragické postavy, jež se má vymykat krajnostem a jež souzní s aristotelskou konceptualizací hrdiny, s níž se setkáme na konci šedesátých let i v Racinových předmluvách. A závěrem bychom si mohli položit spekulativní otázku: protestoval by La Mesnardière s takovým zápalem proti zobrazení postavy, jež by byla vzhledem k dramatickému ději „zbytečně“ ctnostná?

\* \* \*

La Mesnardière není neomylný. Když dále ve svém rozboru zbytečné povahové špatnosti uvádí postavu Aigistha, jehož jméno v souvislosti s kritikou nikoli nezbytných a iracionálních prvků v tragédii v Aristotelově *Poetice* nezazní<sup>79</sup>, La Mesnardière jej chybně zamění s athénským králem Aigéem. Aristotelés zde kritizuje jak nenadálý Aigéův příchod na jeviště, tak zejména pomoc, kterou v Euripidově zpracování nabízí Médeii.<sup>80</sup> Jméno mykénského

---

<sup>79</sup> „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 Aigéem, anebo zbytečně předvedenou povahu, jako u Meneláa v *Orestovi*.“ (Aristotelés, *Poetika* 25, 1461b19–22, cit. vyd., s. 117.)

<sup>80</sup> Zatímco Oidipovo pochybení (vražda Láia) je událost, jež je sice neodmyslitelnou součástí tematické výstavby tragédie, ale zobrazenému tragickému ději předchází, a proto se naň Aristotelova kritika všeho iracionálního nevztahuje, nenadálý příchod Aigéa na scénu naopak součástí zobrazeného děje je. A jelikož není nikterak motivován, stává se terčem Aristotelovy kritiky. Srov. i pozdější rozbor A. Dacier: „C'est avec raison qu'Aristote condamne le rôle d'Égée dans la Médée 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 nécessaire. Après les premiers compliments, Medée luy demande le sujet de son voyage, il luy en rend compte, &

krále Aigistha se sice v Aristotelově *Poetice* objevuje, avšak nikoliv v souvislosti s vymezením povahokresby: na konci 13. kapitoly jej Aristotelés uvádí (*Poetika* 13, 1453a37) při exemplifikaci sestavení děje, kde se zneprátelené postavy nakonec smíří (jedná se o jakousi negativně vymezenou, „komickou“ *Oresteiu*).<sup>81</sup> La Mesnardièreovo pomýlené čtení však nijak nebrání, abychom si na základě jeho analýzy učinili přesnější představu o tom, jak na záporně vymezenou Aristotelovu řádnost nahlíží:

„Et sans mentir il ne faut pas auoir 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 vn Roy, afin d'entrer dans son lict, & 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 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.“

(La Mesnardière, *La Poétique*, s. 162–163; naše kurziva.)

Z La Mesnardièreových rozborů vyplývá několik závěrů. Zobrazení negativních povahových rysů připouští pouze pod podmínkou, že působí jako hybná síla jednání. *Chrétos* však nevnímá ryze jako jednotící prostředek, jenž má zajistit významovou koherenci mezi zpodobeným jednáním a povahokresbou. Strukturní nadřazenost děje<sup>82</sup> (uspořádání událostí,

---

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 brouïller 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.“ (André Dacier, *La Poétique d'Aristote*, cit. vydání, s. 501; naše kurziva.) Dacier je k Euripidovi kritičtější než Aristotelés, kromě nevěrohodného uspořádání děje Euripidovi vytýká nepřiměřené výrazivo (*decorum*, „luy dit familièrement“) a příliš nízký styl v Aigéově výstupu s Médeiou. Nevěrohodnost Aigéova náhlého příchodu však trápila i Corneille, jenž právě proto zpracoval Médeii 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 Aigéem, únos Kreúsy, Aigéovo uvěznění, vysvobození, Aigéova vděčnost, Médeii úprk z Korinthu... (Srov. Corneillův rozbor z roku 1660). K věrohodnosti v Corneillově *Médeii* srov. náš příspěvek „Catégories exogènes vs catégories endogènes. Baroque et Classicisme dans *Médée* de Corneille.“ (Outils théoriques, notions et concepts: École doctorale de Telč, 21.–22. září 2012; v tisku).

<sup>81</sup> K Aristotelovu vymezení této konfigurace děje a k paralele s Homérovou *Odyseiou* srov. erudovaný komentář R. Dupont-Rocové a J. Lallota in: Aristote. *La Poétique*. Le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Préface de Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1980, s. 251.

<sup>82</sup> K hierarchické nadřazenosti děje nad povahokresbou srov. níže uvedený komentář F. Robortella, jež zde volně parafrázujeme: Básnickovým úkolem je zobrazit jednání, nikoliv ctnosti či neřesti, ty jsou totiž skryté. „Habitús“ 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

*mythos*) v La Mesnardièreově pojetí sice určuje, zdali je povahokresba řádná či nikoliv, ale zároveň se básník musí vyvarovat krajností. I kdyby dramatik provinilce potrestal sebez příkladněji, neopravňuje ho to k tomu, aby jednající postavu nadál větší měrou negativních povahových rysů, než je nezbytně nutné. Toto moralizující pojetí souzní se Scudéryho a v menší míře i se Chapelainovými kritikami nadměrné – a nikoliv nutné – povahové špatnosti, které provázely vleklý spor o Corneillova *Cida*. U La Mesnardière je *chréstos* neredukovatelnou a svébytnou, avšak básnické *inventio* omezující podmínkou, jejíž interpretace v příkře nesmlouvavých moralistických intencích je na hony daleko více

---

*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 representari *quam per actiones quae et cerni et diiudicari ab omnibus possunt.*“ (Francesco Robortello, *Explicationes in librum Aristotelis qui inscribitur De Poetica*. Florencie, 1548, s. 2, citováno podle Claudie 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 Claudie Balavoine et Pierre Laurens. Paris: Vrin, 1986, s. 107–129; naše kurziva.) Podobně o povahokresbě uvažuje i René Rapin, odkazuje implicitně na Horatiovo *Umění básnické* a za nejsvrchovanější 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 enfans 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.“ (René Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Édition critique par Elfriede Theresa Dubois. Genève: Droz, 1970, [1674], s. 42; naše kurziva.) Ještě patrnější je 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.*“ (Rapin, cit. dílo, s. 66; naše kurziva.) Za prohřešky proti takto univerzálně pojaté, ale nikoliv výhradně moralisticky uchopené přiměřenosti (Rapinův požadavek se ani zdaleka netýká pouze vymezení povahokresby) v tzv. smíšených žánrech (nejmň 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 par tout*; ou *qu’on n’a pas de modestie*, comme Sante qui *invoque son propre esprit pour sa divinité*, et comme Bocace 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.*“ (Rapin, cit. dílo, s. 66–67; naše kurziva.) Jak patrně, Chapelainův konzervatismus není tak zapřisáhlý, jak by se mohlo z některých jeho formulací zdát, na rozdíl od Rapina má totiž pro inovace pochopení. Viz výše.

estetizující a na morálce méně závislé konceptualizaci Corneillově.<sup>83</sup> Její neredukovatelnost a svébytnost vyvěrají z toho, že je sama o sobě hodnotou. V La Mesnardièreově vymezení všech čtyř podmínek *mores* stojí *chrēstos* hierarchicky nejvýše a na rozdíl od konceptualizace Corneillovy, Chapelainovy, ale i Dacierovy není pro La Mesnardièreu zaměnitelný za přiměřenost či vnitřní nebo vnější koherenci mezi zobrazenou povahou a dramatickým dějem. Hodnotou je pak z toho důvodu, že je podloží, na kterém La Mesnardière vystaví své pojetí příkladnosti tragické mimésis. La Mesnardièreovi nestačí, aby dramatický básník čtenáři nebo divákovi předestřel čitelné jednání jednotlivých postav v tom smyslu, že mu povahové rysy nebudou bránit v jednoznačném předvídání na jejich budoucí jednání. Zobrazené události a skutky postav musí mít modelovou, univerzální platnost. Krutost, veškerá *hybris*, zaslepenost vášní, zkrátka přemíra, však proti morálně vymezené příkladnosti a jejím ustrnulým ideogramům stojí v přímé opozici – a tragédii by v tomto pojetí hrozilo, že se rozplyne v jednoznačné, duálně extrapolované *exemplum* s jasným, jistě i obecně prospěšným, ale vposled nikoliv tragickým posláním. Ještě závažnější však je, že se takto předestřený morální dualismus může vzdálit i běžné lidské zkušenosti, tedy i zkušenosti diváka v divadle. Místo toho, aby tragédie diváka zasáhla, nechá jej lhostejným a chladným. Corneille a zejména Racine udělají vše pro to, aby se jednoznačnost vymezení tragického hrdiny (tedy ať už negativně či pozitivně vymezený *chrēstos* interpretovaný morálně – u La Mesnardièreu „bonté“, „méchanceté“) posunula k jemněji promyšlené a v kontrastnějších odstínech proklesané představě o tragickém hrdinovi a jeho povaze. Melpoména u Corneille ani u Racina nezastává Boží soud.

\* \* \*

---

<sup>83</sup> Symptomatický je v tomto ohledu La Mesnardièreův odsudek námětu Euripidovy *Médeie*. Stejnomená hrdinka se vědomě mstí, svůj úmysl dotáhne do konce a navíc není v rozuzlení příkladně potrestána; potrestán není ani věrolomný Iásón. 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 éxents d'un chastiment qui donne beaucoup de terreur; & *mesme il faut s'il est possible, que les mauvaises 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 Poëte doit penser à la *Morale, donner beaucoup à l'exemple, & ne pas commetre les fautes que nous voyons en plusieurs Poëmes, ainsi que dans la Médée, où le Héros est perfide, & l'Heroïne meurtrière, 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 chastié, pour le moins en sa personne, d'estre ingrat & infidelle*. (La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 21; naše kurziva.) Corneille hrůzu představeného děje oproti Euripidovi zmírňuje, v jeho adaptaci bezmocný Iásón spáchá sebevraždu. K detailnímu rozboru Corneillovy *Médeie* na pozadí dobového uchopení povahové řádnosti srov. naši studii „Interprétation du *chrēstos* aristotélicien: La Mesnardière, Chapelain *versus* la dramaturgie cornélienne dans *Médée*“ (předneseno na konferenci „L'Interprétation au/du XVII<sup>e</sup> siècle“, Society for the Seventeenth-Century French Studies / Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3; Paříž, 6.–8. září 2012; příspěvek je v tisku).

Sám Corneille se u zbytečné, tj. přehnané povahové špatnosti spartského krále Meneláa rovněž zastaví. Třebaže Corneille dospěje vposled ke stejným závěrům jako La Mesnardière, Aristotelova negativní exemplifikace pro něj nemá stejné důsledky. Na rozdíl od La Mesnardièreových moralizujících úvah mu nepoměrně více záleží na tom, jak je ustrojen děj: zobrazení špatné povahy jednajících postav je neřádne pouze, pokud si je nevyžaduje zvolený námět. Zatímco tedy La Mesnardière chápe *chréstos* jako svrchované a univerzální pravidlo, které má za přímý důsledek vyčlenění určitých námětů jako nevhodných, Corneille toto ochuzení možné tragické látky, z níž dramatik oprávněně může čerpat, odmítá. Meneláova nespravedlivost je v rozporu s Aristotelem požadovanou řádností, poněvadž není nezbytná z hlediska uspořádání dramatického děje – v tom se oba komentátoři shodnou, odlišují 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.“

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

„Conjecture“: domněnka jdoucí v duchu La Mesnardièreovy úvahy, již vzápětí střídá zároveň ona typicky corneillovská pochybnost („tant qu'il se peut...“) o platnosti tohoto pravidla, jež v důsledku omezuje tvůrčí *inventio*. Corneille, jak jsme zmínili výše, bez sebemenšího zaváhání klade důraz na soudržnost mezi dějem a povahokresbou. Řádnost uchopenou moralisticky odmítá, uvědomuje si totiž, že se tragédie většinou bez zobrazení zla, a tedy i zlých či neřestných povah, prostě neobejde. Dramatický děj je vystaven na konfliktu, střetu protichůdných zájmů, konfrontaci – antagonismus se sice nemusí nutně zakládat na morálně protichůdných postojích, ale málokdy tomu tak není. O tom, do jaké míry Corneille požadavek, aby zobrazené povahy byly ctnostné, svazoval, svědčí i následující úvaha. Zároveň je však také svědectvím o tom, 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 uplatnit pouze na hlavní jednajících postavu v roli oběti. Vzápětí však tento nápad zamítá:

„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*<sup>84</sup> *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 rétrahir 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*<sup>85</sup> est *vicieuse*, bien qu'il tienne le premier rang dans la Comédie qui porte ce titre.“

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

Ačkoliv povahové rysy lháře ve stejnojmenné Corneillově komedii podmínku morálně chápané *řádnosti* nespĺňuji<sup>86</sup>, přesto si postava dobude divákovy přízně. Škála emocí zprostředkovaných dramatickou fikcí v tomto případě jasně ukazuje, do jaké míry je ošidné mluvit o přesných a univerzálně platných pravidlech.<sup>87</sup> Corneille se zde na chvíli zamyslí, zdali nejdůležitějším kritériem není vposled 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 Corneillova dramatického umění: může snad čtenář považovat za nevinnou oběť se vzornou povahou Médeiu? Či snad věrolomného Iásóna? Nebo v agónii umírající Kreonta a Kreúsu? Kdo je v této tragédii pronásledovatelem a kdo obětí? Corneille se proto od zběžně nastíněné interpretace (nutné zobrazení „řádné“ povahy hlavní jednající postavy v roli oběti) rychle odvrací. K požadavku (zde implicitnímu), aby hlavní tragická postava vzbuzovala soucit, se však navzdory několika ojedinělým experimentům (zejména *Nikomédes* a *Lhář*) neustále vrací a zmiňuje jej i v rozboru přiměřenosti *mores*, ke které nyní obrátíme pozornost.

---

<sup>84</sup> K pojmům „personnage“, „acteur“, „héros“ a k jejich relativní zaměnitelnosti v dobové terminologii srov. Alain Viala: „Acteur et personnage au XVII<sup>e</sup> 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.

<sup>85</sup> Pojem „habitude(s)“ je synonymní s dobově užívaným „mœurs“, francouzští teoretikové jej přebírají z italských komentářů (L. Castelvetro, A. Piccolomini), používá jej i Chapelain (srov. výše).

<sup>86</sup> V komedii vede sloučení povahové řádnosti a uměřenosti k ustavení tzv. komických typů. Povahokresba v komedii se řídí samozřejmě zcela jinými pravidly.

<sup>87</sup> Jak závazné pravidlo je? A je třeba pravidla vždy bezpodmínečně dodržovat? Jaká je mezi nimi hierarchie? V souvislosti s rozбором Meneláových povahových rysů v Euripidově *Orestovi* si tyto otázky položil již liberálně smýšlející Alessandro Piccolomini. Srov. „Accioche l'huomo non si sbigottisca per l'inosseruantia, & 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 osseruar' à punto alcuna delle dette conditioni; non potendo per saluar *qualche cosa, ch'importi più*, fuggir tal'inosseruantia; *meriterà egli perdono, & scusa* & non egli sarà attribuito per errore.“ (*Annotazioni Di M. Alessandro Piccolomini, Nel libro della Poetica d'Aristotele, Con la traduzione del medesimo Libro in lingua Volgare*. In Vinegia: Presso Giovanni Guarisco, & Compagni, 1575, s. 222; naše kurziva.)



## Corneillovo pojetí přiměřenosti (*aptum, decorum, devoir*) a podobnosti *mores*

### Zdánlivý nesoulad

Corneillova analýza přiměřenosti povah staví do značné míry na Horatiově *Umění básnickém*. Vymezení přiměřených povahových rysů se v návaznosti na Aristotelovu *Poetiku* a *Rétoriku* zevrubně věnovali již renesanční a humanističtí učenci, kteří vstřebávali rovněž odkaz Ciceronových děl o řečnictví. Ve francouzském kontextu je to zejména Julius Caesar Scaliger<sup>88</sup> a na něj navazující Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière. Když přitom krok za krokem sledujeme cestu teoretiků ke stále přesnější definici přiměřenosti, zjišťujeme, že je sama o sobě méně kontroverzní než vymezení řádnosti. Přiměřenost povahových rysů má dvojitý ukotvení: jde především o to, uzpůsobit povahu dramatické postavy tak, aby byla v souladu s normativně vymezenou představou o jejím pravděpodobném chování. Kritéria jsou několikerá: téměř všichni teoretici mezi ně zařazují věk, pohlaví, společenský status, původ, národnost a „*officium*“. Vzhledem k tomu, že je však přiměřenost kategorií relační a že tedy musí zohledňovat dobového recipienta, je její náplň proměnlivá v závislosti na dobovém vkusu, a má tudíž méně univerzální dosah než *chréostos*. Soubor požadovaných přiměřených rysů bývá vymezován nejčastěji 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 si je vyžadují události dramatického děje. Viděli jsme, že tímto způsobem relativizuje požadavek přiměřenosti Chapelain, a podobně neortodoxní pojetí představí 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 infallible, que pour bien réussir, il faut intéresser l'Auditoire pour les premiers Acteurs.“

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

---

<sup>88</sup> Iulius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*. Unter Mitwirkung von Manfred Fuhrmann herausgegeben von Luc Deitz und Gregor 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. Jedná se o jednu z nejvýznamnějších a také nejobsáhlejších renesančních poetik. Scaliger se zabývá především eposem, staví na příkladech z Vergiliovy nedostižné *Aeneidy*. La Mesnardière, d'Aubignac, Rapin i Dacier se na Scaligera často odvolávají.

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 zahrnují 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 si v první *Rozpravě* vystačí pouze s letným 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 nadána.<sup>89</sup> Chapelain se přiměřenosti věnuje v těsné souvislosti s řádností: řádně vykreslená postava je pro něj 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 k hlavní jednající postavě. Umně zpracované zobrazení nepřiměřených povahových rysů je tak pro Corneille přijatelné, avšak pouze za podmínky, že se jedná 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 výpustky v *Médeii* – postavy krále Aigéa a Kreonta).<sup>90</sup> Jednání kladného hrdiny umožní divákovi dočasnou identifikaci, kdežto jednání nepřiměřené může vyvolat smích či nelibost, tudíž vposled distanci, jež tragický *pathos* nevratně ruší. Na toto úskalí, kdy nepřiměřenost povahových rysů *pathos* podrývá, či dokonce

---

<sup>89</sup> Např. La Mesnardière ustavuje šest základních kritérií, z nichž některá dále člení: 1. věk („âge“), 2. emoční rozpoložení („passions“), 3. aktuální stav (zdali je jednající postava právě šťastná či nikoliv; „fortune présente“), 4. společenský status („condition de vie“), 5. národnost („nation“: Francouzi, Španělé, Angličané, Italové, Němci, Peršané, Řekové, Egypťané, Maurové, Thrákové, Skytové), 6. pohlaví („sexe“). Čtvrtou kategorii rozčleňuje do následujících skupin: 1. „qualitez necessaires aux Roys“, 2. „qualitez que le Poëte doit attribuer aux Tyrans“, 3. „qualitez necessaires aux Reines“, 4. „qualitez necessaires aux Gouverneurs d’Empires“, 5. „qualitez necessaires des Princes & des Princesses“, 6. „qualitez des Chanceliers“, 7. „qualitez des Pontifes“, 8. „qualitez des Courtisans“, 9. „qualitez des Capitaines“. Srov. La Mesnardière, *La Poétique*, cit. vydání, s. 119–124. Samořejmě se jednotlivá kritéria mohou protínat a dramatik je nezřídka postaven před těžkou volbu: jak např. zobrazit chování zamilovaného starce, počestného Skyta či ne docela krutého tyrana? Srov. následující poznámku a dále náš rozbor Racinových tragédií.

<sup>90</sup> Corneille ve vydáních po roce 1660 významně zkracuje pátý výstup z druhého dějství, kde se beznadějně zamilovaný athénský král Aigéus vyznává Kreúse ze své lásky (kleká si před ni a skládá jí k nohám korunu). Corneille vypouští tuto Aigéovu 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’effort 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.“ (Corneille, *Médée*, text prvního vydání z roku 1639; II, 5, v. 671–680, éd. Couton I, s. 562; naše kurziva.)

znemožňuje, se věnuje ve své *De Constitutione tragædiæ*<sup>91</sup> učený Daniel Heinsius. Corneille měl při přípravě svých sebraných spisů jeho poetiku po ruce a znal ji i Racine.<sup>92</sup> Corneille správně předpokládá, že si divákovu přízeň získá spíš ta postava, která si je vědoma svých povinností a závazků (ke králi, k vlasti, k rodičům atp.) a dbá jich, na druhou stranu 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“<sup>93</sup>), jež si má diváka nenásilně podmanit. Je tomu tak zejména v emocionálně vypjatých situacích, kdy zobrazení přiměřeného jednání mohou oprávněně zastínit chvilková citová rozpoležení, vzplanutí, ohled na „vyšší princip“, případně struktura děje. V tomto ohledu souzní Corneillovo pojetí s rozborem Dídóniny povahy od jezuity Reného Le Bossu. V desáté kapitole čtvrté knihy svého 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 de Carthage. Elle est donc passionnée, hardie, entreprenante, ambitieuse, violente, de mauvaise 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 réüssir 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*. 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 *beautez* 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

---

<sup>91</sup> Daniel Heinsius, *De Constitutione Tragædiæ. La Constitution de la Tragédie dite La Poétique de Heinsius*. Éd., traduction et notes par Anne Duprat. Genève: Droz, 2001. K úloze této významné poetiky srov. mimořádně erudovanou předmluvu k této edici, s. 7–98.

<sup>92</sup> Srov. Racinovu anotaci k Heinsiově *Poëtice* ve vydání z roku 1643. Racine si poznamenává, jak Heinsius překládá jednotlivé podmínky povahokresby: „Quatre choses à observer dans les mœurs. *Boni, convenientes, similes, aequales*.“ (Racine, *Œuvres complètes* II. *Prose*. Texte établi, annoté et commenté par Raymond Picard. Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1966, s. 932.) Upozorněme však, že Heinsiovův překlad není co se týče řádnosti důsledný. Kolísá mezi „boni“ („ut boni sint...“ a morálně chápaném „probi“ („ut probi sint...“). Srov. Heinsius, cit. dílo, s. 254, 264, 266 a ediční komentář, s. 265.

<sup>93</sup> Srov. etymologii („inter-esse“, „být mezi“).

cela se voit dans la maniere obligeante, dont elle reçoit les Troyens avant même que d'avoir vû Enée.“

(Le Bossu, *Traité du Poëme Epique*, s. 480–482; naše kurziva.)

Dídóniny úskoky, její bytostná přetvářka se nesporně příčí nomenklatuře obecně vyžadovaných přiměřených povahových rysů epického hrdiny, na druhou stranu však její povaha čtenáři zpřítomňuje Kartágo 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 zas může projevit a také projeví sklony ctnostné. Vidíme, že Le Bossu – podobně jako Corneille – upozorňuje na to, že Dídónina povaha není úplně špatná, Vergilius její povahokresbu pojal tak, aby soucitného čtenáře dojala až k slzám. Klíčovým pojmem v této pasáži je slovo „adoucissement“. 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 (třebaže, jak známo, v případě Dídóny velmi volně) historické a umělecké prameny, důležitější je však, aby funkčně plnila roli, která vyplývá z jejího postavení na šachovnici plné nekompromisních střetů mezi protivníky s různými zájmy. V případě dramatu je však hlavním hráčem sám básník (mimésis, dramatický dialog) a jeho výsostným nástrojem je zvolená konfigurace děje – ucelené zobrazení lidského jednání. Protagonisty děje jsou pak postavy (v dobových pojednáních se často setkáme s označením „personnage agissant“<sup>94</sup>), jejichž povahové rysy musí rozložení na šachovém poli přiměřeně odrážet. Dramatik se však požadavku, aby se omezil na zobrazení relativně ustálených, zpravidla očekávatelných, a tedy přiměřených povahových rysů, může zpronevěřit, když vývoj situace stočí náhlou, překvapivou a napětí vyvolávající gradací děje. Rétorickému řádu pravděpodobnosti (řečník musí chtě nechtě brát v potaz povahu adresáta, jež modeluje jeho očekávání) je hierarchicky nadřazen poetický řád nutnosti, kauzální zřetězení jednotlivých událostí a je podepírající

---

<sup>94</sup> Toto označení klade důraz na to, že tragédie zobrazuje lidské jednání, nikoliv samotné povahy. Jedná se rovněž o aristotelské vymezení, které v 17. století ve Francii nikdo nezpochybnuje. 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*, 1450 a 16 – 1450 a 25, cit. vydání, s. 59, 61. Tuto část Aristotelovy *Poetiky* později útržkovitě překládá Racine, jedná se o 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...“ (Jean Racine, *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, s. 14.)

rozhodnutí jednajících postav (*proairesis*), jinak řečeno kauzální logika v dramatu přímo znázorněného děje (*mythos*). Ke stejnému závěru přes jistou formulační ostražitost ve svých 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 écouterait, 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.“

(Corneille: *Discours* I, s. 81–82; naše kurziva.)

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 přiměřené zobrazení povahových rysů při zachování jistých podmínek nepokládá za nezbytné. Jeho rozbor svědčí však také o tom, do jaké míry je normativně stanovená doktrína přiměřenosti (a tedy i povahových *bienséances*) vratká. Neobvyklost situace nevylučuje to, že nemůže nastat, a není proto pro Corneille překážkou k tomu, aby se mohla stát legitimním námětem, byť se pravidlu přiměřenosti protiví. Samotnou existenci pravidla, a tedy řádu, jehož opodstatněnost v obecné rovině Corneille nikdy nepopírá, nelze stavět proti kompozičním postupům dramatických žánrů (tragédie i komedie), pro které 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 zohledníme-li, 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 svým protějškem vyslyšen, nechť zvolí strategii svádění přiměřenou svému věku. O jakou přiměřenost se však v tomto případě jedná? Jistě ne tu morální. Veškeré na odiv vystavované morální kvality (stavovská etika spočívající na zásluhách – „mérite“, „bonnes qualités“) starci příliš nepomohou, musí jednat strategicky, předvídavě. 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 platnému mínění (rétorická doxa).

\* \* \*

Vzájemná provázanost mezi jednotlivými Aristotelovými požadavky 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 přidržit kanonického podání v pramenech, nebo musí povahokresbu přizpůsobit soudobému požadavku přiměřenosti? A je historicky věrné zobrazení vždy slučitelné s požadavkem, aby děj vzbuzoval 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 hledat univerzální a zároveň obecně závazná pravidla. Corneille se jako dramatik s těmito otázkami musel opakovaně vypořádávat, v teoretické rovině je jeho odpověď v první *Rozpravě* však do jisté míry vyhýbavá, 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*.<sup>95</sup> 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.“

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

Tradice a paměť zavazuje: básník čerpající z příběhů antických hrdinů či skutečných historických postav se kanonickému zobrazení jejich povahových rysů nemůže zpronevřit. Jelikož je však rezervoár tragických námětů omezen a jelikož Corneille lpí na věrohodném zobrazení mimořádných událostí („*vraisemblable extraordinaire*“), v teoretické rovině mu

---

<sup>95</sup> Corneillova kurziva vyznačující citaci 123. verše Horatiova *Umění básnického*.

nezbývá, než požadavek přiměřenosti od požadavku podobnosti oddělit. Zároveň však, a zdá se, že záměrně, opomíná, 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 jej alespoň zaujmout („intéresser“), musí mít podobné povahové rysy, aby se v něm divák rozpoznal. Corneillovo pojetí ukazuje, že na problematiku zobrazení povahových rysů (povahokresbu) nahlíží v souladu s Aristotelem jako na půdorys, jenž zakládá pravděpodobnost či nezbytnost zobrazeného děje. Pravděpodobnost v případě, že jsou aktéry dramatického děje postavy fiktivní (v omezeném 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, je sice úzce spojena s pojetím povahokresby, bezprostředně se jí však, jak jsme viděli, Corneille zabývá v souvislosti s jednotlivými konfiguracemi tragického děje. Zároveň si je třeba uvědomit, jaké důsledky by Corneillovo teoretické pojetí mohlo mít. Zvolí-li si dramatik historický či mytologický námět a prokáže-li dostatečně jeho filiaci s dostupnými nebo obecně známými prameny, vyvazuje se tak z úkolu, aby povahové rysy jednajících postav zobrazil přiměřeně.<sup>96</sup> Jinak řečeno: kritériem oprávněnosti zvoleného tragického námětu je v tomto případě pouhá historická autentičnost. Požadavek, aby byla povahokresba založená na adaptaci, „zkrášlení“, „zjemnění“ či „uhlazení“, nejčastějšími to prostředky přiměřeného zobrazení povahových rysů, se pak zde v tomto světle jeví Corneillovi jako zhola zbytečný. Dobové kritiky Corneillova pojetí však dokazují, že toto řešení nemohlo dostát požadavkům soudobého vkusu: Le Bossu i Dacier ukazují, že se jím koneckonců neřídí ani sám Corneille. U celé řady Corneillových historických postav nacházíme významné posuny oproti jejich tradovanému obrazu. S velkým smyslem pro myšlenkové odstínění nad Corneillovým přístupem k požadavku přiměřenosti a podobnosti přemítá André Dacier: uvažuje nad jejich zdánlivou neslučitelností, plísnil Corneille za to, že je odděluje, a jde dokonce tak daleko, že poukáže na jistý paradox jejich vztahu. Této aporie pak využije k sofistikovanému argumentačnímu manévru, jímž Corneillův teoretický postoj vyvrátí:

„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 détruroit tout

---

<sup>96</sup> Srov. dále náš rozbor Racinova *Britannika*.

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 personnages que l'on introduit, & les mœurs convenables sont celles, qui conviennent à leur caractère.* [původní kurziva vyznačující 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 represente 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 Epique, 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 representé les Dieux avec toutes les passions des hommes. Il n'a pas peché contre la ressemblance, puisqu'il n'en a dit que ce que *la renommée* en publioit; mais il a peché contre la convenance, puisqu'il leur attribué des passions qui ne conviennent qu'aux hommes. Platon, & après luy Proclus, ont pourtant appellé 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.*“

(André Dacier: *Poétique d'Aristote*, „Remarques sur le chapitre XVI“<sup>97</sup>, s. 250–251; naše kurziva.)

Autorem obsáhlého *Pojednání o eposu*, na které Dacier v *Poznámkách* k povahokresbě opakovaně odkazuje, aniž jej jmenuje, je jezuita René Le Bossu. Klade si stejné otázky, se kterými se potýkal Corneille. Zevrubný rozbor, který čtenáři předkládá Le Bossu, předznamenává odpovědi, které 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

---

<sup>97</sup> Dobové členění na jednotlivé kapitoly nekoresponduje se členěním v dnešních edicích.



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<sup>98</sup>. Telle étoit encore celle de Pygmalion Roy de Tyr.<sup>99</sup> 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. 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 réponds 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'Empeur 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 reconnut 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 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*.“

(René 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*<sup>100</sup> (1647) povahové rysy byzantského císaře Maurikia, aniž se prohřešil proti požadavkům přiměřenosti a podobnosti. Corneille v *Hérakleiovi* o Maurikiově neústupnosti a nepřiměřené touze po majetku mlčí, naopak vystavuje na odiv jeho výčitky svědomí. Hrdina smrt svých synů a posléze i smrt svou přijímá se stoickým klidem a vidí v ní spravedlivý trest svých minulých přečinů; doslova mluví o boží spravedlnosti, jak náležitě připomíná Le Bossu. Podíváme-li se však na Corneillovy texty, jež doprovázejí knižní vydání (předmluvu „Au lecteur“ z roku

<sup>98</sup> *In margine* citace z Vergiliovy *Aeneidy*: „Quid non mortalia pectora cogis Auri sacra fames? *En.* 3.“

<sup>99</sup> dtto: „Portantur avari Pygmalionis opes pelagro. *En.* 1.“

<sup>100</sup> K *Hérakleiovi* srov. Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*. Genève: Droz, 2004, zejména s. 256–261.

1647 a rozbor – „Examen“ – z roku 1660), zjistíme překvapivě, že se „zkrášlení“ postavy byzantského krále Maurikia Corneille téměř nevěnuje, zmíní 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 ke které se vrací i ve svých pozdějších textech. Povahokresbě a požadavkům na ni kladeným věnuje Corneille toliko nepřímou pozornost, detailně rozebírá pouze zobrazení povahových rysů vychovatelky Leontiny, které v Corneillově pojetí Maurikios a Fócas svěřili své syny: Hérakleia, jenž však ve skutečnosti Maurikiovým potomkem nebyl, a Marciána – postavu zcela smyšlenou – historické prameny se nezmiňují o tom, že by Fócas měl mužského potomka. Leontině přináleží v Corneillově *Hérakleiovi* důležitá role: zatímco pro Baronia (*Annales ecclesiastici*, Corneillov historický pramen) je pouhou kojnou („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 setkáme 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 jako Corneillovu souhlasnou reakci na požadavek přiměřenosti povahových rysů, resp. přesněji na imperativ koherence mezi zobrazením povahových rysů jednajících postav a jejich jednání. Svědčí také o tom, že si Corneille vzal k srdci výhrady dobové kritiky (zejména Chapelainovy). Co se týče Leontiny, která zastává v *Hérakleiovi* daleko podstatnější roli než Elvíra v *Cidovi*, se však Corneille musel potýkat s jejím jednáním, které se požadavku přiměřenosti přičí. Leontina je hlavním strůjcem dvou záměn, na kterých děj celého dramatu spočívá: 1. Ve chvíli, kdy tyranský Fócas posílá na smrt mladičkého Maurikiova syna Hérakleia, Leontina jej vymění za svého vlastního syna Leonta (Léonce), který se tak stává nevinnou obětí krutého a mocichtivého Fóka. O Hérakleia se nadále stará jako o svého vlastního syna, o záměně se nikdo nedozví. 2. Vydobývši si lstivě Fókovy důvěry, dostává Leontina dočasně do péče i jeho syna Marciána. Po Fókově návratu z válečného tažení jej však zamění za pravého Hérakleia. Nic netušící Fócas jej nadále považuje za svého pravého syna<sup>101</sup>. Třebaže obě zmíněné záměny nejsou přímo zobrazeny na

---

<sup>101</sup> Divák se o obou záměnách dozví od Leontiny dcery Eudoxy ve chvíli, kdy ji matka nařkne (II, 1), že vyzradila tajemství o tom, že je Hérakleios naživu. Corneille se zde ukazuje jako mistr hutného vyjádření a na divákovu pozornost klade vysoké nároky. Obranný tón Eudoxiny promluvy a ten prostý fakt, že o záměnách Leontina jako jejich strůjce ví, však tuto zkratkovitost – zcela v souladu s dobovými pravidly – ospravedlňují. Corneille se navíc v obou rozborech za příliš hutné vyjádření omlouvá. Srov. „On ne dit point comment vous

jevišti, samotnému 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 vzbuzení divákovy soucitu. Tragično celé hry pramení z toho, že oba hrdinové nemají sebemenší možnost věrohodně dokázat svou pravou identitu, znejistí a nemohou 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<sup>102</sup>, Corneille uvažuje. Jeho tázání do jisté míry předznamenává i rozpaky, se kterými se setkáme později v dobové recepci Racinovy *Ifigenie*. Zastavme se podrobněji u dvou 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 payé pour celui d'un*

---

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.“ (Corneille, *Héraclius empereur d'Orient*, II, 1, v. 411–420. In: *OC* II, s. 376.)

<sup>102</sup> V předmluvě k tragédii *Zuřivý Saul*, kde odmítá jako nevhodný starozákonní námět obětování Izáka. Jean de La Taille zde naráží na Bèzovu tragédii *Abraham sacrifiant* z roku 1550. Není tomu však proto, že by autor nedodržel požadavek přiměřenosti povahových rysů, ale z toho důvodu, že zkouška pevnosti Abrahámovy 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 traite 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 miseres 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 chascun. 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 sainte 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.“ (Jean de La Taille, *De l'Art de la tragédie* (1572), préface à *Saül le Furieux*. In: Weinberg, Bernard. *Critical Prefaces of the French Renaissance*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1950, s. 226; naše kurziva.)

*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.“*

(Corneille, „Au lecteur“, *Héraclius*. In: *OC II*, 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*,<sup>103</sup> 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*.“

(Corneille, „Au lecteur“, *Héraclius*. In: *OC II*, s. 356–357; naše kurziva.)

V první části citovaného 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 tom, že by jeho rod měl být vyhlazen, vidí zasloužený 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 jej. Corneille se, jak sám upozorňuje, v *Hérakleiovi* odchyluje od

---

<sup>103</sup> Pojem *fabula* používá jako latinský ekvivalent aristotelského *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.“ (cit. dílo, přel. Milan Mráz, 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*.“ (Dacier, *La Poétique d'Aristote*, cit. dílo, s. 265; naše kurziva.)

historických pramenů a nepřiměřené povahové rysy popraveného císaře zamlčuje: ani slovo o jeho pověstném lakomství, ba chamtivosti. Tuto odchylku („zkrášlení“?) lze však interpretovat různě. Je tomu tak proto, že Corneille chtěl dostát požadavku povahové přiměřenosti? Dacier i Le Bossu na tuto otázku odpovídají kladně, poněvadž v jejich normativním pojetí je zobrazení nepřiměřeného jednání u jednoznačně kladné postavy, kterou má *spravedlivý* císař Maurikios v Corneillově pojetí být, nepřípustné. Corneillovu adaptaci Maurikiovy povahy lze však vysvětlit i vzhledem k tomu, jak je ustrojen dramatický konflikt. Fócas tu vystupuje jako krutý uzurpátor moci („tyran“), kterému nejde o nic jiného, než aby zajistil nástupnictví svému synovi. Proto jej od samého začátku nutí, aby si vzal Pulcherii, jedinou pozůstavší dceru zavražděného Maurikia. Skutečný Hérakleios se tak dostává do paradoxní situace, jeho domnělý otec jej nevědomky vrhá rovnou do náruče vlastní sestry atd. atd. V soukolí tragického děje lze tedy postavu Maurikia vnímat jako ztělesnění spravedlivé moci: právě na pozadí „zkrášlení“ Maurikiovy povahy, jejíž vykreslení tak dostalo požadavku přiměřenosti, o to odpudivěji vyniká hrůza bezpráví a násilí, jichž se dopouští v rozuzlení exemplárně potrestaný Fócas. Zároveň je však Maurikios postavou, jež v dramatu samotném coby jediná postava nevystupuje – je dávno mrtev – a v tomto ohledu je případná Corneillova poznámka, že nevěrohodným událostem, jako např. když nic netušící Oidipius 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 je možné uvést do souvislosti s povahokresbou v tom smyslu, že její nejdůležitější funkcí je, aby přispěla k příčinné provázanosti *přímo* zobrazeného dramatického děje. Můžeme tedy dospět k závěru, že „zkrášlení“ Maurikiovy povahy je motivováno – spíše než snahou o to, dostát požadavku přiměřenosti – samotným ustrojením děje a pochopitelně emocemi, jež má tragédie vzbuzovat. Rozvržení dramatického děje totiž nevyžaduje, aby byl divák s Maurikiovou proslulou lakomostí obeznámen, zmínka o ní by sem vnesla zbytečnou trhlínu. Kdyby Corneille trval na dokonale věrném zobrazení Maurikiových povahových rysů, stal by se bezesporu obětí podobných útoků, kterými La Mesnardière častuje Euripida, když pranýřuje zbytečnou povahovou špatnost spartského krále Meneláa v jeho *Orestovi*.

\* \* \*

Viděli jsme výše, že Corneille vzájemně provázanou a součinnou platnost přiměřenosti a podobnosti *mores* odmítá. Na druhou stranu ale jisté okolnosti zobrazeného děje modifikuje,

„zkrášluje“. Le Bossu a Dacier správně upozornili, že Corneillova teoretická úvaha v první *Rozpravě* neodpovídá tomu, jak skutečně ze zdroji 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, které předznamenává analýzy z druhé *Rozpravy*. Leontinino sice nepřiměřené (všeobecně obětování nevinátek nelze jistě pokládat za „přiměřené“), zato však velkorysý („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 je sice bolestivá, pláč však v sobě Leontina i v takto vypjaté chvíli<sup>104</sup> dokáže potlačit. Corneille navíc v rozboru zastává přesvědčení, že jednotlivé motivy námětu nemusí stůj co stůj dostát požadavku věrohodnosti. Podobně jako ve fiktivní dedikaci k *Médeii* Corneille soudí, 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 samotné uspořádání dramatického děje („disposition“, *mythos*) se požadavku pravděpodobnosti podřídí. Věrojatnost v Corneillově pojetí nemá onu restriktivní, svobodu básníka omezující platnost, poněvadž se nevztahuje k řádu světa zobrazovaného, ale pouze na samotný způsob zobrazování prostřednictvím dramatického děje. Zároveň se však Corneille vyvazuje z „povinnosti“ následovat historické zachycení událostí zcela věrně, což v tomto bezprostředním kontextu není překvapivé: na řadu jednoznačných odchylek od Baronia Corneille sám upozorňuje. Takové zkreslující odchýlení však nesmí být libovolné, oprávněné je pouze, pokud si je vyžaduje věrohodnost zápletky. Polemicky a se svým obvyklým

---

<sup>104</sup> Znejistěnému 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 najevo svou bolest. Její podání na Marciána působí přesvědčivě navzdory tomu, že Leontina Marciánovi poodhalí jen okolnosti první záměny a nadále jej tak 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 détourna 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.“ (II, 5, v. 601–620. In: *OC II*, s. 382–383; naše kurziva.) Leontina si při vzpomínce povzdechne, ale pláč zřejmě potlačí a Marciánovi se za svou bolestnou vzpomínku okamžitě omlouvá. Intenzivnější *decorum* (tj. přiměřenost) si lze stěžii představit. Srov. i obdobné Juniino chování v Racinově *Britannikovi*. Když se dívka o Britannikově smrti dozvídá, povzdechne si a přítomné Agrippině se vzápětí omluví (V, 4).*

sarkasmem na Corneillovo příliš okaté zkreslení dějinných událostí v první předmluvě k *Britannikovi* (1670) poukáže s odstupem i Racine.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Srov. dále náš rozbor Racinova *Britannika*.

## Důslednost zobrazených povahových rysů jednající postavy

Ze všech čtyř podmínek, které Aristotelés stanoví pro povahokresbu, by se v případě důslednosti zobrazených povahových rysů mohlo na první pohled zdát, že se jedná 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, které tomuto okamžiku těsně předcházejí, důsledné sjednocení hlavní a vedlejší dějové linie („épisode“), čím dál tím více prosazované a respektované dodržení jednot místa a zejména času, odsunutí iracionálních událostí mimo samotný děj<sup>106</sup> a v neposlední řadě chápání povahokresby jako úhelného kamene, na němž stojí věrohodnost představeného děje, to vše jsou dobře popsané prvky tzv. klasicistní tragédie<sup>107</sup>, které mohou do jisté míry vzbuzovat zdání, že důslednost ve zobrazení povahových rysů jednající postavy je jejich nezbytný předpoklad. 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 vzoru Aristotela 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.*<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> 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“. [Aristotelés, *Poetika* 1460 a 34n; Corneillova stylizace je však velmi volná.] Corneille, „Examen“, *Le Cid*. In: *OC I*, cit. vydání, s. 702.

<sup>107</sup> Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1986; Bénédicte Louvat-Molozay, *La poétique de la tragédie classique*. Paris: Sedes, 1997; Pierre Pasquier, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Klincksieck, 1995; Jean Rohou, *La tragédie classique*. Paris: Sedes, 1997; Jacques Truchet, *La tragédie classique en France*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975; Jacques Morel, *La Tragédie*. Paris: Armand Colin, 1964.

<sup>108</sup> 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



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

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

V nejobecnější rovině Corneille požadavek důsledné povahokresby tak, aby věrohodně zakládala samotné zobrazené jednání a potažmo dramatický děj, přijímá.<sup>109</sup> Zkrácenou citaci z Horatiova *Umění* lze dokonce číst 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 Bossu<sup>110</sup> i Dacier<sup>111</sup>, 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 sama povahokresba je důsledná. Potud je Corneillova interpretace důslednosti *mores* v souladu se zastánci konceptualizace

---

processerit et sibi constet.“ Český překlad D. Svobodové: „Pokus 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 má Horatiovo pravidlo mít podle Corneille širší platnost, netýká se *pouze* postav smyšlených („personam novam“).

<sup>109</sup> 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*.“ (Corneille: *OC* I, cit. vydání, s. 471; naše kurziva.)

<sup>110</sup> René Le Bossu se zastavuje zejména u rozboru epických hrdinů, rozebírá však i Horatiovo *Umění* a Terentiovu komedii *Adelphoe* (povahokresbu starce Demea). (René Le Bossu, *Traité du poème épique*, cit. vydání, s. 449–455.)

<sup>111</sup> 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 *enfants & les jeunes gens* sont *inégaux*; un Poëte 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 Poëme.“ (Dacier, *La Poétique d'Aristote*, „Remarques sur le chapitre XVI“, cit. vydání, s. 252.) Pokud je jednání postavy nedůsledné, musí být její nedůslednost vykreslena důsledně. Horatiův příklad Tigellia je kanonický a objevuje se téměř ve všech poetikách, stejně jako Euripidova Ifigenie (*Ifigenie v Aulidě*), jejíž nedůslednou povahokresbu uvádí jako prohrěšek Aristotelés. Heinsius považuje Euripidovu Ifigenii za „směšnou“, srov. „In quartum, Euripides, cujus in Aulide Iphigenia *ridicule* est inæqualis.“ (D. Heinsius, *De Constitutione Tragædiæ* dite *La Poétique d'Heinsius*. Éd., traduction et notes par Anne Duprat. Genève: Droz, 2001, s. 270; naše kurziva.)

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 je stále stejně silná. Z této části rozboru je patrné, že nad požadavek důsledného zobrazení povahových rysů klade konfrontační *pathos* zobrazeného jednání, jenž podle Corneillova autorského sebezpojetí se zobrazením nedůsledných povahových rysů nelze zaměřovat. Zobrazení Chiménina navenek nedůsledného jednání (Chiména je přizpůsobuje situaci, resp. postavám, se kterými je konfrontována) podle vlastní Corneillovy interpretace neznámá, že je její povahokresba nedůsledná. Obširněji a v souvislosti s vymezením jedné z možných konfigurací tragického děje se zobrazení Chiménina jednání a tomu, jak vysoce účinné může být pro vzbuzení tragických vášní, 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 termes de notre Aristote, et *changent* suivant les circonstances des lieux, des personnes, des temps et des occasions, *en conservant toujours le même principe*.“

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

O něco dále se pak zdá, že Corneille nesouhlasí s tím, že dramatik musí bezpodmínečně přistoupit 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*.“

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

Corneillův rozbor se nadále nese v tomto aristotelském duchu, na vrchol hierarchie staví pravidla, která určují volbu námětu a jeho zpracování, potažmo tedy i morálního profilu 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 cet 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, 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*.“

(Corneille, „Avertissement“, *Le Cid*. In: *OC I*, 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 obtíž je i v tom, že Aristotelovo vymezení ideální konfigurace dramatického děje *dispositiu* Corneillova *Cida* neodpovídá, ba naopak.<sup>112</sup> Vzpomeňme si také, že Chapelain Chiménino odhodlání pomstít otce nepovažuje za přesvědčivé, poněvadž ji zaslepuje vášeň – zejména proto kritizuje nedůslednost její povahokresby. Ve zcela přepracovaném rozboru tragédie z roku 1660 Corneille čtenářovu pozornost obrátí 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 chybuujícího, avšak nikoli provinilého tragického hrdiny. Domníváme se, že tak Corneille 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 Maîtresse<sup>113</sup> 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 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'accomodât au goût et aux*

<sup>112</sup> „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 ořesný zážitek.“ (Aristotelés, *Poetika*, 14, 1453 b37 – 1453 b39, cit. vydání, s. 77.)

<sup>113</sup> Aristotelés v *Poetice* totiž zmiňuje pouze vztahy příbuzenské (otec, matka, syn, dcera) a přátelské, nikoliv milenecké. Corneillův výklad je extenzivní, ale Aristotelovu vymezení tragického konfliktu se neprotiví.

*souhais de leurs Spectateurs, et fortifiât l'horreur qu'ils avaient conçue de leur domination et de la Monarchie.*“

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

Corneillovo zpracování odpovídá Aristotelovým požadavkům v tom smyslu, že zobrazený niterný konflikt mezi milostnou vášní a povinností trýzní milence a jako takový se nemůže minout účinkem. Setkáváme se zde však s přehodnocením ideálního tragického hrdiny, Corneille odmítá jeho prostřednost („médiocrité“). Klíč k porozumění tohoto novátorského pojetí je třeba hledat v uspořádání děje. V roce 1637 je *Cid* uveden jako tragikomedie, má tedy šťastné rozuzlení, a nic na tom nemění ani ten fakt, že ve vydáních od roku 1648 Corneille hru přejmenuje na tragédii a upravuje četné pasáže, samotný nosný konflikt hry i přes nejednoznačnost rozuzlení (odročená svatba Rodriga a Chimény) zůstává identický. Dramatický děj postupuje tak, že protagonisté překonávají řadu ryze 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 svévůli atd. Překotnou dějovost a spletité, příčinně se řetězíící události však autor vyvažuje umocněnou niterností obou hlavních postav, na nichž spočívá hlavní dějová linie dramatu včetně rozuzlení. V žargonu schematického vymezení silového pole (tzv. „aktančního schématu“, „modèle actantiel“)<sup>114</sup> je pronásledovaný zároveň pronásledovatelem a oba pojí pouto lásky. Ve hře se nesetkáme 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, a tak vnitřní konflikt rozetnout. Často kritizovaný nevěrohodný zásah krále („rex ex machina“) ve čtvrtém dějství a následné začlenění Chiménina výstupu s Donem Sanchem do syžetové výstavby dramatu lze v tomto světle chápat jako nutný důsledek bezvýchodné situace, kdy oba hrdinové nejsou s to jednat. Z Corneillova přehlédnutého pojetí tragického hrdiny, který není provinilý (tragické pochybení), poněvadž se pomsty dožaduje při plném vědomí a je zcela v právu, se tak rodí *pathos*, který vychází z principiálně neřešitelného vnitřního dilematu mezi povinností a citovou náklonností. Zakoušení tragična zde vyvěrá právě z této neřešitelnosti, jejímž nezbytným podhoubím je však to, aby oba hrdinové s e t r v a l i ve svém odhodlání. 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 Chiméninu náklonnost trvale zasloužit (další paradox). Chiména však žádné vnější

---

<sup>114</sup> Srov. Patrice Pavis, *Divadelní slovník*, cit. dílo, s. 23–25.

prostředky, které by dočasně její vnitřní dilema odsouvaly stranou divákovy pozornosti, nemá. Je proto pochopitelné, že když Corneille obhájí Chapelainem pranýřovanou nedůslednost této své postavy, musí povolát na pomoc všechny svůj důvtip a argumentační zdatnost. V prvním rozboru (1648) vystačí s pouhou 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. Její svár ji sice nevede k rozhodnému jednání, chová se dokonce nepřiměřeně – ochromuje ji však její dilema a ocitá se navíc v situaci, kdy Rodriga ani pronásledovat nemůže, nejenom proto, že jej miluje, ale také proto, že se z něj v průběhu děje stal Cid.

Corneillovo řešení je však v kontextu soudobého uvažování ojedinělé a není obecně sdíleno. Nejzjevněji se mezi dobovými francouzskými teoretickými texty zakotvení důslednosti *mores* věnuje *Poetika* již zmiňovaného La Mesnardière. 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'une après l'autre les fautes que les Ecrivains commettent dans les Sentiments, qui sont les enfans des Mœurs, leurs signes, & leur compagnons.“

(La Mesnardière, *La Poétique*, op. cit., s. 140.)

Nedůslednost ve zobrazení povahových rysů tedy podle La Mesnardière spočívá v tom, že existuje rozpor mezi povahovými rysy jednající 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 přičí. V kapitole věnované myšlenkové stránce („sentiments“, *dianoia*) pak své představy o ne/důslednosti blíže specifikuje a ze svého zorného úhlu (La Mesnardière byl lékař) je zavrhuje jako scestné:

„Il faut ensuite qu'il [le poëte] 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 suiivantes 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.“

(La Mesnardière, *La Poétique*, op. cit., s. 285; naše kurziva.)

La Mesnardière považuje za nepřipustné, aby jedna a táž postava jednala nedůsledně a rozporuplně. Rozpornost v chování a v mluvě se neslučuje jak s jeho představou o prozíravosti a uvážlivosti tragického hrdiny, tak s jeho přesvědčením, že jasnoživostí 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, do jaké míry zobrazení takových jednání odporuje zdravému rozumu:

„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 Prince de la febue?

Ces *Inégalitez 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.“<sup>115</sup>

(La Mesnardière, *La Poétique*, s. 286; naše kurziva.)

---

<sup>115</sup> *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.“ La Mesnardière, překřejší než sám Aristotelés, odkazuje na 15. kapitolu *Poetiky*, aniž v ní však podobné tvrzení najdeme. O poblouznění („entendement ébloui“) či nejistotě („esprit mal assuré“) původce (ať už autora, či dramatické postavy) se Aristotelés nezmiňuje, podobné eticko-medicínské prizma připomínající chorobopis je duchu *Poetiky* jako *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 19. kapitoly), podrobnější úvahy nalezneme zejména ve druhé knize *Rétoriky*.

Podivné, rozporuplné, směšné, škodlivé, vzájemně si protirečící, nesourodé myšlenkové pochody hrdinů, jež La Mesnardière bohatě dokládá konkrétními příklady z antických tragédií: nestálosti Ifigeniinou<sup>116</sup> v Euripidově *Ifigenii v Aulidě*, Haimónovou v Sofoklově *Antigoně*, kojné (nutrix) v Senekově *Faidře*, Médeiinou v Euripidově zpracování, Klytaimnéstřinou v Sofoklově *Elektře*. U La Mesnardièreova rozboru zobrazení nedůsledných povahových rysů a myšlenkové stránky Faidřiny kojné se zastavme, poněvadž se v ní objevují stejné výtky, které v Chapelainově a Scudéryho kritikách stihly Corneillovu Chiménu.

„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*, jedná se 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 également & *l’esprit de l’Ecrivain*, & *l’ame de la Nourrice*. [následuje citace ze Senekovy tragédie, verše 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 a auoit *moins de danger* de faire que cette Nourrice fût complaisante dès l’abord à une Reine enflammée, encore que sa passion fût extrêmement odieuse, que de lui trouver en vn temps de si *honestes pensées*, pour lui faire commetre après de si *honteuses actions*.

---

<sup>116</sup> Uvádí ji Aristotelés a po něm všichni komentátoři včetně Dacier, který pochválí Racinovo zpracování: „Cette Remarque [o povahové nestálosti Ifigenieie ve stejnojmenné Euripidově tragédii (*Ifigenie 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 réussi; en empruntant les beautez d’Euripide, il a évité ses défauts, & a fait un caractere d’Iphigenie toujours noble, sans aucune inégalité.“ (André Dacier, *La Poétique d’Aristote*, „Remarques sur le chapitre XVI“, cit. vydání, s. 253; původní kurziva vyznačuje citace z Euripidovy tragédie.)

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 seulement en les prononçant avec des lévres 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 inconstantes & 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 vne Action, vn homme change de Mœurs, d'inclinations & de manières*.“

(La Mesnardière, *La Poétique*, s. 288–292; naše kurziva.)

V La Mesnardièreově rozboru nedůsledné povahokresby se setkáváme s týmiž argumenty jako u Chapelaina. Dramatická postava má v průběhu krátkého děje<sup>117</sup> (jednota času) vykazovat tytéž povahové rysy, nesmí znejišťovat čtenáře. Myšlenková stránka (sentence, maximy) a povahokresba si vzájemně musí odpovídat, jako by se v sobě zrcadlily, a věrohodně podepírat děj. U La Mesnardière je kromě toho patrný 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 si začne klást znepokojující otázky, jež onu kýženou divadelní iluzi narušují a zpochybňují, něku-li 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 centrální 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 kategorii, kterou dramatik musí respektovat, má-li drama 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 jakékoliv podobě odmítá, naléhavě zejména v tom případě, pokud je zobrazen hrdina „neřestný“. Dramatik v La Mesnardièreově pojetí nesmí opomenout, aby nad neřestným

---

<sup>117</sup> Koncepce, která popírá v důsledku divadelní znakovost. Tento přístup je charakteristický i pro d'Aubignaca.



hrdinou vynesl jednoznačný ortel. Corneillovo pojetí řádnosti je komplikovanější, odmítá sice razantě moralistický výklad, ale zároveň trvá na tom, aby divák Chiménu vzal na milost. Bude-li totiž restituována její čest a najde-li divák porozumění pro Chiménino vzplanutí vášně, zruší se 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 básnické tvůrčí *inventio*, ale jako k jedné z možných konfigurací tragického děje. Ani Corneille by nesouhlasil s tvrzením, že řádnost povahy je zbytečná. Ne proto, aby bylo jednání hrdinky pokládáno bezpodmínečně za příkladné, ale aby vzbudila tragický soucit. Soucit, kterého se Corneille dožaduje i pro svou Médeiu: „Je vous donne Médée *toute méchante qu'elle est...*“



## Heroismus podle Saint-Évremonda a jeho apologie lásky

Již v prvním dochovaném dopise adresovaném Mme de Bourneau<sup>1</sup> Saint-Évremond vyjadřuje skeptickou obavu, že Racinův *Alexandr* 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 Racinově *Alexandrovi* se týká v hrubých obrysech zejména soudobých představ o ideálním tragickém hrdinovi. Pro náležité porozumění Saint-Évremondovým úvahám, vycházejícím ze značně omezené představy o ryze corneillovském heroismu, je třeba jeho kritiky číst se zřetelem k dobovému vymezení povahové přiměřenosti, druhému požadavku vznesenému v souvislosti s Aristotelovým pojetím podmínek *mores*.

Vzestup tzv. galantní tragédie a nevykořenitelná záliba v jejích roztoužených protagonistech, zaslepených láskou, přílišný vliv soudobé románové literatury a ústupky dobovému vkusu jsou trnem v oku celé generaci procorneillovsky orientované kritiky – a kromě nesmiřitelného odporu z pozic církevních (zejména jansenistů) se s nimi setkáme ve vyostřené podobě i u řady učenců, kteří se ke konci století a posléze i po celé osvícenství znovu a znovu podílejí na sporu mezi zastánci tradice a přívrženci pokroku (tzv. „Querelle des Anciens et des Modernes“). Za všechny jmenujme Fénelona<sup>2</sup> (v *Dopise Francouzské akademii* z roku 1714) a hluboko v osvícenství i samotného Voltaira (emblematické, byť historicky zdaleka ne spolehlivé, je v tomto ohledu Voltairovo věnování vévodkyni Du Maine k tragédii *Orestés* z roku 1750<sup>3</sup>). Obžaloba lásky coby nepřiměřeného tragického námětu má však v průběhu století několik 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, stanoviska jezuitů, benediktnů a oratoriánů jsou umírněnější. Mezi smířlivé a liberální přístupy lze řadit i Saint-Évremonda.

---

<sup>1</sup> Úryvky ze Saint-Évremondova dopisu jsou přetištěny ve Forestierově vydání (Racine, *Œuvres complètes* I, *Théâtre – Poésie*. Éd. G. Forestier. Gallimard: Paris, 1999, s. 181–183).

<sup>2</sup> 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 rejettoient 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, fâdes 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 vraye passion.“ Fénelon o několik řádek dále plísni Corneille („froid amour de Thésée pour Dircé“, *Oidipus*) a Racina („Hippolyte soupirant contre son vrai caractère“, *Faidra a Hippolytos*), oba jsou totiž v područí zhoubného „vkusu dam“. (Fénelon, *Lettre à l'Académie*. Éd. critique par Ernesta Caldarini. Genève: Droz, 1970, s. 89–90.)

<sup>3</sup> Srov. naši kapitulu o Racinově *Andromaché*.

Různé postoje k adaptaci historických námětů soudobému vkusu stály u zrodu sporu o Corneillovu *Sophonisbu* (1663)<sup>4</sup> a Saint-Évremond se ke Corneillově tragédii vrací právě v souvislosti s kritikou Racinova *Alexandra Velikého*: ze Saint-Évremondových poznámek by se zdálo, 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 des 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 sentiments qui ne s'accroissent pas aux nôtres*.“

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

Corneillovi soudobý divák nerozumí, všichni se podbízejí zavrženíhodnému vkusu dam a vznešenému heroismu není dopřáno sluchu. Tomuto úpadku podléhají však nejenom dvořané, ale i dramatici. Saint-Évremond se podivuje, jak je možné, že Racine věnuje tak málo místa proslulému Pórovu střetu s Alexandrem. Co zbylo z jeho 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.“

---

<sup>4</sup> Spor mezi přívrženci Corneille (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 ve svých *Remarques sur la tragédie de M. Corneille* z března roku 1663; Donneau de Visé v recenzi ve svých *Nouvelles Nouvelles* z února 1663). Polemiku vyvolalo uvedení Corneillovy *Sophonisby* (1663), kteréhož námětu se již v roce 1634 ujal Mairet (jeho *Sophonisba* je již z roku 1634).

(Ibid, s. 186; naše kurziva.)

Saint-Évremond však není natolik nesmířlivý, aby po tragédii požadoval jenom zobrazení hrdinských ctností. Láska má v tragédii nezastupitelné místo, ale nesmí hrdinovi stavět překážky. Proto Saint-Évremond, přívrženec heroické velkodušnosti („grandeur d'âme“), vymezuje, jak daleko může v milostném citu milenka tragického héraa zajít. Setkáváme se zde téměř s kultem silné, odvážné a rozvážené 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 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'Édipe 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.“

(Ibid., s. 187–188; naše kurziva.)

Vedle Kornélie (*Cinna*), Kleopatry (*La Mort de Pompée*) a Dirké (*Édipe*) je to však zejména Corneillova hrdinka Sofonisba, která si pro své heroické ctnosti od Saint-Évremonda vydobude nadšené elogium. Saint-Évremond tak využívá aktuální příležitosti (na úkor začínajícího Racina upevnit na piedestalu stárnoucího Corneille), aby se navrátil 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 cœurs qu'elle avait gagnés pour sauver son pays, tirer du sien un dernier secours pour sauver sa gloire et sa liberté.“

(Ibid, s. 188; naše kurziva.)

V Saint-Évremondově rozboru se setkáme s nám již známým pojmem „bienséance“. Pakliže se v tragédii objeví galantní výstup, je třeba, aby jej dramatik začlenil do děje věrohodně. Saint-Évremond to dokládá na Corneillově tragédii *Pompeiova smrt* (IV, 4). Ve chvíli, kdy

Caesar v dostaveníčku promlouvá s Kleopatrou, je totiž v domnění, byť mylném, že jej samotného a Řím nic a nikdo neohrožuje, Corneille tedy požadavek přiměřenosti respektuje:

„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 Ptolomée, 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.“

(Ibid., s. 188; naše kurziva.)

Saint-Évremondova úvaha o povahové přiměřenosti, tragickém heroismu a historické věrohodnosti jako pozadí, jež dramatik nesmí ztrácet ze zřetele, vyústí v odsudek Racinova *Alexandra Velikého*: nejen že z chrabrého a lásce vždy s úspěchem vzdorujícího Alexandra v Racinově tragédie nezbylo zhola nic z historického svědectví Quinta Curtia Rufa, průměrný a nevýrazný je i coby milenec. *Alexandr Veliký* Saint-Évremonda nenadchl. Racinovo uchopení tragické mimésis založené na zobrazení jednání natolik proslulého historického hrdiny, jako byl Alexandr, Saint-Évremondovo očekávání zklamalo. Místo velkodušnosti pouhá smířlivost; nikoli vznešený heroismus, ani plamenná vášeň, toliko prostřednost:

„*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.*“

(Ibid., s. 188; naše kurziva.)

Vzhledem k tomu, že Racine nezpodobnil hlavního hrdinu v souladu s dochovanými historickými prameny, zpronevěřil se Aristotelově požadavku tzv. historické podobnosti, neméně závažné je však i Racinovo pochybení 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 představě o povahové přiměřenosti vymyká. Úkolem dramatika je nalézt přesvědčivou rovnováhu mezi těmito protikladnými požadavky. Tragickou mimésis 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 logické kauzality (věrohodnost, nezbytnost), ale také finalitě konkrétního, aktuálního „aby“. Avšak poněvadž je přiměřenost na rozdíl od pravděpodobnosti kategorií založenou více na subjektivním úsudku (byť 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 stane v polemikách tu více, onde méně využívanou argumentační zbraní, její nezpochybnitelná existence však ani zdaleka nevylučuje pluralitu názorů a estetických přesvědčení. Mluvit o názorovém liberalismu by bylo na poli estetiky tragédie v druhé polovině 17. století nemístným anachronismem, uzavírat ji však ve stručné a ne vždy zcela precizní formule Boileauova *Umění básnického*, znamená omezit ji na jeden, byť nikoli nezávažný proud konzervativního myšlení. O jisté smířlivosti lze mluvit nejenom vzhledem k úřední funkci, kterou oficiálně zastával, i u Chapelaina, zcela neoddiskutovatelně je tomu pak u Saint-Évremonda, o čemž svědčí mj. i závěr jeho úvahy o Racinově *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.“

(Ibid., s. 188–189; naše kurziva.)

Racine se k Saint-Évremondovým výtkám vrací implicitně ve své druhé předmluvě k *Alexandrovi Velikému* (tištěna namísto původní předmluvy v prvním vydání v souborných vydáních z let 1675, 1687 a 1697). Díkce druhé předmluvy je oproti té první, jak tomu u Racina bývá, střízlivější, vede ji v méně polemickém duchu. Nejdříve s odkazem na Quinta

Curtia Rufa, ale i na další historiky (Plutarcha, Marca Juniana Justina) vyvrací, že by jeho námět nebyl historicky spolehlivý. V detailech sice text římských historiků Racine upravuje a adaptuje tak, aby byl pro soudobé publikum přijatelný<sup>5</sup>, to však nic nemění na meritů věci: Alexandr se vzdal trůnu v Póruv a Kleofilin prospěch (u Justina Kleofis), a tím dokazuje svou velikost („grandeur“) a šlechetnost („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 aeque magnam apud nos admirationem occupet quam homo fortiter miser.*“

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

Racine sice s odkazem na Seneku připouští, že sympatie diváka si získá spíše indický král Póros, to však samo o sobě v ničem nebrání, aby Alexandrovo velkodušné jednání nemohlo a nemělo být vykládáno jako exaltace jeho cti. Coby jízlivou narážku na Saint-Évremondovu kritiku je možno navíc chápat i Racinovo srovnání Alexandra Makedonského s Juliem Caesarem, tj. plutarchovského *paragone*, které 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 quod virtute non potuerat, Filiumque ab eo genitum Alexandrum nominavit, qui postea Regnum Indorum potitus est.*“

(Ibid., s. 192.)

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

---

<sup>5</sup> Srov. Forestierovy komentáře in: Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie.* Éd. G. Forestier. Gallimard: Paris, 1999, s. 1317–1318, poznámky 3, 4, 5.



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 Parallèle<sup>6</sup> 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.“

(Ibid., s. 192; naše kurziva.)

Jelikož si Racine musel býti vědom toho, že nastíněná paralela mezi egyptskou a indickou královnou poněkud pokulhává, či alespoň že přinejmenším neodpovídá Justinově historickému svědectví o indické královně<sup>7</sup>, celou právě citovanou pasáž své předmluvy v pozdějších vydáních (z let 1676, 1687, 1697) vypouští. Více než o navrženou paralelu mezi životy obou královen však Racinovi beze sporu záleželo na tom, aby svého čtenáře zpětně upozornil na neopodstatněnost Saint-Évremondovy kritiky: dívat se na Alexandra jako na pouhé ztělesnění jakéhosi nyně galantního hrdiny, jenž okouzleně a nečinně prodlévá v náručí své milenky, není oprávněné právě proto, že Racine zohledňuje požadavek přiměřenosti povahových rysů. Alexandr se v Racinově pojetí velkodušně vzdává moci v Pórův prospěch i přes to, že indický král usmrtil svého soka Taxila – bratra Alexandrový milenky, jde tak příkladem<sup>8</sup> analogickým k tomu, jaký obdiv vzbuzuje rovněž příkladný, ba nedotknutelný držitel světské moci, jemuž Racine svou druhou tragédií věnoval – samotný Ludvík XIV.

---

<sup>6</sup> Plutarchovy *Životy*.

<sup>7</sup> G. Forestier na posuny v Racinově citaci z Justina poukazuje ve svém edičním komentáři (Racine, *Théâtre – Poésie*, cit. d., s. 1318): u Racina ani slechu o tom, že Justinus označuje Cléophis explicitně za „scortum regium“, navíc je paralela mezi Kleopatrou a Cléophis dobově neopodstatněná, protože sama Kleopatra je v dobových textech zobrazena z velké části coby exemplární ztělesnění ctnosti. Dodejme, že Racine tak mlčky – či alespoň pro aktuální polemický účel – přistupuje na estetiku zkrášlení, což je postulát, s kterým se setkáváme nejen v La Mesnardierově *Poetice*, ale také u d'Aubignaca, zejména pak v jeho opakovaných odsudcích corneillovského pojetí povahokresby, ať už v kritice Corneillova *Oidipa*, či v jeho příkrém zamítnutí Corneillovy *Sofonisby*.

<sup>8</sup> Racinovu dramatickou tvorbu v úhrnu bezesporu nelze traktovat úzce jako moralistní exemplum, zdá se však přesto, 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 maximu: „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*.“ (Racine, *Théâtre – Poésie*, cit. vyd., s. 123; naše kurziva). K rozboru tragických emocí v Racinově *Alexandrově Velikém* nelze nic nového dodat: vynikající komentář Georgese 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

Racine v obranné strategii využívá týchž argumentačních postupů jako Corneille, Molière a řada jiných: rozhodující je pro autora nikoliv zvrácený vkus rádooby znalců, ale přízeň publika. V první předmluvě k *Alexandrovi* – jedná se vůbec o první Racinův kritický příspěvek – autor komentuje některé z příkrých, zároveň však i protichůdných postojů, jež uvedení jeho tragédie vyvolalo, a je pozoruhodné, do jaké míry se zaštiťuje týmiž argumenty, se kterými jsme se setkali u Saint-Évremonda, totiž poukazem na dějinné prameny. Racine upozorňuje, že předmětem odmítavé kritiky byl sice zejména dlouhý „galantní“ výstup Alexandra s Kleofilou ve třetím dějství (III; 6), více se však věnuje rozuzlení dramatu, zejména pak způsobu, kterým se divák dozvídá o smrti Taxila (jediná z hlavních postav dramatu, která umírá; zbabělý a žárlivý bratr indické královny Kleofily – 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*.“

(Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*. Éd. G. Forestier. Gallimard: Paris, 1999, s. 126; naše kurziva.)

Z tohoto úryvku je patrné, do jaké míry Racine vstřebal všechna pravidla stanovená rétorikou pro tzv. *genus demonstrativum* (chvály a hany) a ve kterém se stane nedostižným (srov. Theraménovo barvitě líčení Hippolytova skonu v pátém dějství *Faidry*). To, jak Racine popisuje střet mezi Pórem a Taxilem, má však svá jedinečná specifika: o Taxilově smrti podává Axianě, Alexandrovi a Kleofilě zprávu Alexandrův důvěrník Efestion, zatímco Taxilův přemožitel na jevišti nezúčastněně přihlíží. Mohlo by se tedy zdát, že výtky soudobých kritiků stran Pórovy přítomnosti jsou oprávněné, i když bychom čekali, že vezmou v potaz spíše ohled na přítomnost Kleofily, Alexandrový milenky a sestry v souboji podlehnuvšího Taxila. V každém případě však Racinovi nepříliš naklonění „kritici“ záměrně

---

jejich kritické edici Racinova *Alexandra Velikého* (Jean Racine, *Alexandre le Grand*. Édition critique par Michael Hawcroft et Valerie Worth. Exeter: University of Exeter, 1990, s. XXXVI–XXXVII).

opomíjejí tu okolnost, že argumentační výstavba celého tohoto závěrečného výstupu (V, 3) a zejména způsob, jakým se Alexandr a ostatní postavy, a potažmo i divák, dozvídají o smrti Taxilově, umožňují, aby se oslavenému Pórovi dostalo účinné obhajoby. Obrana z úst nepřítele je přesvědčivější, než kdyby úlohu advokáta převzal hrdina sám. A přistoupíme-li na Racinovu argumentaci v předmluvě, je chvála Póra nezbytnou podmínkou, předstupněm umožňujícím o to působivější oslavu velkorysého Alexandrova jednání, apoteosu jeho velkodušnosti. Jak však této apoteosy Racine docílil? Jakých prostředků využívá, aby diváka o skutečné šlechtnosti Alexandra a jeho vojenské družiny nenásilně přesvědčil? Ukážeme si to právě na Efestionově líčení Taxilovy smrti:

ALEXANDRE

Quoi Taxile... 1491

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,

(V, 3, v. 1491–1520, s. 176–177; číslování veršů podle 1. vydání<sup>9</sup>, kurzivou je vyznačena přímá řeč.)

Efestionova koncizní promluva má cyklickou strukturu, v *exordiu ex abrupto*<sup>10</sup> (v. 1491) se Efestion jako očitý svědek obrací k Alexandrovi a potvrzuje Pórovu zprávu, že Taxilus zemřel (v. 1490). Okamžité potvrzení zprávy o Taxilově smrti a teprve následné líčení okolností, jak k ní došlo, patří k ustáleným kompozičním postupům v tragédii již v 16. století.<sup>11</sup> Všimněme si však, že Alexandrův generál zpočátku nejmenuje Taxilova vraha, jeho jméno Efestion vyrazí uvážlivě až na samém konci promluvy, v *peroratiu* (1518–1520), tedy v okamžiku, kdy jsou známy všechny důležité (a pro Póra rovněž polehčující) okolnosti střetu mezi oběma rivaly. Divák i jednající postavy se tak sice dozvídají, že je Taxilus mrtev, dramatické napětí však nepolevuje, poněvadž nevíme, jak a kdo Taxila usmrtil. Na příkladu Racina líčení lze ukázat, do jaké míry v tragédii dochází k symbiose rétorických a dramatických postupů. V dramatickém líčení („récit“) hraje vždy centrální úlohu *narratio*<sup>12</sup>, zde uvedené veršem 1493, v Efestionově líčení mu však předchází, a je to vzhledem k funkci Efestionovy promluvy nezanedbatelný detail, stručné *confirmatio* (v. 1492): Efestion pomocí perifráze znovu zopakuje informaci o Taxilově smrti, dozvídáme se, že k ní došlo za Taxilova vlastního přičinění, byl sám jejím strůjcem. S touto letmou zmínkou kontrastuje několikerý důkaz

<sup>9</sup> K pozdějším úpravám *Alexandra Velikého*, srov. Valerie Worth: „The shape of things to come: Racine’s revisions of *Alexandre* (1666–1697)“, *French Studies*, XLIV, 4, 1990, s. 385–402.

<sup>10</sup> V následující analýze používáme rétorickou terminologii podle Cicera. Aristotelés ve své *Rétorice* rozlišuje 28 typů *loci communes*, Cicero klasifikaci redukuje na 16 typů. Připomeňme, že Jean 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. Paul Mesnard, tome VI, Paris: Hachette, 1865, „Les grands écrivains de la France“, s. 332–335). Přehlednou syntézu k *loci* podává Michael 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. Gilles Declercq: „Port-Royal et la Littérature. Le lieu commun dans les tragédies de Racine: topique, poétique et mémoire à l’Âge classique“, *XVII<sup>e</sup> siècle*, 150, 1986, s. 43–60; obecně k *loci communes* pak Antoine Compagnon: „Théorie du lieu commun“, *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 49, 1, 1997, s. 23–37; Francis 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 raně novověké francouzské literatuře existuje dnes již celá řada zásadních monografií (Bernard Beugnot; Gilles Declercq, Delphine Denis, Peter France, Marc Fumaroli, Sophie Hache, Michael Hawcroft, Aaron Kibédi-Varga, Christine Noille-Clauzade, Gisèle Mathieu-Castellani), srov. bibliografii v závěru naší práce.

<sup>11</sup> Racinův postup v líčení není novátorský. Jacques Scherer na rozboru tragédií Roberta Garniera (*Antigona*), Alexandra Hardyho (*Alkmeón*), Jeana Rotroua (*Antigona*) a Pierra du Ryera (*Alkyoneus*) ukazuje, že dramatické líčení („récit“) od pozdní renesance obvykle nebývá čistě chronologické. Srov. Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1950, s. 237–238.

<sup>12</sup> Ke struktuře dramatického líčení („récit“) obecně, srov. Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris: Nizet, 1950, s. 235–239. K dramatickému líčení u Racina, srov. Nina C. Ekstein, *Dramatic Narrative: Racine’s Récits*. New York: Peter Lang, 1986.

(*amplificatio*) o Pórově neústupnosti podaný v *narratiu*, 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 informaci o Pórově prohře v bitvě s Alexandrovou družinou (první poloverš, v. 1493) následuje coby součást *narratia divisio*, kde jsme seznámeni s událostmi, jež bezprostředně předcházely Pórově střetu s Taxilem. Zdá se, že se Póros, ačkoli již poražen, nevzdává (*loci contraria*, v. 1493–1484), v bitevní vřavě a v obležení padnuvších neklesá na mysli a nepolevuje v boji (dvojí *comparatio minorum*, v. 1495–1500). Veršem 1501 je popis Pórovy bojové odhodlanosti jakoby přerušen (krátké *digressio*, v. 1501–1502), a tato digrese je v argumentační výstavbě Efestionovy promluvy, stejně jako ve verši 1493, podepřena i rytmickou strukturou alexandrinu (srov. první syntakticky osamostatnělý poloverš, v. 1501). Pozornost čtenáře je nyní chvilkově zaměřena na samotného Efestiona, jehož se nad udatným, avšak umdlévajícím Pórem zmocňuje soucit. Efestion dodává na přesvědčivosti svému líčení dvojitým začleněním vzájemně se posilujících subjektivních důkazů: *pathosu*, subjektivního důkazu zacíleného k divákovi a postavám přítomným na jevišti, jehož působivost umocňuje *éthos*, subjektivní důkaz spjatý s postavou mluvčího. Líčení totiž podává Efestion ne jako chladnokrevný válečný protivník, ale coby Póruv *soucitný* sok. Zde názorně vidíme, do jaké míry je v tragédii tenká hranice mezi obhajobou Póra, již Efestionova promluva z hlediska dramatické zápletky rovněž musí být, a implicitní (sebe)chválou, v níž přeroste závěrečná část celého třetího výstupu<sup>13</sup> (v. 1501–1502). *Narratio* pokračuje informací o Taxilově příchodu na bitevní pole. Ze zprostředkované přímé řeči, jež Efestionu svědectví přidává na autentičnosti, se dozvídáme nejdřív, že Taxilus Póra postavil před ultimatum (v. 1505), označiv jej dvojsmyslným *zajatec* („*captif*“: „válečný zajatec“, avšak také „v područí lásky“, v. 1504)<sup>14</sup>. Taxilova výhrůžka Póra nezastraší, ba naopak, vyvolá v něm přes vší únavu nový

<sup>13</sup> K prolínání mezi *genus judicium* (soudní řeč, obhajoba či obžaloba) a *genus demonstrativum* (chvály nebo hany) v Racinových tragédiích, srov. Michael Hawcroft, *Word as Action: Racine, Rhetoric and Theatrical Language*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1992, s. 228n.

<sup>14</sup> Prolínání „galantních“ a „heroických“ obrazných vyjádření, do značné míry ustálených, je nejenom pro žánr galantní tragédie charakteristické již od třicátých let. Srov. např. vyznání athénské královny Médie 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.“ (Corneille, *Médée*, II, 5, v. 671–680, éd. Couton, s. 562). K analýze tohoto výstupu a k důvodům, proč jej Corneille ve vydáních od roku 1660 výrazně upravil, srov. náš příspěvek „Catégories exogènes vs catégories endogènes. Baroque et Classicisme dans *Médée* de Corneille“ (v tisku). Ke galantnosti v tragédii srov. Carine Barbaferi, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique (1634–1702)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006.

bojovný elán. Pórova odpověď Taxilovi není smířlivá, podlého Taxila označuje za zrádce (trojí gradace, v. 1151) a vyzývá jej v afektu (srov. verš 1515: „Rivaux irrités“ a verš 1517 „leur rage“) k souboji (v. 1512–1515). Jakkoliv se Efestion a jeho družina krveprolití snaží zabránit (v. 1517), Póros je rychlejší a Taxila usmrtí (v. 1519), teprve pak se coby poražený vzdává Alexandrově družině (v. 1520). V tomto místě Efestionovo líčení Taxilovy smrti končí.

Taxilus je v *Alexandrovi Velikém* jedinou z hlavních jednajících postav, jež v závěru tragédie, které řada moderních kritiků neprávem upírá tragický status<sup>15</sup>, 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, zrádce své vlasti, své (domnělé) milenky i svého (skutečného) spojence. Poněvadž je však Taxilův přemožitel omilostněn, je nutné zároveň, aby líčení pojalo polehčující okolnosti, jež Póra k unáhlenému tragickému činu vedly, explicitně. Jinak hrozí, že se divák místo kýžených tragických afektů, lítosti a bázně, zmocní pouhý odpor. A právě proto struktura 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 vyvolají Alexandrovo velkorysé gesto, jež divák do poslední chvíle neočekává a jež nabývá na velikosti právě tím, že je Pórovo jednání podáno tak, aby v divákovi vyvolalo když ne sympatie, tak alespoň porozumění Pórově unáhlenému jednání. Následný děj tragédie tuto chválu Póra dále umocňuje: nejenom že Alexandr nepodléhá Kleofilině naléhání, aby Taxilovu smrt pomstil (v. 1521–1528), což vyvolá typicky corneillovský „combat de générosité“<sup>16</sup> mezi Pórem a Axianou (v. 1529–1550), ale nedá se zviklat ani Pórovou výstrahou, že jeho pozice, nechá-li jej naživu, nadále může zůstat ohrožena. Na Alexandrovu zdánlivě rétorickou otázku: „Comment prétendez-vous que je vous

---

<sup>15</sup> Srov. ediční komentář M. Hawcrofta a V. Worthové v jejich kritické edici, cit. vydání, s. V. Raymond Picard *Alexandra* ve své edici (Paris: Gallimard, 1950, s. 173–174) považuje za nevyzrálou hru ambiciózního začátečníka. Do jaké míry setrvačná je předsudečnost vůči tzv. galantní tragédii, ukazuje i následující úryvek z pera předního znalce francouzského divadla, Jacquese 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.“ (Jacques Scherer, *Racine et/ou la cérémonie*. Paris: P. U. F., 1982, s. 99, cit. podle Marie-Odile Sweetser: „Présence du romanesque chez Racine: le couple amoureux dans *La Thébàide* et *Alexandre*“, *Travaux de Littérature*, 1, 1988, s. 91.)

<sup>16</sup> Na intertextuální vazby s Corneillovou tragédií *Pompeiova smrt* (*La Mort de Pompée*) upozorňují všechny ediční komentáře.

traite?“ (V, 3, v. 1568), Póros odpovídá lapidárně: „En Roi.“ (v. 1568). Alexander Pórovi požadavku vyhoví, vrací mu žezlo, nabídne mu přátelství a své jednání ospravedlní i před pomstychtivou Kleofilou (v. 1569–1592). Zbývá již jen poslední dramatický obrat („coup de théâtre“<sup>17</sup>), 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. 1530  
Mais rien ne me forçait en ce commun effroi,  
De reconnaître en vous plus de vertus qu'en moi.  
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, 1535  
Il me verra moi-même appuyer vos Exploits.  
Je vous suis, et je crois devoir tout entreprendre  
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. 1540  
Vous rendez à Porus la vie et la couronne,  
Je veux croire qu'ainsi votre Gloire l'ordonne,  
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. 1545  
Faisons en soupirant éclater notre zèle,  
Et qu'un Tombeau superbe instruisse l'avenir,  
Et de votre douleur et de mon souvenir.

Výše jsme se zmínili o tom, že Racine podřizuje strukturu dramatického děje rétorickou strukturu Efestionova líčení Taxilovy smrti. Jak tomuto tvrzení však odpovídají Alexandrova závěrečná slova (v. 1545–1548)? Ze zbabělého zaprodance moci a vlastním milostným zájmům se pro Alexandra stává věrný spojenec („Ami si fidèle“, v. 1545), na jehož památku nechá postavit skvostný hrob.<sup>18</sup> 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 řadu prvků charakteristických pro tradiční *genus*

<sup>17</sup> K problematičnosti definice tohoto pojmu coby součásti rozuzlení dramatické zápletky, srov. Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, cit. vydání, s. 83–90.

<sup>18</sup> G. Forestier upozorňuje, že se s identickým rozuzlením setkáme v Corneillově *Sertoriovi*, tragédii uvedené a vydané v roce 1662. Srov. Racine, *Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 1313.

*demonstrativum*. Rozřešit tento zdánlivý paradox lze, pokud Taxilovo 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 spojenec vůle Alexandrovy. Efestionovo líčení je pak možno chápat ve vertikální ose, tj. v rámci kompozice dramatického děje v rozuzlení, za *deliberatio*, jehož funkcí je zpupného a zatvrzelého Póra obměkčit. Coby součást dramatického děje je tedy Efestionova promluva prvotně strategií, amplifikovaným *captatio benevolentiae*, jež má zaručit, aby se Alexandrovo rozhodnutí bez dalších okolků dočkalo vděčného přijetí. Je patrné, že Racine vstřebal d'Aubignacovu poučku „parler, c'est agir“, tj. že každá promluva v dramatu má být zároveň činem<sup>19</sup>, a nikoliv pouhou květnatou ozdobou, tak jak se s nimi často setkáváme v dramatu renesančním, ale i hluboko ve třicátých letech, např. u Rotroua.

\* \* \*

Vraťme se však 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. Jedná se o vizionářské, v kontextu 17. století nebývale antidoktrinářské pojednání, v němž dekonstruuje celé dosavadní myšlení o tragédii. Není překvapivé, že Saint-Évremond hned zpočátku účelově zavrhně d'Aubignaca jako představitele, který trvá na „rigidních“ pravidlech, jejichž neúčinnost ukázal sám tím, že jedině z jeho dramatu, v němž podle vlastních slov pečlivě následuje všechna vytyčená pravidla, u diváka neuspělo. Saint-Évremond odmítá považovat za autoritu i Aristotela, slepé následování Stagirita je v moderním věku a pro moderního člověka absurdní:

---

<sup>19</sup> Srov. následující úryvek z d'Aubignacovy *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.“ (d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*. Éd. Hélène Baby. Paris: Honoré Champion, 1998, s. 407; původní kurziva.)



„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.“

(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 René de Planhol. Tome premier. Paris: A La Cité des Livres, 1927, s. 173.)

Univerzální platnost pravidel Saint-Évremond zpochybňuje a za největší nebezpečí pro diváka považuje ty tragédie, jež zobrazují všemocné a chybné antické bohy a bohyně, tedy díla, kde jsou bozi lidsky nedokonalí. Toto pojetí božství se však přičí představě dokonalého Boha křesťanského, a je tudíž pro moderní scénu nepřijatelné. Saint-Évremond dále implicitně naráží na polemiku, jež se rozpoutala po uvedení Molièrova *Tartuffa*. Explicitně pak kritizuje Corneillova *Polyeukta*<sup>20</sup>, křesťanské ctnosti mučedníků totiž 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

---

<sup>20</sup> 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 4. oddílu své *Divadelní praxe* („O zbožných promluvách“ / „Discours de piété“), vydané až po autorově smrti (srov. poznámku Hélène Babyové na s. 449), poukazuje na rozmařilý životní styl herců (s. 451) a připomíná mj. také nedostatečnou obeznamenost 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.“ (s. 452–453). Následuje kritika Corneillova *Polyeukta*, kde ve druhém výstupu třetího dějství o věcech víry, aniž je k tomu opravňuje dostatečná obeznamenost, 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.“ (s. 453) Ještě závažnějším prohřeškem je však podle d'Aubignaca 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.“ (d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, op. cit., s. 456–457).

na výzvu a své zodpovědnosti si je palčivě vědom, a proto před svým tragickým údělem neutíká, ba naopak, vyhledává jej<sup>21</sup>:

„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.<sup>22</sup> // *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.*“

(Ibid., s. 175; naše kurziva.)

Nejenom že jsou tedy křesťanské ctnosti mučedníka, bezpodmínečná a nekompromisní oddanost víře a pokora, neslučitelné se světským řádem, ale divadlo se tak může stát i onou proslulou školou bezvěrectví, nebezpečím, o kterém tak často hřímají církevní autority (Nicole, Senault, Bossuet, církevní otcové, Tertulián<sup>23</sup>). Základním požadavkem, jenž v sakrálních tragédiích není a nemůže být dodržen, je věrohodnost (u Saint-Évremonda *crédibilité*): zázraky, byť spektakulární; náhlé konverze, mučednické sebemrškačství a utrpení<sup>24</sup>, vytrvalost a absolutní odevzdání se Boží prozřetelnosti jsou náměty, jimž dodává na

---

<sup>21</sup> K otázce a zodpovědnosti (zodpovědnosti jako *způsobnosti* odpovídat – *respons-abilité* – a čelit tragické situaci) a k jejich vztahu k vymezení tragického hrdiny v řeckých tragédiích a u Racina srov. Alain Riffaud: „Réponse et responsabilité du héros tragique“, *Littératures classiques*, 16, 1992, s. 67–78.

<sup>22</sup> Zmíněné dialogické výstupy mezi Severem a Pavlínou v *Polyeuktovi* (II, 2; IV, 5; V, 6) nesmířlivý 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 [...].“ (d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, op. cit., s. 455 ; naše kurziva.)

<sup>23</sup> Srov. Tertullianus, *O hrách. De spectaculis*. Přeložil Petr Kitzler. Praha: OIKOYMENH, 2004.

<sup>24</sup> 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 doivent 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 cet excés au dessein de la Tragédie, qui est d'émouvoir 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 Martyres de quelques Saints, où l'on nous fait voir la vertu traitée si effroyablement, qu'au lieu de nous fondre en larmes*

věrohodnosti v kostele při kázáních církevní autorita. Punc pravdivosti jim zaručuje 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 novozákonní 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.*“

(Ibid., s. 175; naše kurziva.)

Vyloučiv starořecké náměty, kde jsou jednajícimi postavami 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 d'humain: dans l'humain, éviter le médiocre; dans le grand, le fabuleux.*“

(Ibid., s. 176; naše kurziva.)

Saint-Évremond se ve svém hledání ideální tragické látky ukazuje jako zanícený zastánce „admiration“, tragické emoce, jež stojí i v rámci corneillovské poetiky na periférii.<sup>25</sup> Avšak zatímco Corneille o údivu mluví pouze jako o jedné z možností funkčního zaměření poetiky dramatu, a nikoliv nutně tragédie (*Nikomédes, Lhář, Pokračování Lháře*), Saint-Évremond tradiční tragické emoce, zejména bázeň, radikálně odmítá. Z toho, že zpochybňuje náležitost tragických emocí, vyplývá, že autor odmítá spíš než vyvrací i dobově převažující interpretace aristotelského působení katarze. Saint-Évremond ukazuje, proč zobrazení lidského jednání, jež vzbuzuje znehybnující bázeň a soucit, nemůže být morálně prospěšné. Model

---

à l'aspect de ces cruautés, nous avons le cœur serré par l'horreur que nous conceuons d'une si étrange injustice.“ (La Mesnardière, *La Poétique*, op. cit., s. 108–109; naše kurziva.)

<sup>25</sup> Srov. Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*. Genève: Droz, 2004, zejména s. 328n.

attické<sup>26</sup> tragédie vedl totiž podle Saint-Évremonda řeckého diváka k rezignaci, pověřivosti a neustálému strachu. Kdyby takový model autoři napodobovali, hrozí, že bude neblaze působit v lidském životě:

„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'usage<sup>27</sup> que ne fut Aristote pour le conseiller<sup>28</sup>: 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?“

(Ibid., s. 177; naše kurziva.)

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 žánr tragédie s velkými filosofickými otázkami, totiž tázáním po osudovosti, případně po fatalismu lidského údělu.<sup>29</sup> A není to pouze důsledek galantního požadavku po

---

<sup>26</sup> K pojmům *asiatismus* a *atticismus*, které svým způsobem předznamenávají moderní, avšak dnes hojně zpochybnované rozlišení mezi barokem a klasicismem, a s nimiž se opakovaně setkáme v jednotlivých etapách *Querelle des Anciens et des Modernes*, srov. Roger Zuber: „Atticisme et Classicisme“. In: *Critique et création littéraires en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1977, s. 375–387. Srov. i úvahy „venkovského šlechtice“ Jeana Gueza de Balzaca, o pojmech *urbanitas* a *civilité* ve vztahu k *je ne sais quoi* ze svého ústraní 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 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 piqure 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.“ Jean-Louis Guez de Balzac, *Œuvres diverses* [1644]. Éd. Roger Zuber. Paris: Honoré Champion, 1995, s. 81–82; naše kurziva. Vynikající rozbor tohoto pojmu, jenž se vymyká snadné definici a jenž se nejenom v literárněkritickém myšlení ve Francii objevuje hojně již v 16. století, nabízí Richard Scholar, *The je-ne-sais-quoi in early modern France: encounters with a Certain Something*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Zdomácněl zejména díky románům M. de Scuderyové a ještě ve Fénelonových *Příhodách Telemachových* na něj narážíme téměř na každé stránce.

<sup>27</sup> Aluze na Platónovu *Ústavu* (3. kniha) a jeho vyhnání básníků z Obce, které však motivují důvody nejenom etické, ale i – a to zejména – filosofické (několikrát deformace Ideje v rámci platónské nauky o ideách). K devalorizaci smíšeného (epos) a mimetického modu (drama) u Platóna, srov. např. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979, s. 7–28.

<sup>28</sup> Saint-Évremond má na mysli Aristotelovo učení o katarzi, srov. níže.

<sup>29</sup> Či v případě Racinových tragédií o jansenismu či augustiniánství. K těmto filosofickým otázkám srov. vynikající syntézu, kterou podává Delphine Reguig-Naya, *Le Corps des idées. Pensées et poétiques du langage dans l'augustinisme de Port-Royal*. Arnauld, Nicole, Pascal, M<sup>me</sup> de La Fayette, Racine. Paris: Honoré Champion, 2007, s. 657–751.

jakési rokokové „rozmarosti“ („enjouement“)<sup>30</sup>. Nemá-li tragédie být truchlivým, člověka zdrcujícím a se správné cesty svednuvším zážitkem, je podle Saint-Évremonda nutné, aby v tragédiích vystupovaly postavy skutečně jednající, a nikoli pouze loutky bez svobodné vůle. Tento požadavek jde v ruku v ruce s aristotelskou hierarchií jednotlivých složek tragédie, kde nejvýš stojí uspořádání děje (*mythos*), jehož hybateli jsou však právě jednající dramatické postavy, nikoliv neviditelná B/boží ruka/ruce, teprve pak povahokresba a myšlenková stránka – ale ty pouze v té míře, do jaké zobrazené jednání věrohodně či nezbytně podmiňují.<sup>31</sup> Odmítnutí námětů zacílených k tomu, aby vyvolaly tradiční tragické afekty zobrazením osudem sužovaných a vášněmi ochromených, pasivních, tedy ne-jednajících hrdinů, vede Saint-Évremonda zákonitě ke zpochybnění Aristotelovy katarze:

„[...] l'esprit de superstition causa la dérouté 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 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.“

(Ibid., s. 178–179; naše kurziva.)

Saint-Évremondova pochybnost o mechanismu 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. Ifigeniina oběť či líčení Hippolytovy smrti u Racina), a na druhou stranu k začlenění galantní látky – často jako

---

<sup>30</sup> K požadavku rozverného veselí u celé řady tzv. galantních autorů srov. Alain Viala, *La France galante*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.

<sup>31</sup> Srov. Aristotelův pojem προαίρεσις (*proairesis*, svobodná a vědomá volba vedoucí k rozhodnému jednání) vyskytující se i v definici povahokresby (15. kapitola *Poetiky*).

vedlejší dějové linie (amplifikace historického námětu v tragédiích Corneillových). Přes veškeré nebezpečí *hybris* však francouzská tragédie řadu námětů způsobilých vyvolat tragické emoce zpracovává, ne vždy se hrůzných výjevů vystříhá – zejména pokud se týče verbální agrese, zavražďování, vyhrožování a manipulace. V úhrnu lze ovšem pozorovat – alespoň v rámci preskriptivních teoretických požadavků – že se odklání od představení fyzického násilí a krutosti, či alespoň je nepředvádí přímo (neodehrají se ostentativně<sup>32</sup> na jevišti). Následující Saint-Évremondova poznámka o tomto směřování svědčí:

„On ne trouve pas les mêmes inconvénients dans nos représentations que dans celle 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*<sup>33</sup> qui 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*.“

(Ibid., s. 178–179; naše kurziva.)

\* \* \*

Dosud se mohlo zdát, že jsou Saint-Évremondovy úvahy od vlastního předmětu našeho zájmu vlastně odtažité, avšak neztrácejme ze zřetele, že jeho pojetí náležitých tragických emocí má

---

<sup>32</sup> K *ostenzi* jako specifickému způsobu sdělování a k jejímu vztahu k umění, zejména dramatickému, srov. Ivo Osolobě, *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002.

<sup>33</sup> Další z četných paralel s d’Aubignacovou *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’embarrassent; 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 [...]“ (d’Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, op. cit., 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. Upozorníme rovněž, že emoce diváka podle d’Aubignaca mají téměř beze zbytku kopírovat představené emoce jednajících postav, je to důsledek jeho pojetí maximální iluzivnosti dramatu, komedie i tragédie.

důsledek na povahové ustrojení hlavních jednajících postav, a tedy i na povahokresbu. 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. Zároveň Saint-Évremond, jistě bezděky, přisvědčuje tomu, že Aristotelovo definiční vymezení tragédie pomocí emocí, jež má vzbuzovat, tento žánr nadále neodmyslitelně provází. Podobně jako u Corneille vlastně Saint-Évremond zpochybňuje nikoli jejich oprávněnost a působivost. Zpochybněn je jejich morální účín, jejich instrumentalizace pomocí nedostatečně jasných a neprůkazných konceptualizací, jako je například zmiňovaná katarze. Proto klade Saint-Évremond takový důraz na kvalifikaci tragického hrdiny („*grand homme malheureux*“), jeho nešťastný osud, ale zároveň mravní velikost, ke které divák obdivně vzhlíží („*admiration*“). Tuto esteticko-mravní funkci tragédie Saint-Évremond sjednocuje i v následující úvaze o galantních námětech. Stavě zejména na ohledu k divákovi, galantní náměty a zobrazení lásky na rozdíl od četných současníků nepranířuje: zobrazení „počestné“ lásky („*amour honnête*“) totiž diváka může povznášet, poněvadž se jej zmocňuje nenásilně a promlouvá přímo k jeho citům, zmocní se jej do té míry, že jej 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*.“

(Ibid., 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 vede ke zkáze, se Saint-Évremond pokouší o rehabilitaci milostných námětů v tragédii. Dramatik však musí mít na paměti, že zobrazení lásky má rovněž své zákonitosti, které staví na vlastní

představě o přiměřenosti povahokresby. Moderní tragédie by se měla vyvarovat výstředností. V závěrečných řádcích se v Saint-Évremondově *paragone* mezi antickou a současnou tragédií setkáme s podobnými názory jako v Molièrových *Směšných preciózkách*, kde není kritizováno 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 veselém jednoaktovce, vymstí se dramatikovi i afektovanost tragického hrdiny: místo úžasu vzbudí jen pobavený smích, místo souznění odstup. Komickou distancí – tedy antipod podmanivého tragična, na který v souvislosti s nedodržením požadavku přiměřenosti a důslednosti v povahokresbě upozorňoval již dávno Daniel Heinsius. Právě proto Saint-Évremond mluví o „méchant usage“ a právě proto se v jeho textech setkáváme opakovaně s formulacemi, pomocí nichž před několika lety odmítnul i zobrazení lásky v Racinově *Alexandrovi*, kde je velký a udatný hrdina z *Dějiny* zobrazen 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 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*.“

(Ibid., s. 180–181; naše kurziva.)

U Saint-Évremonda se před Boileauovým překladem Pseudo-Longinova *Pojednání O vznešeném* (1674) setkáváme s formulacemi, jichž se literární kritika následně zmocní, aby charakterizovala Corneillovo dramatické umění.<sup>34</sup> Samotný výběr Sofoklovy tragédie *Oidipus*

---

<sup>34</sup> Srov. Sophie Hache, *La Langue du Ciel. Le Sublime en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Honoré Champion, 2000, s. 347–388.



*Vladař*, kterou Aristotelés v celém korpusu řeckých tragédií považuje za nejdokonalejší, je příznačný a Saint-Évremondovu poznámku lze číst jako souhlasné kritické schválení početných úprav, které v adaptaci této tragédie provedl na konci padesátých let Corneille. Z díkce Saint-Évremondova pojednání je však patrné, že se neohlíží pouze do minulosti, jeho *paragone* mezi antickou a moderní francouzskou tragédií čteme jako kritický manifest, vytyčení estetického programu. Programu, který si přes veškeré Saint-Évremondovy sympatie ke Corneillovi – a viděli jsme, že nejsou vždy bezpodmínečné – bere k srdci, alespoň co se týče povahokresby, i Jean Racine. Nejenom ve svém *Britannikovi* (1670), jehož umění povahokresby Saint-Évremond dokonce před napsáním tohoto pojednání přivítal<sup>35</sup>, ale zejména v *Ifigenii* uvedené a vydané v roce 1675, dramatu, jehož antická podoba je podle Saint-Évremonda pro soudobého diváka rovněž nepřijatelná.

Stejně jako je nepřijatelné Oidipovo utrpení, poněvadž hrůzný trest vladaře není v přímé úměře s jeho proviněním, nemyslitelná je pro soudobého diváka i Ifigeniina oběť: zlovůle a nespravedlivost Bohů padají na nevinné bytosti, zobrazené dění v tragédii se vymyká řádu jakékoliv přijatelné představy spravedlnosti, tragický hrdina je v soukolí takových sil, že se z jejich spárů nemůže při vši snaze vymanit. Vidíme, že se se Saint-Évremondem vrací La Mesnardièreova představa o příkladnosti tragické mimesis, již však zaručuje nikoliv svrchovaným a nezrušitelným postavením nedotknutelných tragických emocí, soucitu a bázně, ale corneillovským úžasem. Úžasem k postavám, s nimiž se soudobý člověk může identifikovat – a identifikovat se s nimi může mj. díky milostné zápletce. Tragická postava má ve svém zápolení divákovi ukazovat správnou cestu, nikoliv nutně spásu, ale cestu, jak se stát lepším *hic et nunc*, jak se exaltovaně nad sebe samého 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 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.“

(Ibid., s. 181–182; naše kurziva.)

---

<sup>35</sup> Srov. dále naši kapitulu o *Britannikovi*.

Při vším očekávaném a flagrantním zjednodušení poukazují Saint-Évremondovy řádky na neslučitelnost moderního heroismu s nevyzpytatelným duchem pohanství zobrazeným v tragédii řecké, na neslučitelnost mezi světem 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 horatiovská *suavitas (douceur)*, ale i neoddiskutovatelné mravokárství (*castigatio mores*). U moderně smýšlejícího Saint-Évremonda se proto setkáváme podobně jako u La Mesnardiera s omezením výběru námětu. Pregnantní vymezení přiměřených povahových vlastností jednajících postav u něj 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, ustrojení tragického děje, povaha představeného konfliktu jsou pro Saint-Évremonda pouze nezbytnými stavebními kameny, jimž vposled nevěnuje ucelenou a samostatnou pozornost, svrchovaný je pro něj morální účín. Toto morální poselství je pak neodmyslitelnou součástí Saint-Évremondova teleologického a vizionářského pojetí vznešena, jež musí být s moderní civilní tragédií nerozlučně spjato:

„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.“

(Ibid., s. 182–183; naše kurziva.)

Vidíme, že se se Saint-Évremondem 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 nepřekročitelných, zato však univerzálně platných pravidel, ustupují ve prospěch jakoby samozřejmé manifestace soudobého vkusu a stanovení toho, čím

má živé tragické umění pro soudobého diváka být. Saint-Évremondův názor je však v 17. století výjimečný, navazuje sice na liberalismus učeného Gueze de Balzaca či společensky zběhlého Chevalier de Méré, ale jeho názory hlásané z bezpečí anglického exilu neodpovídají hlavnímu proudu směřování poetiky francouzské tragédie. Ta je příliš pevně ukotvena v aristotelské, povýtce „učenecké“ tradici a všechna kritéria spojená s povahokresbou jsou i nadále Aristotelem poměřována. Svědčí o tom všechny Racinovy předmluvy, bezprostředně zejména ta k *Andromashe*, 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, méně nosné jsou jeho úvahy o vyloučení tradičních mytologických námětů a jen do jisté míry jsou přijaty jeho úvahy o exemplárním tragickém hrdinovi – tragédie totiž mocně spoléhá na dramatickým dějem zpřítomněný konflikt a na okamžité vzbuzování tragických emocí, nikoliv na pouhý úžas („admiration“), daleko důležitější je onen bezprostřední a *ratiu* se vymykající „démon znepokojení“, o kterém trefně mluví d’Aubignac – a démon esteticky působivého znepokojení, jenž je nesen dramatickou zápletkou, odvěký a morálně nejednoznačný střet mezi antagonistickými silami předpokládá, je tragédii soupodstatný. Měla-li být Saint-Évremondova a Horatiova představa o tragickém *castigatio mores* vzata do důsledku, spadne žánr do planého moralizování, plytké alegorie neřesti a ctnosti. Tohoto úskalí si je Racine vědom a proti všemu takto plochému schematismu všemi prostředky a s odkazem na attickou tragédii nepřestává bojovat. Tragédie není soudním dvorem, jenž autoritativně vynáší rozsudek, tím méně pak poslední instancí, která dává rozhřešení.



## Racinova *Andromaché*: tragický *furor* nebo galantní Pyrrhos?

### Racinova *mediocritas aurea*

Saint-Évremondovo vytrvalé úsilí o to, legitimizovat galantní náměty v tragédii, je v kontextu poměrně setrvačné a konzervativní kritiky tzv. *Anciens*<sup>1</sup> ojedinělé, corneillovsko-chapelainovský liberalismus<sup>2</sup> střídá touha vrátit na výsluní attickou ryzost<sup>3</sup>, respektive zmocnit se jí a přetvořit ji v nový národní kánon francouzský<sup>4</sup>. Mezi početnou řadu 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 dlouhé vlády Ludvíka XIV. (*Století Ludvíka XIV.*), připojuje coby dodatek 36. kapitolu: jedná se 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. Připomene sice mimořádní úspěch jeho často nelegálně vydávaných dílek, v úhrnu však Voltaire hodnotí Saint-Évremondův odkaz ne zrovna přívětivě.<sup>5</sup> 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 svému aktuálnímu polemickému záměru – tímto postupem se ostatně neliší od dobových polemických zvyklostí. Tak je tomu i v roce 1750, kdy svého *Oresta* doprovází

---

<sup>1</sup> Bibliografie ke sporům mezi zastánci atticismu (attické ryzosti) a moderního pokroku je dnes velmi rozsáhlá. Vynikajícím úvodem k oběma těmto paradigmátům v literárněkritickém myšlení je úvodní syntetická studie Marca Fumaroliho k obsáhlé antologii, jež se vyčerpávajícím způsobem věnuje zejména sporům o Homéra (jednota *Iliady* a *Odyseie*, zpochybnění Homérova autorství obou eposů), sporům, do nichž výrazně zasáhl již v šedesátých letech i d'Aubignac (Marc Fumaroli: „Les abeilles et les araignées“. In: *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles*. Précédé d'un essai de Marc Fumaroli, suivi d'une postface de Jean-Robert Armogathe. Éd. établie et annotée par Anne-Marie Lecoq. Paris: Gallimard, 2001). Srov. též sborník *D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes. XVI<sup>e</sup> Colloque*, janvier 1986. Actes réunis et publiés par les soins de Louis Godard de Donville. Centre Méridional de Rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle: Marseille, 1986). K rozkrytí dobové *epistémé* nedávno významně přispěl Larry F. Norman, *The Shock of the Ancient. Literature and History in Early Modern France*. Chicago: Chicago University Press, 2011.

<sup>2</sup> Srov. výše náš rozbor Chapelainových *Sentiments*.

<sup>3</sup> K francouzskému pojetí atticismu ve druhé polovině 17. století srov. Volker 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 Marc Fumaroli. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, s. 707–786.

<sup>4</sup> 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 Suzanne Guellouz. Biblio 17–157. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005, zejména Emmanuel Bury: „Saint-Évremond, Ancien ou Moderne“, s. 137–148.

<sup>5</sup> Srov. Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*. Éd. établie, présentée et annotée par Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant. Paris: Le Livre de Poche, 2005, s. 967.

plamennou předmluvou, v níž od pokleslosti a nyvosti galantní tragédie odrazuje, a činí tak – jistě ne nezáměrně – i za cenu flagrantního zkreslení literárních dějin.

Zastavme se u dvou úryvků z Voltairovy předmluvy k *Orestovi*. Z obou je patrné, do jaké míry jsou kritické útoky proti galantnímu, salónnímu opojení ze „sladkého citu“ v polovině 18. století stále živé, osvícenský racionalismus přes veškerou zálibu v rokoku a tzv. obnovené preciozitě<sup>6</sup> v něm spatřuje téma nedůstojné velikosti nejvyššího 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*<sup>7</sup>; qu'une Roxane dans *l'oisiveté du sérail, s'abandonne à l'amour et à la jalousie*<sup>8</sup>; qu'Ariane *se plaint au ciel et à la terre d'une infidélité cruelle*<sup>9</sup>; qu'Orosmane *tue ce qu'il adore*<sup>10</sup>, 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<sup>11</sup>; mais que le vieux Mithridate se serve d'une *ruse comique* pour savoir le secret d'une jeune personne aimée par ses deux enfants<sup>12</sup>; 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*<sup>13</sup>; mais

---

<sup>6</sup> K preciozitě v 17. století srov. zejména následující monografie: Roger Duchêne, *Les Précieuses ou comment vint l'esprit aux femmes*. Paris: Fayard, 2001; Delphine Denis, *La Muse Galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Mlle de Scudéry*. Paris: Honoré Champion, 1997; Delphine Denis, *Le Parnasse galant, institution d'une catégorie littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Honoré Champion, 2001; Roger Lathuilière, *La Préciosité. Étude littéraire et linguistique I. Position du problème: les Origines*. Genève: Droz, 1969; Ian McLean, *Woman triumphant: Feminism in French literature, 1610–1652*. Oxford: Oxford University Press, 1977; Myriam Maître, *Les Précieuses: Naissance des femmes de lettres en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Honoré Champion, 1999; Linda 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 (Frédéric 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. Duchénem a M. Maítrovou), 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 soudobými pojetími tzv. *galantnosti*. Z nejnovějších publikací srov. např. Alain Viala, *La France galante*. Paris: Presses universitaires de France, 2008. Ve světle těchto nových poznatků došlo nedávno k přehodnocení Moliérova postoje k „preciozitě“, kromě příslušných edičních komentářů k jednotlivým hrám (zejména ke *Směšným precioskám* a ke *Škole žen*) srov. předmluvu k prvnímu svazku nového souborného vydání (Georges Forestier, Claude Bourqui: „Introduction“. In: Molière, *Œuvres complètes* I. Éd. dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui. Textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud. Comédies-ballets coéditées par Anne Piéjus. Avec la collaboration de David Chataigner, Gabriel Conesa, Bénédicte Louvat-Molozay et Lise Michel. Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 2010, s. XI–LX.)

<sup>7</sup> V Racinově tragédii *Faidra a Hippolytos* (1677).

<sup>8</sup> V Racinově tragédii *Bajazid* (1672).

<sup>9</sup> V *Arianě* Thomase Corneille (1672).

<sup>10</sup> Ve Voltairově *Zaiře* (1732).

<sup>11</sup> V Racinově *Britannikovi* (1670).

<sup>12</sup> V Racinově *Mithridatovi* (1673).

<sup>13</sup> Corneille, *Cinna* (III, 1, v. 735–736). Kurziva vyznačuje původní Voltairovu citaci.

qu'un vieux Sertorius aime je ne sais quelle Viriate, et qu'il soit assassiné par Perpenna, amoureux de cette Espagnole<sup>14</sup>, tout cela est petit et puérole, il le faut dire hardiment; et ces petites nous mettraient prodigieusement au-dessous des Athéniens, si nos grands maîtres n'avaient racheté ces défauts, qui sont de notre nation, par les sublimes beautés qui sont uniquement de leur génie.“

(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, s. 403; naše kurziva.)

Zatímco v právě citované části předmluvy Voltaire nabízí obdivuhodně pečlivý rozbor a nijak nezastírá své víceméně subjektivní vyznání, kde se manifestačně přimlouvá za pravý tragický *furor*, zosobnění to řeckého tragična *par excellence*, dále se jej zmocňuje pochybnost. Nostalgická touha po znovuzrození atticismu jej vede k fantasmagorickým představám o možném vývoji francouzské novověké tragédie, představám, kde v touze po očištění francouzského divadla od galantních námětů literární dějiny vědomě zkrsluje:

„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.“

(Ibid., s. 406; naše kurziva.)

Dochovaná synopse prvního jednání Racinovy *Ifigenie v Tauridě* podle G. Forestiera nesvědčí o tom, že by se Racine k divadlu po svém jmenování francouzským královským historiografem chtěl vrátit, jedná se s největší pravděpodobností o jednu z přípravných fází k *Ifigenie v Aulidě*, kterou později Racine zavrhl. I kdyby tomu však tak nebylo, zárodek milostné zápletky, připomínající více quinaultovskou tragikomedii než racinovskou tragédii, dochovaný text obsahuje<sup>15</sup>. Ani další Voltairovy argumenty nejsou přesvědčivé: Orestés v Racinově *Andromaché*<sup>16</sup> je do Hermiony zamilován natolik, že se nakonec nezdráhá

---

<sup>14</sup> V Corneillově *Sertoriově* (1662).

<sup>15</sup> K tomu srov. komentář G. Forestiera. In: Racine, *Œuvres complètes, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 1599–1600.

<sup>16</sup> Bibliografie k Racinově *Andromaché* je závratná. Zde toliko výčet studií, se kterými jsme měli možnost seznámit se: Milorad R. Margitić: „*Andromaque* ou la lecture des signes: étude de l'ironie tragique“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 11, 1979, s. 137–154; Georges Forestier: „Écrire *Andromaque*. Quelques hypothèses génétiques“, *RHLF*, 1998, 1, s. 43–62; Christine McGarry: „The Role of the Past in Racine's *Andromaque*“, *The Seventeenth Century. Directions Old and New*. Glasgow, 1992, s. 88–97; Gérard Defaux: „Culpabilité et expiation dans l'*Andromaque* de Racine“, *Romanic Review*, 68 – 1, 1977, s. 22–31; Peter France: „Oreste and Orestes“, *French Studies*, XXIII, 2, 1969, s. 131–137; Gaston H. Hall: „Pastoral, epic and dynastic *dénoûment* in Racine's *Andromaque*“, *Modern Language Review*, 69, 1974, s. 64–78; Reinhard Kuhn: „The Palace of broken words: Reflections on Racine's *Andromaque*“, *The Romanic Review*, 70–4, 1979, s. 336–345; David Shaw: „The function of Baroque elements in *Andromaque*“, *Forum for Modern*

vyslyšet její naléhání, aby věrolomného Pyrrha usmrtil, tj. dopouští se královraždy<sup>17</sup>; Achilles je v Racinově *Ifigenii v Aulidě* rozhořčen Agamemnonovým klamným jednáním – jednoznačně do Ifigenie zamilován je a také podle toho jedná.

Racinův *Alexandr Veliký* se stal terčem útoků: autor nedokázal uspořádat děj tragédie tak, aby přesvědčivě a se vši pompou vynikla dobyvatelova velikost, jinými slovy, nepodařilo se mu věrohodně skloubit heroickou a galantní složku námětu. Výtka, která však Racina musela roztrpčít daleko více, je Saint-Évremondovo opakované konstatování, že nedokázal proniknout a pochopit ducha attacké 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 ve své obraně „pokrokových“ idejí nakloněn, alespoň co se týče heroismu jednajících postav, spíše Lucanovu temnému eposu *Pharsalia* než Vergiliově *Aeneidě*<sup>18</sup>, a Racine svou předmluvu k

---

*Language Studies*, XI, 3, 1975, s. 205–212; Christian Biet: „Dans la tragédie, la traduction n'existe pas: l'empilement des références dans *Andromaque*“, *Littératures classiques* 13, 1990, s. 223–237; Gilles 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; Robert W. Hartle: „Symmetry and Irony in Racine's *Andromaque*“, *L'Esprit Créateur*, XI, 2, 1971 s. 46–58; Jean-Claude Vuillemin: „Troie/Buthrote: problématique de l'origine dans *Andromaque*“, *Australian Journal of French Studies*, XXVIII, 1, 1990, s. 3–16; John Phillips: „Racine's *Andromaque*: a semiotic approach“, *Nottingham French Studies*, 42, 2, 1993, s. 12–22; Christopher J. Gossip: „Oreste, amant imaginaire“, *PFSCS* XX, 39, 1993, s. 353–367; Ralph Albanese: „La Poétique de l'espace dans *Andromaque*“, *Australian Journal of French Studies*, 32 – 1, 1995, s. 6–18; Christian Amat: „Le thème de la vision dans l'*Andromaque* de Racine“, *Revue des Sciences Humaines*, XXXVIII, 152, 1973, s. 645–654; Henry T. Barnwell: „From *La Thébàide* to *Andromaque*. A view of Racine's early dramatic technique“, *French Studies*, V, 1951, s. 30–35; John Campbell: „Racine and the Augustinian inheritance: The case of *Andromaque*“, *French Studies*, LIII, 3, 1999, s. 279–291.

<sup>17</sup> Srov. Forestierův komentář lapidárně vystihující 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*.“ (Racine, *Œuvres complètes, Théâtre – Poésie*, cit. ed., s. 1319 ; naše kurziva.)

<sup>18</sup> Vyzdvížení Lucana je pro Saint-Évremonda podpůrným argumentem pro propagaci estetiky založené na exaltaci lidského heroismu, ta by měla být vlastní i poetice tragédie: „Je ne veux pas comparer la *Pharsale* à l'*Enéide*: 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 donnent 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.“ (Saint-Évremond, *De la tragédie ancienne et moderne*, cit. d., s. 176–177; naše kurziva). I tato úvaha je konzistentní se Saint-Évremondovou preferencí pro morální heroismus, „grandeur d'âme“ – a jeho hodnocení předznamenává v tomto ohledu rovněž Boileauovu úvahu o longinovském vznešenu, kde rozebírá dva výstupy z Corneillových tragédií (*Médeie* I, 4; a *Horatia* III, 6), srov. Boileau: „Réflexion X ou Réfutation d'une Dissertation de Monsieur Le Clerc contre Longin“. In: Boileau, *Œuvres complètes*. Introduction par Antoine Adam. Textes établis et annotés par Françoise 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 jej přidrzuje Scaliger, jenž svou obsáhlou latinsky psanou *Poetiku* staví právě na četných příkladech nedostizitelného Vergilia, zpochybněn je tak implicitně i La Mesnardière, jenž ze Scaligera právě v kapitole věnované *mores* vychází. Ke Scaligerovi srov. sborník *La statue et l'empreinte. La poétique de Scaliger*. Études réunies et présentées par Claudie



*Andromaché* uvádí právě zhuštěnou citací z *Aeneidy*, odkud také částečně čerpá svůj námět. S trochou nadsázky by se rovněž dalo říci, že popisem Vergiliovy antropomorfizace antického božstva, chybujiícího 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* právě jeho omylnost (křehkost, slabost), ta coby *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, útržkovitou citací v latině ze třetí knihy Vergiliovy *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 *lachrymis*, sacra verat Aras...

*Dejecit vultum, et demissâ voce locuta est.*  
O felix una ante alias Primeña Virgo,  
Hostilem ad tumulum, Trojae sub mœnibus altis  
Jussa mori! quae sortitus non pertulit 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 agitated* Orestes  
Excipit incautum, patriasque obruncat ad Aras.<sup>19</sup>

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 tlumeným 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 dálkách 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 roznicen láskou  
k nevěstě, kterou mu vzali, jsa puzen Líticí vraždy,  
otcova u oltáře, kde netušil takové zrady.<sup>20</sup>

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 své dramatické *inventio* (typ jednání, místo jednání, povaha jednajících postav) staví zejména na

Balavoine et Pierre Laurens. Paris: Vrin, 1986, zejména Claudie Balavoine: „La *Poétique* de J.-C. Scaliger: pour une mimèsis de l’imaginaire“, s. 107–129.

<sup>19</sup> Vergilius, *Aeneis* (III, v. 292–293, 301, 303–305, 320–328, 330–332; naše zvýraznění).

<sup>20</sup> V překladu Otmara Vaňorného (Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, Praha: Svoboda, 1970, s. 94–96).

Vergiliově posvěceném a obecně uznávaném zpracování. Samotný výběr milostného námětu pro žánr tragédie je legitimní, poněvadž jej *in nuce* nacházíme už u Vergilia<sup>21</sup>:

„Voilà en peu de mots tout le sujet de cette Tragédie. Voilà le lieu de la Scène, l'Action 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.“

(Racine: *Œuvres complètes, 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 oddaná, melancholická a věčně do uctivého smutku ponořená Andromaché, z níž se stala ponížená ovdovělá matka v zajetí nepřítel<sup>22</sup>. Zobrazení Hermioniny žárlivosti a *furoru* jsou pak přímo odvozeny z Euripidova zpracování (*Andromaché*). Je evidentní, že Racine lpí na tom, aby podal pádný důkaz, že se jeho zpracování co se týče *mores* hlavních jednajících postav nezpronevřuje literárnímu kánonu: každá z jeho postav jedná v souladu s očekáváním vzdělaného diváka.

---

<sup>21</sup> Nemluvě o dalších Racinových inspiračních zdrojích: Homérově *Odyseii*, Ovidiových *Listech*, Euripidově *Andromaché* a ovšem i celé řadě dobových divadelních her (Corneillových *Pertharitovi*, Rotrouově *Umírajícím Herkulovi* ad.). Ke genetickým filiacím a intertextuálním vazbám srov. komentář G. Forestiera (Racine, *Œuvres complètes, Théâtre – Poésie*, cit. ed., s. 1326–1329) a výše citovaný článek Christiana Bieta (*LC 13*, 1990, s. 223–237).

<sup>22</sup> Obraz Andromaché jako jednající postavy se však významně mění 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, celou její dlouhou tirádu ve zmíněných pozdějších vydáních Racine vypouští. S Andromaché jako s jednající postavou, jež promlouvá na jevišti, 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, kde Andromaché naléhavě prosí Hermioné, aby se jí a jejího syna u Pyrrha zastala. V celkem nízkém počtu veršů v partech Andromaché a Hermioné rovněž 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.“ (anonym, cit. podle *Nouveau corpus Racinianum. Recueil – inventaire des textes et documents du XVII<sup>e</sup> siècle concernant Jean Racine*. Éd. cumulative par Raymond Picard. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1976, s. 91, dat. mezi 1670 a 1675.) V pátém dějství je situace radikálně odlišná, po Pyrrhově smrti je veškerá moc v rukou Andromaché. V prvním vydání se navíc o smrti Pyrrha Hermioné dozvídá z úst Andromaché, v pozdějších vydáních přímo od Oresta. Srov. vypuštěnou pasáž: „Oui, c'est cette Princesse [Andromaché reaguje na Hermionin údiv: „Ô Dieux! C'est Andromaque?“ (V, 3, v. 1505 v prvním vydání)] / 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 châtement. 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.“ (*Andromaque* V, 3, v. 1505–1530. In: Racine, *Œuvres complètes, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 250–251.)

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. pnutím mezi přiměřeností *mores* danou buď rétorickou nomenklaturou, nebo nutnou adaptací očekávání soudobého diváka, a jejich podobností, a to zejména tehdy, když se jedná o zobrazení jednání postav natolik známých jako právě v případě této tragédie. Racine sice obvykle ve svých předmluvách neváhá nakládat s historickým argumentem jako se zcela nezpochybnitelným a závazným, a to i přestože kolikrát historická data upravuje a falšuje, na druhou stranu se však jako dramatik a obratný polemik musí podříditi estetickým zákonitostem kladeným na zpracování historické či mytologické látky. Domníváme se, že jeho předmluvu k *Andromaché* mohou částečně inspirovat argumenty, které nastínil ve své poměrně nedávné kritice Corneillovy *Sophonisby* d'Aubignac. Abbé zde rovněž promlouvá o křehké hranici mezi otrockou nápodobou a záhodnou adaptací, a je příznačné, že se o obou těchto protichůdných tvůrčích uměleckých postupech zmiňuje právě v souvislosti s povahokresbou, kterou považuje za vůbec nejslabší článek celé Corneillovy tragédie. Jeho analýza jako by připomínala s odstupem dávné Scudéryho výpady proti Corneillovu *Cidovi*. Hned v dalším úryvku d'Aubignac zevrubně popisuje nepřiměřené jednání všech tří hlavních postav Corneillovy tragédie – v první řadě krásné, avšak nestálé, proradné a nevěrné Sofonisby; dále osudem zlomeného a nečinně přihlížejícího Syfaka; a v neposlední řadě též nestálého a prospěchářského Masinissi –, ukazuje, na co vše by měl dramatik myslet, má-li vyhovět přísným pravidlům, jež d'Aubignac ustavuje právě na širším pojetí přiměřenosti:

„ [...] *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 gâte 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 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 couleurs<sup>23</sup> 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 ce 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 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<sup>24</sup>. 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

<sup>23</sup> *Couleur*, tedy „raison apparente“: klíčový pojem d'Aubignacova pojmosloví v *Divadelní praxi*, zejména v rámci jeho úvah o věrohodnosti. Srov. např. úryvek, kde d'Aubignac analyzuje dynamiku mezi informacemi, jichž se divák dostává přímo (tj. prostřednictvím dramatického dialogu) a nepřímo (tj. prostřednictvím dramatického vyprávění): „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.*“ (d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, cit. dílo, s. 82.)

<sup>24</sup> Prudérní stylizace nenechává čtenáře na pochybách, jaký Corneillův prohrěšek d'Aubignac pranýřuje. Bylo by však mylné domnívat se, že požadavek *bienséance(s)* dobová kritika jednoznačně přijímala jako nezbytný. Srov. následující úryvek ze Saint-Évremondova pojednání *Sur les caractères de la tragédie* z roku 1672, kde proti sobě stojí „vášeň“ a „charakter“ a kde 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 sacrificateur 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.“ (Saint-Évremond, *Sur les caractères de la tragédie*, ed. cit., s. 189; naše kurziva.) Rozlišení mezi prudkou vášní (*pathos*, zde *passion*) a lehkým afektem, „povahovým rozpoložením“ (*éthos*, zde *caractère*) Saint-Évremond přebírá s největší pravděpodobností z Kvintiliána, srov. Kvintilián, *Institutio oratoria*, VI, 2, 8–24. Je rovněž pravděpodobné, že Racine Saint-Évremondova slova podržel v paměti při práci na své *Ifigenii*, kde Achilla zobrazuje zcela v souladu s výše zmíněnými Saint-Évremondovými požadavky.

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 Mairet<sup>25</sup> 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.*"

(d'Aubignac: *Première Dissertation concernant le Poème Dramatique*. In: Abbé d'Aubignac, *Dissertations contre Corneille*. Éd. critique par Nicholas Hammond et Michael 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'Aubignaca naopak o její nutné adaptaci, nemůže být nejmenších pochyb: abbé zcela důsledně zastává i v pozdních kritikách stanoviska, která hájil v *Divadelní praxi*. Corneille měl pokorně a otrocky následovat Mairetovo zpracování, tj. nechat Syfaka zemřít, protože jeho Sofonisba by tak alespoň částečně mohla ospravedlnit své nečestné jednání a ušetřit pohoršení „počestného“ diváka, jenž od hlavní jednajících postavy očekává „počestné“ jednání. Vidíme zde znovu – avšak bezmála s třicetiletým odstupem, do jaké míry do autorské koncepce zasahují nejenom vnější, mimoestetická kritéria, ale i přesvědčení, že tragická mimésis je svébytným modem uchopení známých námětů, jež nejenom v jednotlivostech, ale i v závažných okolnostech historický průběh událostí nemusí a nemá kopírovat. Víme, že Corneille toto pojetí absolutní věrohodnosti, odmítající všechna zpracování, kde se historický průběh událostí nepřekrývá s neúprosnou logikou věrojatnosti, bezpodmínečně nesdílí.<sup>26</sup> A jak se k autentickému historickému zobrazení staví Racine? Již v *Alexandrovi Velikém* jsme se setkali s několika dílčími úpravami, zejména se změnou statutu indické královny Kleofily, jež se v Racinově zpracování stává sestrou zabitého Taxila – touto zdánlivě nepatrnou modifikací Racine dociluje umocnění tragického konfliktu zcela v duchu Aristotelovy *Poetiky* a jeho axiologické hierarchie možných konfigurací tragického děje, zároveň se mu tak daří zvýznamnit i Alexandrovo závěrečné velkorysé gesto: Póra ospravedlní a intronizuje i přesto, že v afektu usmrtil bratra Alexandrovu milenky. Podobné důvody vedly Racina i k adaptaci syrové matérie Andromašina příběhu, zejména ke „zjemnění“ povahy krutého Pyrrha. Pro jedny je Racinův Pyrrhos příliš galantní, pro druhé naopak nemístně krutý: polemika o Pyrrhově

---

<sup>25</sup> D'Aubignac ve své „disertaci“ dává přednost Mairetovu zpracování tohoto tragického příběhu. Ke srovnání Mairetovy a Corneillovy *Sophonisby* srov. ediční komentáře Bénédicte Louvat-Molozayové k její kritické edici Mairetovy *Sophonisby*. In: Jean Mairet, *Théâtre complet*, tome I, Paris: Honoré Champion, 2004, s. 26–97. K Mairetovi obecně srov. zvláštní tematické číslo revue *Littératures classiques*, 65, „Le Théâtre de Jean Mairet“, sous la direction de Bénédicte Louvat-Molozay, 2008.

<sup>26</sup> Nedá se však zároveň říci, že by věrohodné zpracování dramatického děje zcela zavrhoval. Srov. náš článek: „La vraisemblance dans *Héraclius* de Pierre Corneille“ (v tisku).

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*<sup>27</sup> *un peu la férocité de Pyrrhus*, que Sénèque dans sa *Troade*<sup>28</sup>, et Virgile dans le second de l'*Énéide*<sup>29</sup>, 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'emportât 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 Céladon<sup>30</sup> 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.*“

(Racine, *ibid.*, 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 („adoucisement“) 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 učenými odkazy na Vergilia a Euripida (dále i na Horatia) je však polemickou kličkou. V tom, že je povahokresba Achillova syna (v Euripidově *Andromaché* vystupuje Pyrrhos pod jménem Neoptolémus, avšak nikoli jako jediná postava) natolik kanonická, že by jej přílišná adaptace změnila k nepoznání, je Racine se svými kritiky zajedno. Opravdovou a doložitelnou kritickou výtkou, s níž Racine ve své přemluvě polemizuje, je však něco jiného, totiž že Racine Pyrrhovo chování zjemňuje příliš, tj. že se zpronevřuje vlastnímu přesvědčení, podle kterého by měl zůstat věrný kanonickému zobrazení. Ačkoli o bezprostředních polemických odezvách na Racinovu *Andromaché* máme pouze kusé a ne

---

<sup>27</sup> K polysémii kategorie „douceur“ (*lenitas/suavitas*) ve vztahu k tzv. galantnímu „enjouement“ [mj. jedné ze tří Aristotelem definovaných ctností, *Et. Nik.*, 4, 12–14, 1126 b–1128 b: „amabilité“ (comitas), „véracité“ (veritas), „enjouement“ (*urbanitas*, „eutrapélie“)]; srov. sborník *Le doux aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Écriture, esthétique, politique, spiritualité*. Colloque des 28 et 29 mars 2003. Textes réunis par Marie-Hélène Prat et Pierre Servet. *Cahiers du GADGES* číslo 1. Centre Jean Prévost: Université Jean Moulin–Lyon 3; zejména pak studii Pierra Guilianioho věnující se Racinově *Esther* a syntetickou studii Delphine Denisové („La douceur, une catégorie critique au XVII<sup>e</sup> siècle“, s. 239–260).

<sup>28</sup> Srov. zejména druhý výstup druhého jednání Senekových *Trójanek*.

<sup>29</sup> Racine má na mysli Vergiliovo líčení pádu Tróji a zejména samotného Priamova skonu (Vergilius, *Aeneis*, II).

<sup>30</sup> Hlavní hrdina obsáhlého „barokního“ románu *L'Astrée*, jenž právě vychází v kritickém vydání pod vedením Delphine Denisové. (Honoré d'Urfée, *L'Astrée. Première partie*. Éd. 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, ediční řada „Champion Classiques“, Paris: Honoré Champion, 2011.)

zcela spolehlivé informace, dostatečně přesvědčivý obraz si můžeme utvořit díky předmluvě k satirické zápletkové komedii *Kritika Andromachy aneb Bláznivý spor*.<sup>31</sup>

Subligny se ve značné části předmluvy věnuje Racinovým prohrěškům proti „čistotě“ a „jasnosti“ francouzského jazyka, kritizuje zejména příliš odvážné a nesrozumitelné metafory, dále nesprávný výběr lexika v rytmicky exponovaných pozicích (rýmové páry), nejednoznačné syntaktické konstrukce atp. Úhrnem Subligny v Racinově *Andromaché* napočítal na 300 „chyb“ a není bez zajímavosti, že Racine řadu Sublignyho výtek v pozdějších vydáních své tragédie vzal v potaz a příslušné pasáže upravil<sup>32</sup>. Z našeho pohledu jsou však zajímavější Sublignyho poznámky k dramatické kompozici, pasáž začíná již téměř obligátním srovnáním Racina s velkým 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*<sup>33</sup> 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.“

(Subligny, *La Folle Querelle*. In: Racine, *ibid.*, s. 261; naše kurziva.)

„Bon sens“, „certaines bienséances“ – ani jednomu z těchto imperativů Racinova tragédie neodpovídá, srovnání s Corneillem je tedy čistě hypotetické, Subligny přesto nastiňuje, jak by

---

<sup>31</sup> Satirickou zápletkovou komedii *Kritika Andromachy 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 (6 měsíců po prvním uvedení Racinovy *Andromaché*, knižně vychází 22. srpna 1668). Jean-Pierre Collinet se domnívá, že se na napsání hry podílel Molière, částečně pro to svědčí Sublignyho předmluva, G. Forestier naopak Molièrovo spoluautorství zpochybňuje. K atribuci srov. Racine, *Œuvres complètes, Théâtre – Poésie*, cit. ed., s. 1372, poznámka 3. Hra navazuje na polemická dílka vyvolaná Molièrovou *Školou žen* a patrně neměla velký úspěch, nejedná se – jak bychom čekali – o typickou salónní komedii, jako jsou Molièrovy *Kritika Školy žen* či *Směšné preciózky*, ale o komedii zápletkovou, do níž jsou ne vždy zcela ústrojně zapleteny kritické poznámky k Racinově *Andromaché* – satira spočívá v tom, že směšně hloupoučké postavy (Éraste, vicomtesse) Racinovu tragédii brání, zatímco postavy vytříbeného ducha (tj. „honnêtes gens“: Hortense, Alcipe, Lysandre) ji podrobují nesmířlivé kritice.

<sup>32</sup> Za zásadní považují dobová kritika i samotní autoři *inventio* a *dispositio* – spatřují v nich trest tvůrčího autorského přístupu. *Elocutio* soudobí dramatikové považují za druhořadé, což může být pro moderního čtenáře poněkud překvapivé (srov. např. Vosslerovy a Spitzerovy stylistické studie). V závěru svého satirického dílka Subligny v rámci konvenčního komického rozuzlení (rozhádané postavy se vzájemně udobří) svou kritiku zmírňuje. O tom, že Racine Sublignyho výtky proti „čistotě“ jazyka zohlednil, 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.“ (Robinet, Jean-Baptiste, *Lettre en vers à Madame*, citováno podle *Nouveau corpus Racinianum. Recueil – inventaire des textes et documents du XVII<sup>e</sup> siècle concernant Jean Racine*. Éd. cumulative par Raymond Picard. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1976, s. 54.)

<sup>33</sup> Sublignyho formulace poukazuje na poměrnou obtížnost jejich vymezení, resp. na jejich problematický status ve smyslu závazného dramatického pravidla. Srov. dále.

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 Néron, dans la *Médée*<sup>34</sup>; 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.<sup>35</sup> Il aurait introduit Oreste *le traitant d'égal*, sans nous vouloir faire accroire, qu'autrefois le plus grand Prince tutoyait le plus petit<sup>36</sup>; *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*.“<sup>37</sup>

(Ibid., s. 261–262; naše kurziva.)

Potud sahá Sublignyho kritika zobrazení zdánlivě rovného vztahu mezi Orestem a Pyladem, z níž vidíme, že oproti Racinovi klade Subligny důraz na adaptaci. Básnické zobrazení by

---

<sup>34</sup> Tato výtka vůči Racinovi je o to pichlavější, 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 dávného druha vyprovází z Korintu: „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.“ (Corneille, *Examen de Médée*. In: Corneille, *Œuvres complètes* I, éd. G. Couton, Gallimard: Paris, 1980, s. 539; naše kurziva.) Více než na Iásónově ohleduplnosti („civilité“) však bezesporu Corneillovi záleží na zdařilém uspořádání dramatického děje (srov. zvýrazněné pasáže).

<sup>35</sup> Pyladés, syn fockého krále Strofia a Agamemnonovy sestry, Orestův bratranec. Vystupuje v Aischylově *Orestei* (v *Oběti na hrobě*), v Euripidových *Orestovi* a *Ifigenii v Tauridě*, jako němá postava v Sofoklově i v Euripidově *Elektře*, dále pak rovněž v Senekově *Agamemnonovi*, nikoliv však v Euripidově *Andromaché*. K interpretaci této pasáže Sublignyho kritiky srov. komentář G. Forestiera. In: Racine, *Œuvres complètes, Théâtre – Poésie*, cit. ed., poznámka 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.

<sup>36</sup> Srov. poslední výstup *Alexandra Velikého*, kde je tomu paradoxně přesně naopak. Póros začíná Alexandrovi vykat až ve chvíli, kdy jej 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 3. výstup pátého dějství, kde se Hermioné distancuje od Oresta), srov. Peter France, *Racine's Rhetoric*, Oxford: Oxford University Press, 1965, s. 181. Vyčerpávajícím způsobem se vykáním a tykáním v tragédii zabývá Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Honoré Champion, 2004, s. 273–350.

<sup>37</sup> Stejný argument pro to, že zobrazení chování tragické postavy má být uzpůsobeno tak, aby odpovídalo soudobému vkusu a zachovalo si tragickou vážnost, nacházíme v latinské poetice Daniela Heinsia, kterou Racine dobře znal. Ve svých úvahách Heinsius poukazuje na nutnost přiměřenosti v zobrazení povahových rysů komických i tragických postav, což dokládá mnohými příklady z uhlazených Terentiových komedií. Když je zobrazené jednání/chování nepřiměřené, divák se začne smát, a smích je v tragédii nepatřičný: „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 pugnât, imo, hoc ipso excitatur, si negligas.*“ (Heinsius, Daniel, *De Constitutione Tragædiæ* dite *La Poétique d'Heinsius*. Éd., traduction et notes par Anne Duprat. Genève: Droz, 2001, s. 262; naše kurziva.)



mělo odpovídat aktuálnímu požadavku povahové přiměřenosti, a to i u postav „historických“. Jejich postoje a výrazové prostředky je ztvárňující nemají mít čistě „dokumentární“ charakter, ale musí zohledňovat dobové zvyklosti: úkolem tragické mimesis podle Sublignyho nemůže být pouhé zmocnění se surového slova, bezprostřední historická iluzivnost. 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 přiměřené (*decorum*).<sup>38</sup> Sublignyho předmluva pokračuje analýzou dějového uspořádání Racinovy tragédie (*mythos*), přičemž se však vždy znovu oklikou navrací k adaptaci *mores* a ke srovnání s výjimečným Corneillem, jež lze bez nadsázky považovat za nejfrekventovanější topos literárněkritického myšlení v kontextu francouzské dramatické literatury druhé poloviny 17. století<sup>39</sup>:

---

<sup>38</sup> A zde je také nejvíce patrná provázanost mezi povahokresbou a „myšlenkovou stránkou“. Zevrubně o ní pojednává La Mesnardièreova *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: 1. „Les Sentimens Forcez“ (s. 254–273), 2. „Les Sentimens Abusifs“ (s. 274–285), 3. „Les Sentimens Inégaux“ (s. 285–293), 4. „Les Sentimens Incivils“ (293–313), 5. „Les Sentimens Horribles“ (s. 313–325). V závěru posledního oddílu La Mesnardière rozebírá Euripidovu *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'vne horreur qui lui fait haïr & 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 monument plein de dégoût & d'auersion, *qui offense & blesse nôtre ame, pour peu qu'elle soit généreuse; pour ce qu'elle ne peut souffrir ni l'excès 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 louïable, & qu'il est permis au Poëte de réueiller 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*.“ (La Mesnardière, *La Poétique* (1640), Genève: Slatkine Reprints, 1972, s. 323–325; naše kurziva). Argumentace je lichá, je to reakce na „barokní“ *démésure*, ale právě zobrazení krutosti se těší v celém 17. století velké oblibě – a jistě ne jenom u lidí urozeného původu („personnes bien nées“). Čtení La Mesnardièreovy *Poetiky* může být místy i zábavné: básnický popis by se měl podle něj vyhnout např. zobrazení mrzkých plazů, třeba užovky (cit. dílo, s. 314). K interpretaci normativního rámce La Mesnardièreovy *Poetiky* srov. Hugo Verdaasdonk: „Généralité de *La Poétique* de La Mesnardière“. In: *Travaux récents sur le XVII<sup>e</sup> siècle*. Franco Simone, *Critique littéraire, La Crise au XVII<sup>e</sup> siècle, Descartes*. Actes du 8<sup>eme</sup> Colloque de Marseille, janvier 1978, organisé par le Centre Méridional sur le XVII<sup>e</sup> siècle, s. 73–80.

<sup>39</sup> 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 Gilles Declercq et de Michèle Rosellini. Paris: P. U. F., 2003, s. 698–796, zejména Emmanuelle Mortgat-Longuet: „Aux origines du parallèle Racine-Corneille“, s. 703–717). K jistě nejvýznamnějšímu dobovému srovnání, z pera Corneillova rivala Longepierra, srov. Minelovo

„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*.“

(Ibid., s. 262; naše kurziva.)

Andromašino jednání v Racinově podání tudíž není strategické, 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 vlastnosti:

„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*.“

(Ibid., s. 261; naše kurziva.)

Toto je beze sporu nejdůležitější pasáž Sublignyho kritiky, kde nás autor se zápalem poučuje o Racinově obratné polemické strategii. Racinův Pyrrhos si vinou svých příliš okatých prohrěšků (srov. Sublignyho eufemismus „sans qu'il cessât d'être honnête homme“) nezíská divákových sympatií, jako by Racine mezi řádky ospravedlňoval jednání zuřivé Hermioné... Pyrrhova slabost a to, jak jím 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 Céladon. Znamená to tedy vposled, že se u Sublignyho setkáváme s tímž názorem na adaptaci povahových rysů, který obhájuje Racine ve své předmluvě, jež se tak však ukazuje ve zcela jiném světle: jako promyšlená obranná strategie, která předjímajíc argumenty, jež se sice mohly objevit, ale o nichž máme pouze nepřímé svědectví<sup>40</sup>, hájí vlastní autorskou

---

kritické vydání (Hilaire Bernard 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 Emmanuel Minel. Paris: Honoré Champion, 2000.)

<sup>40</sup> 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*.“ (naše kurziva) O relativní neustálosti konceptualizace *bienséance / vraisemblance* svědčí jedna z dochovaných variant prvního verše tohoto epigramu, kde čteme „La *bienséance* est peu dans cette pièce“. Text druhého epigramu: „Créqui prétend qu'Oreste est un *malhonnête homme / Et qu'il ne soutient pas le rang de l'ambassadeur / N'en déplaie à Créqui je suis son serviteur / S'il le fait mieux que lui je l'irai dire à Rome*.“ (oba epigramy – srov. z dnešního pohledu chybnou interpunkci v druhém epigramu – cit. dle Racine, *Œuvres complètes, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s.

adaptaci Pyrrhovy povahokresby. Na rozdíl od Sublignyho, kterému vadí Pyrrhova přílišná slabost a jeho prohršky proti vybranému chování – kritika je tedy povýtce moralizující, však také Racine svou volbu v závěru předmluvy ospravedlní 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<sup>41</sup>, 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 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*<sup>42</sup>, 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*.“

(Ibid., s. 262–263; naše kurziva.)

V tomto úryvku analyzuje Subligny nedostatečnou věrohodnost rozuzlení, či přesněji nesprávnou motivaci jednotlivých událostí v rozuzlení: náhlý Hermionin obrat a její zuřivost nejsou dostatečně věrohodné, měla se po vytrpěném příkoří ze své 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

---

257; naše kurziva) K těmto textům a k jednotlivým textovým variantám srov. vyčerpávající kritický komentář G. Forestiera. In: Racine, *Œuvres complètes, Théâtre – Poésie*, cit. ed., s. 1369–1371. Text je přetištěn rovněž in: *Nouveau corpus Racinianum. Recueil – inventaire des textes et documents du XVII<sup>e</sup> siècle concernant Jean Racine*. Éd. cumulative par Raymond Picard. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1976, s. 44. Co se týče datace obou textů, je Picard obezřetný (únor 1668?).

<sup>41</sup> 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?“ (*Andromaque* V, 3, v.1573–1583. In: Racine, *Œuvres complètes, Théâtre – Poésie*, cit. ed., s. 252.)

<sup>42</sup> Původní kurziva vyznačující citaci (*Andromaque* V, 1, v. 1405–1406. In: Racine, *Œuvres complètes, Théâtre – Poésie*, cit. ed., s. 247).

vášní, nechává odejít své strážce, působí to, jako by sám byl strůjcem svého nešťastného osudu. Měl se navíc své 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 mj. také debatu o tom, do jaké míry může být dramatický text „básnický“<sup>43</sup>, postavil Racine. Odpověď nalezneme v druhé části první předmluvy k *Andromaché*:

„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.*“

(Racine, *ibid.*, s. 261; naše kurziva.)

Povahokresbu hrdinů Racine přizpůsobuje nikoliv krátkozrakému mravokárství, ale emocím, jež má tragédie vyvolat. Racine zde téměř doslova přebírá Aristotelovy úvahy tak, jak je ve svých *Rozpravách* před několika málo lety formuloval největší Racinův rival Corneille. Způsob uvažování obou dramatiků je bezmála identický: oba rázně odmítají, že by jednající

---

<sup>43</sup> Topos novoplatónské literární a umělecké kritiky (inspirovaný básník – génius *versus* dramatik – geniální konstruktér zápletky; inspirace, volná obrazotvornost, nespoutaná imaginace *versus* řemeslná dovednost; básník *versus* řečník; umělecká nespoutanost, bohatá metaforičnost, ornamentalizace *versus* jednoduchost atp.), jež po roce 1674 bohatě žíví Boileauův překlad Longinova *Pojednání O vznešeném*. Sám Boileau se k Longinovi v devadesátých letech a později ještě vrátí, výsledkem jeho úvah je soubor dvanácti *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin* (1692–1713), jedenáctou věnuje obraně Racina proti Houdarovovi de la Motte, srov. Boileau, *Œuvres complètes*, cit. dílo, s. 491–563, poznámky editora 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: Jules Brody, *Boileau and Longinus*. Genève: Droz, 1958; Nicholas Cronk, *The Classical Sublime: French Neoclassicism and the Language of Literature*. Charlottesville: Rookwood Press, 2002; Gilles Declercq: „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; Gilles Declercq: „Topique de l'ineffable dans l'esthétique classique (rhétorique et sublime)“, *XVII<sup>e</sup> siècle*, 207, 2000, s. 199–220; Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale: Corneille à l'œuvre*. Genève: Droz, 2004, s. 271–334; Marc Fumaroli: „Rhétorique d'école et rhétorique d'adulte: remarques sur la réception européenne du traité *Du Sublime* au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle“, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 86, 1986, s. 33–51; Emma Gilby, *Sublime Worlds. Early Modern French Literature*. London: Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2006; Sophie Hache, *La Langue du ciel: le sublime en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Honoré Champion, 2000; Théodore Litman, *Le Sublime en France, 1660–1714*. Paris: Nizet, 1971; Louis Marin: „Le Sublime dans les années 1670: un je ne sais quoi?“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 25, 1986, s. 185–201; Alain Michel: „Rhétorique et poétique: la théorie du sublime de Platon aux modernes“, *Revue des Études Latines*, 54, 1976, s. 278–307.

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 mít za cíl morální štít tragického hrdiny očistit, uhladit, zušlechtit... V předmluvě k *Andromaché* nepadne ani slovo o příkladnosti, nezbytném morálním poselství, škole cti atp. Neodmyslitelná citace z Horatiova *Umění básnického* má za cíl toto přesvědčení posílit.<sup>44</sup> Pyrrhos je jako Achillés postavou výbušnou, nezkrotnou, necouvne před násilím – a Horatiova *doporučení* (nikoliv příkazy), aby básník zobrazil postavu Achilla, případně Pyrrha ve shodě s tradičním podáním, nejsou v rozporu s tím, aby zároveň takto zobrazená postava nemohla splňovat Aristotelovo i Racinovo přesvědčení o tom, že jediným základním a nezrušitelným požadavkem je, aby tragédie jako celek pohnula diváka k soucitu. Samozřejmě si můžeme položit otázku, kdo je vlastně v Racinově tragédii obětí. S kým má divák soucítit? S Pyrrhem, jenž umírá v tratolišti krvi na oltáři? S pomstychtivou, zuřivou, avšak zároveň pochybovačnou a skutečně trpící zapuzenou Hermioné<sup>45</sup>, jež se při pohledu na zkrvavené 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 Pyrrhově povahokresbě, avšak závěr jeho předmluvy má obecnější platnost: rodí se tu Racinův zranitelný a chybný hrdina – a je 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 zřiká neodvolatelného a závazného ortelu.

---

<sup>44</sup> Toto pojetí souzní s Castelvětem, který ve *Poetice* úvahy o *mores* uzavírá téměř algoritmičtým vytyčením šesti bodů, srov. zejména první tři body jeho závěru: „[...] la prima [conclusion] è che i costumi sono un 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 seconde conclusion : 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 conclusion : che i costumi, poiché sono accessori della favola e, dipendo 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, poiché i costumi sono fatti per la favola come per fine e non la valo per gli costumi, conviene che il poeta sappia / prima la dottrina de' costumi che la dottrina della favola. E la quinta : che i costumi, poiché si prendono per la favola, sieno cagione dell'azione. E ultimamente la sesta : ché, poiché 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.“ (Lodovico Castelveto, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*. A cura di Werther Romani. Roma–Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1978, 1. díl, s. 418–419; naše kurziva.)

<sup>45</sup> Srov. zejména Hermionin monolog na začátku pátého dějství.

Saint-Évremond zůstává i po uvedení *Andromaché* neochvějným zastáncem pseudo-corneillovské „grandeur d'âme“, obšírněji se k *Andromaché* vyjádří 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<sup>46</sup>, představitele Oresta. Jeho soud je poněkud rozpačitý<sup>47</sup>, ne však natolik zamítavý jako v případě *Alexandra Velikého*:

---

<sup>46</sup> Ke smrti Monfleuryho, předního 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 „překladatelé“. Jedná se o dílo významné pro historii a teorii překladu v 17. století. Společně s překlady i teoretickým dílem Jeana-Pierra Daniela Hueta značí odklon od adaptačního překladu, do té doby obecně přijímaného. Guéret zde mrtvému Monfleurymu při audienci u Apollóna na hoře Parnas udílí slovo, čímž mu vzdává hold. Herec vystupuje hned po básníkovi a dramatikovi Tristanovi L'Hermite, v jehož tragédii *Mariana* vystupoval coby Herodés slavný Montdory (mj. představitel Corneillova *Cida*), avšak v srpnu 1637 jej 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 Mondory à vôtre 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 rouller 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 somme 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 toûjours, & 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 veüille avoir l'honneur de crever un Comedien en sa vie.“ (Gabriel Guéret, *Le Parnasse Reformé*. Seconde édition, reveuë, corrigée, & augmentée. Paris: Thomas Iolly, 1669, s. 74–76.)

<sup>47</sup> 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 Quinaut parlent bien autrement, / Et jusqu'à je vous hais, tout s'y dit tendrement.“ (Boileau, *Œuvres complètes*, cit. vydání, s. 24.) Podobně je tomu na konci prvního *Listu* (*Épître*) z roku 1670, inkriminovanou pasáž v pozdějších vydáních Boileau vypouští, srov: „En vain je prétendrois 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*.“ (Boileau, *Œuvres complètes*, cit. vydání, s. 24.) Žánr satiry nám nedovoluje tyto soudy jednoznačně ztotožnit se stanoviskem jejich autora, je tomu tak i v případě heroicko-komické básně *Le Lutrin*, jejíž čtvrtý zpěv vyznívá jako diskrétní parodie prvního výstupu třetího dějství *Andromaché* (srov. poznámku Raymonda Picarda in: *Nouveau corpus Racinianum. Recueil – inventaire des textes et documents du XVII<sup>e</sup> siècle concernant Jean Racine*, cit. vydání, s. 81.) O tom, že k Pyrrhovi z Racinovy *Andromaché* však nejspíš Boileau připomínky měl, svědčí stylizace jinak velmi pochvalného sedmého *Listu* (*Épître*), který věnuje Racinovi ve snaze utěšit jej z nespravedlivých kritik a komplotů, jež uvedení *Faidry a Hippolyta* na začátku roku 1677 doprovázely, srov. „Toy donc, qui t'levant sur

„[...] 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 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<sup>e</sup> siècle concernant Jean Racine*. Éd. cumulative par Raymond Picard. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1976, s. 44; naše kurziva.)

Základním axiologickým kritériem pro Saint-Évremonda není, zdali je Racinův námět galantní či nikoliv, zdá se spíš, že s Racinovou tragédií nebyl spokojen, poněvadž nenaplnila dostatečně jeho představu o tragické velikosti. Z citovaného úryvku je možno dovodit pouze, že jeho vkusu nevyhovovala zejména povahokresba Oresta (jehož představitelem byl právě zmiňovaný Montfleury). Každopádně Saint-Évremondova kritika svědčí o tom, že terčem útoku nebyl Racine pouze proto, že by nedostal požadavku podobnosti *mores*, imperativu, o němž sám píše ve své předmluvě, ale také proto, že jednání hrdinů, a tedy i jejich povahokresbu, příliš podřídil požadavkům dobového salónního publika (zde „*âmes tendres*“, označovaných běžně také pejorativně za „*bels esprits*“), mezi něž Saint-Évremond sebe sama pochopitelně nezahrnuje. V dalším dopise Lionnovi je Saint-Évremond o něco explicitnější :

„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.“

(Ibid., s. 45; naše kurziva.)

Z našeho hloubání o dobové kritice vyplývá, že na otázku, zdali má v tragédii převažovat ohled na dobový požadavek podobnosti *mores*, či naopak má-li mít dramatik na mysli

---

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'élance. / 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.“ (Boileau, *Œuvres complètes*, cit. vydání, s. 128; naše kurziva.) Připomeňme, že se krátce po uvedení *Faidry a Hippolyta* Racine od kariéry dramatika dočasně odvrací, byl totiž společně s Boileauem jmenován do prestižní funkce královského historiografa.

především soudobého diváka a povahokresbu jednajících postav uzpůsobit tak, aby odpovídala jeho očekáváním, není možno dát jednoznačnou odpověď. Jedná se spíše o střet konceptualizací deskriptivních a preskriptivních, a tedy o to, jak vymezit postavení a závaznost pravidel, jejichž normativní status dramatici počínaje Corneillem zpochybňují hlavně v bezprostředně polemickém kontextu. To však neznamená, že nepřipouštějí jejich existenci a že nepřemýšlejí nad jejich nutností, jakkoli se v konkrétních dramaturgických řešeních často rozcházejí. Je tomu tak zejména tehdy, když se zabírají otázkami spojenými se vzbuzováním tragických emocí, jež jsou v dobovém kontextu artikulovány právě v souvislosti s povahokresbou, které odpírají její ryze technické (ve smyslu *ars*) aristotelské ukotvení. Nabízet definici požadavku přiměřenosti jako závazného a nepřekročitelného 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, které řečníkovi pomohou, aby svého komunikačního partnera přesvědčil, požadavky kladené na tragickou mimésis, jejímž prvořadým úkolem je vzbudit čtenářovy/divákovy emoce, jednoduchý a obecně platný recept nabídnout nemůže. Dá se spíše říci, že svou volbou dramatik jistou představu svého čtenáře a ustrojení či vyladění jeho mysli předjímá, vepisuje je do svého díla a podle nich je moduluje. Racínovo divadlo má být jednotné, povahokresba má věrohodně motivovat jednání postav a přispět tak k soudržnosti fikčního světa, jež podává tragická mimésis. Postulát této koherence však neznamená, že existuje jediné možné řešení – jednota není jedinnost.



## Zrození tyrana aneb *Britannicus*

*Britannicus*<sup>1</sup> je první Racinovou tragédií na námět z římských dějin<sup>2</sup>. Racinova volba střetu mocichtivého a zamilovaného Nerona s mladicky nerozvážným Britannikem, jenž vyústí v bratrovraždu, coby námětu dosud v moderní francouzské tragédii nevyužitého<sup>3</sup>, musela být podepřena důkladným pramenným studiem. Stran uspořádání děje a tolik diskutované adaptace známé historické látky se Racine musel vyhnout týmž úskalím, na která ve své tvorbě naráželi jiní dramatici čerpající náměty ze skutečných historických událostí. Jim po boku Jeana Maireta<sup>4</sup>, Georgese de Scudéryho<sup>5</sup>, Tristana<sup>6</sup> a dalších vévodí stále ještě tvořící a Saint-Évremondem tolik obdivovaný Pierre Corneille. První Racinova předmluva k *Britannikovi* (leden 1670) je útočnou polemikou s corneillovským pojetím tragédie. Ve druhé předmluvě z roku 1675 Racine anticorneillovské výpady vypustí.

---

<sup>1</sup> Právě pro Racinovo soutěživé zápolení (*emulatio*) s Corneillem bývá *Britannicus* někdy označován za „hru kritiků“. Sekundární literatura tomu odpovídá. Z kritických článků k *Britannikovi*: Ralph Albanese jr.: „Patterns of Irony in *Britannicus*“, *Australian Journal of French Studies*, 5–6, 1977, s. 233–249; John Campbell: „The Tragedy of *Britannicus*“, *French Studies*, XXXVII, 4, 1983, s. 391–403; Gilles 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; Louis van Delft: „Language and power: eyes and words in *Britannicus*“, *Yale French Studies*, 45, 1970, s. 102–112; Richard E. Goodkin: „Racine and the Excluded Third (Person): *Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet* and the Tragic Milieu“, *Continuum*, II, 1990, s. 107–149; Jane Alison 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; John Kirkness: „The Language of Choice in Racine's *Britannicus*“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, XVIII, 35, 1991, s. 383–408; Aurore Laffond: „*Britannicus*, ou la fosse aux serpents...“, *L'Information littéraire*, 47, 5, 1995, s. 3–6; Gay McAuley: „The spatial dynamics of *Britannicus*: Text and performance“, *Australian Journal of French Studies*, 20, 1983, s. 340–360; Renée Morel: „Narcisse mortifié et mortifère: le regard chez Racine“, *The French Review*, 64, 6, 1991, s. 921–933; Mary Beth Nelson: „Racine's invisible crowds“, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 12, 1979–1980, s. 67–78; Antoine Soare: „Néron et Narcisse ou le mauvais mauvais conseiller“, *Seventeenth-Century French Studies*, 18, 1996, s. 145–157. Další literaturu uvádíme v závěrečné bibliografii.

<sup>2</sup> K tzv. římským tragédiím přináležejí dále *Berenika* a *Mithridates*. 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, 1996.

<sup>3</sup> Rozumí se, že nevyužitého *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* (zejména Antigoniny stance na začátku pátého dějství), uspořádání děje však vychází z antických zdrojů: ze Statia a z Euripida. Na příbuznost Racinova a Rotrouova *elocutia* upozornil již v roce 1931 Leo Spitzer (ve své studii o „tlumenosti“ – „Dämpfung“ – Racinova verše, srov. Leo Spitzer: „L'effet de sourdine dans le style classique: Racine“ in týž. *Études de style*. Traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970, s. 208–335).

<sup>4</sup> Srov. zejména *Sofonisbu* (1634).

<sup>5</sup> Srov. tragédii *Caesarova smrt* (1636).

<sup>6</sup> Srov. tragédii *Senekova smrt* (1645).

## Boursaultova zpráva o premiéře *Britannika*

Na premiéru Racinova *Britannika* reaguje bezprostředně Boursault na začátku své galantní novely *Artémise et Poliante*<sup>7</sup> (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).<sup>8</sup> Další z významných epizod Boursaultova kritického působení je satirická komedie namířená tentokrát proti Boileauovi (*Satire des Satires*, knižně vydaná v roce 1669), kterému se však u pařížského soudního dvora podařilo docílit, že tato hra nakonec uvedena nebyla. Boursault je pilný a plodný autor, s Boileauem se později usmíří a z jeho rozsáhlého díla se některé texty dosud těší pozornosti: 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.<sup>9</sup>

Edme Boursault se prvního uvedení *Britannika* v Burgundském paláci (13. prosince 1669) osobně zúčastnil, jeho záznam je jedinou podrobnější zprávou, jež se nám o bezprostředním přijetí Racinovy tragédie dochovala:

„[...] je me trouvai si à mon aise<sup>10</sup> 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<sup>11</sup>, imposa silence à tous ceux qui étaient là pour écouter,

---

<sup>7</sup> K interpretaci tohoto textu srov. ediční komentář G. Forestiera. In: Racine, *Œuvres complètes I. Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 1401 a s. 1440–1441. K *Britannikovi* srov.: Raymond Picard, *La carrière de Jean Racine*. Paris: Gallimard, 1961, s. 145–153; Georges Forestier, *Jean Racine*. Paris: Gallimard, 2006, s. 348–382; Alain Viala, *Racine. La stratégie du caméléon*. Paris: Seghers, 1990, zejména s. 128–136.

<sup>8</sup> Srov. pátý výstup jednoaktovky *Versailleské impromptu* (Molière, *Œuvres complètes II*, éd. dirigée par G. Forestier, avec Claude Bourqui. „Bibliothèque de la Pléiade“, Paris: Gallimard, 2010, s. 838–839).

<sup>9</sup> K Boursaultovi srov. slovníkové heslo Frantze Calota a Jeana-Pierra Chauveaua. In: *Dictionnaire des Lettres Françaises, Le XVII<sup>e</sup> siècle*. Ouvrage préparé par Albert Pauphilet, Louis Pichard et Robert Barroux. Éd. 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, s. 207–208, z něhož čerpáme.

<sup>10</sup> Divadlo bylo poloprázdné, premiéře *Britannika* totiž konkurovaly popravu, v onen den poprava markýze de Courbojera.

<sup>11</sup> Kritická narážka na to, že Agrippina za hluboké noci a bez doprovodu (!) vyčkává před synovou ložnicí, až se Nero probudí. Racine si bezesporu uvědomoval, že případnou námitku proti nepřiměřenosti takového jednání může očekávat. První výstup tragédie otevírá rozmluva mezi Agrippinou a její důvěrníci Albinou, která se nad Agrippininým počínáním pozastavuje. Srov. „Quoi? tandis que Néron s'abandonne au

et me fit remettre ma prière à une autre fois. Monsieur de \*\*\*<sup>12</sup>, 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<sup>13</sup>, 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<sup>14</sup>, 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 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.“

(Boursault: *Artémise et Poliante*. In: Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 439–440.)

Zdá se, že pátrání po identitě ono tajemného M\*\*\* je marné, domníváme se však, že se jedná spíš než o Boileaua o postavu fiktivní, dobová kritika totiž často upozorňuje na ten prostý fakt, že smích je s tragickými emocemi neslučitelný<sup>15</sup>: mísení komických a tragických prvků jde přímo proti tomu, co bývá označováno za čtvrtou dramatickou jednotu, tzv. „unité de ton“. Ironické vyznění Boursaultovy karikatury posilují i další detaily: divák, jenž se roztleskal dřív, než představení začalo; důraz na přílišné vcítění do dramatického děje, jež navíc nezůstane skryto před očima ostatních diváků (chameleón); hyperbolická a ironizující stylizace („je ne sais rien de plus obligeant...“)... Fikční rámec Boursaultovy novely nám

---

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.“ (*Britannicus*, I, 1, v. 1–5, s. 377; naše kurziva.) Agrippinina unáhlenost, která neodpovídá požadavku přiměřenosti kladenému zejména na chování tragických hrdinek, je však dále ospravedlněna psychologicky: totiž předtuchou Neronova příštího jednání. Proto také Agrippinina Albininy výzvy, aby se vrátila do svého pokoje, neuposlechne. Tragická naléhavost zde má 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.“ (*Britannicus*, I, 1, v. 6–14, s. 377.) Expozice odpovídá zároveň i Racinovu pojetí námětu, resp. uspořádání děje. Zatímco v první předmluvě k *Britannikovi* Racine o Agrippině nepíše, v předmluvě pozdější z roku 1675 čtenáře upozorní – a odpovídá tak možná na Boursaultovu lehce ironickou narážku –, že námětem *Britannika* není *pouze* samotná smrt Neronova bratra, k níž představené jednání spěje jako k nejdůležitější události zobrazeného dramatického děje, ale *zároveň* císařova nenávist („disgrâce“) k vlastní matce, ono vše rámcující zrození tyрана. Srov. dále náš rozbor druhé autorovy předmluvy.

<sup>12</sup> K odhalení identity tohoto tajemného přítele srov. Forestierův komentář. In: Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 1441.

<sup>13</sup> Aluze na gigantické pojednání nedávno zesnulého lékaře Marina Cureaua de La Chambre (1594–1669) *Les caractères des passions* (5 svazků, Paris: Chez Jacques D'Allin, 1640–1662).

<sup>14</sup> Britannikův bezmála jinošský věk byl jednou z hlavních výtek soudobé kritiky, svědčí o tom obě Racinovy předmluvy. Srov. dále.

<sup>15</sup> 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.)

nedovoluje s jistotou usuzovat ani na to, zdali se premiéry zúčastnili doboví představitelé mondénní kritiky, oni „znalci“, jejichž samozvaným mluvčím se zde Boursault stává, spíše se jedná o autorskou strategii, jejímž účelem je 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 mort<sup>16</sup> 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.“

(Ibid., s. 440.)

Boursault svého 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 vystavěné *dispositio*, které jako by zažehnávalo onu výše zmíněnou Racinovu hrozbu poslat na smrt každého rivala. Na milost bere Boursault toliko Racinovo vybroušené *elocutio*<sup>17</sup> („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.*“

(Ibid., s. 440; naše kurziva.)

Zobrazení vytyčených povahových rysů všech jednajících postav Racinova *Britannika* se „znalcům“ zdá neopodstatněné, chabě motivované, u „neodhodlaně důsledné“ Junie a „krutého“, avšak „nikoli zlomyslného“ Nerona dokonce jaksi polovičaté. Jistě, z dnešního pohledu se může zdát, že je to povrchní, chatrně promyšlená a přesvědčivými argumenty nepodložená kritika<sup>18</sup>. Přesto však zcela podřívá Racinovo pojetí estetiky tragédie, a navzdory jisté ledabylosti, vratkosti a neuvážlivosti těchto kritických výtek není tudíž překvapivé, že Racina podnítily k polemické reakci. Uvidíme, že ze všech Racinových

---

<sup>16</sup> 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“ (začátek Boursaultovy recenze, cit. vydání, s. 439.)

<sup>17</sup> Ke statutu *elocutio* ve francouzské raně novověké poetice tragédie srov. Michael Hawcroft: „Le langage racinien“, *Œuvres et Critiques* XXIV, 1, 1999, s. 49–74.

<sup>18</sup> Srov. Vladimír Mikeš, *Divadlo francouzského baroka*. Praha: Akademie múzických umění, 2001, s. 218.

teoretických textů je to právě předmluva k *Britannikovi*, kde se dramatik zaobírá nejdůsledněji povahokresbou. Boursaultovu nedbalou, avšak dobově nikoliv neobvyklou kritiku, v ní se zápallem sobě vlastním vyvrací.

Pro úplnost se zastavme ještě u poslední části<sup>19</sup> Boursaultova spisu, kde se autor zaměřuje na dramatické *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 catastrophe<sup>20</sup> 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 Chrétienne<sup>21</sup>, si on ne les eût assurés que Vesta ne l'était pas.“ (Ibid., s. 440.)

---

<sup>19</sup> V druhé části úvahy Boursault nepromlouvá jako mluvčí znalců, ale jen sám za sebe. Jeho výtky se téměř k nerozeznání překrývají s postřehy „znalců“ (styl, jazyk, *elocutio*; *dispositio*). Boursault tady opomíjí povahokresbu a soustředí se zejména 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.“ (Boursault, *Artémise et Poliante*, cit. vydání, s. 440–441.)

<sup>20</sup> 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'Aubignacovo 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.“ D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, citované vydání, s. 203. K různým typům rozuzlení srov. Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1986, s. 125–146.

<sup>21</sup> K problematickému vymezení tzv. „biblické tragédie“ a k radikálnímu zpochybnění samotné možnosti její existence srov. Charles Mazouer: „Les tragédies bibliques sont-elles tragiques?“, *Littératures classiques*, 16, 1992, s. 125–140. Mazouer odpovídá záporně. Ve skutečnosti se sice s řadou tragédií na biblický námět (či námět ze života světců a mučedníků) v 17. století setkáme (Montchrestien, Billard, Rotrou, Pierre Corneille, Pierre Du Ryer, Racine...), jejich protagonisté však zřídka 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. Jedná se o složité teologické i estetické téma, jemuž bychom se chtěli do budoucna věnovat. Pro základní orientaci srov. Kosta Loukovitch, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*. Genève: Slatkine, 1977; James S. Street, *French Sacred Drama from Bèze to Corneille: Dramatic forms*

### **Mores dramatických postav v *Britannikovi***

První vydání *Britannika* obsahuje kromě dedikace vévodovi de Chevreuse, jež je zároveň záminkou ke chvále Colberta, který v úřednické správě Ludvíka XIV. spolurozhodoval o přidělení finančních prostředků literátům a kterému později Racine připiše svou *Bereniku*, významnou autorovu předmluvu. Ve vydáních po roce 1675 Racine věnování vypustí a první předmluvu nahradí umírněnějším textem, odkud odstraní zejména všechny průhledné aluze na aktuální tvorbu Corneillovu. Pro naši analýzu je účelné Racinovy argumenty v obou předmluvách rozřadit do osnova a stručně vymezit obsah jednotlivých bodů. 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 skutečné krvelačné zřůdě 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'ai 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 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*.“

(Racine: první předmluva k *Britannikovi*. In: *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 372; naše kurziva.)

**2. Zobrazení tyranova „zrození“:** 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 postavy nebyly upraveny k nepoznání, Racine dodržuje.

---

*and their purposes in the Early-Modern Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. K „posvátnému“ v Racinových „světských“ tragédiích srov. Maurice Delcroix, *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine. Essai sur la signification du dieu mythologique et de la fatalité dans La Thébaine, Andromaque, Iphigénie et Phèdre*. Paris: Nizet, 1970. Srov. také náš článek „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, 2011, 1, s. 107–119.

„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*.“

(Ibid., s. 372.)

**3. Povahokresba Neronova důvěrníka Narcise.** Narcis vystupuje v tragédii jako vedlejší postava, jež v Racinově pojetí nemusí nutně splňovat požadavky kladené na postavy hlavní. 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 impatiemment 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*.<sup>22</sup>“

(Ibid., s. 373; naše kurziva.)

**4. Britannicus je vzdor přílišnému mládí tragickým hrdinou.** Explicitní odkaz k vymezení tragického hrdiny tak, jak je Racine podal – vypůjčiv si je od Corneille – v předmluvě k *Andromaché*. Implicitní odkaz k aristotelsko-horatiovské nomenklatuře povahových rysů. V hierarchii požadavků kladených na estetiku tragédie je směrodatné, aby s hrdinou divák soucítí.

„Les autres se sont scandalisés que j'eusse choisi un homme aussi jeune<sup>23</sup> 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*.<sup>24</sup> Mais je leur dirai encore ici qu'un jeune Prince

---

<sup>22</sup> 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*.“ (Citováno podle překladu Antonína Minaříka a Antonína Hartmanna, Praha: Svoboda, 1975, s. 329; Racinem citovanou pasáž zvýrazňujeme kurzivou.) V Racinově *Britannikovi* Narcise ubije dav.

<sup>23</sup> S touto výtkou se setkáme u Boursaulta (srov. výše). Srov. rovněž d'Aucourovu satirickou báseň *Apollon charlatan* (1675): „Apollon irrité de ce mauvais succès [Navazuje na pasáž, kde jsou zesměšněni Racinovi *Sudílkové*: „kořínek“ nemá léčivý účinek, naopak – nákaza 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 / Phœbus au sang accoutumé / Sans crainte d'en être blâmé / Réveilla des Sultans la fureur ancienne.“ (Barbier d'Aucour, *Apollon charlatan*, v. 147–156, cit. podle Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 771). D'Aucour si bere na mušku všechny Racinovy dosavadní hry kromě *Bereniky*.

<sup>24</sup> Citovaný text z Aristotelovy *Poetiky* se netýká úzce 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 pozdější předmluvy z roku 1675. Aristotelovo vymezení nezbytných vlastností tragického hrdiny v *Poétique* (1452b30–1453a12) patří k pasážím, kterým Racine věnoval tu nejsoustředěnější pozornost. Srov. Jean Racine, *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, s. 18–

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<sup>25</sup>, *m'a semblé très capable d'exciter la compassion. Je n'en veux pas davantage.*"

(Ibid., s. 373; naše kurziva.)

**5. Narcis a Britannicus umírají později, než tomu bylo ve skutečnosti.** Obhajoba úprav v dataci skutečných historických událostí<sup>26</sup>, upozornění na Corneillovy analogické úpravy v *Hérakleiovi*.

„Mais, disent-ils, ce Prince n'entraîne 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 Empereur<sup>27</sup> qui n'en a régné que huit: quoique ce changement

---

20. K Aristotelovu vymezení tragického „pochybení“ srov. Nancy Sherman: „Hamartia and Virtue“. In: *Essays on Aristotle's Poetics*. Ed. by Amélie Oksenberg Rorty. Princeton University Press, 1992, s. 177–196.

<sup>25</sup> Georges Forestier náležitě podotýká (in: Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, poznámka číslo 5 na s. 1423), že se s obdobnou charakteristikou setkáme již u Aristotela (v *Rétorique*, II, 12). Analogická vymezení, jež čerpají z aristotelské tradice (často zprostředkovaně: Kvintilián, Cicero ad.), jsou v dobových poetikách běžná. Rétorikou inspirovanou nomenklaturu běžných povahových rysů nacházíme např. v nám již známé *Poétique* La Mesnardièreově. O mládí píše s odkazem k Horatiovi v kapitole věnované věrohodnosti (tzv. „vraisemblance ordinaire“, jíž 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 cheuaux, pour les chiens, & pour les habits somptueux; dépensier, inconstant, follâtre, presomptueux & téméraire.“ [La Mesnardière dále uvádí citace z Horatiova *Umění básnického* (v. 161–164) a z Vergiliovy *Aeneidy* (IV, 156n).] (La Mesnardière, *La Poétique* (1640). Genève: Slatkine Reprints, 1972, s. 37.) Ke vzájemnému provázání rétoriky a poetiky u Racina srov. Gilles 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, 129, 2001, s. 19–53.

<sup>26</sup> Za obdobné úpravy, byť ze zcela jiných důvodů, se přimlouvá i Mairet v *Sophonisbě*. Není vyloučeno, že se Mairetovou argumentací Racine inspiroval. 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 commiseration, je ne pouvais pas mieux la trouver qu'en le faisant mourir.“ (Jean Mairet: „Au lecteur“, *La Sophonisbe*. In: Jean Mairet, *Théâtre complet I*, éd. critique sous la direction de Georges Forestier, texte établi et présenté par Bénédicte Louvat-Molozay. Paris: Honoré Champion, 2004, s. 103–104; naše kurziva.) Zkrášlení pro Maireta spočívá v tom, že zobrazí věrohodné nebo nezbytné a zároveň nepohoršující jednání, jenom tak totiž zaručí, že tragédie vzbudí divákův soucit.

<sup>27</sup> Jde o byzantského císaře Fóka v Corneillově *Hérakleiovi*. Corneille v rozboru *Hérakleia* z roku 1660 na toto zkrášlení sám upozornil. Je tedy vysoce nepravděpodobné, že by takovou výtku vyslovil. K výkladu tohoto místa srov. Forestierův komentář. In: Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, poznámka číslo 6 na 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.“ (Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 298.) K pozdně středověké mytologizující historiografii, jíž se inspiroval v eposu *La Franciade* (1572) Ronsard a jež odvozuje původ francouzských králů od synů Andromaché a Hektóra, srov. Forestierův komentář. In: Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, poznámka číslo 3 na s. 1376. Ke Corneillovu pojetí pravděpodobnosti v *Hérakleiovi* srov. náš příspěvek „Vraisemblance dans *Héraclius* de Pierre Corneille“ (předneseno 24. listopadu 2012 v rámci olomoucké konference *Česká romanistika v evropském kontextu*, příspěvek je v tisku).



soit bien plus considérable dans la Chronologie, où l'on suppose les temps par les années des Empereurs.“

(Ibid., s. 373.)

**6. Junie není smyšlená postava.** Jejím historickým předobrazem není koketní Junia Silana<sup>28</sup>, ale Junia Calvina (sestra Silana, jemuž císař Claudius zaslíbil Oktávii). U postavy, jež není ve všeobecném povědomí, je možno povahové rysy upravit/napravit („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<sup>29</sup>, 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 ouï dire qu'il nous fût défendu de rectifier les mœurs d'un Personnage, surtout lorsqu'il n'est pas connu.*“<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> 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, šílenství velmi blízkou láskou příliš rozrušena, že nastrojila žaloby a žalobce. Vzplála totiž ke Gaiu Siliiovi, 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 nenávisti. 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 lehkovážností 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 na Octavii, nýbrž že si umínila povznést k nejvyšší moci Rubellia Plauta, který byl po matce na stejném stupni příbuzenství se zbožněným 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 prokázáným historickým faktem, ale toliko Agrippininou pomluvou. Racine opět dokázal zahanbit své anonymní protivníky: usvědčil je z nepozorné četby.

<sup>29</sup> 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 zamlčuje, srov. komentář G. Forestiera (in: Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, poznámka číslo 9 na s. 1423).

<sup>30</sup> Srov. Tacitus, *Letopisy* XII, 4 (k roku 48 n. l., k těmto událostem dochází ve skutečnosti ještě za vlády císaře Claudia): Silana, snoubence Oktávie, 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 přísězně se vzdát úřadu; zbývající ještě den jeho praetury byl svěřen Epriu Marcellovi.“ (Citováno v překladu Antonína Minaříka a Antonína

(Ibid., s. 373; naše kurziva.)

**7. Struktura rozuzlení:** reakce na kritiku krátkého Juniina výstupu po Britannikově smrti. Tragédie má podle Racina zobrazit ucelené a završené jednání prostřednictvím jednotného děje. Podobné rozuzlení vykazuje i Sofoklova *Antigoné*, kritické výpady jsou tedy neopodstatněné. Britannikova smrt je sice vrcholnou událostí, ke které dramatický děj spěje, avšak neuzavírá jej. Je totiž nutné, aby se čtenář v krátkosti dozvěděl také o tom, jak se k Britannikově smrti postaví ostatní protagonisté. Z hlediska povahokresby není sedmý bod nejpodstatnější, ale není ani zanedbatelný. Racine zde totiž opět zdůrazní, 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.

„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<sup>31</sup>. 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<sup>32</sup>; 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*

---

Hartmanna, Praha: Svoboda, 1975, s. 292–293; Racine citovanou pasáž z Tacita upravuje.) Srov. i oddíl osmý (k roku 49 n. l.), kde se dozvídáme o Silanově sebevraždě a Juniině zapuzení – obě události jsou důsledkem Agrippininy bezohledné touhy po moci. Ke chronologickým posunům srov. předchozí poznámku.

<sup>31</sup> Jedná se skutečně toliko o čtyři verše v šestém výstupu pátého dějství. Celý tento výstup však Racine navzdory své argumentaci v první předmluvě k *Britannikovi* v pozdějších vydáních vypouští.

<sup>32</sup> 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), jsou jedním z nosných pilířů d'Aubignacovy *Divadelní praxe*. Zatímco pohled na umírajícího Britannika by diváka mohl znechutit, pláčící Junie jej dojíká. A nejenom Theramenovo líčení Hippolytovy smrti ve *Faidře* přesně odpovídá následujícímu d'Aubignacovu 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.“ (d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, cit. vydání, s. 343; naše kurziva.)

d'Agrippine, à la *retraite* de Junie, à la *punition* de Narcisse, et au *désespoir* de Néron<sup>33</sup>, après la mort de Britannicus.“

(Ibid., 374; naše kurziva.)

**8. Racinovo pojetí tragického děje a povahokresby.** Racine se vymezuje oproti corneillovské poetice a obhajuje své zpracování vybraného námětu. Nejenom, že děj plyne „přirozeně“<sup>34</sup>, ale zřetězení zobrazených událostí se neprotiví ani „zdravému rozumu“ („bon sens“<sup>35</sup>). Racine dále poukazuje na požadavek podřídít se dramatickým pravidlům kladeným

---

<sup>33</sup> Srov. poslední výstup pátého dějství, kde se Albína obrací k Agrippině. Líčí, kterak Junie před císařským palácem objímá mramorovou sochu císaře Augusta a pojímá rozhodnutí odevzdat se božskému kultu vestálek. Lid je dojat a rozlítostněn. Troufalý Narcis se Junii snaží zadržet, ale lid mu v tom zabrání a utluče 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.“ (*Britannicus* V, 9, v. 1773–1784, cit. vydání, s. 438; naše kurziva.) Albínina slova jako by měla otupit ostří představy, kterou si divák o Neronovi a o jeho „vrožené“ 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 se 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.“ (*Britannicus* V, 8, v. 1723–1736, cit. vydání, s. 436–437; naše kurziva.)

<sup>34</sup> „Le naturel“ je podobně jako „douceur“, „cœur“ a „esprit“ jednou z nejužívanějších dobových kritických kategorií, stojí v opozici k umění coby zručnému řemeslu („ars“ ve smyslu „artificium“, umělé, řemeslné umění), které Racinova tragédie svou „přirozeností“ popírá. Srov. např. Longepierrovo *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.) a „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'on 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.) Celé Longepierrovo srovnání stojí na zjednodušené opozici mezi „vymělkovaným“ corneillovským „esprit“ a „přirozeným“ racinovským „cœur“. (Longepierre: „Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine (1686)“ In: týž. *Médée...* Publiés avec une introduction et des notes par Emmanuel Minel. Paris: Honoré Champion, 2000, s. 163–184.)

<sup>35</sup> K požadavku „zdravého rozumu“ srov. závěrečnou kapitulu 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 poëtes 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.“ (René Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poëtes anciens et modernes*. Éd. critique par Elfrieda Theresa Dubois. Genève: Droz, 1970, s. 138; naše kurziva.) Zatímco Molièrovy komedie bere Rapin na milost, Rabelaisův, ale i Régnierův galský humor zamítá, neodpovídá totiž Rapinově představě o vytříbeném 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.“ (Rapin, cit. dílo, s. 126; naše kurziva.)

zastánci „věrohodnosti“, a Corneillovi má za zlé, že se jeho nedávno uvedené tragédie, alespoň co se týče věrohodného uspořádání děje a přiměřenosti zobrazených povahových rysů, tomuto postulátu zpronevěřují („naturel“, „bon sens“ versus „extraordinaire“, „surprise“ versus „vraisemblance“)<sup>36</sup>. Následuje nástin stratifikace dobového publika (pejorativní „Messieurs“ versus meliorativní „gens sages“).

„Que faudrait-il faire pour contenter des Juges si difficiles? La chose serait<sup>37</sup> 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'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments, et les passions des Personnages<sup>38</sup>, 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*<sup>39</sup>, d'une *infinité de déclamations* où l'on ferait dire aux Acteurs tout le *contraire* de ce qu'ils *devraient* dire.<sup>40</sup> Il faudrait par exemple représenter quelque *Héros ivre, qui se voudrait faire haïr de sa Maîtresse de gaieté de cœur*<sup>41</sup>, un *Lacédémonien grand parleur*<sup>42</sup>, un *Conquérant qui ne débiterait que des maximes d'amour*<sup>43</sup>, une *Femme qui donnerait des leçons de fierté à des Conquérants*<sup>44</sup>. Voilà sans

---

<sup>36</sup> Všechny tyto dobové estetické postuláty uvádí intuitivně a bez explicitního odkazu k první předmluvě k *Britannikovi* Erich Auerbach (*Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Přeložili Miloslav Žilina, Vladimír Kafka a Rio Preissner. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 331).

<sup>37</sup> Kondicionál (hypotetický rámec) výtky vůči Corneillovi ještě zesiluje.

<sup>38</sup> Tato definice („fable implexe“) předjímá Racinovo pojetí dramatického děje v *Berenice*.

<sup>39</sup> Zvolená argumentace se nápadně podobá Chapelainově kritice Corneillova *Cida* a souzní i s postoji d'Aubignacovými. Srov. výše.

<sup>40</sup> „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'Aubignacova přesvědčení o absolutní nezbytnosti divadelní iluzivnosti. Corneille naopak zapřísáhlé hájí „esenciální fikčnost“, což je patrné zvláště tam, kde zkoumá dobově kontroverzní chápání jednot místa a času (srov. zejména Corneillovy rozbory ve třetí *Rozpravě*). Přílišný výskyt gnómických sentencí v promluvách Corneillových hrdinů, navíc v situacích vypjaté patetických, je obecně jednou z nejčastějších výtek, s nimiž se v dobové literární kritice setkáváme, např. ve výše citovaném Longepierrově *paragone*, ale i u d'Aubignaca, Rapina, Voltaira...

<sup>41</sup> Attila v Corneillově stejnojmenné tragédii (1667). Holduje alkoholu a nade vši pochybnost Racinově představě o tragickém hrdinovi neodpovídá.

<sup>42</sup> Agésiláos v Corneillově stejnojmenné tragédii (1666). Za pozornost stojí i Corneillova svrchaně 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 je heterometrický verš užíván ve stancích, srov. jejich užití v *Médeii* (IV, 4) a v *Cidovi* (I, 7), nicméně ve druhé polovině 17. století od jejich začlenění teoretikové často odrazují, poněvadž v jejich očích narušují kýženou iluzivnost. K dobové oblíbě stancí v tragédii srov. Marie-France Hilgar, *La Mode des stances dans la tragédie française*, 1610–1687. Paris: Nizet, 1974.

<sup>43</sup> Sertorius v Corneillově stejnojmenné tragédii (1662).

<sup>44</sup> Sofonisba v Corneillově stejnojmenné tragédii (1664). Forestier ve své edici všechny Racinovy narážky lokalizoval (poznámka číslo 3 na 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 nedodrží požadavek, aby zobrazené povahové rysy jednající postavy byly přiměřené. Není tomu tak pouze u Attily, kde je narážka zcela průhledná. Ve všech ostatních případech se však jedná o postavy, jež se nepřiměřeně chovají: ž e n a (Sofonisba) je nezpůsobilá k tomu, aby poučovala dobyvatele; S p a r t á n (Agésiláos) neproslul výřečností; d o b y v a t e l (Sertorius) nemůže věrohodně ztělesňovat galantního hrdinu. Znovu zde vidíme, že se dobový požadavek, aby povahové rysy byly zobrazeny přiměřeně, stává zdánlivě nezbytným předpokladem věrohodnosti dramatického děje. Zdánlivě nezbytným,

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?"

(Ibid., s. 374–375; naše kurziva.)

### 9. Corneille: starý zlomyslný básník („vieux poète mal intentionné“).

„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.“<sup>45</sup>

(Ibid., s. 375.)

**10. Juniina služba vestálkám.** Racinova hrdinka se po Britannikově smrti rozhodne odejít k vestálkám<sup>46</sup> již jako dospělá žena. To však odporuje svědectví římského historika Aula 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 obhajuje, možné námitky předjímá a vzápětí je vyvrací. G. Forestier se domnívá, že zvolená argumentace je v tomto případě nepříliš obratná (in: Racine, *Œuvres complètes, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 1414), avšak Racinův důraz na Juniinu počestnost a na její nešťastný osud lze podle našeho názoru vyložit rovněž v jiném smyslu. Postava, jež byla unesena a jež musela čelit Neronovým rozkošnickým choutkám a násilí<sup>47</sup>, krásná a mladičká Augustova dcera v Neronově zajetí<sup>48</sup>, jež i krátce před zdánlivým

---

poněvadž Racine své argumenty obratně přizpůsobuje polemickému účelu. Srov. výše naši kapitolu o Racinově *Andromaché*.

<sup>45</sup> Srov. výše Boursaultovu recenzi *Britannika*, Corneille však podle Boursaulta sedí v lóži sám. Není vůbec jisté, zdali se Corneille na sporu o *Britannika* skutečně podílel, a pokud ano, do jaké míry.

<sup>46</sup> Zatímco v osmém výstupu třetího dějství lze Juniin proklamovaný záměr odejít k vestálkám interpretovat jako nepříliš přesvědčivý (III, 8, v. 1076; výstup zobrazuje střet mezi Junií, Britannikem a Neronem – a Nerona vskutku nepřesvědčí, nechá Junií odvést strážemi a zajme Britannika), v rozuzlení se jedná o volbu („proairesis“) – jedině tak Junie ochrání svou neposkvrněnost.

<sup>47</sup> Srov. slavnou tirádu ve druhém výstupu druhého dějství, kde se Nero vyznává z lásky k Junií: „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.“ (*Britannicus*, II, 2, v. 385–404, Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 389.)

<sup>48</sup> Junie je pronásledována na každém kroku. O to pozoruhodnější je, jak důmyslně (s ohledem na dobově požadovanou věrohodnost uspořádání dramatického děje) Racine zobrazil Juniin útěk z Neronova

sbratřením s Britannikem tone v slzách<sup>49</sup>, natolik škarohlídké a úzkoprsé výtce přece nemůže čelit. Jako by Racine chtěl naznačit: římský lid s urozenou dívkou soucítí, nechť ji tedy vezme na milost i nepředpojatý divák. Zobrazená vášeň nechť se stane emoci skutečnou!

„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 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<sup>50</sup>, comme il a dispensé de l'âge pour le Consulat, tant de grands Hommes qui avaient mérité ce privilège.“

(Ibid., s. 375; naše kurziva.)

## 11. Nespravedlivá a nepřející kritika *versus* na odiv stavěná autorova skromnost – *captatio benevolentiae* je v dobových polemických textech imperativní.

\* \* \*

Druhou předmluvu k *Britannikovi* (vychází poprvé v roce 1675 v rámci Racinova *Souborného díla* a ve všech dalších vydáních<sup>51</sup> za autorova života nahrazuje předmluvu první) členíme na následující body:

**1. Autorova satisfakce.** Navzdory početným výtkám se hra po letech těší neutuchající 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.<sup>52</sup> 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-

---

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. Neron ji chce následovat, ale zabrání mu v tom Agrippina. Srov. šestý výstup pátého dějství v prvním vydání (v pozdějších vydáních jej Racine vypustí), 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, / Vous...“ (*Britannicus*, V, 6, v. 1656–1668, Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 434.)

<sup>49</sup> Na rozdíl od Bereniky se jedná o slzy nepředstírané.

<sup>50</sup> Srov. výše citovanou Burrovu promluvu na konci pátého dějství.

<sup>51</sup> Rovněž v rámci sebraných spisů (1687, 1697).

<sup>52</sup> Tj. včetně *Ifigenie* uvedené poprvé v rámci letních versailleských slavností (18. srpna 1674). K dobovým svědectvím srov. Forestierův komentář (in: Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 1558n.)

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 Connaisseurs<sup>53</sup> demeurent d'accord que c'est ce même *Britannicus*."

(Ibid., s. 375.)

**2. Věrnost zobrazení.** Jako hlavní zdroj zobrazení Agrippinina a Neronova dvora si Racine zvolil nedostižné Tacitovy *Letopisy*, čerpá tudíž z kanonického podání nejproslulejšího z římských historiků (*emulatio*<sup>54</sup>). Setkáváme se zde s podobnou argumentační strategií jako v *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."

(Ibid., s. 443; naše kurziva.)

**3. Řádnost Neronovy povahokresby.** Racine císaře nezobrazuje jako postavu ctnostnou a bezúhonnou, avšak ani jako postavu, jež by již 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 zohledňuje zejména požadavek, aby Neronova povahokresba věrně odpovídala dějinné

---

<sup>53</sup> Srov. např. ocenění ctnostného Burra v sedmém Boileauově *Listu*, který je však až z roku 1677 a ve kterém pisatel Racina utěšuje v reakci na úklady spojené 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.“ (Boileau, *Épître VII*. In: *Œuvres complètes*, cit. vydání, s. 128.) V *Umění básnickém* se Boileau o *Britannikovi* explicitně nezmiňuje. K Saint-Évremondovu hodnocení *Britannika* srov. dále.

<sup>54</sup> Srov. Bouhoursovu poznámku k Racinově biblické tragédii *Esther*: „L'Auteur de la Tragédie d'Esther fait dire au Favori d'Assuérus quelques 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 ajoûte 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'averion, / J'ai cheri, j'ai cherché la malédiction.* Le Poëte 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.“ Dominique Bouhours, *Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes*. Nouvelle éd. augmentée. Paris: Chez la Veuve Delaulne, 1734 s. 312–313; naše zvýraznění.

skutečnosti (podobnost *mores*), vybírá si však z císařovy vlády ten úsek, jenž mu umožní, aby Nero zároveň splňoval i požadavky kladené na tragického hrdinu: jelikož v rozuzlení Nera 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, nejednoznačnost co se povahy týče – 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 neshledáme nic víc než mravokárnou alegorii příkladného jednání, nelze jej číst ale ani jako apologii zla – morální poselství jde prostě stranou ve prospěch silného, výsostně působivého emočního zážitku, a právě proto je Racinovo vymezení „prostřednosti“ logicky v rozporu s dobovými interpretacemi Aristotelovy řádnosti (*chréstos*), které ji chápou jako morální kritérium omezující tragické *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 Corneille<sup>55</sup> netkví v tom, aby jednající postava byla bezpodmínečně „ctnostná“, nýbrž v tom, že čtenáři nebo divákovi napomůže r o z p o z n a t, ke kterému z obou pólů (ctnost/neřest) se tragický hrdina přiklání.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Saint-Évremond v dopise Lionnovi (1670) námět *Britannika* kritizuje, avšak povahokresbu chválí a komplimenty nešetří. 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.“ (Citováno dle *Nouveau corpus racinianum*, citované vydání, s. 55–56.)

<sup>56</sup> Srov. Racinův dílčí překlad XV. kapitoly Aristotelovy *Poetiky*. Citujeme jej podle Vinaverovy kritické edice, jež pečlivě vyznačuje odchylky od původního znění Aristotelova. Připomeňme, že si Racine k Aristotelovi hledal cestu skrze latinský překlad italského humanisty Pietra Vettoriho: „Venons maintenant aux mœurs. Il y a quatre choses qu'il faut y chercher: 1<sup>o</sup> qu'elles soient bonnes. 'Un personnage' a des mœurs lorsqu'on peut **reconnoître**, 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.“ (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 " " čtenáře upozorňují na přípustné formulační amplifikace; Jean Racine, *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, s. 27; naše zvýraznění je v tomto ojedinělém případě vyznačeno tučným písmem.) Slovo „inclination“ koresponduje s latinským „electio“ a s řeckým „proairesis“, v Mrázově českém překladu „zaměření“. Vettoriho latinský překlad opatřený zevrubným komentářem vyšel ve



„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*.<sup>57</sup> En un mot, c’est ici un Monstre naissant, mais qui n’ose encore se déclarer, et qui cherche des couleurs à ses méchantes<sup>58</sup> actions, *Hactenus Nero flagittis et sceleribus velamenta quaesivit*.<sup>59</sup> Il ne pouvait souffrir Octavie, „Princesse d’une bonté et d’une vertu exemplaire“, *fato quodam, an quia praevalet illicita. Metuebaturque ne in supra fæminarum illustrium prorumperet*.“<sup>60</sup>

(Ibid., 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 bližněstvím s Neronem (dobře se hodí k jeho „dosud skrytým nepravostem“ v českém překladu), tj. podobností mravních principů dovoluje předvídat, čím se Nero stane, protože u Nerona se neřestné sklony 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*.“

(Ibid., s. 444; naše kurziva.)

**5. Burrus.** Racine vysvětluje, proč jako další jednající postavu uvádí Burra, a nikoliv Seneku.<sup>61</sup> Čestný Burrus („honnête homme“), postava tolik ceněná Boileauem a později i

---

Florencii. Není dosud dostupný v kritické edici, pouze ve *facsimile* (Pietro Vettori, *Commentarii in primum librum Aristotelis De Arte Poetarum (1560)*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967).

<sup>57</sup> Tacitus líčí Neronovu obmyslnost po setkání se Senekou: „Po těchto slovech ho objal a zlíbal, *jsa od přírody schopen a zvykem vycvičen zastírat svou nelibost klamným lichocením*.“ (Tacitus, *Letopisy XIV*, 56, cit. vydání, s. 402; Racinem citovanou pasáž vyznačujeme kurzivou.) V latinském originále je však „odium“, tedy nenávisť, což je více než pouhá „nelibost“.

<sup>58</sup> Slovo „méchantes“ ve vydáních po roce 1687 Racine vypouští. Srov. Forestierovo různocnění in: Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 1442.

<sup>59</sup> „Až potud hleděl Nero zakrývat své hanebnosti a zločiny.“ (Tacitus, *Letopisy XIII*, 47, cit. vydání, s. 360.)

<sup>60</sup> „Vždyť k manželce Octavii přes její urozenost a osvědčenou mravopověstnost Nero cítil odpor, *bud 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; Racinem citovanou pasáž vyznačujeme kurzivou.) Tacitus se v této kapitole zmiňuje rovněž o Neronově náklonnosti k „hezským mladíčkům“, tento detail Racine opomíjí.

<sup>61</sup> 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 (Jean-Pierre Chauveau: „Introduction“. In: Tristan L’Hermite. *Les Tragédies*. Sous la direction de Roger Guichemerre. Avec la collaboration de Claude Abraham, Jean-Pierre Chauveau, Daniela Dalla Valle, Nicole Mallet et Jacques Morel. Paris: Honoré Champion, 2009, s. 233–240.) Dlouho tradované postavení Tristana coby „pouhého“ Racinova předchůdce ve své monografii nedávno přehodnotila Sandrine Berregardová (*Tristan L’Hermite, „héritier“ et „précurseur“*. *Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L’Hermite*. Tübingen:

Crevierem<sup>62</sup>, v tragédii vystupuje jako protipól dvojakého a jednoznačně záporného Narcise.<sup>63</sup> Jelikož se o Burrovi Racine v první předmluvě nezmiňuje, je nutné se ptát, proč mu s odstupem na Burrově „přísnosti“ a jeho „výtečných vlastnostech“ tolik záleží. Domníváme se, že se tak Racine snaží nastolit přesvědčivější a možná i morálně přijatelnější rovnováhu zobrazeného tragického děje. Oproti Narcisovi, Neronovi a Agrippině je Burrus postavou, jež nepletichaří, nic nezastírá, nelže a nepřetvařuje se. Jako by Racine po čase – a možná navíc pouze v apologetické rovině, tedy aby zmátl dobovou kritiku – přemýšlel nad příkladností zobrazeného děje. Nad příkladností, bez které se neobejde jeho *Berenika*, kde Titovo tragické dilema vyvěrá z jeho bezpodmínečné úcty k římskému právu.<sup>64</sup>

„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*

---

Gunter Narr Verlag, 2006). Líčení Senekovy „stoické“ smrti a jeho odevzdanosti (do jisté míry neslučitelné s dobovým požadavkem, aby tragický hrdina čínorodě bojoval) 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 dalším důvodem, který vedl Racina k tomu, aby zvolil podnikavějšího Burra. V Racinově *Britannikovi* je absence Seneky jako jediná postava vysvětlena, filosof se v době představeného jednání nachází mimo Řím.

<sup>62</sup> Jean-Baptiste Louis Crevier se o Burrovi exaltovaně zmíní v úvahách o rétorickém *ethosu* 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 výstrahou!) 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“. (Překlad Antonína Kříže. *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 régné & 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 projeté. Grand avertissement pour ceux qui ne veulent pas se laisser tromper.“ (Crevier, *Rhétorique Française*. Tome premier. Paris: Chez Saillant et chez Dessaint, 1767, [1. vydání 1730], s. 174–176; Crevier cituje pasáž z Burovy tirády ve IV. dějství – IV, 3, v. 1355–1364.) 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 Nicholas Cronk et Alain Viala. Oxford: Voltaire Foundation, 2005.

<sup>63</sup> Svědčí o tom nejenom povaha obou postav, ale i kontrastně symetrické *dispositio*: poslední výstup druhého dějství (II, 8: Nero, Narcis) a 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).

<sup>64</sup> Srov. Forestierův komenář (in: Racine, *Œuvres complètes, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 1420.)

*curis et severitate morum*, „Sénèque pour son éloquence et le tour agréable de son esprit“, *Seneca praeceptis eloquentiae et comitate honesta*.<sup>65</sup> „Burrhus après sa mort fut extrêmement regretté à cause de sa vertu“, *Civitati grande desiderium ejus mansit per memoriam virtutis*.<sup>66</sup>

(Ibid., s. 444; kurziva vyznačuje původní latinské citace z Tacitových *Letopisů*.)

**6. Panovačná a mocichtivá Agrippina.** I v tomto bodě se Racine zastaví 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 postavení není jednoznačný a v průběhu představeného děje navíc kolísá v závislosti na tom, jak Nero upevňuje svou moc. Agrippininy mocenské úklady jsou sice neodmyslitelnou součástí 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*.<sup>67</sup> 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<sup>68</sup>, et ma Tragédie n’est pas

---

<sup>65</sup> Srov. „A bylo by se vraždilo dále [Tacitus navazuje na líčení úkladné vraždy Iunia Silana a sebevraždy Narcissovy], kdyby to nebyli zamezili Afranius Burrus a Annaeus Seneca. Tito vychovatelé 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 *návodem 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; kurzivou vyznačujeme Racinovu citaci.)

<sup>66</sup> 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; kurzivou vyznačujeme Racinovu citaci.)

<sup>67</sup> Srov. „Oba [Burra a Seneku] 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; kurzivou vyznačujeme Racinovu citaci.)

<sup>68</sup> 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 setkáme v Dacierových *Poznámkách* (1692) k Aristotelovu vymezení povahokresby a její první podmínky, tedy řádnosti. Dacierovy prozřetelné úvahy jdou v linii chapelainovsko-corneillovské exegese a svědčí o pozvolné emancipaci poetiky od planého moralizování: „Dans tout ce Livre il n’y a rien de plus clairement expliqué que cette première condition des mœurs, *qu’elles soient bonnes*. Cependant, on s’y est trompé, car on a crû qu’Aristote veut qu’elle soient vertueuses. M. Corneille a solidement réfuté cette explication, qui condamneroit également tous les Poèmes anciens, tant les Poèmes Epiques que les Tragiques, où l’on voit beaucoup de personnages vicieux, & il a fort bien vu qu’il falloit chercher une bonté qui fût compatible avec les mœurs moralement mauvaises, & avec celles qui sont

moins la disgrâce d'Agrippine 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.*<sup>69c</sup>

(Ibid., s. 444–445; kurziva vyznačuje původní latinské citace z Tacitových *Letopisů*; naše zvýraznění.)

Původní latinské znění Racine upravuje, a to hned dvojmo: 1. Vypouští zmínku o tom, že své zděšení Agrippina potlačuje. 2. Důrazně trvá na Agrippinině nevinnosti, alespoň co se týče úkladné vraždy Britannika. Tyto drobné posuny jsou arci důležité zejména z hlediska autorského pojetí uspořádání děje, nicméně mají nás bezesporu ovlivnit i v tom, jak vnímáme 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<sup>70</sup>, je přesto krutý. Racine nás na jednu stranu ubezpečuje, že se v důležitých

---

moralement bonnes; mais c'est cela même qu'il n'a pu 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 Poètes 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 nécessaire que les Héros des Poèmes soient vertueux, les plus vicieux, comme Achille, Turnus, Mezenze, y sont aussi regulierement bons, que les plus vertueux, comme Enée & Ulysse.“ (André Dacier, *La Poétique d'Aristote*, cit. vydání, s. 245–246; původní kurziva, naše zvýraznění.)

<sup>69</sup> V Racinově *Britannikovi* Agrippina přímým svědkem synovy smrti není, ale i zde je pro Racina důležité, aby případnou kritiku, jak Agrippininu povahu zobrazil, vyvrátil s poukazem na obecně přijímaný historický pramen. Srov. „Avšak u Agrippiny se objevilo takové zděšení, takové ohromení mysli, 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.

<sup>70</sup> 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...“ (*Britannicus* V, 7, v. 1681–1692,

detailích drží historické předlohy, avšak tím, že se zároveň diskrétně zmíní o Agrippinině nevinnosti, 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 Euripidových tragédiích.<sup>71</sup> Jinými slovy, hrdinčinu povahokresbu Racine přizpůsobí skladbě děje: panovačná, mocichtivá, avšak zároveň soucitná, nevinná a bolestí zkroušená matka. Racine jemně vyvažuje požadavky kladené na *mores* („podobnost“) jednajících postavy, zároveň však hrdinčinu povahu modeluje tak, aby umožnila, ba podpořila kýženou identifikaci diváka s hrdinou: s Racinovou Agrippinou divák soucítí.

**7. Mladičský Britannicus.** K aristotelsko-horatiovské taxonomii přiměřených povahových rysů (udatnost, láska, upřímnost) v povahokresbě se Racine přimkl i v první předmluvě (naš 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*<sup>72</sup>; 3. vytratí se i zmínka o tragickém soucitu. Oproti první předmluvě zobrazení Britannikových povahových rysů obhajuje 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.*<sup>73</sup>“

(Ibid., s. 445; kurziva vyznačuje původní latinskou citaci z Tacitových *Letopisů*.)

Původní Tacitova stylizace sice neodpovídá úplně Racinovu překladu<sup>74</sup>, ale zejména odporuje informaci o Britannikově mladicky nerozvážené důvěřivosti v první předmluvě („on dit qu'il avait beaucoup d'esprit...“). Není proto překvapivé, že zde Racine tento údaj neuvedl, jakkoli

---

cit. vydání, s. 435; naše kurziva.) Zdrčená Agrippina Narcise chvatně přeruší a předpovídá Neronovy budoucí krutosti, pak teprve dovolí císaři odejít. Nero odchází bez rozloučení.

<sup>71</sup> Srov. výše.

<sup>72</sup> 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 legitimní adaptaci mytologické látky.

<sup>73</sup> Srov. Tacitus k roku 50, po Neronově adopci: „Hoch, kterého ponenáhlu přestávali obsluhovat i otroci, posmíval se nevčasným macešíným 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.)

<sup>74</sup> Srov. Tacitův *litotes* („*Neque segnem ei fuisse indolem ferunt...*“) a Racinovu stylizaci „avoir beaucoup d'esprit“.

by to snad byl býval zanedbatelný detail, kdyby zároveň nebyl vypustil úvahu o tragickém soucitu spojeném s „nedokonalým“ hrdinou. Znamená to, že si Racine uvědomil, že jeho formulace nebyla zcela přesná, poněvadž Aristotelés nevybízí k tomu, aby byl hrdina nedokonalý, nýbrž aby byl nezbytně omylný?<sup>75</sup> I kdyby ano, stále zůstává otázka, proč Racine úvahu o soucitu vypouští. Odpověď není nasnadě: je totiž nepravděpodobné, že by dramatik přestal, byť dočasně, sdílet<sup>76</sup> Aristotelovo přesvědčení o nutnosti vzbudit soucit s chybučím (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: nikoliv proto, aby děj divák vnímal jako morálně příkladný – v takto úzce moralistních intencích Racine o poetice tragédie až na jedinou výjimku neuvažuje – , ale aby vyvážil zobrazení Neronovy zruďné krutosti a případný odpor (miaron), jež by mohla vzbudit.

**8. Narcis – Britannikův vychovatel.** Dvojrole obojakého Narcise. V první předmluvě Racine pouze objasňuje, proč vybírá Narcise jako důvěrníka Neronova, kdežto zde zvýrazní jeho roli coby Britannikova vychovatele.<sup>77</sup> 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 homme<sup>78</sup> que Narcisse. „Car il y avait longtemps qu'on avait donné ordre qu'il n'y eût auprès de

---

<sup>75</sup> Spíše nikoliv, v předmluvě k *Faidře* ze začátku roku 1677, z níž citujeme úryvek v následující poznámce, Racine totiž zachová identickou formulaci.

<sup>76</sup> 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.“ (Racine, předmluva k *Faidře a Hippolytovi* in *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 818.) Hippolytovo provinění, jeho slabost pro Aricii zabraňuje, aby hrdinova smrt diváka pohoršila („indignation“ – *miaron*).

<sup>77</sup> Skutečný Narcis Britannikovým vychovatelem nebyl ani být nemohl, krátce po Claudiově smrti jej totiž Agrippina dohnala k sebevraždě. Srov. Forestierův komentář (Racine, *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 1414).

<sup>78</sup> 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

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.*<sup>79</sup>

(Ibid., s. 445; kurziva vyznačuje původní latinskou citaci z Tacitových *Letopisů*.)

Zbylé 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 je Racinův postoj k povahokresbě? Jak vymezuje jednotlivé podmínky kladené Aristotelem a jeho novodobými vykladači? Které z nich považuje za podstatnější a které naopak upozadil? 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.<sup>80</sup> Naším cílem zde však není nabídnout n-tou interpretaci Racinova *Britannika*, ale zamyslet se, jakým způsobem 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 kritérium, tj. povaha jednajících postav nemusí být nutně „ctnostná“. Už z toho prostého důvodu, že mu to zvolený námět neumožňuje. Nero zapudil svou neplodnou manželku, Britannikovu sestru Octavii, straní se nedůtklivé, podezíravé 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, ke

---

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 così fatta opinione: nè Aristotel'ebbe riguardo à questo. Impercioche quando ben fusser le persone ree, se le vedesser cadere di stato felice in misero, mal potrebbber gli Spettatori indursi per tal'esempio al male; anzi più tosto si confermerebber nel bene, essendo lor mostrato noc quell'esempio, che la maluagità conduca l'huomo agli infortunij, & 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.“ (Alessandro Piccolomini, *Annotationi Di M. Alessandro Piccolomini, Nel libro della Poetica d'Aristotele, Con la traduzione del medesimo Libro in lingua Volgare*. In Vinegia: Presso Giovanni Guarisco, & Compagni, 1575, s. 221; naše kurziva.)*

<sup>79</sup> „Již dávno bylo postaráno o to, aby nejbližší okolí Britannikovo nedbalo ani svědomí ani věrnosti.“ (Tacitus, *Letopisy*, cit. vydání, XIII, 15, s. 338.)

<sup>80</sup> Máme na mysli Corneille. Když hájí rozuzlení v *Cidovi*, o Rodrigově svatbě s Chiménou říká, že ji zobrazil tak, aby nebylo zřejmé, zdali k ní dojde či nikoliv („avec incertitude de l'effet“).

kterým ho jeho povaha dožene, pochopitelně nelze obhajovat jako „ctnostný“. Na druhou stranu však Racine dokazuje nepodloženost kritik, jež Neronovi vytýkají, 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 jej zcela ovládne. Racinova 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 jedná-li se 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, tragédie se totiž soustředí na zobrazení císařova soukromí („particulier“), a kdyby takový požadavek dramatik přijal, proměnil by Nerona k nepoznání. Jelikož si je však Racine zároveň dobře vědom toho, že by Neronovo jednání mohlo vzbudit divákův odpor (*miaron*), zobrazení krutosti klade jisté meze. 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, na které opakovaně poukazuje zejména *La Mesnardière*<sup>81</sup>, čelí několikerým způsobem: 1. Součástí zobrazeného jednání v rozuzlení je Narcissova smrt. 2. Vinu na Britannikově smrti rozloží ve čtvrtém a pátém dějství mezi Nerona a Narcise. 3. Volbou námětu docílí, aby se Neronova špatná povaha neukázala v plné síle („monstre naissant“). 4. Zvýrazní Burrovu morální dokonalost. 5. *Britannika* zobrazí jako nepřiliš předvídatého, mladého a vposled zcela bezmocného protivníka. 6. Fakt, že Nero zapudí Oktávii, má nejenom milostný, ale i politický rozměr: Britannikova sestra je totiž neplodná. Racine si tak zdatně připravuje půdu a možné protiargumenty dobových mravokárců předjímá. Narcisova smrt sice není tragická v tom smyslu, že by podle dobových interpretací vzbuzovala soucit nebo alespoň strach, nedojde k ní dokonce ani přímo v důsledku úkladné vraždy *Britannika*, zároveň však vyvažuje tu okolnost, že Neronova krutost zůstává bez potrestání. Racina tak nelze napadnout za to, že

---

<sup>81</sup> Aristotelés požadavek, aby byl pronásledovatel či škůdce potrestán, ve své *Poetice* nevznáší.



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*, z hlediska tragických emocí má tutéž funkci jako smrt Narcisova – tlumí odpor, jímž by se jinak tragédie mohla divákovi znelíbit.<sup>82</sup> Navíc se Racine bedlivě postará o rovnováhu obou složek i tak, že zjemní samu Neronovu krutost: tak lze totiž – alespoň prvoplánově (divadlo) – 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 způsob, jímž Britannikovy povahové rysy zobrazil. Odkazuje na aristotelsko-horatiovskou taxonomii přiměřených povahových rysů, avšak vybírá odtud zejména ty vlastnosti, které mohou přispět k tomu, aby Britannicus vzbudil divákův soucit – nesmí se tedy jednat o hrdinu příliš 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“) jsou mu podřízeny. Voltaire Racinovi vytýkal, že zobrazuje římského císaře, an za zástěnou naslouchá oběma pronásledovaným milencům. A dnešní kritika naopak oceňuje, jak rafinovaně dokázal rodičího se krutovládce vykreslit. Vidíme opět, že požadavek přiměřenosti není nepřekročitelný, nebo lépe řečeno, že se stává prostředkem pro zápornou povahokresbu

---

<sup>82</sup> 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 Caractère 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 mourrir, 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'ailleurs 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'entreprend 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'innocence, et de déclarer la vérité.“ (Racine, „Préface“, *Phèdre et Hippolyte*. In: *Œuvres complètes I, Théâtre – Poésie*, cit. vydání, s. 817–818.)

postavy. Jedná-li se ovšem o postavu kladnou, požadavek *bienséances* je závažnější a bývá také více dodržován.

Volbou námětu Racine otevřeně riskoval – a vsadil vše. Drobné 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 tento zdánlivý paradox nemohl nebo nechtěl vyřešit v první *Rozpravě* a přitom jej ve svých tragédiích ve prospěch nezbytného zkrášlení rozřešil.

## Závěr

Povahokresba a vymezení jednotlivých jejích podmínek patří k jedné z nejživějších a zároveň nejsložitějších otázek francouzského myšlení o dramatickém básnictví v 17. století. Všichni teoretici i autoři, jejichž úvahami jsme se zabírali, se shodují na tom, že Aristotelem stanovená kritéria jsou oprávněná. Jelikož jsou však Aristotelovy hutné formulace poměrně obecné a ne vždy jednoznačné, pokouší se Stagiritovi vykladači jednotlivé články *Poetiky* harmonizovat, porozumět jim, resp. uzpůsobit je svému estetickému cítění. Mnohoznačnost, resp. jistá nedourčenost některých Aristotelových výkladů se tady paradoxně stává hodnotou, poněvadž teoretiky i autory podněcuje k hledání, k zamyšlení a je živnou půdou celé řady polemik. Jednotlivé výklady, jimiž jsme se zabývali, se tak odlišují nejenom v náhledu na hierarchii mezi jednotlivými Aristotelovými požadavky, ale i v samotné definici toho, jak konkrétně náplň toho či onoho článku Aristotelovy pojmoslovné soustavy vymežit. Tragédii definuje Aristotelés pomocí různých kritérií, mezi nejdůležitější však nesporně patří předmět a způsob nápodoby – a tato dvě kritéria, předznamenávající moderní strukturální pojetí, jsou v genealogii směrodatná až do osvícenství. Předmětem básnické mimésis je pro Aristotela lidské jednání. Nositely tohoto jednání jsou tudíž nutně lidé, které básník obdařuje povahovými rysy (povahami). Základní funkcí povahokresby je pak, aby podle pevně stanovených kritérií zakládala děj. Úkol básníka spočívá především v tom, vybavit jednající postavu takovými povahovými rysy, aby posílil vnitřní soudržnost básnického díla. Jinými slovy, povahokresba a rovněž myšlenková stránka jsou vůči ději podřízené a jejich konkrétní podoba na ději jako složce, která stojí v Aristotelově hierarchii nejvýše a které v *Poetice* věnuje také nepoměrně více prostoru, závisí. Maximální úspornost Aristotelova vymezení jednotlivých podmínek povahokresby a jeho nejednoznačnost vedla francouzské teoretiky i dramatiky v 17. století k soustředěné reflexi. V následujícím náčrtu se pokusíme jednotlivá pojetí shrnout.

Zřejmě nejkomplicovanějším Aristotelovým požadavkem je hned podmínka první. Aristotelés požaduje, aby zobrazené povahy byly řádné („chréastos“, „éthos chréston“, „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“ / „probi“), o této podmínce přemýšlejí v souvislosti s Aristotelovým

vymezením ideálního tragického hrdiny a kladou si otázku, zdali je možné, aby v tragickém ději vystupovaly též postavy „neřestné“ („méchant“, „mauvais“, „vicieux“, „reo“). Chápou *chréostos* jako podmínku, jež v důsledku básníka omezuje v samotném výběru tragického námětu. Dokládají to zejména rozborů Aristotelem uváděného příkladu Meneláovy povahové špatnosti („ponéria“) v Euripidově *Orestovi*. Pochybil Euripidés tím, že zobrazil Meneláa jako povahu špatnou, aniž si to děj *Oresta* vyžadoval, nebo neměl spartskému králi špatné povahové rysy přidělit vůbec? V kapitole věnované Corneillovu pojetí *mores* jsme ukázali, do jaké míry byla tato debata v 17. století stále živá. La Mesnardière metodicky vyvrací „chybné“ Castelvetrovo mínění, že Aristotelés zbytečnou povahovou špatnost Meneláa v Euripidově *Orestovi* uvádí jako příklad povahokresby nedůsledné. Z La Mesnardièreova rozboru a zvolené terminologie („vertu morale“, „mœurs exemplaires“) je patrné, že na první podmínku povahokresby nenahlíží výhradně jako na nezbytný či věrohodný základ zobrazeného děje, ale že zohledňuje rovněž morální kvalifikaci Meneláova jednání. V ději neopodstatněné zobrazení povahy zlé či neřestné („méchant“, „vicieux“) ve shodě s Aristotelem sice odmítá, domníváme se však, že si v jeho obzoru nelze představit, že by kdy dramatika plísnil za to, že některou ze svých postav zobrazil jako příliš „čestnou“. Neochvějně totiž lpí na tom, aby tragická mimésis byla příkladná – a až tato svrchovaná vněestetická funkce pro něj zakládá uchopení složek ostatních, 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 postavy, kritika chůvy v Senekově *Hippolytovi*). Jak vymezení *mores*, tak klasifikaci a hodnocení myšlenkové stránky věnuje La Mesnardière v návaznosti na renesanční *Poetiku* Julia Caesara Scaligera nejvíce prostoru (téměř polovinu celé knihy).

Uchopení řádnosti jako morálního kritéria rezolutně odmítne Jean Chapelain – jeho precizní formulaci („bonté poétique“) všichni významní francouzští teoretikové přejímají (Corneille, Le Bossu, Dacier). Kategorii řádnosti („le bon“) chápe Chapelain vposled jako zbytnou, a pozornost proto obrací zejména k vymezení přiměřenosti, v níž se v jeho pojetí řádnost rozplývá. Již v roce 1623 obě první Aristotelovy podmínky sloučí v kategorii novou („le bienséant“, „bienséance(s)“). Řádná je pro Chapelaina povahokresba, jež odpovídá kritériu přiměřenosti. Marino v *Adónidovi* povahokresbu hlavního hrdiny uchopil řádně, poněvadž zobrazil mladého zamilovaného hrdinu a zamilovanost je vzhledem k Adónidově mládí zcela přiměřená. Kárá však Corneillovu Chiménu, jejíž chování dobové konceptualizaci

přiměřenosti neodpovídá, chová se totiž 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 prostě přičí. Prizma Chapelainovy kritiky však není – jak by se na první pohled mohlo zdát – prvoplánově moralistické. Důraz na přiměřené chování Chapelain klade, neboť povahokresba musí přispívat k věrohodnosti zobrazeného děje. Pokud se dramatik do děje rozhodne uvést urozenou mladou dívku, musí na její status důsledně brát ohled, její chování by nemělo být v rozporu s jejími povahovými rysy. O tom svědčí následující výmluvný detail: Chapelain navrhuje nikoli samotný fakt, že Chiména po smrti svého otce Rodriga nepřestala milovat, ale to, že není s to se usebrat, ovládnout a svou lásku ukázněně zatajit. Chapelainova kritika je pro pochopení „endogenních“ konceptualizací *mores* zcela zásadní text: dokládá totiž na konkrétních analýzách (kdyby se ztrácely v obecných tvrzeních a postrádaly názornost, byly by pro nás dnes nepostižitelné), jak široké je významové pole tzv. *bienséance*. V naší práci jsme se tomuto vymezení důkladně věnovali: zakládá totiž horizont, na jehož základě je teprve možno jednotlivá autorská pojetí (d)ocenit. Zejména pak u postav ženských v roli tragické oběti.

Vymezení přiměřenosti samo o sobě je méně sporné. Kritéria jsou v dobových poetikách převzata z Aristotelovy *Rétoriky* a z Horatiova *Umění básnického*: patří mezi ně především společenský status, pohlaví a věk. Ostatní kritéria se uplatňují méně důsledně. V 17. století je ve Francii nejdůkladněji vymezuje La Mesnardière. Na četných příkladech z antických tragédií ukazuje, jak se od nich autoři odchylovali a od jejich prohrěšků francouzské dramatiky odrazuje. Zobrazením nepřiměřených povahových rysů básník riskuje, že se vzdálí horizontu očekávání soudobého diváka, ve zvláště flagrantních případech tak může dokonce vyvolat komický efekt, v tragédii nepřijatelný. Jako modelové autoři bývají nejčastěji uváděni Terentius (Heinsius, Rapin), v druhé polovině 17. století pak překvapivě Pierre Corneille (zejména Saint-Évremond).

Svízelnější je však vymezení přiměřenosti, pokud jdou jednotlivá kritéria proti sobě. Jak zobrazit chování zamilovaného starce, příliš důvtipné komorné či zbabělého krále? V těchto případech musí dramatik mezi zdánlivě neslučitelnými kritérii s uvážením a jistou dávkou nezbytné odvahy volit. Je přiměřené, aby Agrippina vyčkávala bez doprovodu před Neronovým pokojem (Racinův *Britannicus*)? Nebo aby staříčkový král Aigéus podlehl milostnému vzplanutí natolik, že složí korunu k nohám mladé Kreúsy (Corneillova *Médeia*)?

Je patřičné, aby panovník nastražil léčku (Corneillův Don Fernand v *Cidovi*) či aby za zástěnou poslouchal rozhovor mezi milenci (Nero v Racinově *Britannikovi*)?

Ještě složitější je vymezení dalšího Aristotelova požadavku, totiž aby zobrazené povahy byly podobné. Stejně jako v případě přiměřenosti se jedná o kategorii vztahovou – a v 17. století je chápána trojím způsobem.

Povaha jednající postavy se má podobat divákovi – jenom tak totiž básník docílí, aby se s tragickou postavou vnímatel mohl identifikovat. Pokud je však podobnost chápána tímto způsobem, je třeba dodat, kdo oním divákem je či má být. V tomto vymezení se jednotliví autoři odlišují. To je patrné opět nejlépe na La Mesnardièreově polemice s Castelvětem. Má dramatik povahu jednající postavy připodobnit běžně počestnému divákovi („probité commune“, La Mesnardièreův „šlechtný muž“ – „honnête homme“) nebo má zohlednit i méně vzdělaného diváka z lidových vrstev (Castelvětova „rozza moltitudine“)? V řešeních této nejasnosti se jednotliví teoretikové pochopitelně rozcházejí. A lze si položit otázku, kdo je či má být modelový divák. Ve svých nářcích nad úpadkem vkusu tak opakovaně činí Saint-Évremond.

Požadavek, aby zobrazené povahové rysy byly podobné, však někteří autoři (Corneille, Racine) vykládají v tom smyslu, že se dramatik nesmí vzdálit „autentickému“ zobrazení „skutečné“ historické nebo mytologické postavy. Tímto způsobem se podobnost chápe zejména v případě, kdy se jedná o postavy, jež se nerasmazatelně zapsaly do obecného povědomí. Corneille i Racine s oblibou v polemických textech ukazují, jak skrupulózně se historických pramenů drží. Corneille v první *Rozpravě* dokonce prohlásí, že zobrazení povahových rysů obecně známé postavy historické či mytologické požadavek přiměřenosti splňovat nemusí. René Le Bossu a André Dacier však podotknou, že tohoto pravidla sám nedbá a Corneillovu disociaci mezi zdánlivě neslučitelnou podobností a přiměřeností zamítnou. Podobnou strategii jako u Corneille (Maurikios v *Hérakleiovi*) nacházíme i při rozboru tragédií Racinových (Alexandr 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 zohledňují.

Třetí vymezení podobnosti souvisí úzce se vzbuzováním tragických emocí, soucitu a bázně. I zde dramatik musí volit mezi řadou možností, jež se mu nabízejí. Bázeň se totiž může lehce zvrhnout v netragický odpor („miaron“) a lítost v smích, tragédii ještě nepřátelštější.

Posledním Aristotelovým požadavkem je, aby povahokresba byla důsledná. Jakkoli Aristotelés připouští, že se v tragédii mohou vyskytnout i postavy s povahou nedůslednou, požadavek důslednosti povahokresby je i v tomto případě platný. Nejpregnantněji jej vyslovil Chapelain v souvislosti se svou kritikou nedůsledností 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 v dostaveníčku a divákovi tak okatě dává najevo, že se svého prvotního úmyslu zřekla. Corneillovi dá nemalou práci, aby tuto kritiku vyvrátil. Racine se požadavku důslednosti zhostil lépe, Dacier jeho pojetí Ifigenie cituje dokonce jako následováníhodný příklad.

V práci jsme se zaměřili na dobová teoretická pojetí. Jelikož jsou však *mores* v dobovém myšlení kategorie všudypřítomná, otevírají celou 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, tragikomedie, pastorála). Pro tyto „spektakulární“ a méně ustálené žánry nesporně neplatí stejná pravidla jako pro tragédii. Neméně podnětným a v 17. století vysoce kontroverzním tématem jsou rovněž tragédie na námět biblický, i v tomto relativně neustáleném žánru lze očekávat, že se zobrazení povah pravidlům kladeným na povahokresbu hrdinů „světských“ bude vymykat – a to i v samotné rovině teoretických proklamací. Přínosné by beze sporu bylo prostudovat jednotlivá autorská zpracování téhož námětu: v raně novověké francouzské literatuře existuje mnoho značně odlišných zpracování Ifigeniiny oběti (Rotrou, Racine, Clerc – Le Coras), Médeiny pomsty (Péruse, P. Corneille, Longepierre, T. Corneille – Charpentier), Faidřiny lásky (La Pinelière, Gilbert, Bidar, Pradon, Racine)... V širším kontextu by se pak daly načrtnout i paralely s dobovou stylistikou a rétorikou: již v 17. století se francouzská rétorika přiklání k *elocutio* – přiměřenost se stává postupně stylistickou kategorií; rétorické dědictví a úvahy, s nimiž jsme se setkali v dobových poetikách, však vstřebává (Bernard Lamy, B. Gilbert, Crevier, Marmontel, Dumarsais, Fontanier).

V naší práci o dobovém myšlení o divadle jsme zůstali sice převážně v rovině teoretické, ale místy jsme poukázali rovněž na to, že se teoretická řešení nemusí nutně slučovat s praxí. V této perspektivě by bylo žádoucí zpracovat, nakolik závazně se požadavky kladené na povahokresbu vskutku uplatňují, resp. zdali v určitých kontextech nejsou pouhou klamavou, zastírací či záměrně zavádějící strategií v četných sporech o užitečnosti či škodlivosti divadla. Právě ti nejnepřátelštější kritikové divadla z církevních řad (zejména Pierre Nicole, ale i

pozdní Conti a Bossuet, překvapivě i Fénelon) přinášejí mimořádně důkladné analýzy toho, jak divadlo vnitřně funguje, o co se snaží a jaké strategie volí, aby si diváka mocně podmanilo – povahokresba a obecněji morálka stojí pochopitelně v popředí jejich zájmu a vzhledem k tomu, že se divadlu podmanivost pokouší upřít, jsou si všech prověřených strategií nutné adaptace dobře vědomi. Hanopisy proti divadle vinoucí se dějinami již od Tertuliána a církevních otců leckdy poodhalují více, než by chtěly. Tato perspektiva by nám pak umožnila, abychom se zaměřili na širší – a již nikoli výhradně aristotelské – paralely s dobovou morální filosofií, teologií a dílem tzv. francouzských „moralistů“ (Montaigne, Faret, Méré, La Rochefoucauld, La Bruyère, Pascal). Řádnost, přiměřenost, podobnost a důslednost jsou v raně novověkém myšlení o umění kategorie stěží vyčerpatelné.



## Résumé

Povahokresba a vymezení jednotlivých jejích podmínek patří k jedné z nejsložitějších otázek raně novověkého francouzského myšlení o divadle. Všichni teoretici i autoři, jejichž úvahami jsme se zabírali, se shodují na tom, že Aristotelem stanovená kritéria jsou oprávněná. Odlišují se však v náhledu na hierarchii mezi jednotlivými požadavky i v samotné definici toho, jak konkrétně náplň toho či onoho článku Aristotelovy pojmoslovné soustavy vymežit. Tragédii definuje Aristotelés pomocí různých kritérií, mezi nejdůležitější však nesporně patří předmět a způsob nápodoby. Předmětem básnické mimesis je lidské jednání. Nositeli tohoto jednání jsou tudíž nutně lidé, které básník obdařuje povahovými rysy (povahami). Základní funkcí povahokresby je, aby podle pevně stanovených kritérií zakládala děj. Úkol básníka pak spočívá v tom, vybavit jednající postavu takovými povahovými rysy, aby posílil vnitřní soudržnost dramatického díla. Jinými slovy, povahokresba a rovněž myšlenková stránka jsou vůči ději podřízené a jejich konkrétní podoba na ději jako složce, která stojí v Aristotelově hierarchii nejvýše a které v *Poetice* věnuje také nepoměrně více prostoru, závisí. Maximální úspornost Aristotelova vymezení jednotlivých podmínek povahokresby a jeho nejednoznačnost vedla francouzské teoretiky i dramatiky v 17. století k soustředěné reflexi.

Co však Aristotelés a zejména jeho vykladači v 17. století zamýšleli tím, když stanovují jednotlivé její podmínky? Co vyžadují, když básníky neúnavně nabádají k tomu, aby povahokresba byla *řádná* („éthé chrésta“), *přiměřená* („éthé harmotta“), *podobná* („éthé homoia“) a *důsledná* („éthé homala“)? Jaký je pak vztah povahokresby k ostatním složkám tragédie, tj. k ději („mythos“) a k myšlenkové stránce („dianoia“)? Na tyto otázky v naší práci hledáme odpověď.

Ukázali jsme, že se až na výjimky řádnost stává kategorií zbytkovou. Již v roce 1623 ji totiž Chapelain sloučí s podmínkou přiměřenosti a zakládá kategorii novou: tzv. *bienséance*. Chapelainovu pojetí povahokresby se věnujeme v souvislosti s jeho slavnou kritikou Corneillova *Cida*. Zaznamenáváme a rozebíráme všechny výskytu tohoto pojmu, který se v roce 1674 objevuje u jezuity Reného Rapina jako nepřekročitelné pravidlo.

Chapelainovo sloučení řádnosti a přiměřenosti mělo patrně na dobovou kritiku nezanedbatelný vliv, u žádného z jeho následovatelů se s vyhraněně moralistickou interpretací

nesetkáme. Ne zcela jednoznačný je však La Mesnardière. Úporně vyvrací Castelvetrovy pomýlené názory, přičemž používá terminologii („vertu morale“, „mœurs exemplaires“), která nás vede k otázce, zdali by tak vytrvale kritizoval i povahy „zbytečně“ ctnostné. V charakteristice spartského krále Meneláa a jeho povahokresby La Mesnardière užívá v poetikách nezvykle expresivní slovník.

U zdánlivé neslučitelnosti mezi požadavkem přiměřenosti a podobnosti se zastavujeme jak v kapitole věnované Corneillovi, tak v těch o Racinovi. Položená otázka by mohla ve zkratce znít: jak diváka obelstít?

Čtvrtá kapitola naší práce se věnuje Saint-Évremondovým úvahám o estetice tragédie. Ve srovnání s Chapelainovou nebo Corneillovou konceptualizací se jedná o pojetí sice méně promyšlené, ale dobově nikoliv nepříznačné. Kapitola je rozdělena do dvou částí, v první se zabýváme Saint-Évremondovou kritikou Racinova *Alexandra Velikého*, ve druhé pak zcela ojedinelým, téměř vizionářským manifestem, ve kterém Saint-Évremond odmítá model attické tragédie a nastíní, jak by měla/mohla vypadat novodobá tragédie moderní.

V páté a v šesté kapitole se zabýváme dílem Jeana Racina a dobovou recepcí jeho tragédií. Pokusili jsme se o analýzu Racinových postojů k povahokresbě. Poodhalí, že se Racine od staršího soupeřníka, kterého ve svých textech tolik pranýřuje, příliš neliší. Racine stejně jako Corneille vychází vstříc dobovému publiku, třebaže se to rafinovaně ve svých učených předmluvách pokouší zastřít.

## *Abstract*

### **Conceptualization of *Mores* in Seventeenth-Century French Tragedy**

This thesis is devoted to the study of interpretations of how tragic characters should be portrayed (“mores”, “ethos”, “mœurs”) in French seventeenth-century 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 “character” (“éthé”, “éthos”) ought to be perceived and understood and what its impact is on dramatic action.

The main focus is paid to 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 responded to Aristotle’s requirements.

The first condition requires dramatic character to be „good of its kind“ (“chrestos”, “ethos” “chreston”, “ethe chresta”). The detailed study of contemporary criticism draws us to a conclusion that there are schematically two approaches on how the French theorists conceptualized 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 the goodness to what he calls *exemplarité*. La Mesnardière’s conceptualization of *mœurs* and his lengthy polemic with Lodovico Castelvetro clearly shows that his understanding of *chrestos* converges with Aristotle’s *Poetics*, but the terminology he adopts leaves no doubt to his preference for “virtuous” characters (“mœurs vertueuses” / “exemplaires”). La Mesnardière never raises the question of whether the portrayal of a good character be useless in regards of a dramatic plot unlike Chapelain in his *Sentiments*.

The debate on what *chrestos* should mean and whether this meaning denotes a technical („*techne*“, „*ars*“) rule or rather a moral value belongs to the most controversial points amongst the French Seventeenth-Century dramatic theories. Nevertheless most theoreticians share Chapelain’s view and turn to a consideration of appropriateness which is the second of Aristotle’s requirements.

The enlisted properties draw mainly on the 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 is found in Terence’s comedies. La Mesnardière considers the character’s appropriateness closely whilst paying careful consideration to their arguments (“*dianoia*”, “*sentiments*”).

There is little disagreement on a 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 Aegée in *Médée*)? Is it appropriate to portray a young noble man with no respect for women (Racine’s Hyppolite in *Phèdre*) or a married queen in love with a young suitor (Mairet’s Sophonisbe in *Sophonisbe*)? What about a young noble woman with a little respect to her social status (Corneille’s Chimène in *Le Cid*)?

The third Aristotle’s requirement considers the “likeness” of a character, of which there are three divergent interpretations in the Seventeenth-Century Theory on Drama.

Chapelain advocates the verisimilitude, thus he combines the third Aristotelian requirement with the 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, that of a young noble woman, does not correspond with her behaviour. The prevailing interpretation is that the character should „resemble us“, however this creates controversy as it forces one to question who the theater-goer really is.

We clearly see that the idea of La Mesnardière’s “*honnête homme*” by no means corresponds 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 as to how we perceive him, especially if it is a legendary Hero or a known Statesman.

Corneille therefore states in his *Discours* that there is an apparent contradiction between Aristotle’s requirements. How does one satisfactorily portray a Hero who does not meet the criteria of appropriateness? Corneille thus suggests that the second Aristotle’s requirement regards only the 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 the portrayal of some of the characters in his plays. The contemporary critics Le Bossu and Dacier have shown that Corneille had little hindrance 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 it is posed by the contemporary critics and we also draw some genetic lines between the texts. Especially some of Corneille’s remarks which seem to be adopted from Tasso. Racine had probably known the Italian commentary by Alessandro Piccolomini as we suggest in our analysis of *Britannicus*.

But the main focus is to describe the theoretical frames with which the dramatists were confronted. This knowledge allows for a better appreciation of the intrinsic qualities of the French Seventeenth-Century Tragedy for today’s reader and theater-goer.

## Bibliografie

### Bibliografické soupisy:

- BEUGNOT, Bernard. *Les Muses classiques. Bibliographie de poétique et de rhétorique*. Paris: Klincksieck, 1996.
- CIORANESCU, Alexandre. *Bibliographie de la littérature française du XVII<sup>e</sup> 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, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1999, s. 1777–1786.
- KLAPP, Otto; KLAPP-LEHRMANN. *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 racinien. 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, „Bibliothèque de la Pléiade“, 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, „Bibliothèque de la Pléiade“, 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*. Edited and translated by Stephen Halliwell. LONGINUS. *On the sublime*. Translation by W. H. Fyfe. Revised by Donald Russel. DEMETRIUS. *On style*. Edited and translated by Doreen C. Innes. Based on W. Rhys Roberts. Cambridge: Harvard University Press, „Loeb Classical Library“, 2005.

- ARISTOTLE. *Poetics*. Introduction, commentary and appendixes by D. W. 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 aristotélien. 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, „Bibliothèque de la Pléiade“, 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 Iolly, 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; réed. Genève: Slatkine Reprints, 1972.
- LAMY, Bernard. *La Rhétorique ou l'Art de parler*. Édition critique avec introduction et notes de Christine Noille-Clauzade. Honoré Champion: Paris, 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). *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 Emmanuel Minel. Paris: Honoré Champion, 2000.
- 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, Matthaëus 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*, překlad Aleš Pohorský.)
- PICCOLOMINI, Alessandro. *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini, Nel libro della Poetica d'Aristotele, Con la traduttione del medesimo Libro in lingua Volgare*. In Vinegia: Presso Giovanni Guarisco, & Compagni, 1575.
- RACINE, Jean. *Œuvres complètes*. Tome II. *Prose*. Texte établi, annoté et commenté par Raymond Picard. Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1966.
- 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.
- RAPIN, René. *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Édition 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, Joseph Caesar. *Poeticæ libri septem (Sieben Bücher über die Dichtkunst)*. Ed. Manfred Fuhrmann, Luc Deitz und Gregor Vogt-Spira. 5 Bände. Stuttgart–Bad Cannstatt: Fromman–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: 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 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<sup>e</sup> 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*. Tome II. *Livres, textes, entretiens. 1962–1967*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, s. 51–174.
- BECQ, Annie: „Les arts poétiques en France au XVIII<sup>e</sup> 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.

- D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes*. XVI<sup>e</sup> Colloque (janvier 1986). Actes réunis et publiés par les soins de Louis Godard de Donville. Centre Méridional de Rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle: Marseille, 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). Édité 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<sup>e</sup> 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 Mlle de Scudéry*. Paris: Honoré Champion, 1997.
- DENIS, Delphine. *Le Parnasse galant, institution d'une catégorie littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Honoré Champion, 2001.
- DENIS, Delphine: „*Sçavoir la Carte: voyage ou Royaume de Galanterie*“, *Études Littéraires*, 34, 1–2, 2002, s. 179–189.
- Dictionnaire des Lettres Françaises, Le XVII<sup>e</sup> 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.
- DUCHÊNE, Roger. *Les précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*. Paris: Fayard, 2001.
- EKSTEIN, Nina C. *Dramatic Narrative: Racine's Récits*. New York: Peter Lang, 1986.
- 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<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle“, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 86, 1986, s. 33–51.
- GILBY, Emma. *Sublime Worlds. Early Modern French Literature*. London: Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2006.
- 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 Néraudeau. Pau: Publications de l'Université de Pau, 1995, s. 143–151.

- HACHE, Sophie. *La Langue du ciel: le sublime en France au XVII<sup>e</sup> 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: „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.
- HAWCROFT, Michael. *Word as Action: Racine, Rhetoric and Theatrical Language*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1992.
- HÉNIN, Emmanuelle. *Ut pictura Theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne du 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: P. U. F., 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. *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*. Paris: Klincksieck, 2002.
- KIBÉDI VARGA, Áron. *Les Poétiques du classicisme*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.
- KNIGHT, Roy Clement. *Corneille's Tragedies. The Role of the Unexpected*. Cardiff: University of Wales Press, 1991.
- KUENTZ, Pierre: „Le champ de la rhétorique“, *Lalies*, 1, 1980, s. 85–91.
- La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII<sup>e</sup> –XVIII<sup>e</sup> 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.
- LATHUILLIÈRE, Roger. *La Préciosité. Étude littéraire et linguistique I. Position du problème: les Origines*. Genève: Droz, 1969.
- Le doux aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> 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 Montaudon. 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.
- MAGENDIE, Maurice. *La Politesse Mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII<sup>e</sup> siècle, de 1600 à 1660*. 2 tomes. Paris: Librairie F. Alcan, néd., [1926].
- MAÎTRE, Myriam. *Les Précieuses: Naissance des femmes de lettres en France au XVII<sup>e</sup> 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. *Le Théâtre français de l'âge classique I. Le premier XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Honoré Champion, 2006.
- MAZOUER, Charles: „Les tragédies bibliques sont-elles tragiques?“, *Littératures classiques*, 16, 1992, s. 125–140.
- 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 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.
- MICHEL, Alain: „Rhétorique et poétique: la théorie du sublime de Platon aux modernes“, *Revue des Études Latines*, 54, 1976, s. 278–307.
- MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo francouzského baroka*. Praha: Akademie múzických umění, 2001.
- MOREL, Jacques. *Histoire de la littérature française. De Montaigne à Corneille*. Nouvelle édition révisée. Paris: GF Flammarion, 1997.
- MOREL, Jacques. *La Tragédie*. Paris: Armand Colin, 1964.
- MOREL, Jacques: „Médiocrité et perfection dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle“, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 3–4, 1969, s. 441–450.
- NIDERST, Alain. *Pierre Corneille*. Paris: Fayard, 2006.
- NIDERST, Alain: „Les Classicismes: les mots et les choses“, *Continuum*, 1, 1989, s. 105–118.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine: „L'analyse du style dans la rhétorique classique“, *XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.
- 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<sup>e</sup> 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, 2001.
- Réécritures du crime: l'acte sanglant sur la scène (XVI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles)*. Sous la direction de François Lecercle, Laurence Marie et Zoé Schweizer. *Littératures classiques*, 16, 2009.
- 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-Évremond 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, Závš: „Éthos: konceptualizace mores v dramatickém básnictví. Chapelain, La Mesnardière, Corneille“, *Svět literatury*, 42, 2010, s. 27–58.
- 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<sup>e</sup> siècle. Franco Simone, Critique littéraire, La Crise au XVII<sup>e</sup> siècle, Descartes*. Actes du 8<sup>ème</sup> Colloque de Marseille, janvier 1978, organisé par le Centre Méridional sur le XVII<sup>e</sup> siècle, s. 73–80.
- VIALA, Alain. *La France galante*. Paris: Presses universitaires de France, 2008.
- VIALA, Alain. *Racine. La stratégie du caméléon*. Paris: Seghers, 1990.
- VIALA, Alain: „Querelles galantes“, *Seventeenth-Century French Studies*, 29, 2007, s. 9–18.
- VIALLETON, Jean-Yves. *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

ZUBER, Roger: „La critique classique et l'idée d'imitation“, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 71, LXXI, 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.

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.

*Èthos 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.

HONORÉ D'URFÉE. *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.

OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002.

PROPP, Vladimír. *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, 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.

VERGILIUS. *Aeneis*. Přeložil Otmar Vaňorný. Praha: Svoboda, 1970.

VOLTAIRE. *Le Siècle de Louis XIV*. Édition établie, présentée et annotée par Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant. Paris: Le Livre de Poche, 2005.

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.

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: „La Poétique de l'espace dans *Andromaque*“, *Australian Journal of French Studies*, 32–1, 1995, s. 6–18.
- ALBANESE, Ralph jr.: „Patterns of Irony in *Britannicus*“, *Australian Journal of French Studies*, 5–6, 1977, s. 233–249.
- AMAT, Christian: „Le thème de la vision dans l'*Andromaque* de Racine“, *Revue des Sciences Humaines*, XXXVIII, 152, 1973, s. 645–654.
- BARCO, 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*, 115, 1964, s. 353–377.
- BARNETT, Richard L.: „The Non-ocular 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, 1951, s. 30–35.
- BARNWELL, Henry Thomas: „La Gloire dans le théâtre de Racine“, *Seventeenth-Century French Studies*, 14, 1992, 133–144.
- 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.
- 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<sup>e</sup> Siècle*, 47, 188, 3, 1995 s. 495–503.
- CUCHE, 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: „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: „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: „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, 2001, s. 19–53.
- 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<sup>e</sup> Siècle*, 2, 1986, s. 43–60.

- 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 Mirrors: 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“, *RHLF*, 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 W.: „Symmetry and Irony in Racine's *Andromaque*“, *L'Esprit Créateur*, XI, 2, 1971, s. 46–58.
- 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.
- HAWCROFT, Michael: „Racine, Rhetoric, and the Death *Récit*“, *The Modern Language Review*, 84, 1, 1989, s. 26–36.
- HEPP, Noémi: „Sur le mensonge racinien“, *Travaux de linguistique et de littérature*, 25, 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<sup>e</sup> 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.
- MARGITIC, 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: „Racinian Letters“, *Forum for Modern Language Studies*, XXVII, 1, 1991, s. 35–42.
- PHILLIPS, Henry: „The Theatricality of Discourse in Racinian Tragedy“, *The Modern Language Review*, 84, 1, 1989, s. 37–50.
- 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.
- ŠUMAN, Zaviš: „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, 2011, 1, s. 107–119.
- TANS, J. A. G.: „Un thème-clef racinien: la rencontre nocturne“, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 65, 4, 1965, s. 578–589.
- VIALA, Alain: „Racine ou la duplicité des modèles“, *L’Information littéraire*, 3, 1990, s. 12–16.
- VIALA, Alain: „Acteur et personnage au XVII<sup>e</sup> 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.
- VAN DELFT, Louis: „Language and power: eyes and words in *Britannicus*“, *Yale French Studies*, 45, 1970, s. 102–112.
- VUILLEMIN, Jean-Claude: „Troie/Buthrote: problématique de l’origine dans *Andromaque*“, *Australian Journal of French Studies*, XXVIII, 1, 1990, s. 3–16.