Láokoón

neboli o hranicích malířství a poezie

Motto: *Liší se předmětem i způsobem zobrazení*
[Plútarchos]

První, kdo srovnával malířství a poezii, byl muž citlivých smyslů, který zpozoroval, že obojí umění v něm vyvolává podobný účinek. Obojí, pociťoval, nám představuje věci nepřítomné jako přítomné, zdání jako skutečnost; obojí klame, ale my v tom klamu nacházíme zalíbení.

Druhý se snažil vypátrat, v čem toto zalíbení tkví, a shledal, že u obojího umění vyplývá z jednoho zdroje. Krása, jejíž pojem jsme původně vyvodili z hmotných předmětů, se řídí obecnými pravidly, jichž se dá užít na více věcí: na děje, myšlenky i na formy samy.

Třetí, jenž uvažoval o platnosti a oblasti působení těchto obecných pravidel, postřehl, že některá platí spíše pro malířství a jiná spíš pro poezii; že tedy jednou může vysvětlením a příkladem vypomoci poezie malířství, a podruhé zas malířství poezii.

První byl milovník umění, druhý filozof a třetí umělecký kritik.

První dva sotva mohli zneužít svých citů nebo svých závěrů k špatným účelům. Naproti tomu je na postřezích kritika nejdůležitější to, jak jich užije v jednotlivém případě; a byl by to div — vždyť na jednoho duchaplného kritika připadá alespoň padesát ostrovtipných —, kdyby svých postřehů užívali vždy s veškerou opatrností, která je nutná pro udržení rovnováhy mezi obojím uměním.

Jestliže Apellés a Prótogenés ve svých spisech o malířství, jež se nám nedochovaly, potvrzovali a vysvětlovali toto umění pomocí pravidel poezie, která byla objevena už dříve, pak lze s jistotou věřit, že se tak dělo s touž obezřelostí a přesností, jichž jsme dodnes svědky u Aristotela, Cicerona, Horatia a Quintiliana, kteří ve svých dílech uplatňují zásady a zkušenosti malířství na rétoriku a básnictví. Je už výsadou starých, že umějí ve všem dodržet správnou míru.

Ale my mladší jsme si mnohdy mysleli, že je náramně překonáme, jestliže uděláme z jejich vyšlapaných cestiček silnice, i kdyby ty kratší a bezpečnější silnice měly přejít ve stezky tam, kde vedou divočinou.

Skvělá antiteze řeckého Voltaira, že malířství je němou poezií a poezie hovořícím malířstvím, nestála snad ještě v žádné učebnici. Byl to nápad, jakých měl Simónidés

více; to, co je na něm pravdivé, je nám tak jasné, že nás to nutí přehlédnout to neurčité a nesprávné, co s ním souvisí.

Staří to však přesto nepřehlédli. Třebaže omezili Simónidův výrok na působení obou druhů umění, nezapomněli zdůraznit i to, že nehledě na dokonalou podobnost jejich působení jsou to přece jen umění *jak svým předmětem, tak i svým způsobem zobrazení (Ὑλη καὶ τρόποις μιμήσεως)* rozdílná.

Avšak úplně jako by tu vůbec žádných rozdílů nebylo, vyvodili mnozí z novějších kritiků z oné podobnosti mezi malířstvím a poezií ty nejnepochopitelnější věci na světě. Jednou nutí poezii do těsnějších mezí malířství, podruhé se zas snaží vyplnit malířstvím celou rozsáhlou sféru poezie. Vše, co vyhovuje jednomu umění, má být dopřáno i druhému; vše, co se na jednom líbí nebo nelíbí, má se nutně líbit nebo nelíbit i na druhém; a posednuti touto myšlenkou, pronášejí tím nejsebevědomějším tónem ty nejplytčí úsudky, když v díle básníka nebo malíře o kterémkoli předmětu dělají z rozdílů mezi obojím uměním chyby, které přičítají na vrub jednomu nebo druhému, podle toho, mají-li větší zálibu v básnictví nebo v malířství.

Tato pseudokritika svedla dokonce i umělce samotné. V poezii vedla k posedlosti líčením a v malířství k mánii alegorismu tím, že z poezie chtěla udělat hovořící malbu, aniž by skutečně věděla, co malovat může a má, a z malířství zase němou báseň, aniž by uvážila, do jaké míry může vyjadřovat obecné pojmy, nevzdálit se přitom svému určení a nepřejít v naprosto nevyhraněný druh písemnictví.

Vystoupit proti tomuto špatnému vkusu a oněm nepodloženým úsudkům je nejvlastnějším cílem následujících statí.

Vznikly náhodně a spíše podle toho, co jsem četl, než systematickým rozpracováním obecných zásad. Jsou to tedy spíše neuspořádané materiály ke knize než kniha sama.

Přesto si troufám soudit, že nebude ani v této formě docela zavrženíhodná. My Němci vůbec nemáme nedostatek systematických knih. Vytěžit z předpokládaného výkladu několika slovíček hezky po pořádku všechno, co chceme, to umíme líp než kterýkoli jiný národ na světě.

Baumgarten přiznal, že velká část příkladů v jeho *Estetice* pochází z Gesnerova slovníku.* I když mé rozumování není tak přesvědčivé jako Baumgartenovo, bude přece z mých příkladů víc chutnat jejich pramen.

Poněvadž jsem z *Láokoónta* vyšel a k jeho výkladu se ještě víckrát vrátím, chtěl jsem, aby se jeho jméno objevilo i v titulu. Jiné dílčí odbočky k různým bodům dějin starého umění tak těsně s mými záměry nesouvisejí a uvádím je zde jen proto, že už asi nikdy pro ně nenajdu lepší umístění.

Chtěl bych také upozornit na to, že výrazem malířství rozumím výtvarné umění vůbec, stejně jako nemohu zaručit, že pod název poezie někdy nezahrnu i jiné druhy umění, jež tak jako ona zobrazují posloupně.

* Johann Matthias Gesner, *Novus linguae et eruditionis Romanae Thesaurus*, 1747—1748.

Všeobecným význačným rysem řeckého malířství a sochařství je podle pana Winckelmanna ušlechtilá prostota a tichá velikost, a to jak v postoji, tak i ve výrazu. „Stejně jako mořské hlubiny," říká, „zůstávají vždy klidné, ať se hladina vzdouvá sebevíc, projevuje se ve výrazu řeckých postav při všech vášních velká a vyrovnaná duše.

Tato duše se zrcadlí v Láokoóntově obličeji, a nejen tam, i když je utrpení nejprudší. Bolest, jež se projevuje na všech svalech a šlachách těla a kterou při pohledu na bolestně stažený podbřišek téměř cítíme sami na sobě, aniž bychom se dívali na obličej nebo na jiné části těla, tato bolest, tvrdím, se přesto neprojevuje žádným děsivým výrazem v obličeji ani v celém postoji. Nespouští strašlivý nářek, jak to pěje o svém Láokoóntovi Vergilius; rozevření úst to nedovoluje; je to spíše úzkostný a stísněný vzdech, jak ho popisuje Sadoletus. Bolest těla a velikost duše jsou rozloženy do celé stavby postavy a rovnoměrně vyváženy. Láokoón trpí, ale trpí jako Sofokleův Filoktétés: jeho utrpení nám proniká až do duše, ale přejeme si, abychom své utrpení dovedli snášet tak, jako tento velký muž.

Výraz tak velké duše značně překonává výtvor krásného těla. Umělec musel sám v sobě pociťovat sílu, kterou vtiskl do svého mramoru. Řecko mělo umělce a filozofy v jedné osobě a více než jednoho Métrodóra. Moudrost podávala ruku umění a vdechovala jeho postavám více než obyčejné duše atd."[1]

Postřeh, z něhož se tu vychází, že totiž bolest v Láokoóntově obličeji neproniká na povrch s takovou zuřivostí, jakou by bylo možno při její prudkosti očekávat, je naprosto správný. I to je nesporné, že právě zde, kde by snad poloznalec usoudil, že umělec nevystihl přirozené a nevyjádřil skutečný patos bolesti, právě zde, pravím, vychází moudrost umělcova jasně najevo.

Pouze v tom, jak pan Winckelmann tuto moudrost zdůvodňuje, v té obecnosti pravidla, jež z tohoto odůvodnění vyvozuje, si dovoluji být jiného mínění než on.

Přiznávám, že nejdřív mě zarazil ten nesouhlasný postranní pohled, který vrhá na Vergilia; a pak hned to srovnání s Filoktétem. Odtud tedy vyjdu a sepíši své myšlenky přesně v tom pořadí, v jakém mi procházely hlavou.

„Láokoón trpí jako Sofokleův Filoktétés." A jak trpí ten? Je zvláštní, že jeho bolest v nás zanechala tak různé dojmy. — Bědování, křik, divoké kletby, kterými jeho bolest vyplnila celé ležení a rušila veškeré oběti a všechny posvátné obřady, zaznívaly vskutku strašlivě pustým ostrovem, a byly to vlastně ony, co ho tam vyhnalo. Jaké zvuky nevole, nářku, zoufání, kterými básník ve snaze vystihnout tu bolest zaplnil celé divadlo! — Třetí jednání tohoto kusu se vždy považovalo za nepoměrně kratší než ostatní. Z toho je vidět, praví kritici,[2] že se staří málo starali o stejnou délku jednání. To si myslím taky; ale raději bych si zvolil jiný příklad než tento. Ty výkřiky plné nářku, to úpění, to přerývané „ach, ach, ó běda, běda mi", plné řádky „ó běda, ó běda", z nichž

[1] *Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, str. 21—22.

[2] Brumoy, *Théâtre des Grecs* [1730], d. II, str. 89.

se toto jednání skládá a jež patrně musely být deklamovány s docela jiným protahováním a odsazováním, než jaké je nutné v souvislé řeči, asi způsobily, že při představení trvalo toto jednání bezpochyby téměř stejně tak dlouho jako ostatní. Čtenáři se na papíře jeví asi mnohem kratší, než jak připadalo posluchačům.

Křik je přirozeným výrazem tělesné bolesti. Homérovi ranění válečníci nezřídka padají k zemi s výkřikem. Venuše, poraněná škrábnutím, hlasitě vykřikne,[1] ne proto, aby byla tímto křikem vylíčena jako změkčilá bohyně rozkoše, nýbrž spíše proto, aby bylo učiněno zadost trpící přirozenosti. Neboť dokonce i zocelený Mars, když pocítí kopí Diomédovo, řve tak příšerně, jako by křičelo deset tisíc válečníků naráz, takže se obě vojska zděsí.[2]

I když Homér jinak pozvedá své hrdiny nad lidskou přirozenost, zůstávají jí přece věrni v pocitu bolestí a křivd, i ve vyjádření tohoto citu křikem, slzami anebo kletbami. Ve svých činech jsou to tvorové vyšší, ve svých pocitech však skuteční lidé.

Vím, že my zjemnělí Evropané pozdějšího, chytřejšího světa umíme už lépe ovládat svá ústa i své oči. Zdvořilost a slušné chování zakazují křik a slzy. Statečnost činů nejstaršího drsného údobí světa se u nás proměnila v statečnost trpného snášení. Dokonce už naši prapředkové v ní byli silnější než ve statečnosti činů. Překousnout všechny bolesti, dívat se smrti při jejím úderu neohroženě do očí, umírat s úsměvem po zmijím uštknutí, neoplakávat ani své hříchy, ani ztrátu nejdražšího přítele, to jsou rysy starého nordického hrdinství.[3] Palnatoko* dal svým Jomsburským zákon ničeho se nebát a ani jedinkrát nevyříknout slovo strach.

To však pro Řeka neplatí. Měl cit a měl strach, projevoval své bolesti a svůj zármutek; nestyděl se za žádnou lidskou slabost; žádná mu však nesměla bránit v cestě za ctí a v plnění jeho povinností. Co u barbara vyplývalo z divokosti a tělesné otužilosti, to u něho nahrazují zásady. U něho bylo hrdinství podobno skrytým jiskrám v křemeni, které klidně spí, dokud je neprobudí nějaká vnější síla, a které nezbavují kámen čirosti ani chladu. U barbara bylo hrdinství jasným stravujícím plamenem, který bez ustání plápolal a spaloval v sobě každou jinou dobrou vlastnost, nebo ji alespoň začernil sazemi. Když Homér vede Trójany do bitvy s divokým křikem, Řeky oproti tomu v tichém odhodlání, chápou ti, kdo dílo vykládají, velice dobře, že básník chtěl tím jedny charakterizovat jako barbary, druhé jako národ mravně vyspělý. Udivuje mě jen to, že na jiném místě podobný charakteristický protiklad nepostřehli.[4] Nepřátelská vojska sjednala příměří; věnují se spalování svých mrtvých, což se ani na jedné straně neobejde bez slz: „prolévajíce horké slzy". Priamos však zakazuje Trójanům plakat: „avšak plakat jim zakázal hrdina Priamos". „Zakazuje jim plakat," říká Dacierová,** „protože se obává, že by se příliš rozcitlivěli a zítra by šli do boje s menší odvahou."

[1] „Ona tu zoufale vykřikla..."; *Ilias* V, v. 343.

[2] *Ilias* V, v. 859 n.

[3] Th. Bartholinus, *De causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis* [1689], kap. 1.

[4] *Ilias* VII, v. 421.

* Bájný zakladatel pirátského města Jomsburg na ostrově Wollin.

** V poznámkách ke svému překladu *Íliady* (1711).

Možná; avšak ptám se: Proč se toho Priamos musí obávat? Proč nevydá také Agamemnón stejný zákaz Řekům? Básníkův záměr je hlubší. Chce nás poučit o tom, že jen morálně vyspělý Řek může být statečný, i když prolévá slzy, zatímco nezkrocený Trójan by musel v sobě dřív zdusit veškerou lidskost, aby takovým byl. „Já ovšem nikterak nechaním, že se pláče," nechává na jiném místě[1] říci rozumného syna moudrého Nestora.

Je pozoruhodné, že mezi těmi málo tragédiemi, které se nám z antiky dochovaly, jsou dva kusy, v nichž tělesná bolest není tím nejmenším neštěstím, které trpícího hrdinu postihlo. Mimo *Filoktéta* je to *Umírající Héraklés*.* I jeho nechá Sofoklés naříkat, kvílet, plakat a křičet. Díky našim dobře vychovaným sousedům, těmto mistrům v slušnosti, by pak byli sténající Filoktétés a řvoucí Héraklés nejsměšnějšími, nejnesnesitelnějšími osobami na jevišti. Jeden z jejich posledních básníků si sice na Filoktéta troufl;[2] avšak mohl se odvážit jim ukázat skutečného Filoktéta?

K nedochovaným kusům Sofokleovým patří i *Láokoón*. Kéž by nám byl osud dopřál i tohoto *Láokoónta*. Z letmých zmínek, které nám o něm zanechali někteří staří gramatikové, se nedá usoudit, jak básník tuto látku zpracoval. Avšak tolik jsem si přece jist, že Láokoónta nevylíčil víc stoicky než Filoktéta a Héraklea. Všechno stoické je neteatrální; a náš soucit je vždy přiměřený utrpení, které projevuje jeho nositel, předmět našeho zájmu. Vidíme-li ho nést utrpení statečně, pak sice tato statečnost vzbudí náš obdiv, avšak obdiv je chladný afekt, pasivní podivování vylučuje každou jinou vřelejší vášeň i každou jinou zřetelnou představu.

A nyní docházím k závěru. Je-li pravda, že křik při pocitu tělesné bolesti, zvláště podle starého řeckého způsobu myšlení, se může docela dobře snášet s velkou duší, pak nemůže být výraz takové duše příčinou toho, proč umělec přesto nechtěl ve svém mramoru tento křik napodobit; musí tu tedy být jiný důvod, proč se odchyluje od svého soupeře básníka, který tento křik s těmi nejlepšími úmysly vyjadřuje.

II

Ať už je to bajka nebo historická pravda, že to byla láska, která vedla k prvnímu pokusu ve výtvarném umění; jisté je, že ji nikdy neomrzelo vést ruku velkých mistrů. Neboť pěstuje-li se nyní malířství vůbec jako umění, které zobrazuje tělesa na plochách, určil mu moudrý Řek mnohem těsnější hranice a omezil je pouze na zobrazení těl *krásných*. Jako umělec nelíčil nic jiného než *krásno*; nadto pouhé obyčejné krásno, krásno nižších druhů, mu sloužilo jen pro náhodnou skicu, cvičení, oddech. V jeho díle musela strhávat sama dokonalost předmětu; byl příliš velký na to, aby vyžadoval od těch, kdo jeho dílo pozorují, pouhé chladné potěšení vyplývající z dobře vystižené podoby, ze zvážení jeho zručnosti; v jeho umění mu nebylo nic milejšího, nic mu nepřipadalo ušlechtilejšího nad sám konečný účel umění vůbec.

[1] *Odysseia* IV, v. 195.

[2] Chateaubrun. [Jean Baptiste Vivien de Chateaubrun, *Philoctète*, tragédie, 1755.]

* Sofokleova hra o smrti Hérakleově nese titul *Trachíňanky*.

„Kdo tě bude chtít malovat, když tě nikdo nechce vidět," říká starý epigramatik o jednom značně znetvořeném člověku. Mnohý novější umělec by řekl: „Ať jsi jak chce znetvořený, přece tě vymaluji. I když se nikdo rád nedívá na *tebe*, ať se přesto rád podívá na můj *obraz*; ne proto, že představuje tebe, nýbrž kvůli tomu, že je důkazem mého umění, jež zobrazilo takového ohyzdu tak věrně."

Sklon k tomuto drzému vychloubání trapnou zručností, která není zušlechtěna hodnotou svého předmětu, je ovšem příliš přirozený na to, než aby také Řekové neměli svého Pausóna, svého Peiraiika. Měli je; ale chovali se k nim tak přísně, jak si podle jejich názoru zasloužili. Pausón, který se držel dokonce pod mezí krásna běžného světa a jehož nízký vkus nejraději zobrazoval[2] to, co je na lidském těle znetvořené a šeredné, žil v krajně opovrženíhodné chudobě.[3]

A Peiraiikos, který maloval holírny, špinavé dílny, osly a kuchyňské bylinky s velikou pílí nizozemského malíře, jako by podobné věci na světě byly nevímjak půvabné a jako by je bylo možno spatřit jen velice zřídka, dostal přídomek „ryparografos",[4] malíř špinavostí, ačkoli prostopášný boháč vyvažoval jeho díla zlatem a touto předstíranou hodnotou vyrovnával jejich bezcennost.

Dokonce ani úřední místa nepovažovala za nedůstojné své pozornosti udržovat umělce mocí ve sféře, do níž patřil. Je znám thébský zákon, přikazující umělci, aby při zobrazení dával přednost krásnému, a zakazující mu pod trestem dávat vystupovat ošklivému. Nebyl to žádný zákon proti patlalům, za jaký je všeobecně, dokonce i Juniem,[5] považován. Zatracoval řecké malíře typu Ghezziho, jejich nedůstojný umělecký prostředek dosahování podobnosti přeháněním ošklivějších částí předmětu zobrazení; jedním slovem, karikaturu.

Z téhož ducha krásna vyplynul i zákon hellanodiků.* Každý olympijský vítěz

[1] Antiochos (*Řecká antologie*, kn. II, kap. 4). [O *Anzologii* viz poznámku na str. 464 tohoto výboru.] Hardouin ve svém vydání Plinia (kn. 35, odd. 36, str. 698) přikládá tento epigram jakémusi Pisonovi. Mezi řeckými epigramatiky však nikdo toho jména neexistuje.

[2] Mladým lidem, přikazuje proto Aristotelés, se nesmí jeho obrazy ukazovat, aby se jejich obrazotvornost pokud možno uchránila obrazů všeho ošklivého (*Politika*, kn. VIII, kap. 5, str. 526. Vyd. Conring). Pan Boden sice tvrdí, že se tu má číst „Pausaniás" místo „Pausón", poněvadž o tom je známo, že maloval neslušné figury. (*De Umbra poetica* [1764], pozn. I, str. XIII.) Jako kdyby bylo třeba se teprve od filozofického zákonodárce učit tomu, jak vzdalovat mládež od podobných dráždidel rozkoše. Byl by si měl pro srovnání přečíst známé místo v *Poetice* (kap. II), aby si svou domněnku uspořil. Jsou vykladači (např. Kühn v *Claudii Aeliani Variae Historiae* [1685], kn. IV, kap. 3), kteří spatřují rozdíl mezi Polygnótem, Dionýsiem a Pausónem, o němž tam mluví Aristotelés, v tom, že Polygnótos maloval bohy a hrdiny, Dionýsios lidi a Pausón zvířata. Všichni vesměs malovali lidské postavy; a to, že Pausón jednou namaloval koně, ještě nedokazuje, že byl malířem zvířat, za nějž ho považuje pan Boden. Pořadí, v němž jsou uvedeni, je určeno stupni krásna, jež vkládali do svých lidských postav, a Dionýsios nemohl proto malovat nic než lidi a byl hlavně proto nazýván antropografem, poněvadž příliš otrocky napodoboval přírodu a nedokázal se pozvednout k ideálu, jehož nedostižení v malbě bohů a hrdinů by bylo bývalo považováno za zločin proti náboženství.

[3] Aristofanés, *Bohatství*, v. 602, a *Acharňané*, v. 854.

[4] Plinius, kn. XXXV, odd. 37. Vyd. Hardouin.

[5] *De pictura veterum* [1637], kn. II, kap. 4, § 1.

* Rozhodčí při antických olympijských hrách.

dostal sochu; ale pouze trojnásobnému vítězi byla postavena ikonická.[1] Mezi uměleckými díly nemělo být příliš mnoho průměrných portrétů. Neboť třebaže i portrét dovoluje ideální rysy, musí v něm přesto převládat podobnost; je to ideál určitého člověka, ne člověka vůbec.

Je nám k smíchu, když slyšíme, že u starých bylo i umění podřízeno občanským zákonům. Ale není nám to vždy k smíchu právem. Není sporu o tom, že si zákony nesmějí osobovat moc nad vědami, neboť konečným cílem věd je pravda. Duši je pravdy nezbytně zapotřebí, a je tyranií, jestliže se jí v uspokojení této základní potřeby i sebemíň brání. Konečným cílem umění je oproti tomu potěšení; a potěšení lze postrádat. Je pak tedy ovšem na zákonodárci, který druh potěšení a v jaké míře povolí.

Zvláště výtvarná umění mohou mít kromě nepochybného vlivu na charakter národa účinek, který vyžaduje pozornější dohled zákona. Jestliže krásní lidé vyráběli krásné sochy, měly tyto sochy zase vliv na ně, a stát musel dčkovat krásným sochám i za krásné lidi. Zato u nás, jak se zdá, se něžné představy matek naplňují jenom v nestvůrách.

Z toho důvodu si myslím, že na některých starých vyprávěních, která se šmahem zavrhují jako lži, je přece jen něco pravdy. Matkám Aristomena, Aristodamy, Alexandra Velikého, Scipiona, Augusta a Galeria se zdál v době těhotenství sen, že měly něco s hadem. Had byl znamením božství;[2] proto také na krásných sochách a obrazech Bakcha, Apollóna, Mercuria a Héraklea téměř nikdy nechybí. Oči těch počestných žen kdysi ve dne spočinuly se zalíbením na bohu, a ve změti snu se jim pak zjevil obraz zvířete. Raději tedy zachráním sen a obětuji výklad, který jim napověděla pýcha nad synem a nestoudnost pochlebníkova. To, že cizoložná fantazie měla vždy jen podobu hada, muselo přece mít nějaký důvod.

Avšak tím scházím ze své cesty. Chtěl jsem pouze dokázat, že u starých byla krása nejvyšším zákonem výtvarného umění.

Z tohoto tvrzení pak nutně vyplývá, že všechno ostatní, na co se může výtvarné umění současně vztahovat, musí krásе zcela ustoupit, jestliže se s ní nesnáší, a pokud se s ní snáší, musí se jí přinejmenším podřídit.

Chtěl bych se teď pozdržet u způsobu vyjádření. Existují vášně a stupně vášně, jež se v tváři projevují tím nejšerednějším znetvořením a vedou u celého těla k tak násilnému držení, že se tím ztrácejí všechny ty krásné linie, jež opisují tělo, je-li v stavu klidnějším. Zobrazení takových vášní se staří umělci vyhýbali buď úplně, nebo je oslabili na nejmenší míru, při níž mohou být ještě poněkud krásné.

Žádné z jejich děl neposkvrnila zuřivost a zoufalství. Odvažuji se tvrdit, že nikdy nezobrazovali Furie.[3]

[1] Plinius, kn. XXXIV, odd. 9. Vyd. Hardouin.

[2] Je omylem považovat hada pouze za symbol lékařského božstva, jak to činí Spence, *Polymetis* [1732], str. 132. Justinus Mučedník (*Apologia* II, str. 55. Vyd. Sylburg [1593]) říká doslova: „Na každém obraze bohů, které (vy Řekové) uctíváte, je had jako symbol velikosti a tajemnosti"; a bylo by snadné uvést řadu pomníků, na nichž had doprovází bohy, kteří nemají ani ten nejmenší vztah ke zdraví.

[3] Projděme si všechna umělecká díla, o kterých se zmiňuje Plinius, Pausaniás a jiní; prohlédněme si staré sochy, basreliéfy a malby, které se nám dodnes dochovaly; nikde nenajdeme žádnou Fúrii. Nemluvím

Hněv zmírňovali na vážnost. U básníka to byl rozhněvaný Jupiter, metající blesky; u výtvarného umělce jen Jupiter vážný.

Nářek byl oslaben v zármutek. A tam, kde to nebylo možné, kde by byl nářek býval stejně ponižující a znetvořující — co učinil Tímanthés? Jeho obraz o obětování Ífigeneie, na němž vyjádřil u všech kolemstojících smutek, který jim příslušel, avšak tvář otcovu, jež by měla nést smutek nejhlubší, zahalil, je znám, a bylo o něm řečeno už mnoho duchaplného. Plinius[1] říká: „Tímanthés se tak vyčerpal na smutných fyziognomiích,

tu o těch postavách, které patří spíš k obrázkové řeči než k umění, jako jsou třeba zvlášť postavy na mincích. Musel-li už mít Spence Fúrie, měl si je raději vypůjčit z minci (Seguin, *Numismatica* [1660], str. 178; Spanheim, *De praestantia numismatum* [1664], rozprava XIII, str. 639; *Les Cèsars de Julien*, vydal Spanheim [1660], str. 48), než aby se je snažil vtipným nápadem vpravit do díla, kde docela určitě nejsou. Ve své *Polymetidě* (dialog XIV, str. 272) říká: „Přestože jsou Fúrie v dílech starých umělců něčím velice řídkým, najde se přece jen jeden příběh, v němž se vždy uvádějí. Myslím tím smrt Meleagrovu, v jejímž zobrazení na basreliéfech Fúrie často povzbuzují a podněcují Althaiu, aby přiložila do ohně to neblahé hořící poleno, na němž závisel život jejího jediného syna. Neboť ani žena by ve své pomstě nebyla zašla tak daleko, kdyby čert nebyl taky trochu nedmýchal. V jednom z těchto basreliéfů, u Belloriho (v *Admiranda Romanorum antiquitatum vestigia* [1693]), je vidět dvě ženy, které stojí s Althaiou u oltáře a mají být podle všeho Fúrie. Neboť kdo jiný než Fúrie by byl chtěl být u takového jednání? To, že tu nevypadají tak hrozivě, jak by to odpovídalo jejich charakteru, je bezpochyby zaviněno jejich zobrazením. Nejpodivuhodnější však na tomto díle je okrouhlá deska dole poblíž středu, na níž je zřejmě zpodobněna hlava Fúrie. Možná, že to byla právě ta Fúrie, k níž se Althaia modlila vždycky, když se chystala k nějakému špatnému činu; a taky teď tedy k tomu měla všechny důvody atd." — Takovými krkolomnými obraty se dá z čehokoli udělat cokoli. Kdo by, ptá se Spence, kromě Fúrií, chtěl být přítomen takovému jednání? Zde je odpověď: služky Althaiiny, které musely zapalovat a udržovat oheň. Ovidius říká (*Proměny* VIII, v. 460–461):

Ten zbytek ohořelé větve teď vyňala matka,
i poroučí dračce a smolnic naklásti na krb
a vše pak zapálí vražedným ohněm.

Takové „taedas", dlouhé kusy loučí, kterých staří užívali jako pochodní, mají taky opravdu v rukou dvě osoby, a jedna z nich právě takový kus přelomila, jak ukazuje její postoj. Ani v kruhu uprostřed díla nepoznávám Fúrii. Je tu tvář, vyjadřující prudkou bolest. Bezpochyby je tu hlava samotného Meleagra (*Proměny* VIII, v. 515):

Vzdálen a netuše nic je spalován plamenem tímto
Meleagros, on cítí, že útroby tajemným žárem
hoří, a hroznou tu bolest se pokouší mužností zdolat.

Umělec jí použil zároveň i k přechodu do následujícího okamžiku téhož příběhu, který hned vedle ukazuje umírajícího Meleagra. To, co Spence má za Fúrie, vydává Montfaucon za Parky (*Antiquité expliquée* [1719], sv. I, str. 162), vyjma hlavy v kruhu, kterou rovněž považuje za Fúrii. Sám Bellori (*Admiranda*, tab. 77) ponechává bez rozhodnutí, zda to jsou Parky nebo Fúrie. Jeho „nebo" už samo o sobě dokazuje, že to nejsou ani jedny, ani druhé. Také další výklad Montfauconův by měl být přesnější. Ženskou postavu, která se opírá o loket vedle postele, měl nazvat Kassandrou, a ne Atalantou. Atalanté je postava ve sklíčené poloze, sedící zády k posteli. Umělec ji úmyslně zobrazil odvrácenou od rodiny, protože byla jen milenkou, ne manželkou Meleagrovou, a její zármutek nad neštěstím, jehož byla právě ona bezděčným podnětem, musel příbuzné rozhořčovat.

[1] Kniha XXXV, odd. 35: „Když namaloval všechny, zvláště strýce, se zármutkem ve tváři a vyčerpal tím všechny podoby bolesti, tvář otcovu zahalil, neboť její výraz už vystihnout nedokázal."

že se pak už ze zoufalství vzdal pokusu dát otci výraz ještě smutnější.“ „Tím přiznal,“ praví Valerius Maximus,[1] „že bolest otce se v podobných případech vůbec nedá vyjádřit.“ Pokud jde o mne, nespatřuji v tom ani neschopnost umělce, ani nemohoucnost umění. Se stupněm afektu se zvýrazňují ty rysy tváře, jež jsou jeho nositeli; nejvyšší stupeň se projeví největším zvýrazněním, a nic není pro umění snazšího, než právě tyto výrazné rysy vyjádřit. Avšak Tímanthés si byl vědom mezí, které jeho umění dávají Grácie. Věděl, že nářek, který příslušel Agamemnonovi jako otci, se projevuje znetvořením, které je vždy ošklivé. Pokud se dala spojit krása a důstojnost s výrazem, potud jej vystihl. Ošklivosti by se byl rád vyhnul, byl by ji rád zmírnil; avšak protože mu jeho kompozice ani jedno, ani druhé nedovolovala, co mu zbývalo jiného, než aby ji zakryl? — To, co nesměl namalovat, ponechal dohadu. Zkrátka, toto zastření je obětí přinesenou umělcem kráse. Je příkladem toho, že kvůli výrazu nelze překročit hranice umění, nýbrž že je třeba ho podřídit prvnímu zákonu umění, zákonu krásy.

Tím se ujasní i důvod, po němž jsem pátral u *Láokoónta*. Mistr se snažil vystihnout s co největší krásou i fyzickou bolest, kterou měl zobrazit. Tato bolest však byla v celé své znetvořující prudkosti s krásou neslučitelná. Musel ji tedy oslabit; křik musel zmírnit na vzdechy, ne proto, že by snad křik prozrazoval nešlechetnou duši, nýbrž proto, že by znetvořil obličej středným způsobem. Otevřme jen v představě Láokoóntova ústa a posuďme, jak to vypadá. Nechme ho křičet, a dívejme se. Dříve to bylo dílo, které vzbuzovalo soucit, protože ukazovalo současně krásu i bolest; teď je to ohyzdný, odpuzující výtvor, od něhož bychom nejraději odvrátili zrak, protože pohled na bolest v nás vyvolává nechuť a krása trpícího předmětu nemůže proměnit tuto nechuť v sladký pocit soucitu.

Už samo otevření úst dokořán — nehledě na to, jak násilně a odporně se přitom znetvořují a přesouvají i ostatní části obličeje — se v malbě projeví jako skvrna a u sochy jako prohlubeň, která působí nejodpudivěji ze všeho. *Montfaucon* projevil málo vkusu, když vydával starou vousatou hlavu s ústy otevřenými dokořán za věštícího Jupitera.[2] Musí snad bůh křičet, předpovídá-li budoucnost? Vyvolaly by přijatelnější obrysy jeho úst snad pochybnosti o tom, co říká? Nevěřím ani Valeriovi, že Aiás na Tímanthově obraze, který se nám nedochoval, křičel.[3] Mnohem horší malíři z doby, kdy už umění upadlo, nenechávají ani ty nejdivočejší barbary, kterým meč vítěze nahnal hrůzu a smrtelnou úzkost, řvát s ústy dokořán.[4]

Jisté je, že toto zeslabení krajní fyzické bolesti na nižší stupeň citu se zřetelně projevilo v mnoha starých uměleckých dílech. Trpící Héraklés v otráveném rouše, z ruky

[1] [*Factorum et dictorum memorabilium libri* IX], kniha VIII, kap. 11: „Přiznal, že umění nedokáže vyjádřit nejvyšší míru prudkého hoře.“

[2] *Antiquité expliquée*, d. I, str. 50.

[3] Určuje totiž stupně smutku, jak je Tímanthés vyjádřil, takto: „zasmušilého Kalchanta, zarmouceného Odyssea, křičícího Aianta, bědujícího Menelaa.“ — Křičící Aiás by býval musel být ohyzdnou postavou, a protože se ani Cicero, ani Quintilianus ve svých popisech této malby o něm nezmiňují, budu ho tím spíš považovat za doplněk, jímž chtěl Valerius obohatit obraz z vlastní hlavy.

[4] Belloriho *Admiranda*, tab. 11, 12.

starého neznámého malíře, není onen sofokleovský, který řval tak strašně, že se to odráželo až od lokrijských skal a cubojského předhůří. Byl spíše zachmuřený než divoký.[1] U Filoktéta od Pýthagory Leóntinského se zdá, jako by zrovna sděloval svou bolest tomu, kdo se na něj dívá, a tento účinek by byl znemožněn třeba i nejnepatrnějším ošklivým rysem. Někdo by se mohl zeptat, odkud vím, že tento malíř vytvořil sochu Filoktétovu? Z jednoho místa v Pliniovi,[2] jež by vlastně nebylo mělo čekat, až je opravím; je totiž docela určitě zfalšováno nebo zkomoleno.

III

Avšak jak jsem již uvedl, v novější době se výtvarnému umění dostalo mnohem širšího pole působnosti. Tvrdí se, že jeho zobrazení zahrnuje celou viditelnou přírodu, a v té tvoří krásné jen malou část. Pravdivost a výraz jsou prý v umění prvním zákonem; a tak jako sama příroda vždy obětuje krásu vyšším záměrům, musí se i umělec podřídit svému základnímu poslání a nemá jít za krásou dál, než mu to dovoluje pravda a výraz. Je už prý dosti na tom, že pravdou a výrazem se i to nejošklivější v přírodě mění v krásno umění.

Předpokládejme, že by se prozatím ponechalo bez rozhodnutí, zda je nutno těmto pojmům přičítat nějakou hodnotu či nikoliv; nebyly by možné i jiné, na nich nezávislé úvahy, totiž proč musí umělec dodržovat ve výraze míru a nesmí jej nikdy zvolit z vrcholného okamžiku děje?

Podle mého názoru právě fakt, že veškeré zobrazení je ve výtvarnictví materiálně omezeno na jediný okamžik, povede k takovým úvahám.

Umělec třeba nepoužije z neustále se měnící přírody víc než jeden jediný okamžik, a zvlášť malíř zachytí tento jediný okamžik jen z jednoho jediného hlediska; je-li však jejich dílo určeno k tomu, aby bylo nejen spatřeno, nýbrž také prohlíženo, dlouho a stále znovu prohlíženo, pak je jisté, že onen jediný okamžik a ono jediné hledisko musí být vždy zvoleny tak, aby byly dost plodné. Plodné je však jedině to, co ponechává dostatečný prostor fantazii. Čím více vidíme, tím víc musíme mít možnost si domýšlet.

[1] Plinius, kn. XXXIV, odd. 19.

[2] „Eundem", totiž Myrona, čte se u Plinia (kn. XXXIV, odd. 19), „vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem, cuius hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur." (Toho také překonal Pýthagorás Leóntinský, tvůrce běžce Astyla, kterého ukazují v Olympii, libyjského chlapce s tabulkou v ruce, také v Olympii, a nahého nosiče s jablky. V Syrakusách je však od něho jeden kulhavý, jehož bolestivý vřed divák přímo cítí na sobě.) Přemýšlejme o posledních slovech trochu podrobněji. Nemluví se tu jasně o osobě, která je pro svůj bolestivý vřed všude známa? „Cuius hulceris" (jehož vřed) atd. A toto „cuius" by se mělo vztahovat pouze na „claudicantem" (kulhavého), a slovo „kulhavého" snad ještě na vzdálenější „chlapce"? Nikdo neměl větší právo na to, aby byl kvůli takovému vředu znám, než Filoktétés. Čtu tedy místo „claudicantem" „Philoctetem", nebo mám přinejmenším za to, že jméno vypadlo kvůli prvnímu stejně znějícímu slovu a že by se mělo číst obojí, totiž „Philoctetem claudicantem". U Sofoklea se „musí namáhavě ploužit cestou" (Sofoklés, *Filoktétés*, v. 206); to, že mohl na pravou nohu přenášet jen menší váhu, muselo vést ke kulhání.

Čím více si domýšlíme, tím více musíme věřit, že vidíme. V celém sledu afektů však z tohoto hlediska není žádný okamžik tak nevýhodný jako nejvyšší dosažený stupeň afektu. Nad ním už neexistuje nic, a ukázat oku krajní mez znamená podvázat fantazii křídla, a protože ani ona nemůže dál, než kam dosáhne smyslový vjem, nutit ji, aby se v jeho mezích zabývala slabšími obrazy, u nichž se zřetelné plnosti výrazu, v níž vidí svou hranici, vyhýbá. Jestliže tedy Láokoón vzdychá, může ho představivost slyšet křičet; jestliže však křičí, nemůže fantazie pokročit ani o stupeň výš, ani o stupeň níž, aby ho nespatřila v méně výrazném, tedy i méně zajímavém stavu. Buď ho vidí teprve sténat, nebo ho už vidí mrtvého.

A dále. Stane-li se tento jediný okamžik v uměleckém ztvárnění neproměnným a trvalým, nesmí vyjadřovat nic, co by bylo pouze přechodné. Všechny jevy, k jejichž povaze podle našich představ patří, že naráz propukají a naráz mizí, že tím, čím jsou, mohou být jen na jediný okamžik; všechny takové jevy, ať jsou příjemné nebo příšerné, dostanou tím, že umění jejich trvání prodlouží, tak nepřirozený ráz, že při každém jejich novém spatření dojem slábne a nakonec se nám celý předmět zhnusí nebo nás děsí. La Mettrie, který se nechal vymalovat a vyrýt jako druhý Démokritos, se směje, vidíme-li ho poprvé. Pozorujte ho častěji, a z filozofa se stane hejsek; úsměv se změní v pošklebek. A stejné je to i s křikem. Prudká bolest, ze které se vydere křik, buď brzy ustane, nebo trpící subjekt zničí. Když tedy i ten nejtrpělivější, nejméně poddajný muž křičí, nekřičí bez ustání. A tato třeba jen zdánlivá neustálost v materiálním uměleckém ztvárnění by právě změnila jeho křik v zženštilé slabošství, dětinskou rozmazlenost. Alespoň tomu se musel tvůrce *Láokoónta* vyhnout, i kdyby byl křik kráse neuškodil a i kdyby jeho umění bylo bývalo smělo vyjadřovat bolest bez krásy.

Mezi starými malíři sahal k námětům s krajním afektem nejraději Timomachos. Jeho zuřící Aiás, jeho vražedkyně dětí Médeia byly proslulými malbami. Avšak z popisů, které o nich máme, vysvítá, že Timomachos uměl skvěle vystihnout onen bod, v němž pozorovatel krajní stupeň nespatřuje, ale spíše domýšlí, a onen moment, s nímž ještě nespojujeme pojem přechodnosti natolik, aby se nám její prodloužení v uměleckém ztvárnění nelíbilo, a uměl také obojí sloučit. Médeiu nezachytil v tom okamžiku, kdy skutečně své děti vraždí, nýbrž o několik okamžiků dříve, když ještě mateřská láska bojuje se žárlivostí. Tušíme, jak tento boj skončí. Předem se chvějeme, že už brzy spatříme jen tu hrůznou Médeiu, a naše představivost nás unáší daleko nad to, co by nám malíř v tom strašném okamžiku mohl ukázat. Nerozhodnost Médeie, které dalo umělecké dílo trvání, se nás přitom nedotýká nelibě, protože si spíš přejeme, aby to bylo i ve skutečnosti tak zůstalo, aby se boj vášní nebyl nikdy rozhodl, anebo aby byl trval tak dlouho, až by čas a rozvaha zbavily zuřivost síly a zajistily vítězství citům mateřským. Pro tuto moudrost byl Timomachos také často a velice chválen a cenili ho mnohem víc než jiného neznámého malíře, který byl natolik nerozumný, že ukázal Médeiu v okamžiku, kdy zuřila nejvíc, a tak dal tomuto prchavému přechodnému okamžiku krajní rozběsněnosti trvalost, která se příčí veškeré přirozenosti. Básník,[1] který mu to vytýká, říká proto při

[1] Filippos (*Řecká antologie*, kn. IV, kap. 9. ep. 10). [Viz poznámku na str. 464 tohoto výboru.]

oslovování obrazu samotného velmi důvtipně: „Žízníš snad bez ustání po krvi svých dětí? Je tu snad stále nový Iásón, stále nová Kreúsa, kteří tě pořád popouzejí? — Vem tě kat, i na obraze!“ dodává k tomu rozmrzele.

O Tímomachově zuřícím Aiantovi lze soudit podle zprávy Filostratovy.[1] Aiás se tu neobjevuje tak, jak zuřil mezi stády a místo lidí spoutával a zabíjel dobytek a kozly. Mistr ho naopak ukázal, jak po těchto šílených „hrdinských“ činech sedí vyčerpán a chystá se skončit sám se sebou. A to je vskutku zuřivý Aiás; ne proto, že zuří právě teď, nýbrž poněvadž vidíme, že zuřil; velikost jeho zuřivosti vyplývá nejzřetelněji z jeho studu, plného zoufalství, studu, který teď sám nad tím pociťuje. Prudkost bouře poznáváme podle trosek a mrtvol, jež vyvrhla na pevninu.

IV

Zvažuji teď v celku uvedené důvody, proč Láokoóntův tvůrce musel při vyjádření tělesné bolesti zachovávat určitou míru, a shledávám, že všechny vyplývají z vlastní povahy výtvarného umění, z jeho nezbytných mezí i potřeb. Stěží by se tedy dalo kteréhokoliv z nich užít i v poezii.

Aniž bych zde zkoumal, do jaké míry se básníkovi může podařit vylíčit tělesnou krásu, je přece nesporné, že se jeho zobrazení otevírá říše dokonalosti a že ta viditelná forma, v níž se dokonalost stává krásou, může být jen jedním z nejnepatrnějších prostředků, jimiž nás pro osoby může získat. Básník tento prostředek často úplně zanedbává, přesvědčen o tom, že když jeho hrdina už jednou získal naši přízeň, budou nás jeho ušlechtilejší vlastnosti buď zaměstnávat tak, že nepomyslíme vůbec na to, jak vypadá, nebo, pomyslíme-li na to, získají si nás ony vlastnosti tak, že mu sami přidělíme vzhled když ne krásný, tak alespoň snesitelný. Přinejmenším smí básník užít v tomto smyslu každý jednotlivý rys, který není výslovně omezen na obličej. Když Vergiliův Láokoón křičí, komu při tom napadne, že ke křiku je zapotřebí velké huby, a ta že člověka zošklivuje? Stačí, že „přitom strašlivý křik až vzhůru k nebesům zdvíhá“ zní vznešeně našim uším, ať už se to v obličeji projevuje jakkoliv. Toho, kdo si tu žádá krásný obraz, básník naprosto zklamal.

A dále, nic básníka nenutí, aby své zobrazení soustředil do jednoho jediného okamžiku. Když se mu zachce, chopí se každého svého děje na samém počátku a provede ho všemi možnými změnami až do konce. Každá z těchto změn, která by pro výtvarného umělce znamenala celé samostatné dílo, znamená pro něj jeden jediný rys; a kdyby ten sám o sobě urážel představivost posluchače, pak byl buď předchozím tak připraven, nebo bude následujícím tak zmírněn a vyrovnán, že se jako jednotlivost ztratí a ve spojení s ostatním dosáhne toho nejsilnějšího účinku, jaký je vůbec možný. I kdyby se tedy opravdu pro muže nehodilo, aby při prudkých bolestech křičel, může snad tato malá a přechodná slabost ublížit v našich očích tomu, jehož jiné ctnosti si nás už docela získaly? Vergiliův Láokoón křičí, avšak tento křičící Láokoón je právě ten, kterého

[1] *Vita Apollonii*, kn. II, kap. 22.

známe a milujeme jako velice prozíravého vlastence a vřele milujícího otce. Jeho křik nevztahujeme na jeho charakter, nýbrž jedině na jeho nesnesitelné utrpení. Jen to slyšíme v jeho křiku, a básník je právě jen tím křikem mohl zpřístupnit našemu vnímání.

Kdo mu tedy bude ještě něco vytýkat? Kdo spíše nepřizná: jestliže výtvarný umělec učinil dobře, když nenechal Láokoónta křičet, učinil básník stejně dobře, když ho křičet nechal?

Vergilius je však pouze epickým básníkem. Platí to stejnou měrou i pro dramatika? Jiným dojmem působí vyprávění o něčím křiku, jiným tento křik sám. Drama, které slouží herci k živé malbě, by se snad důsledněji mělo přidržovat zákonů malování materiálního. V něm nevidíme a neslyšíme křičícího Filoktéta pouze ve svých představách, vidíme a slyšíme ho křičet doopravdy. Čím více herec napodobí skutečnost, tím citelněji to zraňuje naše oči a uši; neboť je nesporné, že je to skutečně zraňuje, vnímáme-li tak hlasité a prudké projevy bolesti. Nadto není tělesná bolest vůbec schopna budit soucit, který vzbuzují zla jiná. Naše představa je schopna v ní rozlišit příliš málo na to, aby v nás už pouhý pohled na ni dokázal vyvolat nějaký přiměřený pocit. Sofoklés by proto býval snadno mohl překročit nejen nějakou čistě libovolnou mez, nýbrž mez patřící k samé podstatě našich citů, jestliže nechává Filoktéta a Héraklea tak sténat a plakat, křičet a řvát. Ti, kdo jsou toho svědky, se naprosto nemohou podílet na jejich trápení tak, jak by to vyžadovaly tyto neovládané výlevy. Budou nám divákům připadat poměrně chladní, a přece nemůžeme jejich soucit měřit jinak než svým vlastním. Dodejme ještě, že herec může jen stěží, a někdy vůbec ne, vystupňovat napodobení tělesné bolesti natolik, že vzbudí zdání skutečnosti; a kdo ví, zda není lépe chválit než hanět novější autory dramat, že se tomuto úskalí buď úplně vyhnuli, anebo je nanejvýš obepluli na lehkém člunu.

Jak mnohé z toho by se jevilo jako teoreticky nepopiratelné, kdyby se nebylo géniovi podařilo vyvrátit to činem. Žádná z těchto úvah není nepodložená, a přece zůstává *Filoktétés* jedním z mistrovských divadelních kusů. Neboť část úvah se vlastně Sofoklea vůbec netýká, a jen tím, že další část překonal, dosáhl krás, o kterých by se opatrnému kritikovi bez tohoto příkladu ani nesnilo. Následující poznámky to osvětlí blíže.

1. Jak podivuhodně se básníkovi podařilo zesílit a rozvinout myšlenku tělesné bolesti! Zvolil si ránu — (neboť i na okolnosti příběhu se lze dívat tak, jako by byly závisely na jeho volbě, pokud si totiž celou příhodu vybral právě kvůli těmto okolnostem, pro něj příznivým) — zvolil si, pravím, ránu, a ne nějakou vnitřní nemoc, protože o ráně lze vyvolat živější představu než o nemoci, ať by byla jakkoliv bolestivá. Vnitřní, skrytě působící žár, který Meleagra stravoval, když ho matka obětovala osudovému zápalu sesterské zuřivosti, by byl proto méně vhodný pro divadlo než rána. Tato rána byla božím trestem. Zuřil v ní bez ustání jed prudší než všechny přírodní jedy a pouze silnější nával bolesti měl vyměřen čas, po jehož uplynutí nešťastník upadl do otupujícího spánku, v němž se jeho vyčerpané tělo muselo zotavit, aby zase mohlo nastoupit stejnou cestu utrpení. Chateaubrun ho nechává pouze zranit otráveným šípem jednoho Trójana. Co si lze slibovat neobvyklého od tak obyčejné náhody? Něčemu takovému byl vystaven

ve starých válkách každý; jak se stalo, že to mělo jen u Filoktéta tak strašné následky? Přírodní jed, který působí celých devět let, aniž by usmrtil, je navíc daleko nepravděpodobnější než všechno to bájné a zázračné, čím to vybavil Řek.

2. Třebaže Sofoklés vylíčil tělesné bolesti svého hrdiny tak mocně a hrůzně, přesto velmi dobře cítil, že samy o sobě nestačí vyvolat znatelný stupeň soucitu. Spojil je proto s jinými zly, která rovněž sama o sobě nemohla obzvlášť dojmout, avšak tímto spojením nabyla stejně chmurného rázu, jaký sama propůjčila tělesným bolestem. K těmto zlům patřilo úplné vyloučení z lidské společnosti, hlad a všechna nepohodlí života, kterému je člověk vystaven pod drsným nebem, je-li všemi opuštěn.[1] Představme

[1] Když chór pozoruje, jak Filoktétés obojím trpí, zdá se, že ho jeho osamocenost bez jakékoliv pomoci obzvláště dojímá. Z každého slova k nám promlouvá družnost Řeků. O jednom místě, kterého se to týká, mám však přece své pochybnosti. Je to následující místo (v. 701—705):

Kde sám jen pobýval, však s nohou zraněnou,
kde neměl souseda, druha to v neštěstí,
jemuž by vyplakal
bolest svou krvavou,
soucit kde v nářku by našel.

Běžně užívaný Winsheimův překlad [1546] to říká takto:

Vystaven větru a s bolestmi v noze
nikoho neměl, kdo bydlel by s ním,
neměl ni souseda, třeba i špatného,
u něhož vzájemný nářek by vyléval,
těžký a krvavý.

Od toho se liší interpolovaný latinský překlad Th. Johnsona [1760] jen slovy:

Větrům kde vydán byl sám, aniž měl pevný krok,
kde neměl nikoho z domácích lidí,
ni zlého souseda, u něhož plakal by
vzájemným vzdycháním nad ranou krvavou,
která ho mučila silně.

Mohlo by se myslet, že si tato pozměněná slova vypůjčil z veršovaného latinského překladu Thomase Naogeorga [1558]. Neboť ten (jeho dílo je velmi vzácné, a sám Fabricius je znal jen z Oporinova katalogu) se vyjadřuje takto:

... kde sám byl vystaven
větrům a nemohl udělat pevný krok,
kde neměl nikoho z domácích, ba ani
souseda špatného, u něhož mohl by
vzájemně naříkat nad krutým zraněním,
které ho mučilo silně.

Jsou-li tyto překlady správné, pak říká chór to nejsilnější, co vůbec lze říci ke chvále lidské společnosti: Ten ubožák nemá kolem sebe žádného člověka a neví o žádném přívětivém sousedovi; byl by šťasten, kdyby

si člověka v těchto podmínkách, dejme mu ale zdraví, sílu a dovednost, a je to Robinson Crusoe, který si bude činit velice málo nároků na náš soucit, i když nám jeho osud jinak není zdaleka lhostejný. Neboť s lidskou společností jsme zřídka tak spokojeni, aby nás nelákal klid, který pociťujeme mimo ni, zvláště při představě, která každému individuu lichotí, totiž že se může pozvolna naučit lidskou společnost postrádat. Na druhé straně dejme nějakému člověku tu nejbolestivější nemoc bez jakékoliv naděje na uzdravení, avšak představme si ho současně, jak je obklopen ochotnými přáteli,

měl alespoň souseda zlého! Thomson [v anglické tragédii *Agamemnón*] pak, jako by měl toto místo před očima, vkládá do úst Melisandrovi, který byl také lotry vysazen na pustý ostrov, tato slova:

Tam na nejpustším z Kyklad ostrovů,
kde stopy lidské nohy nenajdeš,
ti lotři nechali mě — — však, Arkade, věř,
až na dně srdce cit náš k lidem tkví,
i když to byli lotři — — neznám horší zvuk
než záběr jejich vesel tichnoucí.

I jemu by byla bývala milejší společnost lotrů než vůbec žádná. Úžasně velkolepý smysl! Jen kdyby bylo jisté, že Sofoklés skutečně něco takového řekl. Avšak musím přiznat, i když nerad, že nic takového u něho nenacházím; ledaže bych chtěl vidět raději očima starého scholiasty než svýma vlastníma; ten opisuje básníkova slova takto: *Οὐ μόνον ἄπον κάλλιν οὐκ εἴχέ τινὰ τῶν ἐγχωρίων γείτονά, ἀλλὰ οὐδε κάκόν, πάρ οὐ ἀμοιβαῖον λόγον ατενάζιον ἀκούσειε.* (Kde neměl za souseda žádného přívětivého krajana, ani nějakého zlého, jemuž by jeho nářek vyloudil alespoň slova účasti.)

Stejně jako se drželi tohoto výkladu uvedení překladatelé, tak se jím řídil i Brumoy, i náš nový německý překladatel [Johann Jakob Steinbrüchel, 1760]. Brumoy říká: „sans société, même importune" (bez společnosti, třeba nepříjemné); a náš překladatel: „oloupen o každou společnost, i tu nejnepříjemnější". Mé důvody, proč se musím odchýlit od nich od všech, jsou tyto: Za prvé je zřejmé, že má-li „*κάκογείτονά*" (zlého souseda) být odděleno od „*τινα ἐγχώριον*" (někoho z krajanů) a tvořit samostatný výraz, musí se částice „*οὐδὲ*" (ani) před „*κακογείτονά*" nutně opakovat. Protože tomu však tak není, je současně zřejmé, že „*κάκογείτονά*" patří k „*τινᾶ*" a čárka po „*ἐγχώριον*" musí odpadnout. Tato čárka se sem vkradla z překladu, neboť jsem zjistil, že některá úplná řecká vydání (např. wittenberské z r. 1585 v oktávce, které zůstalo Fabriciovi docela neznámé) ji vůbec nemají a dávají ji teprve, jak má být, po „*κακογείτονα*". Za druhé, je to opravdu zlý soused, od něhož si můžeme slibovat „*οὐτονον ἀντίτυπον, ἀμοιβαῖον*" (opětovný vzdech jako odpověď), jak to vykládá scholiasta? Opětování vzdechů je vlastností přítele, nikoliv nepřítele. Tedy stručně: slovu „*κάκογείτονα*" bylo špatně porozuměno; mělo se za to, že je složeno z adjektiva „*κακος*" (zlý), ale ono je složeno ze substantiva „*τὸ κάκόν*" (zlo). Vysvětlovalo se tedy jako „zlý soused", zatímco mělo být vyloženo jako „soused zla". Stejně tak jako „*κακόμαντις*" neznamená zlého, to jest falešného, nepravdivého proroka a „*κακότεχνος*" neznamená zlého, neobratného umělce, nýbrž umělce ve zlu. Sousedem zla však rozumí básník toho, koho buď postihne stejné neštěstí, jako nás, nebo kdo se z přátelství podílí na našem neštěstí, takže slova „*οὐδ ἔχον τιν ἐγχώριον κακογείτονα*" lze přeložit pouze jako „a krajana, který by cítil s jeho neštěstím". Nový anglický překladatel Sofoklea, Thomas Franklin nemůže být jiného mínění než já, když nevidí v „*κακογείτων*" také žádného zlého souseda a překládá pouze „fellow-mourner" (druh, sdílející nářek).

Bouřím a větrům vystaven,
tam leží sám a opuštěn,
a žádný druh mu nezůstal,
jenž sdílí bolest, tiší žal.

kteří mu v ničem nedají pocítit nedostatek, kteří mu jeho neštěstí ulehčují ze všech sil a jimž si může otevřeně stěžovat na svůj osud a naříkat; bezpochyby s ním budeme mít soucit, ale tento soucit dlouho nepotrvá, nakonec pokrčíme rameny a řekneme mu, aby měl trpělivost. Jen když dojde k obojímu současně, když osamělý ještě navíc není schopen ovládat své tělo, když nemocnému nikdo trochu nepomáhá a jeho nářky se odrážejí o okolní samotu, teprve potom vidíme všechnu tu bídu, která může postihnout lidskou bytost, jak dopadla na toho nešťastníka, a každá myšlenka, i letmá, která nás postaví na jeho místo, v nás vyvolá hrůzu a zděšení. Nevidíme nic než zoufalství v jeho nejhrozivější podobě, a žádný soucit není silnější, žádný nerozleptává celou duši víc než ten, který se mísí s představou zoufalství. Tohoto druhu je soucit, který máme s Filoktétem, a pociťujeme ho nejsilněji v tom okamžiku, kdy vidíme, že byl oloupen i o svůj luk, to jediné, co mu pomáhalo udržovat jeho bědný život. — Ó, ten Francouz, který neměl dost rozumu, aby to uvážil, a dost srdce, aby to pocítil! Nebo který byl, i když to srdce měl, dost malý na to, aby to všechno obětoval prabídnému vkusu svého národa! Chateaubrun dává Filoktétovi společnost. Nechává k němu na pustý ostrov přijít královskou dceru. A ani ta není sama, nýbrž má u sebe svou dvorní dámu; u té si nejsem jist, zda byla potřebná víc princezně nebo básníkovi. Celou tu úžasnou hru s lukem vynechal. Zato nechává hrát krásné oči. Šíp a luk by ovšem francouzské hrdinské mládeži připadaly velmi legrační. Naopak není nic vážnějšího než hněv krásných očí. Řek nás mučí hrůznou obavou, že ubohý Filoktétés bude muset zůstat na pustém ostrově bez svého luku a bídně tam zahyne. Francouz ví o jistější cestě k našemu srdci: vyvolá v nás strach, že syn Achillův bude muset odtáhnout bez své princezny. A tomu říkali pařížští umělečtí kritici triumf nad Řeky, a jeden z nich navrhl, aby se Chateaubrunův kus nazval *La Difficulté vaincue* (Překonaná nesnáz).[1]

3. Podle účinku celku posuďme jednotlivé scény, ve kterých Filoktétés už není opuštěným nemocným; kde má naději, že brzo opustí bezútěšnou samotu a vrátí se zase do své říše; kde se tedy jeho celé neštěstí omezuje na bolestivou ránu. Běduje, křičí, jeho tělo se příšerně otřásá. Proti tomu je vlastně namířena výtka, že je to prohřešek proti slušnému chování. A je to Angličan, od něhož ta výtka pochází; tedy muž, kterého nelze jen tak podezřívat z falešného jemnocitu. Jak už bylo řečeno, udává pro to navíc velmi pádný důvod. Všechny pocity a vášně, říká, se kterými mohou druzí jen stěží sympatizovat, se jich nelibě dotýkají, jsou-li vyjádřeny příliš prudce.[2] „Z tohoto důvodu není nic neslušnějšího a muže nedůstojnějšího, než když nedokáže snést bolest, i tu nejprudší, trpělivě, a pláče či naříká. Existuje ovšem jistá sympatie s tělesnou bolestí. Když uvidíme, že má někdo dostat ránu přes paži nebo holeň, docela přirozeně se lekneme a stáhneme zpátky svou ruku nebo nohu; a když k ráně opravdu dojde, pociťujeme ji do jisté míry stejně jako ten, na koho dopadla. Je však rovněž jisté, že zlo, které pociťujeme, není velké; jestliže udeřený vykřikne příliš prudce, začneme jím opovrhovat, poněvadž nám se tak prudce křičet nechce atd." — Nic není klamnějšího

[1] *Mercure de France*, duben 1755, str. 177.

[2] Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, část I, odd. 2, kap. 1, str. 41. Londýn 1761.

než jakési obecné zákony, jež mají platit pro naše pocity. Jejich tkanivo je tak jemné a spletité, že i ta nejjemnější úvaha sotva dokáže vydělit jen jedno vlákno a sledovat je přes všechna zauzlení. A i kdyby se jí to nakrásně podařilo, k čemu by to bylo? V přírodě neexistují žádné izolované čisté city; s každým z nich současně vzniká tisíc jiných, z nichž i ten nejnepatrnější už docela změní základní pocit tak, že se vyvíjejí výjimky výjimek, jež ten zdánlivě obecný zákon omezí až na pouhou zkušenost, platnou v několika jednotlivých případech. — Opovrhujeme tím, říká Angličan, koho slyšíme prudce křičet v tělesných bolestech. Ale ne vždy: ne poprvé, ne tehdy, vidíme-li, že trpící dělá všechno možné, aby bolest přemohl; ne tehdy, známe-li ho jinak jako muže nezdolného; a ještě méně tehdy, jestliže nám i ve svém utrpení podává důkaz o své nezdolnosti, jestliže vidíme, že ho bolest sice nutí ke křiku, ale víc už nic, že se raději podrobí déletrvající bolesti, než aby změnil i to nejmenší na svém způsobu myšlení, na svých rozhodnutích; i kdyby mohl od těchto rozhodnutí očekávat, že jeho bolest úplně ukončí. To všechno nacházíme u Filoktéta. Mravní velikost spočívala u starých Řeků stejně tak v nezměnitelné lásce k přátelům jako v neotřesitelné nenávisti k nepřátelům. Tuto velikost si Filoktétés zachovává při veškerých svých útrapách. Jeho bolest mu nevysušila oči natolik, aby z nich nevytryskly slzy nad osudem jeho starých přátel. Jeho bolest ho neubila tak, aby jen proto, že se jí zbaví, odpustil svým nepřátelům a nechal se ochotně zneužít ke všem jejich zištným cílům. A tímto mužem, pevným jako skála, by byli Athéňané měli pohrdat jen proto, že vlny, které jím nedokázaly otřást, ho alespoň rozezvučely? — Přiznávám, že nacházím vůbec málo zalíbení v Ciceronově filozofii, nejméně však v té o snášení tělesné bolesti, se kterou se vytasil ve druhé knize svých *Hovorů tuskulských*. Člověk by myslel, že tu chce vycvičit gladiátora, tolik horlí proti vnějšímu projevu bolesti. Zdá se, že v ní vidí jen netrpělivost a neuvažuje o tom, že to často vůbec není projev záměrný; a opravdová statečnost se naopak může projevit jen v záměrných jednáních. Slyší Sofokleova Filoktéta pouze naříkat a křičet, a úplně přehlíží jeho jinak statečné chování. Kde jinde by našel příležitost k řečnickému výpadu proti básníkům? „Udělají z nás změkčilce, protože nám ukazují nejstatečnější muže, jak naříkají.“ Musí je nechat naříkat, protože divadlo není aréna. Jen odsouzený nebo placený zápasník se musel ovládat při všem, co dělal a snášel. Nesměl mu uniknout žádný naříkavý zvuk, nesmělo být na něm vidět ani jedno bolestivé škubnutí. Neboť jeho rány a jeho smrt měly diváky pobavit, a proto se musel naučit skrývat všechny city. Nejnepatrnější projev citu by byl vzbudil soucit, a častěji vzbouzený soucit by těmto mrazivě hrůzným hrám připravil rychlý konec. To, co však tady vzbuzeno být nesmělo, je vlastním cílem tragédie, a proto vyžaduje chování naprosto opačné. Hrdinové tragédie musí ukazovat své city, dávat najevo svou bolest a nechat působit pouze své přirozené sklony. Jestliže prozradí cvičenost a přemáhání, zůstanou naše srdce chladná a cvičení šermíři jevišti se nanejvýš mohou stát předmětem obdivu. Tohoto pojmenování si zaslouží všechny postavy tzv. senekovských tragédií,* a já jsem pevně přesvědčen, že právě gladiátorské hry byly hlavní příčinou toho, že Římané zůstali v tragédii tak

* Senekovo autorství tragédií bylo dříve považováno za pochybné.

hlubocc pod průměrem. Diváci se v krvavém amfiteátru odnaučili všemu přirozenému; tam mohl studovat své umění nanejvýš Ktésiás, nikdy však Sofoklés. Génius tragédie, zvyklý na tyto umělé scény smrti, se musel zvrhnout v bombast a chvástání. Avšak stejně jako může takové chvástání stěží naplňovat hrdinským duchem, může filoktétovský nářek sotva způsobovat změkčilost. Jeho bědování je bědováním člověka, jeho jednání však jednáním hrdiny. Obojí dohromady tvoří lidského hrdinu, který není ani změkčilý, ani nepoddajný, ale jeví se jednou tak, podruhé zas onak, podle toho, jak to v jednotlivých okamžicích vyžaduje buď jeho přirozenost, nebo jeho zásady a povinnost. On je tím nejvyšším, co může moudrost vytvořit a umění zobrazit.

4. Sofokleovi nestačí, že svého citlivého Filoktéta zajistil proti pohrdání; moudře předešel i všemu dalšímu, co by se, jak vysvítá z Angličanovy poznámky, mohlo užít proti němu. Neboť i když vždy nepohrdáme tím, kdo při tělesné bolesti naříká, je na druhé straně nepochybné, že s ním nemáme tolik soucitu, kolik by tento nářek vyžadoval. Jak by se tedy měli chovat ti, kdo jsou kolem naříkajícího Filoktéta? Mají předstírat, že jsou velmi dojati? To je nepřirozené. Mají se tedy tvářit tak chladně a rozpačitě, jak se lidé v takových případech opravdu tváří? To by diváka velice nepříjemně rozladilo. Avšak jak řečeno, i tomu Sofoklés předešel. Totiž tím, že vedlejší osoby mají své vlastní zájmy, že dojem, kterým na ně působí Filoktétův nářek, není to jediné, čím se zabývají, a divák pak nedává pozor ani tak na disproporci jejich soucitu s tímto nářkem, jako spíše na změnu, která nastává nebo by měla nastat v jejich smýšlení a záměrech působením soucitu, ať je jakkoliv silný nebo slabý. Neoptolemos a chór nešťastného Filoktéta podvedli; poznávají, do jakého zoufalství ho jejich podvod uvrhne; a on dostane právě před jejich očima hrozný záchvat; i když to v nich nedokáže vyvolat znatelný pocit soucitu, přece jen je to přiměje k tomu, aby šli do sebe, měli úctu před takovým utrpením a neznásobovali je ještě zradou. To očekává divák, a ušlechtilý Neoptolemos jeho očekávání nezklame. Filoktétés, který by svou bolest nedal najevo, by nepřiměl Neoptolema k odložení přetvářky. Filoktétés, jemuž jeho bolest žádnou přetvářku nedovolí, i když se mu zdá být nanejvýš nutná kvůli tomu, aby ti, kteří ho chtějí vzít s sebou na cestu, příliš brzy svého slibu nelitovali; Filoktétés, který je přirozenost sama, přivede i Neoptolema zpátky k jeho přirozenosti. Tento obrat je výstižný a dojímá tím více, že je vyvolán pouhou lidskostí. U Francouze mají na tom opět podíl krásné oči.[1] Ale na tuto parodii už nechci myslet.

Téhož prostředku, jak v zúčastněných spojit se soucitem, který by měl vyvolat nářek nad tělesnou bolestí, jiný cit, použil Sofoklés také v *Trachíňankách*. Hérakleova bolest není bolestí, která vysiluje; naopak, dohání ho k zuřivosti, v níž se nežene po ničem jiném než po pomstě. Ve své zběsilosti uchopil už Lichu a roztříštil ho o skálu. Chór je ženský; tím spíš se ho musí zmocňovat strach a děs. To, i očekávání, zda Hérakleovi přispěchá na pomoc ještě nějaký bůh nebo zda Héraklés tomuto zlu podlehne, tu skutečně vzbuzuje obecný zájem, v němž je pouze nepatrný odstín soucitu. Jakmile je z navazu-

[1] [Chateaubrun, *Philoctète.*] Dějství II, výstup 3. „Co by si asi o mé přetvářce pomyslila Žofie?" říká syn Achilleův.

jícího splnění obou věšteb zřejmé, jaký bude konec, Héraklés se uklidní, a na místo všech ostatních pocitů nastoupí obdiv nad jeho posledním rozhodnutím. Při srovnání trpícího Héraklea a trpícího Filoktéta se však nesmí ani v nejmenším zapomínat, že jeden je polobůh a druhý jen člověk. Člověk se nikdy za své nářky nestydí; ale polobůh se stydí za to, že jeho smrtelná část natolik přemohla jeho část nesmrtelnou, že musel plakat a skuhrat jako nějaká slečinka.[1] My mladší sice v polobohy nevěříme, ale i ten nejnepatrnější hrdina by podle nás měl cítit a jednat jako polobůh.

Zda herec může nářek a bolestivost křečí vystihnout až ke zdání jejich skutečnosti, na to se neodvažuji odpovědět ani kladně, ani záporně. Kdybych shledal, že by to neuměli naši herci, musel bych nejprve vědět, zda by na to nestačil ani Garrick; a kdyby se to ani jemu nepodařilo, mohl bych si ještě vždycky představit vypracovanost tvarů řeckých divadelních masek a dokonalost staré řecké deklamace, o nichž dnes nemáme ani potuchy.

V

Jsou znalci starověku, kteří sousoší Láokoónta sice považují za dílo řeckých mistrů, ale z doby císařů, ponévadž myslí, že mu byl vzorem Vergiliův Láokoón. Ze starších učenců, kteří byli tohoto názoru, zde jmenuji pouze Bartoloměje Marlianiho[2] a z novějších Montfaucona.[3] Zjistili bezpochyby tak zvláštní shodu mezi výtvarným dílem a básníkovým popisem, že jim připadalo nemožné, aby si obojí zvolilo téměř stejné okolnosti, jež se vůbec nenabízely samy sebou. Přitom předpokládali, že pokud jde o čest vynálezu a prvního nápadu, je pravděpodobnost u básníka nepoměrně větší než u sochařů.

Zapomněli, jak se zdá, že je tu ještě třetí možnost. Básník třeba napodoboval sochaře stejně málo jako ten jeho, ale oba čerpali z jednoho staršího pramene. Podle Macrobia by mohl být tímto starším pramenem Peisandros.[4] Neboť pokud byla díla tohoto řeckého básníka dochována, patřilo ke školní látce, „pueris decantatum", že Říman celé dobý-

[1] *Trachiňanky*, v. 1088–1089.

[2] *Topographia Urbis Romae* [1544], kn. IV, kap. 14: „A přece se zdá, že tito (Agésandros, Polydorós a Athénodóros z Rhodu) vytvořili tuto sochu podle Vergiliova popisu."

[3] *Suppléments à Antiquité Expliquée* [1724], sv. I, str. 242: „Zdá se, že Agésandros, Polydóros a Athénodóros, tvůrci tohoto sousoší, se velice snažili o to, aby vytvořili dílo, odpovídající nedostižnému popisu Láokoónta, jaký podal Vergilius."

[4] *Saturnalia*, kn. 5, kap. 2. „Myslíte, že budu vypočítávat to, co Vergilius převzal od Řeků a co je všeobecně známo? Že mu byl v pastýřských básních předlohou Theokritos a v básních o rolnících Hésiodos? A že i ve *Zpěvech rolnických* čerpal příznaky bouře a krásného počasí z Arátových *Jevů nebeských*? Anebo že zánik Tróje se Sinonem a dřevěným koněm a vším ostatním, co stojí v druhé knize jeho *Aeneidy*, skoro doslova opsal z Peisandra? Ten vyniká nad všechny řecké básníky dílem, jež souvisle vypráví všechny příběhy od svatby Dia s Hérou, které se odehrály během staletí až do jeho vlastní doby, a tím spojuje události časově velice vzdálené v jeden celek. V tomto díle se také mezi jinými příběhy vypráví o zániku Tróje. To Maro věrně přeložil a vytvořil tak svůj Pád města Tróje. Avšak o těchto a ještě dalších věcech, které odříkávají děti ve škole, tu nemluvím."

vání a zničení Tróje, celou svou druhou knihu, ani ne tak napodobil, jako spíš doslo
přeložil. Jestliže by tedy byl Peisandros i v příběhu o Láokoóntovi Vergiliovým pře
chůdcem, nepotřebovali by řečtí sochaři čerpat návod k svému dílu z latinského básní
a dohad o tom, ve které době na něm pracovali, se vůbec na ničem nezakládá.

Kdybych však byl opravdu nucen obhajovat názor Marlianiho a Montfaucon
nabídl bych jim následující vytáčku. Peisandrovy básně se ztratily; to, jak vypráví
příběh o Láokoóntovi, se nedá s jistotou tvrdit; je však pravděpodobné, že uvedl práv
ty okolnosti, jejichž stopy teď nacházíme u řeckých spisovatelů. Ty však se ani v nejmen
ším s Vergiliovým vyprávěním neshodují, římský básník musel přetvořit řeckou tradic
zcela podle svého. Ve vyprávění o Láokoóntově neštěstí je naprosto samostatný; jestliže
tedy představa sochařů souhlasí s jeho představou, nemohli žít jindy než po jeho době
a pracovat jinak než podle jeho vzoru.

Quintus Kalabrijský sice nechává Láokoónta projevit stejné podezření proti dřevěnému
koni jako Vergilius; avšak Minervin hněv, který tím na sebe přivolá, se u něho projeví
docela jinak. Pod varujícím Trójanem se zachvěje země; přepadne ho hrůza a úzkost;
v jeho očích se rozbouří palčivá bolest; hlava se rozbolí; zmocňuje se ho šílenství;
oslepne. Teprve když ani jako slepý nepřestává radit, aby byl dřevěný kůň spálen,
posílá Minerva dva hrozné draky, kteří se však vrhnou jen na Láokoóntovy děti. Nadarmo
vztahují ruce ke svému otci; ubohý slepý muž jim nemůže pomoci; hadi je rozsápou
a zalezou do země. Samotnému Láokoóntovi neublíží; a že tato okolnost nepatří Quintovi[1]
a byla pravděpodobně obecně rozšířena, o tom svědčí jedno místo z Lykofróna, kde
se těmto hádům[2] dává přívlastek „požírači dětí".

Jestliže však tato okolnost byla Řekům obecně známa, byli by se řečtí sochaři stěží
odvážili se od ní odchýlit, a také by mohlo stěží dojít k tomu, že by se odchýlili přesně
týmž způsobem jako římský básník, jestliže by toho básníka nebyli znali a neměli ani
výslovný příkaz, aby podle něho pracovali. Na tomto bodě, myslím, bychom museli
trvat, kdybychom chtěli obhajovat Marlianiho a Montfaucona. Vergilius je první
a jediný,[3] u něhož hadi zabíjejí i děti, i otce; u sochařů je tomu stejně, i když by jako Ře-

[1] *Paralipomena*, kn. 12, v. 398–408 a 439–474. [Quintus ze Smyrny, *Pokračování Homéra*, tzv. *Posthomerica*, 14 knih, 4. stol. n. l.]

[2] Nebo spíše hadovi; zdá se, že Lykofrón mluví pouze o jednom: „požírač dětí, dvakrát ovinutý" [Lykofrón, *Kassandra*, v. 347].

[3] Vzpomínám si, že by se proti tomuto tvrzení mohl uvést obraz, který vykládá Eumolpus u Petronia [*Satyrikon*, Praha 1971, s. 88n.]. Ten představoval zkázu Tróje a zvlášť příběh Láokóonta přesně tak, jak to vypravuje Vergilius; a protože ve téže neapolské galérii, kde stál, byly i jiné staré obrazy od Zeuxida, Prótogena a Apella, mohli bychom se domnívat, že to je rovněž stará řecká malba. Dovolte mi však, abych nepovažoval romanopisce za historika. Ani tato galérie, ani tento obraz, ani tento Eumolpus neexistovali podle všeho nikde jinde než v Petroniově fantazii. Nic nemluví jasněji pro to, že jde o naprostý výmysl, než zřejmé stopy téměř školáckého napodobení Vergiliova popisu. Stojí zato si obojí srovnat.

U Vergilia (*Aeneis*, kn. II, v. 199–224):

> V tom však i jiný zjev nás překvapí, nebohé Tróy,
> mnohem hroznější ještě a náhle nám rozbouří srdce:
> Láokoón byv zvolen, by Neptúnu vykonal oběť,

zabít chtěl před oltářem jak obvykle velkého býka. —
Aj, vtom poklidným mořem se blíží — hrůza to líčit!
z míst, v nichž Tenedos jest, dva hadi v závitech strašných,
vrhnou se do mořských vln a pospolu ke břehu plují.
Hrudí ze vzdutých proudů jsou vztyčeni, krvavě rudé
hřebeny nad vodu čnějí a zadní konce těch hadů
plují vlnami moře a hřbety se svíjejí v kruhy.
Moře se pění a šumí — a již jsou při samém břehu:
oči jsou podlity krví a žhoucím plamenem hoří,
mrštným jazykem svým pak lížou syčící tlamy.
Zbledneme nad tímto jevem a prchámě: útokem jistým
míří na kněze přímo — však dříve se ovine každý
okolo jednoho z těl dvou malých kněžových synů,
zuřivě do něho hryže a drásá nebohé údy.
Otce, jenž na pomoc chvátá a kopí si v pravici nese,
uchopí, v závitech sevřou a dvakrát ho šupinným tělem
ovinou kolem boku a dvakrát okolo šíje,
potom však krkem i hlavou se nad něj vysoko vztyčí.
Ubožák rukama přitom se namáhá roztrhnout kruhy,
potřísněn na božském vínku jich černým jedem a slinou,
přitom strašlivý křik až vzhůru k nebesům zdvíhá,
jako když bučí býk, jenž shodil sekeru z krku,
jež jen slabě ho řala, a utíká k oltáři zraněn.

A takto Emmolpus (o němž by se dalo říci, že nu to šlo jako všem poetům rovnou spatra; jejich paměť se podílí na jejich věrších stejně jako jejich domýšlivost):

Hle, jiné divy! Příkrým hřbetem Tenedos
kde z moře stoupá, příboj vzdouvá se a šum
vln tříštěných zní slabší nežli za ticha,
kdy v klidu noci tepot vesel daleko
se nese, je-li moře loďmi tísněno
a lesklá pláň si na tíž bárek naříká.
I ohlédnem se: ke skalám se po vlnách
v dvou kruzích plazí hadi, z hrdel nadmutých
se pění jed jak v bocích lodi vysoké,
a ocas chřestí, hřeben z moře čnějící
se blýská jako oči, záře blesku po moři
se rozlévá a vlny chvějí z sykotu.
Duch žasne. V šatě fryžském s páskou obětní
dvé synů stálo Láokoóntových tam.
Ty svými hřbety náhle počnou oviject
dva třpytní hadi. Oni ruce slaboučké
chtí vznésti k tvářím, jenom bratru na pomoc,
ne sobě každý: láska změní úlohy
a smrt je sama ničí strachem vzájemným.
Hle, dovršuje otec, slabý pomocník,
svých dítek pohřeb. Ač již syti vraždou, naň
se vrhají a údy k zemi stahují.
Jak žertva leže u oltáře kněz tam mezi oltáři
zem tíží. —

kové měli postupovat jinak; je tedy pravděpodobné, že to učinili pod vlivem Vergiliovým.

Uvědomuji si velmi dobře, co všechno této pravděpodobnosti chybí k tomu, aby se stala historickou skutečností.

Avšak protože z toho taky žádné historické závěry dělat nechci, myslím, že to lze nechat v platnosti alespoň jako hypotézu, podle níž se může kritik při svém rozboru řídit. Ať je už dokázáno, že sochaři pracovali podle Vergilia, nebo nikoliv; budu to pouze předpokládat, abych viděl, jak tedy podle něho pracovali. O křiku jsem se už vyjádřil. Možná, že mě další srovnání přivede k neméně poučným závěrům.

Nápad spojit otce a oba jeho syny smrtícím hadím ovinutím je bezesporu nápad velmi šťastný, svědčící o neobyčejné výtvarné fantazii. Kdo na něj přišel? Básník nebo sochaři? Montfaucon tvrdí, že u básníka ho nenajdeme.[1] Podle mého názoru však Montfaucon nečetl básníka dost pozorně:

Hlavní rysy jsou v obou místech naprosto stejné, a různé je vyjádřeno týmiž slovy. To jsou však maličkosti, které padnou samy do oka. Jsou i jiné známky napodobení, které jsou jemnější, ale ne méně jisté. Je-li napodobovatelem muž, který si o sobě dost myslí, málokdy napodobuje tak, aby se nepokusil něco přikrášlit; a jestliže se mu to podle jeho názoru zdaří, je dost vychytralý na to, aby zametl jako liška stopy, jež by prozradily cestu, kterou sem přišel. Avšak právě tato ješitná chtivost zkrášlovat a tato obezřetná snaha budit dojem originálu ho odhalí. Neboť jeho zkrášlení není ničím jiným než přeháněním a nepřirozenou rafinovaností. Vergilius říká: „krvavě rudé hřebeny", Petronius „hřeben z moře čnějící se blýská jako oči"; Vergilius „oči jsou podlity krví a žhoucím plamenem hoří", Petronius „záře blesku po moři se rozlévá"; Vergilius „moře se pění a šumí", Petronius „vlny se z sykotu chvějí". Tak přechází napodobovatel vždy z velkého do obrovského, z podivuhodného do nemožného. Chlapci ovinutí hadem jsou pro Vergilia jen dodatkem, jejž načrtává několika málo výraznými tahy a v němž nepoznáváme nic než jejich bezmocnost a jejich zoufalství. Petronius tuto vedlejší črtu domalovává a udělá ze dvou chlapců hrdinské duše:

jenom bratru na pomoc,
ne sobě každý: láska změní úlohy
a smrt je sama ničí strachem vzájemným.

Kdo očekává od lidí, od dětí, toto sebezapření? Oč lépe znal jejich skutečnou povahu Řek (Quintus Kalabrijský, kn. XII, v. 459–461), u něhož při objevení hadů i matky zapomenou na děti, tak každý myslí na svou vlastní záchranu:

tu děsem vzkřikly ženy
i matky na své vlastní děti zapomněly,
jen aby před tou hroznou smrtí unikly —

Napodobovatel se většinou snaží ukrýt tím, že vrhá na předměty jiné světlo, nechá vystoupit stíny originálu a jeho světlá místa ztlumí. Vergilius se snaží zdůraznit velikost hadů, poněvadž na této velikosti závisí pravděpodobnost toho, co se stane pak; hluk, který způsobují, je pouze vedlejší myšlenkou, jež má představu jejich velikosti ještě víc zdůraznit. Petronius oproti tomu dělá z této myšlenky to hlavní, popisuje zvuky se všim možným balastem a zapomíná na vylíčení velikosti hadů, takže se o ní pak musíme dohadovat skoro jen z jejich hluku. Stěží se dá uvěřit tomu, že by se byl dopustil takového nedopatření, kdyby byl líčil jen podle své fantazie a neměl před sebou žádný vzor, podle něhož sice chtěl líčit, ale nechtěl být přitom přistižen. Tak můžeme spolehlivě považovat každou poetickou malbu, která je v méně důležitých tazích přetížena a ve velkých má nedostatky, za nepodařené napodobení, ať by jinak měla nevím kolik krás a ať by se dal originál zjistit nebo ne.

hadi útokem jistým
k Láokoóntu se vrhnou, leč nejdřív se ovine každý
okolo jednoho z těl dvou malých knězových synů,
zuřivě do něho hryže a drásá nebohé údy.
Otce, jenž na pomoc chvátá a kopí si v pravici nese,
uchopí, v závitech sevřou —

Básník vylíčil hady jako podivuhodně dlouhé. Obtočili chlapce, a poněvadž jim otec přichází na pomoc, chopí se i jeho. Při své délce se nemohli tak naráz odpoutat od chlapců; muselo tedy dojít k okamžiku, kdy hlavou a přední částí těla už napadli otce a zadní částí ještě drželi chlapce. Tento okamžik je při postupu básnické malby nezbytný; básník nám ho dá dosyta procítit; není pouze čas rozvíjet ho dál. Že ho staří vykladači také opravdu cítili, o tom, jak se zdá, svědčí jedno místo z Donata.[2] Jak by tedy mohl uniknout umělcům, jejichž oči vnímají tak rychle a zřetelně všechno, co pro ně může být výhodné?

Dokonce i v hadích smyčkách, jimiž básník ovíjí Láokoónta, ponechává velmi bedlivě volnost pažím, aby nezbavil ruce možnosti zasáhnout:

Ubožák rukama přitom se namáhá roztrhnout kruhy —

V tom ho výtvarní umělci nutně museli následovat. Nic nepůsobí výrazněji a živěji než pohyb rukou; zvlášť v afektu bez něho i ten nejvýmluvnější obličej docela zaniká. Z paží, přitlačených hadími smyčkami pevně k tělu, by se byl rozšířil dojem mrazivosti a smrti na celé sousoší. Vidíme je tedy jak u hlavní postavy, tak i u vedlejších v plné činnosti, a zasahují hlavně tam, kde je bolest právě nejprudší.

Z ovinutí hadů však byla volnost paží to jediné, co sochaři považovali za výhodné od básníka převzít. U Vergilia hadi obtáčejí dvakrát Láokoóntovo tělo a dvakrát jeho krk a ještě ho nahoře značně svými hlavami přečnívají:

— *dvakrát ho šupinným tělem*
ovinou kolem boku a dvakrát okolo šíje,
potom však krkem i hlavou se nad něj vysoko vztyčí.

[1] *Suppléments à Antiquité Expliquée*, sv. 1, str. 243: „Mezi tím, co říká Vergilius, a tím, co představuje mramor, je jistý rozdíl. Podle básníkových slov to vypadá tak, že hadi nechali děti a vrhli se na otce, zatímco v mramoru ovíjejí hadi děti i otce současně."

[2] Donatus k verši 227 druhé knihy *Aeneidy*. „Nelze se divit tomu, že pod štítem a chodidly sochy božstva se mohli ukrývat hadi, o nichž básník shora řekl, že byli dlouzí a silní, mnohokrát ovinuli tělo Láokoónta a jeho chlapců, a přesto je ještě trochu přesahovali." Připadá mi ostatně, že na tomto místě musí ze slov „nelze se divit" buď odpadnout „ne", anebo že na konci chybí celá věta. Neboť protože byli hadi tak mimořádně velcí, je přece jen divné, že se mohli skrýt pod štítem bohyně, když tento štít nebyl sám o sobě velký, ač patřil k obrovské postavě. Ujištění o tom muselo tvořit asi chybějící dodatek; nebo tu zápor nemá žádný smysl. [Tiberius Claudius Donatus, *Interpretationes Vergilianae*, konec 4. stol. n. l.]

Tento obraz dokonale ovládne naši představivost; nejušlechtilejší části těla jsou svěřeny k zadušení a jed zasahuje přímo obličej. Přesto to nebyl obraz vhodný pro výtvarné umělce, kteří chtěli na těle ukázat účinek jedu a bolesti. Aby ho mohlo být vidět, musely být hlavní části těla pokud možno volné a nesměl na ně působit vůbec žádný vnější tlak, který by změnil a oslabil hru napjatých nervů a pracujících svalů. Dvojí ovinutí hadů by bylo zakrylo celé tělo a bolestné vtažení břicha, které je tak výrazné, by nebylo bývalo vidět. To, co by se bylo dalo spatřit nad smyčkami, pod nimi nebo mezi nimi, by se jevilo jako stlačené nebo naběhlé vnějším tlakem, ne vnitřní bolestí. Také víckrát ovinutý krk by byl úplně porušil pyramidovité zašpičatění sousoší, jež tak lahodí oku; a špičaté hadí hlavy, které by z této změti trčely do prázdna, by byly tak náhle narušily proporce, že by se tvar celého sousoší stal krajně povážlivým. Jsou kreslíři, kteří byli natolik nerozumní, že se přesto přesně drželi básníka. Co z toho pak také vzniklo, dá se mimo jiné s odporem zjistit i na jednom listě Franze Cleyna.[1] Staří sochaři viděli na první pohled, že jejich umění si zde žádá zásadní změny. Přemístili všechny smyčky z těla a krku na stehna a nohy. Tady mohly tyto smyčky zakrývat a stlačovat, jak bylo zapotřebí, a přitom to neškodilo výrazu. Tady vzbuzovaly zároveň i myšlenku na útěk, kterému brání, a na určitou nepohyblivost, jež je velice výhodná, má-li se umělec udržet trvání určitého stavu.

Nevím, jak se stalo, že kritici tento rozdíl v ovinutí hadů, který se mezi výtvarným dílem a básníkovým popisem tak zřetelně projevuje, přešli naprostým mlčením. Tento rozdíl svědčí o moudrosti výtvarných umělců stejně tak jako jiný, kterého si všimli všichni, avšak neodvažují se ho chválit, spíše se ho snaží omluvit. Myslím tím rozdíl v oblečení. Vergiliův Láokoón je ve svém kněžském ornátu, ale v sousoší se objevuje stejně jako oba jeho synové docela nahý. Jsou prý lidé, kteří spatřují velkou nesrovnalost v tom, že královský syn a kněz je zobrazen při oběti jako nahý. A těmto lidem odpovídají znalci umění naprosto vážně, že je to sice prohřešek proti tomu, co je běžné, že však k tomu byli výtvarní umělci donuceni, protože nemohou dát svým postavám pořádné oblečení. Sochařství, říkají, nemůže napodobit látky; tlusté záhyby působí nepěkně. Ze dvou zel se tedy muselo zvolit menší a raději se připustilo porušení pravdy, než aby se oděv vystavil kritice.[2] I když by se staří umělci této výtce zasmáli, nevím, co by asi

[1] Ve skvostném vydání Drydenova anglického Vergilia (Londýn 1697, ve velkém folio). A přesto i on vedl smyčky hadů kolem těla jen jednou a kolem krku téměř vůbec ne. Zaslouží-li si tak průměrný umělec ještě nějakou omluvu, pak snad tu, že na mědirytiny ke knize se lze dívat jako na pouhé ilustrace, ne jako na samostatná umělecká díla.

[2] Tak soudí dokonce i De Piles ve svých poznámkách o Du Fresnoyovi, v. 210: „Všimněte si, prosím, že jemné a splývavé oděvy byly dávány jen ženám a že se starověcí sochaři snažili pokud možno vyhnout oblékání mužských postav, poněvadž se domnívali, jak už zde bylo řečeno, že sochařství nemůže zobrazit látky a že tlusté záhyby působí špatným dojmem. Existuje téměř tolik dokladů, že je to pravda, kolik je mezi starověkými sochami nahých mužských postav. Uvedu jen Láokoóntovu, která by se vší pravděpodobností musela být oblečena. Skutečně, je snad pravděpodobné, že by syn krále a Apollónův kněz byl při obětní slavnosti docela nahý? Neboť hadi připlavali z ostrova Tenedu k trójskému břehu a přepadli Láokoónta a jeho syny právě v okamžiku, kdy na břehu moře přinášel oběť Neptunovi, jak vypravuje v druhé knize své *Aeneidy* Vergilius. Umělci, kteří toto krásné dílo vytvořili, však pochopili, že by svým

řekli tomu, jak se na ni odpovídá. Stěží lze ponížit umění víc, než jak to činí tato odpověď. Neboť předpokládáme-li, že sochařství by umělo napodobit látky stejně jako malířství: musel by potom být Láokoón bezpodmínečně oblečený? Neztratili bychom nic pod tímto oblečením? Může být oděv, dílo otrockých rukou, stejně krásný jako dílo Věčné Moudrosti, podivuhodně sestrojené tělo? Vyžaduje to stejné schopnosti, je to stejně záslužné, přináší to stejnou čest, zobrazuje-li se oblečení nebo tělo? Chtějí být naše oči jen klamány, a je jim jedno, čím?

U básníka je oděv oděvem; nic nezakrývá; naše představivost vidí všude skrze něj. Ať ho Láokoón u Vergilia má, nebo ne, jeho utrpení je pro ni viditelné na každé části těla stejně jako jiné věci. Jeho čelo je sice ovinuto kněžským vínkem, avšak ten je představivosti nezakrývá. Ano, tento vínek nejen že nevadí; on ještě posiluje představu, kterou si o neštěstí trpícího vytváříme.

— potřísněn na božském vínku jich černým
jedem a slinou —

Jeho kněžská hodnost mu není nic platná; dokonce i její znak, který mu všude zjednává vážnost a úctu, je prosáknut a znesvěcen jedovatými slinami.

Avšak tuto vedlejší představu musel výtvarný umělec pominout, neměla-li tím trpět podstata díla. I kdyby byl Láokoóntovi ponechal jen ten vínek, byl by o hodně oslabil dojem. Čelo by se bylo zčásti zakrylo, a čelo je sídlem výrazu. Jako dříve, u křiku, obětoval výraz kráse, tak zde zas obětoval běžnou zvyklost výrazu. Zvyklosti byly u antických umělců vůbec věcí, o kterou velice málo dbali. Cítili, že nejvyšší cíl jejich umění by je vedl k tomu, aby na zvyklosti nedali vůbec. Tímto nejvyšším cílem je krása; šaty vynalezla nutnost, a co má umění společného s nutností? Připouštím, že existuje i krása oblečení; ale co je to proti kráse lidských tvarů? A spokojí se s menším ten, kdo může dosáhnout většího? Obávám se, že i ten nejdokonalejší mistr v zobrazení oděvu dává právě touto obratností najevo, v čem je jeho slabina.

VI

Můj předpoklad, že výtvarní umělci napodobovali básníka, nemá vést k jejich podceňování. Jejich moudrost se v tomto napodobení naopak objevila v tom nejkrásnějším světle. Následovali sice básníka, ale nedali se jím ani v nejmenším svést z cesty. Měli vzor, avšak poněvadž ho museli přenést z jednoho umění do druhého, měli dostatek příležitosti, aby sami přemýšleli. A tyto jejich vlastní myšlenky, které se projevily tam, kde se od vzoru odchylovali, dokazují, že vynikali ve svém oboru právě tak jako básník ve svém.

postavám nemohli nijak dát oblečení přiměřené jejich stavu, aby z toho nevznikla hromada kamení, která by se svou hmotností podobala spíše skále než těm třem podivuhodným postavám, které už po staletí byly a stále zůstanou předmětem obdivu. Z tohoto důvodu považovali oblečení za horší z obou zel než prohřešek proti pravdě."

A nyní předpoklad obrátím: dejme tomu, že básník napodoboval umělce. Existují učenci, kteří tvrdí, že tento předpoklad je správný.[1] Že by k tomu mohli mít historické důvody, ani nevím. Avšak poněvadž shledali, že toto umělecké dílo je tak výjimečně krásné, nemohli se smířit s tím, že by mělo být z doby tak pozdní. Muselo být z doby, kdy umění bylo v největším rozkvětu, poněvadž si z ní být zasloužilo.

Ukázalo se, že ať bylo Vergiliovo vylíčení jakkoliv výstižné, nemohli z něho umělci přece jen různé rysy použít. Tím je tedy omezena platnost zásady, že dobré básnické vylíčení musí dát také dobrou skutečnou malbu, a že básník líčil dobře jen do té míry, pokud se výtvarný umělec může podle něho ve všech rysech řídit. Jsme ochotni přijmout toto omezení ještě dřív, než je vidíme potvrzeno příklady; pouze na základě úvahy o větší rozsáhlosti sféry poezie, nekonečnosti naší fantazie a duchovní povahy jejích obrazů, jež mohou být řazeny vedle sebe ve velkém množství a rozmanitosti, aniž by jeden druhý překrýval nebo rušil, jak by tomu bylo u věcí nebo jejich přirozených vlastností, navršených v těsných mezích prostoru nebo času.

Jestliže však menší nemůže pojmout větší, může být menší obsaženo ve větším. Chci říci: jestliže ne každý rys, jehož užije malující básník, může stejně dobře působit na ploše nebo v mramoru, může snad působit každý rys použitý výtvarným umělcem stejně dobře v díle básníkově? Bezesporu; neboť to, co shledáváme krásným v uměleckém díle, neshledává krásným naše oko, nýbrž jeho prostřednictvím naše představivost. Je-li tedy týž obraz znovu vyvolán v naší představivosti, ať úmyslně nebo mimovolně, vznikne vždy znovu týž příjemný pocit, třebaže ne ve stejné míře.

Když jsem už připustil toto, musím přiznat, že mi předpoklad o Vergiliově napodobování výtvarných umělců připadá nepravděpodobnějším než opak. Jestliže se tito umělci řídili podle Vergilia, dovedu si vysvětlit všechny jejich odchylky. Museli se odchýlit, poněvadž přesné přenesení básníkových rysů do jejich díla by přineslo obtíže, které se v básni neprojevují. Avšak proč se musel odchýlit básník? I kdyby byl napodobil sousoší se vším všudy, nebyl by nám ještě pořád odevzdal vynikající malbu?[2]

[1] Maffei, Richardson a v poslední době ještě pan von Hagedorn (*Betrachtungen über die Malerei* [1762], str. 37; Richardson, *Traité de la Peinture* [*Essay on the Theory of Painting*, 1715; Lessing cituje francouzský překlad], d. III, str. 513). De Fontaines si snad ani nezaslouží, abych ho k těmto mužům připojil. Uvádí sice v poznámkách ke svému překladu Vergilia, že básník měl na mysli sousoší, ví však o něm tak málo, že je vydává za dílo Feidiovo.

[2] Nemohu se v tom odvolat na nic průkaznějšího než na Sadoletovu báseň. Je hodna starého básníka, a poněvadž může velmi dobře zastoupit mědirytinu, mohu ji zde, myslím, uvést celou:

O sousoší Láokoóntově

Z velkého nánosu země, hle, z mohutných trosečných útrob
opět zdlouhavý čas nám přivedl k návratu na svět
Láokoónta, toho, jenž kdysi v královských síních
stával a paláci tvému byl skvělou ozdobou, Tite.
Sousoší božského umu, že ani sám starověk znalý
neviděl vzácnější dílo, jež nyní, vyňato z temnot
spatřilo vznešené hradby zas Říma, jenž znovu se zrodil.

Co mám vyzdvihnout nejdřív v svém líčení? Chudáka otce
s jeho oběma syny, či závity spletených hadů
strašlivých na pohled? Či snad dřív ocasy zuřících nestvůr,
rány a skutečnou bolest, ač zmíral jen z kamene výtvor?
Děsí se přitom náš duch, hruď, němá tím obrazem, opět
vzrušeně tepe a soucit je smíšen s nemalým strachem.

Oba ti planoucí hadi se dychtivě v závitech vinou
do kruhu, a v těch kruzích se stahují ve spleti smyček,
sevřou pak trojici těl tím přemnohonásobným uzlem.
Stěží to mohou snést oči, když zírají na krutý konec,
na strašný osud. Vtom jeden se vztyčí a vrhá se přímo
na Láokoónta a zcela ho ovíjí shora i zdola,
nakonec zuřivě kouše a vniká mu do slabin. Hady
svázané tělo, jen pohleď, jak uhýbá, údy se kroutí,
v bocích se prohýbá nazad, jak snaží se uniknout ráně.
Palčivou bolestí soužen a bolestným drásáním dohnán
zaúpí mohutným hlasem a vzepne se, aby tak vyrval
bezcitné zuby. Zmožen tou bolestí levicí zvedá
k hadímu hřbetu. Vtom svaly se napnou a po celém těle
sebraná síla se marně chce vrcholným úsilím vzepřít.
Nemůže zuřivost snést a pod ranou hlasitě supí.
Ale ten slizký had se častokrát sveze a opět
útočí, závitem uzlu mu zespodu kolena sevře.
Kněži se ztrácejí lýtka, i opuchne sevřená noha,
smyčky jak svírají klouby; tep zadržen, život se nadme,
také zmodralé žíly mu naběhnou zčernalou krví.

Stejně i proti synům však zuří ta zběsilá síla:
rychle je sevře a dusí a drásá jim ubohé údy.
Do krve zedranou hruď již jednoho ze synů, který
v úzkosti zbytkem hlasu se obracel o pomoc k otci,
ovíjí závitem had a mohutným zákrutem vzpírá.

Zatím syn druhý, jenž dosud ni uštknut do těla nebyl,
pokřčil nohu a chtěl z ní odervat hadí ten ocas,
otce jak ubohého vtom uviděl, zděšen tkvěl na něm:
jižjiž v mohutném nářku a v kanoucích slzách mu brání
v pochybách nejistý strach. — A proto, vy umělci velcí,
věční, co takové dílo jste stvořili, a již se skvíte
slávou (ač věčné jméno si žádá záhněji činů
nežli je můj, a třeba se slušelo, aby i mnohem
slavnější duch než můj zvěst postoupil pověsti příští),
jestliže k oslavě možnost se naskytla, jistě je čestné
chopit se jí a napnout své úsilí k největším výškám.
Vidíme, výteční muži, že vkládáte živými tvary
život ve tvrdý kámen, že umíte dýchajícímu
mramoru vdechnout i pocity živé, hněv, bolest i pohyb,
málem že slyšíme lkát jej. — Vás slavný kdys povznesl Rhodos,
památka vašeho umu však ležela od dávných časů
ve tmách, ale teď znovu ji spatřuje ve šťastném světle
Řím a v zástupech slaví. Tak půvab dávného díla
zase je obnoven. Proto oč lépe si vede, kdo život

Docela chápu, že ho volně se rozvíjející fantazie mohla přivést k tomu či onomu rysu; avšak příčiny, proč jeho soudnost považovala za nutné proměnit ty krásné rysy, jež měl před očima, v jiné, tyto příčiny mi jaksi nikde nenapadají.

Dokonce se mi zdá, že kdyby byl Vergilius postupoval podle sousoší, byl by se stěží mohl ovládnout a ponechat jen dohadu spletení všech tří těl do jednoho uzlu. Bylo by mu příliš živě padlo do oka, bylo by na něj zapůsobilo příliš silně, než aby je i ve svém popisu víc nezdůraznil. Řekl jsem: nebylo kdy vymalovat toto spletení. Nebylo; avšak jedno jediné slovo navíc by mu bylo i v tom stínu, v němž je básník musel nechat, dodalo rozhodující váhy. To, co výtvarný umělec mohl objevit i bez tohoto slova, by básník, jestliže by to byl u výtvarného umělce spatřil, byl jistě vyslovil.

Výtvarný umělec měl velmi pádné důvody pro to, aby nezobrazil, jak Láokoón ve svém utrpení křičí. Jestliže by byl však básník viděl před sebou v uměleckém díle toto dojemné spojení bolesti a krásy, co by ho bylo mohlo tak nevyhnutelně mít k tomu, aby nechal myšlenku o mužné statečnosti a velkorysé vyrovnanosti, která z toho spojení bolesti a krásy pramení, docela bez povšimnutí, a zničehonic nás vyděsil tím příšerným křikem svého Láokoóntа? Richardson říká: „Vergiliův Láokoón musí křičet, protože básník nechce vzbudit ani tak soucit s ním, jako spíše hrůzu a děs Trójanů.“[1] S tím bych souhlasil, i když Richardson, jak se zdá, neuvážil, že básník tu nepopisuje ve vlastní osobě, nýbrž ústy Aenecovými, a Aeneas se obrací k Dídóně, u níž nedokázal dost soucitu vzbudit. Mne však neudivuje ani tak ten křik, jako spíš nedostatek veškeré gradace před ním, a k této gradaci by bývalo muselo sousoší básníka nutně přivést, jestliže by mu bylo, jak předpokládáme, vzorem. Richardson o tom říká: Láokoóntův příběh má pouze uvést do patetického popisu konečné zkázy; básník jej proto nesměl vylíčit zajímavěji, aby nerozptyloval neštěstím jednoho jediného občana naši pozornost, kterou si tato strašná poslední noc vyžaduje jen pro sebe. Avšak to znamená dívat se na věc z hlediska malíře, a z tohoto hlediska vůbec pozorována být nemá. Láokoóntovo neštěstí a zkáza města nejsou u básníka žádné paralelní kresby; netvoří celek, který by naše oko mohlo nebo mělo přehlédnout naráz; a jedině v tomto případě bychom se mohli obávat, aby naše oči nesledovaly víc Láokoónta než hořící město. Popisy obou příběhů následují jeden za druhým, a tak nechápu, proč by mělo být pro druhý příběh nevýhodné, kdyby nás první dojal sebevíc. Ledaže by ten druhý sám o sobě nebyl dost dojímavý.

Ještě méně by byl měl básník důvod měnit ovinutí hadů. Ve výtvarném díle zaměst-

nadáním prodloužit chce si a úsilnou prací, než kdo chce
pýchu a majetek množit a rovněž jalový přepych.

(Viz *Leodegarii a Quercu Farrago Poematum* [1560], sv. II, str. 64.) Také Gruter zařadil tuto báseň kromě jiných Sadoletových básní do své známé sbírky (*Delitiae Italorum poetarum* [1608], část druhá, str. 582), avšak s mnoha chybami. Místo „bini“ [oba] (v. 14) čte „vivi“ [živí], místo „errant“ [se vinou] (v. 14) „oram“ [pobřeží].

[1] *Traité de la peinture*, sv. III, str. 516: „Hrůzu, kterou v Trójancích vzbudil Láokoón, potřeboval Vergilius pro další pokračování básně; vede ho k onomu otřesnému vylíčení zkázy rodného města jeho hrdiny. Vergilius asi také nechtěl rozptylovat pozornost soustředěnou na poslední noc celého velkého města popisem malého neštěstí jedné jediné osoby.“

návají jejich smyčky ruce a spoutávají nohy. Toto rozdělení se velice líbí našemu pohledu a zaneckává stejně živý obraz i v naší fantazii. Je to obraz tak zřetelný a jasný, že se ani slovy nedá vyjádřit méně výrazně než přirozenými znaky:

— Vtom jeden se vztyčí a vrhá se přímo
na Láokoónta a zcela ho ovíjí shora i zdola,
nakonec zuřivě kouše a vniká mu do slabin.
— — — —
Ale ten slizký had se častokrát sveze a opět
útočí, závitem uzlu mu zespodu kolena sevře.

To jsou řádky Sadoletovy, jež by u Vergilia byly jistě dopadly ještě malířštěji, kdyby byl jeho představivost podněcoval viditelný vzor, a jež by bývaly byly jistě lepší, než jaké jsou nyní:

— dvakrát ho šupinnými tělem
ovinou kolem boku a dvakrát okolo šíje,
potom však krkem i hlavou se nad něho vysoko vztyčí.

Tyto rysy sice naší představivosti stačí; ale nesmí se u nich zdržet, nesmí si je docela domýšlet, musí vidět jednou jenom hady, pak zase jen Láokoónta, nesmí se snažit představit si, jak by vypadalo obojí dohromady. Jakmile se do toho pustí, přestává se jí Vergiliův obraz líbit, a považuje ho za krajně nemalebný.

I kdyby už změny, jež Vergilius provedl proti vzoru, který měl napodobovat, nebyly nešťastné, byly by přesto pouze svévolné. Napodobuje se proto, aby se dosáhlo podobnosti; může se však dosáhnout podobnosti, když se mění více, než je nutno? Spíše, děje-li se tak, je zřejmé, že tu o snahu napodobovat nešlo, že se tedy nenapodobovalo.

Nešlo o napodobení celku, mohlo by se namítnout, ale možná o napodobení té či oné části. Dobrá; avšak které jednotlivé části v popisu a ve výtvarném díle souhlasí tak přesně, aby se mohlo zdát, že je básník z výtvarného díla převzal? Otce, děti, hady, to všechno poskytl básníkovi stejně jako výtvarnému umělci příběh sám. Kromě historických okolností se nesbodují vůbec v ničem než v tom, že děti a otce vplétají do jednoho uzlu hadích těl. Jedině tento nápad se zrodil ze změněné okolnosti, že otce potkalo totéž neštěstí jako děti. Tuto změnu, jak jsme se už zmínili shora, provedl pravděpodobně Vergilius; neboť řecká tradice o tom praví něco docela jiného. Jde-li tedy na některé straně v případě společného vpletení postav do uzlu hadů o napodobení, je pravděpodobnější, že napodobovali výtvarní umělci, ne básník. Ve všem ostatním se od sebe liší, rozdíl je pouze v tom, že jestliže se odchyluje výtvarný umělec, může i tak ještě mít snahu napodobit básníka, ale určení a meze jeho umění ho donutily ke změně; odchyluje-li se naopak básník, jenž by byl měl napodobovat výtvarného umělce, jsou všechny zmíněné odchylky důkazem proti tomuto domnělému napodobování a ti, kdo o něm přesto mluví, nemohou mít na mysli nic jiného, než že výtvarné dílo je starší než básníkův popis.

Řekne-li se, že výtvarný umělec napodobuje básníka, nebo že básník napodobuje výtvarného umělce, může to znamenat dvojí. Buď jeden učiní dílo druhého opravdu předmětem svého zobrazení, nebo mají oba stejné předměty zobrazení, a jeden si vypůjčí od druhého způsob, jak je zobrazit.

Popisuje-li Vergilius Aeneův štít, napodobuje v prvním smyslu umělce, který tento štít vyrobil. Předmětem jeho zobrazení je umělecké dílo, ne to, co toto dílo představuje; i když spolu se štítem popisuje i to, co je na něm, popisuje to jen jako součást štítu, a ne jako věc samu o sobě. Jestliže by byl však Vergilius napodobil Láokoóntovo sousoší, bylo by to napodobení v druhém smyslu. Neboť pak by nezobrazoval sousoší samo, nýbrž to, jak je toto sousoší provedeno, a vypůjčil by si z něho jen rysy svého zobrazení.

Při napodobení v prvním smyslu je básník originálem, při napodobení v druhém smyslu kopíruje. První napodobení patří k obecnému zobrazování, jež tvoří podstatu jeho umění; umělec pracuje jako tvůrčí duch, ať je jeho námětem dílo jiného umění, nebo dílo přírody. Druhé ho oproti tomu zbavuje zcela jeho důstojnosti; místo aby zobrazoval věci samy, napodobuje jejich zobrazení, a vydává zesláblou ozvěnu výrazu jiného tvůrčího ducha za původní výraz ducha vlastního.

Protože však nezřídka musí básník i výtvarný umělec pozorovat ty předměty, které jsou oběma společné, ze stejného hlediska, nelze se vyhnout tomu, aby jejich zobrazení v mnoha rysech nesouhlasilo, i když oni sami ani jeden druhého nenapodobovali, ani nepředháněli. Tyto shody mohou vést k tomu, že se rozporně vysvětlují věci už nedochované, týkající se básníků a výtvarných umělců stejného období; avšak snaha vylepšovat podobná vysvětlení tím, že se z náhody učiní záměr a že se zvláště básníkovi při každé maličkosti připíše to, že si ji vypůjčil z té sochy nebo z oné malby, znamená prokazovat mu velice pochybenou službu. A nejen jemu, nýbrž i čtenáři, jemuž se tím to nejkrásnější místo sice s pomocí boží značně ozřejmí, avšak současně i pořádně odcizí.

A to je zároveň cíl i nedostatek jednoho slavného anglického díla. Spence napsal svou *Polymetidu*[1] se značnou klasickou erudicí a s velmi důvěrnou znalostí děl starého umění, jež se nám dochovala. Svého cíle, vysvětlit z těchto děl římské básníky a zase naopak vyvodit z básníků dosud nevyložená stará umělecká díla, často s úspěchem dosáhl. Avšak přesto tvrdím, že jeho kniha musí být pro každého čtenáře, který má vkus, knihou naprosto nesnesitelnou.

Je přirozené, že když Valerius Flaccus popisuje okřídlený blesk na římských štítech:

Tys jako první, římský válečníku, z štítu nerozlil
blýskavé paprsky a zlatožlutá křídla,

bude pro mne tento popis mnohem zřetelnější, uvidím-li obraz takového štítu na starém

[1] První vydání je z roku 1747, druhé z roku 1755 pod titulem: *Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another.* V deseti knihách od ctihod. pana Spence, Londýn, tisk pro Dodsleyho, folio. I výtah, který z tohoto díla pořídil N. Tindal, byl už víckrát vydán.

pomníku.[1] Možná, že Mars byl starými zbrojíři zobrazován na přilbách a štítech, jak se vznáší, tak jak ho Addison viděl vznášet se nad Rheou na jedné minci,[2] a že Iuvenalis

[1] Valerius Flaccus [*Argonautica*], kn. VI, verš 55—56. *Polymetis*, dial. VI, str. 50.

[2] Říkám: možná. Ale vsadil bych deset proti jedné, že tomu tak není. — Iuvenalis mluví o prvních dobách republiky, kdy ještě nebylo ponětí o nádheře a přepychu a kdy voják vydal ukořistěné zlato a stříbro jen na postroj svého koně a na zbraně (*Satiry* XI, v. 100—107):

Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes
Urbibus eversis praedarum in parte reperta
Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae
Imperii fato, geminos sub rupa Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.

Tenkráte drsný vojín, jenž necítil k umění Řeků
obdivné úcty, když vyvrátil města a v podílu z plenu
nějaké poháry našel — i vzácných umělců díla —,
všechny je rozbíjel kliduě, by opatřil výzdobu koni,
sobě však tepanou přilbu, by nepřítel před jistou smrtí
na ní sledoval zrakem: tu vlčici zkrotlou (tak osud
světové říše kdys žádal), tu pod skalou Romula s Remem
skryté, tu boha, jenž snáší se nahý, jen s kopím a štítem.

Voják rozbíjel nejdrahocennější poháry i mistrovská díla velkých umělců, a dával si z nich udělat vlčici a malého Romula a Rema, jimiž si ozdobil přilbu. Všechno je srozumitelné, až na poslední dva řádky, v nichž básník pokračuje v popisu ještě jednoho takového tepaného obrazu na přilbách starých vojáků. Je z toho vidět jen to, že obraz má představovat boha Marta, avšak co pak znamená přívlastek „pendentis" (vznášející se), který mu dává? Rigaltius nalezl jednu starou glosu, která to vysvětluje jako „jako by se shýbal k hodu". Lubinus se domnívá, že obraz byl na štítě a že štít visel na paži, takže básník mohl proto nazvat obraz visícím. Avšak to zas odporuje konstrukci; neboť předmětem patřícím k „ostenderet" (ukazuje) není „miles" (voják), ale „cassis" (přilba). Britannicus tvrdí, že všechno, co je ve vzduchu, může být nazváno visícím, tedy i tento obraz nad helmou nebo na ní. Někteří si myslí, že by se místo toho mělo číst „perdentis" (ničícího), aby vznikl protiklad k následujícímu „perituro" (jenž musí zhynout), což by asi připadalo krásné zase jenom jim. A co říká této nejistotě Addison? Vykladači, říká, se všichni mýlí, jedině pravý smysl je zcela určitě tento (viz jeho *Cesty*, něm. překlad, s. 249 [*Remarks on Several Parts of Italy*, 1705]): „Protože římští vojáci byli velmi pyšní na zakladatele a na bojovného ducha své republiky, byli zvyklí nosit na svých přilbách první Romulův příběh o tom, jak byl zplozen bohem a odkojen vlčicí. Postava boha byla znázorněna, jak se snáší na kněžku Ilii, nebo jak ji nazývají jiní, Rheu Sylvii, a přitom jako by se vznášel nad pannou ve vzduchu, což je pak vyjádřeno slovem „pendentis" velice výstižně a poeticky. Kromě starého basreliéfu u Belloriho, který mě poprvé přivedl na tento výklad, jsem pak našel stejnou postavu na jedné minci, která byla ražena v době Antonina Pia." — Poněvadž Spence považuje tento Addisonův objev za tak mimořádně šťastný, že ho uvádí jako svého druhu vzor a nejlepší příklad toho, s jakým prospěchem lze užít děl starých výtvarných umělců při vysvětlování klasických římských básníků, nemohu si pomoci, abych se na něj nepodíval víc zblízka (*Polymetis*, dial. VII, str. 77). — Za prvé musím poznamenat, že pouze basreliéf a mince by asi stěží vyvolaly v Addisonově mysli místo z Iuvenala, kdyby si byl současně nevzpomněl, že četl u starého scholiasta, který našel v poslední (předposlední) řádce místo „fulgentis" (blýskajícího) „venientis" (přicházejícího), glosu: „Martis ad Iliam venientis, ut concumberet" (Marta přicházejí-

cího k Ilii, aby s ní souložil). Neuvažujme však o tomto čtení starého scholiasty, nýbrž přijměme to, které předpokládá sám Addison, a řekněme, zda potom najdeme tu nejnepatrnější stopu toho, že básník měl na mysli Rheu? Řekněme, nebylo by to od něho opravdu trochu převrácení časového sledu, kdyby mluvil nejdřív o vlčici a o mladých chlapcích, a teprve potom o dobrodružství, kterému mají co děkovat za svou existenci? Rhea ještě není matkou a děti už leží pod skalou. Řekněte, bylo by snad dostaveníčko vhodným emblémem na přilbě římského vojáka? Voják byl pyšný na božský původ zakladatele svého města; to ukazovaly vlčice a děti; musel ukazovat ještě také Marta, jak se chystá k jednání, při němž naprosto nebyl tím strašlivým Martem? Ať by se jeho dostaveníčko s Rheou našlo na nevímjak starých mramorech a mincích, hodí se jen proto na kus výzbroje? A co je to za mramor a mince, na nichž je nalezl Addison a kde viděl Marta v poloze, jako by se vznášel? Starý basreliéf, na který se odvolává, má mít Bellori. Avšak *Admiranda*, jeho sbírku nejkrásnějších starých basreliéfů, bychom marně kvůli němu prolistovávali. Nenašel jsem ho, a taky Spence ho pravděpodobně ani tam, ani nikde jinde nenašel, poněvadž to přechází naprostým mlčením. Všechno tedy záleží na minci. Prohlédněme si ji u samotného Addisona. Vidím ležící Rheu, a protože nedostatek místa raziči nedovolil, aby postavil Marta na zem vedle ní, stojí Mars trochu výš. To je všechno; vznášení to ani trochu nepřipomíná. Pravda, v zobrazení, které o tom podává Spence, je vznášení vyjádřeno velmi zřetelně, postava přepadává horní částí těla značně dopředu: je jasně vidět, že to není stojící tělo, a nemá-li to být tělo padající, musí to nutně být tělo, které se vznáší. Spence říká, že minci sám vlastní. Bylo by nemilé pochybovat o poctivosti muže, i když jde jen o maličkost. Avšak předsudek, který si už jednou vytvoříme, může mít vliv i na naše oči; navíc mohl z ohledu na čtenáře pokládat za dovolené, aby jako umělec posílil výraz, o němž se on sám domníval, že ho vidí, abychom byli zrovna tak málo na pochybách jako on. Tolik je však jisté: Spence a Addison mají na mysli tutéž minci, a ta tedy musí být buď u Addisona příliš zkreslená, anebo u Spence příliš zkrášlená. Mám však ještě jednu námitku proti tomu domnělému vznášení Marta. Je to tak: tělo, které se jen tak vznáší, aniž by mu něco pomáhalo překonávat jeho tíži, je nesmysl, pro nějž nenajdeme v starých uměleckých dílech žádný příklad. Ani novodobé malířství si něco takového nedovolí; má-li tělo viset ve vzduchu, musí ho buď nést křídla, nebo musí alespoň zdánlivě na něčem spočívat, i kdyby to měl být jen oblak. Jestliže Homér líčí, jak Thetis stoupá pěšky z pobřeží na Olymp: „Nohy ji na Olymp nesly“ (*Ilias* XVIII, v. 148), rozumí hrabě Caylus příliš dobře potřebám umění, než aby radil malíři nechat bohyni volně kráčet vzduchem. Musí se vydat na cestu na oblaku (*Tableaux tirés de l'Illiade*, str. 91); jindy ji zase nechává vsednout na vůz (str. 131), přestože básník mluví o opaku. Jak by tomu také mohlo být jinak? I když pro nás básník vyvolává představu bohyně v postavě lidské, přece se snažil ji zbavit veškeré hrubé a tíživé hmoty a oživit její člověku podobné tělo silou, která je zbavuje zákonů našeho pohybu. Jak však by mohlo malířství odlišit tělesnou postavu božstva od tělesné postavy člověka tak dokonale, aby to neurážělo naše oči, kdybychom u jedné z nich viděli docela jiná pravidla pohybu, tíže a rovnováhy, než u druhé? Čím jiným než konvenčními znaky? Vskutku není pár křídel nebo oblak také ničím více než takovým znakem. Avšak o tom více na jiném místě. Zde stačí vyžadovat od obhájců Addisonova mínění, aby mi ukázali na starých památkách jinou podobnou postavu, která by visela jen tak volně ve vzduchu. Měla by být snad tato Martova postava jedinou svého druhu? A proč? Předala snad tradice nějakou okolnost, která vyžaduje v tomto případě vznášení? U Ovidia (*Fasti*, kn. III) není po tom ani nejmenší stopy. Spíše lze ukázat, že žádná taková okolnost existovat nemohla. Neboť se najdou jiná stará umělecká díla, která zobrazují týž příběh, a na nichž se Mars zjevně nevznáší, nýbrž kráčí. Prohlédněme si basreliéf u Montfaucona (*Supplément*, d. I, str. 183), který je, nemýlím-li se, v Římě v paláci Mellenů. Spící Rhea leží pod stromem, a Mars se k ní blíží tichým krokem s charakteristickým pohybem pravé ruky nazad, jímž dáváme těm, kdo jsou za námi, znamení, aby zůstali vzadu, nebo aby nás tiše následovali. Je to úplně týž postoj, v jakém se objevuje na minci, jen kopí drží v pravé ruce, zatímco na minci v levé. Na starých mincích nacházíme často kopie slavných soch a basreliéfů, mohlo by se tedy také zde lehce stát, že razič nechápal výraz ruky, která ukazuje zpět, a proto si myslel, že ji raději vyplní kopím. — Shrneme-li to všechno, kolik pravděpodobnosti ještě Addisonovi zbývá? Sotva víc, než kolik jí má pouhá možnost. Avšak odkud vzít lepší vysvětlení, když toto není k ničemu? Možná, že se najde mezi těmi, které Addison odmítl. Nenajde-li se však žádné, co potom? Básníkovo místo je zkažené; ať tedy tak zůstane. Bude stejně zkažené, i kdybychom o tom vyhrabali třeba ještě dvacet nových domněnek. Jedna z nich by mohla být, že „pendentis“ (vznášejícího se) musí být chápáno v přeneseném významu, totiž jako „ne-

měl na mysli právě takovou přílbu nebo štít, když o ní užil slova, které až do Addisona bylo pro všechny vykladače hádankou. Mně samotnému se zdá, že Ovidiovo místo, v němž zemdlený Kefalos volá na osvěžující vánek

— Auro, přijď,
potěš mě a pojď do mé náruče, nejdražší!

a kde jeho Prokris pokládá slovo „Aura" za jméno své sokyně, je přirozenější, jestliže vím z děl antických umělců, že opravdu jemné vánky personifikovali a že uctívali jistý druh ženských sylf pod jménem „Aurae".[1] Přiznávám, že když Iuvenalis srovnává jedno vznešené budižkničemu s Hermovým sloupem, nalezla by se stěží nějaká podobnost srovnávaných věcí, kdybychom takový sloup neviděli a nevěděli, že je to prostý sloup, nesoucí pouze hlavu boha, nanejvýš ještě trup, a budící tím, že je bez rukou a nohou, dojem nečinnosti.[2] Vysvětleními toho druhu nelze pohrdat, i když nejsou vždy ani nutná,

jistý, váhavý, nerozhodný". „Mars pendens" by pak znamenalo tolik co „nejistý Mars" nebo „společný Mars". „Společní bozi jsou," říká Servius (k v. 118, kn. XII *Aeneidy*), „Mars, Bellona a Victoria, neboť mohou ve válce přát oběma stranám." A celá řádka: „Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostendere hosti" (a ukazoval nepříteli, který brzo zemře, společného boha) by pak měla ten smysl, že starý římský voják měl ve zvyku ukazovat obraz společného boha svému nepříteli, jenž měl navzdory tomu brzy podlehnout. Velmi krásný rys, v jehož světle vypadají vítězství starých Římanů víc jako výsledek jejich vlastní udatnosti než jako plod podpory jejich praotce, stojícího na jejich straně. Přesto: „non liquet" (není jasno).

[1] „Dříve než jsem se seznámil s těmito Aurami, nymfami vzduchu, naprosto jsem příběhu o Kefalovi a Prokridě u Ovidia nerozuměl," praví Spence (*Polymetis*, dial. XIII, str. 208). „Nemohl jsem vůbec pochopit, jak Kefalos mohl svým zvoláním ‚Přijď, Auro', ať by je byl pronesl jakkoliv něžným, toužebným tónem, vzbudit v někom podezření, že je Prokridě nevěrný. Protože jsem byl zvyklý rozumět slovem ‚Aura' jen vítr, zvlášť jemný vánek, připadala mi Prokridina žárlivost ještě mnohem méně odůvodněná, než obecně nejprudší žárlivost bývá. Když jsem se pak však jednou dověděl, že Aura znamená nejen ‚vzduch', ale i ‚krásné mladé děvče', vypadala věc najednou úplně jinak, a příběh v mých očích dostal docela přirozený obrat." Nechci teď v poznámce brát tomuto objevu, na nějž je Spence tak pyšný, ta pochvalná slova, jež jsem mu věnoval v textu. Nemohu však nepoznamenat, že i bez něho je místo v básni zcela přirozené a pochopitelné. Stačí totiž vědět, že „Aura" bylo u starých Řeků docela běžné ženské jméno. Tak se jmenuje např. u Nonna (*Dionýsiaka*, kn. XLVIII) nymfa z Dianiny družiny, která byla za trest ve spánku vydána objetím Bakchovým, protože se opovážila tvrdit, že její krása je mužnější než krása samotné bohyně.

[2] Iuvenalis, *Satiry* VIII, v. 52—55:

A zatím
ty jsi jen Kekropovec! Jsi podoben hermovce kusé.
Také máš před ní jen jediný náskok: ta hermovka totiž
má jenom z mramoru hlavu, leč obraz tvůj,
bohužel, žije

Kdyby byl Spence zařadil do svého plánu i řecké spisovatele, byla by mu snad, možná však že ani pak ne, napadla jedna stará ezopská bajka, jejíž smysl je objasněn tvarem takového Hermova sloupu mnohem krásněji a zřetelněji než toto místo v Iuvenalovi. „Mercurius," vypráví Ezop, „by se byl rád dozvěděl, jak si ho lidé váží. Proměnil se v člověka a šel k jednomu sochaři. Tam spatřil sochu Jupitera a ptal se umělce, na co si ji cení. ‚Na jednu drachmu,' zněla odpověď. Mercurius se usmál. ‚A tuto Junonu?' ptal se dále. ‚Asi taky tolik.' Mezitím spatřil Mercurius svou vlastní sochu a pomyslil si sám pro sebe: Já jsem

ani postačující. Básník měl před očima umělecké dílo jako samostatnou věc, a ne jako napodobeninu; anebo měli výtvarný umělec i básník na mysli stejné pojmy, a proto se musela projevit i v jejich představách shoda, z níž lze zase soudit na obecnost oněch pojmů.

Avšak když Tibullus maluje postavu Apollóna tak, jak se mu zjevil ve snu — nejkrásnější z mládenců, spánky ovinuty cudným vavřínem; vůně syrské voňavky se line ze zlatých vlasů, které se vlní na dlouhé šíji; zářivá běloba a purpurová červeň se mísí na celém těle jako na něžném líčku nevěsty přiváděné právě k milovanému muži —, proč by musely být tyto vlastnosti vypůjčeny ze starých známých maleb? Ať byla Echionova *Stydlivá nevěsta* třeba v Římě, ať byla třeba tisíckrát a ještě jednou tolikrát kopírována, zmizela tím snad stydlivost nevěsty úplně z tohoto světa? Nemohl ji snad básník od té doby, co ji spatřil malíř, vidět jinde než v malířově zobrazení?[1] Nebo jestliže některý básník nazve Vulkána znaveným a jeho tvář, rozpálenou od výhně, hořící, musel se poučit teprve z díla nějakého malíře, že práce unavuje a žár barví do ruda?[2] Nebo když Lucretius popisuje střídání ročních dob a předvádí je se vším, co se odehrává ve vzduchu a na zemi v přirozeném sledu; měl snad Lucretius jepičí život, neprožil nikdy celý rok, aby sám nepoznal všechny ty změny a byl nucen je popisovat podle procesí, v němž se nosívaly sochy ročních dob? Musel se teprve z těchto soch učit starému básnickému prostředku, přeměně abstraktních pojmů ve skutečné bytosti?[3] Nebo Vergiliův „Araxes,

posel bohů; jen zemine plyne všechen užitek; mne si lidé nutně musí vážit mnohem víc. ‚A tady tento bůh? (Ukázal na svůj obraz.) Jakou cenu má asi ten?' ‚Ten?' odpověděl umělec, ‚když mi odkoupíte ty dva, máte mít tohohle navíc.' A Mercurius byl vyřízen." Avšak sochař ho neznal a nemohl tedy chtít urazit jeho ješitnost; muselo to být asi na sochách samotných, proč tu poslední považoval za tak bezcennou, že ji chtěl dát nádavkem. Nižší postavení boha, jehož představovala socha, přitom nemohlo hrát roli, neboť umělec si cení děl podle dovednosti, píle a práce, kterou si vyžádají, ne podle postavení a hodnoty bytostí, jež představují. Socha Mercuria si asi vyžádala méně dovednosti, méně píle a práce, proto stála méně než socha Jupiterova nebo Junonina. A skutečně tomu tak bylo. Sochy Jupitera a Junony zobrazovaly celou postavu těchto bohů, socha Mercuria však byla prostým čtyřhranným pilířem s pouhým poprsím. Můžeme se tedy divit, že mohla být dána nádavkem? Mercurius tuto okolnost přehlédl, protože měl na mysli jen své domnělé zásluhy; a tak bylo jeho pokoření stejně přirozené jako zasloužené. Marně budeme hledat u vykladačů, překladatelů a napodobitelů Ezopovy bajky třeba i nepatrnou stopu po tomto vysvětlení; zato bych mohl, kdyby to stálo za námahu, uvést celou řadu takových, kteří bajku pochopili doslova, to znamená vůbec ne. Buď vůbec necítili nesrovnalost, která je v tom, uvádějí-li se všechny sochy jako díla stejného provedení, nebo ji dokonce ještě přeháněli. Co by mohlo být jinak ještě na té bajce pochybného, by možná byla cena, kterou umělec dává svému Jupiterovi. Za drachmu asi neudělá hrnčíř ani hračku. Jedna drachma tedy musí znamenat něco naprosto nepatrného. (*Ezopské bajky*, 90. Hauptmannovo vydání [1741], str. 70.)

[1] Tibullus, kn. III, *Elegie* 4. — *Polymetis*, dial. VIII, str. 84.

[2] Statius, kn. I, *Silvae* 5, v. 8. — *Polymetis*, dial. VIII, str. 81.

[3] Lucretius, *De rerum natura*, kn. V, str. 736—746.

Jaro jde, Venuše s ním a křídlatý Venušin posel
vpředu jde lehkým krokem a vzápětí za mírným vánkem
kráčejíc matka Flora jim do cesty bohatě stele
kvítí nádherných barev a vůní jeho vše plní.
Za nimi chvátá úpalný žár a s ním jeho družka

který se rozhněval na most", tento znamenitý plastický obraz řeky vylévající se z břehů a drtící most, který se nad ní klene, neztrácí přece veškerou svou krásu jen proto, že jím básník naráží na výtvarné dílo, zobrazující boha řeky, jenž skutečně most rozbíjí?[1] K čemu jsou mi taková vysvětlení, jež vytlačují z nejjasnějšího místa básníka, aby tam nechala prosvítat nápad výtvarného umělce?

Je mi líto, že z tak užitečné knihy, jakou by *Polymetis* jinak mohla být, se tímto nevkusným rozmarem, podkládajícím starověkým básníkům místo jejich vlastní fantazie závislost na fantazii cizí, stala kniha tak odporná a ubližující klasickým spisovatelům mnohem víc než nejzředěnější výklady těch nejnechutnějších rozpitvávačů slovíček. Ještě víc mi je líto, že Spence v tom dokonce předstihl Addison, který z chvályhodné snahy učinit ze starých uměleckých děl prostředek výkladu zrovna tak málo rozlišoval případy, kde napodobení výtvarného umělce neohrožuje básníkovu čest, od těch, kde jí ublíží.[2]

VIII

O podobnosti mezi poezií a malířstvím má Spence vskutku prazvláštní představy. Domnívá se, že oba druhy umění byly v antice tak spojeny, že šly stále ruku v ruce; básník že nikdy neztratil z očí malíře a naopak. To, že poezie je umění většího rozsahu, že vládne krásami, jichž malířství není s to docílit, že může mít často důvody, proč dává přednost jiným krásám než malířským: na to asi ani nepomyslel, a tak upadá i nad tím

> Ceres se spoustou prachu a obvyklé půlnoční větry.
> Potom přichází Podzim, s ním kráčí jásaje Bakchus.
> Nato zas jiný počas a jiné se ukáží větry,
> Volturnus, nesoucí bouřky, a Auster, řádící blesky.
> Konec roku vždy přináší sníh, v němž utuhne všechno,
> vzápětí za ním jde Zima, jež chladem drkotá zuby.

Spence považuje toto místo za jedno z nejkrásnějších v celé Lucretiově básni. Přinejmenším je to jedno z těch, na nichž se zakládá Lucretiova básnická čest. Jeho čest však ve skutečnosti snižuje, nebo ho o ni připravuje dočela, když se řekne: Celý tento popis se mi zdá být sestaven podle starého procesí ročních období v podobě božstev s jejich družinou. A proč? „Z toho důvodu," říká Angličan, „že u Římanů byla dříve taková procesí s božstvy naprosto tak běžná, jako jsou dnes v některých zemích procesí konaná na počest svatých; a protože se kromě toho všechny výrazy, jichž tu básník užívá, na procesí velmi dobře hodí." Pádné důvody! A kolik by se jich zas dalo užít proti poslednímu z nich! Už přívlastky, které básník dává personifikovaným abstraktům: „úpalný žár chvátá" (orig. calor ardens), „Ceres se spoustou prachu", „Volturnus, nesoucí bouřky", „Auster, řádící blesky", „Zima, jež chladem drkotá zuby", ukazují, že jsou jeho vlastní, a ne z dílny výtvarného umělce, který by je býval musel charakterizovat dočela jinak. Kromě toho se zdá, že Spence má ten nápad o procesí od Abrahama Preigera, který ve svých poznámkách o tomto místě říká: „Je to pořadí jako ve slavnostním průvodě, Jaro a Venuše, Zefyr a Flora atd." A při tom by býval měl zůstat i Spence. „Básník uvádí roční období jako na procesí", to je v pořádku. Ale: „To, jak je uvádí, převzal od procesí"; to je velice nevkusné.

[1] *Aeneis*, kn. VIII, v. 725 — *Polymetis*, dial. XIV, str. 230.

[2] Na různých místech jeho *Cest* a *Hovorů o starých mincích* [*Remarks on Several Parts of Italy*, 1705; *Dialogues upon the Usefullness of Ancient Medals*, 1702].

nejnepatrnějším rozdílem, na který mezi antickými básníky a výtvarnými umělc přijde, do rozpaků, jež ho přivádějí na nejroztodivnější vytáčky na světě.

Staří básníci představují Bakcha většinou s růžky. Je tedy podivné, říká Spence, tyto růžky tak zřídka spatřujeme na jeho sochách.[1] Napadají mu různá vysvětlení, jako že tomu znalci starověku nerozumějí, nebo že jsou růžky malé, a tak se asi schovaly pod hrozny a listy břečťanu neustále zdobící hlavu tohoto boha. Chodí přitom okolo pravé příčiny, aniž by ji tušil. Bakchovy růžky nebyly přirozeně narostlé jako rohy faunů a satyrů. Byla to ozdoba hlavy, kterou mohl nasazovat i odkládat.

— Když bez býčích růžků se zjevíš,
panensky dívčí máš hlavu —

praví se v slavnostním vzývání Bakcha u Ovidia.[2] Mohl se tedy také ukazovat bez rohů a ukazoval se bez nich, když se chtěl zjevit ve své panenské kráse. V té ho chtěli zobrazovat i výtvarní umělci, a museli u něho proto vynechat všechny přízdobky, jež by působily špatným dojmem. Takovým přízdobkem by byly bývaly i růžky připevněné na čelence, jak je možno vidět na jedné hlavě v královském kabinetu v Berlíně.[3] Takovým přízdobkem byla i sama čelenka, jež zakrývala krásné čelo, a proto se na sochách vyskytuje stejně tak zřídka jako rohy, i když mu ji básníci jako jejímu vynálezci právě tak často přisuzují. Básníkovi umožňovaly rohy a čelenka jemné narážky na činy a charakter boha; pro výtvarného umělce však byly překážkou, která mu bránila ukazovat krásy větší; a jestliže Bakchus měl, jak se domnívám, právě kvůli tomu přívlastek Biformis, *Δίμορφος* (Dvojtvarý), poněvadž se mohl ukazovat v podobě krásné i děsivé, bylo jen přirozené, že umělci volili nejraději tu z jeho podob, jež nejlépe odpovídala poslání jejich umění.

Minerva a Juno metají u římských básníků často blesky. Proč ne i na obrazech, ptá se Spence.[4] A odpovídá: „Byla to zvláštní výsada těchto dvou bohyň; důvod byl objasněn snad až v samothráckých mystériích; protože však výtvarní umělci byli u starých Římanů obyčejnými lidmi, kteří měli k těmto mystériím zřídka přístup, bezpochyby o tom nevěděli, a to, co nevěděli, nemohli také zobrazovat." Já bych se zas rád zeptal Spence: Pracovali tito obyčejní lidé ze své hlavy, nebo na rozkaz výše postavených, kteří o těchto mystériích mohli být poučeni? Byli i řečtí výtvarní umělci v tomto méněcenném postavení? Nebyli římští výtvarní umělci většinou rodilí Řekové? a tak dále.

Statius a Valerius Flaccus líčí Venuši rozhněvanou, a s tak děsivými rysy, že by ji člověk v tom okamžiku považoval spíš za Fúrii než za bohyni lásky. Spence marně hledá takovou Venuši ve starých výtvarných dílech. Jaký závěr z toho činí? Že bylo básníkovi dovoleno víc než sochaři a malíři? To by z toho býval musel vyvodit; avšak

[1] *Polymetis*, dial. IX, str. 129.
[2] *Proměny*, kn. IV, v. 19—20.
[3] Beger, *Thesaurus Brandenburgiens*, sv. III, str. 240.
[4] *Polymetis*, dial. VI, str. 63.

už si jednou provždy vzal do hlavy, že v básnickém popise není dobrého nic, co by nevypadalo stejně dobře, kdyby se to znázornilo na obraze nebo na soše.[1] A tak tedy chybili básníci. „Statius a Valerius patří do doby, kdy už byla římská poezie v úpadku. I v této věci projevují svůj zkažený vkus a špatnou schopnost usuzování. U básníků z lepších dob bychom takové prohřešky proti malířskému výrazu nenalezli."[2]

Tvrdit něco takového vyžaduje opravdu malou schopnost rozlišování. Nechci se však v tomto případě zastávat ani Statia, ani Valeria, omezím se jen na obecnou poznámku. Bozi a abstraktní bytosti zobrazované umělcem nejsou úplně totiž jako u básníka. U výtvarného umělce jsou to personifikovaná abstrakta, jež musí mít stále stejné vlastnosti, mají-li být poznatelné. U básníka jsou to naopak opravdu jednající bytosti, mající mimo svůj obecný charakter i jiné vlastnosti a city, které příležitostně převažují nad obecnými. Venuše není pro sochaře ničím jiným než láskou; musí jí proto dát veškerou počestnou, cudnou krásu, všechny rozkošné půvaby, jež nás na předmětech naší lásky uchvacují a jež proto zahrnujeme pod zvláštní pojem ‚láska'. I ta nejmenší odchylka od tohoto ideálu vede k tomu, že jeho obrazu rozumíme jinak. Krása, ale s větší dávkou důstojnosti než studu, už není Venuší, ale Junonou. Půvaby spojené spíš s rozhodností a mužností než s rozkošností dávají místo Venuše Minervu. Celkem vzato je tedy rozhněvaná Venuše, hnaná pomstychtivostí a zlobou, pro sochaře skutečným rozporem; neboť láska jako taková se nikdy nerozzlobí, nikdy nemstí. U básníka je Venuše oproti tomu sice taky láskou, avšak bohyní lásky, jež má kromě tohoto charakteru svou vlastní individualitu, a proto musí projevovat i odpor, nejen náklonnost. Jaký div, že u něho vzplane vztekem a zuřivostí, zvláště když ji k tomu dožene sama urážená láska?

Je sice pravda, že stejně jako básník může i výtvarný umělec uvádět v složitějších dílech Venuši nebo každé jiné božstvo nejen v jejich základním charakteru, nýbrž i jako skutečně jednající bytosti. Potom však nesmí jejich jednání alespoň jejich charakteru odporovat, jestliže už z něho bezprostředně nevyplývá. Venuše předává svému synovi božské zbraně: toto jednání může zobrazit stejně tak výtvarný umělec jako básník. Zde mu nic nebrání, aby dal Venuši veškerý půvab a krásu, které jí jako bohyni lásky přísluší; tím spíš právě v jeho díle vynikne. Avšak když se Venuše chce mstít na těch, kdo jí pohrdli, na mužích z Lémnu, a když jako vztyčená divoká postava s rozpálenými tvářemi a rozcuchanými vlasy uchopí louč, přehodí si černé roucho a prudce sjíždí na temném mraku, pak to není vhodný okamžik pro výtvarného umělce, protože ji v něm nemůže ničím charakterizovat. Je to okamžik vhodný jen pro básníka, protože ten má tu výhodu, že s ním může spojit jiný okamžik, v němž je bohyně zas zcela Venuší, a to tak těsně a přesně, že Venuši ani v jejím hněvu neztratíme z očí. To činí Flaccus:[3]

Už nezdá se rozkošná, již se
bouří a zlatou sponou, tak jemnou, si nespíná vlasy,

[1] *Polymetis*, dial. XX, str. 311. — „V básnickém popisu může být sotva nějaká dobrá věc, která by vypadala nesmyslně, kdyby se zobrazila na malbě nebo na soše."

[2] *Polymetis*, dial. VII, str. 74.

[3] *Argonautica*, kn. II, v. 102—106.

hvězdné si uvolní roucho. Teď vypadá mocná i hrozná,
skvrnami podlité tváře — svým černým pláštěm a také
syčící pochodní zcela se podobá Líticím styžským.

A totéž i Statius:[1]

Opustí dávný svůj Pafos i oltářů stovku, již nemá
tváře a vlasy jak dřív, i svatební pás už si strhla,
daleko zahnala též své posvátné kyperské ptáky.
Někteří šířili pověst, že bohyně v temnotách nočních
pochodně třímala jiné, i mocnější zbraně, a v kruhu
strašných podsvětních sester prý běhala v prostorách ložnic,
plnila spletí hadů i zavřené příbytky v domech,
kdekterý do domu vchod jak Lítice plnila onou
děsivou hrůzou —

Lze to říci i jinak: jen básník má prostředky k tomu, aby líčil i negativními rysy a jejich smíšením s pozitivními spojil dva jevy v jeden. Už ne ta půvabná Venuše; už ne vlas spjatý zlatými sponami; neovívána azurovým pláštěm; bez svého pásu; s jiným ohněm, ozbrojena většími šípy; ve společnosti Furií, které se jí podobají. Avšak protože výtvarný umělec si tento prostředek musí odříci, má se ho snad jen proto vzdát i básník? Chce-li být malířství sestrou poezie, ať není alespoň sestrou žárlivou; a mladší ať nezakazuje starší všechny ty ozdoby, které jí samé nesluší.

IX

Jestliže chceme v jednotlivých případech srovnávat výtvarného umělce a básníka, musíme brát v úvahu především to, zda oba měli naprostou volnost a zda mohli pracovat bez veškerého vnějšího tlaku tak, aby jejich umění bylo co nejúčinnější.

Takový vnější tlak představovalo pro antického umělce často náboženství. Jeho dílo, určené uctívání a vzývání, nemohlo být vždy tak dokonalé, jako kdyby na něm pracoval jedině s úmyslem připravit požitek pozorovateli. Pověra přetížila bohy symboly, a ti nejkrásnější z nich nebyli všude jako nejkrásnější uctíváni.

Bakchus stál ve svém chrámu na ostrově Lémnu, z něhož zbožná Hypsipylé zachránila svého otce v jeho podobě,[2] s rohy na hlavě; tak bezpochyby vypadal ve všech svých

[1] *Thebais*, kn. V, v. 61—69.

[2] Valerius Flaccus, *Argonautica*, kn. II, v. 263—273.

Otci dá vínek, šat Bakchův, i mladistvý účes a pak ho
postaví doprostřed vozu; kol puklice, bubny a skříňky
plné tajemných hrůz. Pak sama kol údů a hrudi
břečťan si vine jak kněz a rychle mává svou holí

chrámech, neboť rohy byly symbolem patřícím k jeho obrazu. Jen svobodný umělec, který svého Bakcha netvořil pro žádný chrám, tento symbol vynechal; a jestliže mezi zachovanými sochami Bakcha není žádná s rohy, je to možná důkaz toho, že to nejsou sochy zasvěcené,[1] v nichž byl opravdu uctíván. Mimoto je velice pravděpodobné, že právě na uctívané sochy se soustředila zuřivost zbožných ničitelů v prvních staletích křesťanství, jež ušetřila jen tu a tam některé umělecké dílo neposkvrněné uctíváním.

Protože však jsou mezi vykopávkami antických děl kusy toho i onoho druhu, přál bych si, aby se uměleckými díly nazývala jen ta, v nichž se umělec mohl opravdu projevit jako umělec, a u nichž byla krása pro něj to první i poslední. Všechno ostatní, na čem se projevují zřetelné stopy bohoslužebných konvencí, si tohoto jména nezaslouží, protože zde nepracovalo umění kvůli sobě samému, nýbrž bylo jen pouhým nástrojem náboženství, jemuž u světských látek zadávaných umělcům záleželo více na smyslu předmětu než na kráse; tím však nechci říci, že náboženství také leckdy nekladlo všechen smysl do krásy, anebo z ohledu na umění a zjemnělý vkus století neslevilo ze smyslu natolik, až mohl vzniknout dojem, že rozhoduje jedině krása.

Nebude-li se činit tento rozdíl, pak nikdy neustanou spory znalce antického umění a badatele o starověku, protože si nebudou navzájem rozumět. Jestliže první z nich na základě svých znalostí o poslání umění tvrdí, že to či ono starověký umělec nikdy sám od sebe nedělal, totiž jako umělec: pak to bude druhý chápat tak, že ani náboženství, ani jiná příčina mimo oblast umění to od umělce nechtěly, totiž od umělce jako řemeslníka. Bude si tedy myslet, že tvrzení znalce vyvrátí hned na první soše, kterou znalec bez váhání, avšak k velkému rozhořčení učeného světa, odsoudil zpátky do sutin, z nichž byla vytažena.[2]

zdobenou snítkami révy, a přitom se po otci dívá,
aby byl zakryt a v ruce měl zelené otěže, aby
pod stužkou bílou jak sníh se mu vzdouvaly růžky a aby
vytvářel posvátný pohár v něm podobu pravého Bakcha.

[1] Tzv. Bakchus v Medicejské zahradě v Římě (u Montfaucona, *Suppléments*, sv. I, str. 154) má malé růžky, vyrůstající z čela; jsou však znalci, kteří by z něho právě proto raději udělali fauna. Takové přirozené rohy jsou opravdu zhanobením lidské postavy a mohou se hodit jen k bytostem, které považujeme za něco mezi člověkem a zvířetem. I ten postoj a ten lačný pohled na vinný hrozen, který Bakchus nad sebou drží, se hodí spíš pro někoho z družiny boha samotného. Vzpomínám si přitom, co Clemens Alexandrijský říká o Alexandrovi Velikém (*Protrepticus ad Graecos*, str. 48. Vyd. Potter [1715]): „Alexandr chtěl být považován za syna Dia Ammona, a proto žádal, aby ho sochaři zobrazovali s rohy, i když v něm tím byla zneuctěna krása člověka." Alexandrovým výslovným přáním bylo, aby ho sochař zobrazil s rohy; smířil se ochotně s tím, že rohy budou pohanou jeho lidské krásy, jen když se bude věřit v jeho božský původ.

[2] Když jsem shora tvrdil, že starší umělci nezobrazovali Furie, neuniklo mi, že Furie měly nejeden chrám, a ten se jistě neobešel bez jejich soch. V jejich kerynejském chrámu našel Pausaniás takové dřevěné sochy; nebyly ani velké, ani zvlášť pozoruhodné; zdálo se, že umění, které se nemohlo projevit na nich, se to snažilo vynahradit na sochách kuřečků, stojících v předsíni chrámu, protože z těch byly některé z kamene a velice krásně vypracované. (Pausaniás, *Achaika*, kap. XXV, str. 589. Vyd. Kühn [1696].) Stejně tak málo jsem zapomněl na domněnku, že jejich hlavy jsou na jednom obrazu, který popsal Chiffletius, a na lampě u Liceta (*Dissertation sur les Furies* par Bannier. Mémoires de l'Académie des Inscriptions [1738], sv. V, str. 48). Dokonce ani urna etruské práce u Goria (*Museum Etruscum*, obraz 151), na níž jsou zobrazeni Orestés

Na druhé straně je zase možno mít o vlivu náboženství na umění přehnané představy. O tom podává zvláštní doklad Spence. U Ovidia našel, že Vesta nebyla ve svém chrámu uctívána ve vlastní podobě; a to už mu stačilo k tomu, aby usoudil, že neexistovaly žádné sochy této bohyně, a to, co se za ně dosud považovalo, že nebyla Vesta, ale vestálka.[1] Podivný závěr! Ztratil snad výtvarný umělec právo zosobňovat svým způsobem bytost, jíž básníci dávají určitou osobitost, z níž činí dceru Saturna a Opy, kterou vydávají v nebezpečí, že bude znásilněna Priápem, a co všechno o ní ještě nenavyprávějí, ztratil snad toto právo jen kvůli tomu, že tato bytost byla v jednom chrámu uctívána jen v podobě ohně? Neboť Spence se přitom ještě dopouští té chyby, že to, co Ovidius říká jen o *jednom* Vestině chrámu, a sice o chrámu v Římě,[2] přenáší na všechny chrámy této bohyně a na její uctívání vůbec. Tak jak byla uctívána ve svém chrámu v Římě, nebyla uctívána všude, dokonce ani jinde v Itálii ne, dokud Numa nevystavěl tento

a Pyladés, jak je ohrožují Fúrie s pochodněmi, mi nebyla neznámá. Mluvil jsem však o dílech uměleckých, a domníval jsem se, že všechny tyto práce z nich mohu vyloučit. A i kdyby se ta poslední na rozdíl od ostatních vyloučit neměla, přesto poslouží spíš k potvrzení než k popření mého mínění. Neboť i když tu zřejmě vůbec nebyla pro etruské umělce cílem krása, přece se zdá, že ani Fúrie nezobrazovali děsivými rysy obličeje, nýbrž spíše oblečením a doplňujícími znaky. Fúrie tu vrážejí Orestovi a Pyladovi pochodně mezi oči s tak klidným výrazem, že to skoro vypadá, jako by je chtěly jen tak žertem postrašit. Jak příšerné Orestovi a Pyladovi připadaly, vysvítá jen ze strachu těch dvou, avšak vůbec ne ze zobrazení Fúrií samých. Jsou to tedy Fúrie, a současně nejsou; vykonávají sice práci Fúrií, ale nejsou přitom znetvořeny zlostí a zuřivostí, které obvykle s jejich jménem spojujeme; nemají přitom čelo, z něhož, jak říká Catullus, „už předem dýše rozběsněnost srdce". — Nedávno se ještě zdálo panu Winckelmannovi, že objevil jednu Fúrii na karneolu v Stoschově kabinetu, jak běží s vlajícími sukněmi a vlasy „a s dýkou v ruce" (*Bibliothek der schönen Wissenschaften*, sv. V, str. 30). Pan von Hagedorn hned umělcům radil, aby této zprávy využili a zobrazovali stejně i Fúrie na svých obrazech (*Betrachtungen über die Malerei*, str. 222). Avšak pan Winckelmann potom tento svůj objev zase sám uvedl v pochybnost, protože nezjistil, že by Fúrie byly u starých umělců ozbrojeny místo pochodní dýkami (*Descriptions des Pierres gravées* [1760], str. 84). Bezpochyby také neuznává ani postavy na mincích měst Lyrby a Massaury za Fúrie, jak to činí Spanheim (*Les Césars de Julien*, str. 44), nýbrž třeba za trojcestnou Hekatu; neboť jinak by se ovšem i tady našla Fúrie, která má v každé ruce dýku, a je zvláštní, že se zrovna ona objevuje s volnými rozpuštěnými vlasy, zatímco druhé je mají pod závojem. Avšak za předpokladu, že by tomu bylo skutečně tak, jak se to panu Winckelmannovi jevilo naposledy, bylo by tomu s rytinou na kameni zrovna tak jako s etruskou urnou, ledaže by se pro malý rozměr práce nedaly rysy obličeje vůbec rozeznat. Kromě toho patří kamenorytiny už obecně k symbolické řeči; používají se jako pečeti a postavy na nich jsou asi leckdy spíš svéráznými symboly vlastníků než vlastními uměleckými díly.//

[1] *Polymetis*, dial. VII, str. 81.

[2] *Fasti*, kn. VI, v. 295–298:

> Myslel jsem dlouho já bloud, že jsou i Vestiny sochy,
> brzy jsem poznal, že není v kulaté svatyni soch.
> Oheň planoucí věčně se v jejím ukrývá chrámě,
> sama však Vesta ni oheň nemají obrazy tam.

Ovidius mluví jen o Vestině bohoslužbě v Římě, jen o chrámu, který jí tam vystavěl Numa, o němž krátce předtím říká (v. 259—260):

> — Dílo vlídného krále — vždyť nežil v sabínské zemi
> člověk, jenž k bohům měl zbožnější úctu než on.

chrám. Numa nechtěl, aby kterékoliv božstvo bylo zobrazeno v lidské nebo zvířecí podobě, a zlepšení, jež provedl v uctívání Vesty, spočívalo bezpochyby v tom, že z něho vykázal všechny představy o tom, jak vypadá. Sám Ovidius nám praví, že před Numovou dobou byly ve Vestině chrámu její sochy, které si zakrývaly ze studu panenskýma rukama oči, když se Vestina kněžka Rhea stala matkou.[1] To, že v chrámech, jež patřily této bohyni mimo město Řím, v římských provinciích, nebyla uctívána úplně tak, jak nařídil Numa, dokazují různé staré nápisy, v nichž jsou zmínky o jakémsi Vestině knězi.[2] Také v Korintu byl Vestin chrám úplně bez soch, jen s oltářem, na němž se bohyni přinášely oběti.[3] Neměli však Řekové jen proto žádné Vestiny sochy? V Athénách byla jedna v prytaneiu vedle sochy Míru.[4] Jassané vyprávěli s chloubou o jedné, jež stála u nich pod širým nebem, že na ni nepadá ani sníh, ani déšť.[5] Plinius se zmiňuje o jedné z ruky Skopovy, jež stála v serviliánských zahradách v Římě.[6] Dodejme ještě: je-li nám teď zatěžko rozlišit pouhou vestálku od Vesty, je to snad důkaz toho, že to ani staří rozlišit neuměli nebo dokonce nechtěli? Jisté symboly mluví zřejmě víc pro jednu z nich než pro druhou. Žezlo, pochodeň, paladium, to vše se dá předpokládat jen v rukou bohyně. Tympanon, které jí přikládá Codinus, jí snad patří jen jako Zemi; nebo Codinus sám dobře nevěděl, co vidí.[7]

[1] *Fasti*, kn. III, v. 45—46:

Silvia stane se matkou; a Vestina socha prý tehdy
rukama panenskýma cudně si zakryla zrak — —

Spence by býval měl na základě toho srovnat Ovidia s tím, co o něm sám říká. Básník mluví o různé době. Zde o době před Numou, tam o době po něm. V první době byla v Itálii uctívána ve své vlastní podobě stejně jako v Tróji, odkud sem Aeneas její bohoslužbu přenesl.

Z vnitřku chrámové cely v svých rukou vynáší kněžské
vínky a vládkyni Vestu i věčně planoucí oheň,

praví Vergilius (*Aeneis* II, 296—297) o duchovi Hektora, který právě poradil Aeneovi k útěku. Na tomto místě se výslovně odlišuje věčný oheň od samotné Vesty, neboli její sochy. Spence asi přece jen nečetl římské básníky tak pozorně, jak by to byl jeho záměr vyžadoval, protože toto místo mu uniklo.

[2] Lipsius, *De Vesta et Vestalibus* [1603], kap. 13.

[3] Pausaniás, *Korinthia*, kap. XXXV, str. 194. Vyd. Kühn.

[4] Pausaniás, *Attika*, kap. XVIII, str. 41.

[5] Polybios, *Historiae*, kn. XVI, § 11. *Opera*, sv. II, str. 443. Vyd. Ernesti [1763].

[6] Plinius, kn. XXXVI, odd. 4, str. 727. Vyd. Hardouin. „Skopás vytvořil sedící Vestu, jež se tak líbí v serviliánských zahradách.“ Toto místo musel mít Lipsius na mysli, když psal (*De Vesta*, kap. 3): „Plinius udává, že Vesta byla obvykle zobrazována vsedě, na znamení své stálosti.“ Ale to, co Plinius říká o jediném Skopově díle, by byl Lipsius neměl vydávat za vlastnost, jež je jí přisuzována obecně. Sám poznamenává, že na mincích se Vesta zobrazuje vsedě i vstoje. Tím však neopravuje Plinia, nýbrž svou vlastní nesprávnou představu.

[7] Georgius Codinus, *De Originibus Constantinopolitanis*, Benátky [1729], str. 12: „Zemi nazývají Hestií a zobrazují ji jako ženu držící bubínek, do kterého zavírá větry.“ *Suidas* podle něho nebo shodně s ním podle staršího pramene vykládá slovo „Hestiá“ také tak: „Země se zobrazuje pod jménem Vesta jako žena nesoucí bubínek, protože v sobě uzavírá větry.“ Ten důvod je poněkud trapný. Spíš by se bylo dalo slyšet, kdyby řekl, že jí bubínek byl dán kvůli tomu, že některým ze starých připadala její postava (tj. tvar země)

Uvádím ještě jedno Spenceovo podivení, jež ukazuje, jak málo asi přemýšlel o hranicích poezie a malířství.

„Pokud jde vůbec o Múzy," říká, „je přece zvláštní, že básníci tolik šetří na jejich popisu, mnohem víc, než by se dalo čekat u bohyň, jimž za tolik vděčí."[1]

Co to znamená jiného, než divit se, že jestliže básníci o nich mluví, nečiní to němou řečí malířů? Uraniá je pro básníky Múzou hvězdářství; z jejího jména, z jejích činů poznáváme její roli. Chce-li to znázornit výtvarný umělec, musí ji nechat ukazovat tyčí na nebeskou báň; tato tyč, nebeská báň a její postoj, to jsou jeho písmena, z nichž pro nás skládá jméno Uraniá. Avšak jestliže chce básník říci: Uraniá už dávno vyčetla jeho smrt z hvězd,[2]

Dávno už z obrazu hvězd mu záhubu zvěstovala
Uraniá —

proč by měl z ohledu na malíře dodat: Uraniá, s tyčí v ruce, před sebou báň nebeskou? Nepodobal by se pak člověku, který může a smí hlasitě mluvit, a přesto užívá ještě znamení, která vynalezli němí v tureckém serailu, protože jim chybí hlas?

Stejně se tomu Spence podivuje i u duchovních bytostí nebo božstev, jež staří dávali za vzor ctností a jednání v životě člověka.[3] „Stojí za to poznamenat," říká, „že římští básníci i o nejlepších z těch duchovních bytostí říkají méně, než bychom očekávali. Výtvarní umělci jsou v této věci mnohem bohatší, a kdo chce vědět, jak ty bytosti vypadaly, ať se podívá na mince římských císařů.[4] — Básníci sice leckdy mluví o těchto bytostech jako o osobách, ale o jejich vlastnostech, jejich oděvu a ostatním vzhledu říkají celkem málo."

Jestliže personifikuje abstraktní jevy básník, jsou dostatečně charakterizovány svým jménem a tím, co je nechá činit.

podobná: „její forma vypadá prý jako bubínek" (Plútarchos, *De placitis philosophorum*, kap. X; týž, *De facie in orbe Lunae*). Jen jestli se však Codinus nezmýlil, pokud jde o postavu, nebo o jméno, nebo dokonce o obojí. Možná, že nenměl to, co viděl ve Vestiných rukou, nazvat lépe než bubínek, anebo slyšel, že to bubínkem nazývají, a nedovedl si pod tím představit nic než to, čemu my říkáme vojenský bubínek. „Tympana" však znamená i druh kol:

Z něho si strouhali paprsky kol a kolesa k vozům
rolníci —

(Vergilius, *Georgica*, kn. II, v. 444.) A takovému kolu se mi zdá být velice podobné to, co je vidět na Vestě Fabrettiho (*Ad tabulam Iliadis* [1690]) a co tento učence považuje za ruční mlýnek. [Georgius Codinus (Kodinos, byzantský historik z 15. stol.) byl mylně považován za autora uvedeného díla, jež pochází z 10. stol.; *Suidas*, správně *Suda:* název byzantského encyklopedického slovníku z 10. stol.]

[1] *Polymetis*, dial. VIII, str. 91.

[2] Statius, *Thebais*, VIII, v. 551.

[3] *Polymetis*, dial. X, str. 137.

[4] *Polymetis*, dial. X, str. 139.

Výtvarnému umělci tyto prostředky scházejí. Musí tedy svým personifikovaným abstraktům přidávat symboly, podle nichž je lze poznat. Tyto symboly, jež něčím jiným jsou a něco jiného představují, z nich činí alegorické postavy.

Osoba ženy s otěžemi v ruce; jiná, podepřená o sloup: to jsou ve výtvarném umění alegorické osoby. U básníka nejsou Umírněnost a Stálost bytosti alegorické, nýbrž pouze personifikovaná abstrakta.

Výtvarného umělce přivedla k vynalezení symbolů těchto bytostí nutnost. Ten totiž jinak nemůže srozumitelně ukázat, co ta či ona postava znázorňuje. Avšak má si to, k čemu výtvarného umělce dohání nutnost, nechat vnutit básník, který o takové nutnosti nic neví?

To, čemu se tak podivuje Spence, by se básníkům mělo předpisovat jako pravidlo. Není nezbytné, aby se obohacovali tím, co je nutností pro výtvarné umění. Nesmějí se dívat na prostředky, které vynalezlo výtvarné umění, aby se vyrovnalo básnictví, jako na něco dokonalého, co by mělo být předmětem závisti. Vyzdobí-li výtvarný umělec postavu symboly, pak pozvedá běžnou postavu na úroveň vyšší bytosti. Užije-li však tohoto malířského vyšperkování básník, dělá z vyšší bytosti loutku.

Zatímco staří básníci toto pravidlo ke svému prospěchu dodržovali, porušují je básníci mladší často kvůli své přílišné horlivosti. Všechny jejich bytosti vytvořené fantazií mají masku, a ti, kteří se nejlépe vyznají v těchto maškarádách, vyznají se většinou pramálo v tom hlavním: to jest, nechat své postavy jednat a jednáním je charakterizovat.

Mezi atributy, jimiž umělci vybavují svá abstrakta, je však přece jeden druh, který by se dal a měl básnicky využít. Myslím tím ty atributy, na nichž není vlastně nic alegorického a které mohou být považovány za nástroje, jichž by užívaly anebo mohly užívat bytosti jimi vybavené, jestliže by měly jednat jako skutečné osoby. Otěže v rukou Umírněnosti, sloup, o který se opírá Stálost, jsou pouze alegorické, a tedy pro básníka zcela bez užitku. Váhy v rukou Spravedlnosti už nejsou jen alegorické, protože správné užívání vah je skutečně kusem spravedlnosti. Avšak lyra nebo flétna v rukou Múzy, oštěp v rukou Martových, kladivo a kleště v rukou Vulkánových, to už vůbec nejsou symboly, nýbrž nástroje, bez nichž by tyto bytosti nemohly vykonat činy jim připisované. K tomuto druhu patří atributy, které staří básníci ještě někdy vplétají do svých popisů a které bych proto na rozdíl od oněch alegorických nazval poetickými. Znamenají věc samu, zatímco ty první jen něco jí podobného.[1]

[1] I když lze v obraze, jejž podal o Nutnosti Horatius a jenž je snad nejbohatší na atributy ze všech obrazů starých básníků (kn. I, óda 35):

> Jde krutá nutnost pokaždé před tebou,
> a v tvrdé ruce trámové hřebíky
> i klíny nosí, strašný hák též
> nechybí s olovem roztaveným

i když lze, pravím, považovat v této básni hřebíky, svorky a roztavené olovo za prostředky upevňovací nebo určené k trestání, přesto patří víc k poetickým než alegorickým atributům. Ale i tak jich je nahro-

XI

Zdá se, že i hrabě Caylus požaduje, aby básník vybavoval smyšlené bytosti alegorickými atributy.[1] Hrabě se vyznal víc v malířství než v poezii.

Přesto jsem v jeho díle, v němž tento požadavek vyslovil, našel podnět k dalekosáhlejším úvahám, z nichž zde předkládám to nejdůležitější.

maděno příliš, a toto místo je v Horatiovi jedním z nejmrazivějších. Sanadon říká: „Odvažuji se tvrdit, že tento obraz by vypadal lépe na plátně než v hrdinské ódě. Nemohu vystát to šibeniční nářadí, ty hřebíky, klíny, svorky a roztavené olovo. Cítil jsem, že musím překlad od něho oprostit náhradou konkrétních představ všeobecnými. Škoda, že básník tuto opravu potřeboval." Sanadonův cit byl jemný a správný, pouze důvod, kterým ho chce ospravedlnit, není ten pravý. Ne proto, že užité atributy jsou „šibeniční nářadí", neboť záleželo pouze na něm, aby přijal druhý výklad a změnil šibeniční nářadí v spojovací stavební prostředky; nýbrž protože jsou to všechno atributy určené vlastně pro oko, ne pro ucho, a protože všechny pojmy, jež bychom měli vnímat očima, vyžadují větší námahu a jsou méně jasné, chce-li nám je někdo vtisknout sluchem. Rozbor uvedené Horatiovy sloky mě ostatně přivádí na několik Spenceových nedopatření, které nebudí právě nejlepší dojem o přesnosti, se kterou, jak tvrdí, promýšlel vybraná místa starých básníků. Mluví o obraze, jímž Římané zobrazovali Věrnost nebo Čestnost (dial. X, str. 145). „Římané," říká, „ji nazývali Fides (Věrnost), a jestliže ji nazývali ‚Sola Fides' (Věrnost sama, Pouhá věrnost), chtěli tím, jak se zdá, vyjádřit vysoký stupeň této vlastnosti, který my vyjadřujeme slovy naprostá čestnost (v angličtině ‚downright honesty'). Je zobrazována s nezakrytým, jasným obličejem a oděna pouze do tenkého šatu, který je tak jemný, že ho lze považovat za průsvitný. Horatius ji proto v jedné ze svých ód nazývá tence oděnou a v jiné průsvitnou." Na tomto malém místě jsou hned tři dost velké chyby. Za prvé: je omyl, že „sola" je zvláštní přídomek, který Římané dávali bohyni Fides. V obou místech Liviových, která Spence uvádí jako důkaz svého tvrzení (kn. I, kap. 21; kn. II, kap. 3), neznamená toto slovo vůbec nic jiného než jinde, totiž vyloučení všeho ostatního. Na jednom z těch míst se dokonce kritikům zdá slovo „soli" (sami) podezřelé, a proklouzlo podle nich do textu jako chyba při psaní, způsobená sousedním „solemne" (slavnost). Na druhém místě ani u něho nestojí Věrnost, nýbrž Nevinnost, Bezúhonnost, „Innocentia". Za druhé: Horatius prý užil v jedné ze svých ód u slova Věrnost přívlastku „tence oděná", totiž ve známé pětatřicáté ódě první knihy:

Te spes, et albo rara Fides colit
Velata panno.
(Tě Naděje a Věrnost tě, řídká ctnost,
jež v bílý háv se halíc, tě provodit se nezdráhá.)

Pravda, „rarus" znamená také „tenký"; ale zde to znamená pouze „vzácný, zřídka se vyskytující", a je to přívlastek Věrnosti samé, ne jejího oděvu. Spence by měl pravdu, kdyby byl básník řekl „Fides raro velata panno" (Věrnost oděná řídkou, tenkou rouškou). Za třetí: na jiném místě prý Horatius nazývá Věrnost nebo Poctivost průsvitnou, aby naznačil právě to, co ve svých obvyklých přátelských ujištěních říkáváme: Přál bych si, abyste mohli vidět mé srdce. A tímto místem má být řádka osmnácté ódy knihy první:

Arcanique Fides prodiga, perlucidor vitro.

Jak je možno se dát svést pouhým slovem? Znamená snad „Fides arcani prodiga" Věrnost? Neznačí to spíš Věrolomnost? O té říká Horatius, a ne o Věrnosti, že je průsvitná jako sklo, poněvadž prozrazuje tajemství jí svěřená každému pohledu.

[V českých překladech se setkáme s oběma variantami: „a hned, čirá jak sklo, důvěra svá tajemství zrazuje" (Jindřich Pokorný); „tajů zrádkyně též, nevěrnost zlá, průhledná víc než sklo" (O. Jiráni). — *Pozn. překl.*]

Výtvarný umělec, to má hrabě na mysli, se má seznámit s největším malířem poezie, Homérem, touto svou druhou stránkou. Ukazuje mu, jak bohatou, ještě nevyužitou látku pro skvělá líčení příběh v podání tohoto Řeka poskytuje, a také to, že se mu musí podařit provést jeho vlastní dílo tím dokonaleji, čím přesněji se dokáže držet i těch nejbezvýznamnějších okolností, o nichž se básník zmiňuje.

V tomto návrhu se tedy směšuje dvojí druh zobrazení, který byl shora rozlišen. Malíř nemá jen zobrazovat to, co zobrazil básník; nýbrž má to zobrazovat stejnými rysy; nemá využít básníka jen jako vypravěče, nýbrž jako básníka.

Není však naposled zmíněný druh zobrazení, který je tak ponižující pro básníka, ponižující i pro výtvarného umělce? Jestliže by před Homérem byla existovala taková řada obrazů, jakou hrabě Caylus z jeho díla vyvozuje, a jestliže bychom věděli, že básník své dílo z těchto obrazů čerpal, neztratil by nesmírně mnoho z našeho obdivu? Jak je možné, že výtvarný umělec v našich očích nic neztratí, jestliže nečiní nic víc, než že vyjadřuje básníkova slova postavami a v barvách?

[1] Apollón předává očištěné a nabalzamované Sarpédontovo tělo Smrti a Spánku, aby je donesli do vlasti (*Ilias* XVI, 681—682):

— potom průvodcům rychlým jej odevzdal, aby ho nesli,
bližencům, Spánku a Smrti —

Caylus doporučuje toto zbásnění malíři, avšak dodává: „Je mrzuté, že Homér nám nezachoval nic o atributech, které se v jeho době dávaly bohu spánku; můžeme ho proto charakterizovat jedině jeho činností a věnčíme ho mákem. Tyto myšlenky jsou moderní; první z nich sice jakžtakž pomáhá, avšak v daném případě jí nelze užít, ani květiny se mi tam nezdají vhodné, zvlášť pro postavu, která se druží se smrtí." (Viz *Tableaux tirés de l' Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des Observations générales sur le Costume*, Paříž 1757—58.) To znamená chtít od Homéra jednu z těch malých ozdob, jež jsou převážně v rozporu s jeho velkým stylem. Ani ty nejdůmyslnější atributy, které by býval mohl spánku dát, by ho nebyly charakterizovaly zdaleka tak dokonale a nebyly by v nás vyvolaly zdaleka tak živý obraz, jako ten jediný tah, jímž učinil spánek bližencem smrti. Ať se výtvarný umělec snaží vystihnout tento rys, a obejde se bez všech atributů. Staří umělci skutečně představovali spánek a smrt s touž vzájemnou podobností, kterou čekáme zcela přirozeně u bliženců. Na truhle z cedrového dřeva v Junonině chrámu v Élidě odpočívali oba jako chlapci v náruči Noci. Jedině že jeden z nich byl bílý, druhý černý; druhý spal, první jen tak vypadal; oba leželi s nohama přehozenýma přes sebe. Neboť tak bych raději přeložil Pausaniova slova (*Hellada* I, kap. XVIII, str. 422. Vyd. Kühn.): *ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας*, než „s křivýma nohama", nebo jak to vyjádřil ve svém jazyce Cedyon, „les pieds contrefaits". Co by tu měly vyjadřovat křivé nohy? Nohy přehozené přes sebe jsou naopak u spícího přirozené, a Spánek u Maffeiho (*Raccolta*, 151) neleží jinak. Pozdější výtvarní umělci se od vzájemné podobnosti Spánku a Smrti u starých umělců úplně odchýlili, a stalo se obecným zvykem zobrazovat smrt jako kostru, nanejvýš kostru potaženou kůží. Caylus by byl tedy především měl poradit umělci, zda se má v představě smrti řídit starými nebo novými zvyklostmi. Zdá se však, že se postavil na stranu novějších, neboť se dívá na smrt jako na postavu, k níž by se jiná, ozdobená květinami, nehodila. Pomyslel však přitom na to, jak nevhodně by se vyjímala tato moderní představa v homérském obraze? A jak to, že mu nevadila její ohavnost? Nenechám si namluvit, že malý kovový obrázek v knížecí galerii ve Florencii, představující ležící kostru, jejíž jedna paže spočívá na urně s popelem (Spenceova *Polymetis*, obraz XLI), pochází skutečně z antiky. Přinejmenším nemohl určitě představovat smrt, poněvadž staří výtvarní umělci ji zobrazovali jinak. A ani jejich básníci si ji nikdy nevymýšleli v této odporné podobě.

Důvod je asi následující. U výtvarného umělce se nám zdá být provedení těžší než původnost; u básníka je tomu naopak, jeho provedení se nám jeví ve srovnání s původností snazší. Kdyby byl Vergilius převzal ovinutí Láokoónta a jeho dětí ze sousoší, chyběla by mu zásluha, kterou u jeho obrazu považujeme za obtížnější a větší, a zbyla by jen ta menší. Neboť vytvořit si toto ovinutí v představě je mnohem důležitější než vyjádřit je slovy. Kdyby byl naopak výtvarný umělec převzal toto ovinutí od básníka, měl by podle nás ještě zásluh dost, i kdyby mu už právo původnosti nepatřilo. Neboť vyjádřit něco v mramoru je nekonečně obtížnější než vyjádřit to slovy; a když potom zvažujeme vynalezení a zobrazení, máme vždy sklon k tomu, odpustit mistrovi právě tolik z nápadu, kolik jsme toho na zobrazení dostali navíc.

Jsou dokonce případy, kdy je pro výtvarného umělce větší zásluhou, že zobrazil přírodu prostřednictvím básníkova zobrazení, než bez něho. Malíř, který zobrazí krásnou krajinu podle Thomsonova popisu, udělal víc než ten, který ji okopíruje rovnou podle přírody. Druhý vidí svůj předmět přímo před sebou; první musí nejprve namáhat svou obrazotvornost, než si ho před sebou vybaví. Druhý vytváří něco krásného z živých smyslových vjemů, první z rozplývavých a neurčitých představ konvenčních znaků.

Přirozenému sklonu odpouštět výtvarnému umělci zásluhu původnosti vděčíme zřejmě stejně přirozeně i za jeho vlastní vlažný postoj k ní. Neboť protože viděl, že původnost nápadu se nikdy nestane jeho nejsilnější stránkou a že největší chválu může sklidit jen za provedení, začalo mu být jedno, zda je nápad starý nebo nový, užitý jednou nebo bezpočtukrát, a zda patří jemu nebo komukoliv jinému. Omezil se na úzký okruh několika málo námětů, které už jemu i divákům byly běžné, a soustředil svou vynalézavost na pouhou změnu známého, na nová sestavení starých předmětů. A to je skutečně představa, kterou učebnice malířství spojují se slovem invence. Neboť i když ji už dokonce dělí na malířskou a básnickou, netýká se ani básnická vynalezení námětu samotného, nýbrž se zaměřuje pouze na jeho uspořádání nebo vyjádření.[1] Je to vynalézání, ne však vynalézání celku, nýbrž pouze jednotlivých součástí a jejich vzájemné polohy. Je to objevování nového, ale jen velice nepatrné, jak radil Horatius svému básníkovi tragédií:

> *— spíše ílijskou báseň ty s úspěchem převedeš v dějství,*
> *než bys předved ty první děj neznámý, nezpracovaný.*[2]

Radil, říkám, ne přikazoval. Radil mu to jako něco pro něj snazšího, pohodlnějšího a vhodnějšího; ale nepřikazoval jako něco v podstatě lepšího a ušlechtilejšího.

Opravdu má náskok ten básník, který zpracovává známý příběh, známé charaktery. Může vynechat stovky bezvýrazných maličkostí, které by jinak byly pro porozumění celku nepostradatelné; a čím rychleji ho jeho posluchači pochopí, tím rychleji získá jejich zájem. Tuto výhodu má i malíř, není-li nám jeho námět cizí a poznáme-li na první

[1] von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerei*, str. 159 n.

[2] *Ars poetica*, v. 128—130.

pohled záměr a smysl celé jeho kompozice, vidíme-li nejen jeho osoby najednou mluvit, nýbrž slyšíme-li také, co mluví. První okamžik vyvolá největší dojem, a jestliže nás už ten nutí k únavnému hloubání a dohadům, zchladí to naši touhu po dojetí; abychom se pak pomstili nesrozumitelnému umělci, soustředíme se tvrdě na jeho provedení, a běda mu, jestliže obětoval kvůli vyjádření krásu! Pak už neshledáme naprosto nic, co by nás zaujalo tak, abychom se jeho dílem dál zabývali; to, co vidíme, se nám nelíbí, a co bychom si o tom měli pomyslet, nevíme.

Uvažme teď obojí společně: jednak to, že invence a novost námětu není zdaleka to nejdůležitější, co od malíře požadujeme; za druhé to, že známý námět podporuje a zpřístupňuje účinek jeho umění; pak myslím nebudeme asi hledat tak jako hrabě Caylus příčinu toho, proč se malíř tak zřídka pouští do nových námětů, v jeho pohodlnosti, neznalosti a v obtížnosti řemeslné stránky jeho umění, která mu stravuje všechnu píli a všechen čas, nýbrž pochopíme, že má hlubší kořeny; a dokonce je možné, že to, co se zpočátku zdálo omezením umění a zkrácením našeho požitku, budeme ochotni na umělci pochválit jako moudrou a i nám prospěšnou zdrženlivost. Nemám strach ani z toho, že by zkušenost mluvila proti mně. Malíři poděkují hraběti za dobrou vůli, ale sotva se budou podle něho řídit tak obecně, jak předpokládá. Kdyby k tomu však přesto došlo, bylo by za sto let zapotřebí nového Cayluse, který by znovu vyvolal v paměti staré náměty a zavedl zase výtvarného umělce na pole, kde jiní před ním sklidili tak nesmrtelné vavříny. Nebo snad budeme vyžadovat, aby veřejnost byla tak učená, jako je znalec ze svých knih? Aby jí byly naprosto běžné a známé všechny scény z dějin a fabulí, které by se na obraze krásně vyjímaly? Uznávám, že umělci by byli učinili lépe, kdyby si byli už od dob Raffaelových zvolili za svou příručku místo Ovidia raději Homéra. Ale protože se to už nestalo, nechme veřejnost takovou, jaká je, a neztrpčujme jí její požitek víc, než je nutno, aby byl tím, čím má být.

Prótogenés maloval matku Aristotelovu. Nevím, kolik mu filozof za to zaplatil. Ale dal mu buď místo zaplacení, nebo ještě navíc, radu, která měla větší cenu než peníze. Neboť si nedovedu představit, že by jeho rada byla jen pouhou lichotkou. Radil mu asi spíš proto, že chápal potřebu umění být všeobecně srozumitelným, aby namaloval Alexandrovy činy; činy, o nichž tehdy mluvil celý svět a o nichž mohl předpokládat, že nebudou ani v budoucnu zapomenuty. Avšak Prótogenés nebyl natolik zkušený, aby této rady uposlechl; „impetus animi", říká Plinius,[1] „et quaedam artis libido", jakási umělecká nespoutanost a dychtivost po zvláštním a neznámém ho hnaly k docela jiným námětům. Namaloval raději příběhy jakéhosi Jalyse,[2] jakési Kydippy a podobně, z nichž dnes už ani nepoznáme, co představovaly.

[1] Kn. XXXV, odd. 36, str. 700. Vyd. Hardouin.

[2] Richardson uvádí toto dílo, když chce vysvětlit pravidlo, že v obraze nemá být pozornost diváka ničím odváděna od hlavní postavy. „Prótogenés," říká, „zachytil na svém slavném obraze Jalyse koroptev, a vymaloval ji tak výstižně, že se zdálo, jako by byla živá, a obdivovalo ji celé Řecko; protože však přitahovala na úkor hlavního díla všechny oči příliš na sebe, zase ji vymazal." (*Traité de la peinture*, sv. I, str. 46.) Richardson se mýlil. Tato koroptev nebyla na obraze Jalyse, nýbrž na jiném Prótogenově obraze, který se jmenoval *Odpočívající* nebo *Zahálející satyr*. Zmiňoval bych se sotva o této chybě, která

Homér zachycuje dvojí druh bytostí a dějů, viditelný a neviditelný. Tento rozdíl malířství vystihnout nemůže; v něm je viditelné všechno, a všechno jedním způsobem.

Jestliže tedy hrabě Caylus ponechává obrazy neviditelných dějů v jednom sledu s obrazy dějů viditelných; jestliže u obrazů se smíšenými ději, na nichž se objevují bytosti viditelné i neviditelné, neuvádí, a snad ani uvést nemůže, jak by se ty neviditelné bytosti, jež máme objevit pouze my jako pozorovatelé obrazu, umístily na obraze tak, aby je osoby obrazu neviděly, nebo alespoň zdánlivě nutně vidět nemusely: pak se musí stát jak celý sled, tak i mnohé detaily krajně zmatenými, nepochopitelnými a navzájem si odporujícími.

Této chybě by se nakonec dalo s knihou v ruce ještě odpomoci. Nejhorší na tom je, že zrušením rozdílu mezi viditelnými a neviditelnými bytostmi na obraze se zároveň ztrácejí všechny charakteristické rysy, jimiž vyšší druh bytostí převyšuje nižší.

Jestliže se například bozi, kteří se nepohodli kvůli osudu Trójanů, dostanou nakonec do sebe, odehrává se tento boj u básníka[1] neviditelně; neviditelnost umožňuje fantazii, aby scénu rozvinula do šíře a ponechává jí volnou ruku, aby si představovala osoby bohů a jejich jednání tak velkolepě a tak povzneseně nad osudy obyčejných smrtelníků, jak se jí jen zachce. Malířství však musí počítat se scénou viditelnou, jejíž různé nezbytné součásti určují měřítko pro osoby, které na scéně vystupují; měřítko, jež má oko v bezprostřední blízkosti a jehož nepoměr vzhledem k vyšším bytostem činí z těchto bytostí, které u básníka byly veliké, na ploše výtvarného díla něco příšerného.

Minerva, na kterou v tomto boji Mars zaútočil jako na první, ustupuje a bere mocnou rukou ze země černý, hrubý a velký kámen, který sem před dávnými časy přivalili muži společnými silami jako mezník:

Ona však ucouvla trochu a pádnou chopila rukou
kámen ležící v pláni — byl černý, drsný a velký,
který mužové dávní tam vložili za mezník pole.

Abychom dovedli patřičně ocenit, jak byl kámen velký, připomeňme, že Homérovi rékové jsou dvakrát tak silní jako nejsilnější muži jeho doby, avšak že ti muži, které znal Nestór za svého mládí, je silou ještě předčili. A teď se ptám, jakou postavu by musela

vznikla z neporozumění jednomu místu v Pliniovi, kdybych ji nenašel i u Meursia (*Rhodus* [1675], kn. I, kap. 14, str. 38): „Na témž obraze byl kromě Jalyse namalován i tzv. odpočívající satyr s flétnou v ruce." Totéž dokonce i u pana Winckelmanna (*Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, str. 56). Skutečným původcem této historky s koroptví je Strabo, a ten výslovně rozlišuje Jalyse a satyra opírajícího se o sloup, na kterém seděla koroptev (kn. XIV, str. 75. Vyd. Xylander [1571]) Místu v Pliniovi (kn. XXXV, odd. 36, str. 699) porozuměli Meursius, Richardson a Winckelmann špatně z toho důvodu, poněvadž nepostřehli, že se tam mluví o dvou různých obrazech: o jednom, kvůli němuž Démétrios nepřepadl město, poněvadž nechtěl zaútočit na místo, kde obraz stál; a o jiném, který tu Prótogenés během obležení namaloval. První obraz byl Jalysos, druhý satyr.

[1] *Ilias* XXI, v. 385 n.

mít bohyně Minerva, když mrštila po Martovi kamenem, který ne jeden muž, ale více mužů z doby Nestorova mládí postavilo jako hraniční kámen? Jestliže by její postava měla být úměrná velikosti kamene, pak by bylo po zázračnosti. Člověk, který je třikrát větší než já, musí být přirozeně schopen mrštit třikrát větším kamenem. Jestliže by však postava bohyně velikosti kamene úměrná nebyla, vypadalo by to na obraze zřejmě nepravděpodobně, a rušivý dojem by nezahladila ani střízlivá úvaha, že bohyně vlastně musí mít nadlidskou sílu. Kde vidím větší účinek, chci také vnímat větší nástroje.

A Mars, jenž byl tímto mocným kamenem sražen,
zalehl sedm jiter —

Výtvarný umělec v žádném případě nemůže dát bohu tuto nadpřirozenou velikost. Jestliže mu ji však nedá, leží Mars na zemi ne jako homérský Mars, ale jako obyčejný válečník.[1] Longínos říká, že mu často připadá, jako by byl Homér chtěl své lidi povýšit na bohy a své bohy snížit na úroveň lidí. V malířství k takovému snížení opravdu dochází. V něm mizí úplně všechno, co u básníka ještě povyšuje bohy nad božské lidi. Velikost, síla, rychlost, jichž má Homér pro své bohy v zásobě stále ještě vyšší, podivuhodnější míru, než jakou uděluje i tomu nejskvělejšímu hrdinovi,[2] musí na obraze

[1] Tento neviditelný boj bohů zobrazil Quintus Kalabrijský ve své dvanácté knize (v. 158—185) se zřejmým úmyslem opravit svůj vzor. Tento učenec měl totiž asi dojem, že se nesluší, aby bůh byl srážen kamenem k zemi. Nechává tedy také sice bohy vrhat po sobě veliké kusy skal, vylámané z Ídy; avšak tyto skály se tříští o nesmrtelné údy bohů a víří kolem nich jako prach.

— Bohové tedy
rukama urvali skály tam z hřebene Ídy a jimi
po sobě házeli. Ale jak kdyby ta skaliska byla
z písku, o jejich věčná těla se tříštila lehce,
na kousky lámala se.

Tato vyumělkovanost je na úkor věci. Zvětšuje ještě v naší představě těla bohů a ze zbraní, jimiž proti sobě bojují, dělá cosi směšného. Jestliže bozi vrhají proti sobě skály, musí je tyto skály také zraňovat, jinak si pomyslíme, že máme před sebou nějaké rozpustilé kluky, kteří po sobě házejí hroudami. To je ten starý Homér pořád ještě moudřejší, a všechna hana, kterou na něj vrší nudný kritik, všechno soupeření, do něhož se s ním pouštějí méně výrazní géniové, nejsou dobré k ničemu jinému, než aby jeho moudrost postavily do nejlepšího světla. Tím nepopírám, že se v Quintově napodobení nenajdou také velice zdařilé rysy, a jeho vlastní. Avšak jsou to rysy, které by se nehodily ke skromné velikosti Homérově, spíš by dělaly čest prudkému zápalu pozdějšího básníka. To, že křik bohů, který doléhá až vysoko do nebe a hluboko do propastí, který otřásá horami, městy a loďstvy, nedoléhá k sluchu lidí, to se mi zdá být velice důležitou změnou. Křik byl příliš silný na to, aby ho malé nástroje lidského sluchu mohly zachytit.

[2] Pokud jde o sílu a rychlost, nebude nikdo, kdo Homéra třeba jen jednou zběžně přečetl, toto tvrzení popírat. Možná jen, že by si hned nevzpomněl na příklady, z nichž vysvítá, že básník dal svým bohům i tělesně velikost, která zdaleka přesahuje všechny přirozené míry. Upozorňuji ho proto, kromě zde už citovaného místa o Martovi, jehož srazil kámen, a on zalehl sedm jiter, i na Minervinu helmu, „na niž se vešly boje stovky měst" (*Ílias* V, v. 744), pod níž by se tedy mohlo ukrýt tolik válečníků, kolik jich postaví do boje sto měst; na kroky Neptúnovy (*Ílias* XIII, v. 20), zvláště však na řádky z popisu štítu, na němž Mars a Minerva vedou do boje vojska obleženého města (*Ílias* XVIII, v. 516—519):

poklesnout na obecnou lidskou míru, a Jupiter i Agamemnón, Apollón i Achilleus, Aiás i Mars se stávají úplně stejnými bytostmi, které se nepoznají podle ničeho jiného než podle svých vnějších konvenčních znaků.

Prostředkem, jehož užívá malířství, aby nám dalo na srozuměnou, že se v jeho kompozici musí to či ono považovat za neviditelné, je řídký mrak, do něhož to malíř ze strany ostatních zúčastněných osob zahaluje. Zdá se, že i tento mrak byl přejat z Homéra. Neboť jestliže se v bitevní vřavě dostane některý z důležitějších hrdinů do nebezpečí, z něhož ho nemůže zachránit žádná jiná než božská moc, udělá to básník tak, že ochranné božstvo zahalí hrdinu do husté mlhy nebo temnoty, a tak ho vyvede; jako Venuše Parida,[1] Neptún Ídaia,[2] Apollón Hektora.[3] A tuto mlhu, tento mrak, Caylus nikdy nezapomene co nejvřeleji doporučit výtvarnému umělci, když mu dává návod na obraz o podobných událostech. Kdo však si není vědom toho, že pro básníka je zahalení do mraku a temnoty jen a jen poetickým výrazem neviditelnosti? Proto mi připadalo vždy divné, když jsem viděl tento poetický prostředek zhmotněný na obraze ve skutečný mrak, za kterým se hrdina skrývá před nepřítelem jako za španělskou stěnou. Tak to básník nemyslel. Znamená to překročení mezí malířství; neboť tento mrak je tu skutečným hieroglyfem, pouhým symbolickým znakem, který nejen že nečiní osvobozeného hrdinu neviditelným, nýbrž ještě volá na pozorovatele: „Musíte si ho představit jako neviditelného." Není to o nic lepší než cedulky s napsanou řečí, které na středověkých malbách vycházející lidem z úst.

Pravda, Homér nechává Achilla ještě třikrát bodnout do husté mlhy, zatímco ho Apollón odvádí z Hektorova dosahu:[4] „a třikrát bodl do husté mlhy". Avšak ani to neznamená v básníkově řeči víc, než že Achilleus byl rozzuřený, a tak ještě třikrát bodl, než zjistil, že už nemá svého nepřítele před sebou. Achilleus ve skutečnosti žádnou mlhu neviděl, a celý ten trik, jímž bozi činili neviditelným, nespočíval vlastně v mlze, ale

> Vytáhli, v čele jim Arés a bohyně Athénská Pallas,
> ze zlata zrobení oba a v zlaté oděni roucho,
> ve zbroji, postavy velké a krásní jak bohové právě,
> nad jiné patrni všem, lid pod nimi mnohem
> byl menší.

Dokonce ani vykladači Homéra, ať staří či noví, si zřejmě nejsou vždy dost vědomi této podivuhodnosti postav jeho bohů, což lze vyčíst z jejich zmírňujících vysvětlení, jež se cítí povinováni podat o té velké Minervině helmě. (Viz Clarke-Ernestiho vydání [1759] Homéra na zmíněném místě.) Ztrácíme však nekonečně mnoho z této vznešenosti, představujeme-li si Homérovy bohy vždy jen v obyčejné velikosti, v níž je jsme zvyklí vídat na plátně vedle smrtelníků. I když už není dopřáno malířství zobrazovat je v nadpřirozené velikosti, může to do jisté míry učinit sochařství; a jsem přesvědčen, že staří mistři přejímali z Homéra jak podobu bohů vůbec, tak i kolosálnost, kterou mnohdy propůjčují svým postavám (Hérodotos, kn. II, str. 130, vyd. Wesseling). Různé poznámky týkající se zvláště této kolosálnosti, i proč tak silně působí v sochařství, avšak vůbec ne v malířství, si ponechám na jiné místo.

[1] *Ilias* III, v. 38

[2] *Ilias* V, v. 23.

[3] *Ilias* XX, v. 444.

[4] *Ilias* XX, v. 446.

v rychlém úniku. Jen aby se naznačilo, že únik byl tak rychlý, že žádné lidské oko nebylo schopno mizející tělo sledovat, zahaluje je básník dřív do mlhy; ne protože bychom viděli místo mizejícího těla mlhu, nýbrž protože to, co je v mlze, je pro nás neviditelné. Z toho důvodu to také občas obrátí, a místo aby objekt učinil neviditelným, nechá subjekt postihnout slepotou. Tak zatemní Neptún oči Achilleovy, když zachraňuje z jeho vražedných rukou Aenea tím, že ho naráz přenese z největší vřavy do zadního šiku. Ve skutečnosti se tu Achilleovy oči právě tak málo zatemňují, jako se unášení hrdinové halí do mlhy, nýbrž básník jen přidává to či ono, aby tím učinil krajní rychlost úniku, jemuž říkáme mizení, přístupnější smyslům.

Tuto homérskou mlhu si však malíři nepřivlastnili jen v těch případech, kdy ji sám Homér použil, nebo kdy by ji byl použil, tedy při činění neviditelným a při unikání, nýbrž všude tam, kde má pozorovatel obrazu spatřit to, co buď všechny osoby na obraze, nebo část z nich, nevidí. Minervu spatřil jen Achilleus, když mu bránila vztáhnout ruku na Agamemnona. „Nevím, jak by se to mohlo vyjádřit jinak," říká Caylus, „než aby byla zahalena ze strany ostatního poradního shromáždění mrakem." Zcela proti básníkově duchu. Být neviditelný, to je přirozený stav jeho bohů; k tomu, aby nebyli spatřeni,[1] není zapotřebí žádného zastínění, žádného přerušení světelných paprsků; naopak je nutno, aby se zrak smrtelníků osvítil a posílil, mají-li bohy spatřit. Není tedy dost na tom, že oblak je u malířů jen smluveným, naprosto ne přirozeným znakem; tento smluvený, libovolný znak nemá navíc ani tu jednoznačnost, kterou by měl sám o sobě; neboť oni ho užívají k tomu, aby učinili jak viditelné neviditelným, tak i neviditelné viditelným.

[1] U Homéra se sice i božstva občas zahalují do mraku, ale jen tehdy, když nechtějí být spatřena jiným božstvy. Např. v *Iliadě* XIV, v. 282, kde se Juno a Spánek vydávají „hustým zakryti vzduchem" na Ídu vychytralá bohyně se velice obává, aby ji tu neobjevila Venuše, která jí půjčila svůj pás jedině proto že před ní předstírala úplně jinou cestu. V téže knize (v. 333—334) musí roztouženého Jupitera a jeho manželku obklopit zlatý mrak, aby se vzdala svého stydlivého zdráhání:

„Jakpak — kdyby tak nás kdos z bohů žijících věčně
uviděl na hoře spát?" —

Nebála se, že ji uvidí lidé, nýbrž bozi. A když pak Homér vkládá Jupiterovi o několik řádků dál do úst slova (v. 342—344):

„Héro, jen neměj strachu, že někdo nás z bohů neb lidí
spatří; v takový mrak nás kolkol zahalím oba,
v zlatý —"

nevyplývá z toho přece, že by je byl teprve tento mrak skryl lidským zrakům; znamená to jen tolik, že bude v tomto mraku neviditelná bohům stejně tak, jako je neviditelná lidem. Tak je tomu i tehdy, když si Minerva nasazuje Plútónovu přilbu (*Ilias* V, v. 845), jež má stejný účinek jako zahalení do mraku; nedělá to proto, aby nebyla spatřena Trójany, kteří ji buď nevidí vůbec, nebo jen v podobě Sthenelově, nýbrž jen proto, aby ji nepoznal Mars.

XIII

Kdyby byla Homérova díla úplně ztracena, kdyby nám z jeho *Íliady* a *Odysseje* nezůstalo nic než nějaká taková řada obrazů, jakou z nich navrhl Caylus: mohli bychom si z těchto obrazů — předpokládejme, že by vyšly z rukou nejlepšího mistra — učinit, neříkám o básníkovi vůbec, nýbrž pouze o jeho malířském talentu, tu představu, jakou máme dnes?

Zkusme to s kterýmkoli kusem. Třeba s obrazem moru.[1] Co spatříme na umělcově plátně? Mrtvá těla, hořící hranice, umírající, kteří se starají o zemřelé, a na oblaku, rozhněvaného boha, střílejícího své šípy. Za tím, co je na obraze nejbohatší, se skrývá chudoba básníka. Neboť kdybychom měli zrekonstruovat Homéra podle této malby, co by asi měl říkat? „Nato se Apollón rozzuřil a vyslal své šípy do vojska Řeků. Mnozí Řekové zemřeli a jejich těla byla spálena." A teď si přečtěme samotného Homéra:

Z olympských povstal výšin a kráčel, rozhněván v srdci,
lučiště na pleci maje a toulec zamčený kolkol.
Rázem řinkot šípů se rozzvučel, jak se dal v pochod,
s plecí rozhněvaného. — I kráčel podoben noci.
Konečně opodál lodi si usednuv, vystřelil šipku:
hrozný zazněl zvuk, jak lukem stříbrným střelil:
Nejprve jejich mezky a ohaře napadal rychlé,
ale pak po lidech též své hrotité metaje šípy
bil je a bil: jim hranice těl den z dne tam plály.

Tak jako život překonává obraz, překonává zde básník malíře. Rozzloben, s lukem a toulcem, sestupuje Apollón ze střechy Olympu. To, že sestupuje, nejen vidím, ale i slyším. Při každém kroku zazvoní šípy na pleci rozhněvaného. Blíží se jako temná noc. Teď usedá proti lodím a vysílá — stříbrný luk se přitom strašně rozezvučí — svůj první šíp na mezky a psy. Hned nato si vezme na mušku i lidi; a všude bez ustání hoří hranice s mrtvými. — Je nemožné přeložit malbu plnou hudebnosti, která prostupuje básníkova slova, do jiného jazyka. Stejně nemožné je vytušit ji z hmotné malby, i když to je pouze ta nejnepatrnější přednost, kterou má malířství poetické před hmotným. Hlavní její předností je, že nás básník k tomu, co z něho ukazuje hmotná malba, vede celou galérií obrazů.

Možná však, že mor není pro malířství zrovna výhodný námět. Zde je tedy jiný, který má více půvabů pro oko. Rada popíjejících bohů.[2] Otevřený palác ze zlata, nenucené skupinky těch nejkrásnějších a nejúctyhodnějších postav, s pohárem v ruce, a obsluhuje je Hébé, věčné mládí. Jaká architektura, jaká spousta světla a stínů, jaké kontrasty, jaká rozmanitost výrazu. Na čem se mám pást očima nejdřív, a kde s tím

[1] *Ílias* I, v. 44—53. *Tableaux tirés de l'Iliade*, str. 70.
[2] *Ílias* IV, v. 1—4. *Tableaux tirés de l'Iliade*, str. 30.

přestat? Jestliže mě tak okouzlil malíř, oč více mě okouzlí básník! Otevírám jeho dílo, a vidím – že jsem podveden. Najdu tu čtyři prosté řádky, jež by snad mohly být návodem na obraz, v nichž sice spočívá látka obrazu, ale samy o sobě žádnou malbou nejsou.

Bohové sešli se zatím a seděli u Dia v radě
na zlaté podlaze síně, v jich středu pak vznešená Hébé
každému nosila nektar, a bohové ze zlatých číší
s vzájemným pozdravem pili a hleděli na trojské město.

To by byl neřekl hůř Apollónios nebo některý ještě průměrnější básník; a Homér tu zůstává zrovna tak pozadu za malířem, jako prve malíř za ním.

Navíc nenachází Caylus v celé čtvrté knize *Íliady* jinak ani jediný obraz, než právě v těchto čtyřech řádcích. „I když čtvrtá kniha," praví, „tolik vyniká nejrozmanitějšími pobídkami k útoku, množstvím výrazných a odlišných charakterů a uměním, s nímž nám básník charakterizuje masu, kterou tu chce uvést do pohybu, přesto je to kniha pro malířství zcela nepoužitelná." Byl by měl k tomu ještě dodat: i když je tak bohatá na to, čemu se říká poetické malířství. Opravdu, je ho tu tolik a v takové dokonalosti jako v žádné jiné. Kde se najde zdařilejší obraz, k nerozeznání od předlohy, než Pandaros, jenž na podnět Minervy poruší příměří a vyšle šíp proti Menelaovi? Nebo obraz přibližujícího se řeckého vojska? Či obraz útoku obou stran? Nebo ten o Odysseově činu, jímž pomstil smrt svého Leuka?

Co však znamená, že nemálo z nejkrásnějších Homérových obrazů nemůže být podkladem pro výtvarná díla? To, že výtvarný umělec může v Homérovi načerpat obrazy i tam, kde žádné nemá? To, že ty, které má a které výtvarný umělec použít může, by byly jen velice ubohé, kdyby neukazovaly nic více, než ukazuje výtvarný umělec? Co to může znamenat jiného než popření mé shora položené otázky? To, že z materiálních obrazů, k nimž poskytují Homérovy básně látku, ať by jich bylo sebevíc a ať by byly jakkoliv zdařilé, se přece nedá usoudit nic o básníkově malířském talentu.

XIV

Je-li tomu však skutečně tak, že báseň může být bohatým zdrojem podnětů pro výtvarného umělce, a přesto sama malebná není, a že zase na druhé straně může být velmi malebná, a přesto je pro malíře bez podnětu: pak není také k ničemu nápad hraběte Cayluse, který by chtěl básníky posuzovat podle toho, jak jsou použitelní pro výtvarné umělce, a jejich velikost stanovit podle počtu obrazů, k nimž poskytují výtvarným umělcům látku.[1]

[1] *Tableaux tirés de l'Iliade*, předmluva, str. V: „Vždy se obecně předpokládalo, že čím více báseň poskytne obrazů a dějů, tím více vyniká poetičností. Tato úvaha mě přivedla na myšlenku, že počet různých obrazů, které básně podnítily, by mohl být i měřítkem srovnání hodnoty básní a básníků. Počet a druh obrazů, které tato velká díla obsahují, by byly jistým zkušebním kamenem nebo spíše spolehlivým ukazovatelem hodnoty těchto básní a talentu jejich autorů."

Nedopusťme však, aby tento nápad nabyl zdání pravidla jen tím, že o něm pomlčíme. Jako první by mu padl nevinně za oběť Milton. Neboť se opravdu zdá, že opovržlivý rozsudek, který nad ním pronáší Caylus, není ani tak věcí národního vkusu, jako spíš důsledkem jeho domnělého pravidla. Ztráta zraku, říká, je asi to, v čem se Milton Homérovi nejvíc podobal. Ovšemže Milton nezaplní žádné galérie. Avšak jestliže by okruh mého tělesného oka, dokud bych ho měl, musel současně být i okruhem mého oka vnitřního, snažil bych se zbavit toho prvního, abych se od tohoto omezení osvobodil.

Ztracený ráj není proto o nic méně prvním eposem po Homérovi, poněvadž podněcuje málo obrazů, jako není příběh Kristova utrpení básní pouze kvůli tomu, že můžeme stěží ukázat hlavičkou jehly místo, které by bylo nezaměstnávalo spoustu největších výtvarných umělců. Evangelisté vyprávějí o faktu s krajně suchou prostotou, a výtvarný umělec využívá různých částí jejich vyprávění, i když v něm neukázali ani tu nejnepatrnější jiskřičku malířského génia. Existují zrovna tak fakta, jež se malovat dají, jako jiná, jež malovat nelze, a dějepisec může i ta nejmalebnější místa vyprávět bez malebnosti stejně tak, jako básník je schopen znázornit i ta nejméně malebná malířsky.

Dáváme se pouze svést dvojsmyslností slova, jestliže chápeme věc jinak. Poetická malba není nutně to, co by se dalo přeměnit v malbu materiální; nýbrž každý rys, každé spojení více rysů, jejichž pomocí představuje básník svůj předmět našim smyslům tak, že si vyvoláme předmět zřetelněji než jeho slova, je malířský, je malbou, poněvadž nás přibližuje tomu stupni iluze, jehož je schopna materiální malba a jenž se dal nejdřív a nejsnadněji abstrahovat právě z ní.[1]

XV

Básník může na tento stupeň iluze povznést, jak učí zkušenost, i představy jiných než viditelných předmětů. Proto musí výtvarnému umělci nutně chybět celé třídy obrazů, které má básník proti němu navíc. Drydenova *Óda na den Cecilie* je plná hudebních obrazů, které štětec nezachytí. Avšak nechci se zbytečně pouštět do takových příkladů, z nichž se člověk nakonec nenaučí nic víc, než že barvy nejsou tóny a uši nejsou oči.

Chci se zastavit pouze u líčení viditelných předmětů, jež jsou pro malíře i básníka společné. V čem to je, že mnohá poetická malba tohoto druhu je pro malíře nepoužitelná, a naopak mnohá skutečná malba ztrácí v básnickém zpracování větší část svého účinku?

Dám se vést příklady. Opakuji: obraz Pandarův ve čtvrté knize *Íliady* je jedním z nejlépe provedených, nejživějších obrazů v celém Homérovi. Každý okamžik od uchopení luku až po let šípu je tu namalován, a všechny tyto okamžiky jsou zachyceny tak těsně

[1] To, co my nazýváme poetickou malbou, nazývali staří fantaziemi, jak se lze upamatovat z Longína. A to, co my nazýváme iluzí, to klamné na této malbě, nazývali oni enargií. Proto jeden z nich podle Plútarcha řekl, že „poetické fantazie jsou pro svou enargii (živost znázornění) snem bdících". Byl bych velice rád, kdyby byly novější učebnice poetiky užily tohoto názoru a úplně vynechaly slovo malba. Byly by nás ušetřily spousty pravidel, jež jsou polopravdami a vyplývají hlavně ze snahy po souhlasu s libovolným označením. Poetické fantazie by byl nikdo tak snadno nepodřizoval mezím materiální malby; avšak jakmile byly fantazie přezvány na poetické malby, položily se tím základy mylnému výkladu.

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

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

Jádro musí být v tom: Přestože jsou oba náměty okem vnímatelné, a tedy pro vlastní malířství stejně vhodné, je mezi nimi podstatný rozdíl; první z nich je zřetelně postupným dějem, který se rozvíjí před očima po částech, v časovém průběhu, druhý je oproti tomu dějem zřetelně statickým, jehož různé části se odvíjejí vedle sebe, v prostoru. Protože však malířství může s ohledem na znaky nebo prostředky svého zobrazení spojovat pouze v prostoru, a času se musí naprosto vzdát, nemohou děje probíhající v čase jako takové patřit k jeho předmětům; musí se spokojit s ději paralelními nebo pouhými tělesy, z jejichž postojů lze děj vytušit. Poezie naopak —

XVI

Chci se však pokusit o vyvození věci z její podstaty.

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

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

[1] *Ilias* IV, v. 105–112.

Sňal hned hlazený luk — — — — —
Podepřel o zem ten luk, jejž napjal a pozorně na zem
položil — — — —
Otevřel u toulu víko rek Pandaros, vytáhl šípku,
perutnou, úplně novou, a pramen bolestí černých,
potom však ostrou střelu si rovnaje na struně rychle, — — —
chopil pak zářezy šípu a táhl i s hovězí strunou:
k prsům přibližil strunu a k lučišti železné ostří —
cele když veliký luk již do kruhu Pandaros napjal:
břinkl tu luk — hlas struny se rozzvučel, vylétla šipka,
broušená v ostrý hrot, chtíc do davu hustého vletět.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hébé po stranách vozu dvě kruhová navlékla kola,
bronzová, s paprsky osmi, kol nápravy z železa kuté.
Ze zlata loukotě kol jsou nezlomné, okolo kterých
bronzové, přilehlé pevně jsou obruče — hotový zázrak;
ze stříbra náboje jsou, jež točí se po obou stranách.
Z krásných řemenů zlatých i stříbrných vozová korba
uměle pletena jest, dvé okrajů obíhá kolem.
Odspodu vůz měl stříbrnou oj, k níž vázala Hébé
u kraje zlaté jařmo a překrásné řemení prsní,
zlaté, připjala k němu —

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

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

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

[1] *Ilias* V, v. 722—731.
[2] *Ilias* II, v. 42—46.

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

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

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

[1] *Ilias* II, v. 101—108.

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

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

— hlazený luk, jenž roben byl z mrštného kozla,
divého — tohoto sám kdys šípem do prsou střelil,
číhaje z nástrahy naň. — Ten skákaje se skály právě,
raněn byl do srdce šípem a naznak na skálu padl.
Šestnáct pěstí dlouhé mu vyrostly parohy z hlavy,
které soustružník rohů pak spojil dovednou rukou,
vše pak vyleštil krásně a zlatý připevnil kroužek.[1]

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

XVII

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

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

[1] *Ilias* IV, 105—111.

Je pravda: poněvadž jsou znaky řeči libovolné, je docela dobře možné, abychom jejich prostřednictvím nechali následovat části těla stejně tak po sobě, jako existují v přírodě vedle sebe. To však je vlastnost řeči a jejích znaků vůbec, a nevyhovuje zrovna nejlépe záměrům poezie. Básník nechce být jen srozumitelný, jeho vylíčení nemá být jen jasné a zřetelné; s tím se spokojí prozaik. Básník chce myšlenky, které v nás budí, vyvolat tak živě, aby se nám v té rychlosti zdálo, že vnímáme skutečné smyslové dojmy předmětů, a v tom okamžiku klamu přestáváme vědomě sledovat prostředky, jichž k tomu užívá, jeho slova. K tomu už jsme došli shora při vysvětlení poetické malby. Avšak básník má malovat stále; a teď uvidíme, do jaké míry se k tomuto vylíčení hodí tělesa rozložená v prostoru.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nebo krásné hříbě:

— Má do výše vztyčenu šíji,
nevelká jeho je hlava, břich krátký, svalnatá záda,
pyšná hruď je samý jen sval atd.[1]

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

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

— Dianin háj neb oltář líčí neb potok,
kvapící po krásných nivách v tak početných zákrutech, když se
líčí veletok rýnský neb při dešti duhový oblouk.[2]

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

[1] Vergilius, *Georgica* III, v. 51—59; v. 79—81.
[2] *Ars poetica*, v. 16—18.

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

XVIII

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

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

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

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

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

[1] Předmluva k *Satirám*, v. 340:

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

Tamtéž, v. 148.

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

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

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

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

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

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

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

[1] *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* [1762], str. 69.
[2] *Ilias* V, v. 722.
[3] *Ilias* XII, v. 296.

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

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

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

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

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

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

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

Kovají nesmírný štít —
— Ti čerpají vzdutými měchy
vzduch, jejž do výhně ženou, ti v kádích syčící kovy
kalí, a skalní sluj tam duní bušením kladiv.
Střídavě — ten, zas ten — své těžké zdvihají ruce,
v taktu a v pevných kleštích se otáčí železo žhavé.[2]

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

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

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

[2] *Aeneis*, kn. VIII, v. 447—454.

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

— ač obsah nezná, však přece jej obrazy těší —

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

XIX

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

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

ji neponechávali prázdnou, jak dokazuje Minervin štít od Feidia.[1] Avšak nestačí, že Boivin nechtěl použít této výhody; aniž by byl nucen, rozmnožil i obrazy, které musel umístit na tomto o polovinu zmenšeném prostoru, a to tím, že to, co u básníka bylo jen jediným obrazem, rozdělil na obrazy dva až tři. Vím dobře, co ho k tomu přimělo; ale nemělo ho to k tomu přimět; místo toho, aby se namáhal splnit požadavky protivníků, měl jim raději ukázat, že jsou to požadavky neoprávněné.

Vyjádřím to jasněji příkladem. Když Homér o jednom městě říká:[2]

Hojný lid na sněmu byl shromážděn; jednali právě
o sporu: občanů dvé stran náhrady rozepři mělo
za muže zavražděného: vrah tvrdil, že zaplatil všecko,
dávaje důkazy lidu, sok popíral, že by co dostal.
Avšak přáli si oba, by znalý je rozhodl soudce.
Lid, jak komu kdo přál, svůj souhlas najevo dával.
Heroldi hlučící lid tam tišili, starší pak lidu
na křesla kamenná sedli a v posvátném okruhu soudním
heroldů zvučných hlasů v své pravici drželi žezlo,
s kterým vstávali z křesel a po řadě činili nález.
Zároveň uprostřed nich dvé talentů leželo zlata —

myslím, že nechtěl uvést nic jiného než jediný obraz: obraz veřejného soudního jednání o sporné složení značné peněžní pokuty za spáchané zabití. Umělec, který má tento námět provést, nemůže použít víc než jeden okamžik najednou; buď okamžik obžaloby, nebo výslechu svědků, nebo vynesení rozsudku, nebo který z předchozích nebo následujících považuje za nejvhodnější. Tento jediný okamžik využije co nejvíc a představí ho spolu se všemi iluzemi, jež má výtvarné umění při svém znázorňování viditelných předmětů oproti poezii navíc. A protože je básník po této stránce tak pozadu za malířem, co má učinit jiného, chce-li ten námět vykreslit slovy a neztroskotat na tom, než že zas využije výhod, které má on? A které výhody to jsou? Možnost vypovídat v uměleckém díle současně i o minulosti i o přítomnosti jednoho okamžiku a schopnost ukázat nám nejen to, co nám ukazuje umělec, nýbrž i to, co nám může jen ponechat k dohadu. Jedině touto možností a touto schopností básník zase dostihne výtvarného umělce; jejich díla se budou nejvíc navzájem podobat, bude-li účinek obou stejně živý; to se však nestane, nedokáže-li dát básník duši prostřednictvím sluchu to, co jí dává malíř prostřednictvím zraku, nebo dá-li jí méně. Podle této zásady měl Boivin posuzovat to místo z Homéra, a nebyl by z něho dělal tolik zvláštních obrazů, kolik v něm předpokládal časových úseků. Pravda je, že asi nemohlo být všechno, co Homér říká, spojeno v jednom jediném obraze; obvinění a popírání, zobrazení svědků a výkřiky rozděleného

[1] „Jejím štítem, na jehož vypouklé straně vytepal boj Amazonek a na vyduté straně boj bohů s giganty." Plinius, kn. XXXVI, odd. 4, str. 726. Vydal Hardouin.

[2] *Ilias* XVIII, v. 497—507.

lidu, snaha heroldů utišit vřavu a výroky soudců, to jsou věci, které následují za sebou, ale nemohou stát vedle sebe. Avšak, abych se vyjádřil jako ve škole, co nebylo v malbě obsaženo „actu" (ve skutečnosti), bylo tam „virtute" (v podstatě), a jediný opravdový způsob, jak vylíčit materiální malbu slovy, je ten, že spojíme slova s tím, co je ve skutečnosti viditelné, a neomezíme se na oblast umění, v jehož rámci básník sice může vypočíst náležitosti obrazu, ale opravdovou malbu nikdy sám vytvořit nemůže.

Stejně tak rozděluje Boivin na tři obrazy i vylíčení obleženého města.[1] Byl by je mohl stejně dobře rozdělit na dvanáct jako na tři. Neboť poněvadž už jednou nepochopil ducha básníka a vyžadoval od něho, aby se podrobil jednotám materiální malby, byl by mohl najít mnohem víc případů, kde byly podle jeho názoru tyto jednoty překročeny, a tak by bylo skoro nutné přisoudit každému zvláštnímu rysu básníka zvláštní pole na štítu. Podle mne ale Homér nemá na celém štítu víc než deset různých obrazů, a každý začíná „tam vytvořil", nebo „tam udělal", „tam umístil", nebo „tam kulhavec zobrazil".[2] Tam, kde tato úvodní slova nestojí, nemá nikdo právo předpokládat zvláštní obraz; naopak všechno, co spojují, musí být považováno za jeden jediný, jemuž chybí pouze libovolné soustředění do jednoho časového bodu, který básník nemusel udávat. Kdyby ho byl udal, kdyby se ho byl přesně držel, kdyby tam nebyl nechal vplynout ani nejnepatrnější rys, který by se s ním ve skutečném provedení nedal spojit; slovem kdyby byl postupoval tak, jak to jeho mentoři vyžadují, pak by, pravda, tito pánové nenašli nic, co by mu mohli vytknout, ale také člověk s vkusem by opravdu nenašel nic, co by mohl obdivovat.

Pope nejenže přijal Boivinovu kresbu souhlasně, ale navíc se domníval, že vykoná něco zvláštního, když ještě ukáže, že každá z těch rozkouskovaných maleb je udělána podle nejpřísnějších pravidel obvyklých v malířství dnešních dnů. Kontrast, perspektivu, tři jednoty, všechno tam shledával co nejlíp vypozorované, i když až příliš dobře věděl, že podle důvěryhodných svědectví bylo malířství v době trójské války ještě v kolébce. Potom to tedy bylo buď tak, že se Homér ve své božské genialitě ani tak nedržel toho, co malířství mohlo tehdy nebo v jeho době dokázat, jako spíš vytušil to, co vůbec bylo schopno dokázat; nebo ona svědectví nebyla sama o sobě tak důvěryhodná, aby se neměla dát přednost očité výpovědi umělecky vyzdobeného štítu. To první ať si myslí, kdo chce; k tomu druhému se alespoň nedá přemluvit ten, kdo ví z historie umění trochu více než pouhá historická data. Neboť tomu, že malířství bylo v Homérově době ještě v kolébce, nevěří pouze proto, že to říká Plinius nebo někdo mu podobný, nýbrž především z toho důvodu, že z uměleckých děl, o nichž se zmiňují staří, lze usoudit, že se ještě o století později nedostala o moc kupředu a že například malba nějakého Polygnóta neobstojí zdaleka při zkoušce, ve které podle Popa obstojí malba Homérova štítu. Dvě velká díla mistra z Delf, o nichž nám zanechal tak podrobný popis Pausaniás,[3]

[1] *Ilias* XVIII, v. 509—540.

[2] První začíná řádkou 483 a sahá k řádce 489; druhý 490—509; třetí 510—540; čtvrtý 541—549; pátý 550—560; šestý 561—572; sedmý 573—586; osmý 587—589; devátý 590—605; a desátý 606—608. Jen třetí obraz nezačíná zmíněnými slovy; z úvodních slov druhého obrazu: „nato udělal dvě města" a z povahy věci samotné je však zřejmé, že to musí být zvláštní malba.

byla zřejmě docela bez perspektivy. Tuto část umění musíme starým mistrům ještě úplně odepřít, a to, co uplatňuje Pope, aby dokázal, že Homér už o ní měl pojem, nedokazuje nic víc, než že on sám o tom má pojem velice nedostatečný.[1] „Homérovi," říká, „nemohla být perspektiva cizí, protože výslovně udává vzdálenost jednoho předmětu od druhého. Poznamenává například, že poslové byli trochu dál než ostatní postavy a že dub, pod nímž byl žencům připraven oběd, stál stranou. To, co říká o údolí posetém stády a chyšemi a stájemi, je zřejmě popis veliké krajiny v perspektivě. Lze to obecně dokázat vlastně už z množství postav na štítu, které nemohly být vyjádřeny všechny ve skutečné velikosti; z toho bezesporu do jisté míry vyplývá, že umění zmenšovat podle perspektivy bylo tehdejší době už známo." Pouhé pozorování optické zkušenosti, že věc v dálce vypadá menší než zblízka, nečiní malbu ještě perspektivní. Perspektiva vyžaduje jeden jediný bod pohledu, jeden určitý přirozený okruh zraku, a to starým malbám chybělo. Základní plocha na Polygnótových obrazech nebyla horizontální, nýbrž vzadu tak značně protažená do výšky, že postavy, které měly vypadat jako stojící za sebou, se zdály stát nad sebou. A jestliže bylo toto umístění různých postav a skupin postav všeobecné, jak se zdá usoudit ze starých basreliéfů, kde postavy úplně vzadu stojí vždy výš než ty úplně vpředu a dívají se přes ně, pak je přirozené, že se toto umístění předpokládá i v Homérově popisu a že ty z jeho obrazů, jež se podle něho dají spojit v obraz jediný, se zbytečně nedělí. Dvojitá scéna mírumilovného města, jehož ulicemi táhl veselý svatební průvod, zatímco se na náměstí rozhodoval důležitý proces, nevyžaduje proto dva obrazy, a Homér si ji docela dobře mohl představit jako jedinou tím, že se na celé město podíval z takové výšky, až dobře viděl jak na ulice, tak i na náměstí.

Podle mého názoru se na vlastní perspektivu v malbách přišlo jen příležitostně v jevištním malířství;* a i když potom byla už dokonalá, nebylo jistě tak docela snadné užít jejích pravidel na jednu jedinou plochu, protože i na pozdějších malbách mezi antickými památkami Herculanea se najdou velmi často různé chyby proti perspektivě, které bychom dnes sotva odpustili učedníkovi.[2]

Avšak vzdám se už snahy shromáždit své útržkovité poznámky k bodu, o němž, jak doufám, najdu vyčerpávající pojednání ve slibovaných dějinách umění od pana Winckelmanna.[3]

[3] *Fókis*, kap. XXV—XXXI.

[1] Abych ukázal, že v těchto slovech o Popovi nepřeháním, ocituji začátek uváděného místa v originále (*Ílias* [Popův překlad do angličtiny, 1715—1720], sv. V, pozn., str. 61): „That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us etc." (To, že mu vzdušná perspektiva nebyla cizí, je zřejmé z toho, že výslovně označuje vzdálenost jednoho předmětu od druhého: vypráví nám, že atd.) Tvrdím, že Pope zde užil výrazu „aerial Perspective" („perspective aérienne") zcela nesprávně, neboť ta nemá s předměty zmenšujícími se s narůstající vzdáleností co dělat; rozumí se jí pouze oslabení a změna barev podle povahy vzduchu nebo prostředí, kterým je pozorujeme. Kdo mohl udělat takovou chybu, tomu bylo dovoleno nevědět o celé věci naprosto nic.

[2] Srv. von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerei*, str. 185.

[3] Psáno v roce 1763.

* Podle Vitruvia (předmluva ke kn. VII) stanovil pravidla perspektivy poprvé Agatharchos (kolem 450 př. n. l.) ve spise o vlastních jevištních dekoracích.

Odbočím zase raději na svou cestu, dá-li se u procházky o cestě hovořit.

To, co jsem říkal o hmotných předmětech obecně, platí tím spíš o hmotných krásných předmětech.

Tělesná krása vyplývá z harmonického účinku rozličných částí, které se dají přehlédnout naráz. Vyžaduje tedy, aby tyto části ležely vedle sebe; a protože věci, jejichž části leží vedle sebe, jsou vlastním předmětem malířství, může malířství, a jen ono, zpodobit tělesnou krásu.

Básník, který by mohl ukázat prvky krásy jen ve vzájemném sledu, se proto vyhýbá líčení tělesné krásy jako takové úplně. Cítí, že tyto prvky, seřazeny za sebou, nemohou naprosto docílit účinku, který mají, jsou-li uspořádány vedle sebe; že soustřeďující pohled, kterým bychom se k nim po jejich výčtu vrátili, nám neposkytne žádný harmonický obraz; že to je nad síly lidské fantazie představit si, jaký mají tato ústa a tento nos a tyto oči dohromady účinek, jestliže si už nevzpomeneme na podobnou kompozici takových součástí z přírody nebo umění.

A i zde je Homér vzor všech vzorů. Říká: Nireus byl krásný; Achilleus byl ještě krásnější; Helenina krása byla božská. Ale nikde se nepouští do obšírnějšího vylíčení těchto krás. Přesto je celá báseň vystavěna na Heleninč kráse. Jak by se přitom rozplýval pozdější básník!

Například už Konstantinus Manasses chtěl svou nudnou kroniku vyzdobit obrazem Heleny. Musím mu za jeho pokus poděkovat. Opravdu bych nevěděl, kde jinde sehnat příklad, z něhož by zřetelněji vyplývalo, jak je pošetilé odvážit se něčeho, čemu se Homér tak moudře vyhnul. Když u Manassa čtu:[1]

[1] Konstantinus Manasses, *Compendium Chronicon*, str. 20, Benátky [1749]. Paní Dacierová byla s tímto Manassovým portrétem, až na ty tautologie, velice spokojena: „Helenina krásu popsal nejlépe Konstantinus Manasses, až na ty tautologie." (*Ad Dictyn Cretensem*, kn. I, kap. 5, str. 3.) Uvádí podle Meziriaca (*Commentaires sur les Epîtres d'Ovide* [1626], sv. II, str. 361) také popisy Heleniny krásy od Daréta Fryžského a Cedrena. V prvním popisu se vyskytuje rys, který zní trochu podivně. Darés totiž říká o Heleně, že měla mezi obočím znaménko: „notam inter duo supercilia habentem". To snad nebylo nic krásného? Chtěl bych, aby byla Francouzka řekla, co si o tom myslí. Podle mého názoru se tu slovo „nota" (znaménko) chybně čte; myslím, že Darés chtěl mluvit o tom, čemu se řecky říkalo *μεσόφρυον* a v latině „glabella" (mezera mezi obočím). Helenino obočí, chce říci, se nesbíhalo, bylo odděleno malým prostorem. Vkus antiky byl v tomto bodě různý. Jednomu se taková mezera líbila, jinému ne (Junius, *De Pictura Veterum*, kn. III, kap. 9, str. 245). Anakreón se držel střední cesty; brvy jeho milované dívky nebyly ani zřetelně oddělené, ani úplně srostlé, sbíhaly se jemně v jednom jediném bodě. Říká umělci, který ji měl malovat (óda 28):

Obočí jí nerozděluj,
ale také nespojuj je,
ať je má jak opravdové:
obloučky ty tmavé ať se
spojují jen neznatelně.

Byla to překrásná žena, pleť líbezná, půvabné vlasy,
obličej krásný i líce, zjev bělostný, veliké oči,
ohnuté řasy, tak skvělá, luh milostných půvabů, vděků,
urostlá, bělostných paží, z ní přímo dýchala krása,
obličej měla též bílý a tvářinky narůžovělé,
obličej půvabu plný a mladistvě zářící oči,
nikoli líčená krása, ne strojená, nýbrž jen vlastní,
bělostná, něžná, a přitom i s růžovým nádechem jemným,
jako by slonovinu kdos podbarvil zářícím nachem,
bělostná, protáhlá šíje — as takovou mohla mít labuť,
která, jak vypráví báje, prý zrodila Helenu krásnou.

— připadá mi, že vidím válet na vrchol hory kameny, z nichž se tam má vystavět nádherná budova; ale kameny se zas po druhé straně kutálejí dolů. Jaký obraz po sobě zanechá tento příval slov? Jak vlastně Helena vypadala? A kdyby to přečetlo tisíc lidí, neudělá si každý z toho tisíce o ní svou vlastní představu?

Avšak pravda, prosté veršovánky nějakého mnicha, to ještě není poezie. Vyslechněme tedy Ariosta, jak líčí svou okouzlující Alcinu:[1]

Podle Pauwova čtení, ale nakonec i bez něho, je smysl stejný a Henri Estienne ho chápal správně:

Neodděluj u obočí
obloučky ty černé, ale
slučovat je také nesmíš:
tak je spoj, že ponecháš je
rozbíhat se vpravo, vlevo,
jak to v její tváři vidíš.

Jestliže jsem ale vystihl, co měl Darés na mysli, co by se pak muselo číst místo slova „notam" (znaménko)? Snad „moram" (přestávku)? Neboť tolik je jisté, že „mora" neznamená jen průběh času před tím, než se něco stane, ale i překážku, prostor mezi něčím.

Ego inquieta montium jacean mora —
(Kéž ležel bych v bouřlivé průrvě těch hor —)

přeje si zuřící Héraklés u Seneky (v. 1215), a toto místo vykládá velmi dobře Gronovius: „Přeje si ležet mezi oběma Symplégadami, aby tvořil val, který je spojuje i rozděluje, a zabraňuje jim v tom, aby se spojily nebo roztrhly." Také „lacertorum morae" (mezery mezi rameny) znamenají u tohoto básníka totéž co „iuncturae" (klouby, spojení) (Schroeder k v. 762 *Thyesta*).

[1] *Orlando Furioso*, zpěv VII, stance 11—15: „Její postava měla tak rozkošné tvary, jaké mohou vybájit jen obratní malíři. Před jejím plavým, dlouhým, na temeni svázaným vlasem ztrácelo každé zlato svůj lesk. Na jejích něžných tvářích se rozlévala barva růží a lilií. Její jasné čelo, nepříliš široké, bylo z hladké slonoviny. Pod dvěma černými, přejemnými oblouky se leskly dvě černé oči, nebo to spíš byla dvě zářivá slunce, jež se zvolna a půvabně otáčela a rozhlížela kolem. Zdálo se, že kolem ní poletuje a pohrává si Amor; odtud asi vystřílel svůj celý toulec a jasně se zmocňoval srdcí. Trochu níže se skláněl středem obličeje nos, na kterém nenajde nic ani závist. Pod ním se objevují ústa, jako mezi dvěma malými údolími, pokryta svou

Tak lepé, čarné byla postavy,
že malíř také krásy nemaloval,
vlas kučeravý, zlatem míhavý,
přes tváře splýval delikátní ovál,
kam růží prales nach svůj jásavý,
kam liljí záhon bledý opál schoval,
jak sloň se lesklo čelo její hladké,
ne velké příliš a ne příliš krátké.

Pak nejútlejší černé obočí
a pod ním oči, jak dvě slunce plají,
tak líné, pohledem však vyskočí
z nich Amor, a již šípy jeho hrají,
na srdce mužů valem útočí,
až prázdný toulec, pak se zpátky ztají;
nos rovný v souzvuk s tváří se pak zjeví,
ni závist co mu vytýkati neví.

A pod ním, jako v dvojím údolí,
se ústa tají, purpurový květ,
a s perlami v nich zuby zápolí,
jež halí, skrývá měkký sladký ret,
zkad líbezná řeč luzně hlaholí,
i hrdá srdce taví její let.
Zde tvoří se to luzné pousmání,
jímž celý ráj se k bídné zemi sklání.

Šíj něžná je a ku ňadrům se kloní,
krk kulatý, a ňadra plná, tuhá
se podobají perleťové sloni,
jak vlny jsou, když stíhá družka druha,
když sladký vánek na moři je honí.

zvláštní rumělkou; zde stojí dvě řady vzácných perel, které uzavírají a otevírají krásné, něžné rty. Z nich vycházejí milostná slova, obměkčující každé drsné, podlé srdce; zde se tvoří onen roztomilý úsměv, který už sám o sobě otevírá ráj na zemi. Krásný krk, to je bílý sníh, a hruď je jako mléko, krk oblý a hruď plná, široká. Dvě něžné, oblé kuličky ze slonoviny se zvedají a klesají jako dvě vlnky až na samém kraji břehu, když mírný vánek rozhoupá moře." (Ostatní části těla by byl neměl vidět ani sám Argus. Avšak bylo snadno usoudit, že to, co bylo skryto, bylo stejné jako to, co se ukazovalo oku.) „Paže jsou přiměřeně dlouhé, bílá ruka je úzká a trochu podlouhlá, na jejím povrchu nevystupuje ani žilka. Na konci této nádherné postavy je vidět malou, ladnou, zaoblenou nožku. Andělský vzhled, seslaný jí samým nebem, nemůže zakrýt žádný závoj." — (Podle překladu pana Meinhardta v díle *Versuch über den Charakter und die Werke der besten ital. Dichter*, sv. II, str. 228.)

Dál ovšem vidět brání mnohá stuha,
však lehce podle toho, co lze zbádat,
na ztajené lze souditi a hádat.

A ramena jsou dlouhá, délky pravé,
a často zjevná bílá ručka její,
podlouhlá, úzká, nikde žilky tmavé,
a všady souhlas se a něha smějí,
zpod řízy vposled v chůzi kolébavé
vyhlédá plná nožka kouzelněji.
Vzor andělské to nevídané krásy
rouch zemských žádné neutají řasy.

Milton říká v souvislosti s Pandémoniem:* „Jedni chválili dílo, druzí jeho mistra." Chvála jednoho není tedy vždy chválou druhého. Někdy si dílo zaslouží veškerou pochvalu, a o slávě mistra se nedá říci nic zvláštního. A na druhé straně může umělec právem vyžadovat obdiv, i když nás jeho dílo plně neuspokojí. Nezapomínejme na to nikdy, a pak bude možno často smířit i naprosto protikladné úsudky. Stejně jako tady. Dolce nechává ve svém *Dialogu o malířství* Aretina vychvalovat zmíněné Ariostovy stance až do nebe;[1] já je naopak vybírám jako příklad malby bez malby. Oba máme pravdu. Dolce obdivuje znalosti, které básník zřejmě má o tělesné kráse; já zase vidím jen účinek, který mohou tyto znalosti, vyjádřené slovy, mít na mou fantazii. Dolce činí z oněch znalostí závěr, že dobrý básník je neméně dobrým malířem; a já zas soudím z toho účinku, že to, co mohou malíři nejlépe vyjádřit liniemi a barvami, se právě slovy dá vylíčit nejhůř. Dolce doporučuje Ariostovo líčení všem malířům jako nejdokonalejší vzor krásné ženy; a já je všem básníkům doporučuji jako nejpoučnější varování před ještě nešťastnějšími pokusy o to, na čem musel ztroskotat i někdo jako Ariosto. Je možné, že když Ariosto říká

Tak lepé, čarné byla postavy,
že malíř také krásy nemaloval —

dokazuje tím, že dokonale porozuměl učení o proporcích, jak je vždy ten nejpilnější umělec studuje podle přírody a antických památek.[2] A možná také, že se ve slovech

— kam růží prales nach svůj jásavý,
kam liljí záhon bledý opál schoval —

[1] *Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino*, Florencie 1753, str. 178: „Chtějí-li malíři snadno najít dokonalý příklad krásné ženy, ať si přečtou ony Ariostovy stance, ve kterých obdivuhodným způsobem popisuje krásy víly Alciny; tam zároveň uvidí, nakolik je dobrý básník malířem."

[2] Dolce, tamtéž: „Co se týče proporcí, mluví Ariosto o takových, jež mohou stvořit jen ruce nejdokonalejších malířů, a užívá pro to slov ‚zběhlý' v umění, aby naznačil píli, kterou musí dobrý umělec mít."

* Satanův palác, 1. zpěv *Ztraceného ráje.*

projevuje jako nejdokonalejší mistr barev, jako Tizian.[1] Z toho, že srovnává Alcinin vlas se zlatem, ale nenazývá ho zlatým, můžeme usuzovat nevímjak zřetelně, že neschvaluje použití zlata při pokládání barev.[2] Můžeme dokonce soudit z jeho sklánějícího se nosu,

— nos rovný v souzvuk s tváří se pak zjeví —

že jde o profil starých řeckých nosů, které si od řeckých umělců vypůjčili i Římané.[3] K čemu je nám čtenářům všechna tato učenost a zasvěcenost, nám, kteří chceme věřit, že vidíme krásnou ženu, a pocítit přitom v žilách to příjemné proudění krve, jež provází spatření opravdové krásy? Jestliže ví básník, co tvoří krásnou postavu, musíme to vědět i my? A i kdybychom to věděli, nechá nás spatřit to, z čeho krásná postava vzniká? Ulehčí nám snad, třeba jen nepatrně, naši námahu vybavit si ji živě před očima? „Čelo, nepříliš široké", „nos, na kterém nic nenajde ani závist", „ruka, úzká a poněkud podlouhlá", jaký obraz vytvářejí tyto obecné výrazy? Možná, že by něco říkaly v ústech učitele kreslení, který chce své žáky upozornit na krásy akademického modelu; neboť stačí pohled na tento model, a už vidí příslušnou šíři jasného čela, nejkrásnější tvar nosu, štíhlost půvabné ručky. Avšak u básníka nevidím nic a s mrzutostí pociťuji marnost veškeré snahy něco vidět.

V tomto bodě, v němž Vergilius dokázal napodobit Homéra tím, že nedělal nic, uspěl i on poměrně šťastně. Také jeho Dídó není ničím víc než „pulcherrima Dido" (překrásná Dídó). Jestliže už na ní něco popisuje podrobněji, jsou to její bohaté ozdoby, její nádherný oděv.

Konečně vyšla — — — —
oděna v nachový plášť, jejž lemoval vyšitý okraj.
Nese si zlatý toul, vlas zlatou síťkou je sevřen,
vespod pak nachový šat jí zlaté spínadlo spíná.[4]

Kdybychom tedy na něj uplatnili to, co řekl onen starý umělec učedníkovi, který namaloval bohatě vyzdobenou Helenu: „Poněvadž jsi ji nemohl namalovat krásnou, bohatě jsi ji vyzdobil", pak by Vergilius odpověděl: „Nezáleží na mně, že jsem ji nemohl namalovat krásnou; výtka se vztahuje na meze mého umění; ať mi slouží ke chvále, že jsem se v těchto mezích držel."

[1] Tamtéž, str. 182: „Zde Ariosto koloruje a projevuje se přitom jako Tizian."

[2] „Ariosto mohl zrovna tak říci ‚zlaté vlasy' jako ‚plavé vlasy', ale zdálo se mu asi, že by to bylo příliš poetické. Z čehož lze soudit, že malíř má zlato napodobovat, a ne je, jak to dělají malíři miniatur, používat na malbu, aby se mohlo říkat, že vlasy nejsou ze zlata, ale že se lesknou jako zlato." To, co Dolce pak uvádí z Athenaia, je pozoruhodné, jenomže to tam úplně tak nestojí. Vrátím se k tomu jinde.

[3] Tamtéž, str. 182. „Nos, který se sklání; myslel na ony formy nosu, které vidíme na obrazech krásných antických Římanek."

[4] *Aeneis* IV, v. 136—139.

Nesmím tu zapomenout na obě Anakreontovy písně, v nichž nám kousek po kousku líčí krásu svého děvčete a svého Bathylla.[1]

Obrat, který si k tomu zvolil, všechno napravuje. Představuje si, že má před sebou malíře, který pracuje pod jeho dohledem. Tak, říká, mi udělej vlasy, tak čelo, tak ústa, tak krk a hruď, tak boky a ruce! To, co výtvarný umělec může sestavovat jen po částech, mohl mu básník předpisovat také jen po částech. Nemá v úmyslu, abychom poznali a pocítili v této ústní instrukci dávané malíři veškerou krásu milovaných předmětů; sám pociťuje omezenost slovního vyjádření, a proto si bere na pomoc výraz umění výtvarného, jehož iluzi tak vyzvedává, že se celá píseň zdá být spíše chvalozpěvem na umění než na jeho dívku. Nevidí obraz, vidí ji samu, a věří, že ona užuž promluví:

Nech to! Vždyť ji zřím a brzy,
obraze, už promluvíš.[2]

Také v popisu Bathylla je chvála krásného chlapce tak propletena s chválou umění a umělce, že lze pochybovat o tom, na čí počest Anakreón vlastně tu báseň vytvořil. Sbírá ty nejkrásnější části různých obrazů, na nichž byla charakteristická právě výrazná krása těch částí; krk si vypůjčuje od Adónise, hruď a ruce od Mercuria, boky od Polluka, břicho od Bakcha, až spatří celého Bathylla v mistrově dokončeném Apollónovi.

Po tváři pak přimaluj mu
hrdlo ze slonové kosti,
jaké krásný Adonis měl.
Hruď a obě ruce vytvoř
Hermovy a břicho připoj
Dionýsovo a údy
Polydeukovy ... Pak vezmi
Apollóna zde a takto
Bathylla již pro mne vytvoř.[3]

Ani Lúkiános neumí vytvořit pojem Pantheiny krásy jinak, než že odkazuje na sochy žen u starých mistrů.[4] Co to však znamená jiného než přiznání, že řeč sama o sobě je tu bezmocná, že poezie koktá a výřečnost oněmí, jestliže jim výtvarné umění nemůže do jisté míry posloužit jako tlumočník?

[1] Óda XXVIII, XXIX.
[2] Anakreón, óda XV, v. 33—34.
[3] Anakreón, óda XVI, v. 27—33; 43—44.
[4] *Εἰκόνες*, § 3, d. II, str. 461. Vyd. Reitz.

Neztratí však poezie příliš mnoho, vezmeme-li jí všechny její obrazy tělesné krásy? — Kdo jí je chce brát? Jestliže se snažíme odradit ji od jedné jediné cesty, po níž se chce dostat k těmto obrazům tím, že jde po stopách sesterského umění, v nichž úzkostně bloudí, aniž by kdy dosáhla stejného cíle, uzavíráme jí snad každou jinou cestu, kde se naopak výtvarné umění musí dívat na její záda?

Právě Homér, který se tak horlivě vyhýbá tomu, aby líčil tělesnou krásu část po části, a od něhož se sotva jen tak mimochodem dozvíme, že Helena měla bílé paže[1] a krásné vlasy,[2] právě ten básník v nás přesto umí vytvořit o její kráse představu, která zdaleka překoná všechno, co je umění v tomto směru schopno dokázat. Vzpomeňme si jen na místo, kde Helena vstupuje do shromáždění starších trójského lidu. Ctihodní starci ji spatří, a jeden říká druhému:[3]

Není divu, že Trójští i Achajci holení krásných
chtějí pro takou ženu tak dlouhé snášeti strasti:
úžasně vzezřením svým je věčným bohyním rovna!

Co může vyvolat živější představu o kráse než to, že i vychladlé stáří ji uznává za hodnu války, která stojí tolik krve a slz?

To, co Homér nemohl popsat po částech, nechává nás poznat podle účinku. Vyličte nám, básníci, zalíbení, náklonnost, lásku, uchvácení, které způsobuje krása, a namalovali jste krásu samu. Kdo by si představil předmět lásky u Sapfy jako ošklivý, jestliže ona doznává, že ji při jeho spatření přechází rozum i smysly? Kdo se nedomnívá, že vidí nejkrásnější, nejdokonalejší postavu, jakmile sympatizuje s citem, který jen taková postava může vzbudit? Ne proto, že nám Ovidius ukazuje tělo své Corinny část po části:

Jaká jsem ramena spatřil a jakých se dotýkal paží!
Jaká to krásná ňadra, příhodná sevřít je v dlaň!
Jaká to pevná hruď a pod ní hladounký život!
Jaká to líbezná stehna, kyprý a nádherný bok![4]

— ale protože to činí zpít rozkoší, a vzbudit v nás touhu po ní je tak snadné, myslíme si, že se kochámе stejným pohledem, jakým se kochal on.

Jiná cesta, jak může poezie dostihnout výtvarné umění ve vylíčení tělesné krásy, je ta, že promění krásu v půvab.* Půvab je krása v pohybu, a právě proto pro malíře méně

[1] *Ílias* III, v. 121.
[2] *Ílias* III, v. 319.
[3] *Ílias* III, v. 156—158.
[4] Ovidius, *Amores* I, 5, v. 19—22.

* V německém originále „Reiz": odpovídá zde zhruba latinskému „gratia"; Schiller později rozpracoval odlišení krásy (Schönheit) a půvabu jako oduševnělé krásy (Anmut) mj. v pojednání *Über Anmut und Würde*, 1793.

výhodná než pro básníka. Malíř může nechat pohyb jen uhodnout, ve skutečnosti jsou však jeho postavy nehybné. Proto se i půvab u něho stává grimasou. Avšak v poezii zůstává tím, čím je: pomíjivou krásou, kterou toužíme vidět znovu a znovu. Přichází a odchází: a poněvadž si lépe a živěji vybavujeme v paměti pohyb než tvary nebo barvy, musí na nás půvab právě v tomto ohledu působit silněji než krása. Všechno, co se tak v malbě Alciny líbí a co dojímá, je půvab. Dojem, jímž působí její oči, nepochází z toho, že jsou to oči černé a ohnivé, nýbrž z toho, že se spanile rozhlížejí a otáčejí, že kolem nich poletuje Amor a vystřílí z nich celý svůj toulec. Její ústa uchvacují ne proto, že rty pokryté zvláštní rumělkou tu uzavírají dvě řady vzácných perel; nýbrž protože tu vzniká milostný úsměv, který sám už otevírá ráj na zemi; z nich zaznívají přívětivá slova, jež obměkčí každé drsné srdce. Její hruď nás okouzluje ne tak proto, že v nás mléko, slonovina a jablka vybaví její bělostnost a líbezný tvar, ale spíše proto, že ji vidíme zvedat se a klesat, jako vlnky až na samém kraji břehu, když mírný vánek rozhoupá moře.

— a ňadra plná, tuhá
se podobají perleťové sloni,
jak vlny jsou, když stíhá družka druha,
když sladký vánek na moři je honí.

Jsem si jist, že samé takové projevy půvabu, soustředěné do jedné nebo dvou stancí, by měly větší účinek než všech těch pět stancí, do nichž je Ariosto rozhodil a zároveň propletl s mdlými rysy krásné formy, příliš učenými pro naše cítění.

Dokonce i Anakreón se raději dopustil zdánlivé neobratnosti, když vyžadoval od malíře nemožné, jen aby oživil obraz své dívky půvabem.

V dolíčku té něžné brady
i kol mramorové šíje
Grácie ať poletují.

Ať její něžnou bradičku, její mramorovou šíji obletují všechny Grácie, poroučí malíři. Jak to? Máme tomu rozumět doslova? To není pro malíře proveditelné. Malíř mohl dát bradě tu nejkrásnější zaoblenost, ten nejkrásnější důlek, „vtisknutý Amorovým prstem" (neboť ἔσω, jak se mi zdá, má naznačit dolíček) — mohl dát krku to nejkrásnější zabarvení; ale víc už nic. Otáčení tohoto krásného krku, hra svalů, při níž je onen důlek vidět jednou víc, jednou míň, tedy vlastní půvab, to bylo nad jeho síly. Básník vyslovil to nejvyšší, čím mohlo jeho umění zpřístupnit krásu našim smyslům, a malíř ať si hledá zase nejsilnější možné vyjádření ve svém umění. Je to další příklad ke shora uvedené poznámce, že básník, i když mluví o uměleckých dílech, není přesto povinen se při svém popisu držet v mezích výtvarného umění.

XXII

Zeuxis maloval Helenu a měl tu odvahu, že pod kresbu připojil ony slavné Homérovy řádky, v nichž uchvácení starci přiznávají své pocity. Ještě nikdy se nepustilo malířství a poezie do podobného zápasu o prvenství. Skončil nerozhodně, a obě strany si odnesly palmu vítězství.

Neboť stejně jako nám moudrý básník ukázal krásu, kterou nemohl vylíčit část po části, jen v jejím účinku, ukázal nám neméně moudrý malíř krásu jen v jednotlivých částech a považoval to za nedůstojné svého umění, aby se utekl k nějakému jinému pomocnému prostředku. Jedinou postavou na jeho malbě byla nahá Helena. Neboť je pravděpodobné, že to byla právě Helena, kterou maloval pro Krotóňany.[1]

Srovnejme s tím obraz, který předpisuje mladým umělcům z těch řádků Caylus, a podivíme se: „Helena, pokryta bílým závojem, se objeví uprostřed mužů různého stáří, mezi nimiž je i Priamos, jehož lze poznat podle symbolu královské hodnosti. Výtvarný umělec si musí dát záležet především na tom, aby nás nechal pocítit triumf krásy na lačných pohledech a na všech projevech užaslého obdivu v tvářích těchto vychladlých starců. Scéna se odehrává nad jednou z městských bran. Pozadí obrazu se může ztrácet proti nebi nebo proti vyšším budovám města; první by bylo odvážnější, ale hodí se jedno i druhé."

Představme si takový obraz provedený největším mistrem naší doby a srovnejme jej s obrazem Zeuxidovým. Který ukáže skutečný triumf krásy? Tento, kde ho sám cítím, nebo onen, kde ho mám vyčíst z grimas dojatých starců? „Stařecká láska je odporná";* chtivý pohled činí i ten nejctihodnější obličej směšným, a stařec, který prozrazuje mladické žádosti, je dokonce hnusný. Homérovým starcům se to vyčítat nedá; neboť afekt, který pociťují, je chvilkovou jiskrou, kterou jejich moudrost okamžitě zdusí; jsou určeni jen k tomu, aby Heleně prokázali čest, ne k tomu, aby se sami zhanobili. Přiznávají svůj cit a hned dodávají:

Ale ač taková jest, ať raději odpluje s lodmi,
*sice tu dítkám i nám též v budoucnu zůstane k zhoubě!***

Bez tohoto rozhodnutí by to byli staří hejskové, takoví jako na Caylusově obraze. A na co tam upírají své chtivé pohledy? Na postavu zachumlanou v závoji. To že je Helena? Nechápu, jak jí tu Caylus mohl nechat závoj. Homér jí ho sice výslovně dává:

Ihned bělostnou rouškou si Helené zakryla líce,
*kvapem z komnaty vyšla —****

[1] Valerius Maximus, kn. III, kap. 7. — Dionýsios z Halikarnássu, *De arte rhetorica*, kap. 12 (O zkoumání řečí).

* Ovidius, *Amores* I, 9, v. 4.

** *Ilias* III, v. 159—160.

*** *Ilias* III, v. 141—142.

ale jen proto, aby v něm přešla ulici; a i když zřejmě už u Homéra projevili starci svůj obdiv ještě dříve, než si závoj zase sňala nebo ho odhodila zpátky, nebylo to poprvé, co ji starci viděli; jejich přiznání tedy pravděpodobně nevyplynulo z nynějšího chvilkového spatření, nýbrž cítili už asi často to, k čemu se tentokrát poprvé přiznali. V obraze se nic podobného neděje. Když na něm vidím uchvácené starce, chci také hned vidět, co je uchvacuje; a budu se cítit krajně dotčen, když neuvidím, jak už bylo řečeno, nic než zachumlanou postavu pod závojem, na niž starci roztouženě civí. Co má ta věc společného s Helenou? Její bílý závoj a něco z obrysů její postavy, pokud mohou být obrysy pod závojem znatelné. Možná, že hrabě neměl v úmyslu dát zakrýt její obličej, a jmenuje závoj jen jako kus jejího oděvu. Je-li tomu tak (jeho slova se sice asi docela tak vyložit nedají: „Hélène couverte d'un voile blanc" — Helena zakrytá bílým závojem), pak bych se zase divil něčemu jinému: doporučuje výtvarnému umělci tak pečlivě výraz na tvářích starců, jen o kráse Helenina obličeje neztratí ani slovo. Tato počestná krása, v oku navlhlý lesk lítostivé slzy, bázlivě se blížíc — Jak? Je snad ta krása krás pro naše umělce něčím tak běžným, že je na ni ani nemusíme upozorňovat? Nebo je výraz víc než krása? A jsme už i na obrazech, stejně jako na jevišti, zvyklí považovat i tu nejošklivější herečku za úchvatnou princeznu, jen když jí princ dává najevo opravdu vroucí lásku, kterou k ní cítí?

Pravda je, že by se obraz Caylusův měl k obrazu Zeuxidovu jako pantomima k nejvznešenější poezii.

Homér se v dřívější době četl horlivěji než dnes. A přesto nenajdeme tak mnoho zmínek o obrazech, jež by z něho byli staří umělci načerpali.[1] Jen těch zmínek o zvláštních tělesných krásách užívali horlivě, jak se zdá; ty malovali; cítili dobře, že jen tady jim je dovoleno chtít soutěžit s básníkem. Mimo Helenu maloval Zeuxis i Pénelopu; a Apellova Diana byla Dianou Homérovou s doprovodem nymf. Při této příležitosti chci připomenout, že to místo v Pliniovi, kde o Dianě píše, je třeba zkorigovat.[2] Malovat

[1] Fabricius, *Bibliotheca Graeca* [1705—1728], kn. II, kap. 6, str. 345.

[2] Plinius říká o Apellovi (kn. XXXV, odd. 36, str. 698. Vyd. Hardouin): „Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis." (Namaloval i Dianu uprostřed družiny obětujících panen: a tímto obrazem zřejmě překonal verše, v nichž totéž popsal Homér.) Nic asi nebylo pravdivějšího než tato chvála. Krásné nymfy kolem bohyně, která je převyšuje svým majestátním čelem, to je ovšem námět, který vyhovuje víc malířství než poezii. Jen to „sacrificantium" (obětujících) je mi krajně podezřelé. Co dělá bohyně uprostřed obětujících panen? A je toto snad zaměstnání, které dává Homér družkám Dianiným? Vůbec ne; ty s ní táhnou horami a lesy, baví se honitbou, hrají si a tančí (*Odysseia* VI, v. 102—106):

> Jaká Artemis jest, jdouc po horách, střelkyně šípů,
> ať už po Erymanthu či po dlouhém Táygetu kráčí,
> těšíc se z divokých kanců neb laněk střelhbitých v běhu —
> s ní tam venkovské nymfy, jež bouřného Dia jsou dcery,
> baví se veselou hrou ...

Plinius asi tedy nenapsal „sacrificantium" (obětujících), spíš „venantium" (honících) nebo něco podobného, možná „silvis vagantium" (potulujících se v lesích), což by přibližně souhlasilo v počtu změněných písmen.

však děje z Homéra jen proto, že měly bohatou kompozici, skvělé kontrasty, umělecké ztvárnění, to asi nevyhovovalo vkusu starých výtvarných umělců, a ani jim to vyhovovat nemohlo, pokud se jejich umění drželo v těsnějších mezích toho, co bylo jeho nejvyšším posláním. Zato se živili duchem básníka; vyplňovali svou fantazii jeho nejušlechtilejšími rysy; oheň jeho nadšení zapaloval plamen jejich; viděli a vnímali jako on: a tak se jejich díla stala otiskem děl Homérových, ne v poměru portrétu k originálu, nýbrž v poměru syna k otci; byla podobná, ale přece různá. Podobnost spočívá často jen v jednom jediném rysu; všechny ostatní nemají mezi sebou nic společného, jen to, že s podobným rysem v jednom i druhém harmonují.

Protože ostatně byla Homérova mistrovská básnická díla starší než kterékoli mistrovské dílo výtvarné, protože Homér pozoroval přírodu okem malíře už dřív než nějaký Feidiás a Apellés, není divu, že výtvarní umělci našli různé, v jejich dílech zvlášť využitelné postřehy u Homéra dřív, než měli čas je sami vyvodit z přírody, a tak se jich horlivě chopili, aby zobrazili přírodu skrze Homéra. Feidias přiznal, že řádky:[1]

Domluviv Kronův syn, svým tmavým obočím kývl.
Ihned kadeře božské se shrnuly do čela vládci
z božské nesmrtelné hlavy — a velký Olymp se zachvěl.

Slovu *παίζειν* (hrajících si) by asi u Homéra nejspíš odpovídalo „saltantium" (tančících), a i Vergilius nechává ve svém napodobení tohoto místa Dianu s jejími nymfami tančit (*Aeneis* I, v. 497—498):

— Nejinak na hřbetech Kynthu neb luzných Eurótu březích
Artemis provádí tance —

Spence má přitom prapodivný nápad (*Polymetis*, dial. VIII, str. 102). „Tato Diana," říká, „i na obraze, i v líčeních, byla Diana Venatrix (Lovkyně), přestože ji ani Vergilius, ani Apellés nebo Homér nepředstavovali, jak se svými nymfami loví, nýbrž jak se věnuje onomu druhu tanců, které pokládali za velmi vážné bohoslužebné obřady." V jedné poznámce k tomu dodává: „Výraz *παίζειν* (hrát si), užitý při této příležitosti Homérem, se sotva hodí na honitbu, stejně jako „choros exercere" (provádět tance v řadách) u Vergilia se musí chápat ve smyslu náboženských tanců staré doby, protože tanec na veřejnosti byl podle starého římského názoru nedůstojný mužů, pokud to nebyly tance prováděné na počest Marta, Bakcha nebo nějakého jiného božstva." Podle Spence se má totiž jednat o ony slavnostní tance, které se u starých počítaly k bohoslužebným jednáním. A proto, jak se domnívá, potřebuje i Plinius slovo „sacrificare": „Proto užívá Plinius, když mluví o Dianiných nymfách, právě při této příležitosti slova „sacrificare", což vcelku charakterizuje jejich tance jako tance náboženské." Zapomíná, že u Vergilia tančí i sama Diana: „exercet Diana choros" (Diana vede kolo). Měl-li by tedy být tento tanec tancem bohoslužebným, na čí počest by ho tančila Diana? Na svou vlastní? Nebo aby uctívala božstvo jiné? Ani jedno, ani druhé nemá smysl. A jestliže staří Římané nepovažovali tanec vůbec za hodný důstojné osoby, museli jejich básníci jen proto přenášet vážnost jejich líčil také na mravy bohů, které vypadaly u řeckých básníků docela jinak? Říká-li Horatius o Venuši (kn. I, óda IV):

Kytherská Venuše za svitu měsíce řídí chorovody
a nymfy se sličnými Gráciemi
střídou svých kročejů tepají zemi —

byly i toto posvátné náboženské tance? Ztrácím příliš slov na takový pošetilý nápad.

[1] *Ilias* I, v. 528 n. — Valerius Maximus, kn. III, kap. 7.

— mu posloužily jako vzor jeho Jupitera na Olympu a že se mu jedině jejich pomocí podařil božský obličej, „vzatý skoro ze samého nebe“. Komu to neříká, že fantazie výtvarného umělce byla podnícena vznešeným obrazem básníkovým, a tím jí byla dána schopnost učinit si představy stejně vznešené, ten, myslím, přehlíží to nejpodstatnější a spokojuje se s něčím naprosto všeobecným tam, kde lze uvést něco zcela zvláštního, čím se dosáhne hlubšího uspokojení. Pokud mohu posoudit, přiznal Feidiás současně i to, že teprve na tomto místě poprvé postřehl, kolik výrazů mohou mít brvy a „jak mnoho duše“[1] se v nich projevuje. Možná, že ho to přimělo, aby se horlivěji věnoval vlasům, a tak alespoň do určité míry vyjádřil to, co Homér nazývá ambrosiovým vlasem. Je totiž jisté, že staří umělci před Feidiem málo rozuměli tomu, co projevoval a znamenal různý výraz, a zvlášť zanedbávali vlasy. Ještě Myrónovi se dá v obou těchto věcech mnohé vytknout, jak poznamenává Plinius,[2] a právě po něm se jako první vyznamenal svým krásným zobrazením vlasů Pýthagorás Leontínský.[3] Tomu, čemu se Feidiás naučil z Homéra, naučili se ostatní umělci z Feidiových děl.

Uvedu ještě jeden takový příklad, který mi vždycky působí velké potěšení. Vzpomeňme si, co Hogarth poznamenává o Apollónovi Belvederském.[4] „Tento Apollón,“ říká, „a Antinoos jsou vystaveni v jednom a témže paláci v Římě. Jestliže však Antinoos naplňuje diváky údivem, Apollón je uvádí přímo v úžas; a sice, jak se o tom vyjadřují cizí návštěvníci, zjevem, v němž se projevuje něco víc než lidského a jejž nikdo z nich naprosto není schopen popsat. A tento účinek, říkají, je tím obdivuhodnější, že když ho zkoumáme blíže, objeví v něm i normální oko neproporcionálnost. Jeden z nejlepších sochařů v Anglii, který tam nedávno cestoval, aby se na ty sochy podíval, mi potvrdil to, co jsem teď řekl, zvláště to, že nohy a stehna jsou vzhledem k horním částem příliš dlouhé a široké. A Andreas Sacchi, jeden z největších italských malířů, je asi úplně stejného mínění, jinak by byl sotva (v slavném obraze, který je nyní v Anglii) dal svému Apollónovi, který korunuje hudebníka Pasquiliniho, stejné proporce, jaké má Antinoos, jenž se ostatně zdá být naprostou Apollónovou kopií. Jestliže už často spatřujeme i na vynikajících dílech, že některá docela malá část byla zanedbána, nemůže o to přece jít v tomto případě. Neboť na krásné soše jsou správné proporce jednou z podstatných krás. Z toho je možno učinit závěr, že tyto údy musely být prodlouženy úmyslně, jinak by se tomu bylo dalo snadno zabránit. Jestliže tedy zkoumáme krásy této postavy skrz naskrz, právem usoudíme, že to, co bylo doposud na jejím vzhledu považováno za nepopsatelné, pocházelo z toho, co se jevilo jako vada jedné z jejích částí.“ To všechno je velice jasné; už Homér, dodávám, to cítil a naznačil, že existuje vznešený vzhled, jehož lze docílit pouze tímto dodatečným zvětšením rozměrů nohou a stehen. Neboť když chce Anténór srovnat Ulixovu postavu s Menelaovou, dává mu říci:[5]

[1] Plinius, kn. X, odd. 51, str. 616. — Vydal Hardouin.

[2] Plinius, kn. XXXIV, odd. 19, str. 651. „Zdá se, že ačkoliv přesně zobrazil tělo, nevyjádřil pocity duševní, a ani vlasy a vous nezachytil výstižněji, než bylo zvykem v raném starověku.“

[3] Tamtéž. „Ten byl první, kdo zobrazil svaly a žilky, a také vlasy výstižněji.“

[4] *Analysis of Beauty* [1753], str. 147, berlínské vydání.

Atreův syn, jak stáli, byl širší rameny svými,
avšak sedli-li k sobě, tu Odysseus statnější býval.

„Když oba stáli, vyčníval Menelaos značně svými rameny; když však oba seděli, byl mohutnější Ulixes.“ Poněvadž tedy získával teprve vsedě vzhled, který měl Meneláos vstoje, lze snadno určit poměr, v jakém byla horní část těla k jejich nohám a stehnům. Ulixes byl větší v proporcích horní části těla; Meneláos v proporcích nohou a stehen.

XXIII

Jedna jediná nepatřičná část může rušit harmonizující účinek krásy mnoha částí. Proto se však předmět ještě nestává ošklivým. I ošklivost vyžaduje více nepatřičných částí, které musíme mít také možnost přehlédnout najednou, máme-li přitom pociťovat opak toho, co pociťujeme při kráse.

Podle toho by ani ošklivost nemohla svou podstatou být námětem poezie; a přesto Homér vylíčil v Thersítovi krajní ošklivost, a učinil to po částech. Proč mu bylo u ošklivosti dovoleno to, co u krásy sám sobě tak moudře zakázal? Nebrání to účinku ošklivosti, vypočítávají-li se postupně její prvky, jestliže podobné vypočítávání prvků u krásy její účinek maří?

Ovšemže ano, ale v tom právě tkví i ospravedlnění Homéra. Právě proto, že se ošklivost v básníkově líčení stává méně odporným jevem tělesných nedostatků a přestává být ošklivostí, i pokud jde o její účinek, může jí básník využít; a co nemůže použít samo o sobě, užije jako příměs, aby v nás vyvolal a zesílil jisté smíšené pocity, jimiž nás musí zabavit z nedostatku citů čistě příjemných.

Tyto smíšené pocity jsou směšnost a hrůznost.

Homér dělá Thersíta ošklivým, aby ho zesměšnil. Směšným se však nestává pouze svou ošklivostí; neboť ošklivost je nedokonalost, a ke směšnému je zapotřebí protikladu dokonalého a nedokonalého.[1] To je vysvětlení mého přítele, k němuž bych rád dodal, že tento protiklad nesmí být příliš ostrý ani pronikavý, a že barevné kontrasty, vyjádřené řečí malířů, musí být takové, aby se mohly nechat navzájem splynout. Moudrý a poctivý Ezop se tím, že mu byla dána Thersítova ošklivost, ještě nestává směšným. Chtít přenést *Γελοῖον* (směšno) jeho naučných vyprávění ve formě nevzhlednosti na jeho vlastní osobu, to byl jen pošetilý nápad mnišského mozku. Neboť tělo mrzáka a krásná duše jsou jako olej a ocet; i když se slijí dohromady, podrží si každý svou vlastní chuť. Nemůže z nich vzniknout nic třetího; tělo budí odpor, duše zalíbení; každé zvlášť. Jen pokud je znetvořené tělo současně i vetché a nemocné, pokud brání duši v jejím účinku, nebo se stane zdrojem škodlivých předsudků vůči ní: pak splyne odpor i zalíbení vjedno; to, co z toho vznikne, však není smích, ale soucit, a předmět, kterého bychom si bez toho jen velice vážili, se stane zajímavým. Znetvořený křehký Pope byl jistě pro své přátele

[5] *Ilias* III, v. 210—211.

[1] *Philosophische Schriften* pana Mosese Mendelssohna, sv. II, str. 23.

mnohem zajímavější než krásný a zdravý Wicherley pro své. — Thersítés se stává svou ošklivostí právě tak málo směšným, jako by byl bez ní. Ošklivost; souhlas této ošklivosti s jeho povahou; rozpor, který obě tyto věci tvoří s představou o vlastní důležitosti, kterou tak hýčká; neškodný účinek jeho zlovolných žvástů, který snižuje pouze jeho samotného: všechno to musí sloužit tomuto účelu. Poslední okolností je *Οὐ φθαρτικόν* (neškodnost), kterou Aristotelés u směšnosti bezpodmínečně vyžaduje;[1] i můj přítel to považuje za nutnou podmínku toho, aby onen kontrast nebyl příliš důležitý a nemusel nás příliš zajímat. Jen si představme, že by nakonec i Thersíta bylo jeho škodolibé popichování Agamemnona přišlo draho, takže by je byl musel místo několika krvavých šrámů zaplatit životem: hned bychom se mu přestali smát. Neboť i tato lidská zrůda je přece jen člověk, jehož záhuba se nám zdá být větším zlem než všechny vady a neřesti, které má. Abychom si o tom učinili obraz, přečteme si o jeho konci u Quinta Kalabrijského.[2] Achilleus lituje, že zabil Penthesileiu: krásná žena v krvi, tak statečně prolité, si žádá hluboké úcty a soucitu; a úcta a soucit se změní v lásku. Ale pomlouvačný Thersítés udělá z této lásky zločin. Horlí proti smyslné žádosti, která svádí i toho nejstatečnějšího muže k hloupostem,

— jež moudrého muže a reka
chrabrého k bláznovství svádí —[3]

Achilleus se rozzuří, a beze slova ho udeří tak prudce mezi tvář a ucho, že mu z krku vyletí se zuby a krví naráz i duše. Jak příšerné! Začnu nenávidět prchlivého vraha Achillea víc než poťouchlého, štvavého Thersíta; výkřik radosti, který se po tomto činu mezi Řeky zvedne, mě uráží; postavím se na stranu Dioméda, který už tasí meč, aby svého příbuzného na vrahovi pomstil: neboť cítím, že Thersítés je spřízněn i se mnou, že je to člověk.

Dejme však tomu, že by Thersítovo štvaní vedlo ke vzpouře, vzbouřený lid by byl skutečně vstoupil na loď a opustil zrádně své velitele, ti by padli do rukou pomstychtivých nepřátel, a tam by božský trest stihl flotilu a lid uvrhl do naprosté záhuby: jak by se nám jevila Thersítova ošklivost pak? Může-li se stát neškodná ošklivost směšnou, je škodlivá ošklivost vždy hrůzná. Neumím to vysvětlit lépe než několika výbornými místy ze Shakespeara. Edmund, levoboček hraběte z Glosteru v *Králi Learovi*, není menší zlosyn než Richard, vévoda z Glocesteru, jenž si nejzrůdnějšími zločiny proklestil cestu na trůn, na který vstoupil jako Richard III. Jak je však možné, že první z nich nebudí zdaleka tolik hrůzy a zděšení jako druhý? Slyším-li levobočka říkat:

Tys, přírodo, mým božstvem. Tvými řády
se musím řídit. Proč bych já měl snášet
ten mor, jenž sluje zvyk, a dát se zkrátit

[1] *Poetika*, kap. 5.
[2] Quintus, *Paralipomena*, kn. I, v. 720—775.
[3] Quintus, *Paralipomena*, kn. I, v. 737.

předsudkem hnidopišských národů,
jen že mě o růček a o dvě luny
předešel bratr? Proč jsem levoboček?
Proč panchart? Když mám tělo stejně ladné,
v něm stejnou čest a v tváři stejnou značku
jak milostpanin princ? Proč nám ten cejch
vypalují? Prý dítě hanby! Panchart!
Nám, kdož jsme na přírodě po zbojnicku
si vzali jádra víc a jiskry víc
než v plytké nudě mdlého lože padne
na celé rody hejlů, udělaných
napolo ve spaní.

— slyším ďábla, ale vidím ho v podobě světlého anděla. Slyším-li naopak vévodu z Glocesteru říkat:

Jenomže já — já nemám postavu
pro takové rozpustilosti,
milostným zrcadlům se dvořit nemohu,
já mám jen hrubou ražbu, chybí mi
vznešenost lásky, nesvedu svou chůzí
oslnit vlnící se krasavici,
já mám souměrnost těla přistřiženou,
falešná příroda mě ošidila o vzhled,
jsem zpotvořený, nedodělaný,
vyslaný předčasně sem na svět, kde mám dýchat,
ani ne z poloviček hotový,
a to tak mizerně a nevkusně,
že kudy kulhám, feny štěkají —
mně tedy v tomhle slabounkém, pisklavém míru
nezbývá žádná sladká kratochvíle;
nanejvýš pátrat, jaký vrhám v slunci stín
a skládat básně na svou šerednost.
A jelikož nemohu dělat milovníka
a tím se bavit v těchto dnech laskavých slov,
rozhodl jsem se dělat ničemnosti.

— slyším ďábla a vidím ďábla; v podobě, kterou by měl mít jen ďábel sám.

XXIV

Tak využívá ošklivosti forem básník; jak jí může využít výtvarný umělec?

Malířství jako zručnost zobrazování ošklivost vyjádřit může; malířství jako krásné umění ji vyjadřovat nechce. Ve své první roli si může zvolit všechny viditelné předměty;

v druhé se omezuje pouze na ty viditelné předměty, jež vzbuzují příjemné pocity.

Avšak nelíbí se i nepříjemné pocity, jsou-li zobrazeny? Ne všechny. Pronikavý umělecký kritik[1] to už zpozoroval u pocitu hnusu. „Představy strachu," říká, „smutku, úleku, soucitu atd. mohou vyvolat nelibost jen tehdy, považujeme-li zlo za skutečné. Mohou tedy přejít v pocity příjemné, pomyslíme-li na to, že je to vlastně klam umění. Odporný pocit hnusu se však vytváří podle zákona fantazie na základě pouhé představy v duši, ať už předmět považujeme za skutečný nebo ne. Co je tedy platno zasažené mysli, když se zobrazující umění sebevíc prozradí? Její nelibost nevznikla z předpokladu, že je zlo skutečné, ale z pouhé představy zla, a ta tu skutečně je. Pocity hnusu jsou tedy vždy přirozené, nikdy napodobené."

Totéž platí i o ošklivosti vzhledu. Tato ošklivost uráží náš zrak, protiví se našemu smyslu pro pořádek a harmonii a vzbuzuje odpor bez ohledu na skutečnou existenci předmětu, u něhož ji vnímáme. Thersíta nesnášíme ani ve skutečnosti, ani na obraze; a jestliže se nám jeho obraz protiví přece jen trochu méně, není tomu tak proto, že by ošklivost jeho podoby snad v zobrazení ošklivostí být přestala, nýbrž proto, že máme schopnost od této ošklivosti abstrahovat a těšit se pouze z malířova umění. Avšak i toto potěšení bude každou chvíli přerušeno úvahou, k jak špatnému účelu bylo umění využito, a tato úvaha se zřídka vyhne tomu, aby nesvedla k podceňování umělce.

Aristotelés udává jinou příčinu[2] toho, proč věci, na které se díváme v přírodě s odporem, poskytují potěšení i tehdy, jsou-li zobrazeny s maximální věrností: obecnou lidskou touhu po vědění. Máme radost, můžeme-li se buď ze zobrazení dozvědět, „co každá věc je", nebo když z něho můžeme usoudit, „že to je to či ono". Avšak ani z toho nevyplývá nic ve prospěch zobrazení ošklivosti. Potěšení, které plyne z uspokojení naší touhy po vědění, je jen chvilkové, a vzhledem k předmětu, jímž je uspokojena, jen náhodné; oproti tomu je nelibost provázející pohled na ošklivost trvalá a pro předmět, který ji vzbuzuje, podstatná. Jak tedy může být jedno s druhým v rovnováze? Ještě méně může malé příjemné zaujetí, vyvolané tím, že zpozorujeme podobnost, překonat nepříjemný účinek ošklivosti. Čím přesněji srovnávám ošklivou podobu s ošklivým originálem, tím více se tomuto účinku vystavuji, takže potěšení ze srovnání brzy zmizí a mně nezůstane nic než odporný dojem dvojnásobné ošklivosti. Usuzujeme-li podle příkladů, které dává Aristotelés, budí to v nás dojem, jako by byl ani nechtěl počítat ošklivost vzhledu k nelibým předmětům, které se v zobrazení mohou líbit. Těmito příklady jsou trhající zvířata a mrtvoly. Trhající zvířata budí hrůzu, i když nejsou ošklivá; a tato hrůza, ne jejich ošklivost, je tím, co je v zobrazení vystřídáno příjemným pocitem. Stejně je tomu i s mrtvolami; pronikavější pocit soucitu, hrůzné pomyšlení na náš vlastní konec je tím, co pro nás dělá z mrtvol v přírodě předměty budící odpor; v zobrazení však ztrácí onen soucit své ostří tím, že si uvědomujeme iluzi, a od onoho osudového pomyšlení nás mohou buď zcela odvést dodatečně lichotivé okolnosti, nebo

[1] *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, odd. V, str. 102. [Dopis 82; jeho autorem byl dle Nicolaiova údaje Mendelssohn.]

[2] *Poetika*, kap. IV.

s ním mohou splynout tak nerozlučně, že v tom pak spatřujeme spíš žádoucnost než hrůznost.

Ošklivost forem, vzbuzující nepříjemný pocit, ale přitom ne pocit patřící k těm, jež by se zobrazením měnily na příjemné, nemůže být proto sama o sobě námětem malířství jako krásného umění: jde jen ještě o to, zda by mu nemohla být užitečná stejně jako poezii v podobě přísady, která zesiluje jiné pocity.

Smí malířství užívat ošklivosti forem, aby docílilo směšnosti a hrůznosti?

Neodvažuji se na to rovnou odpovědět „Ne". Nedá se popřít, že neškodná ošklivost se může i v malířství stát směšnou, zejména spojuje-li se s ní předstírání půvabu a vážnosti. Stejně nesporné je i to, že škodlivá ošklivost budí jak v přírodě, tak i v malířství hrůzu, a že ona směšnost a tato hrůza, jež jsou už samy o sobě smíšenými pocity, dosáhnou v uměleckém zobrazení nového stupně poutavosti a zábavnosti.

Přesto však si musíme uvědomit, že i navzdory tomu zde malířství není v úplně stejné situaci jako poezie. V poezii, jak jsem už poznamenal, ztrácí ošklivost forem změnou koexistujících součástí v součásti následující svůj záporný účinek téměř úplně; z tohoto hlediska téměř přestává být ošklivostí a může se tím těsněji spojovat s ostatními jevy a podílet na vzniku nového zvláštního účinku. V malířství má ošklivost oproti tomu všechny své síly pohromadě a nepůsobí slaběji než v přírodě samé. Neškodná ošklivost nemůže tedy zůstat dlouho směšnou; nepříjemný pocit nabude vrchu, a co bylo v prvních okamžicích fraškou, je potom jen odporné. Nejinak je tomu se škodlivou ošklivostí; hrůza se pozvolna ztrácí, a natrvalo zůstává jedině ta neforemnost.

Vezmeme-li to v úvahu, pak měl hrabě Caylus plně pravdu, když epizodu o Thersítovi z řady svých maleb podle Homéra vynechal. Avšak máme jen proto právo si přát, aby nebyla ani v Homérovi? Nerad shledávám, že tohoto mínění je jeden učenec s jinak správným a jemným vkusem.[1] Podrobnější výklad o tom si ponechám na jiné místo.

XXV

I druhý rozdíl, který uvedený kritik umění nachází mezi humorem a jinými nepříjemnými duševními pocity, se projevuje v nelibosti, kterou v nás vzbuzuje ošklivost forem.

„Jiné nepříjemné vášně," říká,[2] „mohou také nejen v zobrazení, nýbrž i v přírodě samé být pro mysl lichotivé tím, že nikdy nevzbuzují pouhou nelibost, nýbrž jsou vždy směsí hořkosti a rozkoše. Náš strach je zřídkakdy zbaven vší naděje; hrůza probudí k životu všechny naše síly, abychom unikli nebezpečí; hněv je spjat s touhou po pomstě, smutek s příjemnou představou minulé blaženosti, a soucit je neoddělitelný od něžných citů lásky a náklonnosti. Duše má možnost prodlévat hned u potěšující, hned zas u nepříjemné části vášně, a sama si vytvářet směs libosti a nelibosti, která je žádoucnější než to nejčistší potěšení. Stačí jen trochu pozorovat sebe sama, abychom si to mnoho-

[1] Klotz, *Epistolae Homericae* [1764], str. 33 n.

[2] Tamtéž, str. 103.

násobně potvrdili; odkud by se jinak vzalo to, že rozzlobenému je jeho hněv a smutnému jeho rozladění milejší než všechny radostné představy, jimiž ho chceme uklidnit? Docela jinak je tomu však s hnusem a jemu blízkými pocity. Duše v něm nepoznává žádnou zřejmou příměs libosti. Nelibost nabývá vrchu, a proto není myslitelný žádný stav ani v přírodě, ani v zobrazení, v němž by mysl před těmito představami s odporem neprchala."

Zcela správně; avšak protože i tento kritik umění zná ještě jiné pocity, blízké hnusu, jež rovněž nevzbuzují nic než nelibost, který z nich může být bližší hnusu než pocit ošklivosti forem? I ten je v přírodě bez nejmenší příměsi libosti; a protože ji nemůže získat ani v zobrazení, není tedy myslitelný stav, ve kterém by mysl před jeho představou neměla s odporem prchat.

Ano, tento odpor, podle toho, jak jsem pečlivě prozkoumal své city, má naprosto povahu hnusu. Pocit, který provází ošklivost forem, je hnus, pouze poněkud slabšího stupně. To je sice v rozporu s jinou poznámkou uměleckého kritika, podle níž jsou pocitům hnusu vystaveny jen nejtemnější smysly, chuť, čich a hmat. „Oba první," říká, „při přílišné sladkosti, a poslední při příliš velké měkkosti těles, které nekladou hmatajícím vláknům dostatečný odpor. Tyto předměty jsou pak nesnesitelné i pro zrak, ale pouze asociací pojmů, tím, že si s odporem vzpomeneme na to, jak působí na chuť, čich a hmat. Neboť pro zrak neexistují, po pravdě řečeno, žádné odporné předměty." Mně se však zdá, že se přesto takové předměty uvést dají. Znamení ohně v obličeji, zaječí pysk, rozplácnutý nos se zajícími nozdrami, chybějící obočí, to jsou šeredné jevy, které se nemohou protivit ani čichu, ani chuti, ani hmatu. Nicméně je jisté, že při jejich spatření pociťujeme něco, co je mnohem bližší hnusu než to, co pociťujeme při pohledu na deformovanost těla, křivou nohu, hrbatá záda; čím citlivější je náš temperament, tím silněji se v našem těle projevuje nutkání, předcházející zvracení. Jenže toto nutkání velice brzo mizí a k opravdovému zvracení zřídka dojde; to je ovšem způsobeno tím, že jde o předměty zraku, a ten v nich a současně s nimi vnímá řadu skutečností, jejichž příjemnou představou jsou ty nepříjemné tak oslabeny a zatemněny, že nemohou mít na tělo žádný znatelný vliv. Oproti tomu temnější smysly, jako chuť, čich a hmat, nemohou, jsou-li zasaženy něčím odporným, vnímat zároveň i zmíněné skutečnosti; odporné tedy působí samo o sobě a v celé své síle, a musí být provázeno i tělesně mnohem prudším otřesem.

Ostatně hnusnost má úplně stejný vztah k zobrazení jako ošklivost. Dokonce protože je její nepříjemný účinek prudší, může se ještě méně než ošklivost stát sama o sobě předmětem poezie nebo malířství. Jen kvůli tomu, že je rovněž velice zmírněna slovním výrazem, odvažuji se tvrdit, že básník může užít alespoň několika hnusných rysů jako příměsi ke jmenovaným smíšeným pocitům, které se mu touto ošklivostí podaří posílit.

Hnusné může znásobit směšné; představy důstojnosti a slušnosti, postaveny do kontrastu s hnusným, se stávají směšnými. V Aristofanovi se najde takových příkladů spousta. Napadá mi lasička, která přerušila dobráka Sókrata při jeho astronomických pozorováních.

Žák. Zrovna nedávno mu ukradli velkou myšlenku.
A udělala to lasička.
Strepsiadés. *Jak to? Vypravuj.*
Žák. Když tehdy s hubou doširoka otevřenou
se v noci díval na pohyby Měsíce,
tak ze tmy na střeše ho podělala lasička.
Strepsiadés. *Ta psina! Lasička podělala Sókrata.**

Dejme tomu, že to, co mu padá do otevřených úst, není hnusné, a směšnost je ta tam. Nejžertovnější rysy tohoto druhu má hotentotská povídka *Tquassouw a Knonmquaiha* v *Znalci*, anglickém týdeníku plném rozmaru, která se připisuje lordu Chesterfieldovi.** Je známo, jak špinaví jsou Hotentoti, a za jak krásné, zdobné a posvátné považují mnohé, co v nás vzbuzuje hnus a odpor. Rozplácnutá chrupavka místo nosu, ochablá, až k pupku pokleslá prsa, tělo namořené v slunečním žáru šminkou z kozího loje a sazí, lokny, z nichž kape sádlo, nohy a ruce ovinuté syrovými střevy: všechno to si představme na předmětu ohnivé, zbožňující, něžné lásky; všechno to si poslechněme ve výrazech vytříbeného jazyka plného úcty a obdivu, a nedejme se přitom do smíchu![1]

Zdá se, že ještě těsněji se hnusné může prolínat s hrozným. To, co nazýváme příšerným, není nic jiného než hnus s hrůzou. Longínovi[2] se sice nelíbí v obraze Smutku u Hésioda[3] „z nosních dírek mu vytékaly hleny"; avšak zdá se mi, že ani tak kvůli tomu, že je to hnusný rys, jako spíše kvůli tomu, že není nic než hnusný, a ničím nepřispívá k hroznému. Neboť dlouhé nehty přerůstající prsty, jak se zdá, kárat nechce. Třebaže dlouhé nehty nejsou o nic míň hnusné než nos, ze kterého teče. Ale dlouhé nehty jsou zároveň i hrozné, protože právě ony rozškrabávají tváře, až se z nich řine k zemi krev:

— z tváří mu potom
stékala krev dolů na zem —

[1] *The Connoisseur*, sv. I, č. 21. O kráse Knonmquaihy se praví: „Byl unesen lesklým odstínem její pleti, který svítil jako jantarové prachové peří černých selat Hessaquy; byl uchvácen rozpláclou chrupavkou jejího nosu a jeho oči spočinuly s obdivem na kráse jejích ochablých ňader, která poklesávala až k pupku." A čím přispělo umění k tomu, aby tolik půvabů postavilo do nejvhodnějšího světla? „Udělala si pomádu z kozího loje promíchanou sazemi, namazala si celé tělo a vystavila je slunečním paprskům; její kudrny byly slepené rozpuštěným sádlem a poprášené žlutým prachem Buchu; její tvář, která se leskla jako vyleštěný eben, byla místy posetá skvrnami červené země, a vypadala jako černá opona noci posetá hvězdami; údy si poprášila dřevěným popelem a navoněla je trusem smrdutého bizama. Její paže a nohy byly ovinuty lesklými střevy z jalovice; na krku visel váček z kůzlečího žaludku; pštrosí křídla zakrývala masité zadní bochníky, a vpředu měla zástěrku z chundelatých lvích uší." Připojuji ještě svatební ceremonii zamilovaného páru: „Surri neboli Nejvyšší kněz se k nim přiblížil a za melodického rachotu gom-gomů zazpíval hlubokým hlasem svatební ritus; a současně (podle zvyku Kafrů) je pokropil svěcenou močí. Nevěsta a ženich si v extázi vtírali drahocennou tekutinu do kůže, až slané kapky odstřikovaly z jejich těl jako bahnité vlny ze skalisek Chirigriqua."

[2] *Περὶ Ὑψους*, odd. 9, str. 15. Vyd. Fabricius.

[3] *Scutium Herculis*, v. 226. [Hésiodovo autorství tohoto díla bylo popíráno už ve starověku.]

* Aristofanés, *Oblaka*.

** Vydavateli týdeníku The Connoisseur (1754—1756) byli Colman a Thornton.

Naopak nos, ze kterého teče, není ničím víc než jenom nosem, ze kterého teče, a já radím Smutku, aby jen zavřel pusu. Přečtěme si u Sofokla popis pusté jeskyně nešťastného Filoktéta. Není tam vidět žádnou potravu, žádné pohodlí, kromě rozšlapaného, nastlaného suchého listí, neforemného dřevěného poháru a křesadla. To je celé bohatství nemocného, opuštěného muže. Čím ukončí básník tento smutný, strašný obraz? Přídavkem hnusu. „Ha," lekne se najednou Neoptolemos, „tady se suší roztrhané hadry plné krve a hnisu."[1]

Neoptolemos. *Zřím prázdné obydlí a nikde človíčka.*
Odysseus. *Též zařízení ne, jež tvoří příbytek?*
Neoptolemos. *Jen listí nastlané, jak spát by kdos tam měl.*
Odysseus. *A jinak je tam pusto, nic už v obydlí?*
Neoptolemos. *Jen dřevěný džbán k pití — špatný umělec*
jej vyrobil — a také je tu křesadlo.
Odysseus. *To poklady jsou jeho, co tu jmenuješ!*
Neoptolemos. *Ó je! A ještě támhle cáry nějaké*
se vysouší, jsou plné hnisu z bolák.

Také u Homéra se stává vlečený Hektór (jak to dole vyjadřuje Vergilius)[2] svým krví a prachem znetvořeným obličejem a spečeným vlasem:

Rozcuchán měl svůj vous, měl krví slepené vlasy —

hnusným předmětem, ale právě tím mnohem strašnějším, mnohem dojímavějším. Kdo může myslet na Marsyův trest u Ovidia bez pocitu hnusu?

Takto co řval, jest kůže mu stažena s povrchu údů,
jediná rána jest celý ten tvor, vše v krvi se stápí,
jeví se odkryté svaly a obalu všeho jsou prosty
cévy, jež zmateně bijí; ba mohl bys útroby čítat,
tlukoucí uvnitř těla, a na hrudi průsvitná vlákna.[3]

Kdo však současně necítí, že hnusné je tu na místě? Mění hrůzné na příšerné, a příšerné není ani v přírodě, podílí-li se na něm náš soucit, docela nepříjemné; oč méně v zobrazení? Nechci však hromadit příklady. Jen to musím ještě poznamenat, že existuje jeden druh hrůzného, k němuž se zdá být cesta básníkovi otevřena pouze přes hnusné. Je to hrůznost hladovění. Dokonce i v obyčejném životě nevyjadřujeme krajní bídu hladovění jinak než vyprávěním o všech možných, naprosto nevýživných, nezdravých

[1] *Filoktétés*, v. 32—39.
[2] *Aeneis*, kn. II, v. 277.
[3] *Proměny*, kn. VI, v. 387—391.

a zvlášť hnusných věcech, jimiž by se žaludek dal zasytit. Protože zobrazení v nás nemůže vzbudit nic z pocitu hladu, utíká se k jinému nepříjemnému pocitu, který v případě citelného hladu považujeme za menší zlo. Tento pocit se v nás snaží vzbudit, abychom podle jeho nelibého účinku usoudili, jak silná musí být jiná nelibost, při které bychom na tu přítomnou jistě rádi zapomněli. Ovidius říká o oreadě, kterou Cerés poslala k Hladu:

— Jak jej (Hlad) uzřela z dálky —
— vyřídí Cereřin vzkaz. A v krátkém tom čase,
ač přec daleko stála, ač teprv před chvílí přišla,
již se jí zdálo, že cítí hlad —[1]

Nepřirozené přehánění! Pohled na hladového, i kdyby to byl Hlad sám, nemá tuto nakažlivou moc; slitování, hrůzu a hnus při něm můžeme nechat pocítit; ale hlad ne. Touto hrůzou nešetřil Ovidius ve vylíčení svých „Fames"; v hladu Erysichthonově jsou jak u něho, tak i u Kallimacha[2] nejhnusnější rysy právě těmi nejsilnějšími. Když Erysichthón už všechno snědl a neušetřil ani posvátnou krávu, kterou vykrmila jeho matka pro Vestu, nechává ho Kallimachos chytat koně a kočky a žebrat na ulicích o drobty a špinavé zbytky z cizích stolů:

Snědl i krávu, již matka si živila pro božskou Vestu,
koně též závodního a koně, jenž do bitev jezdil,
snědl i kočku, před níž se maličká zvířata chvěla;
potom ten potomek vládců sedal i na křižovatkách,
žebral tam o kousky chleba a nečisté odpadky jídla.

A Ovidius ho nakonec nechá hryzat do vlastních údů, aby své tělo živil svým vlastním tělem.

Ale když přemíra zla už veškeré zásoby jídla
strávila —
začal své vlastní údy si trhat zuby a hryzat,
*nešťastný muž, a tělo své ukájel tím, že je trávil —**

Středné Harpyje jen proto tak páchly a byly tak ohavné, aby hlad, který měly působit tím, že braly jinému jídlo, byl ještě hroznější. Slyšme Fínea u Apollónia:[3]

Jestliže někdy pak přece mi nechají maličko jídla,
zavání hnilobou všechno, a strašná je zápachu síla.

[1] *Proměny*, kn. VIII, v. 809—812.
[2] *Hymnus in Cererem*, v. 111—116.
[3] *Argonautika*, kn. II, v. 228—233.
* *Proměny*, kn. VIII, v. 864—867.

Z lidí pak smrtelných nikdo by věru to nemohl snésti,
byť se i přiblížil málo a srdce měl okuto kovem.
Mne však nezdolná nutnost a zajisté trpká i drží,
stále bych na jídlo čekal a kletému žaludku dával.

Rád bych proto omluvil hnusné uvedení Harpyjí u Vergilia; i když to není žádný skutečně existující hlad, co způsobují, nýbrž jen hlad budoucí, který předpovídají: navíc není celé proroctví nakonec ničím víc než slovní hříčkou. Také Dante nás nejen připravuje na příběh vyhladovění Ugolina nejhnusnějším, nejodpornějším postavením, do něhož ho v pekle spolu s jeho někdejším pronásledovatelem uvádí, ale i vyhladovění samo není docela beze stop hnusu, který se nás zmocňuje zvlášť silně tam, kde se synové nabízejí otci za potravu. V poznámce uvedu ještě jedno místo ze hry Beaumonta a Fletchera, jež by bylo mohlo nahradit všechny ostatní příklady, kdybych je nepovažoval za trochu příliš přehnané.[1]

[1] *The Sea Voyage* [1622], dějství III, výstup 1.
Jeden francouzský námořní lupič je vyvržen se svou lodí na pustý ostrov. Jeho lidé se z chamtivosti a závisti nepohodnou, a to poskytne několika ubožákům, kteří byli na tomto ostrově už značnou dobu vystaveni krajní nouzi, příležitost vyplout s lodí na moře. Zbaveni tak najednou všech zásob potravin, vidí ti ničemové užuž nejhanebnější smrt v dohledu, a jeden sděluje druhému svůj hlad a zoufalství takto:

Lamure. Ó jaká bouře útroby mi svírá!
A prázdná střeva týrá křeč. Jak rád
bych zřel své rány znovu krvácet
a krví žízeň hroznou uhasil.
Franville. To štěstí, jaké psům v mém domě kvetlo,
ó Lamure, vždyť byl jim zásobárnou
nejchutnějších kostí, sladkých kůrek
chlebových! Ó jak mě mučí hlad! —
Lamure. Tak co? Cos objevil?
Morillar. A maso máš?
Franville. Ne, ani sousto, ani památky!
Jen tenhle kámen tvrdý jako cep!
Ten kousat nejde. Tohle bláto však
by polknout šlo, byť páchlo jako ďas.
Je shnilých pařezů tu dost, však lístek
ni kvítek tenhle ostrov nezplodil.
Lamure. Ten pohled!
Morillar. A ten puch!
Lamure. I jed v tom může být.
Franville. Ať je to co chce už,
jen když to polknu. Jed, to věz,
je věru královský dnes chod!
Morillar. A nemáš sušenku?
Pár drobtů v kapse? Tenhle drahokam
ti dám, a žádám jen tři drobty zaň.

Dostávám se k hnusným předmětům v malířství. I kdyby bylo zcela nesporné, že pro zrak vlastně neexistují žádné hnusné předměty, u nichž se rozumí samo sebou, že by se jich malířství jako krásné umění zřeklo, přesto by se muselo hnusných předmětů zříci proto, že spojení pojmů je činí hnusnými i pro zrak. Pordenone namaloval na obraze Kristova pohřbu jednoho z přítomných, jak si zacpává nos. Richardson proti tomu namítá,[1] že Kristus přece nebyl ještě tak dlouho mrtev, aby se jeho mrtvola začala rozkládat. Naproti tomu při vzkříšení Lazara, jak se domnívá, je malíři dovoleno, aby některé z kolemstojících takto zobrazil, poněvadž v příběhu se výslovně praví, že jeho tělo už zapáchalo. Mně se tato představa zdá být i tady nesnesitelná; neboť nejen skutečný zápach, už i představa zápachu budí hnus. Vyhýbáme se zapáchajícím místům, i když máme rýmu. Avšak malířství nechce hnus pro hnus; chce ho, aby jím stejně jako poezie posílilo směšné a hrůzné. Je to jeho riziko! Co jsem tu však poznamenal

Franville. Ni za tři království,
v nichž král bych byl! Ach, Lamure, tak mít
to skopové, co nechtěli jsme jíst.
Lamure. Ta slova o ráji snad hovoří!
Franville. Ty přípitky smět pít, co za nocí
jsme prostopášně vylévali z číší!
Morillar. Ach, moci jen ty sklenky vylízat!

Avšak to ještě není nic proti následujícímu výstupu, kdy k tomu přijde lodní ranhojič.

Franville. Hle, doktor přichází! Cos objevil?
Zkus aspoň úsměvem nás utěšit!
Doktor. Já umírám a smích, ten nechám jiným.
Ba, nic jsem nenašel! Jen zázrakem
by člověk něco k snědku nalezl!
Tak mít zde svoje čípky, vatičky
a náčinky a tampónky své drahé,
co za hostinu z nich bych vystrojil!
Morillar. Což nemáš ani jeden starý čípek?
Doktor. Ach, bratru. Jediný tak mít bych chtěl!
Či papír ten, co sloužil jako obal
lékům účinným a pilulkám.
Franville. Či měchýř naplněný lektvarem!
Morillar. Kus voskového plátna nezbylo?
A žádné staré placky?
Franville. Je jedno, k čemus je kdys užíval!
Doktor. Z těch lahůdek nic nemám, pánové.
Franville. Kde je ten obří nádor, co jsi vyříz
kdys z paže námořníku Hugovi?
Ten k hodokvasu nám by posloužil.
Doktor. Ba, ten tak mít, mí drazí pánové,
však já jej, podlec, hodil do moře!
Lamure. Ty lotře neprozřetelný!

[1] Richardson, *Traité de la Peinture*, sv. I, str. 74.

o ošklivosti, platí tím víc o hnusu. V zobrazení pro zrak ztrácí nepoměrně míň než v zobrazení pro sluch; tam se tedy také může méně hluboce smísit s komickým a hrůzným než tady; jakmile pomine překvapení, jakmile se první žádostivý pohled nasytí, vydělí se zase jako celek a leží před námi v celé své nahotě.

XXVI

Dějiny starověkého umění od pana Winckelmanna už vyšly. Neodvažuji se postoupit ani o krok dál, dokud si toto dílo nepřečtu. Rozumovat o umění pouze na základě obecných pojmů, to může svádět k pošetilým nápadům, které, jak dříve či později k svému zahanbení zjistíme, sama umělecká díla vyvracejí. I staří znali už pouta spojující výtvarné umění a poezii, a neutahovali je pravděpodobně víc, než je pro oba druhy umění snesitelné. Z toho, co učinili jejich umělci, se poučím o tom, co by měli činit umělci vůbec, a tam, kde svítí dějinám na cestu takový muž, může směle vykročit i spekulace.

Důležité dílo obvykle prolistujeme, než ho začneme vážně číst. Byl jsem především zvědav na autorovo mínění o *Láokoóntovi*; a sice ani tak ne o uměleckosti díla, o níž se už vyjádřil jinde, nýbrž spíše o jeho stáří. Ke komu se přikloní? K těm, podle nichž měl Vergilius před očima sousoší? Nebo k těm, podle nichž se výtvarný umělec řídil básníkem?

Je naprosto podle mého vkusu, že neříká ani slovo o vzájemném napodobování. Proč by bylo nezbytně nutné? Není tak docela nemožné, že podobnost mezi básnickým obrazem a výtvarným dílem, o nichž jsem uvažoval shora, byla náhodná, ne záměrná; že jedno bylo právě tak málo napodobením druhého jako naopak, a že obojí ani nemuselo mít stejný vzor. Jestliže by ho bylo zaslepilo zdání tohoto napodobení, byl by se musel vyslovit pro názor těch prvních. Předpokládá totiž, že *Láokoón* pochází z doby, kdy bylo řecké umění na vrcholu dokonalosti: z doby Alexandra Velikého.

„Dobrotivý osud," říká,[1] „který bděl nad uměním v době jeho vyhlazování, zachoval celému světu jakoby zázrakem z této doby umělecké dílo jako důkaz pravdivosti zpráv o nádheře tolika zničených mistrovských děl. Láokoón a oba jeho synové, vytvoření Agésandrem, Apollodórem[2] a Athénodórem z Rhodu, pochází se vší pravděpodobností z této doby, třebaže se to ještě nedá přesně určit, ani se nedá, jak to někteří učinili, uvést olympiáda, v níž tito umělci byli na vrcholu svého umění."

V poznámce k tomu dodává: „Plinius se ani slovem nezmiňuje o době, ve které Agésandros a jeho pomocníci žili; Maffei však ve svém výkladu starých soch tvrdil, že tvůrčí vrchol těchto umělců spadá do 88. olympiády,* a podle toho píší i jiní, např. Richardson. Ital, jak se domnívám, považoval za jednoho z našich umělců Athenodóra

[1] *Geschichte der Kunst des Altertums*, str. 347.

[2] Ne Apollodóros, nýbrž Polydóros. Plinius je jediný, kdo tyto umělce jmenuje, a není mi známo, že by se rukopisné záznamy tohoto jména navzájem rozcházely. Hardouin by to byl jistě uvedl. I ta nejstarší vydání čtou všechna „Polydóros". Pan Winckelmann se asi v této maličkosti přepsal.

* 428—425 př. n. l.

z žáků Polykleitových, a protože Polykleitos byl na vrcholu v 87. olympiádě, zařazuje jeho domnělého žáka do pozdějšího období; jiné důvody Maffei asi neměl."

Docela určitě žádné jiné mít nemohl. Avšak proč se pan Winckelmann spokojuje pouhým uvedením tohoto zdánlivého Maffeiho důvodu? Vyvrátí se ten snad sám od sebe? Ne tak docela. Neboť ačkoliv není podporován důvody dalšími, představuje už sám o sobě jistou pravděpodobnost, když se nedá nijak jinak dokázat, že Athénodóros, žák Polykleitův, a Athénodóros, pomocník Agésandrův a Polydórův, nemohla být v žádném případě jedna a táž osoba. Naštěstí se to dokázat dá, a to podle jejich rozdílné vlasti. První Athénodóros byl podle výslovného Pausaniova svědectví[1] z Klitóru v Arkádii, a druhý zase podle Pliniova svědectví z Rhodu.

Panu Winckelmannovi přitom asi ani nepřišlo na mysl, aby Maffeiho domněnku přidáním této okolnosti, i když ne nepopiratelně, vyvrátil. Spíše se mu musely zdát důvody, které jeho nesporná znalost objevila v díle samotném, tak důležité, že se už nestaral o to, zda názor Maffeiho může být ještě nějak pravděpodobný nebo ne. Poznává bezpochyby v *Láokoóntovi* příliš mnoho výrazných detailů,[2] jež byly tak příznačné pro Lýsippa a jimiž tento mistr jako první obohatil umění, než aby sousoší považoval za dílo z doby před Lýsippem.

Avšak je-li dokázáno, že *Láokoón* nemůže být starší než Lýsippos, je tím zároveň dokázáno, že musí pocházet přibližně z jeho doby? Že naprosto nemůže být dílem z doby o mnoho pozdější? Přehlédneme-li doby, v nichž umění v Řecku až do počátku římské monarchie jednou zvedalo hlavu, a podruhé ji zase sklánělo: proč by byl *Láokoón* nemohl být šťastným plodem zápolení, které jistě podnítila mezi umělci marnotratná nádhera prvních císařů? Proč by Agésandros a jeho pomocníci nemohli být současníky Strongylióna,* Arkesiláa, Pásitelea, Posidonia, Diogena? Nebyla některá díla těchto mistrů řazena k tomu nejlepšímu, co kdy bylo v umění vytvořeno? A jestliže by byla dochována ještě jiná díla, o nichž by se nepochybovalo, že jim patří, ale přitom by stáří tvůrců nebylo známo a nedalo by se vyvodit jinak než z povahy jejich umění, jaké božské vnuknutí by uchránilo znalce před tím, aby se nedomníval, že je musí zasadit právě do oněch dob, jež pan Winckelmann považuje ze hodny *Láokoónta*?

Pravda, Plinius neuvádí výslovně dobu, v níž tvůrci *Láokoónta* žili. Avšak chtěl-li bych vyvodit ze souvislosti celého místa, zda se kloní k jejich zařazení mezi umělce staré nebo pozdější, pak se přiznám, že se mi jeví pravděpodobnější to poslední. Posuďme to.

Když Plinius podrobněji pojednal o nejstarších a největších mistrech sochařského umění, jako Feidiovi, Práxitelovi, Skopovi, a potom vyjmenoval bez jakéhokoli chronologického pořadí ostatní, zvláště ty, z jejichž děl byla některá v Římě, pokračuje takto:[3] „O mnoha dalších se toho moc neví, poněvadž u vynikajících uměleckých děl

[1] „Athénodóros a Damiás jsou Arkaďané z Klitóru." *Fókika*, kap. IX, str. 819. Vyd. Kühn.

[2] Plinius, kn. XXXIV, odd. 19, str. 653. Vyd. Hardouin.

[3] Kn. XXXVI, odd. 4, str. 730.

* Strongylión (kolem 400 př. n. l.) není současníkem ostatních jmenovaných (cca z 1. stol. př. n. l.).

brání občas vzniku slávy větší počet umělců, kteří na nich pracovali; jeden z nich si veškerou čest osobovat nemůže, a všichni zase nemohou být prohlašováni za stejně slavné, jako je tomu u *Láokoónta*, sousoší, jež stojí v domě císaře Tita a předčí všechna ostatní díla malířská a sochařská. Z jediného kusu kamene tu tři vynikající umělci, Rhoďané Agésandros, Polydóros a Athénodóros, vytesali Láokoónta, jeho syny a podivuhodné hadí ovinutí podle společného návrhu.

Podobně vyplnili domy císařů na Palatinském pahorku těmi nejskvělejšími sochařskými díly i Krateros spolu s Pythodórem, Polydektés s Hermoláem, další Pythodóros s Artemonem a Afrodísios Trallský, který pracoval sám. Agrippův Pantheon vyzdobil Athéňan Diogenés; karyatidy u sloupů tohoto chrámu se cení jako málokterá díla tohoto druhu, stejně tak i sochy postavené na štítu, jež jsou kvůli tomu, že stojí tak vysoko, známy méně."

Ze všech umělců, kteří jsou na tomto místě jmenováni, je Diogenés Athénský časově nejjednoznačněji určen. Vyzdobil Agrippův Pantheon; žil tedy za Augusta. Avšak uvažme Pliniova slova trochu přesněji, a zjistíme z nich podle mého názoru stejně tak nesporně dobu života Kraterova a Pythodórova, Polydektova a Hermoláova, dobu druhého Pythodóra i Afrodísia Trallského. Říká o nich: „Vyplnili domy císařů na Palatinu těmi nejskvělejšími sochařskými díly." Ptám se: má to snad znamenat jen tolik, že jejich skvělými díly byly vyplněny paláce císařů? Totiž v tom smyslu, že je císaři dali všude vyhledat a dopravit do Říma do svých obydlí? Jistěže ne. Museli svá díla tvořit výslovně pro tyto císařské paláce, museli v době císařů žít. Že to byli umělci pozdní doby, kteří pracovali jen v Itálii, se dá usoudit už z toho, že jinde o nich není zmínky. Jestliže by byli pracovali v dřívějších dobách v Řecku, byl by Pausaniás spatřil to či ono jejich dílo a byl by nám o něm zachoval zmínku. Jistý Pythodóros se sice u něho vyskytuje,[1] Hardouin je však velice na omylu, když ho považuje za Pythodóra z místa v Pliniovi. Neboť Pausaniás nazývá Pythodórovu sochu Junony, kterou viděl v Koróneí v Boiótii, „sochou starobylou", a toto označení dává jen dílům těch mistrů, kteří žili v nejranějších, nejprimitivnějších dobách umění, dávno před Feidiem a Práxitelem. A díly tohoto umění by císaři jistě nebyli vyzdobili své paláce. Ještě méně platí druhá Hardouinova domněnka, že Artemón je možná onen malíř stejného jména, o němž se Plinius zmiňuje na jiném místě. Dvě stejná jména — to je jen nepatrná pravděpodobnost, kvůli níž zdaleka nejsme oprávněni vnucovat nefalšovanému místu nepřirozený výklad.

Je-li však nade vši pochybnost, že Krateros a Pythodóros, Polydektés a Hermoláos i ostatní žili v době císařů, jejichž paláce vyplnili svými skvělými díly, pak se mi zdá, že nemůžeme přisoudit žádnou jinou dobu ani těm umělcům, od nichž Plinius přechází na druhé slůvkem „podobně". A to jsou tvůrci *Láokoónta*. Uvažme jen: jestliže by Agésandros, Polydóros a Athénodóros byli tak starými mistry, za jaké je považuje pan Winckelmann, jak by se to snášelo s tím, že by spisovatel, pro nějž přesnost výrazu není zanedbatelná, přeskočil najednou od nich k nejnovějším mistrům a použil přitom slova „podobně"?

[1] *Boiótika*, kap. XXXIV, str. 778. Vyd. Kühn.

Někdo však namítne, že toto „podobně" se nevztahuje na blízkost časovou, nýbrž na jinou okolnost, která byla těmto dobově nesouvisejícím umělcům společná. Plinius mluví prý o těch umělcích, kteří pracovali společně, a kvůli tomu zůstali méně známí, než si zasloužili. Neboť protože si nikdo z nich nemohl sám přisvojit poctu patřící společnému dílu, a jmenovat vždy všechny, kteří se na něm podíleli, by prý bylo bývalo příliš zdlouhavé, byla kvůli tomu zanedbávána jména všech. To se prý stalo tvůrcům *Láokoónta*, to se přihodilo i mnoha jiným mistrům, které zaměstnávali císaři při výzdobě svých paláců.

Uznávám, že to je možné. Avšak i tak je velice pravděpodobné, že Plinius chtěl hovořit pouze o novějších umělcích, kteří pracovali společně. Neboť kdyby byl chtěl hovořit i o starších, proč by se zmiňoval jen o tvůrcích *Láokoónta*? Proč ne i o jiných? Třeba o Onatovi a Kallitelovi, o Tímokleovi a Tímarchidovi, nebo o synech tohoto Tímarchida, jejichž společnou prací byla socha Jupiterova v Římě?[1] Sám pan Winckelmann říká, že z takových starších děl, která mají víc než jednoho otce, by se dal sestavit dlouhý seznam.[2] A Plinius by si byl vzpomněl jen na Agésandra, Polydóra a Athénodóra, kdyby se byl výslovně nechtěl omezit pouze na dobu nejnovější?

Ostatně jestliže je hypotéza tím pravděpodobnější, čím větší počet těžko pochopitelných jevů se dá na jejím základě vysvětlit, je pak ta, že tvůrci *Láokoónta* byli na tvůrčím vrcholu za prvních císařů, jistě pravděpodobná ve značné míře. Neboť jestliže by byli pracovali v Řecku v době, do které je pan Winckelmann zasazuje, byl by tam tehdy vznikl i *Láokoón*; pak by však bylo hluboké mlčení, jež Řekové o tomto díle („jež předčí všechna ostatní díla malířská a sochařská") zachovávají, krajně podivné. Muselo by být také krajně podivné, kdyby tak velcí mistři nevytvořili vůbec nic jiného, nebo kdyby byl Pausaniás nezhlédl v Řecku žádná jejich ostatní díla, stejně jako nespatřil *Láokoónta*. V Římě naopak mohlo velké mistrovské dílo zůstat dlouho vskrytu, a i kdyby byl *Láokoón* vytvořen třeba už za Augusta, nepřipadalo by vůbec divné, že se o něm zmiňuje teprve Plinius, a to poprvé a naposledy. Vždyť jen si vzpomeňme, co říká o jedné Skopově Venuši,[3] která stála v Římě v jednom Martově chrámu: „... jež by každé jiné místo proslavila. V Římě však zmizí ve velkém množství uměleckých děl, a lidé jsou v pozorování těchto věcí rozptylováni přemírou závazků a úředních záležitostí, zatímco k tomu, aby se takové dílo mohlo pozorovat s obdivem, je zapotřebí volného času a ticha."

Ti, kdož by v Láokoóntově sousoší tak rádi spatřovali napodobení Vergiliova Láokoónta, se chopí toho, co jsem dosud řekl, s radostí. Měl bych ještě jeden nápad, který by jim rovněž nebyl docela proti mysli. Možná, mohli by si myslet, to byl Asinius Pollio, kdo dal Vergiliova Láokoónta zobrazit řeckým umělcům. Pollio byl velkým přítelem básníkovým, přežil ho, a dokonce se zdá, že napsal vlastní dílo o *Aeneidě*. Neboť kde jinde než v jeho vlastním díle o této básni by se mohly vyskytnout jednotlivé poznámky,

[1] Plinius, kn. XXXVI, odd. 4, str. 730.
[2] *Geschichte der Kunst*, sv. II, str. 311.
[3] Plinius, cit. kn., str. 727.

které z něho uvádí Servius?[1] Pollio byl současně i milovníkem a znalcem umění, měl bohaté sbírky nejlepších starých děl, dával si tvořit od umělců své doby nová, a vkusu, který se v jeho volbě projevoval, tak odvážné dílo jako *Láokoón* zcela odpovídalo:[2] „V souladu se svou živou povahou si přál, aby jeho památky přitahovaly oči všech." Poněvadž však byl Pollionův kabinet pravděpodobně v Pliniově době, kdy *Láokoón* stál v Titově paláci, ještě pohromadě na zvláštním místě, ztrácela by tato domněnka zase na pravděpodobnosti. Ale proč by nebyl mohl učinit sám Titus to, co chceme přičíst Pollionovi?

XXVII

V mínění, že tvůrci *Láokoónta* pracovali za prvních císařů a že nemohou být přinejmenším tak staří, za jaké je vydává pan Winckelmann, mě utvrzuje malá zprávička, kterou sám první oznámil. Je to tato:[3]

„V Nettunu, někdejším Antiu, objevil pan kardinál Alexandr Albani v roce 1717 ve velkém sklepení, ponořeném v moři, podstavec z černošedého mramoru, nazývaného dnes *bigio*; na něm byla postava a na ní nápis:

Vytvořil
Athánodóros, syn Agésandrův z Rhodu.

Z tohoto nápisu se dovídáme, že na *Láokoóntovi* pracovali otec a syn, a pravděpodobně byl i Apollodóros (Polydóros) synem Agésandrovým: neboť tento Athánodóros nemůže být nikdo jiný než ten, kterého jmenuje Plinius. Tento nápis dál ukazuje, že se našlo víc uměleckých děl, na něž tito umělci dali sloveso v dokonavé časové formě, totiž *ἐποίησε*, ‚fecit' (vytvořil), než ta tři, o nichž to tvrdí Plinius; ten o tom říká, že ostatní umělci se ze skromnosti vyjadřovali časově neurčitěji, *ἐποίει*, ‚faciebat' (tvořil)."

Podle toho považuje pan Winckelmann za téměř nesporné, že Athánodóros z tohoto nápisu nemůže být nikdo jiný než ten Athénodóros, jehož jméno Plinius uvádí mezi tvůrci *Láokoóntovými*. Athánodóros a Athénodóros je také úplně totéž jméno, neboť Rhoďané užívali dórského dialektu. Avšak k tomu, co z toho vyvozuje jinak, musím uvést několik poznámek.

To první, totiž že Athénodóros byl synem Agésandrovým, možná ujde. Je to velice pravděpodobné, avšak ne nepopiratelné. Neboť je známo, že existovali staří mistři, kteří raději nosili jméno svého mistra než jméno otcovo. To, co Plinius říká o bratrech Apollóniovi a Tauriskovi,[4] se snad ani nedá vyložit jinak.

[1] *Aeneis*, kn. II, k verši 7, a zvláště k verši 183, kniha XI. Asi bychom se nedopustili chyby, kdybychom seznam ztracených spisů tohoto muže rozmnožili o toto dílo.

[2] Plinius, kn. XXXVI, odd. 4, str. 729.

[3] *Geschichte der Kunst*, díl II, str. 347.

[4] Kn. XXXVI, odd. 4, str. 730.

Ale co jinak? Má snad tento nápis zároveň popírat i Pliniovu domněnku, že neexistují více než tři díla, na něž se jejich mistři zapsali v završeném čase (místo „tvořil" tvarem „vytvořil")? Tento nápis? Proč se máme teprve z tohoto nápisu poučit o tom, co jsme se už dávno mohli dozvědět z mnoha jiných? Nenašlo se už na soše Germanika „Vytvořil Kleomenés"? Na tzv. *Zbožnění Homéra* „Vytvořil Archeláos"? Na známé váze v Gaetě „Vytvořil Salpión"?[1] atd.

Pan Winckelmann může říci: „Kdo to ví líp než já? Ale," dodá k tomu, „tím hůř pro Plinia. Jeho tvrzení lze tedy tím častěji popřít; tím jistěji je také vyvráceno."

Ještě ne. Neboť co jestli nechal pan Winckelmann Plinia říci víc, než ve skutečnosti říci chtěl? Jestliže tedy uvedené příklady nepopíraly tvrzení Pliniovo, nýbrž pouze to navíc, co do něho vnesl pan Winckelmann? A tak tomu ve skutečnosti je. Musím uvést to místo celé. Plinius chce ve svém spisu věnovaném Titovi hovořit se skromností muže, který sám nejlépe ví, kolik mu ještě chybí k dokonalosti. Nachází pozoruhodný příklad takové skromnosti u Řeků, jejichž vychloubačným, mnohoslibným titulům knih se nejprve trochu posmívá („tituly, kvůli nimž by se mohlo zmeškat soudní předvolání"), a říká:[2] „Aby se však nezdálo, že Řeky ve všem jen haním, byl bych opravdu rád posuzován podle oněch velkých mistrů umění malířského a sochařského, kteří, jak najdeš v těchto knihách, dávají svým dokonalým dílům, i těm, jimž se dosud ani vynadivit nemůžeme, vždy neurčitý nápis, jako např. *‚vytvářeli Apellés či Polykleitos'*, jako kdyby jejich umělecká díla byla stále ještě jen započatá a nedokončená, a tím umělci zůstala vždy proti výtkám kritiky možnost omluvy, že by byl ještě opravil to, co se mu předhazuje, kdyby nebyl býval při práci přerušen. Dělo se to tedy ze skromnosti, že dávali každému ze svých děl nápis, jako by to bylo jejich poslední a jako by byli od každého osudem odvoláni. Jen tři umělecká díla, a podle mého mínění už žádné, prý nesou nápis určitý, *‚vytvořil ten a ten'*; budu o nich hovořit na příslušném místě. Z toho vyplývá, že tito umělci byli plně přesvědčeni o dokonalosti svého díla, a kvůli tomu byli také často napadáni." Soustřeďme se, prosím, na Pliniova slova „mistrů umění malířského a sochařského". Plinius neříká, že zvyk vyjadřovat se o vlastním díle v nedokonavém tvaru byl všeobecný a že ho dbali všichni umělci po všechny doby; říká výslovně, že jen ti první staří mistři, zakladatelé výtvarného umění, „pingendi fingendique conditores", jako Apellés, Polykleitos a jejich současníci, se vyznačovali tou chytrou skromností; a poněvadž uvádí pouze tyto tři, dává mlčky, ale dostatečně zřetelně na srozuměnou, že jejich následovníci, zvláště v dobách pozdějších, projevovali více sebevědomí.

Předpokládáme-li však toto, a předpokládat to musíme, může být objevený nápis od jednoho ze tří tvůrců *Láokoónta* naprosto správný, a přesto může být pravda, jak říká Plinius, že jsou jen asi tři díla, v jejichž nápisu užívá tvůrce dokonavého tvaru, totiž mezi staršími díly z doby Apella, Polykleita, Níkia, Lýsippa. Avšak pak nemusí platit, že Athénodóros a jeho pomocníci žili současně s Apellem a Lýsippem, jak by to

[1] Viz seznam nápisů starých uměleckých děl u Marguarda Guda, *Phaedri fabulae* [1698], I, kn. V, spolu s příslušnými opravami od Jakoba Gronova, *Thesaurus Graecarum antiquitatum* [1697—1702], předmluva k IX. dílu.

[2] Kn. I, str. 5. Vyd. Hardouin.

chtěl pan Winckelmann. Spíš musíme učinit tento závěr: Je-li pravda, že mezi díl starších umělců, jako Apella, Polykleita a ostatních z této skupiny, jsou asi jen tř v jejichž nápisech se užívá dokonavého tvaru, jestliže je pravda, že sám Plinius tato díl jmenovitě uvádí,[1] pak nemůže Athénodóros, od něhož nepochází žádné z těchto tří děl,

[1] Alespoň výslovně slibuje, že to učiní: „o nichž pohovořím na příslušném místě." Jestliže však už n to úplně nezapomněl, udělal to asi velice zběžně a naprosto ne tím způsobem, jak by se to po takovém slibu čekalo. Když např. píše (kn. XXXV, odd. 39): „Také Lýsippos napsal na svou malbu v Aigíně ‚vpálil', což by jistě nebyl učinil, kdyby vpalovaná malba nebyla ještě vynalezena", je zřejmé, že toto „vpálil" užívá na doklad zcela jiné věci. Chtěl-li tím však označit, jak se domnívá Hardouin, že jde o jedno z jeho děl, jehož nápis je podán v aoristu, bylo by se asi vyplatilo se o tom alespoň slůvkem zmínit. Ostatní dvě díla tohoto druhu nachází Hardouin na tomto místě: „Týž (božský Augustus) dal také v radnici, kterou zasvětil na sněmovišti, zasadit do stěny dva obrazy: Nemeu, sedící na lvu, s palmovou větví v ruce, a vedle ní starce s holí, nad jehož hlavou visí obraz dvojspřeží. Níkiás na to napsal, že obraz vpálil, tohoto výrazu použil. Na druhém obraze se obdivujeme podobnosti, která se projevuje navzdory věkovému rozdílu mezi dospělým synem a jeho otcem starcem; nad nimi se vznáší orel, držící v drápech hada. Tento obraz označil jako své dílo Filocharés." (Kn. XXXV, odd. 10.) Zde se popisují dva různé obrazy, které dal Augustus umístit v nově postavené radnici. Druhý je od Filocharea, první od Níkia. Co se říká o druhém, je jasné a zřetelné. Ale s prvním jsou potíže. Představoval Nemeu sedící na lvu, s palmovou ratolestí v ruce, vedle ní starce s holí: „cuius supra caput tabula bigae dependet" (nad jehož hlavou visí obraz dvojspřeží). Co to má znamenat? Nad jeho hlavou visela tabule, a na ní byl namalován vozík s dvojspřežím? To je snad jediný smysl, který lze těmto slovům přikládat. Byla tedy na hlavní malbu přivěšena ještě malba jiná? A obě byly od Níkia? Tak to musel asi předpokládat Hardouin. Neboť kde by jinak byly dvě Níkiovy malby, když se druhá výslovně připisuje Filocharcovi, „Níkiás tedy na tyto dvě tabule uvedl své jméno tímto způsobem: ‚Níkiás vpálil'; a tak jsou ze tří děl, o nichž říká předmluva věnovaná Titovi, že na nich stojí výslovně ‚udělal ten a ten', dvě díla od Níkia." Rád bych se Hardouina zeptal: kdyby byl Níkiás nepoužil aoristu, ale opravdu imperfekta, a Plinius by byl chtěl pouze poznamenat, že mistr užil „pálit" místo „malovat", nebyl by musel ve své řeči stejně říci: „Níkiás napsal, že je vpálil"? Avšak na tom netrvám; možná, že Plinius tím opravdu chtěl naznačit jedno z děl, o kterých je řeč. Kdo si však dá namluvit, že šlo o dvě malby, z nichž jedna visela nad druhou? Já alespoň nikdy. Slova „nad jehož hlavou visí obraz vozíku pro dvojspřeží" nemohou tedy být než zfalšovaná. „Tabula bigae", malba s dvojspřežním vozíkem, nezní taky příliš pliniovsky, i když Plinius jednotné číslo od „bigae" užívá. A jaký dvojspřežní vozík? Snad takový, jaké se užívaly v závodech na Nemejských hrách, takže by tato menší malba vzhledem ke svému námětu patřila k velké? To nemůže být; neboť při Nemejských hrách běžně jezdily čtyřspřežní vozíky (Schmidt v *Prol. ad Nemeonicas* [Erasmus Schmidt ve svém vydání Pindara, 1616], str. 2). Jednou mi napadlo, že Plinius možná napsal místo „bigae" nějaké řecké slovo, kterému opisovači nerozuměli; myslím *πτύχιον* (tabulka). Víme totiž z jednoho místa Antigona Karystia u Zénobia (srv. Gronovius, *Thesaurus Graecarum antiquitatum* [1697—1702], díl IX, předmluva, str. 7), že staří umělci nepsali vždycky svá jména na samo dílo, nýbrž i na zvláštní tabulky, které se na malbu nebo sochu přivěšovaly. A taková tabulka se jmenovala *πτύχιον*. Toto řecké slovo bylo možná v rukopisu vysvětleno glosou „tabulka", a pak se slovo „tabulka" dostalo přímo do textu. Z *πτύχιον* se stalo „bigae", a tak vzniklo „tabula bigae". K tomu, co následuje, se nehodí nic lépe než toto *πτύχιον*, neboť následuje to, co na něm stálo. Celé to místo by se tedy mělo číst: „cuius supra caput ptychion dependet, quo Nicias scripsit inussisse" (nad jehož hlavou visí tabulka, na kterou Níkiás napsal, že obraz vypálil). Přiznávám však, že ta oprava je poněkud odvážná. Musíme taky opravit všechno, co se dá prokázat jako zfalšované? Spokojím se s tím, že jsem to tu prokázal, a opravu přenechám ruce šikovnější. A teď abych se zase vrátil k věci: mluví-li tedy Plinius jen o jednom Níkiově obraze, jehož nápis byl psán v aoristu, a je-li druhá malba tohoto druhu, o níž se zmínil shora, od Lýsippa: která je pak ta třetí? To nevím. Kdybych ji našel u jiného starého spisovatele než u Plinia, nebyl bych příliš na rozpacích. Ale měla by se najít u Plinia, a opakuji znovu: u něho ji najít nedokážu.

a který přesto na svých dílech užívá času dokonavého, patřit k oněm starým umělcům; nemůže být současníkem Apella a Lysippa, nýbrž musí být zasazen do doby pozdější.

Zkrátka, myslím si, že by se dalo stanovit jako velmi spolehlivé to kritérium, že všichni umělci, kteří užívají ‚vytvořil', byli na tvůrčím vrcholu dlouho po době Alexandra Velikého, krátce před císaři nebo v jejich době. Určitě to platí o Kleomenovi; u Archelàa je to nanejvýš pravděpodobné, a o Salpiónovi se alespoň nedá v žádném případě dokázat opak. A stejně je tomu i u ostatních, Athánodóra nevyjímaje.

Nechť to pan Winckelmann posoudí sám! Avšak předem protestuji proti opačnému tvrzení. Jestliže všichni umělci, kteří užívají ‚vytvořil', patří mezi pozdní, nepatří jen proto všichni ti, kteří užívají ‚tvořil', mezi starší. Také mezi pozdějšími umělci mohli mít někteří tu skromnost, která skutečně patří k velkému muži, a jiní mohli zase předstírat, že ji mají.

XXVIII

Po *Láokoóntovi* jsem byl nejvíc zvědav na to, co pan Winckelmann říká o tzv. *Borgheském zápasníkovi.** Domnívám se, že jsem u této sochy přišel na něco, na čem si zakládám tak, jak si kdo jen na takových objevech zakládat může.

Až jsem měl obavu, aby mě v tom pan Winckelmann nepředešel. Nenacházím však u něho nic podobného; a jestliže by mě teď něco mohlo naladit vůči mému objevu nedůvěřivě, je to myšlenka, že se mé obavy nepotvrdily.

„Někteří," říká pan Winckelmann,[1] „dělají z této sochy diskobola, to jest někoho, kdo hází diskem neboli kovovým kotoučem, což se domníval i slavný pan Stosch v dopise, který mi psal; ale přitom se dostatečně nedbá postoje, který by taková postava měla zaujímat. Neboť ten, kdo chce něco hodit, se musí stáhnout tělem nazad; před okamžikem hodu spočívá váha na pravém stehnu a levá noha zatížena není; zde je tomu však naopak. Celá postava je vysunuta vpřed a spočívá na levém stehnu, pravá noha je úplně natažena dozadu. Pravá paže je nová, a do ruky mu dali kus oštěpu; na levé paži je vidět řemen od štítu, který držel. Všimneme-li si, že hlava a oči směřují vzhůru a že se postava zdá štítem bránit proti něčemu, co přichází shora, mohli bychom tuto sochu spíše považovat za zobrazení vojáka, který se zvláště vyznamenal v obtížném postavení. Neboť zápasníkům v hrách se pravděpodobně v řeckém sochařství nikdy nedostalo té cti, aby se jim postavila socha, a toto dílo se zdá být starší než zavedení zápasů u Řeků."

Správněji ani nelze soudit. Tato socha nepředstavuje ani zápasníka, ani diskobola; je to opravdu zobrazení bojovníka, který se takovým postojem vyznamenal v nebezpečné chvíli. Když už pan Winckelmann tak šťastně uhádl tohle, jak to, že se pak zastavil? Jak to, že mu nenapadl bojovník, který právě v tomto postoji odvrátil naprostou porážku vojska a jemuž jeho vděčná vlast dala vztyčit sochu přesně v tom postoji?

[1] *Geschichte der Kunst*, díl II, str. 394.

* Tvůrcem sochy je Agasiás z Efesu (konec 2. stol. př. n. l.); socha byla dříve umístěna ve Villa Borghese v Římě, nyní se nachází v Louvru. Lessing své mylné určení námětu (zobrazení athénského vojevůdce Chabria ze 4. stol. př. n. l.) obhajoval ještě v *Antikvárních dopisech*, posléze ale od něho upustil.

Jedním slovem: ta socha je Chabriás. Důkazem je následující místo v Nepotově životopise tohoto vojevůdce:* „Také tento muž patřil k největším vojevůdcům a vykonal mnoho pozoruhodných činů. Z nich je zvláště znám jeho taktický nápad v bitvě u Théb, když přišel na pomoc Boiótanům. Když si totiž byl nejvyšší velitel Agésiláos už jistý vítězstvím poté, co obrátil najaté oddíly na útěk, poručil Chabriás bojovníkům zbylého bitevního útvaru, aby se nehnuli z místa, ale vzepřeli se kolenem proti štítu, vystrčili kopí a tak očekávali nepřítele. (Namque in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit.) Agésiláos, zaražen tímto neobvyklým pohledem, si netroufl vyrazit kupředu, ale zavolal své lidi, kteří už nastupovali k útoku, troubením zpět k sobě. — Tento čin se po celém Řecku tak proslavil, že Chabriovi, který si přál být vyobrazen v tomto postoji, byla potom státem na athénském náměstí postavena socha. Odtud pak začíná tradice, že atleti a jiní umělci užívají pro své sochy ty postoje, ve kterých si dobyli vítězství."

Vím, že se ještě na okamžik zaváhá, než se mi dostane pochvaly; doufám však, že jen na okamžik. Postoj Chabriův nevypadá úplně jako ten, v němž spatřujeme borgheskou sochu. Vystrčený oštěp, „projecta hasta", je oběma společný, ale „obnixo genu scuto" vysvětlují vykladači jako „obnixo in scutum" (ohnutým kolenem, opřeným o štít), „obfirmato genu ad scutum" (kolenem zapřeným do štítu): Chabriás ukázal svým vojákům, jak se mají opřít kolenem o štít a očekávat za ním nepřítele; socha naopak drží štít nahoru. Avšak což jestli se vykladači mýlili? Což když slova „obnixo genu scuto" nepatří dohromady, a mělo by se číst jen „obnixo genu" zvlášť a „scuto" také zvlášť nebo dohromady s následujícím „projectaque hasta"? Dejme tam jednu jedinou čárku, a je tu podoba tak dokonalá, jak jen možno. Socha představuje vojáka, který „obnixo genu, scuto projectaque hasta impetum hostis excipit" (s ohnutým kolenem,[1] štítem a vystrčeným kopím očekává útok nepřítele); ukazuje, co dělal Chabriás, a je sochou Chabriovou. To, že čárka opravdu chybí, dokazuje slovo „que" (a) připojené za „projecta" (vystrčeným), které by bylo zbytečné, kdyby „obnixo genu scuto" (s kolenem zapřeným do štítu) patřilo k sobě; a některá dřívější vydání je také vynechávají.

[1] Tak říká Statius „obnixa pectora" (nastavená hruď); *Thebais*, kn. VI, v. 863:

— rumpunt obnixa furentes
Pectora.
(— zuřivě bodají v prsa
nastavená.)

* Starý Barthův glosátor to vykládá jako „summa vi contra nitentia" (vší silou se proti něčemu vzpírat). Ovidius říká (*Halieutika*, v. 11) „obnixa fronte" (s nastaveným čelem), když mluví o ostnozubci (scaro), který se snaží propracovat se vršemi ne hlavou, ale ocasem:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.
(Neodváží se nastavit vrším čelo.)

* Cornelius Nepos, *De excellentibus ducibus exterarum gentium* (1. stol. př. n. l.).

S velkým stářím, jež by podle toho bylo pro sochu příznačné, souhlasí dokonale i tvar písmen v nápisu, který k ní mistr připojil;* i pan Winckelmann z něho usoudil, že jde o nejstarší z dochovaných soch v Římě, na něž se mistr podepsal. Ponechávám jeho pronikavému zraku, zda po stránce umělecké najde na soše něco, co by s mým názorem mohlo být v rozporu. Jestliže by uznal, že je můj nápad hoden jeho souhlasu, mohl bych si snad zalichotit, že jsem dal na to, jak zdařile lze klasické spisovatele vysvětlit ze starých uměleckých děl, a ta zase podle nich, lepší příklad, než jaký lze najít v celém Spenceově foliantu.

XXIX

Při té nezměrné sčetlosti a nevídaně rozsáhlých a hlubokých znalostech umění, s nimiž se pustil do svého díla, pracoval pan Winckelmann s oním ušlechtilým přesvědčením starých umělců, kteří zaměřili všechnu svou horlivost na hlavní věc, a věci vedlejší buď záměrně opomíjeli, nebo docela přenechali první cizí ruce, která se toho ujme.

Není to malá chvála, dopustit se jen takových chyb, kterým by se každý mohl vyhnout. Padnou do oka při prvním letmém čtení, a je-li vůbec dovoleno se o nich zmínit, pak se to musí dít jen s tím úmyslem, aby se jistí lidé, kteří si myslí, že jedině oni mají oči, upozornili na to, že zrovna tyto chyby za zmínku nestojí.

Už ve svých spisech o napodobování řeckých uměleckých děl byl pan Winckelmann sveden z cesty Juniem. Junius je velice zrádný autor; celé jeho dílo je směsicí nejrůznějších cizích tvrzení, a poněvadž má neustále plná ústa antických autorů, užívá nezřídka ve vztahu k malířství tvrzení, která se na místě, kde stojí, nevztahují na nic méně než právě na ně. Když chce pan Winckelmann např. poučovat o tom, že pouhým napodobením přírody se dá dosáhnout vrcholu stejně tak málo ve výtvarném umění jako v poezii, a že jak básník, tak i malíř musí volit raději nemožné, ale pravděpodobné, než to, co je pouze možné, dodává: „Uskutečnitelnost a pravdivost, jež Longínos požaduje od malíře na rozdíl od neuvěřitelnosti u básníka, s tím nemusí být vůbec v rozporu.“ Tento dodatek měl opravdu raději odpadnout; staví oba veliké umělecké kritiky do rozporu, který není vůbec opodstatněný. Je omyl, že Longínos někdy něco takového pravil. Říká sice něco podobného o řečnictví a básnictví, ale v žádném případě o básnictví a malířství: „Jistě ti neušlo, že představivost řečníka je jiná než představivost básníka,“ píše svému Terentianovi;[1] „ani to, že cílem básnického zobrazení je duševní prožitek, ale cílem řečníkova zobrazení zřetelnost...“ A dál: „Fantazie básníka má rozlet, který tíhne k bájnému a skutečnost nechává daleko za sebou. V řečnictví je naopak nejlepší to, co přesvědčuje a odpovídá skutečnosti.“ Jen Junius tu místo řečnictví podvrhuje malířství; a u něho, ne u Longína, pan Winckelmann četl:[2] „... zvláště

[1] *Περὶ Ὕψους*, odd. 4, str. 36, 39. Vyd. Fabricius.

[2] *De Pictura Veterum*, kn. I, kap. 4, str. 33.

* Písmena poukazují spíš na pozdější dobu vzniku.

když je konečným cílem básnického zobrazení prožitek, cílem malířského názornost. Básnická fantazie má, jak říká zmíněný Longínos ..." atd. Dobrá; Longínova slova, ale ne jeho smysl! Stejně se mu asi vedlo s následující poznámkou: „Všechna jednání," říká,[1] „a postoje řeckých postav, které nenesly rysy moudrosti, ale byly až příliš plny ohně a divokosti, projevovaly chybu, kterou staří umělci nazývali parenthyrsem." Staří umělci? To by se asi mohlo dokázat jedině z Junia. Parenthyrsos bylo rétorským termínem a možná, jak se zdá z Longínova místa, jen slovem Theodórovým.[2] „Kromě toho existuje v patetickém stylu ještě další chyba, kterou Theodóros nazývá parenthyrsem. Je to nevhodný a zbytečný patos tam, kde není na místě vůbec, nebo příliš mnoho patosu tam, kde by ho stačilo málo." Pochybuji dokonce o tom, zda se toto slovo dá vůbec na malířství přenést. Neboť v řečnictví a poezii existuje patos, který lze vystupňovat až do krajnosti, aniž by došlo k parenthyrsu, a jen krajní patos na nesprávném místě je parenthyrsem. V malířství by však krajní patos byl parenthyrsem vždy, i když by se mohl sebevíc omluvit okolnostmi u osoby, která ho projevuje.

Vypadá to tedy tak, že k různým omylům v *Dějinách umění* došlo pouze tím, že se pan Winckelmann ve spěchu utíkal k Juniovi, a ne k pramenům. Např. když chce doložit příklady, že u Řeků bylo všechno, co bylo vynikající, ať v umění nebo v jiné práci, velice ceněno, a že ten, kdo udělal i tu nejnepatrnější věc nejlépe, mohl své jméno proslavit na věčnost, uvádí mezi jiným i toto:[3] „Známe i jméno toho, kdo vyrobil zvlášť zdařilé váhy nebo misky vah; jmenoval se Parthenios." Pan Winckelmann asi četl ta Iuvenalova slova, na něž se v daném případě odvolává („lances Parthenio factas"), jen v Juniově katalogu.* Kdyby se byl podíval přímo do Iuvenala, nebyl by se dal zmýlit dvojznačností slova „lanx", nýbrž by byl hned ze souvislosti pochopil, že básník nemá na mysli váhy nebo misky vah, ale talíře a mísy. Iuvenalis totiž chválí Catulla, že jednal jako bobr, který si při nebezpečné bouři na moři ukousne varlata, aby si zachránil život: že totiž nechal své nejcennější věci raději vhodit z lodi do moře, než aby šel se vším ke dnu. Popisuje tyto cenné věci, a mezi jiným říká:

Neváhal zahodit stříbro: i mísy, určené kdysi
*Partheniovi,** i měsidlo velké, jež obsáhne vědro,*
z něhož by nasávat mohli i žíznivý Pholus i žena
Fuskova; nadto pak džbery a tisíce talířů různých,
pohárů tepaných v stříbře, z nichž ten, jenž se zchytrale zmocnil
penězi Olynthu, píval —

„Lances", které jsou zde mezi poháry a mísícími kotlíky, co to může být jiného než talíře a mísy? A co chce říci Iuvenalis jiného, než že Catullus nechal hodit do moře celý svůj

[1] *Von der Nachahmung der griechischen Werke* etc., str. 23.

[2] *Περὶ Ὕψους*, odd. 2.

[3] *Geschichte der Kunst*, díl I, str. 136.

* Franciscus Junius (François de Jon), *Catalogus artificium* (Katalog výtvarných umělců), 1694.

** V originálu: „lances Parthenio factas". Je možný obojí výklad. — *Pozn. překl.*

stříbrný jídelní příbor, mezi nímž byly i tepané talíře z ruky Partheniovy? „Parthenios," říká starý scholiasta, „je jméno ciseléra." Jestliže však Grangaeus ve svých poznámkách k tomuto jménu dodává: „sochař, o němž mluví Plinius", napsal to zřejmě jen nazdařbůh; neboť Plinius žádného umělce tohoto jména neuvádí.

„Dokonce," pokračuje pan Winckelmann, „se zachovalo i jméno sedláře, jak bychom ho nazvali my, který zhotovil z kůže štít Aiantův." Avšak ani toto nemůže mít z toho místa, na které své čtenáře odkazuje: od Hérodota, ze *Života Homérova*. Neboť zde se sice uvádějí řádky z *Íliady*, ve kterých básník dává tomuto řemeslníkovi jméno Tychios; hned se však výslovně uvádí, že to byl vlastně kožař, kterého Homér znal a jemuž chtěl užitím jeho jména prokázat přátelství a uznání:[1]

„Odvděčil se i kožařskému dělníku Tychiovi, který ho pohostinně přijal u Nových hradeb, když přišel do ševcovské dílny; uvedl ho do *Íliady* následujícími slovy:

Vtom již přikvapil Aias, a štít měl podobný věži,
kovaný, ze sedmi koží. Ten Tychios uměle zrobil,
štítař nejlepší všech, jenž v Hylle měl obydlí svoje."

Je to tedy pravý opak toho, o čem nás chce pan Winckelmann ujistit: jméno sedláře, který vyrobil štít Aiantův, bylo už v dobách Homérových tak zapomenuto, že si básník mohl dovolit za ně podsunout úplně jiné jméno.

Různé jiné malé chyby jsou pouze chybami paměti, anebo se týkají věcí, které uvádí jen příležitostně jako vysvětlivky. Například:

Byl to Héraklés, a ne Bakchus, kdo se podle Parrhasiova vychloubání zjevil tomuto malíři v podobě, v níž ho maloval.[2]

Tauriskos nebyl z Rhodu, nýbrž z Trall v Lýdii.[3]

Antigona není první Sofokleovou tragédií.[4]

[1] Hérodotos, *De vita Homeri*, str. 756. Vyd. Wesseling. [Toto dílo bylo Hérodotovi připisováno mylně.]

[2] *Geschichte der Kunst*, díl I, str. 176. — Plinius, kn. XXXV, odd. 36. — Athenaios, kn. XII, str. 543.

[3] *Geschichte der Kunst*, díl II, str. 353. — Plinius, kn. XXXVI, odd. 4, str. 729, ř. 17.

[4] *Geschichte der Kunst*, díl II, str. 328: „Uvedl *Antigonu*, svou první tragédii, ve třetím roce sedmasedmdesáté olympiády." [470 př. n. l.] Doba je přibližně správná, ale že by touto první tragédií měla být *Antigona*, to naprosto nesouhlasí. Samuel Petit, jehož pan Winckelmann uvádí v poznámce, to také vůbec neřekl, nýbrž zasadil *Antigonu* výslovně do třetího roku čtyřiaosmdesáté olympiády [442 př. n. l.]. Rok poté odešel Sofoklés s Perikleem na Samos, a doba této výpravy se dá spolehlivě určit. Ukazuji ve svém *Životě Sofokleově* na základě porovnání s jedním místem Plinia staršího, že první tragédií tohoto básníka byl pravděpodobně *Triptolemos*. Plinius totiž hovoří (kn. XVIII, odd. 12, str. 107, vyd. Hardouin) o různé jakosti obilí v různých zemích a vyvozuje z toho závěr: „Tak se na to hledělo v době, kdy vládl Alexandr Veliký a kdy bylo Řecko nejslavnější a nejmocnější zemí světa; a přesto už 145 let před Alexandrovou smrtí chválil básník Sofoklés ve svém kuse *Triptolemos* italskou pšenici nade všechny ostatní, jak vyplývá z doslova přeloženého místa ‚a chválili šťastnou Itálii, jež oplývá bělavým obilím'."

Zde se sice nemluví výslovně o první Sofokleově tragédii; ovšem jeho epocha, kterou Plútarchos, scholiasta a Arundelovy památky [*Marmora Arundeliana* — sbírka antických uměleckých památek a nápisů Angličana Thomase Howarda Arundela, 1586—1646] jednomyslně kladou do sedmasedmdesáté olympiády [472—469 př. n. l.], souhlasí přesně s dobou, do které Plinius zasazuje *Triptolema*, takže zřejmě ani nelze

Avšak nechtěl bych už dál hromadit takové maličkosti. Nemohlo by to sice vypad[a]t jako chorobné karatelství; ale každý, kdo zná mou hlubokou úctu k panu Winckelmannovi, by to asi považoval za hnidopišství.

jinak, než uznat právě tohoto *Triptolema* za první Sofokleovu tragédii. Hned to spočteme. Alexandr zemřel ve stočtrnácté olympiádě [323 př. n. l.]; šestatřicet olympiád dává stopětačtyřicet let a jeden rok, a tato suma odečtena od první dává sedmasedmdesát. Do sedmasedmdesáté olympiády spadá tedy Sofokleův *Triptolemos*, a protože, jak dokážu, do téže olympiády, a sice do jejího posledního roku, spadá i jeho první tragédie, pak dojdeme zcela přirozeně k závěru, že obě tragédie jsou vlastně jedna a tatáž. Současně s tím také dokážu, že si Petit mohl ušetřit celou polovinu kapitoly svých *Miscellanei* (XVIII, kn. III, právě tu, kterou uvádí pan Winckelmann). Není nutné, aby v místě z Plútarcha, které tam chce opravit, měnil archonta Afepsióna v Démotióna nebo v synovce. Mohl přejít pouze z třetího roku 77. olympiády do roku čtvrtého, a byl by zjistil, že archón tohoto roku je starými spisovateli nazýván stejně často Afepsiónem jako Faidónem, ne-li ještě častěji. Faidónem ho nazývá Diodóros Sikulský, Dionýsios z Halikarnássu a nejmenovaný autor ve svém soupisu olympiád. Afepsiónem ho zase nazývají Apollodóros a ten, kdo cituje Apollodóra, Diogenés Laertský. Plútarchos mu však dává obě jména: v *Životě Théseově* jméno Faidón a v *Životě Kimónově* Afepsión. Je tedy pravděpodobné, jak se domnívá Palmerius, „že Afepsión a Faidón byla eponyma archontů téhož roku, daná tak, že když jeden z nich v době výkonu úřadu zemřel, nastoupil na jeho místo druhý" (*Exercitationes*, str. 452). — O Sofokleovi, jak si mimochodem vzpomínám, se panu Winckelmannovi vloudila chyba už do jeho prvního spisu o *Napodobování řeckých uměleckých děl* (str. 8): „Nejkrásnější mladí lidé tančili nazí na divadle, a Sofoklés, ten velký Sofoklés, byl první, kdo ve svém mládí předváděl svým spoluobčanům toto divadlo." Sofoklés nikdy netančil nahý na divadle, nýbrž pouze okolo trofejí po vítězství u Salamíny, a to jen podle některých nahý, podle jiných oblečený (Athenaios, kn. I, str. 20 uprostřed). Sofoklés byl totiž mezi chlapci, které dopravili po bitvě u Salamíny na ostrov do bezpečí; a bylo to zde, na tomto ostrově, kde se tragické Múze zachtělo soustředit všechny tři oblíbence v symbolické posloupnosti. Odvážný Aischylos pomohl zvítězit; Sofoklés v mladistvém rozkvětu tančil okolo trofejí a Eurípidés se právě v den vítězství právě na tom šťastném ostrově narodil.

Rejstřík

Abstemius, Laurentius (2. pol. 15. stol.) *450*
Ackermann, Konrad Ernst (1712—1771) *60*
Adami, Leonardo (1690—1719) *131*
Addison, Joseph (1672—1719) *16, 69, 74*
Cato (1713) *95, 501*
Dialogues upon the Usefullness of Ancient Medals (Hovory o užitečnosti starých mincí, 1702) *315*
Remarks on Several Parts of Italy (Cesty, 1705) *311—313, 315*
Aetíon (2. pol. 4. stol. př. n. l.) *314*
Afepsión (athénský archón v r. 469 př. n. l.) *386*
Afrodísios Trallský (okolo r. 100 n. l.) *376*
Afthonios (Aphthonius, 2. pol. 4. stol. n. l.)
Progymnasmata (Přípravná cvičení) *441—443, 449, 451*
Agasiás z Efesu (konec 2. stol. př. n. l.) *381*
Agatharchos ze Samu (okolo r. 450 př. n. l.) *350*
Agathón (asi 445—401 př. n. l.)
Anthos (Květina) *236, 244*
Agésandros (okolo r. 50 př. n. l.) *299, 374, 378*
Agésiláos II. (444—360 př. n. l.) *382*
Agricola, Johann Friedrich (1720—1774) *96—98*
Agrippa, M. Vipsanius (63—12 př. n. l.) *376*
Aischylos (525—456 př. n. l.) *386*
Peršané *261*
Alacci (Allatius) Leone (1586—1669) *272*
Albani, Alessandro (1692—1779) *378*
Alexander Veliký (356—323 př. n. l.) *243, 287, 319, 327, 374, 381, 385, 386, 442, 524*
Alkibiadés (asi 450—404 př. n. l.) *243, 496*
Alžběta (anglická královna 1558—1603) *86—93, 172*
Amaltheus, Hieronymus (Amalteo, Girolamo, 1507—1574) *471*
Anakreón (nar. asi 550 př. n. l.) *351, 356, 358*
Antigonos z Karystu (okolo r. 250 př. n. l.) *380*
Antiochos (král Kommageny 69—34 př. n. l.) *286*
Antiochos VII. Sidetés (2. stol. př. n. l.) *102*
Antoninus, Marcus Aurelius (121—180 n. l.) *218*
Antoninus Pius, Titus Aurelius (138—161 císař římský) *311*
Apellés (2. pol. 4. stol. př. n. l.) *281, 300, 360, 361, 379—381*
Apollodóros v. Polydóros
Apollónios Rhodský (295—215 př. n. l.)
Argonautica *371, 489*
Apollónios z Thrallů (2. stol. př. n. l.) *378*
Appiános z Alexandrie (2. stol. n. l.) *102*
Arátos (nar. asi 315 př. n. l.)
Phaenomena (Jevy nebeské) *299, 489*
Archeláos (okolo 125 př. n. l.) *379, 381*
Ariosto, Lodovico (1474—1533)
Orlando furioso (Zuřivý Roland, 1516) *352, 354, 355, 358*
Aristodama (3. stol. př. n. l.) *287*
Aristofanés (asi 450—385 př. n. l.)
Acharnés (Acharňané) *286*
Eiréné (Mír) *248*
Kokalos *247*

Na níže uvedených stranách jsou citovány verše v překladech těchto překladatelů:

Str. 32, 35, 40—42, 44—47, 49, 63—64, 68, 70—71 Pospíšil; 76 Jiráni; 81, 83 Pospíšil; 100, 131 Mertlík; 133 Vaňorný; 134 Jiráni; 135, 137—139, 145—146, 148, 153 Pospíšil; 159—160 Kadlec; 168 Businský; 170—171, 252 Pospíšil; 288 Stiebitz; 294 Mertlík; 295 Šimečková; 300 Vaňorný; 301 Vaňorný, Hrdina; 302 Hrdina, Šimečková; 303, 305 Vaňorný; 306—308 Mertlík; 309 Mertlík, Vaňorný; 310 Jaroš; 311 Vysoký; 313 Šimečková, Vysoký; 314—315 Kolář; 316 Stiebitz; 317 Mertlík; 318 Mertlík, Mertlík, Jaroš; 319 Jaroš; 320 Bureš; 321 Bureš, Vaňorný; 322 Šimečková, Vaňorný; 323 Jiráni; 325 Vaňorný; 326 Mertlík; 328 Vaňorný; 329 Vaňorný, Mertlík; 330—333, 335, 337—339 Vaňorný; 340—341 Šabouk; 342 Vaňorný, Vaňorný, Mertlík; 343 Šimečková; 346—348 Vaňorný; 351—352 Mertlík; 353—354 Vrchlický; 355 Vrchlický, Vaňorný; 356 Mertlík; 357 Vaňorný, Mertlík; 358 Vrchlický, Mertlík; 359—360 Vaňorný; 361 Vaňorný, Vaňorný, Jiráni; 363 Vaňorný; 364 Šimečková, Saudek; 365 Saudek, Hodek; 370 Mertlík, Vaňorný, Stiebitz; 371 Stiebitz, Mertlík, Stiebitz, Jaroš; 372 Jaroš, Nenadál; 373 Nenadál; 384 Vysoký; 385, 389 Vaňorný; 420 Šimečková, Šabouk; 422 Šimečková; 425—427, 431, 451—452 Bahník; 460 Šimečková; 461 Mertlík, Šimečková; 462 Šimečková, Mertlík; 464—466 Mertlík; 467 Šimečková, Mertlík; 468—470 Mertlík; 471 Mertlík, Šimečková, Mertlík, Šimečková; 472—473 Mertlík; 474 Šimečková; 475 Mertlík; 476 Šabouk; 478, 484—485 Mertlík; 486 Vaňorný, Mertlík; 487 Babler; 488 Mertlík; 489 Nováková; 490—492 Mertlík; 495 Vaňorný.

Transkripci řeckých a latinských vlastních jmen zrevidoval Rudolf Mertlík. Tam, kde Lessing užívá latinizovaných podob řeckých jmen, ponecháváme v zásadě jeho způsob; čtenáře odkazujeme na Encyklopedii antiky nebo Slovník antické kultury.

Nefelai (Oblaka) *369, 247, 249*
Plútos (Bohatství) *286*
ARISTOMENÉS (7. stol. př. n. l.) *287*
ARISTOTELÉS (384—322 př. n. l.) *85, 140, 147, 150, 199, 207, 250, 281, 327*
didaskalie *272, 274, 275*
Etika Níkomachova 247, 519
Poetika 18—21, 78, 108, 121—127, 153—155, 208—219, 223, 224—229, 243—249, 254, 261, 286, 364, 366, 449, 503, 504, 511, 514—516, 518, 519, 523
Politika 216, 286
Rétorika 210, 215, 219, 423, 432, 433, 435—437, 449, 496, 519
ARKESILÁOS (okolo r. 50 př. n. l.) *375*
AROUET v. Voltaire
ARRIGO DE COSTEZZA (=Pulci) z Vicenzy (1. pol. 14. stol.) *465*
ARTEMÓN (4.—3. stol. př. n. l.) *376*
ARUNDEL, Thomas Howard (1586—1646)
Marmora Arundeliana (Arundelovy Památky) *385*
ASCENSIUS v. Badius, Jodocus
ASINIUS POLLIO, Gaius (asi 76 př. n. l.—4 př. n. l.) *377, 378*
ATHÉNAIOS z Naukratidy (asi 170—230 n. l.)
Animadvertationis in Athenaeum libri VI (1597, komentované vydání Athénaiova spisu) *272, 355, 386*
Deipnosophistai (Hostina učenců) *385*
ATHÉNODÓROS (= Athánodóros) z Rhodu (1. stol. př. n. l.) *299, 374, 375, 378, 381*
ATHÉNODÓROS z Klitoru v Arkádii (asi 5. stol. př. n. l.) *375—379*
AUBIGNAC, François Hédelin d' (1604—1676)
Pratique du théâtre (Divadelní praxe, 1657) *140, 141, 151, 168, 225*
AUGUSTUS, Gaius Julius Caesar Octavianus (63 př. n. l.—14 př. n. l.) *243, 287, 376, 380, 489*
AUSONIUS, Decimus Magnus (asi 310—395 n. l.)
Císaři 463
Epigramy 465

BACON, Francis (Baco Verulámský, 1561—1626) *424, 497*
BADIUS, Jodocus (1462—1535) *239*
BACHET DE MEZIRIAC, Claude Gaspard (1581—1638)
Commentaires sur les Epîtres d'Ovide (Poznámky k Ovidiovým Listům, 1626) *351*
BALLHORN, Johann (1531—1599) *156*
BANIER, Antoine (1673—1741)
Dissertation sur les Furies (Pojednání o Furiích, 1738) *319*
BANKS, John (asi 1650—1705)
The Unhappy Favourite or Earl of Essex (Nešťastný milenec neboli Hrabě Essex, 1682) *164—178*
BARLANDUS, Adrian (1488—1542) *239*
BARNER, W. *25*
BARNES, Josua (1654—1712) *121*
BARTH, Kaspar (1587—1658)
Adversariorum commentarium libri LX (60 knih kritických komentářů, 1624) *382, 476*
BARTHOLINUS, Thomas (1619—1680)
De causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis (Proč pohanští Dánové pohrdali smrtí, 1689) *284*
BARTOLUS de Sassoferrato (1314—1357) *77*
BATTEUX, Charles (1713—1780)
Cour de belles lettres, ou principes de littérature (Úvod do krásných umění, neboli principy literatury, 1747—1750) *428—432, 436, 441, 442, 449, 450, 458, 460, 463*
BAUDIUS z Lille, Dominicus (1564—1613) *463*
BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1714—1762)
Estetika (1750—1758) *11, 282, 484*
BEAUMONT, Elie de (1710—1786) *77*
BEAUMONT, Francis (1584—1616) *501*
The Sea-Voyage (Námořní cesta, 1622) *372, 373*
BEAUVALOVÁ, Jeanne Oliver (1643—1720) *74*
BECELLI, Giulio Cesare (1683—1750) *154*
BEDŘICH II. (1740—1786 král pruský) *8, 400, 502*
BEGER, Lorenz (1653—1705)
Thesaurus Brandenburgicus (Braniborský poklad) *316*
BELLORI, Giovanni Pietro (1615—1696)
Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia (Podivuhodné trosky římských starověkých památek a antického sochařství, 1693) *288, 289, 311, 312*
BELLOY v. Du Belloy
BERNINI, Giovanni Lorenzo (1598—1680) *43*
BODEN, Benjamin Gottlieb (1737—1782)
De umbra poetica (O poetickém stínu, 1764) *286*
BODMER, Johann Jakob (1698—1783) *11, 485, 496, 500, 525*
Kritische Briefe (Kritické dopisy, 1746) *433, 439, 445, 446*
Vorrede zu Meyer von Knonau, Neue Fabeln

(Předmluva k Novým bajkám od M. v. K., 1751) *454*
Boek, Johann Michael (1743—1793) *67*
Boeková, Sophie Elisabeth (asi 1745—1800) *81*
Böhme, Jakob (1575—1624) *391*
Boileau-Despréaux, Nicolas (1636—1711) *9*
L'Art poétique (Umění básnické, 1674) *132, 139, 458*
Boisrobert, François le Metel (asi 1592—1662) *168*
Boissy, Louis de (1694—1758)
Pamela *83*
Boivin de Villeneuve, Jean (1649—1724)
Apologie d'Homère et du bouclier d'Achille (Obrana Homéra a Achilleova štítu, 1715) *347—349*
Borgia, Cesare (1478—1507) *411*
Borchers, David (1744—1807) *79*
Boscan-Almogaver, Juan (asi 1493—1542) *185*
Bossu v. Le Bossu
Bouhours, Dominique (1628—1702)
Entretiens d'Ariste et d'Eugène (Rozhovory Arista a Evžena, 1671) *224*
Boyer, Claude (1618—1698)
Essex (1678) *164*
Brawe, Joachim Wilhelm von (1738—1758)
Der Freigeist (Volnomyšlenkář) *66*
Breitinger, Johann Jakob (1701—1776) *11, 432, 485*
Kritische Dichtkunst (Kritická poetika, 1740) *341, 427, 428, 436—439, 444, 445*
Bressand, Friedrich Christian († 1702)
Rodogune, Prinzessin aus Parthien (Rodoguna, princezna parthská) *110*
Britannicus, Tiberius Claudius (zavražděn 55 n. l.) *311, 438, 439*
Brooke, Henry (1706—1783)
The Earl of Essex (Hrabě Essex, 1749) *178*
de Brosse (1. pol. 17. stol.)
L'aveugle clairvoyant (Vidoucí slepec, 1650) *230*
Brueys, David Augustin de (1640—1723)
Advokát Patelin (úprava hry z 15. stol.) *66, 84, 119*
Brumoy, Pierre (1688—1742)
Théâtre des Grecs (Řecké divadlo, 1730) *119, 283, 295, 519*
Brutus, Marcus Junius (85—42 př. n. l.) *243, 249*
Burke, Edmund (1729—1797) *10, 13*
Burmann, Pieter (starší, 1668—1741)
Phaedri fabulae, cum commentariis Gudii (Phaedrovy bajky, s komentářem M. Gudia, 1698) *419*
Burmann, Pieter (mladší, 1713—1778)
Anthologia veterum Latinorum epigrammatum et poematum (Antologie starých latinských epigramů a básní, 1759—1773) *465*

Caesar, Gaius Julius (100—44 př. n. l.) *196, 244, 442, 503*
Calderon de la Barca, Pedro (1600—1681) *195*
Caligula, Gaius Caesar (římský císař 37—41 n. l.) *419*
Calprenède, Gautier de Coste de la (1614—1663)
Le comte d'Essex (Hrabě Essex, 1638) *86, 164, 171*
Camerarius, Joachim (1500—1574)
Theonis Progymnasmata (Theónova Průpravná cvičení, 1541) *437*
Campistron, Jean Gilbert de (1656—1723)
Le jaloux desabusé (Vystřízlivělý žárlivec, 1709) *157—159*
Casa, Giovanni della (1503—1556) *271, 272*
Casaubonus, Isaac (1559—1614)
Animadvertationis in Atheneum libri VI (komentované vydání Athenaia, 1597) *272*
Cassirer, Ernst (1874—1945) *10*
Catilina, Lucius Sergius (asi 108—62 př. n. l.) *411*
Cato Maior, Marcus Portius, zv. Censorius (243 až 149 př. n. l.) *243, 244, 249, 463, 506*
Cato Minor, Marcus Portius (95—46 př. n. l.) *503*
Catullus, Gaius Valerius (87—57 př. n. l.) *14, 320, 384, 525*
Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières, comte de (1692—1765)
Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile (Obrazy podle Homérovy Iliady a Odysseje a Vergiliovy Aeneidy, 1757) *312, 324, 325, 327, 328, 330—336, 359, 360, 367*
Cecchi, Giovanni Maria (1517—1587)
La dote (Věno, 1550) *54*
Cecil, Robert (1563—1612) *87, 88*
Cedrenus v. Georgius Cedrenus
de Cérou (18. stol.)
L'amant auteur et valet (Milenec jako spisovatel a sluha, 1740) *66*
Cervantes Saavedra, Miguel de (1547—1616) *184*
Don Quijote *465*
Cibber, Colley (1671—1757)
Tragedy of Zara (překlad Voltairovy Zairy) *68*
Cibber, Theophilus (1703—1758)
An Account of the Lives of the Poets of Great

Britain and Ireland from the Time of Dean Swift (Životopisy básníků Velké Británie a Irska od doby Jonathana Swifta, 1753) *70, 223, 515*
CICERO, Marcus Tullius (106—43 př. n. l.) *17, 122, 135, 281, 289, 476*
De oficiis (O povinnostech), *83*
De oratore (O řečníkovi) *254, 478, 479*
Tusculanae disputationes (Hovory tuskulské) *241, 297*
CLARKE, Samuel (1675—1729)
Homeri opera cum notis, cura J. A. Ernesti (komentované vydání Homéra, 1759) *330*
CLEMENS ALEXANDRIJSKÝ, Titus Flavius († 220)
Protrepticus ad Graecos (Napomenutí Řekům) *319*
CLEYN, Franz (1590—1658) *304*
COBHAM, sir Henry (1538—1605) *88*
CODINUS (Kodinos), Georgius (15. stol.)
De originibus Constantinopolitanis (O založení Cařihradu; mylně mu připisováno) *321, 322*
COELLO, Antonio (1611—1652)
Dar la vida por su dama o El Conde de Sex (Zemřít pro svou vládkyni aneb Hrabě z Essexu) *179—195*
COFFEY, Charles († 1745)
Devil to pay (Čert to vem, 1731) *511*
COLMAN, George (1732—1794) *239, 270*
The english merchant (Anglický kupec, 1767) *61*
The jealous wife (Žárlivá manželka, 1761) *61*
CONGREVE, William (1670—1729) *61*
CORDIER de Saint-Firmin, Edmond (asi 1730 až 1816) *120*
CORNEILLE, Pierre (1606—1684) *120, 224, 234, 274, 275, 501*
Attila (1667) *222*
Cid (1636) *103, 163, 167, 168, 170*
Cinna (1640) *102*
Héraclius (1646) *227*
Mélite (1629) *211*
Le menteur (Lhář, 1643) *229*
Othon (1664) *222*
Polyeucte martyr (Polyeuktés, 1643) *34, 67, 94, 95, 227, 512*
Rodogune (1644) *20, 102—110, 225, 227—229*
Sertorius (1662) *222*
Suréna (1674) *211, 222*
Trois discours sur la tragédie (Tři pojednání o tragédii, 1660) *18—21, 127, 141, 143, 211, 212, 216, 217, 225—229*
CORNEILLE, Thomas (1625—1709)
Le comte d'Essex (Hrabě Essex, 1687) *86—94, 164, 167, 170, 172, 176*
CORNELIUS NEPOS v. Nepos
COWLEY, Abraham (1618—1667)
Davideis (Epos o Davidovi, 1637) 489
CRÉBILLON, Claude Prosper Jolyot de (mladší, 1707 až 1777) *208, 226*
CRONEGK, Johann Friedrich Freiherr von (1731 až 1758) *160*
Codrus *32, 33, 35, 48*
Olint und Sophronia *31, 33, 34, 40, 41, 42, 46* až *47, 96*
CROUSAZ, Jean Pierre de (1663—1748)
Examen de l'Essai de Monsieur Pope sur l'homme (Zkoumání eseje pana Popa o člověku, 1737) *408, 409*
CURTIUS, Michael Konrad (1724—1802)
komentovaný překlad Aristotelovy Poetiky (1753) *123, 124, 213, 215, 218, 244—246, 518, 519*

DACIER, André (1654—1722)
La Poétique d'Aristote (překlad Aristotelovy Poetiky s komentářem, 1692) *122—124, 127, 128, 210, 212, 215, 217, 218, 225, 229, 244—246, 248, 255, 347, 518*
DACIEROVÁ, Anne Lefèvre (1654—1720) *204, 239, 284, 345, 351*
DAMIÁS (asi 5. stol. př. n. l.) *375*
DANIEL, Samuel (1562—1619)
Filotas (1611) *164*
DANTE ALIGHIERI (1265—1321)
Divina comedia (Božská komedie) *372, 487*
DARÉS FRYŽSKÝ (domnělý autor ztraceného řeckého románu o válce trójské) *351, 352*
DAVID, Jaques-Louis (1748—1825) *9*
DELISLE DE LA DREVETIÈRE, Louis François († 1756)
Le faucon et les oyes de Boccace (Sokol, 1725) *75, 95*
Timon le Misanthrope (1725) *75*
DÉMÉTRIOS I. Poliorkétés (337—283 př. n. l.) *328*
DÉMÉTRIOS II. Nikátór (146—125 př. n. l. syrský král) *102—104, 106, 108*
DÉMOKRITOS z Abdér (460—370 př. n. l.) *291*
DÉMOTIÓN (athénský archón asi 470/469 př. n. l.) *386*
DESFONTAINES, abbé Pierre François (1685—1745) *306*
DESTOUCHES, Philippe Néricault (1680—1754) *80, 83, 236*

Le dissipateur ou L'honnête friponne (Marnotratník, 1736) *55*
La fausse Agnèse ou Le poète campagnard (Vesnický poeta, 1736) *55, 62*
Le glorieux (Vychloubač, 1732) *55*
L'obstacle imprévu, ou L'obstacle sans obstacle (Neočekávaná překážka neboli Překážka bez překážky, 1718) *55*
Le philosophe marié ou Le mari honteux de l'être (Ženatý filozof, 1727) *55, 60, 66, 74, 156—159*
Le tambour nocturne ou Le mari devin (Strašidlo s bubnem, 1736) *55, 73*
Le trésor caché (Ukrytý poklad, 1745) *54, 55*
DIDEROT, Denis (1713—1784) *9, 10, 13, 21, 22*
Les bijoux indiscrets (Povídavé šperky, 1748) *231* až *235*
Discours sur la poésie dramatique (Dramatické básnictví, 1759) *149, 150, 237, 238, 249, 254, 257*
Entretiens sur le Fils naturel (Rozhovory o Nemanželském synovi) *235, 236, 238, 241—244*
Le fils naturel (Nemanželský syn, 1757) *177, 231, 235, 238*
L'humanité ou le tableau de l'indulgence (Obraz bídy, 1751) *65*
Le père de famille (Otec rodiny, 1753) *84, 231, 235*
DIFILOS (asi 360/350 — poč. 3. stol. př. n. l.)
Společně umírající 267, 239
DIODATI, Ottaviano (18. stol.)
Biblioteca teatrale italiana (1762—1765) *50, 62*
DIODÓROS Sicilský (1. stol. př. n. l.)
Bibliotheca historica (Historická knihovna) *386*
DIODÓTOS Tryfón (139—135 př. n. l., usurpátor syrského trůnu) *102, 103*
DIOGENÉS Athénský (okolo r. 25 př. n. l.) *375, 376*
DIOGENÉS LAERTIOS (2.—3. stol. n. l.)
Životopisy slavných filozofů (Casaubonovo vydání, 1583) *108, 386*
DIONÝSIOS z Kolofontu v Iónii (asi 5. stol. př. n. l.) *286*
DIONÝSIOS z Halikarnássu (od r. 30 př. n. l. v Římě)
De arte rhetorica (O řečnickém umění) *359, 386*
Vita Homeri (Homérův život) *345*
DODSLEY, Robert (1703—1764) *270, 276—278, 524*
DOLCE, Lodovico (1508—1566)
Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino (Dialog o malířství, 1753) *354, 355*
DONATUS, Aelius (4. stol. n. l.)
Ars grammatica (*Ars minor, Ars maior*) *200* až *204, 246, 258, 267, 268, 270*
DONATUS Tiberius Claudius (kolem r. 400 n. l.)
Interpretationes Vergilianae (Výklady Vergilia) *303*
DORAT, Claude Joseph (1734—1780)
Fables ou Allégories philosophiques (Bajky aneb Filozofické alegorie, 1772) *384, 478*
DRYDEN, John (1631—1700) *10, 13, 50, 69, 304, 515*
Óda na den Cecilie (1687) *334*
DU BELLOY, Pierre Laurent Burette (1727—1775)
Le siège de Calais (Obležení Calais, 1765) *76*
Tite (Titus, 1759), *77*
Zelmire (1762) *76—79, 82*
DUBOS, Jean Baptiste (1670—1742)
Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (Kritické úvahy o básnictví a malířství, 1719) *10, 13, 228, 519*
DUDLEY, Robert (1532—1588) *88*
DU FRESNOY, Charles Alphonse (1611—1665) *304*
DUFRESNY, Charles Rivière (1648—1724) *66*
DUIM, Frederik (nar. 1674)
Zaire, bekeerde Turkinne (Zaire, Turkyně obrácená na víru, 1745) *71, 72*
DUSCH, Johann Jakob (1725—1787) *44, 418*

ECHION v. Áetión
EGERTON, sir Thomas (asi (1540—1617) *171*
EKHOF, Konrad (1720—1778) *35, 36, 40, 51, 54, 66, 72, 73, 81, 92*
EPICHARMOS (5. stol. př. n. l.) *248*
EPIKÚROS ze Samu (341—270 př. n. l.) *392, 470*
ERNESTI, Johann August (1707—1781) *321*
ESCHENBURG, Johann Joachim (1743—1820) *23*
ESSEX, Robert Devereux, hrabě z (1567—1601) *86* až *93, 169*
EUGRAPHIUS, Johannes (6. stol. n. l.) *239*
EUKLEIDÉS (okolo r. 300 př. n. l.)
Elementy 274
EURÍPIDÉS (asi 485—406 př. n. l.) *35, 120, 226, 232, 386*
Élektrá 108, 255—257
Hekabé 152, 178
Helené 108
Hellé 127
Íón 152
Ífigeneia 108, 125, 127
Krésfontés 121—130, 135, 147, 156
EUSEBIOS (asi 260—340)
Chronicon (Kronika) *247*
EZOP (Aisópos, kolem r. 600 př. n. l.) *313, 314, 363, 417, 419, 424, 436, 438, 447, 450, 454*

FABRETTI, Rafaello (1619—1700)
Ad tabulam Iliadis (K obrazu Íliady, 1690) *322*
FABRICIUS, Johann Albert (1668—1736)
Bibliotheca graeca (Řecká knihovna, 1725—1728) *294, 295, 360, 369, 383*
FAERNO, Gabriel († 1561) *239, 240*
FAIDÓN (athénský archón 469/468 př. n. l.) *386*
FALARIS (565—549 př. n. l. tyran agrigentský) *423*
FALKENER, sir Everard (1684—1758) *68*
FAVART, Charles Simon (1710—1792)
La feé Urgèle (Víla Urgéla, 1765) *102*
Isabelle et Gertrude (Isabela a Gertruda čili Domnělí povětrní duchové) *56*
*Les trois Sultanes ou Soliman II*e (Soliman II., 1761) *111—118*
FAVARTOVÁ, Marie Justine Benedicte (1727—1772)
Annette et Lubin (Annetta a Lubin) *162*
FEIDIÁS (po r. 450 př. n. l.) *254, 306, 348, 361, 362, 375, 376*
FELBRICHOVÁ, Kordelia (18. stol., 1768 herečka v Berlíně) *56*
FIELDING, Henry (1707—1754)
Tom Jones, or a History of a foundling (Tom Jones neboli Historie nalezence, 1748) *49*
FILÉMÓN (asi 361—263 př. n. l.)
Poklad *55*
Kokalos *247*
FILIP II. (1556—1598 král španělský) *196*
FILIPPOS z Thessaloníky (1. stol. n. l.) *291*
FILOCHARÉS (asi 4. stol. př. n. l.) *380*
FILOSTRATOS Flavius (starší, konec 2. stol. n. l.)
Vita Apollonii (Život Apollonia z Tyany) *292*
FLETCHER, John (1576—1625)
The Sea-Voyage (Námořní cesta, 1622) *372, 373*
FLORUS, Lucius Aeneus (2. stol. n. l.)
Epitome rerum Romanarum (Nástin římských dějin) *421*
de FONTAINES v. Desfontaines
FONTENELLE, Bernard le Bovier de (1657—1757) *163, 448*
FORMIS (okolo r. 486 př. n. l.) *248*
FRANKLIN, Thomas (1721—1784) *295*

GALE, Thomas (asi 1635—1702)
Opuscula mythologica, ethica et physica (Drobná díla mytologická, etická a přírodovědná, 1671) *345*
GALERIUS, Gaius Valerius Maximianus (305—311 císař římský) *287*
GARCILASO v. Vega, Garcias Laso de la
GARNIER, Robert (1534—1590)
Bradamante (1568) *168*
GARRICK, David (1716—1779) *35, 47, 49, 299*
GAUSSINOVÁ, Jeanne Cathérine (1711—1767) *70*
GAY, Peter *8, 21*
GELLERT, Christian Fürchtegott (1715—1769)
Die kranke Frau (Nemocná paní, 1748) *84, 85*
Fabeln und Erzählungen (Bajky a povídky, 1746 až 1748) *466*
GELLIUS, Aulus (nar. asi 175 n. l.)
Noctes Atticae (Atické noci) *135, 496*
GEORGIUS CEDRENUS (12. stol.) *351*
GESNER, Johann Matthias (1691—1761)
Novus linguae et eruditionis Romanae thesaurus (Nový slovník římského jazyka a vzdělanosti, 1747—1748) *282*
GHEZZI, Pier Leone (1674—1755) *286*
GOETHE, Johann Wolfgang von (1749—1832) *10, 13, 24*
Die Leiden des jungen Werthers (Utrpení mladého Werthera, 1774) *23*
Die Metamorphose der Pflanzen (Metamorfóza rostlin) *21*
Wilhelm Meisters theatralische Sendung (Divadelní poslání Viléma Meistera, 1777—1785) *22*
GOLDONI, Carlo (1707—1793) *271*
La bottega del caffè (Kavárnička) *61*
GORI (Gorius), Antonio Francesco (1691—1759)
Museum Etruscum (Etruské museum, 1726—1743) *319*
GOTTSCHED, Johann Christoph (1700—1766) *11, 12, 14, 75, 224, 404, 446, 485, 488*
Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet (Německé jeviště, vybudované na základech starých Řeků a Římanů, 1741—1745) *62*
Reden, Vorreden, Schriften (Řeči, předmluvy, spisy, 1974) *11*
Der sterbende Cato (Umírající Cato, 1732) *500, 501*
Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen (Pokus o kritickou poetiku pro Němce, 1730) *11*
GOTTSCHEDOVÁ, Luise Adelgunde Victorie (1713 až 1762) *62, 80*
Hausfranzösin (*Domácí Francouzka neboli Mamzel*) *94*
Testament (*Závěť*) *94*
GOULSTON, Theodor (1752—1632) *213*
GOZZI, Gasparo, hrabě (1713—1786) *70*

GRAFFIGNY, Françoise de (1695—1758)
Cénie (1751) *62, 80, 81, 84, 161, 162*
GRANGAEUS (de la Grange), Isaac (1. pol. 17. stol.) *385*
GRÉCOURT, Jean Baptiste Joseph Villart de (1683 až 1743) *111*
GRESSET, Jean Baptiste Louis (1709—1777)
Sidney (1745) *72, 73, 230*
GRIB, V. R. *9, 18*
GRIMM, Friedrich Melchior (1723—1807) *65*
GRIMM, G. *25*
GRONOV (= Gronovius), Jakob (1645—1716)
Thesaurus graecarum antiquitatum (Poklad řeckých starožitností, 1697—1702) *379, 380*
GRONOVIUS, Johann Friedrich (1611—1671)
Senecae Tragoediae (1661) *352*
GRUTER, Janus (1560—1627)
Delitiae C. C. Italorum poetarum (Vzácná díla italských básníků, 1608) *308*
GUDE (Gudius), Marquard (1635—1689)
Phaedri fabulae (Phaedrovy bajky, 1698) *379, 419*
GUEULETTE, Thomas Simon (1683—1766)
Mémoires de Mlle de Bontemps (Paměti slečny Bontempsové, 1738) *50*

HAGEDORN, Friedrich von (1708—1754)
Fabeln und Erzählungen (Bajky a povídky) *420, 421*
HAGEDORN, Christian Ludwig von (1712—1780)
Betrachtungen über die Malerei (Úvahy o malířství, 1762) *306, 320, 326, 350*
HALLER, Albrecht von (1708—1777)
Die Alpen (Alpy, 1729) *340*
HANNIBAL (247—183 př. n. l.) *485*
HARDOUIN (Harduin), Jean (1646—1729) *286, 321, 327, 348, 362, 374—376, 379, 380, 385*
HAUPTMANN, Johann Gottfried (1712—1782)
Aesopi fabularum collectio (Sbírka ezopských bajek, 1741) *314, 419, 421, 423, 429, 430, 432, 438, 439, 442—444, 446, 451, 466*
HÉDELIN v. Aubignac
HEINE, Heinrich (1797—1856)
Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland (K dějinám náboženství a filozofie v Německu, 1834) *14*
HENSEL, Johann Gottlieb (1728—1787) *76*
HENSELOVÁ, Sophie Friederike (1738—1790) *40, 46, 64, 81*
HERBELOT de Molainville, Barthelémy d' (1625 až 1695)
Bibliothèque orientale (Orientální knihovna, 1697) *424*
HERDER, Johann Gottfried (1744—1803) *12, 15, 23, 24*
HERMOLÁOS (1. stol. n. l.) *376*
HÉRODOTOS z Halikarnássu (asi 484—425 př. n. l.)
Vita Homeri (Homérův život) *243, 330, 385*
HERTEL, Johann Wilhelm (1727—1789) *96*
HÉSIODOS (okolo 700 př. n. l.) *299, 495*
Hérakleův štít *369*
HEUFELD, Franz (1731—1795)
Julie neboli Spor povinnosti a lásky *52—54*
HILL, Aaron (1685—1749) *68—70*
HIPPEL, Theodor Gottlieb von (1741—1796)
Der Mann nach der Uhr, oder Der ordentliche Mann (Muž jako hodiny neboli Řádný muž, 1760) *85, 86, 161*
HOGARTH, William (1697—1764)
Analysis of Beauty (Rozbor krásy, 1753) *39, 362*
HOLBERG, Ludwig Freiherr von (1684—1754)
Moralische Fabeln (Mravoučné bajky, 1751) *424*
HOME, John (1722—1808)
Douglas (1756) *60*
HOMÉR (9. stol. př. n. l.) *84, 120, 135, 196, 206, 245, 343, 351, 355, 420, 450, 485, 486, 490, 509, 513, 514*
Ílias *284, 312, 325, 328—339, 342, 344—350, 357, 359—363, 366, 367, 370, 385, 484, 488, 489, 495*
Margítés *248*
Odysseia *332, 489*
HORATIUS Flaccus, Quintus (65—8 př. n. l.) *9, 13, 150, 281, 524, 525*
Ars poetica (List Pisonům) *77, 134, 249, 251, 254, 326, 342, 485, 487—490*
Ódy *323, 324, 361*
Satiry *100, 241, 484*
HUME, David (1711—1776)
History of England (Dějiny Anglie) *10, 86, 87*
HURD, Richard (1720—1808)
Commentary on Horace's Ars Poetica (Komentář k Horatiovu Básnickému umění, 1746) *10, 247, 249—251, 253—255, 257, 258*
HUTCHESON, Francis (1694—1747) *10*
HUYSUM, Jan van (1682—1749) *341*
HYGINUS, Gaius Julius (asi 64—16 př. n. l.)
Fabulae (Báje) *121, 128, 129, 131, 147, 148*
HYPERBOLOS (5. stol. př. n. l., † 411) *248*

CHABRIÁS (4. stol. př. n. l.) *381, 382*
CHARITÓNOS (asi 2. stol. n. l.) *148*
CHATEAUBRUN, Jean Baptiste Vivien de (1686 až 1775)
Philoctète (1755) *285, 293, 296, 298*
CHÂTELET, Gabrielle Emilie de Breteuil (1706—1749) *119*
CHESTERFIELD, Philip Dormer Stanhope (1694 až 1773) *369*
CHEVRIER, François Antoine de (1721—1762) *157, 158, 161, 162*
CHIFFLETIUS, Jean (1612—1666) *319*
CHRÝSIPPOS (281—208 př. n. l.) *390*

IUVENALIS, Decimus Junius (asi 47—130 n. l.)
Satiry *311, 313, 384*

JAKUB SKOTSKÝ (1603—1625 anglický král) *88*
JOHNSON, Samuel (1709—1784) *10, 21*
JOHNSON, Thomas († 1740)
překlad Filoktéta (1760?) *294*
JONES, Henry (1721—1770)
The Earl of Essex (Hrabě Essex, 1753) *178*
JONSON, Ben (1573—1637) *69, 178, 501*
Every man in his humour (Každý ve svém humoru, 1598) *252—253*
Every man out of his humour (Každý bez svého humoru, 1600) *252—253*
JULIANUS z Egypta (pozdně řec. epigramatik) *468*
JUNIUS, Franciscus (François de Jon, 1589—1677)
Catalogus artificium (Katalog výtvarných umělců, 1694) *384*
De pictura veterum (Dějiny antického malířství, 1637) *286, 351, 383—384*
JUSTINUS Mučedník († asi 165 n. l.)
Apologie (vyd. 1593) *287*

KALLIMACHOS († 235 př. n. l.)
Hymnus in Cererem (*Hymna na Ceres*) *371*
KALLIPIDÉS (okolo r. 400 př. n. l.) *75*
KALLITELÉS (asi 470 př. n. l.) *377*
KANT, Immanuel (1724—1804) *10, 24*
KAREL XII. (1697—1718 král švédský) *508*
KEFALAS, Konstantinos (10. stol.)
Anthologia Graeca (Řecká antologie) *464*
KIESEL, H. *25*
KING, William (1650—1729)
De origine mali (O původu zla, 1702) *412, 413*
KLEIST, Christian Ewald von (1715—1759) *467, 471, 520*
Der Frühling (Jaro, 1749) *343*
KLEIST, Heinrich von (1777—1811) *467*
KLEOMENÉS (asi 1. stol. př. n. l.) *379, 381*
KLEÓN († 422 n. l.) *248*
KLEOPATRA VII. (47—30 př. n. l. královna egyptská) *103*
KLEOPATRA, žena Démétria II., Nikátora (2. stol. př. n. l.) *103, 104, 106*
KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb (1724—1803)
Messias (Mesiáš, 1748—1773) *484, 487, 490, 494, 496, 505, 525*
KLOTZ, Christian Adolf (1738—1771) *524*
Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften (Německá knihovna krásných umění) *260, 275—277*
Epistolae Homericae (Homérské dopisy, 1764) *367*
KNOPTON (vyd. Popových děl 1752) *414*
KOLLÚTHOS (konec 5. stol.)
Únos Heleny *489*
KOMMERELL, Max *19, 20*
KONSTANTINUS MANASSES (12. stol.)
Compendium Chronicum (Stručná kronika) *351*
KRAMER, M. *25*
KRATEROS (2. stol. př. n. l.) *376*
KRATÉS z Athén (okolo r. 450 př. n. l.) *248*
KRATÍNOS (484—421 př. n. l.) *248*
KRÉSILÁS (5. stol. př. n. l.) *298*
KRÜGER, Johann Christian (1723—1750) *99*
Die Geistlichen auf dem Lande (Duchovní na venkově, 1743) *230*
Herzog Michel (Vévoda Michl, 1750) *206, 229*
Die Kandidaten oder Die Mittel, zu einem Amte zu gelangen (Kandidáti aneb Jak se dostat k úřadu, 1748) *229*
KTÉSIÁS v. Krésilás
KTÉSSIPOS (4. stol. př. n. l.) *248*
KÜHN (Kuhnius), Joachim (1647—1697) *286, 319, 321, 375, 376*
KULMUSOVÁ v. Gottschedová

L'AFFICHARD, Thomas (1698—1744)
La famille (Je z dobrého rodu?, 1746) *73, 230*
LA BRUYÈRE, Jean de (1645—1696) *100*
LAFONTAINE, Jean de (1621—1692)
Fables (Bajky, 1668—1678) *14, 111, 440, 447* až *450*
LA CHAUSSÉE, Pierre Claude Nivelle de (1692—1754)
L'école des mères (Škola matek, 1745) *82, 164*
Mélanide (1741) *50, 51, 85*
Pamela *84*

LACHMANN, Karl (1793—1851) *523*

LA METTRIE, Julien Offray de (1709—1756) *291*

LA MONNOYE, Bernard de (1641—1728) *465*

LA MOTTE, Antoine Houdar de (1672—1731) *79, 119, 432, 441, 442*

Discours sur la fable (Rozprava o bajce, 1754) *420, 421, 423—425, 427, 428, 447, 451*

LANGE, Joachim (1670—1744) *13, 525*

LANUVIUS v. Luscius

LA THORILLIÈRE, Pierre (1656—1731) *74*

LE BOSSU, René (1631—1680)

Traité du poème épique (Pojednání o epické básni, 1677) *229, 446*

LE BRET, Antoine (1717—1792) *230*

LE BRUN, Charles (1619—1690)

Discours sur les expressions des passions de l'âme (Pojednání o výrazech vášní duše, 1698) *252*

LE CLERC (Clericus), Jean (1657—1736)

vyd. fragmentů Menandra a Filemona (*Menandri et Philemonis reliquiae*, 1709) *248*

LEE, Natanael (1657—1693) *69*

LE GRAND, Marc Antoine (1673—1728)

L'aveugle clairvoyant (Vidoucí slepec, 1716) *230*

Le triomphe du temps (Směšní zamilovaní; Triumf času, 1725) *44*

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1646—1716) *11, 278, 390, 524*

Theodizee (1710) *401—405, 410—412*

LEMNIUS (Lemichen), Simon (asi 1510—1550) *525*

LESSING, Gotthold Ephraim (1729—1781)

Der Freigeist (Volnomyšlenkář) *66*

Die Matrone von Ephesus (Matróna z Efesu) *119*

Miss Sara Sampson *64, 65, 205, 509*

Der Schatz (Poklad) *54, 55*

LESSING, Theophilus (1732—1808) *494*

L'ESTRANGE, Roger (1616—1704)

Fables of Esope and of other eminent mythologists with morals and reflexions (Ezopovy bajky a bajky jiných vynikajících bajkařů, s ponaučením a úvahami, 1692) *433*

LICETO, Fortunio (1577—1657)

Lucernae antiquae reconditae (Neznámé antické lampy, 1652) *319*

LILLO, George (1693—1739)

The London Merchant; or: the History of George Barnwell (Londýnský obchodník aneb Příběh Jiřího Barnwella, 1731) *515*

de la LINDELLE (Voltairovo krycí jméno) *132, 136, 138—140, 143, 145, 146, 156*

LIPSIUS, Justus (Joost Lips, 1547—1606)

De Vesta et vestalibus (O Vestě a vestálkách, 1603) 321

LIVIERA, Giambattista (nar. 1565)

Cresfonte (1588) *129*

LIVIUS, Titus (59 př. n. l. — 17 n. l.) *324*

LOCKE, John (1632—1704) *10*

LOGAU, Friedrich Freiherr von (1604—1655) *525*

Sinngedichte (Epigramy, 1759) *13, 457, 462, 463*

LONGÍNOS Cassius (asi 213—273 n. l.)

O vznešeném (mylně mu připisováno) *329, 334, 369, 383, 384*

LOPE de Vega v. Vega Carpio

LÖWEN, Johann Friedrich (1727—1779) *44*

Die neue Agnes (Nová Anežka, 1768) *55, 56, 622, 156*

Das Rätsel oder Was dem Frauenzimmer am meisten gefällt (Hádanka neboli Co se dámám líbí nejvíc, 1766) *102*

LÖWENOVÁ, Eleonora Luise Dorothea (1738—1783) *44, 51, 60, 64, 81, 93*

LUBINUS, Eilhardus (Eilhart Lübben, 1565—1621) *311*

LUCANUS, Marcus Annaeus (39—65 n. l.)

Silvae *489*

LUCRETIA (= Lucia, žena Gaia Tarquinia Collatina, 6.—5. stol. př. n. l.) *113*

LUCRETIUS Carus, Titus (asi 97—54 př. n. l.)

De rerum natura (O povaze věcí) *314, 315*

LUDVÍK XIV. (1643—1715) *272*

LUDVÍK XV. (1715—1774) *272*

LÚKIÁNOS (asi 120—180 n. l.) *356*

LUSCIUS, Lanuvius (2. stol. př. n. l.) *240*

LUTHER, Martin (1483—1546) *525*

LYKOFRÓN z Chalkidy (1. pol. 3. stol. př. n. l.)

Kassandra (= Alexandra) *300*

LÝSIPPOS ze Sikyónu (2. pol. 4. stol. př. n. l.) *375, 379—381*

MACROBIUS, Aurelius Ambrosius Theodosius (okolo r. 400 n. l.)

Saturnalia sive conviviorum libri VII (Sedm knih saturnálií neboli hovorů u stolu) *299*

MAFFEI, Francisco Scipione (1675—1755)

Merope (1714) *110, 119, 121, 127—137, 139, 140, 148—150, 154—156* (látka Meropy 119 až 156)

MAFFEI, Paolo Alessandro (1653—1716)

Raccolta di statue antiche e moderne (Sbírka

antických a moderních soch, 1704) *306, 325, 374—375*

MALEBRANCHE, Nicolas de (1638—1715) *396, 403, 407, 411*

MARCUS AURELIUS v. Antoninus

MARIN (Marini), Francois Louis Claude (1721—1809) *230*

MARIVAUX, Pierre de (1688—1763)

Le dénouement imprévu (Netušené rozuzlení, 1724) *205*

L'école des mères (Škola matek, 1732) *82*

Les fausses confidences (Falešné našeptávání, 1736) *74—76*

L'héritier de village (Sedlák s dědictvím, 1725) *99*

MARLIANI, Bartolomeo († 1560)

Topographia Urbis Romae (Místopis města Říma, 1544) *299, 300*

MARMONTEL, Jean Francois de (1723—1799)

Contes moraux (Mravoučné povídky, 1765) *111* až *118*

Poétique française (Francouzská poetika, 1763) *65, 102, 120, 343*

MARPURG, Friedrich Wilhelm (1718—1795)

Berlinische Oden und Lieder (Berlínské ódy a písně, 1756) *511*

MARTIALIS, Marcus Valerius (asi 42—100 n. l.) *14, 457, 458, 461—463, 467, 469, 470, 472, 475, 478, 525*

MAUPERTUIS, Pierre Louis Moreau de (1698—1759) *400*

MAZZUOLI, Francesco (Parmeggiano, 1503—1540)

Únos Sabinek *343*

MEHRING, Franz (1846—1929) *11, 25*

MEIER, Georg Friedrich (1718—1777)

Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften (Podstata všech krásných umění, 1748—1750) *484 až 487*

MEINHARD, Johann Nikolaus (1727—1767)

Versuch über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter (O povaze a dílech nejlepších italských básníků, 1763—1764) *353*

MELÉTOS (5. stol. př. n. l.) *496*

MENANDROS (asi 340—290 př. n. l.) *240, 247, 248, 259*

Andria *239*

Bratři *239, 265—270*

Kleštěnec *239,*

Lichotník *239,*

Perinthia *239*

MENDELSSOHN, Moses (1729—1788) *16, 20, 496, 498, 503—506, 509—511, 516, 519, 521, 524 až 526*

Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste (Knihovna krásných věd a svobodných umění, spolu s F. Nicolaiem, 1757) *48, 418, 500, 502, 518*

Briefe, die neueste Literatur betreffend (Dopisy o nejnovější literatuře, 1755) *52, 160, 366, 418, 453*

Briefe über die Empfindungen (Dopisy o pocitech, 1755) *12, 209, 213*

Philosophische Schriften (Filozofické spisy, 1761) *363*

Pope, ein Metaphysiker (spolu s G. E. Lessingem, 1755) *13, 412*

MENGS, Raffael (1728—1779)

Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei (Úvahy o kráse a vkusu v malířství, 1762) *344*

MERSCHY (herec Hamburského divadla) *76*

MÉTRODÓROS (2. stol. př. n. l.) *283*

MEURSIUS, Johannes (starší, Jean de Meurs, 1579 až 1639)

Cretis, Cyprus, Rhodus (1675) *328*

MEYER VON KNONAU, Johann Ludwig (1705—1785)

Neue Fabeln (Nové bajky, 1744) *440, 454*

MEZIRIAC v. Bachet

MILTON, John (1608—1674) *11, 49, 354*

The paradise lost (Ztracený ráj, 1667) *334*

MOLIÈRE (Jean Baptiste Poquelin, 1622—1673) *55, 66*

L'avare (Lakomec, 1668) *95, 102, 250, 251*

L'école des femmes (Škola žen, 1662) *162, 163*

L'école des maris (Škola mužů, 1661) *162, 199, 200*

Le malade imaginaire (Zdravý nemocný, 1673) *95*

Le Misanthrope (Misantrop, 1666) *83, 101, 159, 236*

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, baron de la Brède et de (1689—1755)

Lettres familières (Důvěrné listy, 1768) *126*

MONTFAUCON, dom Bernard de (1655—1741)

L'antiquité expliquée et représentée en figure (Antika vysvětlená a znázorněná v obrazech, 1719, dodatky 1724) *288, 289, 299, 300, 302, 312, 319*

MONTIANO Y LUYANDO, don Agostino (1697—1765)

Virginia *194*

Morhof, Daniel Georg (1637—1691)
De disciplina arguiarum (Učení o duchaplném, 1693) *471*
Möser, Justus (1720—1794)
Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen (Harlekýn aneb Obrana groteskní komiky, 1761) *75*
Mottley, John (18. stol.)
Devil to pay (společně s Ch. Coffeym, 1731) *511*
Muncker, Franz *523*
Músáios (2. pol. 5. stol. n. l.)
Héró a Leandros *489*
Mylius, Christlob (1722—1754) *13*
Myrón (1. pol. 5. stol. př. n. l.) *290, 362*

Naevius, Gnaeus (275—200 př. n. l.) *240*
Nannius (Nanninck), Peter (1500—1557)
Miscellaneorum decas (Deset knih miscelaneí) *267*
Naogeorgus (Thomas Kirchmayer, 1511—1578) *294*
Naugerius (Navagero Andrea, 1483—1529)
Opera omnia (Sebrané spisy, 1718) *468*
Nepos, Cornelius (asi 100—25 př. n. l.)
De excellentibus ducibus exterarum gentium (O vynikajících vojevůdcích jiných národů) *382*
Nero (54—68 n. l. císař římský) *438, 439*
Neuberová, Friederike Karoline (1697—1760) *75, 500*
Nevelet, Isaac Nicolas (1. pol. 17. stol.) *466*
Nicolai, Christoph Friedrich (1733—1811) *8, 12, 13, 16, 20, 48, 418, 500, 503, 505, 509, 511, 513, 514, 516, 518, 519, 525, 526*
Abhandlung über das Trauerspiel (Pojednání o tragédii, 1757) *502, 518*
Níkiás (4. stol. př. n. l.) *379, 380*
Nivelle de la Chaussée v. La Chaussée
Nonnos z Panopole v Egyptě (2. pol. 5. stol. n. l.)
Dionýsiaka (Epos o Dionýsiovi) *313*
Nottingham, Charles, lord Howard (1536—1624) *88*
Nottinghamová (žena Charlese Howarda, 1536 až 1624) *86*
Nováková, Julie *215, 216*
Numa Pompilius (715—672 př. n. l., druhý král římský) *320, 321*

Onatás (asi 470 př. n. l.) *377*
Opitz, Martin (1597—1639) *8*
Oporinus (Johannes Herbster, 1507—1568)
Catalogus librorum per Iohannem Oporinum excussorum (Katalog knih vydaných Janem Oporinem, 1569) *294*
Orville, Jacques Philippe d' (1696—1751) *148*
Otway, Thomas (1651—1685) *69*
Ovidius Naso, Publius (43 př. n. l.—18 n. l.) *313, 327*
Amores (Lásky) *357, 359*
Fames (Hlad) *371*
Fasti (Kalendář) *312, 320, 321*
Halieutica *382*
Metamorphoses (Proměny) 288, 316, 370, 371
Owen, John (1560—1622)
Epigrammata (1612) *462*

Padrino, Joseph (17. stol.) *179*
Palissot de Montenoy, Charles (1730—1814)
Petites lettres contre de grands philosophes (Malé dopisy proti velkým filozofům, 1757) *235, 236, 238*
Palmerius, Jacobus (Jaques de Paulmier, 1587 až 1670)
Exertationes in optimos auctores Graecos (Studie o nejlepších řeckých autorech, 1668) *386*
Parfaict, Claude (1700—1777) a Francois (1698 až 1753)
Histoire du théâtre français (Dějiny francouzského divadla, 1735) *74*
Parrhasios z Efesu (5. stol. př. n. l.) *385*
Parthenios (1. stol. n. l.) *384, 385*
Pásitelés (1. stol. př. n. l.) *375*
Pasquilini (= Pasqualini), Marco Antonio (1. pol. 17. stol.) *362*
Patzke, Johann Samuel (1727—1787) *204*
Pausaniás Periégétés (2. stol. n. l.)
Cestování po Řecku: 121, 286, 288, 319 (Achaika), 321 (Attika, Korinthia), 325 (Eliaka), 349, 350, 375 (Fokis), 376 (Boiótika), 377
Pausón (5.—4. stol. př. n. l.) *286*
Pauw, Jan Cornelis de († 1749) *352*
Peiraikos (řecký malíř doby hellénské) *286*
Peisandros (6. stol. př. n. l.) *299, 300*
Pelisson, Paul (1624—1693) *460*
Perez de Guzmán, hrabě d'Orgaz, Alvar *458*
Periklés (495—429 př. n. l.) *248, 385*
Perrault, Charles (1628—1703)
Parallèle des anciens et des modernes (Srovnání starých a nových umělců, 1688—1692) *347*
Petit, Samuel (1594—1643)
Miscellaneorum libri IX (Devět knih různého obsahu) *385, 386*

PETRONIUS Arbiter († 66 n. l.)
Satyricon *119*, *300*, *302*
PETSCH, Robert *526*
PFEFFEL, Gottlieb Konrad (1736—1809)
Der Schatz (Poklad, 1762) *67*
Der Einsiedler (Poustevník, 1761) *67*
PHAEDRUS (1. pol. 1. stol. n. l.)
Fabulae (Bajky, vydání P. Burmanna 1698) *419*, *420*, *425—427*, *429—431*, *443—445*, *447*, *448*, *451*
PIBRAC, Guy du Faur, seigneur de (1529—1586) *463*
PILES, Roger de (1635—1709) *304*
PINDAROS (asi 522—438 př. n. l.) *113*, *380*
PISO (podle Hardouina řecký epigramatik; nelze identifikovat) *286*
PLANÚDÉS, Maximos (asi 1260—1310)
Anthologia Planudea (na základě Kefalovy sbírky, vyd. 1494) *433*, *464*, *466*, *468*, *470*
PLATÓN (427—347 př. n. l.) *17*, *390*, *401*, *410*, *450*, *513*
Theagés (mylně mu přisuzován) *497*
Politeiá (Ústava) *248*, *254*
PLAUTUS, Titus Maccius (254—184 př. n. l.) *13*, *49*, *240*, *246*, *251*, *524*
Amphitruo (Amfitryón) *168*, *196*
Melpomene *50*
Miles gloriosus (Chlubivý voják) *83*
Trinummus (Třígrošová komedie) *54*, *55*
PLINIUS Druhý, Gaius (starší, 23—79 n. l.)
Naturalis historia (Přírodopis) *252*, *286—288*, *290*, *321*, *327*, *328*, *348*, *349*, *360—362*, *375* až *380*, *385*
PLÚTARCHOS (asi 46—125 n. l.) *121*, *122*, *126*, *127*, *135*, *196*, *259*, *279*, *334*, *385*
De facie in orbe Lunae (O tvářnosti měsíčního terče) *322*
De placitis philosophorum (O zásadách filozofů) *322*
Kimón *386*
Théseus *386*
POLIZIANO (Politianus), Angelus (1454—1494) *465*
POLYBIOS (asi 201—127 př. n. l.)
Historiai (Dějiny) *321*
POLYDEKTÉS v. Polydeukés
POLYDEUKÉS (řecký sochař z neznámé doby) *376*
POLYDÓROS z Rhodu (pol. 1. stol. př. n. l.) *299*, *374—378*
POLYGNÓTOS z ostrova Thasu (asi 450 př. n. l.) *286*, *349*, *350*
POLYKLEITOS ze Sikyónu (asi 450 př. n. l.) *375*, *379*, *380*
POPE, Alexander (1688—1744) *10*, *260*, *342*, *347*, *349*, *363*
Ílias (překlad do angl., 1715—1720) *350*
Ethic epistels, satyrs etc. (Etické listy, satiry atd.) *343*
An Essay on Man (Esej o člověku) 389—414, *524*
PORDENONE, Licinio da († 1540) *373*
PORTUS, Aemilius (1550—1612)
Aristotelova Rétorika (1598) *210*
POSIDONIOS z Efesu (1. stol. př. n. l.) *375*
POTTER, John (1674—1747)
Clementis Alex. Opera, Graece et Latine (Díla Clemense Alexandrijského v řečtině a latině) *319*
PRÁXITELÉS z Athén (asi 360—330 př. n. l.) *375*, *376*
PREIGER, Abraham (poč. 18. stol.) *315*
PRÓTAGORÁS z Abdery (asi 480—410 př. n. l.) *488*
PRÓTOGENÉS z Kaunu (konec 4. stol. př. n. l.)
Jalysos jako lovec se psem *281*, *300*, *327*, *328*
PULEX = Pulci, v. Arrigo de Costezza
PÝTHAGORÁS (nar. asi 580 př. n. l.) *468*
PÝTHAGORÁS Leontinus z Regia (5. stol. př. n. l.) *290*, *362*
PÝTHODÓROS 1. (řecký sochař z 1. stol. n. l.) *376*
PÝTHODÓROS 2. (řecký sochař z 1. stol. n. l.) *376*

QUERCU (Duchesne), Leodegarius a († 1588) *308*
QUIN, JAMES (1693—1766) *47*, *49*
QUINAULT, Philippe (1635—1688)
La mère coquette ou Les amants brouillés (Matka koketa aneb Rozvedení milenci, 1664) *66*
QUINTILIANUS, Marcus Fabius (asi 35—96 n. l.)
De institutione oratoria (Úvod do řečnictví) *281*, *289*, *421*, *448*
QUINTUS Kalabrijský, ze Smyrny (4. stol. n. l.)
Paralipomena (pokračování Homérovy Íliady) *17*, *300*, *302*, *329*, *364*

RACINE, Jean Baptiste (1639—1699) *90*, *151*, *178*, *224*, *226*, *274*, *501*
Athalie (1691) *419*
Britannicus (1669) *228*, *250*
Mithridate (1673) *94*, *95*, *508*
RAFFAEL Santi (1483—1520) *327*, *344*
RALEIGH, sir Walter (1552—1618) *87*, *88*
RALPH, James (asi 1705—1762)

Fall of the Earl of Essex (Pád hraběte Essexe, 1731) *178*
RAMLER, Karl Wilhelm (1725—1798) *441, 525*
RANDOLPH, Thomas (1605—1634)
The muses' looking-glass (Zrcadlo Múz, 1638) *253*
RAPIN, René (1621—1687)
Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes (Úvahy o Aristotelově Poetice a o dílech antických a moderních básníků, 1671) *487*
RAPIN-THOIRAS, Paul de (1661—1725)
Histoire d'Angleterre (Dějiny Anglie, 1727—1736) *89, 90*
REGNARD, Jean Francois (1755—1709)
Démocrite (1679) *74*
Le Distrait (Roztržitý, 1679) *95, 100, 101*
Le joueur (Hráč, 1696) *66, 102*
REGULUS, Marcus Atilius (3. stol. př. n. l.; římský konsul) *243, 249*
REINESIUS, Thomas (1587—1667) *128*
REISKE, Johann Jakob (1716—1774) *464*
REITZ, Johann Friederich (1695—1718)
vyd. Lúkianova díla (1743—1746) *356*
RICCOBONI, Lodovico (starší) (1677—1753)
Histoire du théâtre italien (Dějiny italského divadla, 1727) *54*
RIGALTIUS (Rigalt), Nicolas (1577—1654)
vyd. Iuvenalis Satirae (1616) *311*
RICHARDSON, Jonathan (1665—1745)
Essay on the theory of painting (Esej o teorii malířství, 1715) *306, 308, 327, 328, 373, 374*
RICHARDSON, Samuel (1689—1761)
Aesop's fables. With instructive morals and reflexions (Ezopovy bajky s názorným poučením a úvahami, 1740) *524*
RICHER, David Henry (1685—1748)
Fables nouvelles (Nové bajky, 1729—1744) *423 až 425, 427, 432*
RILLA, Paul, (1896—1954) *15, 523, 524*
ROBERTSON, William (1721—1793)
History of Scotland (Dějiny Skotska, 1759) *86*
RODOGUNA (2. stol. př. n. l., žena Démétria II. Nikátora) *102, 103, 106*
ROMANUS, Karl Franz (1731—1787)
Die Brüder (Bratři, 1755—1756) *199—205, 258 až 270*
ROSCIUS Gallus Comoedus, Quintus († 62 př. n. l.) *46*
ROSCHMANN-HÖRBURG, Cassian Anton von (1739 až 1806), dokončení Cronegkovy hry *Olint a Sofronie* (1764) *34*
ROUSSEAU, Jean Jacques 1712—1778) *483, 525*
La nouvelle Héloise (Nová Heloisa, 1759) *52—54*
Lettre à d'Alembert (Dopis Alembertovi, 1758) *101, 162*
ROWE, Nicholas (1674—1718) *69*

SABAEUS z Brescie, Faustus (1478—1558)
Epigrammatum libri V (Pět knih epigramů, 1556) *486*
SACCHI, Andrea (1598—1661) *362*
SADOLETUS, Jacobus (1477—1547) *283, 306, 309*
SAINTE-ALBINE, Rémond de (1699—1778)
Le Comédien (Herec) *72*
SAINT-EVREMOND, Charles de Marguetel de Saint-Denis (1610-1703)
Les Opéras (Opery) *222*
Sir Politik Wouldbe (Pan politik Rádby) *222*
SAINT-FOX, Germain François Poullain de (1698 až 1776)
Le financier (Nájemce daní, 1761) *82*
L'oracle (Věštba, 1740) *199, 205*
SALPIÓN (1. stol. př. n. l.) *379*
SANADON, Noël Etienne (1676—1733) *324*
SAPFÓ z Eresu na Lesbu (asi 600 př. n. l.) *357*
SCALIGER, Julius Caesar (1484—1558)
Poetices libri VII (Sedm knih poetiky, 1561) *239, 347, 458, 459, 465, 473, 474*
SCARRON, Paul (1610—1660) *476*
La précaution inutile (Marná opatrnost) *163*
SCIPIO Africanus, Publius Cornelius (235 — asi 183 př. n. l.) *287*
SCROOP (Scrope), Margaret († 1592) *86*
SCUDÉRY, Georges (1601—1668) *168*
SCUDÉRY, Madelaine de (1607—1701)
Artamène ou le grand Cyrus (Artamène aneb velký Cyrus, 1650) *222*
Clélie (1656) *222*
SEGUIN (Seguinus), Pierre (okolo r. 1660)
Selecta numismatica antiqua observationibus illustrata (Vybrané staré mince doprovozené poznámkami, 1660) *288*
SELEUKOS V. (125 př. n. l. král syrský) *103*
SENECA, Lucius Annaeus (asi 4 př. n. l. — 65 n. l.) *17, 196, 297, 392*
Thyestés *352*
SERVIUS, Honoratus (konec 4. stol. n. l.) *313, 346, 378*

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper (1671—1713) *10, 497, 500*
The Moralists, or the Philosophical Rhapsody (Moralisté aneb Filozofická rapsodie, 1709) *410—412*
SHAKESPEARE, William (1564—1616) *10, 14, 21, 60, 69, 196, 223, 226, 253*
Hamlet *42, 43, 49, 58, 59, 501*
King Lear (Král Lear) *364, 501*
Othello *68, 501*
Richard III. *206*
Romeo and Juliet (Romeo a Julie) *67*
SCHADEWALDT, Wolfgang *20*
SCHEFFER, Johann Gerhard (1621—1679)
vyd. Hyginových bajek (1674) *129*
SCHEIBE, Johann Adolf (1708—1776) *94*
SCHENK, Christian Ernst (1733—1807)
Das komische Theater (Komické divadlo, 1759) *208*
SCHILLER, Friedrich (1759—1805)
Über Anmut und Würde (O půvabu a důstojnosti, 1793) *10*
SCHLEGEL, Johann Adolf (1721—1793)
Das ausgerechnete Glück (Vypočítané štěstí) *229*
SCHLEGEL, Johann Elias (1719—1749)
Canut (1746) *504, 515*
Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters (Úvahy o recepci dánského divadla, 1747) *29, 140*
Der Geheimnisvolle (Záhadný člověk, 1746) *159, 160*
Der geschäftige Müßiggänger (Pilný zahaleč, 1741) *159, 160*
Die stumme Schönheit (Němá krasavice, 1748) *63*
Der Triumph der guten Frauen (Triumf dobrých žen, 1749) *159, 160*
překlad Regnardova *Roztržitého* *100*
SCHLEGEL, Friedrich (1772—1829) *25*
SCHMID, Christian Heinrich (1746—1800)
Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachrichten von den besten Dichtern (Teorie poezie podle nejnovějších zásad a sdělení nejlepších básníků, 1767; dodatky 1767—1769) *207*
SCHMIDT (Schmidius), Erasmus (1560—1637) *380*
SCHROEDER, Johann Kaspar (18. stol.)
Senecae Tragoediae cum notis Joan. Fried. Gronovii (Senekovy tragédie s vysvětlivkami J. F. Gronovia, 1728) *352*
SCHWICKERT, Engelbert Benjamin (18. stol.) *524*
SÍLÁNIÓN (4. stol. př. n. l.) *252*
SIMÓNIDÉS (asi 556—468 př. n. l.) *281, 282*
SKOPÁS (1. pol. 4. stol. př. n. l.) *321, 375, 377*
SMITH, Adam (1723—1790)
The Theory of Moral Sentiments (Teorie mravních citů, 1759) *296*
SOFOKLÉS (496—406 př. n. l.) *46, 226, 255, 283, 524*
Antigoné *385*
Élektrá *108, 257*
Filoktétés *17, 285, 290, 293—298, 370*
Láokoón *285*
Oidipús *125, 501, 520*
Trachíňanky *103, 285, 298, 299*
Triptolemos *385, 386*
SÓKRATÉS (469—399 př. n. l.) *23, 35, 113, 153, 247, 248, 368, 369, 495—497, 499*
SOLIMAN II. (1520—1566 turecký sultán) *111, 112, 114—118*
SOLÓN (asi 640—559 př. n. l.) *108, 109*
SPANHEIM, Ezechiel (1629—1710)
vyd. *Les Césars de Julien* (Julianovi „Císaři", 1660) *288, 320*
Dissertationes de praestantia et usu numismatum antiquorum (Pojednání o výtečnosti a užití starých mincí, 1664) *288, 320*
SPENCE, Joseph (1699—1768)
Polymetis (1732) *287, 288, 310—317, 320—325, 361, 383*
SPINOZA, Benedictus de (1632—1677) *390, 408, 409*
STATIUS, Publius Papinius (40—96 n. l.)
Achilleis (Epos o Achilleovi) *316, 317, 488, 489*
Silvae *314*
Thebais (Píseň o Thébách) *318, 322, 382*
STEINBRÜCHEL, Johann Jakob (1729—1796) *295*
STEPHANUS (Estienne), Henri (1528—1598) *259, 352*
STÉSICHOROS z Himéry na Sicílii (asi 640—555 př. n. l.) *423*
STOBAEUS (Ióannés Stobaios, 5. stol. n. l.) *135, 520*
STOSCH, Philipp baron von (1691—1757) *320, 381*
STRABÓN (asi 64—21 n. l.)
Geographica (Zeměpis) *328*
STRAPAROLE (Straparola), Giovanni Francesco (1. pol. 16. stol.)
Le piacevoli notti (Líbezné noci, 1550—1553) *163*
STRONGYLIÓN (asi 400 př. n. l.) *375*
SUIDÁS (Suda, řecký slovník z 10. stol. n. l. s historickými poznámkami o spisovatelích a výtahy jejich děl) *321*

SWIFT, Jonathan (1667—1745) *414*
SYLBURG, Friedrich (1536—1596) *287*
SZAROTA, Elida Maria *15*

TARQUINIUS Superbus (Zpupný), Lucius (římský král asi 534—510 př. n. l.) *420, 421*
TASSO, Torquato (1544—1595)
Gerusalemme liberata (Osvobozený Jeruzalém, 1581) *31, 32, 34, 505*
TAUENTZIEN, Boguslav Friedrich von (1710—1791) *524*
TAURISKOS z Thrallů (2. stol. př. n. l.) *378, 385*
TEMPESTA, Antonio (1556—1630) *43*
TERASSON, Jean (1670—1750)
Dissertations critiques sur l'Iliade d'Homère (Kritická pojednání o Homérově Íliadě, 1515) *347*
TERENTIUS Afer, Publius (asi 185—158 př. n. l.) *196, 246, 252*
Adelphoe (Bratři) *199—205, 237—239, 258—272*
Andria (Dívka z Andru) *239*
Heautontimórumenos 238—241
THALÉS Milétský (asi 640—543 př. n. l.) *390*
THEODÓROS (1. stol. n. l.) *384*
THEOFRASTOS (asi 372—287 př. n. l.) *252*
THEOKRITOS (3. stol. př. n. l.) *299*
THEÓN (1. stol. př. n. l.)
Progymnasmata (Průpravná cvičení) *437, 447 až 449*
THESPIS (6. stol. př. n. l.) *108*
THOMSON, James (1700—1748) *49, 50*
Agamemnón 295
The Seasons (Roční období) *326, 409*
THORNTON (18. stol., současník Colmanův) *369*
TIBERIUS, Claudius Nero (14—37, druhý císař římský) *419*
TIBULLUS, Albius (asi 54—19 př. n. l.) *314*
TÍMANTHÉS (asi 420—380 př. n. l.) *288, 289*
TÍMARCHIDÉS (2. stol. př. n. l.) *377*
TÍMOKLÉS (okolo r. 160 př. n. l.) *377, 520*
TÍMOMACHOS z Byzantia (1. stol. př. n. l.) *291, 292*
TINDAL, Nicholas (1687—1774)
* *Guide to classical learning or Polymetis abridged* (Průvodce klasickou učeností aneb Zkrácená Polymetis, 1764) *310*
TITUS, Flavius Vespasianus (79—81 císař římský) *376, 378—380*
TIZIAN (Tiziano Vercellio, 1477—1576) *343, 355*
TORELLI, Pomponio († 1608)
Merope (1589) *129*
TOURNEMINE, René Joseph (1661—1739) *119, 122, 126*
TRILLER, Daniel Wilhelm (1695—1782) *485*
TRUBLET, Nicolas Charles Joseph (1697—1770) *163*
TYRONE, Hugh O'Neille, hrabě (1540—1616) *86, 164, 165*

UNTON, sir Henry (1557—1596) *87*

VALERIUS FLACCUS, Gaius (1. stol. n. l.)
Argonautica (Epos o Argonautech) *310, 311, 316—318*
VALERIUS MAXIMUS (1. stol. n. l.)
Factorum et dictorum memorabilium libri IX (Pozoruhodné činy a výroky, devět knih) *289, 359, 361*
VAVASSEUR, François (1605—1681) *457*
De epigrammate (O epigramu, 1669) *457, 460*
VEGA CARPIO, Lope Felix de (1562—1635)
Arte nuevo de hazer comedias (Nové umění, jak psát komedie, 1609) *22, 184, 195, 196, 198*
VEGA, Garcias Laso de la (asi 1504—1536) *185*
VERGILIUS Maro, Publius (70—19 př. n. l.) *31, 524*
Aeneis 283, 292, 293, 299, 300, 302—306, 308 až 310, 313—315, 321, 326, 346, 347, 355, 361, 370, 372, 374, 377, 486, 487, 505, 516
Bucolica (Zpěvy pastýřské) *299, 389, 503*
Georgica (Zpěvy rolnické) *133, 299, 322, 342, 489*
VERINUS (Verini), Michael († 1541) *463*
VETTORI (Victorius), Pietro (1499—1584) *122*
VICTORIUS v. Vettori
VILLARS, abbé de Mountfaucon de (1635—1673)
Le comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes (Hrabě Gabalis aneb Rozpravy o tajných naukách, 1671) *56*
VIRUES (Virves), Christoval de (asi 1530—1610) *184*
VITRUVIUS Pollio (konec 1. stol. př. n. l.)
De architectura (Deset knih o architektuře) *350*
VOISENON, Claude Henry de Fuzée, abbé de (1708 až 1775) *161*
VOLTAIRE (François Marie Arouet, 1694—1778) *9, 10, 18, 21, 66, 102, 226, 281*
Alzire (1736) *34, 56, 77, 95, 507*
Brutus (1730) *56, 95*
Le café ou L'écossaise (Kavárna neboli Skotka, 1760) *60—62*
Essai sur l'histoire générale et sur les moeurs et l'esprit des nations (Všeobecné dějiny světa, 1756) *108*

La femme qui a raison (Žena, která má pravdu, 1749) *230*
Gertrude, ou L'éducation d'une fille (Gertruda aneb Dceřina výchova, 1723) *56*
L'ingénu (Prosťáček, 1767) *110*
Lettres philosophiques sur les Anglais (Filozofické listy o Angličanech; dopis Maffeimu, 1731) *126, 127*
Mahomet (1742) *77, 232, 239*
menší historické práce (Lessingův překlad: Kleinere historische Schriften, 1752) *13*
Mérope (1743) *20, 57, 119—121, 131—136, 138 až 141, 143, 145, 147—150, 153—156* (látka Meropy *119—156*)
La mort de César (Smrt Caesara, 1735) *56*
Nanine, ou Le préjugé vaincu (Nanina neboli Vyvrácený předsudek, 1749) *82—84*, 99, *119, 205*
Semiramis (1748) *56, 57, 59, 60, 94, 96—98, 223*
Théâtre de Corneille, avec commentaires (Corneillova dramata s komentáři, 1764) *88—90, 167 až 169, 222—224*
Vie de Molière (Molièrův život, 1754) *163, 199 až 201, 204*
Zaire (1732) *56, 57, 67—71, 77, 95, 501*
VOSSIUS (Vosquens), Gerhard Johann (1577—1649)
Oratoriarum institutionum libri VI (Úvod do rétoriky, šest knih) *421, 488*

WALPOLE, Horace (1717—1797)
The Castle of Otranto (Zámek Otranto, 1765) *88*
WARBURTON, William (1698—1779) *343, 401, 408 až 410, 412*
WEISSE, Felix (1726—1804)
Amalia *81—82, 207*
Atreus und Thyest *128*
Richard III. *206—208, 220, 229* (*látka 206 až 229*)
Der Teufel ist los (v.Coffey) *511*
WELLEK, René *21*
WERNICKE, Christian (1661—1725)
Überschrifte oder Epigrammata (Nápisy neboli epigramy, 1697) *457, 461—463, 474*
WESSELING, Peter (1692—1764) *330, 385*
WHITEHEAD, William (1715—1785)
Creusa (1754) *152*
WIELAND, Christoph Martin (1733—1813) *12, 68*
Agathon (1766) *196, 197*
Plan einer Akademie zur Bildung des Verstandes und Herzens junger Leute (Plán akademie pro vzdělání rozumu a citu mladých lidí, 1758) *14, 494—500*
WINCKELMANN, Johann Joachim (1717—1768) *13, 16, 18, 350*
Descriptions des pierres gravées du feu baron de Stosche (Popis kamenorytů barona Stosche, 1760) *320*
Geschichte der Kunst des Altertums (Dějiny starověkého umění, 1764) *12, 15, 17, 374—381, 383—385*
Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (O napodobení řeckých děl v malířství a sochařství, 1755) *12, 15, 17, 24, 283, 328, 384, 386, 524*
WINKLER, Gottfried (1731—1795) *502*
WINSHEMIUS (Winsheim), Vitus (Veit Oertel, 1501 až 1570) *294*
WOLFF, Christian Freiherr von (1679—1754) *11*
Philosophia practica universalis (Obecná praktická filozofie, 1739—1744) *428, 442, 443, 452*
WYCHERLEY, William (1640—1715) *61, 364*

XENOFÓN (asi 430—353 př. n. l.) *495, 496*
XYLANDER (Holtzmann), Wilhelm (1532—1576) *328*

YOUNG, Edward (1681—1765) *120*

ZÉNOBIOS (2. stol. n. l.) *380*
ZEUXIS z Hérakleie (5.—4. stol. př. n. l.) *300, 359, 360*

Obsah

Jiří Stromšík: Lessingovy práce o umění 7

Hamburská dramaturgie 27
Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie 279
Metafyzik Pope! 387
Pojednání o bajce 415
O epigramu 455
Dopisy 481

Ediční poznámka 523
Redakční poznámka 527
Rejstřík 529

Hamburskou dramaturgii přeložil Josef Pospíšil, všechny ostatní texty přeložila Alena Šimečková.

Estetická knihovna
Svazek 7

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

Hamburská dramaturgie

Láokoón

Stati

Výbor uspořádal, úvodní studii a ediční poznámku napsal Jiří Stromšík. Z německých originálů uvedených v ediční poznámce přeložili Josef Pospíšil (Hamburskou dramaturgii) a Alena Šimečková. Rejstřík sestavila Alena Šimečková. Obálku (s použitím obrazu Pieta Mondriana), vazbu a grafickou úpravu navrhl Vladimír Šmerda.

Vydal Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, n. p., jako svou 3889. publikaci v redakci krásné literatury. Praha 1980. Odpovědný redaktor Jiří Pelán.

Vytiskl TISK, knižní výroba, n. p., Brno, závod 1. 47,97 AA, 48,80 VA. 508 22 857. Vydání v tomto uspořádání první. Náklad 2 000 výtisků.

01-114-80 12/13 Vázané 59 Kčs