

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 kozorožka, 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,
čítaje 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 *Ílias* IV, 105—111.

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

Jak docílíme zřetelného znázornění věci v prostoru? Nejprve pozorujeme její části jednotlivě, potom spojení těchto částí, a konečně celek. Naše smysly vykonají tyto různé operace s tak udivující rychlostí, že máme dojem, jako by šlo o operaci jedinou, a tato rychlost je nezbytně nutná, máme-li získat pojem celku, který není ničím jiným než výsledkem pojmů částí a jejich spojení. Předpokládejme také, že by nás básník vedl pěkně po pořádku od jedné části předmětu k druhé; dejme tomu, že by nám dokázal co nejvíce 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 nesetrvávají 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 vzosná 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 kráslí šedý šat,
běl hladkých listů dozelená žilkovanou
zřítš 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 amethyst.*

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, jež matný purpur přibarví tu,
ti hvězda s proužky bělí paprsků zas ovine.
Tu smaragd s růží kvete na zdupaném vřesu
a purpurový háv se pestří na útesu.*

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

*Jak paprsky tu hlatě zlatých květů vzplanou
a strmí na stéble a kráslí šedý šat,
běl hladkých listů 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 konsektivností řeči, a tím,

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

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

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

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

Nebo krásné hříbě:

— *Má do výše vztyčenu šíji,
nevelká jeho je hlava, břich krátký, svalnatá záda,
pyšná hrud' je samý jen sval atd.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 méně, umožnil udělat si úsudek, jaká hříbata a jaké krávy to jsou; zda se však tyto rysy dají snadno složit v živý obraz, to mu mohlo být docela jedno.

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

— *Dianin háj neb oltář líčí neb potok,
kvapící po krásných nivách v tak početných zákrutech, když se
líčí veletok rýnský neb při dešti duhový oblouk.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 *Satírám*, 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 dvojmísmyslu, 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 *Poétique Française* [1763], d. II, str. 501: „Napsal jsem tyto úvahy dříve, než byly u nás známy pokusy Němců v tomto žánru (ekloga). Oni uskutečnili to, co jsem měl na mysli; a jestliže se jim podaří zdůraznit morální stránku víc než detailní přírodní líčení, dokáží v tomto žánru, který je bohatší, rozsáhlejší, plodnější i morálnější než galantní pastýřská poezie, něco úžasného.“

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

Avšak stejně jako dva řádní a dobře spolu vycházející sousedé sice nedovolí, aby si jeden z nich osoboval v nejnvtirnějši řiši toho druhého svobody, jež mu nepřisluejši, ale na styčných mezích se navzájem chovají snášenlivě a rozvážně vyrovnávají malé zásahy, jichž se jeden ve spěchu, donucen okolnostmi, na púdě 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 předbáhá, druhá zas opožděje. Je to volnost, kterou mistr musí popravit jistými jemnostmi v uspořádání, třeba odvrácením nebo oddálením osob, dovolujícím jim zúčastnit se více nebo méně bezprostředně toho, co se děje. Chi 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 křiví a křivil před natažením nebo po něm.“ Umělec v tomto případě bezesporu spojuje dva okamžiky v jeden jediný. Neboť po noze, která stála vzadu a pohybuje se dopředu, následuje bezprostředně ta část obleku, která leží na ní, ledaže by oděv byl z velice těžkého sukna; to však je právě pro malování naprosto nevyhovující: neexistuje totiž okamžik, v němž by oděv vytvořil i nepatrně jiný záhyb, než to vyžaduje nynější stav údu, nýbrž necháváme-li ho vytvořit záhyb jiný, je to předešlý okamžik oděvu a nynější okamžik těla. Nehledě na to, kdo se bude umělci dívat tak přesně na prsty, když se mu zdá být výhodné ukázat nám oba okamžiky najednou? Kdo ho spíš nepochválí, že měl dost rozumu a odvahy, aby se dopustil této nepatrné chyby, když tím docílí větší dokonalosti výrazu?

Stejnou shovívavost si zaslouží i básník. Jeho postupné zobrazování mu vlastně dovoluje zabývat se vždy jen jedinou stránkou, jedinou vlastností jeho hmotných objektů. Avšak když už mu výhodné vlastnosti jeho jazyka dovolují, aby to učinil jedním slovem, proč by také nesměl tu a tam připojit slovo druhé? A proč ne, když to stojí za námahu, i třetí? Nebo snad dokonce čtvrté? Řekl jsem, že pro Homéra je např. loď buď jen černá, nebo dutá, nebo rychlá, nanejvýš černá a s dobrými vesly. To se týká jeho způsobu obecně. Tu a tam se najde místo, kde přidává třetí, vykreslující přívlastek: „bronzová, s paprsky osmi, kol nápravy z železa kutá kola“.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 *Ílias* V, v. 722.

³ *Ílias* XII, v. 296.

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

A v tom, tvrdím, vychází Homérovi jeho úžasná řeč nesmírně vstříc. Nejen že mu ponechává veškerou volnost v hromadění a skládání přívlastků, ona řadí i ta nahromaděná jména tak šťastně, že se zabrání přerušení jejich vzájemného vztahu. Tyto i jiné výhodné vlastnosti současným jazykům úplně chybějí. Jazyky, jako je např. francouzština, které musí řecké *Καμπόλα κόκλα, χάλκεια, οκτάκνημα* 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 konsektivní, a tím učinit z nudného vykreslování hmotného předmětu živou dějovou malbu. Nevidíme štít, nýbrž božského mistra, jak štít zhotovuje. Přistupuje s kladivem a kleštěmi ke kovadině, a když desky nahrubo zpracoval, vystupují obrazy, které určil pro výzdobu

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 vzdučnými měchy

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

*Střídavě — ten, zas ten — své těžké zdvihají ruce,
v taktu a v pevných kleštích se otáčí železo žhavé.²*

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

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

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

² *Aeneis*, kn. VIII, v. 447—454.

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

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

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

XIX

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

Abych vyvrátil hlavní námítku, 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 básníka k němu neposkytují ani ten nejmenší podklad, a ani jinak není stopy po tom, že by staří byli měli štítů 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. Víím 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.

Vyjádrím to jasněji příkladem. Když Homér o jednom městě říká:²

*Hojný lid na sněmu byl shromážděn; jednali právě
o sporu: občanů dvě 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 dvě 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 výsledku 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 „Její 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 utiшит 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 vyopřít 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 vyzozorované, 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 očitě výpovědi umělecky vyzdobeného štítu. To první at si myslí, kdo chce; k tomu druhému se alespoň nedá přemluvit ten, kdo ví z historie umění trochu víc 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 staletí 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. Poznává 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 chýšemi 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 (*Iliás* [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 zřejmě 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.