



záviš šuman

MELPOMÉNA V OKOVECH?

**POVAHOKRESBA
VE FRANCOUZSKÉ
TRAGÉDII
17. STOLETÍ**

KAROLINUM

DRAMATICA

Melpoména v okovech?

Povahokresba ve francouzské tragédii 17. století

Záviš Šuman

Recenzenti:

prof. PhDr. Petr Kylvoušek, CSc.

prof. PhDr. Jiří Pelán, Ph.D.

prof. PhDr. Jitka Radimská, Dr.

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Redakce Lenka Ščerbaničová

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první



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



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

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

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

© Univerzita Karlova, 2019

© Záviš Šuman, 2019

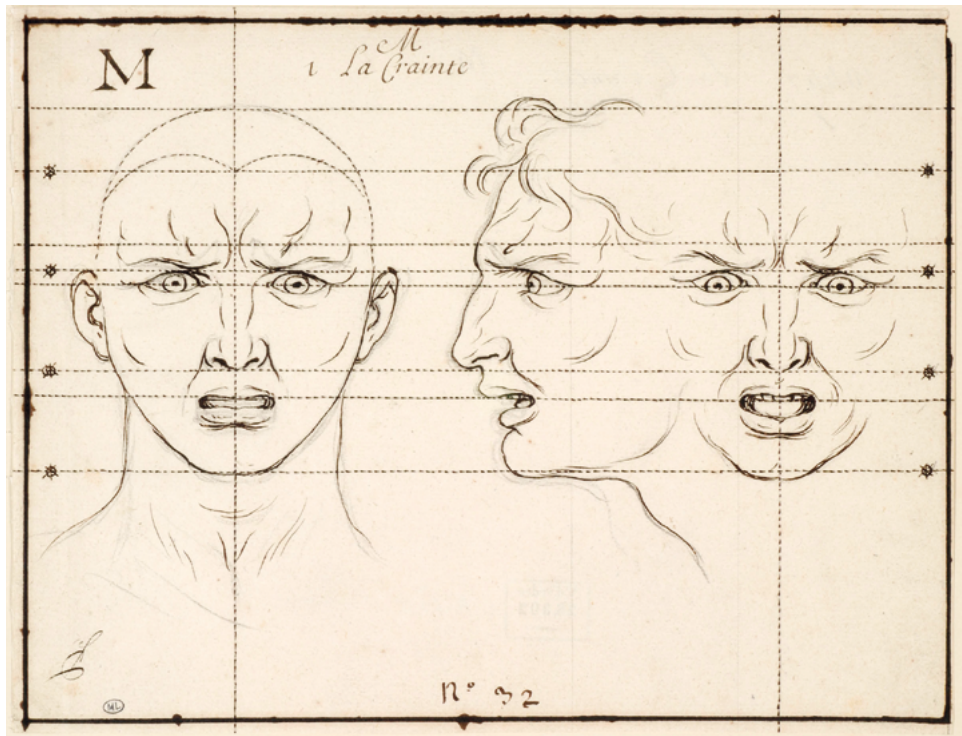
ISBN 978-80-246-4330-4

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



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2019

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz



Charles Le Brun: *Bázeň a Soucit*

Henningovi

OBSAH

ÚVOD / 11

I. CHAPELAINOVO POJETÍ POVAHOKRESBY / 15

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

II. CORNEILLOVO POJETÍ *MORES* / 55

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

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

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

V. ZROZENÍ TYRANA ANEB RACINŮV *BRITANNICUS* / 201

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

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

ZÁVĚR / 222

RÉSUMÉ

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

POZNÁMKY / 239

SUMMARY

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

EDIČNÍ POZNÁMKA / 313

PODĚKOVÁNÍ / 315

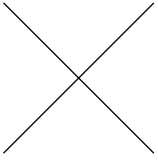
BIBLIOGRAFIE / 317

JMENNÝ REJSTŘÍK / 330

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

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

Pierre Corneille



ÚVOD

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

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

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

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

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

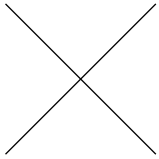
Knihu členíme do pěti rozsáhlejších úseků. V prvním z nich se zabýváme pojetím Jeana Chapelaina, vynikajícího teoretika a nepřiliš talentovaného básníka, jenž sehrál nezastupitelnou úlohu ve sporu o Corneillova *Cida* a jehož úvahy o věrohodnosti měly v 17. století vliv na všechny další teoretiky i autory.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

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

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

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

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



I. CHAPELAINOVO POJETÍ POVAHOKRESBY

I.1 CHAPELAINOVA PŘEDMLUVA K MARINOVU ADÓNIDOVÍ

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

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

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

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

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

(Cit. vydání, s. 187; naše kurziva.)

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

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

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

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

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

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

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

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

(Cit. vydání, s. 191; naše kurziva.)

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

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

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

(Cit. vydání, s. 192; naše kurziva.)

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

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

(Cit. vydání, s. 196; naše kurziva.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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