

Kurs 34

Marcel Braunschvig : abbé Du Bos

abbé Du Bos

Josef Florian

Marcel Braunschvig

abbé Du Bos

obnovitel vědecké kritiky

Stará Říše na Moravě l. P. 1936

Úvod.

Ze všech spisů abbé Du Bos mělo svého času největší úspěch dílo nadepsané „*Kritické úvahy o Poesii a Malbě*“. Vyšlo r. 1719 ve dvou svazcích: třetí svazek byl k nim přidán ve vydáních pozdějších.¹ Dílo to bylo očekáváno netrpělivě ještě před vydáním: svědčí o tom tento list prince Eugena Savojského², datovaný 1. června 1718.

„Způsobíte mi radost, až mi pošlete jeden výtisk knihy, která se tiskne, o malbě a poesii starých a moderních, jež jsouc dílem Vaším, nebude ani moci býti leda dílem velmi příjemným.“ Právě tato kniha, tištěná čtyřikrát za života autora a třikrát po jeho smrti, otevřela mu v únoru 1720 dveře Akademie. D'Alembert³ ve své chvále abbé Du Bos nám potvrzuje, že „toto dílo, plné důvtipu, vědění a vkusu, nejvíce přispělo k slávě autorově.“

Skoro všichni spisovatelé XVIII. století knihu tuto vychvalují. Markýz de St.-Aulaire, který přijímal abbé Du Bos do Francouzské Akademie, abbé de Resnel, který po něm následoval, neznámý au-

tor poznámky, jež vyšla v *Journal des Savants* r. 1742, Voltaire a d' Alembert svorně vychvalují obšírnou a jadrnou učenost abbé Du Bos, a zvláště hloubku jeho filosofického ducha, z něhož pochází nesporně vlastní zásluha díla. Právě tímto filosofickým duchem, jímž studuje Du Bos umělecká díla, obnovuje a obohacuje kritiku.

Nejprve, zdá se, nejvíce zajímá našeho abbé otázka metody, kterou si dlužno osvojiti při hodnocení děl ducha. D' Alembert nám to praví výslovně: „Pan abbé Du Bos zdá se zabývatí pečlivě filosofickou otázkou, zda třeba dáti přednost diskusi před citem, abychom posoudili krásná díla.“ Uvidíme dále, jaké stanovisko zaujal Du Bos ke kritice tradiční a do jaké míry toto stanovisko jest původní. Pro tu chvíli spokojme se zjištěním, že výklad těchto idejí zaujímá v jeho díle místo podstatné, a že bude třeba, aby i v naší studii je zaujímal. Důležitost hledisek Du Bosových v této látce mocně zasáhla jeho vrstevníky: důkazem toho jest dílko p. Bela, přisedícího sněmu v Bordeaux, nadepsané „Disertace, v níž se zkou-

má soustava p. abbé Du Bos, týkající se přednosti, již třeba dáti zálibě nad diskusí v posouzení duchovních děl."

Du Bos, osvědčiv se hlubokým filosofem, nespokojil se jen tím, že prozkoumal principy, na nichž spočívají naše literární a umělecké úsudky. Proto také v téže knize, v níž zpytuje, jak se mají oceňovati umělecká díla, rovněž bádá, jakým způsobem jest možno je vysvětliti. Toto vysvětlování vztahuje se na dva body, na vztah děl k účinkům, jež působí, a na vztah děl k příčinám, jež je vyvodily. Z toho vyplývají dvě nové formy kritiky, ponejprv určitě vyslovené Du Bosem: kritika „psychologická“, jež bude vysvětlovati analýsou duše čtenářovy, divákovy nebo posluchačovy dojmy, způsobené uměleckými díly; a kritika „vědecká“, jež se bude snažiti, aby vysvětlila zkoumáním ducha umělcova samu tvorbu těchto děl. Že by bylo opravdu úmyslem spisovatelovým studovati tyto otázky, vysvítá z „uvědomění“, jež vložil v záhlaví své knihy. „Pokouším se, praví tam výslovně, v první části tohoto díla vysvětliti,

v čem záleží hlavně krása obrazu a krása básně... V druhé části pojednávám o hodnotách (vlastnostech), buď přirozených, buď nabytých, jež činí velkými jak malíře tak básníky..."

Konečně ze samého titulu díla „Kritické úvahy o Poesii a Malbě“, a z jeho motta, vzatého z Horáce „*ut pictura poesis*“ plyne, že ustavičnou péčí abbé Du Bosa při skládání této knihy bylo, aby napsal srovnávací studii poesie a malby: nikdy jich ve svých přetřesech neodlučuje. Běží o to vědět, jak se mají oceňovati díla umělců, zda citem nebo pravidly? Jak možno vysvětliti dojem, jímž tato díla na nás působí? Jak třeba si vysvětliti, že ta a ta díla objevují se v té a v té době, v té a v té zemi? U Du Bosa takové otázky týkají se zároveň básní i obrazů. Toto ustavičné sbližování poesie a malby jest rozhodně jednou z největších novostí knihy, o čemž abbé Du Bos zdá se míti nejjasnější vědomí.

Tato studie bude věnována jedině kritice, ačkoliv v díle jeho jest rozseto mnoho důmyslných postřehů všeho druhu. A protože myšlenky, jež nás

zajímají, jsou rozptýleny po těchto hutných stránkách celou knihou, musíme je seskupiti, spořádati a předvésti v semknuté formě, aby tak jádro jeho díla, i když odbočuje na mnohé jiné věci, především vyniklo.

Budeme tedy postupně studovati:

1^o Pokus Du Bosův, namířený proti kritice dogmatické.

2^o Jeho pojednání o kritice psychologické.

3^o Jeho pojednání o kritice vědecké.

4^o Jeho pojednání o kritice srovnávací.

V každé kapitole budeme si počínati analogicky: vyložíme napřed pokud možno věrně myšlenky Du Bosovy, a pak pokusíme se ukázati jejich hodnotu a původnost.

1. Proti kritice dogmatické.

Du Bos klade nejprve jakožto princip, že cílem umění jest líbiti se a dojímati. Tudíž nejlepším soudcem děl jest cit, nikoliv rozum: „Poněvadž prvním účelem poesie a malby jest, aby nás dojímalý, básně a obrazy nejsou dobrými díly, než v poměru, jak nás vzrušují a upoutávají... Nuže, cit učí mnohem lépe, zda dílo dojímalý, a zda činí na nás dojem, ježž má činiti, než všechny disertace, složené kritiky, aby vysvětlily jeho důležitost a cenu, a aby vypočetly dokonalosti a nedostatky.“ Ovšem Du Bos neupírá rozumu, že by nebyl užitečný při zpytování příčin záliby a potěšení, jež nám zjednávají umělecká díla: „Cesta diskuse a analyzy jest dobrá pravdě, běží-li o to nalézti příčiny, jež působí, že se dílo líbí, nebo, že se nelíbí.“ Ale běží o to, aby se prostě vědělo, zda se některé dílo líbí nebo nelíbí? V tom nás nepoučí rozum; v tom nás poučí cit. Abychom posoudili hodnotu mísy, tu jídla ochutnáme, a nepůjdeme se radit s nějakým pojednáním o kuchařském umě-

ní. To proto, že „jest v nás jistý smysl, jistá vložka, abychom poznali, zda kuchař upravoval jídlo podle pravidel svého umění.“ Stejně je tomu tak, máme-li posouditi díla umělecká: máme „jistý smysl, určený k tomu, aby posoudil hodnotu těchto děl, jež záleží v nápodobení dojímavých předmětů v přírodě.“ Tento smysl jest smyslem zvláštním; uplatňuje se s jistou samovolností, která předbíhá všem úsudkům: „Srdce samo sebou se vzruší a to hnutím (pohnutím), jež předchází jakékoliv uvažování, když předmět, který jest mu představen, jest vskutku předmětem dojemným.“ Tento smysl jest vrozen všem lidem: „Jest také zřídka kdy viděti lidi, zrozené bez citu, o němž mluvím, jako jest vzácné nalézti slepé od narození.“ Ale každý ho má v různých stupních dokonalosti, podle rozmarů zrození a růzností výchovy: „Cit, o němž mluvím, jest ve všech lidech, ale jako nemají všichni uši a oči stejně dobré, taktéž nemají všichni stejně dokonalý tento cit. Jedni jej mají lepší než druzí, buď že jejich ústroje jsou přirozeně lépe složeny, buď že si jej zdokona-

lili častým cvičením a užíváním a zkušeností."

Z toho vyplývají dva důležité důsledky pro kritiku. Prvním jest to, že pravidla nemají žádné hodnoty v oceňování děl. Dílo může býti špatné, i když se přizpůsobí dokonale pravidlům, nebo výtečné hřešíc zcela proti nim. Také Pascal se podle Du Bosa klamal, když řekl o těch, kteří posuzují dílo pravidly, „že jsou vzhledem k ostatním lidem jako ti, kdož mají hodinky, k těm, kteří jich nemají, když třeba vědět, kolik jest hodin." Pravda jest takováto: „Běží-li o hodnotu díla, vytvořeného pro to, aby nás dojalo, tu nejsou hodinkami pravidla, nýbrž jest jimi dojem, jímž dílo na nás působí. Čím jest náš cit jemnější, nebo, chcete-li, čím máme více ducha, tím hodinky jsou správnější." Arciť, dodává Du Bos, „dílo, v němž podstatná pravidla byla by znásilněna, nemohlo by se líbiti." To proto, že pravidla vyjadřují správně podmínky nejobecnější, v nichž dílo způsobuje příjemný dojem. Ale konec konců cit a nikoliv pravidlo usuzuje o hodnotě uměleckých děl: „Všichni lidé pomocí vnitřního smyslu (citu), který jest jejich vlohou,

poznávají, nevědouce pranic o pravidlech, zda výtvory umění jsou dobrými, nebo špatnými díly."

Druhým důsledkem téhož principu jest to, že obecnstvo, vzdávajíc se svému citu, má vždy pravdu oproti odborníkům, kteří soudí jménem pravidel. Du Bos však nerozumí „obecnstvem" to, co Horác nazýval „profanum vulgus": „Nemyslí, tak praví, nízkým davem obecnstvo, schopné pronášeti úsudek o básních neb obrazech, jakož i rozhodovati, do jaké míry jsou výbornými. Slovo obecnstvo označuje tady osoby, jimž se dostalo světla buď četbou, buď styky... Obecnstvo, o němž se zde jedná, jest tedy omezeno na osoby, jež čtou, jež znají divadla, jež vídávají obrazy a o nich slyší hovořiti, nebo jimž se dostalo ať jakkoliv oné rozlišivosti, jež se nazývá vkusem srovnávacím." Du Bos nám vysvětluje rovněž, které osobnosti označuje jménem odborníků: „Jménem odborníků (znalců) rozumím tedy nejen osoby, jež skládají nebo jež malují, ale ještě velký počet těch, kteří píší o básních a o obrazech." Odborníky jsou tedy umělci a kritikové. Všichni umělci

nejdou přece neschopni oceňovati umělecká díla. „Jsou někteří umělci mnohem schopnější než obecní lidé, aby vynášeli dobré úsudky o dílech svého umění. Jsou to umělci, rození s geniem svého umění, vždy provázeni smyslem mnohem vytrěbenějším než smysl obecného lidu. Ale jen málo umělců rodí se s geniem; a tvrdím, že umělci bez genia soudí méně zdravě než obecní lidé, a chcete-li, méně zdravě než lidé v uměních nevzdělaní.“

Co překáží podle DuBosa odborníkům, aby oceňovali slušně a spravedlivě díla umělecká? Předně nevynášejí nikdy úsudky, aby neuplatňovali v nich celý aparát logických dokazování; nuže, díla umění nesnášejí tak strohých, tak přísných nástrojů hodnocení. „Odborníci soudí vůbec špatně, ač jejich rozumování, zkoumaná zvláště o sobě, bývají často dosti správná, ale užívají jich k něčemu, k čemu nejsou. Chtít usuzovati o básni nebo o obraze vůbec cestou diskuse, toť chtít měřiti kruh pravítkem.“ Za druhé citlivost odborníků časem se otupuje; a dlouhým otíráním všechno po nich skluzuje, aniž na ně působí moc-

nějším dojmem: „Citlivost se otře a otupí v umělci bez genia... Stává se pak necitelným k pateticku veršů nebo obrazů, jež nemají na něho již téhož účinku, jaký měly jindy, a jaký mají ještě na lidi jeho věku... Srdce dostává *mozoly* a kornatí právě tak jako nohy a ruce.“ Konečně jsou odborníky, t.j. lidmi, kteří uvázli na tom neb onom odboru, t. j. na jisté části umění, na té, která jest nejbližší, nejdomácnější; a tyto zaujatosti kazí jejich úsudky: „Odborníci jsou ještě náchylni k tomu, že upadají do jiného omylu, utvářejícího jejich rozhodnutí. Mají totiž příliš zřetele v obecném hodnocení díla na způsobnost umělcovu v té části umění, pro niž jsou zaujati.“ A to je zde řeč jen o omylech nedobrovolných, do nichž upadají odborníci. Co však říci o nespravedlnostech směle páchaných pod vlivem osobních vášní nebo záští: „Patrně, že jsem tu mluvil jen o malířích a básnících, kteří se klamou bona fide. Jestli jsem se vynasnažil učiniti jejich rozsudky podezřelými, co říci potom o nespravedlnostech, jichž se dopouštějí den jak den úmyslnými a smělymi vý-

roky o dílech svých soupeřů." Ostatně zkušenost potvrzuje, co tu pravíme o rozumových důvodech: úsudky odborníků nepotrvají; marně pro tu chvíli nabyly vrchu; na konec zvítězí vždy jen vlastní obecenstvo: „Vlastně nám to ani tolik nepřekáží, když odborníci se často klamou, protože jejich úsudky jsou obyčejně překonány úsudky vlastního obecenstva, jehož hlas vždy určoval osudy děl. Vždy vítězí zdravý cit (smysl) tohoto obecenstva, když mistři a vykladači umění mají o novém díle odchýlné mínění od vkusu obecenstva."

Úhrnem nalézáme u Du Bosa toto dvojí tvrzení: 1^o umělecká díla, majíce za účel se líbiti a dojímati, musejí býti posuzována citem a ne pravidly; 2^o umělecká díla, majíce býti posuzována citem, jsou lépe hodnocena vlastním obecenstvem než odborníky.

Byly takovéto myšlenky vyjádřeny nejprve Du Bosem? Jistotně že nikoliv. Již Molière mluvil proti pravidlům, v nichž viděl „jen z pohodlné rozumu o způsobu, jak si opatřiti zábavu;" a již on vyzývá diváky, aby soudili o kusu jen z dojmu:

„Svěřme se upřímně věcem, jež nás chytají za osrdí, a nehledejme důvodů, a nepřekážejme si v zábavě mnohými rozumy.“ Racine rovněž vyslovil se proti lidem, kteří majíce zhodnotiti dílo, nepřidrží se citu slastného, jehož zakusili: „Co ještě chtějí? Zapřisahám je, aby si důvěřovali a měli dosti dobré mínění o sobě, a tak nevěřili, že by kus, který se jim líbí, a skytá jim zábavu, mohl býti na-prosto proti pravidlům. Hlavním pravidlem jest líbiti se a dojímati. Všechna ostatní jsou k tomu, aby tomuto nejprřednějšímu pravidlu sloužily.“ A Saint-Evremond též odsuzoval slepou úctu ke všem pravidlům: „Vím, že jsou jistá věčná pravidla, založená na zdravém smyslu, na pevném rozumu, jež vždy potrvá; ale jest málo těch, kdož se mohou honositi tímto neporušitelným rozumem... Jest tudíž velmi málo takových, kteří by měli právo řídit naše duchy ve všech dobách; a bylo by směšno chtíti vždy řídit nová díla zákony zhaslými. Poesie nemá práva požadovati, čeho nemohou dosíci od nás náboženství a spravedlnost, (jež toho právem musejí požadovati).

Taktéž před Du Bosem Molière dovolával se pro obecenstvo v přízemí práva míti své mínění, jež bývá často velmi správné: „Věz, markýzi . . . , že konečně, abychom to vzali obecně, spoléhal jsem dosti na schvalování parteru, a to proto, že mezi těmi, kteří nemají peněz na sedadla, bývají mnozí, kteří udávají ton, kteří jsou schopni posouditi kus přímo, kteří se dávají věcmi strhnouti, nemajíce ani slepé zaujatosti, ani afektované úslužnosti, ani samolibosti, ani směšné přecitlivělosti.“ A což sám Boileau v jedné větě, citované Du Bosem, neuznal povýšenosti úsudku obecnstva nad úsudkem znalců?:

„Marně bývá dílo uznáno a schvalováno malým počtem znalců; není-li plně jisté půvabnosti, jistého vděku, jež upoutávají obecný vkus lidí, nebude nikdy považováno za dobré dílo, a bude třeba, aby sami znalci přiznali, že se klamali chválíce je.“

Ale tyto výroky Molièerovy, Racinovy, Boileauovy a St.-Evremondovy o hodnotě citu a oprávněnosti obecnstva v esthetických posudcích nic neubí-

rají na původnosti Du Bosově. Molière a Racine dovolávají se citu jako nejvyššího rozsudího uměleckých děl proto, aby tím čelili pedantům, kteří je trápili pravidly, jež pro ně neměla smyslu. Pochybnost, vyslovená mimochodem Fontenellem, o trvání stanovených básnických zákonů, pochází spíše z prosté nedůvěry skeptika ke všem lidským věcem; nevyplývá tedy z hlubšího prozkoumání a srovnávání hodnot citu a pravidel při oceňování literárních děl. Molière pak, dovolává se úsudku parteru, chce tím zvláště zbýti se lidí ode dvora, kteří si často dovoľovali bezdůvodné posměšky lidí „vznešených.“ Proti nim, jak Boileau připomíná, bylo třeba nejednou jeho kusů se zastati:

„Nevědomost a poblouzení, k jeho rodícím se kusům,
v oděvu markýzském, v šatech hrabének
přicházely, aby hanobily jeho nové veledílo
a potrášaly hlavou nad místem nejkrásnějším.“

Co se týká věty Boileauovy o neomylnosti úsudků obecnstva, nenabývá svého plného smyslu

než jsouc sblížena s jinou větou téže předmluvy, z níž ji Du Bos vyňal: „Z toho tedy, že myšlenka jest krásná, pokud jest pravdivá, a že neomylným účinkem pravdy, když jest dobře vyjádřená, jest, že zasahuje lidi, z toho tedy následuje, že to, co nezasahuje lidi, není ani krásné, ani pravdivé, nebo že to jest špatně vyjádřeno, a že tudíž dílo, jemuž obecenstvo nepřichází na chuť, jest velmi špatné dílo.“ Vidíme tedy, jaký jest sled myšlenek Boileauových: krása se splétá s pravdou; nuže, kdo rozeznává pravdu od nepravdy, toť rozum; ale rozum nebo zdravý smysl - jak pravil Descartes - jest „úplně celý v každém“; tedy všichni lidé jsou schopni posouditi krásu díla; z čehož pak vyplývá, že dílo není krásné, leč s podmínkou, že bude chutnáno obecenstvem. Patrně, že jsme daleko od Du Bosa, který tvrdí, že umělecké dílo soudíme citem. Myšlenky Molièrovy, Racinovy a Fontenellovy nemají přesnosti ani hloubky idejí Du Bosových a tudíž nechávají jeho původnost nedotčenu. Myšlenka Boileauova pak se velmi vážně odchyľuje od názorů našeho autora.

Jaké jest tedy pravé místo teorií Du Bosových mezi dogmatickou kritikou XVII. věku a „impressionistickou“ (dojmovou) kritikou století XIX.? Jak známo, všechnu kritiku Boileauovu a jeho žáků ovládá jedna obecná víra: Víra v jsoucnost absolutní a věčné krásy, jakási platonská Idea, jejíž více nebo méně podobnými obrazy jsou díla jednotlivá. Odtud přirozeně víra, že jest možno formulovati v kritice úsudky naprosté jistoty; opravdu, jestliže krása „o sobě“ existuje, a jestliže tato krása spadá v chápavost našeho poznání, stačí srovnati s tímto pravzorem kopie, jež jsou nám podávány, abychom mohli říci s jistotou, do jaké míry se tyto kopie podobají tomuto prototypu. A kterou schopností jest tento vzor poznáván? Rozumem. Tato kritika má tedy dvojí podstatný ráz: jest *dogmatická*, protože si osobuje právo formulovati soudy neomylné, a jest *intelektualistická*, protože k těmto úsudkům chce dojíti cestou rozumovou. Naše moderní kritika vůbec jest pravým opakem kritiky Boileauovy: chce souditi díla nikoliv rozumem, ale citem; a přirozeně podle toho

nečiní si nároky na úsudky, jež třeba všeobecně přijati; jest *impresionistická* a *relativní*.

Mezi tyto dvě opačné kritiky staví se kritika Du Bosova; a řekněme si hned, jest blíže první než druhé. Arciť není to již rozum, jenž jménem pravidel posuzuje umělecká díla; jest to cit, nebo spíše jistý zvláštní smysl. Ale, aniž se příliš stará o to, aby byl sám se sebou logickým, vidíme, že Du Bos přiznává tomuto smyslu tutéž neomylnost, již Boileau přisuzuje rozumu: „Všichni lidé, kteří soudí citem, praví, dříve nebo později se shodnou o účinku a hodnotě některého díla. Že se ve svých míněních neshodnou ihned, než, jak se zdá, by měli, stává se proto, že lidé, vyslovující se o některé básni nebo obrazu, neomezují se vždy jen na to, aby říkali, co cítí, a nepoví upřímně, jaký dojem na ně učinily.” Takto Du Bos jest přesvědčen jako Boileau o tom, že jest možno v kritice dobrati se úsudků jistých; jen se liší cesta, již se dojde k vyjádření těchto úsudků: podle Boileau-a přicházíme k nim pravidly; podle Du Bosa dostáváme se k nim citem.

A teď se tážeme, zda cit nebo smysl, o němž mluví Du Bos, nemá částečně povahu inteligence, či jen jest v oblasti citové. Smysl ten působí arci spontánně jako sama citovost; ale na rozdíl od této nemá povahu individuální. Toto pojetí jakéhosi zvláštního smyslu, jenž by soudil neomylně o krásnu, zdá se nám tedy zahrnovati jakousi obojetnost. A přece toto pojetí mělo svou hodinu úspěchu ve filosofii: čtenář knihy Du Bosovy jistě bude překvapen, když zví, že nám představuje ponejprv ve formě již velmi ryzí onu theorii, již v XVIII. století rozvinují v morálce a v esthetice angličtí filosofové, zvláště Hutcheson.

Vidíme teď, které místo zabírá Du Bos v dějinách kritiky. Jest velmi vzdálen od našich soudobých kritiků „impresionistických“; ale velmi se uchyluje i od Boileau-a. Bez jakékoliv pochyby byl jím učiněn krok vpřed: ale velmi opatrný. Prohlásiv, že nejvyšším rozsudím při hodnocení děl uměleckých jest cit, nikoliv rozum, ozbrojený pravidly, necítil se povinen přisouditi rozhodnutím citu povahu relativity. Vlastností citovosti však

přece jest to, že se mění s jednotlivci. Nikoliv tak, rozumí se, že by nemohlo existovati jisté společenství citové nad individuálními různostmi, a že by nebylo možno konec konců stanoviti jakýsi „průměr vkusů“ (zálib). Zůstávají však možny rozdíly a úchytky, jimiž se rozlišují lidské povahy: a tyto rozdílnosti Du Bos neprávem popírá.

Již ve Fenelonově listě Akademii (1716) objevují se zmínky o tom, že jest třeba kritiku rozšířiti. Ale širšího ducha opravdu zavedl do ní až Du Bos těmito Úvahami a tím učinil první průlom do ztuhlého dogmatismu, zbudovaného na slabých základech úsudků „rozumových,“ jehož posledním vlastním zástupcem byl Boileau.

2. Pokus o kritiku psychologickou.

Probrali jsme právě názory Du Bosovy, namířené protikritice tradiční; zkoumejme teď směle jeho pokusy o nové směry v kritice.

Při tom neb' onom uměleckém díle možno se spo-

kojiti tím, že zakoušíme vzruchy a dojmy, a vyslovujeme o něm nějaké ocenění. Ale možno též, když už jsme byli pasivně tímto dílem vzrušeni, o něm vědomě uvažovati a snažiti se o to, abychom si je vysvětlili. Takto zavedením filosofického ducha do kritiky rodí se jiný způsob kritiky, která bude míti za úkol, jako každá věda, objevovati zákony, totiž stálé vztahy příčinnosti mezi zjevy. Zjevy, o nichž jest tady řeč, jsou zjevy psychologické; nesmíme tedy očekávati, že budeme moci z jejich studia odvoditi zákony tak jisté jako jsou zákony fysické a chemické. Přes to možno hledati, které vztahy obyčejně mezi nimi existují. Bude tím dán aspoň nějaký počátek vědeckého vysvětlení. A protože na umělecké dílo jest možno se dívati ze dvou stran, se strany čtenářovy nebo divákovy, jimž jest určeno, a se strany autorovy, nastává úkol vysvětliti, jak působí na ty, kteří se s ním seznamují, a jak bylo vytvořeno. Odtud dva nové tvary kritiky, jež, jak jsme již pověděli, nalézají se v zárodku v knize Du Bosově: kritika, kterou jsme nazvali „psycholo-

gickou," a kritika, kterou jsme nazvali „vědeckou." Vizme nejdříve tu první: psychologickou.

Arci již před Du Bosem uvažovalo se o umění poetickém. Svědčí o tom díla Tomáše Sibileta, Joachima du Bellaye, Scaligera, Vauguelina de la Fresnaye, Chapelaina, d' Aubignaca, Corneille, Bouhoursa, St-Evremonda, Boileau-a, P. Rapina, P. Le Bossu, Fontenella, La Bruyëra, Perraulta, Lamotta a Fénelona. Co však chybělo těmto dílům, vyjma snad díla Fontenellova a Lamottova, toť filosofický základ. Některé pronikavé pohledy o dojmech (emocích), jež v nás způsobují díla umělecká, nalézají se u spisovatelů, kteří nebyli kritiky, třeba u Nicola a Bossueta; ale u těchto autorů jsou to myšlenky jen mimochodem vložené. Náleželo duchu vpravdě filosofickému, aby podnikl prohloubené studium těchto otázek; a ten se objevil až v osobnosti Du Bosově.

Vskutku, teprve Du Bos se správně věnoval tomu, aby „zkoumal jako filosof, čím to, že plody umění tolik působí na lidi." Tím doufal prokázati velikou službu umělcům: „Kniha, jež by takřka roz-

vinula srdce lidské ve chvíli, kdy jest dojata básní nebo vzrušeno obrazem, poskytla by velmi rozlehle obzory a správná světla našim umělcům o obecném účinku jejich děl, jež většina z nich, zdá se, tak ztěžka předvídá." Běží tedy o to, abychom v hloubce své duše přistihli tajemství našich estetických dojmů: úkol opravdu velmi užitečný, ale též velmi choulostivý a nesnadný; neboť naše emoce jsou věci jemné a prchavé, jež příliš pozorný pohled našeho vědomí snadno zaplašuje a vydává v nebezpečí, že zmizí.

Du Bos klade problém ten velmi určitě: „Denně zakoušíme, že verše a obrazy způsobují citelnou slast; není však méně nesnadno vysvětliti, v čem záleží tato slast, jež podobá se často strasti, a jejíž příznaky jsou často tytéž jako příznaky nejživější bolesti. Nikdy se netleská více umění poesie a umění malby, než když se jim podařilo v nás vzbuditi zármutek." Zvláště chce vysvětliti slast pathetična, tu neobyčejnou a paradoxální slast, jež se namítá našim úvahám předměty a výjevy, představovanými uměním, jež by nás bolestně zraňo-

valy ve skutečnosti. Pozoruje nejprve, že naše duše zakouší velitelsky potřebu, aby byla zaměstnána: člověk má strach z nečinnosti, neboť ví, že na duše zahálající (nečinné) číhá vždy jako na kořist nuda. „Duše má své potřeby jako tělo; a jednou z největších potřeb člověkových jest to, aby měl ducha zaměstnaného. Nuda, která brzy následuje nečinnost duše, jest zlem tak bolestným pro člověka, že podniká často nejnamáhavější práce, aby se vyhnul strašné trýzni nudou.“ Člověk, aby ušel tomu, by se nalézal sám se sebou, hledá děj se co děj ruch. Ale vnější zmitání, pohyb v obchodech a záležitostech, ba ani fyzická činnost jí vždy nedostačují. Nezbyvá mu již pak než hledati zábavu a potěchu v uvažování filosofickém nebo v oddávání se dojmům zvenčí: „Kromě těchto příležitostí (prací tělesných) duše nedovedla by býti zaměstnána leč dvojím způsobem: buď se oddá dojmům, jimiž na ni působí vnější předměty, a tomu se říká pocíťovati; nebo se bude zabavovati sama spekulacemi o látce buď užitečné, buď zajímavé; a tomu se říká uvažovati

a rozjímati." Ale není dáno všem lidem, aby mohli obracet svého ducha na sebe samy a v něm se usebrati; a těm, kdož jsou toho schopni, takovéto napjetí spíše nebo později přináší únavu. Také zábava (vyražení), jež jest nejvíce na dosah každého, se nalézá ve vášních. Na neštěstí opravdové vášně, jež vytrhují lidi z nich samých, nedopřávají jim tohoto blahého zapomenutí leda za cenu strašných následků: „Vášně, které jim skýtají nejživějších radostí, působí jim též trvalé a bolestné trýzně."

Jak tedy rozřešiti nesnázi tu a udržeti svou duši zaměstnánou vášní, přes to však ušetřiti jí zhouby, do níž ji tato vašeň v životě nevyhnutelně strhuje? To jest právě úkolem umění, neboť „vytvoruje předměty, jež vzněcují v nás vášně umělé, schopné toho, aby nás zabavily ve chvíli, kdy je cítíme, a neschopné, aby nám způsobily skutečné trýzně a opravdové hoře." Malby, jimiž umělci nám předvádějí realitu, protože ji do vnitra věrně napodobují, hýbají srdcem jako sama realita: „Protože dojem, jímž toto napodobení na nás působí, jest

téhož druhu jako dojem, kterým by na nás působil předmět, nápodobený umělcem nebo básníkem, protože dojem, jímž nápodobení působí, není rozdílný od dojmu, jímž by působil předmět nápodobený, leda tím, že jest méně silný, musí vzbuzovat v naší duši vášně, jež se podobá vášni, již by nápodobený předmět mohl vznítiti." Ale protože to není leč nápodobení, z maleb umělců vznikají v nás dojmy, jež nezanechávají trýznivých následků: „Poněvadž dojem, který způsobuje nápodobení, není tak hluboký jako dojem, jež by přivodil sám předmět, poněvadž dojem, způsobený nápodobením, není v podstatě vážný, ... konečně, poněvadž dojem, způsobený nápodobením, nevniká živě leč v duši vnímavé citlivosti, brzy se stírá. Tento povrchní dojem, způsobený nápodobením, mizí, aniž zanechává trvalých stop, jak by zanechal dojem, způsobený samým předmětem, jež básník nebo malíř napodobil." „Dojem, způsobený nápodobením, není v podstatě *vážný*," tím se vysvětluje záliba v patheticku, v tom jest umění vyšší než život skutečný.

K zvláštní otázce slasti (záliby, potěšení), způsobené v nás představováním předmětů tragických Du Bos mísí stále obecnější otázku nápodobení uměním všech předmětů reálních. Podle něho „hlavní kouzlo poesie a malby pochází z nápodobení, jež umění udělati z předmětů, schopných nás zajímati.“ Zájem o umělecká díla není tedy ničím jiným leč zájmem o předměty, jež napodobují. Jest pravda, že často rádi pozorujeme díla, na nichž přece jsou zobrazena díla, jež ve skutečnosti nás jen málo zajímají. „Věnujeme více pozornosti, praví Du Bos ovocným plodům a zvířatům, představovaným na obraze, než předmětům vlastním. Kopie nás poutá více než původní věc.“ V případě tom ani tak nevěnujeme pozornost nápodobenému předmětu jako vloze (talentu) napodobovatelově: „Nepoutá náš pohled ani tak předmět, jako umění umělcovo; nevěnujeme více pozornosti samému předmětu, nápodobenému na obraze, než mu jí věnujeme v přírodě.“ A ostatně neradi udílíme svou pozornost podobným dílům: „Chválíme malířovo umění, ale nechválíme ho, že si k ně-

mu zvolil předmět, který nás tak málo zajímá."

Takto se Du Bos snažil vysvětliti 1^o, odkud pochází záliba, již zakoušíme dívající se na předměty, předváděné uměním, jejichž pohled by nás ve skutečnosti kormoutil; a 2^o odkud pochází zájem, jež shledáváme vůbec při každém uměleckém napodobení přírody.

Z obou vysvětlení, jež podal, druhé se nám jeví daleko za prvním. Předně Du Bos tím, že nepřiznává uměleckým dílům jiného zájmu než ten, jaký máme k předmětům, jež reprodukují, zanedbává důležitou oblast umění, tu, v níž jsou díla, která místo aby byla pouhou a prostou kopií předmětů přírody, jsou výtvorem fantasií obraznosti. Ale i v tom, co se týká děl, napodobených přímo, není správně říkati, že nás v umění zajímají jen ty předměty, jež nás již zajímaly v přírodě. Kdyby tomu tak bylo, nevidíme, proč by umění mělo existovati, proč by měl dělati podruhé umělec, co už tady jednou jest. Ostatně, nebývá tomu také tak, že předměty, jež se nám zdály v přírodě bez významu, vábí a poutají naši pozornost, jakmile jsou

obtlumovány uměním? Du Bos tvrdí, že tehdy zajímáme se toliko o hodnotu umělce. V mnohých případech jest pravdě podobnější vysvětlení jiné: že totiž v přírodě zkoumali jsme vždy tyto předměty vzhledem k jejich praktické užitečnosti, kdežto umění, stavějíc nám je na oči nezištně, má nás k tomu, abychom je pozorovali se zájmem estetickým. Třeba tedy uznati, že umění i jinak než talentem umělců upoutává nás na malbu předmětů, jež ve skutečnosti se nám nezdály nijak zajímavými. Toto správnější vysvětlení účinku, jímž vůbec působí umělecké napodobení, Du Bos dosti určitě nevyjádřil; ale jest obsaženo zcela v jeho nauce o patheticku, zvláště v tvrzení oné pravdy, že napodobení umělecké není „vážné.“ Právě proto, že umění nemá vážného cíle, jest nezištné; a právě proto, že jest nezištné, dovoluje nám viděti ve skutečných věcech estetický vzhled, který nám zakrývala péče o praktickou užitečnost. Kdyby byl Du Bos podrobněji rozvinul své ideje, byl by se ocitl na cestě k pověstné theorii o „hře v umění,“ jež najdeme vyloženo v „Listech o estetické výchově

člověkově" od Schillera (1795). Až tam Du Bos svou theorii nerozvinul, ale vyložil aspoň přesně svou zvláštní nauku o pathetičnu, jejíž pronikavosti a správnosti nemůžeme se dosti vynadiviti. Dokonale ukázal, jak se tragickému umění podařilo upokojiti naši potřebu ruchu, aniž bychom vysazovali v nebezpečí pokojnost svého života. Jeho vysvětlení opírá se o dvě hluboká pozorování, z nichž jedno týká se potřeby prudkých dojmů, přirozené člověku, a druhé „umělé" povahy dojmů, vzbuzovaných v nás nápodobeninami umění. Jest snadno ověřiti správnost analýsy Du Bosovy.

Nejprve vskutku pozorujeme, že člověk rád vidí své bližní, ani se rvou s nebezpečím, a neprotiví se mu podívaná na jejich utrpení. Maje tuto potřebu silných dojmů, hledal v každé době, jak ji ukojiti, ve starověku zápasy gladiatorů, ve středověku turnaji a lovy, za našich dnů zvláště zápasy s býky. Třeba s Lukreciem viděti v této zálibě projev sobectví lidí, jež při pohledu na bídu jiných lépe si pochutnává na bezpečnosti a blahu, jimž se sami těší?

„Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
E terra magnum alterius spectare laborem ;
Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,
Sed quibus ipse malis careas quia carnere suave est.

Je příjemno hleděti ze země na velikou námahu druhého
na širém moři rozbouřeném větry ;
ne proto, že by bylo milou slastí, když jiný se trápi,
ale proto, že je příjemno patřiti na zla, jichž sám postrádáš.

Nebo spíše přiznati s holandským estetikem Herckenrathem, že „tato skutečná slast (záliba), s níž přihlížíme k utrpení, vyplývá z krutých nálad, přivolených v rodech válkou, dříve nezbytnou, jež často byla habituelním stavem kmenů a národů. Potřeba hájiti se a čeliti příkořím způsobuje slast, když druhé jimi obtěžujeme... U většiny kruté ty pudy se oslabily; ale jejich stopy nalézáme v zálibě krvavých výjevů." Snad jest lépe s Du Bossem viděti prostě v této zálibě žádost, aby člověk unikl nudě, - ať už se tato nuda vysvětluje motivy řádu theologického, jak to učinil Pascal a Bossuet, nebo důvody ryze psychologické povahy, jak nejnověji

učinil filosof p. Emile Tardieu. Ať už se vysvětlí jakoliv, tato záliba lidí v prudkých dojmech jest faktem jistým; a Du Bos právem s nimi spojuje původ záliby v pathetičnu.

Neméně správnou jest poznámka, již učinil o „umělé povaze dojmů, jež v nás vzbuzují umělecká nápodobení. Vskutku, vlastním účelem tragedie jest způsobiti, abychom byli dosti oblouzeni a zachvívali se vzrušení představovanými výjevy, ač přece jich nebereme vážně na tolik, abychom tímto dojmem trpěli. K tomu pracuje celé divadlo svou dekorací, efekty světla a kostýmy, přirozenou hrou herců, pravděpodobností příběhů a samou logikou stavby kusu, aby hra se rozvíjela nám před očima jako skutečná událost. Přes to vše to zůstává příjemným divadlem, „do něhož, praví Du Bos, přicházíme připraveni viděti to, co tam vidíme; a máme tam ještě ustavičně sto věcí před očima, jež co chvíle nám připomínají, kde jsme, a čím tam jsme.“ Du Bosovi přísluší zásluha, že vybavil tento zákon dramatické estetiky, a rovněž zásluha, že postavil do plného světla psycho-

logickou pravdu, kterou jsme před tím zkoumali.

Zmínky o nich nalézáme již arci u spisovatelů před Du Bosem. Již Pascal ve své slavné theorii o „zábavě“, ukazoval na nebezpečí pro člověka, nemá-li duši „roztržitou“ (rozptýlenou, paprskující). „Nic není člověku nesnesitelnějším, jako býti v plném odpočinku, bez vášně, bez práce, bez zábavy, bez přičinění, bez pílení. Tu pociťuje svou nicotu, svou opuštěnost, svou nedostatečnost, svou odvislost, svou nemohoucnost, svou prázdnotu. Naráz vyjdou z dna jeho duše nuda, černota, smutek, úzkost, rozmrzelost, zoufalství.“ Bossuet ve svém listu P. Caffarovi mluvil o divadle jako o jednom z prostředků, jimiž člověk se snaží vyhnouti se bolestnému tváří v tvář se sebou samým: „Člověk (na divadle) snaží se omámiti a zapomenouti na sebe, aby utišil pronásledování té neúprosné nudy, která jest dnem lidského života od té chvíle, co člověk ztratil zálibu v Bohu.“ A Lamotte vyjádřil tutéž myšlenku, arci bez jakéhokoliv zájmu náboženského ve své *Rozpravě o poesii*: „Buďte nápodobením množujícím jaksi události a předmě-

ty, uspokojuje z části lidskou zvědavost, budže vzněcující vášně vytrhuje člověka z té nudy, jež se ho zmocňuje vždy, jakmile náleží příliš sobě... duch lidský nalézá v něm příliš kouzla."

Jinak zase Nicole (jansenista) vidí mravní nebezpečí v umělém rázu dramatických dojmů: „Jsou (vášně, vzbuzené tragedií) v tom nebezpečnější, že potěšení, jež působí, není promíšeno těmi strastmi a těmi smutky, jež jdou v zápětí oněm druhým vášním, a jež slouží někdy k tomu, aby je napravily." A Fontenelle na jednom velmi zřetelně vysloveném místě analysoval bystře a jemně zálibu, již máme v tragedii: „Srdce má přirozeně rádo, když jest vzrušováno. K tomu se mu hodí i smutné předměty, ba i bolestné, jen když jsou nějak příjemnovány. Jest jisto, že na divadle představení působí skoro dojmem skutečnosti; ale konec konců neděje se to úplně; ať jsme sebe více strhováni silou hraných výjevů, ať sebe větší vlády nabývají smysly a obraznost nad rozumem, zůstává vždy na dně ducha ani nevím jaká idea nepravdivosti toho, co se vidí. Tato idea, ač slabá a za-

střená, stačí, aby zmenšila bolest při pohledu na utrpení někoho, jehož milujeme, a aby tato bolest byla svedena až na stupeň, kdy se počíná měnit v slast."

Jest nesnadno určit, do jaké míry tyto myšlenky Pascalovy, Bossuetovy, Nicolovy, Lamottovy a Fontenellovy inspirovaly Du Bosovu theorii o patheticku. Aspoň pozorujeme bez námahy rozdíly, jež jsou mezi těmito myšlenkami a touto teorií. Pascal nepomýšlel na to, aby uplatnil přímo svou myšlenku na umění dramatické. Bossuet má při tom své zájmy náboženské, kdežto Du Bos má na zřeteli jen věc samu. Nicolovi více leží na srdci morálka než estetika. Fontenelle pak jen naznačuje, co Du Bos opravdu důmyslně a hluboce řeší celou řadou studií o všech citech, jež probouzejí v nás umělecká díla.

Tím nastolil to, čemu říkáme kritika psychologická. Tato nová forma kritiky vede k vědecké estetice, jež se již neztrácí v mlhavých disertacích, ale opírajíc se o pozornou analýsu vědomého života, dala by se rozvésti v monografie o různých

citech tragična, komična, lyrična, heroična, krásna, poetična, atd... Du Bosu třeba tedy právem pokládati za vzdáleného předchůdce psychologických esthetiků dneška, jenž však nadobro neuvázl v relativnu.

3. Pokus o kritiku vědeckou.

Abychom vysvětlili umělecké dílo, můžeme, jak jsme právě viděli, míti na zřeteli diváka nebo čtenáře, abychom odkryli příčinu dojmu, jímž dílo působí na jejich duši; ale možno též, jak jsme již řekli, obrátiti zřetel k samému autorovi, a zkoumati, jakým tajemstvím tvoří toto dílo. O to se právě pokusil Du Bos, položiv takto základy k tomu, co jsme z nedostatku jiného slova nazvali kritikou vědeckou.

Tajemství umělecké tvorby jest přirozené v umělcově genu. Nuže, co je to genius? Geniem, praví Du Bos, jmenujeme schopnost, s níž se člověk narodil, aby dělal dobře a snadno jisté věci, jež dru-

zí by nedovedli než velmi špatně, i když by se velmi o to přičinili!" Vzat sám o sobě genius uniká vědě; ale věda může zkoumati aspoň podmínky, které jej spravují. Podle Du Bosa dvojí druh podmínek má na něho vliv: jedny fysické, druhé mravní: „Zrození lidí možno pozorovati na dvojí způsob. Možno je pozorovati se zřetelem na jejich fysické utváření a na přirozené sklony, jež jsou odvislé od tohoto utváření. Možno je též pozorovati se zřetelem na štěstí a stav, v němž se rodí jako údobí té neb oné společnosti."

Z obou těchto podmínek druhé nemají důležitosti prvních. Nic by vskutku nedovedlo zadržeti rozvinutí přirozených schopností: „Výchova, jež by nedovedla dáti jistého genia ani jistých náklonností dítkám, jež ho nemají, nemohla by též zbaviti tohoto genia, ani oloupiti o tyto náklonnosti děti, jež si je zrozením na svět přinesly. Jen po jistý čas jsou děti donucovány a tísněny vychováním, jehož se jim dostává v důsledku jejich morálního zrození; ale záliby, jež mají v důsledku fysického zrození, trvají více nebo méně živé

tak dlouho jako sám člověk." Všichni geniové naplňují tedy svoje poslání; neboť genius jest štípení živoucí, jež samo ze sebe roste přes všechny překážky.

Arci společenské podmínky mají na něho vliv. Ne-
ní lhostejno pro básníka nebo pro malíře, rodí-li se v době veřejného míru, kdy všichni lidé mají pokdy věnovati se umění, nebo žije-li v království, v němž vládne panovník, jenž skýtá svou ochranu umělcům, a kde jsou mistři, schopní usnadniti jejich začátky: „Nazývám, praví Du Bos, morálními příčinami dokonalosti umění šťastný stav, v němž se nalézá vlast malířů a básníků, když se pouštějí do práce; záliba jejich panovníka a jejich spoluobčanů v krásných uměních; konečně znamenití mistrové, kteří žijí v jejich době, u nichž možno se vyučiti a tak zkrátiti studie a zajistiti jejich ovoce." Taktéž záleží na tom, aby umělec byl přiměřeně majetný, stejně vzdálen chudoby, která překáží vloze, aby se mohla svobodně rozvinouti a pracovati na prostranu, jakož i bohatství, které k umění nedává ani zálibu, ani chuť, ani vůli: „Kraj-

ní nuzota, jež nutí pracovat pro chleba, není příhodná k tvorbě, neboť svádí člověka geniálního, že se nepřidrží věrně svých darů, nýbrž stíhán bídou oddává se úkolům výnosnějším a zanedbává vlastní tvorby." Naopak zase „blahobyt a bohatství mladého muže odvádějí ho od práce; takový nemá hned potřebné vytrvalosti, lehkomyšlnosti jeho věku ho rozptylují, a promarní mnoho času, jehož jest využití k utváření uměleckých ústrojí." Ale tyto podmínky morální a sociální mohou nanejvýš popohnati nebo zpozdití vývoj genia: marně by se mu stavěly v cestu, a byť by se proti němu společně spikly, nepodaří se jim, aby jeho zárodky zjalověly. Stává se, že velicí vojevůdcové a zákonodárci umírají, aniž měli příležitost projevit svého genia: „Lidé, rodící se s geniem, který dělá velké vojevůdce nebo úředníky, hodné toho, aby dávali rozkazy a zákony, umírají často dříve, než byly jejich schopnosti poznány. Člověk obdařený takovým geniem nemohl ho ukázati, když nebyl povolán k úřadům, kde ho mohl uplatnit; a často umírá, než byl k nim povolán." Ale geni-

us básníků a malířů nezávisí tolik od okolností; vždy na konec se projeví: „Lidé zrození k tomu, aby byli velikými malíři nebo velikými básníky, nejsou z těch, smí-li se tak říci, kteří by nemohli se vydařiti leda pod libovůli štěstěny. Ta jim nemůže zabrániti, aby se svými vlohami neprojevili.“

„Fysické zrození, tvrdí Du Bos, překoná vždy zrození morální.“ Jaké jsou tedy tyto fysické podmínky? Du Bos předem upozorňuje, že v této látce třeba býti opatrný a příliš zprudka se nehnati do ukvapených úsudků, neboť věda těchto věcí jest ještě velmi nedokonalá; omezí se zatím na fakty nejjistější: „Mám se na pozoru, praví, před vysvětlováním fysickým pro nedokonalost této vědy, v níž dlužno skoro vždy se dohadovati. Ale zjevy, jež vysvětlují, jsou jisty; a tato fakta, ač nechápeme dobře jejich důvodu, stačí, aby podepřela mou soustavu.“

Genius, podle Du Bosa, závisí od stavu ústrojů a jakosti krve: „Chápu, praví, že genius záleží v šťastném uspořádání mozkových ústrojů, jakož i v jakosti krve, která ho má k tomu, aby se rozněco-

val při práci, takže zásobuje v hojnosti vtipy ty vzpruhy, jež jsou ve službách obraznosti." Dobrý stav ústrojů a šťastné vlastnosti krve jsou stejně potřebny k utváření genia. V nedostatku dobře ustavených ústrojů vlastnosti krve jsou toliko schopny ploditi chiméry: „Nejšťastnější vzněty krve zplodí jenom bizarní chiméry v mozku, složeném z ústrojů buď vadných nebo špatně nalaďených, a tudíž neschopných představovati básníkovi přírodu takovou, jak se jeví druhým lidem." A naopak v nedostatku krve dosti vroucí mozek i lépe ustrojený nemůže vytvořiti leč díla studená: Jestliže tento oheň, jenž pochází z krve vroucí a sršící vtipností, chybí v mozku dobře ustrojeném, jeho výplody budou pravidelné, ale studené." Krev, která svým vršením ustavičným vhání „duchy" do našeho mozku, závisí zase od vzduchu, který dýcháme. Vzduch sděluje svou moc naší krvi dvěma různými cestami, prostřednictvím plic, a nepřímou prostřednictvím žaludku; vzduch vskutku ukládá na půdu látky, jež jsou pohlcovány bylinami nebo unášeny vodami: „Vzduch, ježž vde-

chujeme, sděluje krvi v našich plících vlastnosti, jimiž jest prosycen. Vzduch skládá ještě na povrch země látku, jež přispívá nejvíce k její plodnosti... Lidé pojídají část plodů, jež země vydává, a nechávají ostatek zvířatům, z jejichž masa se živí. Vlastnosti vzduchu se sdělují ještě vodám pramenů a řek prostřednictvím sněhu a deště, jež berou s sebou vždy jistou část tělísek, vznášejících se ve vzduchu." Vzduch sám konečně závisí „od jakosti výronů země, již vzduch obklopuje. Podle toho, jak země jest složena, vzduch, který ji v sobě uzavírá, jest různý."

Takto genius jest v přímé odvislosti od tělesné konstituce a v nepřímé odvislosti od půdy a podnebí. K podepření své these Du Bos podává několik argumentů. Jak možno pochybovati o vlivu podnebí, když můžeme denně pozorovati působení teploty na naši povahu a na naši inteligenci? „Podle toho, jak vzduch jest suchý a vlhký, podle toho, jak jest teplý, studený nebo mírný, jsme mimovolně veseli nebo smutni, jsme pro nic za nic spokojeni nebo mrzuti; bývá nám konečně snad-

něji učiniti z našeho ducha, co se nám líbí." A zvláště jak jinak ne-li vlivem podnebí vysvětliti rozdílnost národů země a dosti rychlou aklimatisaci cizinců, kteří se usidlují odjinud v některé zemi? „Proč, táže se Du Bos, všichni národové jsou různí mezi sebou v poprsí, v postavě, v náklonnostech ducha, ač pocházejí od téhož otce? Proč noví obyvatelé té neb oné země stávají se podobnými po několika pokoleních těm, kteří bydleli v té zemi před nimi, z nichž však nepocházejí."

A tak jako různost podnebí vysvětluje různost národů, právě tak příčinou rozdílnosti některého národa průběhem věků jsou změny podnebí: „Tak jako se vykládají rozdílnosti vzduchu Francie a vzduchu Italie rozdíly, jež se pozorují mezi Italy a Francouzy, stejně třeba přisuzovati změně vlastností vzduchu Francie citelný rozdíl, který se pozoruje mezi mravy a geniem Francouzů jednoho století a Francouzů jiného století." A odtud pochází nestejné rozvržení umělců podle míst a dob: Lidé se nerodí s tolika a tolika genii v jedné jako v druhé zemi, a s tolika a tolika genii v jedné do-

bě jako v druhé." Jsou země, v nichž se nikdy neobjevil ani básník, ani malíř, neboť není tam pro ně příznivého podnebí. „Národové, u nichž umění nekvetla, bydlí v podnebí, které není k tomu vhodné. Byli by se tam sami sebou zrodili, nebo aspoň byli by tam přešli odjinud styky mezi národy." A v téže zemi vidíme plodná století na umělce a století naprosto jalová: „Jako zrní, jež se seje a stromy, jež jsou ve své síle, nedávají všechna léta plody stejně dokonalé v zemích, kde se jim daří více, taktéž děti, vychované v nejšťastnějších podnebí, nestávají se ve všech dobách lidmi stejně dokonalými." V tom se projevuje dobře výše zmíněná převaha podmínek fysických nad podmínkami morálními. Když fysické podmínky jsou nepříznivé, morální podmínky nemají tolik síly, aby vydaly umělce: „Nejen že jsou země, v nichž morální příčiny nikdy nezplodily velké malíře, ani velké básníky; více to ještě dokazuje, že byly doby, v nichž morální příčiny nemohly natvořit velkých umělců ani v zemích, jež v jiných dobách velmi snadně je vydávaly, ba možno říci zadarmo."

Naopak fyzické podmínky, i na úkor podmínek morálních, jsou schopny vyvolati znamenitou uměleckou květen: „Přichází doby, v nichž lidé přivádějí v málo letech až na stupeň překvapující dokonalosti umění a ostatní takové práce, jež pěstovali skoro beze zdaru mnoho věků. Tento div se stává, aniž se morální příčiny nějak změnily, takže jim nemohl by se přisouditi tak zázračný pokrok.”

Takovou jest v hlavních liniích theorie, již Du Bos vyložil, o vlivu podnebí na genia umělců. Záleží na tom přezkoumati její hodnotu. Jest zbytečno upozorňovati na nedostatečnost fysiologických výkladů Du Bosových: jeho theorie živočišných „espritů,” i když jest vypůjčena od Descarta, není méně rudimentární; a jeho dokazování vlivu vzduchu na naše ústrojí zdá se velmi dětinským.*

* P. Braunschvigovi se to zdá dětinským. Kdo však rozumí zvrstvené mluvě lidí osvícených před dobou, než se probudila „věda” a než byla vynalezena „psychologie”, tomu nijak nevadí tato hrubá sice, ale správná symbolisace podstatných úkonů ducha, z níž patrno, že Vesmír jest opravdu stavěn na *jednom* plánu. *Pozn. Vydavatelstva.*

Ale nebylo by slušno vyčítati mu, že žil v době, kdy věda byla ještě v plenkách. Chvalme spíše plodnou myšlenku, jež oživuje celou tuto část jeho díla: totiž to, že velmi zdůrazňuje ustavičné působení podnebí na ducha lidí; a velmi jasně ukázal, čeho může kritika získati z tohoto faktu k vysvětlování uměleckých děl.

Díky Du Bosovi dvě ideje čím dál tím více se v kritice uplatňují: nejprve to, že spojením duše a těla hodnotné vlastnosti a nedostatky umělcovy závisí z velké části od jeho fysické ústavby; a pak to, že svazky, které poutají člověka k ostatnímu světu, fysické ústrojenství umělcovo a tím intelektuální schopnosti jsou podrobeny množství zevnějších podmínek, zvláště podmínek klimatických. Známo, jakou důležitost v XIX. století bude přisuzovati Taine studiu „prostředí“ ve svých pokusech o vědecké vysvětlení děl uměleckých.

Taine myslel, že když určí jistý počet příčin, jež působí na umělce, určí tím jeho genia. V tom se však velmi mýlil. Vždy zůstane nějaký tajemný zbytek, který uniká vědecké analýse, a jenž jest

snad podstatným živlem uměleckého genia. Jest tu původnost básníkovy nebo malířovy, a tu se vám vůbec nepodaří vysvětliti takovými postupy. Z toho vyplývá, že bude třeba, aby tato methoda byla doplněna nějakou jinou methodou: když byl genius studován „z venčí“, bude třeba pokusiti se o to, aby byl poznán i „z vnitřku“; když jsme prozkoumali podmínky vnější, kterými jest řízen, bude žádoucí pozorovati, čím jest sám v sobě. Ovšem, takové studium není právě snadné. Ba zdálo by se nám spíše, že jen umělci, kteří tvoří díla, jsou schopni poučiti nás o způsobu, jímž tato díla byla vypracována. A ještě jest pochybnost, zda lidé geniální mohli by se takto analysovat; neboť při geniální tvorbě zúčastněna jest velká část podvědoma. K tomu jsou spíše kritické a to zvlášť kritické autorů, s nimiž mají vzdálenou příbuznost. Genius, jenž dalek jsa toho, aby byl v přírodě jakousi obludností, nalézá se, jak to ukázal Séailles, i v prodloužení života, svádí se na obyčejné vlastnosti ducha, povznesené na jejich vyšší mocninu. Nuže, některý skrovný kri-

tik může míti v slabší dávce těch vlastností, jimiž se skvěje ten neb onen geniální spisovatel; to stačí na to, aby mohl poznati, jakým způsobem literární dílo vzniklo, a aby nám podal o této práci tvůrčí zajímavých postřehů.

Taine se svou nedokonalou methodou přišel více než jedno století po Du Bosovi, který položil pevné základy plodnému badání kritickému.

Před Du Bosem ovšem více než jeden spisovatel upozornili mimochodem na vliv podnebí na člověka. Již Hyppokrates mluvil o vztazích, jež existují mezi každou zemí a jejími obyvateli: „Obyvatelé zemí vysoko položených, otevřených větrům a vlhkých, tak poznamenal, jsou vysoké postavy a mají mezi sebou veliké podobnosti; přirozená povaha jest něžnější a méně udatná. Obyvatelé krajů mírně vypnulých, holých a bez vody, v nichž změny počasí nejsou mírněny, mají složení hubené, nervní, a pleť spíše bledou než snědou; náchylní jsou k domýšlivosti a neučenlivosti. Neboť tam, kde roční počasí zakoušejí nejznačnějších a nejrozdílnějších změn mezi sebou, tam také

najdete nejvíce rozdílů v obyčejích těla, v povaze a v složení. Toť příčiny, jež utvářejí nejhluběji lidskou povahu; pak přicházejí na řadu půda, z níž bere potravu, a vody, z níž pije a vaří a v jejíž párách se pohybuje. Obecně opravdu shledáte, že povaze země odpovídají útvar těla a sklony duše." Lukrecius též se zmiňuje o působení ovzduší na organismus. „Nevidíme-liž, že novoty nebe a vod zakoušejí ti, kdož se vzdalují od své vlasti a od svého domu? A to proto, že vzduch jest zcela jiný. Jaký rozdíl mezi podnebím Bretaňců a podnebím Egypta, kde se ohýbá osa světa? A jaký ještě větší rozdíl mezi podnebím Pontu a podnebím Gadés, až do krajin, kde opékajícím paprskem slunečním národové zčernali? Jsou to čtyři země velmi různé od sebe, jež odpovídají čtyřem směrům větru, čtyřem úhlům světa. Liší se od sebe barvou a podobou obyvatel, nemocemi, vlastními každému plemeni."

Ještě více Jan Bodin, skoro dvě století před Montesquiem, osvětlil vztah, který jest mezi podnebím kraje a politickými mravy národa, který jej obý-

vá: „Nuže, právě tak jako vidíme ve všech družích zvířat velkou rozmanitost, a v každé třídě několik vynikajících rozdílů podle rozdílnosti krajín; tak můžeme říci, že jest tolikéž rozmanitých povah lidí, co jest rozdílných zemí; vskutku shledáváme, že v témže podnebí lid orientální jest velmi různý od poledního. Ba nad to v témže podnebí, na témže stupni délky a šířky pozorujeme rozdíl místa horského a místa na rovině; takže v témže městě různost vysokých míst a údolí nese s sebou různost v rozpoložení mysli, taktéž i mravů, která působí, že města, postavená v místech nestejných, jsou více podrobena změnám než ta, která jsou v místě zcela stejném.“ Sám Corneille v několika verších *Cinny* vyslovil myšlenku, že podle podnebí musí se měniti forma vlád:

„Osměluji se říci, Pane, že ve všech podnebích nejsou dobře přijímány všechny druhy států; každý národ má svůj způsob, přiměřený jeho povaze, který by nebylo možno změniti, aby se mu neukřivdilo: Takový jest zákon Nebe, jehož moudrá spravedlnost rozsévá ve Vesmíru tuto rozdílnost.“

Ostatně i Boileau má veršík ve svém Poetickém Umění o vlivu podnebí na povahu ducha:

„Podnebí činí často různé nálady a rozmary.“

Malebranche pak v jedné kapitole „Hledání Pravdy“, nadepsané: „Že vzduch, který dýcháme, působí též některé změny v duchu.“ La Bruyère v této poznámce Povah: „Zdá se mi, že co se týká ducha, rozmarů, vášně, zálib a citů, závisí to od míst.“ S větší podrobností vyložena nalézá se tato theorie u Bouhours, Fontenella a Fenelona. Bouhours na dvoutakovýchto místech ukazuje působení temperamentu (tělesné povahy) na ducha a působení podnebí na temperament: „Ale rád bych věděl, dodal, odkud pocházejí všechny ty vlastnosti, jež tvoří krasoducha. Pocházejí, odpovídá Aristes, od šťastného temperamentu a od jisté dispozice ústrojů: jsou to výsledky dobré hlavy, jež jest krásně utvořená a má části dobře úměrné, od mozku dobře ovládaného a naplněného jemnou tkání, od žluče vroucí a světlé, upevněné melancholií a zčištěné krví. Žluč dodává lesk a pronikavost; melancholie

dává zdravý smysl a důkladnost; krev dává půvab a něžnost." - „Přiznávám, přerušuje ho Aristes, že krásní duchové jsou vzácnější v zemích studených, protože příroda je tam, abychom tak řekli, zkřehlá a pochmurná." Fontenelle zjišťuje, že dokonalosti ducha mění se s podnebím jako plodiny země: „Rozličné ideje jsou jako byliny nebo květiny, jež se nevyskytují stejně ve všech podnebích. Snad naše území francouzské není příhodné pro rozumování, jímž usuzují Egypťané, právě jako není příhodné pro jejich palmy; a aniž bychom šli tak daleko, snad pomeranče, jímž se nedaří tak snadno u nás jako v Itálii, jsou příznačné pro zemi, jejíž obyvatelé právě v poměru k nim odlišují se jistými sklonnostmi ducha od obyvatel Francie. Jest vždy jisto, že zřetězením a vzájemnou odvislostí, jež jest mezi všemi částmi hmotného světa, rozdílly podnebí, jež se jeví v rostlinstvu, jistě se šíří až do mozků a tam působí jistým účinkem." A Fenelon konečně ve svém Listě Akademii vyjadřuje přesně tutéz myšlenku jako Fontenelle: „Jisté podnebí jest šťastnější než druhé

pro jisté vlohy jako pro jisté plody. Na příklad Languedock a Provence plodí hrozny a fíky lepší chuti než Normandie a než Nizozemsko. Taktéž Arkadové byli přirozeností náchylnější k umění než Skythové. Sicilané jsou zase sklonnější k hudbě než Laponci. Ba vidíme, že Atheňané měli ducha čilejšího a subtilnějšího než Beotové."

Ze všech těchto citátů vyplývá, že již před Du Bosem upozorňovali jistí spisovatelé na vliv, jímž podnebí působí na fyzické složení, na společenské zvyky, na povahu a mysl člověkovu. A dost možná, že Du Bos znal - neboť byl velmi sečtělý, - většinu míst, kde tato myšlenka jest vyjádřena v dílech spisovatelů, žijících před vydáním jeho knihy. Ba možno říci, že v době, kdy on psal, poletovala jaksi ve vzduchu.

Přes to však tím původností Du Bosově nikterak není ubráno. Neboť něco jiného jest setkati se náhodou se zajímavou myšlenkou a chvíli se s ní bavit ze zvědavosti, něco jiného pochopiti celou její důležitost, a tvůrčím úsilím vyvoditi z ní dlouhou řadu důsledků. Ta neb ona idea nemá konec

konců hodnoty než analysou, již dopouští, a rozvinutím, jež poskytuje. Jsme kdy jisti, že myšlenka na pohled nejnovější, jež právě zaměstnává našeho ducha, neprošla již mozkiem mnoha lidí před námi? Plným vlastnictvím myslitelovým jest aspoň to, že pozná dosah té neb oné ideje, a osobní úsilí, jež vynaloží na to, aby vyjádřil všechn její obsah. Nuže Du Bos jest první, až pokud vědomost naše sahá, jenž projednal a prohloubil vážně otázku o vlivu podnebí na ducha umělců. Stanovil takto jeden z velkých principů, o něž se bude opíráti v XIX. století vědecká kritika uměleckých děl.

4. Pokus o kritiku srovnávací.

Ve všech kapitolách knihy Du Bosovy jest, jak jsme řekli, rozptýlena celá theorie o vztazích poesie a malby. Pokusme se vybaviti její podstatné rysy. Srovnání, jež Du Bos činí mezi těmito dvěmi uměními, vztahuje se na jejich předmět,

jejich postupy a jejich moc. Účelem poesie jako malby jest napodobiti skutečné předměty. Hlavní zájem básní a obrazů pochází podle Du Bosa, jak jsme viděli, od samého zájmu napodobených předmětů. A stává-li se na příklad, že „obrazy, na nichž nevidíme než napodobení různých předmětů, jež by nás nebyly upoutaly, kdybychom je viděli v přírodě, přece vábí na dlouho náš pohled,“ tu jistě na takových obrazech zajímáme se ani ne tak o napodobené předměty jako o vlohu napodobitelovu: „Naše pozornost a naše úcta obracejí se zde jediné k umění napodobitelovu, jež se nám líbí, aniž nás hlouběji vzrušuje. Obdivujeme se štětcí, který uměl tak dobře napodobiti přírodu.“ Ale v tomto smyslu již zjišťujeme první rozdíl mezi malbou a poesií. Neboť věnujeme-li už pozornost obrazům, jež nemají jiné zásluhy než výkonem, máme pramálo zájmu „o díla básníka, jenž umí toliko mechaniku svého umění.“ Odkud to, že dopřáváme malbě tuto přednost? Jest to předně proto, podle Du Bosa, že technika malířova jest nesnadnější než technika básníkova: „Jest zcela jinak nesnadno býti dobrým

koloristou a elegantním napodobitelem, než velkým uspořádatelům slov a správným rýmovníkem." A také nápodobeniny malby jsou vždy věrnější než nápodobeniny poesie: „Není, praví Du Bos, napodobení přírody v skladbách prostého veršovce, nebo alespoň... jest velmi nesnadno, aby francouzské verše napodobily dosti dobře v přednesu šumot nebo hluk, ježž smysl těchto veršů popisuje, aby proslavily hodně básníka, který by neuměl dělati něco jiného. Rým není napodobením žádné krásy, jež jest v přírodě: ale jest vzácným napodobením krásy přírody v obrazech malířových, ježž neumí než dobře malovati. Nalézáme v nich tělo lidské, a rozpoznáváme v jeho krajinách rozmanité efekty světla a přirozené barvy všech věcí."

Jestliže malba a poesie mají obě napodobiti přírodu, v této přírodě nemohou přece napodobovati stejně obě tytéž předměty. To záleží na rozdílnosti jejich postupů. Malba vskutku používá jako značek linií a barev, jež se k sobě kladou v prostoru; poesie pracuje se slovy, jež za sebou

postupují v čase. Z toho vyplývají pro každé z těchto umění zvláštní výhody a nevýhody. Vizme nejprve, čím se projevuje nižší hodnota malby vzhledem k poesii. Malba vyjadřuje jenom city, jež se projevují zevně gesty, postoji nebo hrou fysiognomie; nemůže podati dojmů, jichž jediným jevištěm jest vědomí: „Básník, poznamenává Du Bos, může nám říci mnoho věcí, jež by nám malíř nemohl sdělit. Básník může vyjádřit mnoho našich myšlenek a mnoho našich citů, jež by malíř nemohl podati, protože ani jedny ani druhé nejsou sledovány nijakým vlastním pohybem, a nijak nejsou vyznačeny v našem postoji a v našem vnějším chování, aniž jsou nějak zvlášť patrný na naší tváři.“ Nad to malba nemá čím vyobraziti rozvíjení zjevů v čase; musí se spokojiti zobrazováním předmětů nepohyblivých, nebo jest vázána znehybniti jaksi část pohybující se skutečnosti, kterou nám chce ukázati: „Protože obraz, který představuje nějakou činnost, neukazuje nám než jeden okamžik jejího trvání, malíř by nedovedl dostihnouti vznešena, jež věci, jež předcházely

přítomný stav vrhají někdy v obyčejné cítění. Poesie naopak nám popisuje všechny pozoruhodné okolnosti konání, o němž pojednává; a co se událo, vrhá často podivuhodné osvětlení na věc velmi obyčejnou, o níž jest řeč nebo která se stává potom." Konečně nejen malba není jako poesie schopna představovati neviditelný svět duše, ani hmotný svět v tom, co má měnlivého, ale i city, jež se jí podaří podati, nemůže vyjádřiti než po jednom, a z předmětů, jež dovede zobraziti, nemůže ukázati než jediný vzhled: „Malíř, praví Du Bos, nemůže malovati v každém obrazu než jeden cit; není mu možno malovati jich více najednou... A musí využití celého obrazu na vyjádření tohoto jednoho citu." A o něco dále: „Malíř nemaluje než jedenkrát každou ze svých osobností, a může použítí jen jediného rysu, aby vyjádřil vášeň na každé části obličeje, kde tato vášeň má býti zjevnou." Poesie naopak, paní trvání, může učiniti hojnost snímků, a těmi vtisknouti do našeho ducha rys, na němž jí záleží: „Básník může použítí mnoha rysů, aby vyjádřil vášeň a cit některé své osobnosti.

Nezdaří-li se některý z těchto rysů, netrefí-li určité k svému cíli, nepodá-li přesně každou ideu, kterou chce vyjádřit, jiné rysy šťastnější mohou přijít na pomoc prvních. Spojeny vespolek, způsobí, co jediný sám by nemohl, a vyjádří takto ideu básníkovu v celé její síle."

Ale i výhody malby jsou značné. Malíř vskutku zobrazuje vnější znaky citů, lépe vystihne a ukáže zvláštní povahu, vlastní tvářnost: „Věk, vlast, temperament, pohlaví, stav a zaměstnání působí rozdílnost v příznacích té které vášně, zplozené tímž citem... Nuže, básník by nedovedl podati tuto zjevnou různost ve svých verších... Bylo by třeba, aby počal některou unavující podrobností o věku, temperamentu, ba i o oděvu osobností, jež chce svěsti k hlavní souhře. A tu by se mu nikdy neodpustilo podobné vypočítávání detailů... Ostatně, poesii chybí vlastních výrazů, aby nás poučila o největší části těchto okolností... Naopak, nic není snadnějšího inteligentnímu malíři, než aby nám dal poznati věk, temperament, pohlaví, stav a zaměstnání, ba i vlast svých osobností, maje k své

službě oděvy, barvu pleti, barvu vousů a vlasů, jejich délku a jejich houštku, jakož i jejich uspořádání a přirozenou hladkost nebo vlnitost, zvyk a držení těla, vzezření, hlavu, tvářnost vůbec." Malba zase může lépe než poesie podati vyličení velmisložitých předmětů: obraz velmi dobře představí dav; báseň podá nesnadně dosti jasné jeho vidění: „Herci, kteří nemají podstatného zájmu na činnosti, kterou jest jim v jejich úloze hráti, jsou nanejvýš studeni v poesii. Malíř naopak může zúčastniti na svém výkonu tolik diváků, kolik se mu zdá vhodným. Jakmile se ukáže, že jsou dojati, nežádá se od nich více." Vidíme, jak rozdílnost znaků používaných zavazuje malbu i poesii, aby si každá volila své různé sužety (náměty). Působí na ducha lidí stejnou mocí tato dvě umění, jež různými prostředky směřují k témuž cíli? Podle Du Bosa malba působí na nás silněji než poesie; a k vysvětlení této povýšenosti malby podává dva důvody. Prvním jest to, že malba působí v nás smyslem zraku; nuže, praví, „zrak má více moci na duši než ostatní smysly. Duše instink-

tem, sesíleným zkušeností, nejvíce důvěřuje zraku. Ke smyslu zraku odvolává se duše ze vztahu ostatních smyslů, když podezřívá tento vztah, že by byl nevěrný. Tak šelesty a hřmoty a ostatní přírodní zvuky nepůsobí na nás v poměru k předmětům viditelným. Na příklad křik člověka raněného, jehož nevidíme, ač víme, co to znamená, když někdo tak křičí, nepůsobí na nás tolik jako by působil pohled na jeho krev a na jeho ránu. Metaforicky mluvě možno říci, že oko jest blíže duše než ucho." Druhým důvodem jest to, že malba používá znaků přirozených, poesie znaků umělých. Nuže přírodní znaky mají na nás působnost jistější a bezprostřednější; neboť probouzejí v naší duši, bez prostředníka a jako svou tajnou mocí všechny city, jež jsou k nim přirozeně vázány; kdežto znaky umělé nepůsobí na nás než nepřímou: „Znaky, jichž malba používá, aby k nám mluvila, nejsou znaky libovolné a zavedené (udělané,) jako jsou slova, jimiž pracuje poesie. Malba používá znaků přirozených, jejichž energie není odvislou od vychování. Odvozuje jejich sílu ze vztahu, jež

příroda sama pečlivě vložila do vnějších věcí a našich ústrojů, aby opatřila naše uchování (zachování, udržování)... I ty nejdojemnější verše nedovedly by námi pohnouti než po stupních uvádějící v souhru několik vzpruh našeho stroje jedny za druhými. Slova musejí zprvu probouzeti ideje, jimž jsou toliko libovolnými znaky. Potom jest třeba, aby tyto ideje se v obraznosti uspořádaly, a aby v ní utvořily ty obrazy, jež nás dojmají, a ty malby, jež nás zajímají." Bylo by možno namítnouti, přiznává Du Bos, že nad obrazy se méně prolévají slzy než nad tragediemi. Ale to jest proto, odpovídá, že „tragedie, již slyšíme recitovati na jevišti, působí silně i na oči," a že celkem tragedie obsahuje neskonalé množství obrazů: „Malíř, jenž pracuje obraz obětování Ifigenie, zobrazuje nám na plátně jen okamžik činnosti. Tragedie Racinova staví nám na oči mnoho okamžiků této činnosti a tyto různé příběhy se vzájemně doplňují a působí na sebe, činíce jedny pathetičtějšími druhými... Obraz neposkytuje tedy než jeden náraz naší duši, kdežto báseň útočí na ni dlouhou

dobu se zbraněmi stále novými." Ale při stejných prostředcích Du Bos tvrdí, že malba jest mocnější než tragedie : „Celá báseň nás dojíká více než obraz, ačkoliv obraz nás dojíká více než jeden výjev, jenž by představoval tutéž událost, jestliže tento výjev byl vyňat z druhých a jestliže byl čten, aniž jsme co viděli z toho, co předcházelo."

Takové jsou hlavní úvahy, jež nalézáme v knize Du Bosově, o vztazích malby a poesie. Jest dovoleno ovšem přijímati zvláště některé s výhradami. Tak možno popírati, že malba jest uměním nesnadnějším než poesie a že působí více na lidi. Padají zde přece na váhu přirozené schopnosti umělcovy a rozpoložení těch, k nimž se umělecká díla obracejí. Ale jaká pronikavost v poznámkách, jež Du Bos činí o volbě námětů, vlastních malířství a poesii! Vycházeje z toho, že malířství jest umění, jež závisí od prostoru a poesie umění, jež závisí od času, Du Bos z toho odvozuje velké množství zajímavých důsledků, jež vytyčují takřka meze působistě, v němž se pohybují malíři a básníci.

Ostatně, více než ta neb ona zvláštní myšlenka Du Bosova jest tady neobyčejná methoda, paralela, již sleduje až do jejích podrobností, mezi poesíí a malbou. A k té dlužno bedlivěji přihlédnouti. Není arci prvním, jenž takto sblížil obě uměny. Aniž budeme mluvit o dobře známém a dlouho špatně vykládaném slovu Horáciovu: „Ut pictura poesis“, ani o proslulém přirovnání Simonidově, zaznamenaném Plutarchem a citovaném Cicerem: „Poesie jest malba mluvící, a malba poesie nemá,“ možno u mnohých starších spisovatelů, kteří žili před Du Bosem, vystopovati dosti srovnání mezi malbou a díly literárními. Tak Aristoteles ve svém Poetickém Umění uvádí vícekrát než jednou příklad malířů k podepření rad, jež dává básníkům tragickým: „Jest třeba, aby básníci malovali lidi buď lepší než jsou, nebo horší, nebo takové, jací jsou; takto postupují malíři: Polygnotes je maloval lepší, Pauson špatnější, Dionysios tak, jak jsou.“ Jinde: „Bez činnosti není tragedie; může býti bez mravů: takovými jest většina nynějších kusů a možno říci kusy všech skoro básníků. Rovněž tak

v malbě Zeuxis byl v tom mnohem níže než Polygnotes. Tento vynikal v malbě mravů; toho nevidíme v obrazech Zeuxisových." A ještě jinde: „Protože tragédie jest nápodobením bytostí větších než obyčejno, básníci mají sledovati příklad zručných malířů, kteří dělají podobizny podobné a přece okrašlují modely." Cicero tvrdí, že týž zákon vládne při rozvoji malby a poesie: „U Zeuxise, Polygnota, Timantha a jiných malířů, kteří nepoužívali než čtyř barev, chválíme zvláště kresbu; ale u Oetiona, Nikomacha, Protogena a Apella všechno jest již dokonalé. Nevím, zda pro všechna umění není tomu právě tak; nic vskutku není na stupni dokonalosti ihned, jakmile jest to objeveno; jest jisto, že básníci byli i před Homerem." A Quintilián zaznamenává postup společný malířům a řečníkům: „V podobizně jest obličej odkryt; a přece Apelles namaloval Antigonu z profilu, aby zmírnil nesouměrnost oka, které byla ztratila. Taktéž v řeči dlužno skrývati jisté věci, jež nemají býti ukazovány, nebo jež by nebylo možno vyjádřiti důstojně." Ba u spisovatelů no-

vějších jako Perrault, zvláště v jeho „Paralele starých a nynějších“ (1688, 92, 97), možno říci, že srovnání mezi rozličnými uměními, zvláště mezi malbou a poesii, stávají se skoro obyčejnými; p. Brunetiére má o tom takovouto poznámku: „Díky samým předsudkům, jež přinášel do této otázky, autor básně o Malbě, bratr architekta kolonády v Louvru, přítel Fontenellův, a jako přítel takové znamenitosti trochu též natřený vědou, konečně kontrolor králových staveb, Perrault uvedl literární kritiku na cestu obecné esthetiky, míse stále ve své Paralele k úvahám řádu jedině literárního často důmyslná pozorování, vzatá z jiných umění nebo přímo z vědy, a snaže se je vespolek usměřiti nebo je seřaditi pod zákon několika obecných principů.“ U Fenelona též, ač méně často než u Perraulta, nalézáme sblížení mezi malbou a poesii, na příklad v tomto úryvku z Listu Akademii: „Poesie jest zajisté nápodobením a malbou. Představme si tedy Rafaela, jenž pracuje na některém obraze. Chrání se velmi, aby nedělal tváří potvorných, nepracuje-li právě v grotesku... Umění jest

vadné, je-li přemrštěné; má směřovati k podobnosti. Protože s tolikerym potěšením díváme se v krajině Tiziánově na kozy, jež lezou na vrch srázných skal, nebo na obrazu Teniersově na venkovské slavnosti a vesnické tance, třeba se diviti, že rádi vidíme v Odysei tak naivní malby detailu lidského života?"

Přes to daleko jsou tato náhodná a zběžně načrtnutá srovnání u Aristotela, Cicerona, Quintiliána, Perraulta a Fenelona za hlubokou paralelou, již mezi malbou a poesíí podnikl Du Bos. Původnost jeho jeví se hlavně v tom, že nepodtrhuje jen tak mimochodem některé podobnosti mezi těmito dvěma uměními, nýbrž snaží se též o to, aby stanovil jasné rozdíly. Nuže, jestliže náhodou vytryskly duchu, když jich nehledal, jisté podobnosti mezi dvěma předměty, jest třeba vážného studia k tomu, aby se uviděly rozdíly. Možno tedy dobře říci, že Du Bos jest první, jenž asi padesát let před Laocoonem Lessingovým stanovil obecnou teorii vztahů mezi poesíí a malbou.

Tím zahájil novou formu kritiky, kritiku srovná-

vací, jejíž užitečnost jest velmi veliká pro umělce a estetiky. Kritika srovnávací, určujíc přesně meze všech umění, ukazujíc jasně, jak rozdíl postupů, jichž užívají, ukládá stejnou různost ve volbě námětů, jež pojednává, kritika srovnávací poskytuje umělcům vzácných údajů a rad, aby věděli, co mohou a co nemohou dělati, a v naší době, kdy vyhledávání novot vede často k nebezpečným zmatkům, stojí na stráži, aby nezabíhali na pole umění sousedních. A naopak zase, ačkoliv estetika v těchto posledních letech se rozvětvila na tolik zvláštních estetik, co jest různých umění, srovnávací kritika, vybavujíc to, co jest společného všem dojmům, jimiž umění na nás působí, a co jest vlastního každému z nich, přispívá k tomu, aby estetikové mohli vniknouti v pravou povahu uměleckých děl.

Závěrek.

Vidíme, do které míry máme právo říkati, že abbé Du Bos obnovil kritiku. První pronesl pochybnosti o zákonnosti metody, již se až dosavád používalo při oceňování literárních a uměleckých děl. První pokusil se naléztí důvody záliby, již v nás vzbuzují díla umělecká. První nastínil, co to jest vlastně genius. První konečně sblížil souvislým způsobem umění malířů a umění básníků. Jedním slovem má zásluhu, že uvedl do kritiky ducha filosofického.

Kdyby bylo teď třeba vysvětliti, v čem záleží tato originalita Du Bosova, počali bychom tím - abychom neupadli sami do chyby, kterou jsme před chvílí vytýkali Tainovi, - že Du Bos jest v tom především zavázán přirozeným hodnotám svého ducha. Byl opravdu z těch, kteří přinášejí ve všem, co konají a ve všem, co vidí, nenasytnou potřebu pochopiti, z těch, kteří nemohou se pustiti po proudu denních událostí, aniž se vzdáti na milost a nemilost svým dojmům, aby nesnažili se rozezna-

ti tajemné zákony, jimiž se řídí vnější svět, jakož i lidská přirozenost. Právě proto samy umělecké záliby jevíly se Du Bosovi látkou k uvažování. Ostatně můžeme v tom věriti filosofovi Davidu Humeovi, jenž radil abbé Du Bosa „do malého počtu kritiků, kteří měli nějaké *zabarvení filosofické*.“

Nám zdá se, že zvláště dvojí věc přispěla k otevření ducha Du Bosova. Nebylo předně bez intelektuálního užitku, že většinu svého života cestoval po Evropě. Víme vskutku, že byl několikrát pověřen p. de Torcym, jedním z posledních ministrů zahraničních záležitostí Ludvíka XIV. a později vladařem a kardinálem Duboisem, diplomatickým poselstvím do Anglie, do Holandska, Belgie, Německa, Italie a Španělska. Uměl pozorovati země, jimiž procházel. Fénelon mu k tomu blahopřál v jednom listě: „Znáte cizí země, studoval jste je s vědomostmi historickými a s pravými principy o všem, co se vztahuje k zákonům, obchodu, různým formám vlády, k zájmům, různým geniům národů a k tomu, jak je přizpůsobiti našim potřebám.“ Na svých cestách scházel se s umělci

a spisovateli; v Holandsku na příklad seznámil se s Baylem; v Anglii v Londýně se Saint-Evremondem, a v Oxfordu s mnohými učiteli. Naučil se jazykům národů, jež navštívil, a tím si umožnil srovnávat díla literatur cizích s díly literatur starověkých a literatury francouzské. Hovory se spisovateli a učiteli různých zemí a tato srovnávání mezi různými literaturami, jistě obohatily jeho vědomosti, vyvolávaly jeho úvahy, a vůbec rozšiřovaly jeho ducha. D' Alembert správně upozornil na důležitost těchto cest v intelektuálním utváření Du Bosově: „Jeho cesty v různých částech Evropy, praví, znalost cizích jazyků, jeho rozprávky se slavnými umělci a spisovateli každého národa, četná díla umělecká, jež mívá před zraky, všechny tyto okolnosti přidávaly k jeho světlým přirozeným mnoho světél nabytých. Kdo ví, zda právě na své cestě po Itálii nepracoval o svých „Úvahách o poesii a malbě“? V Itálii více než kde jinde byla jeho pozornost přirozeně vedena k umění; v Itálii zvláště přímo se vtírají duchu ustavičná srovnávání básníků s malíři.

Nebylo též nadarmo, že Du Bos byl svědkem dlouhých sporů Starých a Moderních, k nimž ostatně se jeho kniha po jisté stránce připíná. Pod zevnějšími dětinskostmi hádek hlásila se k životu vsutku vážná otázka. Ponejprv se setkával a stavěl proti sobě na území kritiky jednak starý duch autoritářský se svou nezviklatelnou vírou v posvátná díla tradice, jednak duch nový, širší, dychtivý filosofické základny přísné vědy. Oběma odpůrci nebyl právě zápas ten dobře bojován: První se bránil neohrabaně, druhý pak útočil málo rozhodně. Vážnějšími zdály se tehdy jiné zájmy a toto se konalo s obou stran více jako hra. A tak výsledek jevil se velmi pochybným; oba nepřátelé vycházeli z půtky skoro stejně směšní. Výsledky však této polemiky byly skryty pod popelem špatných důvodů, až se boje již utišily. Ideje ty byly jako živé jiskry, plné budoucnosti. Kritika umělecká, až dosud uzavřená do příliš těsného okruhu, rozšířila své obzory. A právě s tímto rozšířením kritiky shledáváme se v pozítří hádky Starých a Moderních v knize Du Bosově „Kritické úvahy o po-

esii a malbě." Samy tedy okolnosti podaly Du Bosovi do rukou tato důležitá themata, nebo správněji řečeno, uměl si je z nich vybrati a pevně uchopiti. Bez ducha filosofického, zvyklého na uvažování, nebyl by tolik těžil ze svých cest v cizině. Bez svého ducha filosofického, hlubokého a pronikavého, nebyl by se zmocnil jádra sporu mezi Starými a Moderními. Originalitou jeho není to, že správně a určitě postřehl ideje dosud nevyjádřené (a kdo by se mohl chlubit, že jest objevitelem idejí?), nýbrž to, že vytkl jejich hodnotu. Ikdyž myšlenky nebyly nové (a kdy jsou myšlenky nové?), nová byla metoda: uplatnění ducha filosofického při studiu děl uměleckých. A právě proto, jsa pravým předchůdcem Hutchesona, Crouzase, Otce André-a, abbé Batteuxa, Baumgartena, Burkeho, Lessinga, Kanta a Schillera, - (abychom zůstali jen v XVIII. století) - zasluhuje býti pokládán za zakladatele moderní esthetiky. Jestliže nevynalezl jméno, vytvořil aspoň věc samu, položil základy ke kritice vědecké.

Dílo Du Bosovo jest tedy nevyhnutelně třeba za-

řaditi do literární historie francouzské a v Synthese do míst studia esthetického, neboť jest to vážné úsilí tvůrčí myšlenky ducha vpravdě filosofického. A když pomyslíme na chvály, jimiž abbé Du Bos byl zahrnut za svého života, na to, že byl přece dvacet let Stálým Tajemníkem Francouzské Akademie (1722-1742) - , což tehdy něco znamenalo! - musíme se diviti, že tento spisovatel po své smrti upadl v zapomenutí, a že i za našich dnů, kdy trpěliví učenci vyhrabávají z prachu tolik děl neznámých, bylo mu čekati tak dlouho až na naši skrovnou rehabilitaci.

Přídavek sv. Augustina.

Jest známa nechť sv. Augustina po jeho obrácení k tehdejším divadelním hrám; horšil se zvláště na to, že jim byl dáván božský původ. „Sám pak Warro, píše v Městě Božím (A, IV, 31) - do něhož nám velice líto, že uložil mezi božské věci také hry divadelní, ač ne o svém vlastním rozumu -

zdaliž i on nevyznává, ... že nepokračuje dle úsudku svého, ...", neboť se přece „světle vyjádřil, že mnohé věci pravdivy jsou, o nichž míti vědomost prostému lidu bez užitku by bylo, a mnohé, ač nepravdivé, že předce sprostákovi k věření postačují." A při Scipionovi Nasikovi takto praví: „Jak horlivě a rád bylby tento muž i hry divadelní z Říma vypudil, kdyby se byl osmělil, povstati proti vážnosti těch, které za bohy pokládal, a o kterých nenahlížel, že jsou škodliví a nečistí duchové, a jestliže nahlížel, aspoň je raději krotiti, nežli jimi pohrdati za dobré soudil." Římanům pak se přímo posmívá pro tuto vášeň divadelnickou: „Hry scenické, tato divadla hanebností a svévolných marností, nebyly jsou z porušenosti lidské, nýbrž (tak pravíte) z rozkazu bohů vašich uvedeny. Nesitedlnější bylo by, kdybyste onomu Scipionovi božskou čest prokazovali, než že takovým bohům úctu vzdáváte. Aspoň vidí se, že nebyli onino bohové lepší kněze svého..." (A mor těchto divadel) „takovou temnotou zaslepil myslí těchto přebídných lidí, a takovou zhanobil je mrzkostí, že i nyní

posaváde, (čemuž, uslyší-li o tom potomkové naši, ani víry snad nedají), kdežto Řím vypleněn jest, mnozí z nakažených tímto morem, utekše se do Karthaginy, kamž jedva dospěli, v divadlech o závod po hercích se třeští." (A, I, 32).

Zvláště pak rádi bychom upozornili čtenáře tohoto kursu na 2. kapitolu III. knihy *Vyznání* sv. Augustina, neboť rozšiřuje „staveniště“ tragedie, mnohé osvětluje, zvláště proč si „opatrný“ abbé Du Bos nechává při svých estetických výkladech stále otevřena zadní dvířka, vedoucí k Tajemství. Nejlépe když skoro celou tuto kapitolu bez poznámky otiskneme jako důležitý přídavek k této thesi. Píšeť svatý Augustin:

„Zalíbila se mi také představení divadelní, plná obrazů mých béd, plná hořiva pro můj vnitřní oheň. Čím to jest, že tam člověk žalost chce míti, dívaje se na smutné a tragické děje, anto by sám to trpěti nechtěl. A přece zde snášeti bolest volí, kdo dívá se, a bolest ta jest rozkoší jeho. Což jest to, než politování hodná pošetilost? Neboť tím více těmi věcmi pohnut bývá každý, čím méně prá-

zden jest sám podobných vášní, ačkoliv, když sám trpí, utrpením, když ale soucitně s jinými trpí, útrpností nazývá se. Ale jaká jest to konečně útrpnost při věcech smyšlených a divadelních? Neboť ne ku přispění volá se posluchač, nýbrž jen k trpení vyzývá se a hercům toho představení tím více povděčen jest, čím více trpí. A kdyby tyto strasti lidské, buď již minulé buď vymyšlené tak se představovaly, žeby, kdo dívá se, žalost neměl, pak odejde odtud nespokojen, neb se nudil; kdy ale žalost cítí, zůstává pozorným a slze prolévaje raduje se.

Tedy milují se i bolesti? Každý zajisté člověk radovati se chce. Ale ač nikdo nechce býti trpícím, přece chce býti útrpným, a poněvadž toto není bez bolestí, snad pro tuto jedinou příčinu milují se bolesti. A toho zřídlo přátelství jest. Ale kam odtéká? kam zabíhá? Proč stéká do proudu smolného, jenž z víru svého vyprskává nestvůrné plameny ohavných libůstek, ve které samo zřídlo ono přechází a mění se, vlastní svou zvůli s oné nebeské jasnosti svedené a svržené?

Má se tedy zavrhnouti útrpnost? Nikoli. Tedy se mají bolesti poněkud milovati. Ale varuj se nečistoty, duše má, pod ochranou Boha mého, Boha otců našich, chvalitebného a slavného a nade všechno vyvýšeného na věky; varuj se nečistoty. Nejsemť já ani nyní bez útrpnosti; ale tehdy v divadlech spoluradoval jsem se s milujícími, když se spolu kochali třeba neřestně, ačkoliv se to jenom představovalo ve hře divadelní. Když ale se nedostali, tu jakoby z outřpnosti jsem se zarmoutil; a přece oboje mne těšilo. Nyní ale více polituju toho, kdo raduje se v nepravostech, než toho, kdo třeba mnoho trpěl, ale bídné ono štěstí ztratil, a záhubou pozbyl žádostivost. Tato jest zajisté pravdivější útrpnost, ale v ní žalost není radostnou. Neboť ačkoliv chválen bývá, kdo z povinnosti lásky polituje ubohého, přál by zajisté každý, kdo upřímně jest útrpný, aby nebyl nikdo politování potřeбен. Kdyby byla zločinná dobročinnost, což býti nemůže, pak by i ten, kdo opravdově a upřímně lituje, přáti si mohl, by bylo nešťastným, aby on býti mohl útrpným. Nějaká tedy při tom

bolest jest chvalitebná, ale milovati se nesmí. Neboť takto Ty, Pane Bože, který duše miluješ, daleko široko čistěji než my a nezměnitelněji je politováváš, aniž jaká se Tebe tkne bolest. Ale k tomu kdož jest způsobný?

Ale já nešťastný tehdy bolest miloval jsem, a sháněl se po tom, z čeho bych bolest měl, a to vymyšlené a pantomimické hercovo provedení bídy cizí více se mi líbilo, to mocněji mne lákalo, kteréž mi vynutilo slzy. Což ale divno, an jsem, nešťastná ovce zbloudilá od stáda Tvého a omrzelá dohlídky Tvé, neřestnou zohaven byl prašivinou? A proto miloval jsem bolesti, ne sice takové, které by hloub vnikaly, neboť nechtěl jsem trpěti to, nač jsem se díval; ale takové, kterými, když jsem je vymyšlené slyšel, takorůzka na povrchu byl jsem polechtán, po čemž ale, tak jako po drbání nehty, palčivá spuchlina a otok, a hrůzná vředovitost následovala. Takový byl život můj, pokud jest toto život, Bože můj!

Přídavek bibliografický.

Jean-Baptiste Dubos nebo spíše Du Bos (takto se podepisoval, jak dosvědčují jeho listy), narodil se v Beauvais, 22. prosince 1670. Byl synem kupce, konšela tohoto města. Odšed z Beauvais ve věku šestnácti let, nevracel se tam leč po dlouhých přestávkách a jen aby městem takřka projel. Od svých cest v cizině sídlil stále v Paříži, kde bydlel až do 1717 na náměstí Vítězství (place des Victoires), a později v ulici Neuve - des - Bons - Enfants (Nová dobrých dětí). Tam také zemřel r. 1742; byl pohřben 24. března v kostele Svatého Eustachia.

Du Bos měl trojí funkci: osoby duchovní jako kněz Církve katolické, diplomata a spisovatele.

Přišel do Paříže r. 1686., aby tam konal studia filosofie a theologie, byl r. 1691. přijat jako bakalář na Sorbonnu; r. 1714 dostal kanonikát při kathedrále Beauvaisské a r. 1723 opatství Notre-Dame de Bessons u Beauvais.

Již v první polovině svého života byl přidělen k ministerstvu zahraničnímu, a p. de Torci, Regent

a kardinál Dubois svěřovali mu diplomatická posláni do Anglie, do Holandska, do Belgie, do Německa, do Italie a do Španělska. Na počátku války r. 1701. bylo mu uloženo, aby Anglii a Holandsko pohnul k míru. Později zúčastnil se konferencí v Utrechtě, v Badenu a v Rastadtu. Byl prozíravým politikem, ba možno říci: jasnovidným; důkazem toho jest, že předpověděl 72 let předem ve své knize o „Zájmech Anglie, špatně chápaných v přítomné válce,“ jež vyšla r. 1703., povstání anglických osad v Severní Americe proti jejich vlasti mateřské. A kardinál Dubois - listy nám to dosvědčují - často se utíkal k jeho jasnému poznání.

Jeho pověst universálního učenice (Voltaire v jednom listě k Thieriotovi z 31. října 1738 nazývá ho Varron-Dubos) a úspěch jeho díla „Kritické úvahy o Poesii a Malbě“ otevírají mu dveře Francouzské Akademie, kamž vchází 3. února 1720. na místo Charles - Claude Genesta; byl zvolen Stálým Tajemníkem po smrti Andréa Dacier 19. listopadu 1722. Právě on - jak se dovídáme z jednoho listu kardinála Fleuryho, - odklidil překážky, jež jistý

čas se stavěly proti Montesquieu-ovi, aby byl přijat do Francouzské Akademie.

Du Bos obcoval s hlavními spisovateli své doby; svědčí o tom listy, jež mu byly od nich posílány, a z nichž mnohé se nám zachovaly. Značnou sbírku jich má p. hrabě de Troussures, potomek jednoho synovce abbé Du Bosa. Většina těchto listů pojednává jen o běžných věcech života: tři z nich však přece mají i pro nás zajímavost: jeden od Saint - Evremonda o smrti vévodkyně Mazarinové, jeden od Bayla o zapovězení jeho Slovníku ve Francii a jeden od Fenelona o překladu Illiady od Lamotta. Du Bos si též dopisoval s J. - B. Rousseau-em, lyrickým básníkem, jenž v listě z 8. listopadu 1696 žádá ho uctivě o zprávy, a s Voltai-rem, který mu 30. října 1738 psal mezi jiným toto: „Dlouho již, Pane, jsem vám oddán nejsilnější úctou; chei vám býti oddán i uznalostí. Nebudu vám tady opakovati, že vaše knihy mají býti breviářem spisovatelů, že jste nejužitečnějším a nejsoudnějším spisovatelem ze všech, co jich znám; jsem okouzlen vida, že jste nejzdvořilejší, že

jsem zcela zaujat touto poslední myšlenkou." Du Bos byl tedy ctěn od „největších" svých vrstevníků. K svědectvím již uvedeným dlužno připojit slovo Montesquieuovo, jenž v Duchu Zákonů (kniha XXX., kapitola 35.), posoudiv historické dílo Du Bosovo „Ustavení francouzské Monarchie v Gai-lii," přidal toto: „Obecenstvo nesmí zapomenouti, že jest zavázáno panu abbé Du Bosovi za mnohé výborné práce. Podle těchto krásných děl jest ho souditi, a ne podle tohoto... Ze všech svých kritik takováto úvaha mi zbývá: Když tento velikán chybil, čeho se potom mně jest obávati?"

Tuto všeobecnou úctu získal si Du Bos svou rozsáhlou učeností a hloubkou svého ducha a povzneseností svého charakteru. O tom svědčí poslední slova, jež pronesl, a jež nám dochoval d'Alembert: „Tři věci, pravil před svou smrtí, nás potěšují ze ztráty života: přátelé, které jsme ztratili, málo lidí, hodných toho, aby byli milováni, jež po sobě zanecháváme, a konečně vzpomínka na naše hlupoty a jistota, že se jich již nebudeme dopouštět."

Poznámky.

Abbé J. B. DU BOS, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*.

¹ K této práci měli jsme v rukou 7. vydání spisů abbé Du Bos (à Paris, chez Pissot, 1770).

Princ EVŽEN SAVOJSKÝ, *Lettres*.

² Tento list, psaný z tábora u Petrvaradýnu, jest ve sbírce hraběte de Troussures, jenž bydlí v Troussures u Beauvais. Hrabě de Troussures velmi laskavě nám dovolil prohlédnouti si v jeho knihovně rukopisy abbé Du Bos, jakož i dosti velký počet listů, jež psal abbé Du Bos, nebo jež mu byly psány.

D'ALEMBERT v díle uvedeném, p. 10-11: „Možno mluvit o poesii a krásných uměních s větším ohněm, vděkem a elegancí; ale není možno podati své myšlenky s větší ryzostí, přesností a správností. Jeho čtenáři mohou někdy nebýti s ním zajedno v subtilních a delikátních otázkách, jež předvádí; *má však vzácnou zásluhu, že dává hodně mysliti.*“

³ D'ALEMBERT: Histoire des membres de l'Académie Française, morts depuis 1700 jusqu'en 1771, pour servir de suite aux Éloges imprimés et lus dans les séances publiques de cette Compagnie (Amsterdam, 1787, tome V, p. 10.).

Z řeči markýze de ST. AULAIRE, když byl abbé Du Bos přijímán do Francouzské Akademie: „Sírě a rozmanitost vašich vědomostí, jež jste podal jako politik a jako historik, byly nedávno potvr-

zeny vašimi zajímavými výzkumy o zrodu a pokroku nejoblíbenějších umění. Spojujete ve svých dílech *pronikavost a hloubku úvah se silou, důkladností a správností úsudku.*"

Z řeči abbé de RESNELA, když nastupoval 30. června 1742 po abbé Du Bosovi na jeho místo do Francouzské Akademie: „Rozličnost jeho vědomostí nijak nezmenšovala jejich hloubku. Stejně se znal v literatuře staré i moderní. Žádný z dobrých autorů italských, španělských, anglických neunikl jeho pozorné četbě. Rozsáhlá paměť vracela mu v dobrém pořádku a hbitě všechno, co jí kdy bylo svěřeno; čím se však lišil od malého počtu těch, kteří měli jako on tytéž výhody, to *byl duch vpravdě filosofický*, jímž uměl posouditi věci z toho, co jsou o sobě. Tento soudný ráz převládá ve všech jeho dílech, a zvláště v jeho Kritických Úvahách o Poesii a Malbě."

Journal des Savants (Paris, Chambert, 1742, p. 494) při novém vydání Kritické Historie ústavy francouzské monarchie v Galii: „Ovládaje rozsáhlou literaturu, kterou čerpal u dobrých autorů starých a moderních, vyznamenával se neobyčejnou pamětí a zdravým úsudkem. Jeho Kritické Úvahy o poesii a malbě spojují tři věci, o nichž bychom byli pokoušeni věriti, že jsou neslučitelný: erudici, vkus a *filosofii.*"

- ARISTOTELES, *Umění básnické*.
 JEAN BODIN, *Le cinquième livre de la République*, Paris, 1583, p. 663-664.
 BOILEAU, *Épître VII*, vers 22-26, *Préface pour l'édition de 1701 a Art poétique*, 1674.
 BOILEAU, *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, 1694.
 BOSSUET, *Lettre au P. Caffars*, 9 mai 1694.
 BOUHOURS, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671.
 MARCEL BRAUNSHVIG, *Le sentiment du beau et le sentiment poétique*, Paris, Alcan, 1904.
 BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres*, 1890, t. I, p. 120.
 CICERO, *Ad Herennium*, 4, 28, 39 a *Brutus*.
 CORNEILLE, *Cinna*, 1640. Acte II, Scène I.
 CORNEILLE, *Discours sur l'art dramatique*, 1660.
 D'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, 1657.
 DU BELLAY, *Défense et illustration de la langue française*, 1549.
 FÉNELON, *Lettre sur les occupations de l'Académie Française*, 1713.
 FONTENELLE, *Réflexions sur la poétique*, 1685.
 HERCKENRATH, *Problèmes d'esthétique et de morale*, Alcan, 1898.
 HIPPOCRATES, *Peri aéroon, hudátoon te cai tópoon*, t. II, p. 90, éd. Littré, 1840.
 HORÁC, *Ars poetica*, v. 361.
 HUTCHESON, *Recherches sur l'origine des idées*

que nous avons de la Beauté et de la Vertu (1720), traduction parue à Amsterdam, en 1750.

CHAPELAIN, *Sentiments de l'Académie sur le Cid*, 1638.

LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, chap. des Ouvrages de l'Esprit, 1688.

LAMOTTE, *Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier*, 1707.

LE P. LE BOSSU, *Traité du poème épique*, 1675.

LESSING, *Laocoon*, èli O mezhich malby a poesie, 1766.

LUCRECIUS, *De rerum natura*, Kn. II, vers 1-4.

MALEBRANCHE, *Recherche de la Vérité*, 1674.

MOLIÈRE, *Critique de l'Ecole des Femmes*, scène V, VI.

NICOLE, *Essais de morale*, Pensées sur les spectacles, 1671.

PASCAL, *Pensées*, ed. Havet, article XXV, 26.

PERRAULT, *Parallèles des anciens et des modernes*, 1688, 1692, 1697.

PLUTARCH, *De gloria atheniensium*, c. 3, p. 346, F.

QUINTILIAN, *De institutione oratoria*, cap. 23, liber II.

RACINE, *Préface de Bérénice*.

LE P. RAPIN, *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, 1674.

ST. EVREMOND, *De la tragédie ancienne et moderne*, 1672.

SAINT-EVREMOND, *Sur les poèmes des Anciens*, Oeuvres complètes, éd. de 1740, tome IV, p. 311-312.

SCALIGER, *Poétique*, 1561.

SÉAILLES, *Essai sur le génie dans l'art*, Alcan.

TH. SIBILET, *Art poétique*, 1548.

EMILE TARDIEU, *L'ennui*, Alcan, 1903.

VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, *Art poétique*, 1605.

Kurs třicátýčtvrtý

v květnu léta Páně 1936

Z francouzštiny přeložil J. F. pro pořadatele a vydavatele Kursů Josefa Floriana ve Staré Říši. Podle osnovy A. Lískovce vytiskla knihtiskárna Václava Horáka v Prostějově. Na skladech u Marty Florianové ve Staré Říši na Moravě. - *Deo gratias*

