



**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

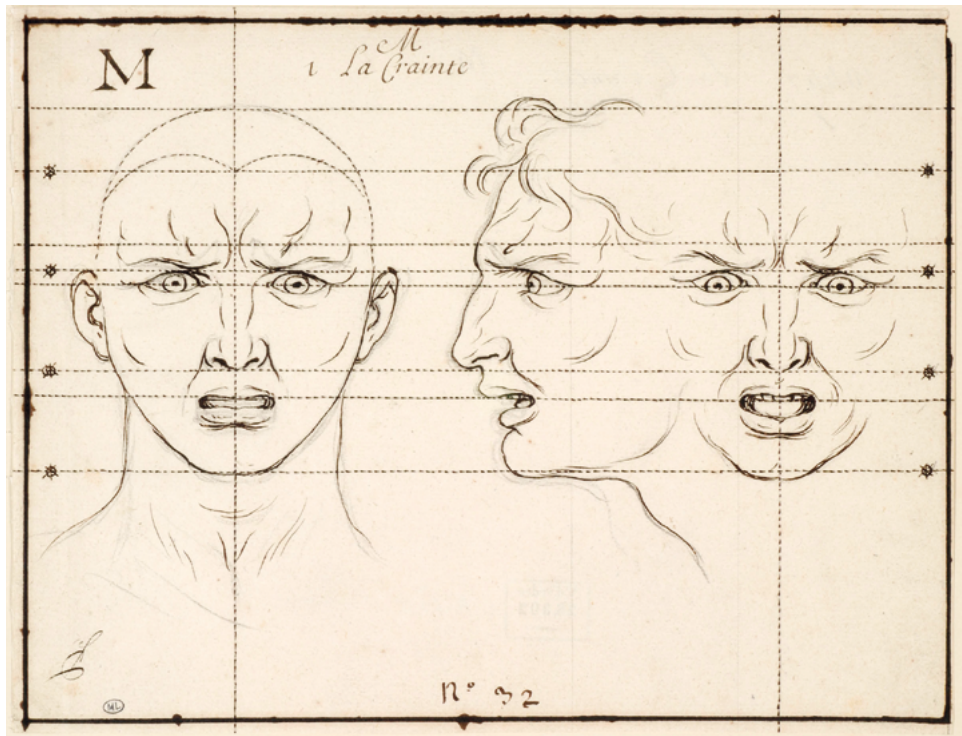
ISBN 978-80-246-4330-4

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



Univerzita Karlova  
Nakladatelství Karolinum 2019

[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)  
[ebooks@karolinum.cz](mailto: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<sup>e</sup> 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**

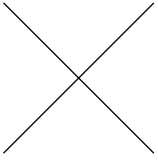


„Il est constant qu'il y a des Préceptes, puisqu'il y a un Art, mais il n'est pas constant quels ils sont. On convient du nom sans convenir de la chose, et on s'accorde sur les paroles, pour contester sur leur signification.“

„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 nepřijatelně zjednodušován.<sup>1</sup> Jedním z cílů naší studie – zvláště v českém prostředí,<sup>2</sup> které „pravidelným“ estetikám 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 nejpresnější 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,<sup>3</sup> 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“).

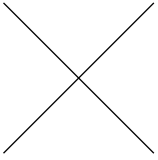
Knihu členíme do pěti rozsáhlejších úseků. V prvním z nich se zabýváme pojetím Jeana Chapelaina, vynikajícího teoretika a nepřiliš talentovaného básníka, jenž sehrál nezastupitelnou úlohu ve sporu o Corneillova *Cida* a jehož úvahy o věrohodnosti měly v 17. století vliv na všechny další teoretiky i autory. 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 někdy<sup>4</sup> 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*<sup>5</sup> („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*<sup>6</sup> – 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.<sup>7</sup> 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 očištění 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*<sup>8</sup>) 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:<sup>9</sup> *douceur*.<sup>10</sup> 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, přikročme 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*

*convenance, de la ressemblance et de l'égalité; car pour les deux premières elles se réciproquent, attendu que ce qui convient est bon et que ce qui est bon est aussi convenable, de manière que les accidents qui seront attribués à une nature mauvaise, quoique mauvaise en soi, doivent être dits bons, en tant qu'ils lui conviennent; comme si Diomède ou Mezentius cruels étaient introduits dans un poème, l'habitude de la cruauté serait dite bonne pour ce qu'elle leur conviendrait; ainsi l'artifice et la magie en Armide sont bonnes habitudes, non pas moralement parlant, mais en considération poétique.*<sup>11</sup> Autrement ayant à faire un poème, le poète serait obligé de former tout de personnes vertueuses, contre l'usage et la raison.“

(Cit. vydání, s. 211; naše kurziva.)

Chapelain nejdříve první dva rysy, jež vymezují povahokresbu u Aristotela, tj. řádnost a přiměřenost, ztotožňuje. V jeho pojetí se tato kvalifikace vzájemně podmiňuje, poněvadž to, co je přiměřené, splňuje zároveň první požadavek, a naopak.<sup>12</sup> Podobně jako Corneille odmítá Chapelain interpretovat první Aristotelem vymezený rys povahokresby („chréstos“) v moralistickém duchu. Řádnost povahokresby není zaručena tím, že si básník zvolí za předmět nápodoby postavu s kladnými povahovými rysy, nýbrž tím, že povahové rysy postavy zobrazí přiměřeně, což následně dokládá příklady z Homéra (Diomédova krutost, *Ílias*), Vergília (Mezentiova krutost, *Aeneis*) a Tassa (kouzelnice Armida, *Osvobozený Jeruzalém*). Chapelainovo pojetí povahokresby tak posiluje primární roli věrohodnosti, kterou lze, jak jsme již řekli, považovat za svorník celé jeho estetické soustavy. Když se Chapelain nadále zamýšlí nad tím, zda se deduktivně stanovené rysy povahokresby v Marinově *Adónidovi* skutečně vyskytují, zavádí pro přiměřenost nový pojem – *le bienséant*, pojem, jehož konceptualizace během 17. století ve Francii doznává mnoha proměn a posunů (vzhledem k úspornosti vyjádření ne vždy snadno postižitelných) a o jehož významové nevyhraněnosti svědčí dodnes i mnoho literárněhistorických prací:<sup>13</sup>

„Mais que ces conditions des *habitudes* aient été exactement observées dans

a přiměřeností, podobností a důsledností; první dvě se totiž vzájemně podmiňují, vždyť co je přiměřené, je i řádné, a co je řádné, je i přiměřené, takže vlastnosti, jež přiřkneme člověku špatné povahy, jakkoli je sám o sobě špatný, budeme muset hodnotit jako řádné, neboť mu přísluší; když v básni vystupují Diomédes nebo Mezentius, krutost jejich mravů budeme míti za řádnou, neboť je jim přiměřená; zrovna tak kouzla a čáry Armidiny budou řádné, z hlediska nikoli však mravního, leč básnického. Kdyby tomu bylo jinak, básníku nezbylo by dílo ustrojiti než z postav ctnostných, což odporuje zkušenosti i rozumu.“

„Jest zcela zřejmo, že pravidla spojená s vykreslením *zvyklostí* básník v *Adónidovi*

*l'Adonis*, il est tout apparent, et premièrement, pour le bon et le convenable, si l'on s'opiniâtre même à vouloir constituer du bon une espèce différente du bienséant, entre les choses bonnes l'amour est estimé très bon, et les plus sévères ne le sauraient rejeter que parmi les indifférentes, ce qui revient tout à un pour le poète; outre que la seule fin des choses déterminant leur bonté ou leur mauvaseté, si celle des amours d'Adonis par leur catastrophe, comme des tragédies, est de purger la saleté qui se trouve en cette passion, elle est bonne, et fait l'action entière bonne en ce regard de sa fin. Mais si l'on s'arrête au convenable pour tous les deux, quelle chose a plus de convenance avec la jeunesse et avec la beauté que la chasse et les passions amoureuses?"

(Cit. vydání, s. 211–212; naše kurziva.)

přesně dodržel, najmě v *řádnosti* a *přiměřenosti*, i kdybychom zarputile trvali na tom, že se *řádnost* od *přiměřenosti* liší, vždyť mezi řádnými věcmi láska všeobecně platí za tuze řádnou, a i ti nejzatvrzelejší z nás ji mohou nanejvýš odvrhnout jako něco nepodstatného, což ovšem pro básníka vyjde nastejno; krom toho však jediným účelem věcí, z nichž *řádnost* nebo *neřádnost* mravů plyne, tak jako účelem Adónidových lásek skrze jejich *rozuzlení* a účelem tragédií, je *od poskvrněnosti*, již nás vášně do záhuby uvrhují, se *očistit*, pročez *povahokresba* je *řádna* a zajišťuje veskrze i *řádnost* děje, čili pak *jest účelu dosaženo*. A omezíme-li se jen na *přiměřenost*, najdeme snad něco, co by mládí a kráse slušelo více než lov a milostná vzplanutí?"

Chapelain, který se zde zaštiťuje odkazem ke katarzi, odsouvá do pozadí otázku, je-li láska sama o sobě zhoubnou vášní či nikoliv, a kritériem pro hodnocení povahokresby je mu toliko, zda se zobrazená povaha shoduje s rysy, jež bychom jí mohli přiřknout na základě požadavku *přiměřenosti*. Chapelain se zde proto znovu výslovně vymezuje vůči moralisticky jednostranné interpretaci Aristotelovy *řádnosti*. Zároveň však poznamenává, že jediným směrodatným kritériem určujícím *řádnost* či *špatnost* je způsob, jakým se povahokresba začleňuje do dramatického děje. *Řádnost* zobrazených povah pak – jako později v *Sentiments de l'Académie* – poměřuje převážně rozuzlením děje (*catastrophe*).<sup>14</sup> Případný morální rozměr v Aristotelově vymezení *řádnosti* *mores* tak podle Chapelaina ztrácí na důležitosti. Jakmile se ocitá v tak úzké souvislosti s kategorií *přiměřenosti*, stává se kritériem estetickým navzdory tomu, že básnická fikce jako celek morálnímu imperativu ustoupit musí („outre que...“).

Toto estetické prizma Chapelainovy interpretace *mores* vystupuje o to patrněji na povrch tehdy, když autor ztotožňuje podobnost a důslednost povahokresby. Řada Aristotelových vykladačů pojímá podobnost („*homoia*“) jako co nejvyšší míru shody mezi zobrazenou povahou a jejím „skutečným“ předobrazem,<sup>15</sup> kdežto Chapelain zde na podobnost nahlíží jako na kritérium ryze vnitřní (koherence zobrazených povahových rysů a jednání, tzv.

„ressemblance continue“).<sup>16</sup> Podobnost a důslednost jsou v Chapelainově pojetí rovněž spojené nádoby:

„Les deux dernières d'autre part – je dis la *ressemblance* et l'*égalité* –, sont aussi même chose, ou peu s'en faut, comme ainsi doit que l'une veuille que la personne introduite soit faite *semblable à ce que l'on a su de son inclination, ou par renommée ou par témoignages d'auteur*; et que l'autre désire, si elle n'a point été connue d'une *habitude plutô*t que d'une autre, ou qu'elle soit toute *feinte à plaisir, qu'on la fasse continuer dans toute la suite du poème de la même habitude qui lui aura été d'abord attribuée*; et c'eût été aussi tôt fait de dire que la personne introduite soit *faite telle dans tout le cours du poème* qu'on l'aura ou prise d'autrui ou forgée de soi-même en le commençant.“

(Cit. vydání, s. 211; naše kurziva.)

„Dvě poslední, tedy *podobnost* a *důslednost*, jsou rovněž jedno a též, či takměř, neboť je nasnadě, že *podobnost* vyžaduje, aby se *zobrazení jednajících postavy shodovalo s tím, co víme o jejich sklonech z doslechu, buď od autora, neb čím obecně sluje*, a že druhá vyžaduje, pokud není nic známo o jejich *mravech* či *pokud je postavou nadobro smyšlenou, aby od začátku až do konce básně jednala v souladu s rysy, kterými ji básník nejprve obdařil*; což tedy neznamená nic jiného, než že *postava musí v průběhu celé básně jednat a konat stejně jako na začátku*, ať už ji básník převzal, anebo ji podle vlastní smyšlenky stvořil.“

Soudržnost mezi zobrazenými povahovými rysy a jednáním nelze vykládat jako morální požadavek (důslednosti, stálosti, vytrvalosti) – i ona má zajistit věrohodnost<sup>17</sup> zobrazeného jednání. Velkou pozornost jí Chapelain věnuje i v rozboru Corneillova *Cida* a zevrubně se důsledností zabývá i La Mesnardière. Zastavme se nejprve u Chapelainovy kritiky Chiménina nedůsledného chování:

„Dans la sixième scène [V, 6] où elle [Chimène] avoue au roi qu'elle aime Rodrigue, nous ne la blâmons pas, comme fait l'Observateur, de ce qu'elle l'avoue, maintenant qu'elle l'estime mort, mais de ce que contre ce qu'elle avait proposé de faire pour sa plus grande gloire, elle semble avoir voulu dissimuler jusqu'alors son affection et par conséquent l'avoir jugée criminelle. Par cette *inégalité* de Chimène le poète fait douter s'il a connu l'importance de ce qu'il lui avait fait dire lui-même dans la quatrième scène du

V šestém výstupu [V, 6], když [Chiména] přizná králi, že miluje Rodriga, ji nekáráme tak jako G. de Scudéry [autor jednoho z polemických pojednání o Corneillově *Cidovi*] za to, že se vyznává z lásky, vždyť má Rodriga za mrtvého, leč vytýkáme jí, že se chová v rozporu s tím, kterak se hotovila jednat, aby na cti a slávě netratila, jako by chtěla vášeň až dotud skryt pokládajíc ji tedy zákonitě za zločinnou. Chiména nejedná *důsledně*, a proto pochybujeme, zda básník na paměti má, co jí vložil do úst ve čtvrtém výstupu třetího

troisième acte, et laisse soupçonner qu'il ait mis cette *généreuse pensée* dans sa bouche plutôt comme une fleur non nécessaire que *comme la plus essentielle chose qui sert à la constitution de son sujet.*"

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

Corneille tedy podle Chapelaina nepochybil tím, že v šestém výstupu posledního dějství dovolil Chiméně, aby se vyznala ze svého citu – v tomto ohledu Chiména zachovává nezbytné *decorum* a podvoluje se veškerým pravidlům přiměřenosti, jež obecně vyžaduje povahokresba mladé hrdinky. Proto také Chapelain Scudéryho<sup>18</sup> výtky k tomuto výstupu považuje za nepodložené. Chapelain neplísni Chiménu dokonce ani za to, že leccos zatajuje (*dissimulation*), tedy za vlastnost, kterou La Mesnardière v obsáhlém výčtu uvádí jako zcela běžný a přiměřený ženský povahový rys.<sup>19</sup> Jinými slovy: pokud by Chiména předstírala od samého začátku dramatu, bylo by její chování přijatelné a věrohodné.<sup>20</sup> Chapelainově kritice je třeba rozumět s poukazem k jeho pojetí věrohodnosti: ruší ho, že se Chiména v průběhu zobrazeného děje ukazuje jako povaha nekonzistentní, tedy že myšlenková stránka (*dianoia*, v terminologii dobových francouzských poetik „sentiment[s]“, u Corneille „pensée“) a povahokresba nesouzněji s pozdějším Chiméniným jednáním. Tento nesoulad pak narušuje věrohodnost, kategorii, ke které všechna normativně stanovená pravidla mají směřovat. A třebaže Chapelain připouští působivost Corneillovy *elocutio*<sup>21</sup> (*fleur, beauté de son expression*), odmítá její soběstačnost:

„Si maintenant on nous allègue pour sa défense que cette passion de Chimène, que nous trouvons mal conduite, a été le principal agrément de la pièce et la chose qui lui a excité le plus d'applaudissements, nous répondrons que *ce n'est pas qu'elle soit bonne, considérée comme partie intégrante du sujet et employée dans un poème dramatique, mais seulement que considérée comme une passion séparée et indépendante de toute autre chose elle est pleine de tendresses non-affectées et capables d'émouvoir par la beauté de son expression.*“

(Cit. vydání, s. 296; naše kurziva.)

jednání, a přemáhá nás dojem, že Chiména *velkomyslnost* slouží daleko spíše lahodnému, leč *zbytnému* okrášlení, než že *by byla naprosto zásadně nepostradatelná pro výstavbu děje.*“

„Vytasí-li se nyní někdo na obhajobu Chimény s námitkou, že její vášeň, kterou odsuzujeme za její nepatřičnost [rozumí se vzhledem k ději, jak implikuje sloveso *conduire*], diváku nejliběji polahodí, a že jí také tato hra vděčí za nejnadšenější potlesk, odpovíme, že sice vzbouzí vroucné a upřímné něžné pohnutí a že dojímá výtečností výrazu, když ji oddělíme od celku a přistupujeme k ní jako k vášni na čemkoli jiném nezávislé, *avšak že není řádná, pokud na ni nahlížíme jako na neoddělitelnou součást dramatického děje.*“



Správnost – řádnost (*bonté*) povahokresby nelze proto hodnotit nezávisle na jejím vsazení do dramatického děje („*ce n'est pas qu'elle soit bonne, considérée comme partie intégrante du sujet et employée dans un poème dramatique*“). Jediným platným kritériem pro hodnocení povahokresby je její logická zakotvenost a vztah, jenž ji pojí jako jednu z integrálních složek se složkami ostatními, povýtce pak se složkou hierarchicky nejvýše postavenou, tj. s dějem (sestavení událostí, *mythos*).<sup>22</sup>

## I.2 CHAPELAINOVA ROZPRAVA O DRAMATICKÉ POEZII

Tento krátký Chapelainův text se dochoval ve dvojí verzi, obě jeho podoby jsou sice heslovité, vzájemně se však osvětlují – zdá se, že náčrt *Rozpravy* se měl později stát součástí básnického umění, připravovaného nově založenou *Francouzskou akademií*. I přes značnou úspornost vyjádření nám však obě dvě varianty tohoto pojednání (dále je značíme I, II) umožňují lépe proniknout do Chapelainova myšlení a zastavujeme se u nich také proto, že se ve druhé verzi vyskytuje jedna z centrálních kategorií tradičně spojovaná s rodícím se klasicismem, již zmíněná přiměřenost – *bienséance*.

Hned zkraje je však třeba upřesnit, co má Chapelain na mysli, když mluví o „poésie représentative“. I v tomto textu autor vychází z aristotelského členění básnických druhů. Hlavní kritéria, jež pro klasifikaci volí, jsou totiž způsob a předmět básnické nápodoby:

„La poésie représentative, aussi bien que la narrative, a pour objet l'imitation des actions humaines, pour condition nécessaire la vraisemblance, et pour sa perfection la merveille.

De l'artificiel assemblément du vraisemblable et du merveilleux naît la dernière beauté des ouvrages de ce genre; et ces deux parties sont de l'invention.“

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

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

„Předmětem dramatické jakož i epické poezie je nápodoba lidského jednání, která musí být nezbytně věrohodná. A má-li být dokonalá, musí obsáhnout i kouzla.

Nejsvrchovanější krása takovýchto děl se rodí z umného provázání věrohodného a okouzlujícího, jež jsou obě součástí *inventio*.“

„Předmětem dramatické neboli mimetické poezie je nápodoba lidského jednání, která musí být nezbytně věrohodná.

vraisemblance, et la merveille pour sa perfection.

Du judicieux mélange de la vraisemblance et de la merveille, naît la perfection des ouvrages de ce genre-là, et ces deux choses appartiennent à l'invention."

(J. Chapelain, „Discours de la poésie représentative“ II, cit. vydání, s. 274.)

Zatímco tedy v první verzi Chapelain výslovně a ve shodě s Aristotelovým pojetím podotýká, že předmětem básnické nápodoby je zobrazení lidského jednání, ať už prostřednictvím jednajících postav či zprostředkovaně (*diégésis*), ve druhé verzi tato explicitní paralela chybí. Pojmu *représentative* tedy Chapelain neužívá tak, aby vymezil básnické zobrazení jednání obecně (*mimesis* v širším slova smyslu), ale označuje jím *dramatický způsob* představení děje (*mimesis* v úzkém slova smyslu, *modus*). Po tomto základním rozlišení následuje obecné vymezení minimální (nezbytné, *condition nécessaire*) podmínky zobrazeného jednání, tj. věrohodnosti (*vraisemblance*). Ze strohé Chapelainovy formulace však můžeme vyrozumět, že dává přednost takovému zobrazení, které sice věrohodnost zachovává, ale které s ní přitom skloubí i jevy/události kouzelné či nadpřirozené (*merveilleux, merveille*), jež se přirozenému očekávání příčí. Pojmy *vraisemblance* a *vraisemblable* dále Chapelain upřesňuje v rozboru Corneillova *Cida*, kterému se budeme podrobně věnovat později. Zatím však poukažme, že věrohodnost je pro Chapelaina pouze nezbytnou podmínkou zobrazení děje, a tedy nikoliv rysem, který by snad sám o sobě mohl určovat jeho estetickou hodnotu (*dernière beauté, perfection*).

Poté co vymezil obecné podmínky básnické *inventio* (*invention*), tj. především výběr a zpracování vhodného námětu, přechází Chapelain k výčtu dalších kritérií, jež je nutno brát v potaz při jemnějším třídění jednotlivých, teď už pouze dramatických žánrů. V první verzi textu se Chapelain spokojuje s tím, že připomíná tradiční paralely mezi tragédií a komedií a přihlíží přitom ke statusu jednající postavy („condition“). Verzi druhou pak obohacuje přehledem soudobých dramatických žánrů a pozastavuje se více u jejich rozlišení:

„Dans la tragédie, l'on imite les actions des grands; dans la comédie, celles des personnes de basse ou de médiocre condition. Dans les actions humaines, les bons comiques imitaient bien les accidents, mais plus les mœurs et les passions, et

A má-li být dokonalá, musí obsáhnout i kouzla.

Dokonalost takovýchto děl se rodí z promyšlené směsi prvků věrohodných a kouzelných, jež přináležejí k *inventio*.“

„V tragédii básník napodobuje jednání lidí urozených, kdežto v komedii jednání lidí z nízké či střední vrstvy. Z lidského jednání autoři komedií zdařile vyvedených dobře napodobovali trampoty, ale ještě spíše mravy a vášně, a dbalí byli přede-

avaient principal égard aux conditions différentes et aux divers âges.“

(Cit. vydání, I, s. 272.)

„Dans la tragédie, qui est la plus noble espèce des pièces de théâtre, le poète imite les actions des grands dont les fins ont été malheureuses et qui n'étaient ni trop bons ni trop méchants.

Dans la comédie, il imite les actions des personnes de petite condition, ou tout au plus de médiocre, dont les fins ont été heureuses.

La tragi-comédie n'était connue des anciens que sous le nom de tragédie d'heureuse fin, comme est *l'Iphigénie à Tauris*. Les modernes Français l'ont fort mise en vogue, et par les personnes et les mouvements l'ont plus fait tenir de la tragédie que de la comédie.

La pastorale a été inventée et introduite par les Italiens sur le pied de l'églogue depuis moins de cent ans, et c'est une espèce de tragi-comédie qui imite les actions des bergers, mais d'une manière et par des sentiments plus relevés que ne souffre l'églogue.

Dans les actions humaines, les poètes, outre les événements, imitent les mœurs diverses et les diverses passions.

Ils ont particulièrement égard à faire parler chacun selon sa condition, son âge, son sexe; et appellent *bienséance non pas ce qui est honnête, mais ce qui convient aux personnes, soit bonnes, soit mauvaises, et telles qu'on les introduit dans la pièce.*“

(Cit. vydání, II, s. 274; naše kurziva.)

vším různého společenského postavení a věku.“

„V tragédii, která je nejušlechtlejším žánrem divadelním, básník napodobuje jednání urozených osob, jejichž záměrům nepřála štěstěna a kteří nebyli ani příliš dobří, ani příliš špatní.

V komedii napodobuje jednání lidí z vrstev nízkých, či nejvyšš prostředních, kteří ve svém konání došli štěstí.

Tragikomedii však staří znali jen pod názvem tragédie se šťastným koncem jako *Ífigeneia na Tauridě*. V nové době se veliké oblíbenosti dočkala u Francouzů, u nichž se však postavami a událostmi blíží více tragédii než komedii.

Pastorálu pak z eklogy před takměř sto lety odvodili Vlaši a tato hra, blízká tragikomedii, napodobuje jednání pastýřů, ovšem vznešenějším způsobem a vznešenějšími city než ekloga.

V lidském jednání napodobují básníci kromě událostí také rozličné mravy a vášně.

A svědomitě dbají, aby každý mluvil podle svého postavení, věku, pohlaví; a *přiměřeností* nazývají *nikoli to, co je počestné, leč to, co je patřičné a náležité vzhledem k postavám, ať už ctným, či neřestným, a rovněž k jiným vlastnostem, jimiž je ve hře obdařili.*“

Předmětem dramatické nápodoby je lidské jednání, jež však nezahrnuje pouze zobrazení jednotlivých událostí („accidents“ [I], „événements“ [II]), ale obnáší i zobrazení povah („mœurs“) a vášní. V každém případě však toto zobrazení musí být přiměřené té které jednající postavě. Chapelain poukazuje na tři kritéria přiměřenosti, jimž povahokresba musí dostát: společenské postavení, věk a pohlaví. Tragickou postavu určuje kromě příslušnosti k vyšší sociální vrstvě („les grands“) i její morální profil (negativně vymezený střed, „ni trop bon ni trop méchant“ [II]), kdežto zobrazení lidských povah tomuto *morálnímu* kritériu nepodléhá. Je řečeno pouze, že zobrazené jednání musí korelovat s povahou jednající postavy, neboli *bienséance* je podle této Chapelainovy formulace jen alternativním vymezením opakovaně prosazovaného požadavku věrohodnosti, jehož nedodržení by mohlo mít za následek, že divák fikčnímu světu neuvěří, že se nenechá zmámit a ošálit – tím by však tragická mimesis ztratila svůj svrchovaný účel. Pokud budeme interpretovat Chapelainovu poznámku v první verzi textu tak, že se týká pouze komedie („les bons comiques imitaient...“), lze požadavek přiměřeného zobrazení chápat jako závazné pravidlo, poněvadž umožnil ustálení tzv. komických typů, tj. typizaci určitého a očekávaného chování komických postav. Pozdější formulace (II) však vyznívá spíše v tom smyslu, že se požadavek přiměřenosti (*bienséance*) vztahuje i na postavy tragické. Povahokresba je tak vedle zobrazení vášní a věrohodného uspořádání událostí jedním z oněch pilířů, o něž se věrohodnost zobrazeného jednání opírá. A nelze-li považovat za věrohodné veškeré události tragického děje (nadpřirozený zásah bohů, nečekaná rozhodnutí, prozření, rozpoznání, nenadálé či nepředvídatelné zvraty v ději atp.), je třeba, aby co nejvyšší možnou koherenci mezi vývojem děje a povahovými rysy jednající postavy zaručila právě věrohodně pojatá povahokresba.

### **I.3 KONCEPTUALIZACE PŘIMĚŘENOSTI (*BIENSÉANCE*) V CHAPELAINOVĚ KRITICE CORNEILLOVA *CIDA* (1637)**

Polemika, kterou nikoli bez Corneillova přičinění (veršovaná *Excuse à Ariste*) rozpoutala tragikomedie *Cid*, je sice notoricky známá, v poslední době však opět přitahuje pozornost, přičemž se badatelský zájem zaměřuje na rozbor dobových estetických postulátů.<sup>23</sup> Chapelainův příspěvek *Les Sentiments de l'Académie Française touchant les observations faites sur la tragi-comédie du Cid* patří k těm nejvýznamnějším a lze jej vedle La Mesnardièreovy *Poetiky* (1640) a d'Aubignakovy *Divadelní praxe* (z konce čtyřicátých let, vychází však až v roce 1657) považovat za vůbec nejucelenější francouzský teoretický text k divadelní estetice první poloviny 17. století.<sup>24</sup> Po obecných úvahách o poměru mezi jednotlivými funkcemi dramatické tvorby (*placere, movere* vs. *docere*;

*délectable* vs. *utile*; sám Chapelain je zastáncem toho, co nazývá „plaisir raisonnable“) a o jejich křehké rovnováze se nejdříve Chapelain vymezuje vůči Scudéryho *Poznámkám k Cidovi (Observations)*: jeho *refutatio* metodicky rozebírá jednotlivé roviny básnického díla tak, jak je popsál Aristotelés. Pasáž, kterou vzápětí uvádíme, je podstatná, poněvadž upřesňuje, jak Chapelain chápe tradiční pojmy aristotelsky orientované poetiky, a umožňuje nám tak mimo jiné lépe porozumět, jak a pomocí jakých francouzských pojmoslovných nástrojů s nimi dobový kritický diskurs zacházel:

„D'abord il y a lieu de s'étonner que l'Observateur [Scudéry], que l'on ne peut pas accuser d'ignorance, ayant entrepris de convaincre d'irrégularité cette pièce, l'ait entrepris lui-même *irrégulièrement* et se soit fait pour cela *une méthode différente* de celle d'Aristote. Car au lieu qu'il était obligé de suivre dans ses remarques l'ordre que ce maître de l'art [Aristote] a tenu dans sa doctrine, c'est-à-dire considérer l'un après l'autre, la *fable* qui comprend l'*invention* et la *disposition* du sujet; les *mœurs*, qui embrassent les *habitudes de l'âme* et ses diverses *passions*; les *sentiments*, qui enferment toutes les pensées nécessaires à l'expression du sujet; et la *diction*, qui n'est autre chose que le langage poétique; il semble qu'il [Scudéry] n'ait voulu parler que de la fable et de la diction; ensuite de quoi, divisant comme d'un genre divers ce qui était compris sous un même, il considère hors de la fable les règles dramatiques et la conduite, lesquelles toutefois n'en peuvent être séparées. Puis, confondant ce qui devait être distingué, il met sous le chef de la conduite, qui ne saurait être que la disposition de la pièce, ce qui ne regarde que les *mœurs* et les *sentiments*, et affaiblit par ce *désordre* ce qu'il y a de plus fort dans ses objections [...]“

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

„Nuže zaprvé jest k údivu, že posuzovatel [Scudéry], jehož nemožno vinit z neznalosti, této hře vytýká, že není podle pravidel, avšak sám se *od nich odchyluje*, poněvadž se přiklonil k *jiné metodě* než Aristotelés. Místo aby od tohoto slovního učitele umění [Aristotelés] převzal postup, v jakém nauku předkládá, tj. aby se soustavně a postupně zaobíral nejdříve dějem, což zahrnuje *inventio* a *dispositio* děje, pak *mrawy*, mezi něž patří i *zvyky* a *náchylnosti* lidské duše a také všemožné *vášně*, posléze *myšlenkovou stránkou*, jež pojímá všechny myšlenkové pochody, kterých si děj žádá, a nakonec *dictio* (výraz) aneb básnickým jazykem, zdá se, že si umínil [Scudéry] omezit se na sestavení příběhu a básnický jazyk; z toho vyplývá, že řadí k odlišnému druhu to, co patří k jedinému, a bez ohledu na sestavení příběhu rozebírá dramatická pravidla a způsob, jímž jest hra ustrojena, ačkoliv ani ta, ani onen od sestavení příběhu oddělovati nelze. Pak zase to, co se toliko *mravů* a *myšlenek* týká a co měl odlišit, přiřazuje k ustrojení hry, kteréž však je totéž co její sestavení, a tímto *nepořádkem* maří, co je v jeho námitkách nejpřesvědčivějšího [...]“

Chapelain Scudérymu nevytýká, že se pokusil usvědčit Corneille z toho, že nedodržuje pravidla – o jejich nezbytnosti je zrovna tak jako Scudéry skálopevně přesvědčen. Scudéryho kritiky však působí neuspořádaně, jako by postrádaly jednotící princip. Když autor vypočítává prohřešky, jichž se v jeho očích Corneille v *Cidovi* dopouští, pramení z toho jistá chaotičnost. Z výše citované pasáže vysvítá, že v Chapelainově díle dochází k posunům v užití terminologii: pojem *mœurs* zde jednoznačně slouží jako hyperonymum označující nejen povahové rysy jednajících postav [zde *habitudes*], ale i jejich afekty [zde *passions*]. Pro účel systematického rozboru Chapelain důsledně vymezuje vzájemné postavení jednotlivých složek dramatu: pojem *fable* odpovídá Aristotelovu pojmu *mythos* [konkrétní uspořádání děje], pojem *sentiments* myšlenkové stránce [*dianoia*] a pojem *diction* jazykovému ztvárnění [*lexis*]. Vzhledem k povahokresbě rozhoduje zejména uspořádání dramatického děje, avšak zatímco pojem *fable* v Chapelainově užití souvisí jak s volbou námětu [srov. Aristotelovy dějové konfigurace], tak s konkrétním uspořádáním děje, povahokresba, vášně a myšlenková stránka jsou roviny, které Chapelain od *inventio* a *dispositio* striktně odlišuje.

Na první pohled může mást, že se v Chapelainově rozboru mnohokrát vyskytuje slovo *bienséance*. Ukážeme ale, že zdaleka ne ve všech výskytech této konceptualizace se příslušný požadavek vztahuje k povahokresbě jednajících postavy. Přiměřenost povahokresby nese navíc i v tomto Chapelainově textu význam, se kterým jsme se setkali už v *Předmluvě k Adónidovi*: má zaručit onu kýženou provázanost mezi povahovými rysy jednajících postavy a zobrazeným jednáním.

Jak známo, terčem Chapelainových i Scudéryho připomínek se stalo především Chiménino jednání. U jednotlivých námitek se zastavíme, nejdříve je však nutné prozkoumat Chapelainovo odstíněné pojetí věrohodnosti. V *Sentiments de l'Académie* Chapelain zřetelně odlišuje její dvě základní podoby: *vraisemblable commun* a *vraisemblable extraordinaire*.

„À ce que nous pouvons juger des sentiments d'Aristote sur la matière du vraisemblable, il n'en reconnaît que de deux genres; le premier le *commun*, qui comprend les choses qui arrivent ordinairement aux hommes selon leurs conditions, leurs âges, leurs *mœurs* et leurs *passions*, comme il est vraisemblable qu'un marchand cherche le gain, qu'un enfant fasse des imprudences, qu'un prodigue tombe en misère, qu'un lâche fuie le danger,

„Posuzujeme-li správně Aristotelův názor na věrohodnost, máme za to, že rozlišuje toliko dva její druhy; *první druh*, tj. *věrohodnost řádná*, zahrnuje věci, které se lidem stávají obyčejně v závislosti na jejich postavení, věku, povaze a vášních: tak je tedy věrohodné, že kupec usiluje o zisk, že dítě není opatrné, že na rozmařilce dolehne bída, že zbabělec prchá před nebezpečím, a vše, co z toho obyčejně vychází. *Druhý druh představuje*

et ce qui suit ordinairement de cela; le *second l'extraordinaire qui embrasse les choses qui arrivent rarement*, et outre la vraisemblance ordinaire, comme qu'un habile et méchant soit trompé, qu'un tyran puissant soit surmonté; dans lequel extraordinaire entrent tous les accidents qui *surprennent* et qu'on nomme de la fortune, *pourvu qu'ils soient produits par un enchaînement des choses qui arrivent d'ordinaire*. Hors de ces deux genres il ne se fait rien qu'on puisse ranger sous le vraisemblable, et ce qui se fait quelquefois qui n'est pas compris sous eux s'appelle simplement *possible*, comme qu'un homme de bien commette volontairement un crime, *et ne peut servir de sujet à la poésie narrative ni représentative; le possible étant sa matière propre seulement lorsqu'il est ou vraisemblable ou nécessaire.*"

(Cit. vydání, s. 287; naše kurziva.)

První model věrohodnosti nepřináší žádné úskalí, protože zobrazené události a jednání postav jsou zcela v souladu s očekáváním: divák či čtenář se nad nimi nepozastavuje, poněvadž odpovídají jeho běžné zkušenosti – je to onen typ věrohodnosti, který zdůrazňují antické i dobové rétorické příručky. Řečník, který touží dosáhnout svého cíle, musí dbát na to, ke komu a za jakých okolností promlouvá. Mluvčí si posluchače získá jedině za podmínky, že vezme v potaz pragmatické aspekty. A tato poměrně prostá logika podmiňuje i Chapelainovo pojetí básnické věrohodnosti. Pouze věrohodné uspořádání přiměje diváka uvěřit zobrazeným událostem a zapomenout, že jsou smyšlené. Jinými slovy, musí být natolik věrohodné, že divák alespoň po čas divadelního představení zapomíná, že se nachází v divadle, a může se proto cele oddat iluzi. S představeným jednáním má jakoby cele splynout a fikci zprostředkované emoce mají vyvolat emoce skutečné. Jde o svého druhu dokonalou *mimesis* (*re-présentation*), reálné zpřítomnění, jehož cílem je vposled estetický prožitek (*plaisir, utilité du spectateur*), ať už skrytě účelový (*katharsis* a Chapelainem tolik zdůrazňovaný „*plaisir raisonnable*“), či samoučelný. Takto nastíněný model se však v dramatu uplatňuje zřídka a nepřipouští žádné neočekávané zvraty. Pakliže by mu měl dramatik dostat, jeho pojetí dramatického děje by muselo být zákonitě značně statické. Absolutní věrohodnost sice zcela

věrohodnost mimořádnou, jež obnáší věci, které se stávají zřídka, a vyjma řádné věrohodnosti, jako že lstivý podvodník bude podveden a mocný tyran poražen, sem řadíme události *překvapivé*, které nazýváme náhodou, *ale které zákonitě vyplynou ze zřetězení věcí, jež se běžně stávají*. Nic jiného, co bychom k jedné či druhé věrohodnosti mohli přiřadit, se nestává, leda to, co k nim však už nepatří a co zveme *možným*, že kupříkladu počestný člověk spáchá zločin; *takovému námětu se však básník v dramatické i epické poezii musí vyhnout, neboť možné může posloužit jako náležitá látka pouze tehdy, je-li zároveň věrohodné, nebo nezbytné.*"

nevylučuje dramatický střet, ale průběh zápletky i rozuzlení lze předvídat, což znemožňuje všechny bytostně dramatické momenty: zklamání očekávání, překvapení, úžas, ohromení a z nich plynoucí napětí. Druhý navržený model je složitější: předmětem zobrazení jsou tentokrát události a jednání, jež se vymykají běžné lidské zkušenosti. Zato však skýtají více možností pro napínavější dramatický děj. Je zcela logické, že tento model „mimořádné věrohodnosti“ se v divadle uplatňuje častěji než model první. V *Cidovi* se setkáváme s řadou událostí, jež požadavek absolutní věrohodnosti porušují: za svrchovaně nevěrohodné považuje Chapelain kromě jiného Fernandovo rozhodnutí, aby se Chiména provdala za vítěze v souboji o její ruku (tzv. *rex ex machina*). A obecněji: jakýkoliv nadpřirozený zásah, a to i tehdy, patřilo-li k obecně známým řeckým mýtům (z kanonických námětů např. Médeia, Ífigeneia, Faidra), přívrženci věrohodného děje považují za typ události, jenž je sice překvapivý, avšak přípustný pouze potud, pokud je zobrazen jako co nejvěrohodnější událost, která logicky vyrůstá z představeného děje (srov. např. Corneillovu *Médeiu* a Racinovu *Faidru a Hippolytu*). Analogicky je tomu i s povahokresbou. Zobrazené jednání postavy a její jednotlivá rozhodnutí musí logicky vycházet z povahových rysů, jež jí autor přisoudil na samém začátku. Pokud tyto požadavky zobecníme, můžeme říci, že svět básnické fikce se musí řídit týmiž pravidly, jaká platí ve světě každodenní běžné zkušenosti:

„Mais comme plusieurs choses sont requises pour produire le vraisemblable, à savoir l'observation du temps, du lieu, des conditions, des âges, des mœurs et des passions, la principale entre toutes est que chacun agisse dans le poème conformément aux mœurs qui lui ont été attribuées, et que par exemple un méchant ne fasse point de bons desseins; et la raison qui fait désirer cette exacte observation des choses est que le merveilleux qui chatouille l'âme par son agrément, et qui par le plaisir doit engendrer le profit en elle, au lieu de cela y engendrerait le dégoût, et demeurerait inutile s'il ne résultait d'un vraisemblable qui ne reçut nulle contradiction de la part des auditeurs et des spectateurs, et dans lequel il ne se rencontrât rien que dans la parfaite bienséance.“

(Cit. vydání, s. 288; naše kurziva.)

„Abychom dosáhli věrohodnosti, musíme dodržet několik věcí, totiž čas, místo, postavení, věk, mravy a vášně; nejdůležitější věcí je, aby každý jednal ve hře v souladu s mravy, jež mu básník přisoudil, tedy například aby zlomyslníka nevedly dobré úmysly; a všech těchto věcí radno úzkostlivě dbát, poněvadž nadpřirozené, jež duši libostí lahodí a tak jí skýtá užitek, by ji místo toho naplnilo odporem a s účelem se minulo, kdyby nevzešlo z takové věrohodnosti, v které posluchač či divák pražádného rozporu neshledá a která všeho dbá podle požadavku přiměřenosti dokonale.“



I z této úvahy vyplývá, že pojmu *bienséance* Chapelain rozumí jako očekávanému a pravděpodobnému, tedy i věrohodnému horizontu, jemuž podléhají jednotlivé složky fikčního díla. Tomu, že u Chapelaina pojem *bienséance* není poplatný prostoduše plytkému mravokárství a že požadavek přiměřenosti nemusí nutně omezovat dokonce ani výběr dramatického námětu, nasvědčuje uvedený příklad: záporná postava by neměla mít dobré úmysly („et que ... un méchant ne fasse point de bons desseins“). Jako by si kritik uvědomoval, do jaké míry by mohl svazovat a omezovat příklad opačný. Nejenom že opačné uchopení nevede k požitku, ale vzbuzuje dokonce nelibost, která diváka od bezprostředního a ničím nerušeného splynutí s představenými událostmi odrazuje. Matoucí může být i následující pasáž, kde autor znovu přemítá o přiměřenosti, tentokrát již však ve zcela konkrétní rovině:

„[...] nous disons que le sujet du *Cid* est défectueux en sa plus essentielle partie, comme celui qui manque de l'un et de l'autre vraisemblable commun et extraordinaire. Car ni la *bienséance des mœurs d'une fille introduite vertueuse n'y est gardée par le poète lorsqu'elle se résout à épouser celui qui a tué son père* ; ni la fortune, par un accident imprévu et produit par un *enchaînement de choses vraisemblables*, n'en fait point le démêlement. Au contraire la fille consent à ce mariage par la seule violence que lui fait son amour, et le dénouement de l'intrigue n'est fondé que sur l'*injustice inopinée* de Fernand qui, *comme un dieu sortant d'une machine*, vient ordonner un mariage que *raisonnablement* il ne *devait* pas seulement proposer. Le *merveilleux* se rencontre bien en cette aventure, mais c'est un merveilleux qui tient du *monstre* et qui donne de l'*indignation* et de l'*horreur* aux spectateurs plutôt que de l'*instruction* et du *profit*. Or c'est principalement en ces occasions que le poète doit préférer la vraisemblance à la vérité, qu'il doit plutôt travailler sur une chose toute *feinte* pourvu qu'elle soit *conforme à la raison*; ou s'il est obligé de

„[...] tvrdíme, že zpracování *Cida* utrpělo v nejpodstatnější složce, neboť v něm postrádáme řádnou i mimořádnou věrohodnost. Básník protíví se *přiměřenosti mravů dívky, která na začátku hry jedná ctnostně, ale pak se nezdráhá provdat se za vraha svého otce*; nezasahuje ani náhoda, jejíž nečekanost by však vyplývala ze *zřetězení věrohodných dění* a jež by děj rozuzlila. Dívka naopak k sňatku přivoluje jen proto, že s ní smýká milostná vášeň, a rozuzlení zápletky plyne jen z *unáhlené Fernandovy nespravedlnosti*, když panovník jako *divotvorně se zjevíš bůh* přikáže, aby byl uzavřen sňatek, který by, *kdyby se řídil rozumem*, neměl ani navrhnout. Tento příběh není prost *nadpřirozena*, ale je to nadpřirozeno *zpotvořené*, jež diváka *po-horšuje* a *děsí*, místo aby ho *poučilo* a bylo mu tak *k užítku*. Nuže, právě za takových okolností básník musí od pravdivosti ve prospěch věrohodnosti upustit, a raději by se měl zaměřit na věc *zcela smyšle-nou* a dbát toho, *aby se nepřičila rozumu*; anebo jestli se rozhodne z historické látky učiniti námět pro divadlo, nechť je poslušen *požadavků přiměřenosti*, byť by to bylo i na úkor pravdivosti. Pak však musí látku