

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**2016**

**Nikola Toncarová**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**Reflexe Aristotelovy Poetiky u vybraných  
novověkých myslitelů (Corneille, Lessing, Goethe)**

**Nikola Toncarová**

Plzeň 2016

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Katedra filozofie**

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Evropská kulturní studia**

**Diplomová práce**

**Reflexe Aristotelovy Poetiky u vybraných  
novověkých myslitelů (Corneille, Lessing, Goethe)**

**Nikola Toncarová**

*Vedoucí práce:*

Mgr. Daniela Blahutková Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2016

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2016*

.....

Na tomto místě bych ráda poděkovala své vedoucí diplomové práce Mgr. Daniele Blahutkové Ph.D. za odborné vedení, pomoc a rady při zpracování této práce.

# Obsah

<b>1</b>	<b>Úvod</b> .....	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>Teorie dramatu ve francouzském klasicismu</b> .....	<b>11</b>
2.1	Klasicismus ve Francii .....	11
2.1.1	Estetika francouzského klasicismu .....	11
2.1.1.1	Umění a literatura .....	12
2.1.1.2	Poetika .....	14
2.1.1.3	Klasicistní doktrína .....	16
2.1.1.4	Pierre Corneille – život a dílo .....	18
2.2	Corneilleova reflexe Poetiky v Rozpravách o tragédii .....	20
2.2.1	První rozprava o dramatické básni .....	21
2.2.2	Druhá rozprava o tragédii .....	22
2.2.2.1	Soucit a bázeň .....	22
2.2.2.2	Katarze .....	23
2.2.2.3	Postavy .....	24
2.2.2.4	Vztahy mezi postavami .....	25
2.2.2.5	Činy vhodné ke vzbuzování bázně a soucitu .....	26
2.2.2.6	Námět .....	27
2.2.2.7	Pravděpodobnost a nutnost .....	28
2.2.3	Třetí rozprava o třech jednotách .....	30
2.2.3.1	Jednota děje .....	30
2.2.3.2	Jednota času .....	33
2.2.3.3	Jednota místa .....	34
<b>3</b>	<b>Teorie dramatu v německém osvícenství</b> .....	<b>36</b>
3.1	Osvícenství v Německu .....	36
3.1.1	Estetika vrcholného osvícenství .....	38
3.1.1.1	Literatura .....	40
3.1.1.2	Poetika .....	41
3.1.1.3	Gotthold Ephraim Lessing – život a dílo .....	41

3.2	Lessingova reflexe Poetiky v Hamburské dramaturgii .....	44
3.2.1	Tři jednoty .....	47
3.2.2	Pravidlo jednoty žánru .....	48
3.2.3	Bázeň.....	48
3.2.4	Soucit .....	49
3.2.5	Mravní účel tragédie .....	52
3.2.6	Hlavní postavy .....	54
3.2.7	Námět .....	56
3.2.8	Kritika Corneille .....	57
<b>4</b>	<b>Teorie dramatu doby Goethovy .....</b>	<b>59</b>
4.1	Pozdní osvícenství v Německu .....	59
4.1.1	Estetika pozdního osvícenství.....	59
4.1.1.1	Literatura .....	60
4.1.1.2	Johann Wolfgang Goethe – život a dílo .....	60
4.1.2	Sturm und Drang .....	62
4.2	Goethe a jeho názory na drama .....	65
4.2.1	K Shakespearovu dni (1771).....	65
4.2.2	Nachlese zu Aristoteles' Poetik (1827).....	66
4.3	Nastupující romantismus.....	69
<b>5</b>	<b>Závěr .....</b>	<b>70</b>
<b>6</b>	<b>Zdroje .....</b>	<b>73</b>
6.1	Primární.....	73
6.2	Sekundární.....	73
<b>7</b>	<b>Résumé.....</b>	<b>77</b>

## 1 Úvod

Aristotelova Poetika byla v dějinách vlivným dílem a v různých obdobích a kulturách byla rozličně interpretována a chápána. Velkou roli hrála zejména v Itálii, Francii a Německu, kde se bouřlivě debatovala zejména od 16. do 18. století. Zároveň byla velmi důležitá pro formování novověkých teorií básnictví a zejména teorie dramatu. Co se týče jejího vlivu na moderní literární teorii, často se uvádí, že zájem o normativně-poetologická studia literatury končí romantickou preferencí tvůrčího, pravidly nesvázaného génia. Ale například Lubomír Doležel v Kapitolách ze strukturální poetiky Aristotelovu Poetiku připomíná jako „základní kámen“ tradice myšlení o literatuře, které je založeno na studiu básnických struktur, a zdůrazňuje tedy určitou kontinuitu a inspirativnost Aristotelovy Poetiky i pro dnešní myšlení o literatuře. Tato práce se ovšem soustředí na tři novověké koncepce, na nichž lze ukázat, jak byl Aristoteles čten a vykládán v již zmíněném období mezi 16.-18. stoletím.

Novověký zájem o Poetiku započal v Itálii v 16. století, ze které se přenesl do Francie, kde vrcholil ve století 17. Klasicistní francouzské básnictví navazovalo na básnictví italské a jeho prostřednictvím na Aristotela (první francouzský výtisk Poetiky byl vydán až okolo roku 1671). Francouzský klasicismus měl poměrně striktní pravidla, tzv. klasicistní doktrínu, u které se vyžadovalo, aby byla dodržována – na její dodržování dohlížela Francouzská akademie. A právě Pierre Corneille, kterému bude věnována první část práce, byl významným francouzským klasicistním dramatikem, který se ve své tvorbě snažil vyrovnat s požadavky klasicistní doktríny s kterou plně nesouhlasil a obhajobu svého pojetí dramatu vyjádřil ve svých Třech Rozpravách, kde jako argumentační bázi využíval Aristotelovu Poetiku.

Na francouzský klasicismus úzce navazovalo německé osvícenství, které se jím silně inspirovalo a kde byla Poetika také hodně debatována. Protože Německo v 18. století nemělo téměř žádnou vlastní národní kulturu, imitovalo kulturu francouzskou. A právě proti této tendenci vystoupil německý osvícenský dramatik a teoretik Gotthold Ephraim Lessing. Lessing se ve svém časopisu Hamburská dramaturgie (květen 1767 - duben 1769), který byl založen u vzniku Hamburského národního divadla, vyjadřoval k problematice literární a dramatické. Snažil se zejména o eliminaci francouzské klasicistní dramatiky a formulování obecných pravidel dramatu, ve kterých se opíral hlavně o Aristotelovu Poetiku. Hamburskou dramaturgií vrcholila dlouholetá polemika



s francouzským klasicismem o správný výklad Aristotela. Lessingova polemika byla namířena zejména proti Pierru Corneilleovi jako představiteli francouzského klasicismu a jeho Rozpravám o tragédii. Lessingova aristotelská diskuze a kritika francouzského klasicismu ústila ve snahu o vytvoření německé národní kultury – německého národního dramatu.

Ve stejné době, kdy v Německu tvořil Lessing, se do popředí dostávalo i hnutí Sturm und Drang (Bouře a vzdor), zejména v sedmdesátých a osmdesátých letech 18. století. Toto hnutí za svůj závazný vzor v oblasti dramaturgie považovalo právě Lessinga, ačkoliv ten s jejich programem nesouhlasil. Hnutí Sturm und Drang se již odklánělo od Aristotela jako závazného vzoru a vyzdvihovalo Shakespeara. A právě za oslavou Shakespeara v hnutí Sturm und Drang stál i mladý Johann Wolfgang von Goethe, který byl Shakespearovým dílem nadšen a inspirován. Goethe na jeho počest napsal i projev K Shakespearovu dni, který sám přednesl 14. října 1771 v okruhu svých přátel. V tomto proslovu dal najevo, že za svůj vzor považuje Shakespeara a nesouhlasí s pravidelným dramatem Francouzů. Ke konci svého života, kdy již nebyl ovlivněn hnutím Sturm und Drang, se Goethe vrátil k teorii dramatu například v krátkém eseji *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* (Ohlédnutí za Aristotelovou Poetikou), kde se vyjadřoval k Aristotelově pojetí katarze, které chápal naprosto odlišně než Lessing či Corneille. Na Goethově přístupu k Poetice je patrný obecnější odklon od zájmu o pravidla a tradici. Je zřejmé, že se do popředí pomalu dostávala nová estetika romantismu a Aristotelova Poetika ztrácela pro umělce a teoretiky na přitažlivosti.

Cílem diplomové práce bude ukázat, jak byla Poetika čtena a debatována ve francouzském klasicismu s důrazem na Pierra Corneille a jeho Tři rozpravy, v osvícenském Německu s důrazem na Lessinga a jeho Hamburskou dramaturgii a na Goetha a dva z jeho textů, na kterých je možné ukázat, že Aristotelova Poetika ztrácela na prahu epochy romantismu vliv.

Z předchozího výkladu je zřejmé, že práce bude rozdělena na tři části, v každé bude pojednáno o jednom z výše uvedených autorů a jeho uchopení Poetiky. Bude ukázáno, jak byl chápán Aristotelův spis o pravidlech básnictví v novověku. V každé kapitole bude v krátkosti představena doba, ve které autor žil, její estetické cítění, nástin autorova života a jeho hlavní dílo, které bude podrobně vyloženo a zasazeno do kulturně historického kontextu. V kapitolách, kde budou zkoumány myšlenky

z primárních děl autorů ve vztahu k Poetice, bude zároveň citováno z Aristotelovy Poetiky, aby bylo možné porovnat korespondenci či nesoulad interpretace.

V první části bude pojednáno o francouzském klasicismu a zároveň bude v krátkosti představena i historie Poetiky, zejména její „znovuzrození“ v Itálii. Aby bylo možné pokračovat Corneilleovým rozborem Aristotela, bude širěji pojednáno o klasicistní estetice, která měla určitá specifika. Následně budou analyzovány Corneilleovy Rozpravy. Druhá část bude pojednávat o tom, jak byla Aristotelova Poetika chápána a debatována během vrcholného osvícenství v Německu v 18. století. Zejména zde bude zkoumán Lessingův přístup k Poetice a jeho vlastní dílo Hamburská dramaturgie a na okraj také Dopisy o nejnovější literatuře, které během svého života publikoval. Ve třetí a poslední části této práce bude představeno hnutí Sturm und Drang a jeho souvislost s Lessingem a pozornost zde bude zaměřena zejména na Goetha a dva texty, které se týkají Aristotelovy Poetiky: bude zde pojednáno o Goethovu projevu K Shakespearovu dni a eseji Nachlese zu Aristoteles' Poetik. Tato část bude nastiňovat, jak v historickém období, do kterého spadá Goethovo působení, začala Aristotelova Poetika ztrácet své výsadní postavení a tím uzavírá téma práce.

## 2 Teorie dramatu ve francouzském klasicismu

### 2.1 Klasicismus ve Francii

Francie byla v 17. století ve sféře teorie umění a estetiky neporovnatelně bohatší než jiné státy.<sup>1</sup> Přitom stabilizace a rozkvět umění a teoretizování o něm úzce souvisel s politickými změnami v zemi. Za Jindřicha IV. byl obnoven pořádek, ale Jindřich IV. byl roku 1610 zavražděn, což přivedlo na trůn devítiletého Ludvíka XIII. Ludvíkova matka a její ministři praktikovali politiku, která vedla ke konfliktům a znovuotevření hugenotské otázky. Ale od dvacátých let 17. stol. se skutečným nositelem politické moci stal kardinál Richelieu, kterému se podařilo sebrat moc z rukou protestantů a šlechty a koncentrovat ji do rukou koruny.

Kardinál Richelieu, první ministr Ludvíka XIII., dokázal v krátkém čase z anarchického státu udělat silnou a jednotnou zemi. Učinil tzv. francouzský zázrak, a to, že dokázal, že dosud neovladatelní Galové byli schopni se chovat umírněně a disciplinovaně. Země, která byla dříve neustále podrobována vnitřním bojům a rozporům, se stala zemí s jednotnou politickou i vojenskou silou.<sup>2</sup> To se odrazilo i ve francouzském umění a estetice.

#### 2.1.1 Estetika francouzského klasicismu

Francouzské estetické myšlení, které se stalo na určitou dobu v Evropě rozhodující, je možné rozdělit zhruba do tří etap podle jednotlivých století. Lze říci, že v 16. století docházelo zejména k seznamování se s antikou a ke shromažďování literatury a zároveň se během tohoto období do Francie mimo jiné dostala Aristotelova Poetika – zásadní spis pro teorii básnictví. V 17. století se vytvářel francouzský klasicismus, který byl přísně racionalistický – Francie se postavila proti fantazii a imaginaci a rozum se stal organizátorem nejen umělecké tvorby, ale i uměleckého vkusu. Také je důležité si uvědomit, že v 16. a 17. století byla estetika podřízena zejména vkusu aristokracie. To se začíná měnit až s příchodem století 18., kdy začala převažovat demokratizace kultury a požadavek tvůrčí, citové a přirozené fantazie.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky*, s. 273.

<sup>2</sup> BROCKETT, O. *Dějiny divadla*, s. 260.

<sup>3</sup> VOLEK, J. *Kapitoly z dějin estetiky*, s. 85,86.

Ve dvacátých letech 17. století se tedy opět objevuje zájem o umění, literaturu a divadlo a tato tendence je zároveň ve službě králi,<sup>4</sup> protože umění sloužilo zejména k posilování autority krále a státu. Vládnoucí hodnostáři, a zejména zmíněný kardinál Richelieu, byli přesvědčeni, že umění by se nemělo nechávat náhodě uměleckých a spisovatelských talentů, ale že je třeba ho usměrňovat a řídit. Jejich zásadou byl ohled na pravidla a snaha uplatnit kritéria tzv. velkého umění. Ta definovala doktrína klasicistního umění, která se formovala v Itálii a byla známá ve Francii již od 16. století, ale až v 17. století byla oficiálně přijata a rozvinuta. Bylo to společné dílo ministrů, básníků, učenců a jeho síla skvěla v jejich společné práci a vytrvalosti. Realizací této snahy v oblasti literatury a umění byla Francouzská akademie, založená Richelieum v roce 1635. Vládci podporovali umění s politickou intencí. Mezi dobovými dramatiky se takové podpory dostávalo zejména Pierru Corneilleovi (jeho protektorem byl kardinál Richelieu) a především Jeanu Racinovi (jehož protektorem byl Ludvík XIV.). Jako inspirátor literatury a umění se v počátečním období jevil zejména ministr financí a výstavby Jean-Baptiste Colbert, jenž byl zakladatelem akademie v Římě (1624), která se významně zasloužila o rozkvět umění a jeho teorie, ale také o to, že koncepce francouzského umění kráčela ve šlépějích italské starověké a klasické koncepce. V 17. století Francie zaujala první místo ve výzkumu teorie umění a básnictví včetně dramatu, které se staly významným tématem kultury.<sup>5</sup>

#### 2.1.1.1 *Umění a literatura*

Počátek francouzské klasicizující estetiky týkající se básnictví je možné nalézt již ve druhé polovině 16. století, kdy se začala formovat skupina Plejáda, která se zaměřovala na tvorbu nové literatury. Jejím programem bylo zušlechťování jazyka tím, že se sloučí se slovy a obrazy vypůjčenými ze staroklasické literatury. Následkem tohoto pokusu byla často strojenost, pompéznost a těžkopádná učenost. Návrat k jednotné formě se uskutečnil v 17. století, z antiky se přestala půjčovat slova a žánrové postupy a začala se uplatňovat metoda jednoduché vznešené čistoty. V 17. století už nevládla fantazie, ale rozum. Jaroslav Volek např. hovoří o nadvládě abstraktního racionalismu, který se na druhé straně zvrhl až v jazykové puritánství po straně formy a v moralistní kriticismus po stránce obsahu. Zároveň upozorňuje, že i v

---

<sup>4</sup> BROCKETT, O. *Dějiny divadla*, s. 260.

<sup>5</sup> TATARKIEWICZ, W. *Dějiny estetiky*, s. 273, 274.

této době tvořili umělci, kteří se vymykali přísnému klasicistnímu stylu jako Jean-Baptiste Poquelin Molière a Jean de La Fontaine.<sup>6 7</sup>

Klasicistní estetika se obecně projevovala několika prvky. Krása byla převážně chápána jako objektivní vlastnost předmětů a nikoliv jako subjektivní lidská reakce na ně. Na umělecké dílo se nahlíželo pomocí rozumu a vytvoření takového díla vyžadovalo nejen studium přírody, ale i její nápodobu. Navíc vytvoření uměleckého díla se řídilo danými pravidly, ať už se jednalo o proporce, pravděpodobnost nebo věrohodnost; dílo by mělo být velkolepé, ušlechtilé a vznešené. Ve výtvarných uměních se stala podstatnou kresba, která byla považována za významnější než barva, protože těšila celé lidské duše.<sup>8</sup> Jiří Šrámek uvádí, že klasicismus vyjadřoval směřování k dokonalosti a snahu o dosažení trvalých uměleckých hodnot a obecným úkolem umění v klasicismu bylo vzdělávat a líbit se.<sup>9</sup>

Během klasicistního období se estetická reflexe formovala zhruba do čtyř seskupení. Největší zastoupení estetické reflexe se nacházelo mezi literáty, hlavně ve Francouzské akademii, která se zasloužila o stabilizaci klasicistní doktríny.<sup>10</sup> Zde je možné uvést např. Corneilleova největšího protivníka Jeana Racina, dále třeba Blaise Pascala a Bénigne Bossueta.<sup>11</sup> Teorie se pěstovala i na královském dvoře mezi amatérskými umělci, a zatímco tito umělci rozvíjeli estetiku vytříbenosti, Francouzská akademie rozvíjela estetiku monumentálnosti. Teorií se také zabývali umělci, malíři, sochaři, architekti, kritici a znalci výtvarného umění. Spojovala a ke klasicistní doktríně je vedla Akademie malířství a sochařství a později i Akademie architektury. Např. architekt Harduin-Mansart postavil Versaillský palác, který reprezentoval velikost Francie, malíř Le Brun namaloval své historické obrazy nebo slavný malíř Nicolas Poussin stál u vzniku klasicizujících tendencí v malířství.<sup>12</sup> Myšlenky o kráse a umění

---

<sup>6</sup> VOLEK, J. *Kapitoly z dějin estetiky*, s. 86, 87.

<sup>7</sup> Poznamenejme, že také např. Tatarkiewicz nepředstavuje 17. století ve Francii jako pouze klasicistní, podle něj je třeba v této době vidět dva proudy estetiky – oficiální a dvorskou. Přebývala zejména estetika klasicistní - oficiální, a to zásluhou královské moci. Ale protože šlechta ztratila svoji moc ve prospěch krále a stále si chtěla udržet svoje nadřazené a výjimečné postavení ve společnosti, vznikla estetika manýrismu. Ve které se aristokracie chtěla odlišit vnějšími formami, ať obleky, způsoby, názory, elegancí, vkusem atd. Tato forma působila až vyumělkovaně a přehnaně. Ale tak jako monarchii vyhovovala literatura a umění velkých forem, aristokracii vyhovovalo umění forem rafinovaných. (TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky*, s. 274.)

<sup>8</sup> TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky*, s. 285, 286.

<sup>9</sup> ŠRÁMEK, J. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*, s. 147.

<sup>10</sup> TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky*, s. 274.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 274, 297.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 273, 278.

se objevily i mezi filozofy, přestože velcí doboví filozofové jako např. René Descartes se o estetiku příliš nezajímali, protože ji považovali za předmět osobního vkusu.<sup>13</sup>

Téměř po celé 17. století bylo za paradigma dokonalosti považováno řecké a latinské umění – k němu se obracela tvorba umělců této epochy. Ale koncem 17. století došlo k proměně nálady, kterou signalizoval spor mezi dvěma skupinami umělců. Francouzský spisovatel Nicolas Boileau byl vedoucí postavou skupiny, která zastávala antickou dokonalost a argumentoval tím, že napodobení řeckého a římského umění je jediný klíč k úspěchu. V opozici k jeho názoru byla skupina modernistů vedená Charlesem Perraultem, který byl přesvědčen, že úspěch moderního umění spočívá v pokroku v porovnání s antikou.<sup>14</sup>

#### 2.1.1.2 Poetika

Významnou roli ve francouzské klasicistní teorii básnictví sehrála reflexe Aristotelova spisu Poetika. Novověký „objev“ Poetiky se odehrál v Itálii 16. stol (konkrétně první italský výtisk Poetiky vyšel roku 1508 v Benátkách<sup>15</sup>). Ke značnému zájmu o Poetiku došlo v renesanci, tedy v období, kdy jiné Aristotelovy spisy věnované hlavně přírodně filozofickým tématům ztrácely své výsadní postavení. V umění se ale tato doba programově vracela k myšlenkám a ideálům z antiky. Aristotelova Poetika spolu s rozsáhlým Horatiovým Listem Pisonům (*De arte poetica*) se stala základním teoretickým východiskem dramatické tvorby.<sup>16</sup> Horatiův List Pisonům byl mnohem více znám než samotná Poetika, protože byl pro čtenáře snáze lingvisticky dostupný.<sup>17</sup> Mnozí renesanční myslitelé si ale byli vědomi, že Poetika ani List Pisonům nemohou odpovědět na všechny otázky, které si kladla soudobá renesanční poetika. V 16. století tak vznikalo mnoho teoretických pojednání o básnickém umění, jejichž autoři vycházeli z Aristotelových nebo Horatiových myšlenek, dále je domýšleli a snažili se je přizpůsobit požadavkům své doby. Horatiovy názory na básnictví byly poměrně dobře slučitelné s Aristotelovými ve většině bodů. Horatius v Listě Pisonům reaguje zejména na problémy římské dobové poetiky a svůj výklad pojímá spíše jako soubor užitečných rad než jako teoretický rozbor. A stejně jako Aristotelés klade důraz na jednotu děje a studium velkých básnických děl minulosti. V některých renesančních pojednáních

---

<sup>13</sup> TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky*, s. 274, 310. (Zde je možno uvést Reného Descartese a jeho *Vášeň duše* nebo *Traktát o hudbě*.)

<sup>14</sup> KELLY, M. *Encyclopædia of aesthetics*, s. 373.

<sup>15</sup> HALLIWELL, S. *The Influence and Status*, s. 292.

<sup>16</sup> MRÁZ, M. Úvod. In: *Poetika*, s. 41, 42.

<sup>17</sup> HALLIWELL, S. *The Influence and Status*, s. 295.

převažoval spíše vliv Aristotelův jinde zase Horatiův. Aristotelovy a Horatiovy teorie o básnictví spojil a dále rozvinul francouzský básník Francois de Ronsard ve svém *Nástinu francouzské poetiky* vydaném v roce 1565.<sup>18</sup>

Ronsardova práce<sup>19</sup>, v níž byly poprvé výslovně formulovány požadavky jednoty místa a času, významně ovlivnila další vývoj teorie dramatu a básnictví ve Francii. Právě z těchto zásad, odvozovaných více či méně z četby Aristotela, vycházeli ve své tvorbě slavní francouzští autoři jako právě Corneille a jeho současníci Racine a Boileau.<sup>20</sup>

Klasicistní francouzské básnictví navazovala na dřívější italská díla a prostřednictvím nich na Aristotela a Horatia, ale výsledky už byly do jisté míry jiné, a to zejména ze dvou důvodů. Prvním důvodem bylo, že francouzské básnictví bylo politicky usměrňováno. Kardinál Richelieu sám určoval náměty a z toho vyplývala mnohem jednodušší koncepce než byla v Itálii. Tedy by se dalo říci, že z klasicistní francouzské poetiky vznikla poetika akademická. Druhým důvodem bylo, že poetika v Itálii byla jen dílem teoretiků, zatímco ve Francii byla klasicistní doktrína společným dílem básníků a teoretiků – tedy vycházela z teorie i praxe.<sup>21</sup>

O tom, jakým způsobem byl vliv Aristotelovy *Poetiky* na francouzský klasicismus přímý či nepřímý, uvažuje např. Stephen Halliwell. Podle něho francouzský překlad *Poetiky* pravděpodobně nebyl vydán do roku 1671. Většina francouzských učenců byla obeznána alespoň s jedním italským překladem, stejně tak jako s díly Heinsia a Vossia. Ale tyto překlady ve Francii nebyly primárně využívány jako prostředek k přístupu k Aristotelově *Poetice*, ale spíše jako studnice nápadů, které byly tříděny a reorganizovány. Přestože Heinsius v roce 1611 napsal pojednání o tragédii, které jako primární zdroj využívalo zejména Aristotelovu *Poetiku*, na Francouze toto dílo nemělo skoro žádný vliv. V té době ve Francii nevznikly téměř žádné originální myšlenky, ale spíše byly vytvářeny teorie na základě podnětů renesančního humanismu,

---

<sup>18</sup> MRÁZ, M. Úvod. In: *Poetika*, s. 41-43.

<sup>19</sup> Zdroje se neshodují na tom, kdo jako první formuloval zásadu jednoty místa, času a děje. Např. *Encyclopedia of aesthetics* (s. 375) uvádí, že tento koncept jako první uvedl Luigi Castelvetro a ve Francii přijal za své Abbé d'Aubignac.

<sup>20</sup> MRÁZ, M. Úvod. In: *Poetika*, s. 43.

<sup>21</sup> TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky*, s. 295,296.

který propojoval prvky z děl Horatia, Aristotela a rétorické a básnické praxe antických autorů.<sup>22</sup>

Halliwell tedy naznačuje, že znalost Poetiky mohla hrát jistou roli v utváření klasicistních pravidel, ale důrazné předepisující způsoby klasicismu a dobová racionální víra v pravidla jako základ pro úspěch v umění přesáhly učení, které se nachází v Poetice. A tak byla Poetika do jisté míry přizpůsobena klasicistnímu prostředí.<sup>23</sup>

Ale klasicizující tendence nezasáhly všechny oblasti literatury stejně, ovlivnily zejména dramatickou poezii, která převládala nad poezií jak epickou tak lyrickou.<sup>24</sup> V 16. století ve Francii převládalo hlavně básnictví epické, kdežto 17. století bylo dobou postupného rozkvětu básnictví dramatického. Ovšem ještě roku 1657, podle kněze F. H. d'Aubignaca, široká pařížská veřejnost upřednostňovala hry, které měly poměrně nepravděpodobnou zápletku, nedodržovaly zásady klasicistního divadla a byly ještě poměrně středověké.<sup>25</sup>

#### 2.1.1.3 Klasicistní doktrína<sup>26</sup>

Francouzská akademie postavila do popředí sérii pravidel, která zaručovala úspěšné dílo. Všeobecné zásady klasicistní poetiky se daly redukovat na čtyři, a to: poezie podléhá pravidlům, v básnictví je nutná určitá pravděpodobnost a vše v ní má být přiměřené a správné, má sloužit slasti a zároveň užitku:

### **Pravidla**

Poezie dle této teorie podléhala určitým pravidlům a básník tedy ve své tvorbě nebyl úplně svobodný. Jako největší příklad pravidel je možno uvést tři jednoty: děje, místa a času. Jednotu děje podrobněji popisuje již Aristotelés ve své Poetice, ale jednoty místa a času byly teoretiky větší měrou reflektovány až v 16. století.<sup>27</sup> Přesvědčení, že

---

<sup>22</sup> HALLIWELL, S. *The Influence and Status*, s. 303.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 305

<sup>24</sup> ŠRÁMEK, J. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*, s. 147.

<sup>25</sup> TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky*, s. 295.

<sup>26</sup> Téma je prezentováno dle Tatarkiewiczze. (TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky*, s. 298-301.)

<sup>27</sup> B. Kapplová explicitně uvádí, že prvním kritikem, u něhož se vyskytují slavné „jednoty“ místa, času a děje, byl Lodovico Castelvetro. (Srv. Kappl, B.: *Die Poetik des Aristotelés in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, s. 176: „Castelvetro ist der erste Kritiker, bei dem die berühmten Einheiten von Zeit, Ort und Handlung auftauchen, die später zum Standardinventar der klassizistischen Poetiken gehören und dort als angeblich aristotelische Vorschrift weiterleben.“) Tatarkiewicz zdůrazňuje, že ke spojení všech jednot dochází až v 17. století. Ale už Aristotelés se kromě přímé definice jednoty děje („Jako tedy v jiných zobrazovacích uměních se jedno zobrazení týká jednoho předmětu, tak musí i děj, protože je zobrazením jednání, zobrazovat jednání jedno a celistvé.“ ARISTOTELEŠ. *Poet.* 8, 1451a30.) stručně zmiňuje ve smyslu jednoty času („...tragédie se snaží, jak je to jen možné, vystačit s jedním oběhem slunce...“ ARISTOTELEŠ. *Poet.* 5, 1449b13.). O jednotě místa se v Poetice nehovoří, podle Kapplové je



umění podléhá pravidlům bylo důsledkem teze, že umění je znalost a není tedy možné bez pravidel. A z toho plyne, že se poezie musí řídit rozumem a tím také musí být posuzována. Druhým velkým doporučením bylo, že poezie má napodobovat přírodu. To bylo interpretováno tak, že má být prováděn výběr něčeho z přírody – nejčastějším bodem zájmu byl člověk. Za další dvě pravidla by se dala považovat pravidla žánru a tónu. Což znamenalo, že by se neměla míchat tragédie a komedie - pokud byla hra smutná, nemohla být veselá.

### **Pravděpodobnost (Vraisemblance)**

Pravděpodobnost se chápala poměrně striktně. Pokud téma nemělo historický námět, muselo být alespoň pravděpodobné (ve smyslu uvěřitelnosti děje). Poté se dokonce zformuloval názor, že je vhodnější pracovat s pravděpodobností než s historickou pravdou. Tento názor zastával např. Jean Racine. Samozřejmě existovalo mnoho názorů na to, co pravděpodobné je - Vossius říkal, že je to to, co za pravděpodobné pokládá dav, podobně Rapsin měl za pravděpodobné to, co se shoduje s veřejným míněním; Chapelain zase za pravděpodobné považoval zobrazování věcí takových, jaké by měly být. Corneille zdánlivě paradoxně tvrdil, že krásná tragédie nemá být pravděpodobná, protože poezie začíná tam, kde končí pravděpodobnost a začínají se dít neobyčejné věci.

### **Přiměřenost (Bienséance)**

Vše v poezii má být přiměřené a správné. Týkalo se to hlavně charakterů, fabule a jazyka v dramatickém díle. Dílo mělo přirozeně zobrazovat lidi a věci a odpovídat jejich morálce, vkusu, osudu i postavení. Ale pojem přiměřenost byl poměrně rozkolísán a rozličně používán. Rapsin říkal, že vše co odporuje zásadám času, mravnosti a citu také odporuje zásadě přiměřenosti. La Mesnardière dokonce hovořil o přiměřenostech poezie, tedy toto slovo začal používat v množném čísle.

### **Užitečný požitek**

Klasicistní doktrína předpokládala působení hédonického požitku s požitkem morálním. Umělecké dílo se tedy mělo líbit a zároveň poučit. Ale v praxi toto pravidlo nebylo často dodržováno, jak uvádí Tatarkiewicz, většina umělců se spokojila pouze

---

ale možné nepřímý náznak nalézt in ARISTOTELÉS *Poet.* 24, 1459b (zde je jako přednost eposu oproti tragédii uvedeno, že může „vylíčit mnoho událostí probíhajících současně“). Na to ostatně poukazuje i Lessing v *Hamburské dramaturgii* („Jednota děje byla u starých prvním dramatickým zákonem; jednota času a jednota místa byly přitom důsledkem jednoty děje...“ LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 46. kus, s. 144).

s tím, že se umění líbí.<sup>28</sup> Corneille (o němž bude detailněji řeč v následující kapitole) se na toto pravidlo díval poněkud skepticky a zastával názor, že poezie je užitečná zejména tím, že lidem přináší požitek a tedy se líbí.<sup>29</sup>

#### 2.1.1.4 Pierre Corneille – život a dílo

Pierre Corneille byl jedním z významných francouzských dramatiků, kteří se ve své tvorbě snažili vyrovnávat s požadavky klasicismu. K obhajobě svého pojetí dramatu využíval Aristotelovu Poetiku, kterou reflektoval ve svých Rozpravách, jež budou představeny dále.

Již zde byla popsána doba, ve které Corneille žil a tvořil, a tedy se zdá být vhodné alespoň v krátkosti představit Corneillův životopis.

Pierre Corneille se narodil ve francouzském městě Rouen 6. června 1606 jako nejstarší ze sedmi dětí. Získal klasické vzdělání na jezuitské koleji, kterou navštěvoval v letech 1615-1622. Byl nadaným žákem a dvakrát obdržel cenu z latinské rétoriky. Zde poznal díla autorů antických, pohanských i křesťanských, objevil krásu poezie a divadla. To vše se později promítlo jako inspirace v jeho vlastní tvorbě. Po ukončení koleje dále studoval práva, licenciát získal roku 1624, a stal se advokátem. Ale v tomto oboru nebyl příliš úspěšný. V roce 1628 v duchu rodinné tradice obsadil dvojí úřad královského advokáta, jehož se roku 1650 vzdal.

Corneille zahájil svoji literární dráhu básněmi, které uveřejnil roku 1632 jako dodatek své první tištěné knihy Clitandre. Jeho dramatickou prvotinou byla komedie Méliste (1629), po které následovala tragédie Médée (1635) a řada dalších komedií. Roku 1635 byl básník přijat do tzv. velké pětky, kterou tvořili Boisrobert, Colletet, Claude de l'Estile a Rotrou. Tato skupina básníků pracovala na Richelieuových dramatických plánech. Ale během práce na Komedii z Tuileríí došlo k neshodě mezi Richelieum a Corneillem, a tak se Corneille rozhodl pětku opustit a vrátit se zpět do města Rouen. V lednu roku 1637 byla hrána tragikomedie Cid, která zažila nevídaný úspěch u pařížského publika - první z řady jeho vrcholných děl. V té době již Corneille pracoval na tragédiích Horace (1640), Cinna (1640), Polyuctos (1640), komedii Lhář (1643) a o rok později tragédii Rodoguna.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky*, s. 298-301.

<sup>29</sup> CORNEILLE, P. *Druhá rozprava o tragédii*, s. 152.

<sup>30</sup> KOPAL, J. *Dejiny francouzské literatury*, s. 173,174.

Ve 40. letech byl Corneille uznávaným dramatikem a od roku 1647 členem Francouzské akademie. A mimo jiné opatrovníkem svých mladších sourozenců – shodou okolností se později i jeho mladší bratr Thomas stal uznávaným dramatickým autorem (zejména začátkem šedesátých let 17. stol.). Neúspěch Corneillovy hry *Pertharite* v roce 1652 – v době kdy kvůli zmatkům Frondy poklesl zájem o vážné divadlo – způsobil, že se na čas jako dramatický autor odmlčel. Během tohoto období překládal jedno ze svých náboženských děl *Následování Ježíše Krista*. K divadlu se opět vrátil v roce 1659, kdy na popud superintendanta Fouqueta napsal „mytologickou tragédii“ *Oidipus*. Hra byla nadšeně přijata a Corneille se natrvalo přestěhoval do Paříže, kam ho již od roku 1647 přitahovalo členství v Akademii.

Corneillova tragédie *Sertorius* byla s úspěchem hrána v divadle v Marais i v Palais Royal, tragédie *Timocrate* od Thomase se stala také velmi úspěšnou. Po počátečních úspěších ale přišlo rozčarování z proměny dobového vkusu, kterému se nebyl Corneille schopen přizpůsobit. Po neúspěchu tragédie *Suréna* v roce 1674 se natrvalo stáhl do ústraní a věnoval se soubornému vydání svého dramatického díla, které vyšlo roku 1682. O dva roky později 1. října 1684 Corneille zemřel.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> RADIMSKÁ, J. *Corneille na české scéně*, s. 7,8,9.

## 2.2 Corneilleova reflexe Poetiky v Rozpravách o tragédii

Svůj názor na tragédii vyjadřuje Corneille ve svých třech Rozpravách, které byly napsány roku 1660: O dramatické básni, O tragédii a O třech jednotách. V této kapitole jsou stěžejní zejména poslední dvě rozpravy, které jsou nejznámější a pro účely této práce nejdůležitější. Rozprava první bude pojednána pouze ve zkratce (v První rozpravě je pojednávána komedie, která není předmětem této práce; zbylá témata z První rozpravy jsou rozvedena v následujících dvou rozpravách).<sup>32</sup>

Corneille v roce 1637 zažil triumfální úspěch s tragikomedii Cid u pařížského publika, ale těžce nesl kritiku Francouzské akademie - jako první proti hře vystoupil francouzský dramatik Madeleine de Scudéry a na Richelieuovu žádost se věcí zaobírala Francouzská akademie, která rozhodla, že tragikomedie Cid porušuje zásady klasicistní poetiky. Přestože Corneille své dílo bránil, většina akademiků byla proti němu. A tak právě zde došlo ke srážce rozdílných koncepcí poetiky. Corneille považoval kritiku za neoprávněnou a časem se obrátil ke studiu Aristotelovy Poetiky.<sup>33</sup> To ho později vedlo k napsání Rozprav, díky kterým odpovídal právě na kritiku svého Cida, a které byly skrytě zahrocené proti Akademii, byť nebyla jmenována.<sup>34</sup>

Základem Corneilleových Rozprav jsou zejména Aristotelova a Horatiova pravidla. Corneille byl jedním z mála autorů, kteří je četli a promýšleli. Ve svých Rozpravách se Corneille vyrovnává s Aristotelem a skrze četbu Poetiky také s teorií básnictví své doby.<sup>35</sup> Přitom si zachovává značnou samostatnost a snaží se ospravedlnit svoji praxi tam, kde se od Aristotela odchyluje.<sup>36</sup> Halliwell podotýká, že z Rozprav je zřejmé, že se Corneille pokouší obhájit své hry a zároveň vyhovět Aristotelově Poetice (kterou však při psaní většiny svých her ještě neznal – obeznámil se s ní pravděpodobně až okolo roku 1650).<sup>37</sup> Corneille nesouhlasil s tím, že je nutné přesně dodržovat pravidla. Protože pravidla mají hodnotu hlavně jako prostředky, které mají básníkovi ulehčit práci.<sup>38</sup>

---

<sup>32</sup> CORNEILLE, P. Druhá rozprava o tragédii, s. 146.

<sup>33</sup> TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky*, s. 295.

<sup>34</sup> KOPAL, J. *Dějiny francouzské literatury*, s. 177.

<sup>35</sup> HALLIWELL, S. *The Influence and Status*, s. 305.

<sup>36</sup> KOPAL, J. *Dějiny francouzské literatury*, s. 177.

<sup>37</sup> HALLIWELL, S. *The Influence and Status*, s. 306.

<sup>38</sup> TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky*, s. 296.

Ač Corneille porušoval klasicistní pravidla, je stále řazen mezi klasiky, protože zejména povaha jeho postav je typicky klasicistní: postavy překonávají samy sebe a povznášejí se k hrdinskému odhodlání. Za klasicistní preference lze považovat také to, že v Corneilleových hrách vítězí akty vůle a osvětleného rozumu, že převládají velká témata týkající se politiky nebo státu a konečně i poselství toho, že člověk je pánem své vůle.<sup>39</sup>

### 2.2.1 První rozprava o dramatické básni

Jedno z prvních témat pojednává o morálním užitku tragédie. Mravní obsah tragédie může být vyjádřen řečí, která je vložena do úst postav, jednoduchým popisem cnosti a neřesti, poetickou spravedlností, ale hlavní efekt tragédie spočívá v očištění diváka skrze soucit a bázeň.<sup>40</sup> Ale zde Corneille zároveň podotýká, že potěšení ze hry je zcela obětováno morálnímu cíli, s čímž nesouhlasí a zdůrazňuje, že poezie má poskytovat zejména potěšení.<sup>41</sup> Dále se Corneille v této kapitole ve zkratce zabývá částmi tragédie, jako je prolog, výstup a závěr. Další pasáž Corneille věnuje předmětu tragédie, způsobu vyjadřování, povaze postav, hudbě a výpravě.<sup>42</sup>

Corneille pojednává o podmínkách vhodných k formování děje a postav a dodržení struktury děje podle Aristotela. V této rozpravě Corneille také zmiňuje důležitost námětu děje a povahy postav.<sup>43</sup> Námět by měl být neobvyklý a vznešený aby diváka přilákal, ale zároveň by hlavním motivem nikdy neměla být láska. Láska může být jako námět připuštěna, jen pokud bude na druhém místě. Zde také doplňuje Aristotelovu nauku a říká, že jako námět je vhodný určitý státní zájem či ctižádost nebo pomsta.<sup>44</sup> Stejně tak povaha postav by měla být neobvyklá. Corneille zde uvádí Aristotelovo pravidlo řádné povahy, které podle něj znamená, že postava by měla mít vlastnosti výraznější než je ve skutečnosti možné. Ale zároveň zmiňuje o tom, že povaha postavy by měla být podobná povaze reálného člověka, stejně jako o tom hovoří Aristotelés<sup>45 46</sup>.

---

<sup>39</sup> KOPAL, J. *Dějiny francouzské literatury*, s. 178.

<sup>40</sup> ELLEDGE S. and SCHIER D. *The Continental Model*, s. 380.

<sup>41</sup> PHILLIPS, H. "Vraisemblance" and Moral Instruction in Seventeenth-Century Dramatic Theory, s. 273.

<sup>42</sup> ELLEDGE S. and SCHIER D. *The Continental Model*, s. 380.

<sup>43</sup> ŠIMKOVÁ, S. *Poetika v Rozpravách Pierra Corneille*, s. 100.

<sup>44</sup> KOPAL, J. *Dějiny francouzské literatury*, s. 177.

<sup>45</sup> „Pokud jde o povahokresbu, je třeba usilovat o čtyři věci. První a nejdůležitější z nich je to, aby povahy byly řádné...za druhé musí být povahy přiměřené.“ (ARISTOTELÉS. *Poet.* 15, 1454a16.)

<sup>46</sup> ŠIMKOVÁ, S. *Poetika v Rozpravách Pierra Corneille*, s. 15-17.

## 2.2.2 Druhá rozprava o tragédii

### 2.2.2.1 *Soucit a bázeň*<sup>47</sup>

Aristotelés říká, že tragédie v lidech probouzí soucit a strach a že jejich prostřednictvím je očišťuje od podobných vášní.<sup>48</sup> Corneille to ve své Rozpravě přibližuje takto: „Soucit s neštěstím, do nějž upadají naši blízcí, nás dovádí k obavě ze stejného neštěstí, jež by mohlo postihnout nás: tato obava pak k touze se mu vyhnout; k očištění, zmírnění, nápravě, ba vytržení té vášně,<sup>49</sup> která nás vrhá do neštěstí osoby, již litujeme, a to z prostého důvodu - pokud se chceme vyhnout účinku, je nutné odstranit příčinu.

Dále Corneille souhlasí s Aristotelem, že ctnostný muž by neměl upadnout do neštěstí, protože by to bylo velmi nespravedlivé a tedy nevhodné k vyvolání soucitu a bázně. Ani zlý člověk by neměl z neštěstí přejít do blaženosti.<sup>50</sup> K tomu Corneille dodává, že pád zlého člověka do neštěstí se obecnstvu může zamlouvat, protože k němu pojmeme odpor, ale není schopen vyvolat soucit ani bázeň, protože je to jen nespravedlivý trest a tím spíše bude neúčinný, pokud nejsme špatní jako on.

K tomuto tématu uvádí Aristotelés několik příkladů, se kterými Corneille nesouhlasí. Např. Odiplus, který, přestože zabil otce, se nedopustil žádné chyby, protože otce neznal a jen se bránil. Jako další příklad je uveden Thyestés, Corneille na něj pohlíží před tragickým obratem v ději jako na krvesmilníka a během tragédie jako na příliš důvěřivého člověka, který uvěřil bratrovi, se kterým se smířil. V prvním postavení je člověkem velmi špatným a v tom druhém velmi dobrým. Pokud bude jeho neštěstí přičteno na vrub jeho cizoložství, je to zločin, kterého by běžný divák pravděpodobně nebyl schopen, a soucit, který k němu divák případně pocítí, nemůže dospět k očištné fázi, protože se divák Thyestovi absolutně nepodobá. Pokud by byla jeho zhouba

---

<sup>47</sup> Jedná se o tragické emoce, které v nových překladech Aristotelovy Poetiky znějí „strach a soucit“, ale v této práci budu následovat překlad Corneilleových Rozprav, který by měl odrážet jeho pojetí těchto emocí. Tam, kde bude citován nebo parafrázován Aristotelés, se budu přidržovat zavedeného překladu „strach a soucit“, kvůli konzistenci celé práce.

<sup>48</sup> „Je tedy tragédie zobrazení vážného a uceleného děje s určitým rozsahem, a to takové, při němž se používá řeči zkrášené v každém úseku příslušnými prostředky zvláště, děj se nevypráví, ale předvádějí se jednající postavy a soucitem a strachem se dosahuje očištění takových pocitů.“ (ARISTOTELÉS. *Poet.* 6, 1449b24.)

<sup>49</sup> CORNEILLE, P. Druhá rozprava o tragédii, s. 147.

<sup>50</sup> „V tragédii také nemá upadnout ze štěstí do neštěstí člověk zcela špatný, neboť takto sestavený děj by lidské city sice uspokojoval, ale nevzbuzoval by ani soucit, ani strach; soucit totiž máme s tím, kdo upadne do neštěstí nezaslouženě, strach o toho, kdo je nám podobný (tj. soucit se týká nevinného, strach nám podobného), takže to, co se stane člověku zcela špatnému, nebude vzbuzovat ani jedno, ani druhé.“ (ARISTOTELÉS. *Poet.* 13, 1453a.)

připsána jeho důvěřivosti, možná by následovala určitá bázeň po soucitu, ale očistí diváka jen od lehkomyšlné důvěry a ve finále pouze zapudí upřímnost smíření.

Corneille vůbec pochybuje, zda je možné, aby za takových podmínek opravdu došlo ke katarzi, a to dokonce i v tragédiích, které přesně odpovídají podmínkám požadovaným Aristotelem. Jako příklad uvádí hru Cid. Rodrigo a Chiména upadají do neštěstí díky jejich vášním, a tak jejich neštěstí vzbuzuje lítost u diváků. A tato lítost musí způsobit obavu ze stejného neštěstí a očistit od přílišné lásky, která je příčinou zlého osudu těchto milenců, které bude divák litovat. V této části Corneille pochybuje, zda vůbec může tato lítost vnuknout bázeň a očistit diváka od ní. A dodává, že tato úvaha je pouze Aristotelovou pěknou představou, která nenalézá opodstatnění ve skutečnosti. Obecně Corneille shrnuje část o katarzi tak, že pokud je pro vytvoření tragédie nutné dodržení výše zmíněných podmínek, tak ty nastávají velmi vzácně. Corneilleovo století je vidělo v Cidovi a úspěch ospravedlnil i mnoho dramát, kde podmínky nebyly dodrženy.<sup>51</sup>

#### 2.2.2.2 Katarze

Zde je důležité uvést, jak Corneille rozumí Aristotelově katarzi. Sám Aristotelés podle Corneille nemá na mysli, že by soucit a bázeň musely vždy působit současně. Aristotelovi podle Corneille vadí jen nepřítomnost obojího - pokud by tragédie vzbuzovaly alespoň jedno, tak by je neodmítal. Naráží tím na Aristotelovu formulaci v Poetice, kde je několikrát uvedeno, že by určitý děj nevzbuzoval „ani soucit ani strach“.<sup>52</sup> A právě z takové formulace Corneille odvozuje, že postačí jen jeden z prostředků, aby nastalo očištění, ale s tím rozdílem, „že soucit nemůže nastat bez bázně a že bázeň může působit bez soucitu.“<sup>53</sup> Posluchač může pocítit soucit např. k Antiochovi, ale pokud soucit zůstane bez obavy z podobného neštěstí, tak se z žádné vášně vyléčit nemůže. A naopak, posluchač nemusí pocítit soucit ke Kleopatře, ale strach z takového zlého osudu může posluchače očistit např. od neochoty vzdát se majetku, a to přiměřeně k posluchačovým schopnostem a osudu. Dále je možné, že posluchač přestože pocítí soucit s hlavním hrdinou, pak mu tento soucit nezpůsobí bázeň (protože podobné provinění u sebe nemůže předpokládat) A pokud posluchač

---

<sup>51</sup> CORNEILLE, P. Druhá rozprava o tragédii, s. 147-149.

<sup>52</sup> Např. formulace: „V tragédii také nemá upadnout ze štěstí do neštěstí člověk zcela špatný, neboť takto sestavený děj by lidské city sice uspokojoval, ale nevzbuzoval by ani soucit, ani strach.“ (ARISTOTELÉS. *Poet.*, 13, 1453a.)

<sup>53</sup> CORNEILLE, P. Druhá rozprava o tragédii, s. 151.

pocítí alespoň nějakou bázeň, která očistí jeho vášně, pak to bude prostřednictvím jiné postavy než té, která v nás vyvolala soucit. Corneille jako příklad uvádí Oidipa – jeho neštěstí vzbuzuje v divákovi pouze soucit a nikoliv strach, protože pravděpodobně by nikdo nepropadl strachu, že zabije svého otce a ožení se s matkou. Jediní, kdo v této tragédii mohou vzbudit pocit viny, jsou rodiče Oidipa, kteří vyslechli proroctví ještě před činem, který se předvádí. A tak divák vstřebá vinu z činu Oidipových rodičů, ovšem tento čin zůstává mimo samotnou tragédii.

Jako zásadu je tedy možné stanovit to, „že dokonalost tragédie spočívá v tom, že vzbuzuje soucit a bázeň prostřednictvím hlavní postavy..., ale není to nezbytné a můžeme použít i dalších osob, chceme-li probudit oba city...nebo přivést posluchače jen k jednomu..., který budí jen soucit, avšak nikoliv bázeň“.<sup>54</sup> Corneille připomíná, že s tímto předpokladem dospějeme k příznivému výkladu Aristotelových pravidel, a tedy nebude nutné odsuzovat tolik děl, která měla úspěch v divadlech. A zároveň úspěchem mnoha současných her obhajuje svoji teorii.<sup>55</sup>

Podle Stromšíka si Corneille Aristotelovu definici katarzního účinku tragédie vykládal tak, že soucit a strach chrání diváka před propadnutím takovým vášním, jaké se předvádějí na jevišti a tragédie je takovým varovným příkladem. A právě distance mezi jevištěm a hledištěm, kde dochází k heroizaci a vyhocení konfliktu, umocňuje tento účinek.<sup>56</sup>

Sám Corneille hleděl na morální užitečnost básnictví velmi střídmě. Připadalo mu pochybné, že by poezie dokázala očistit člověka od špatných emocí nebo dělat lidi lepšími. Jediná nepopíratelná užitečnost poezie je v tom, že poskytuje lidem požitek. Tím se mírně odkláněl od klasicistního pojetí poezie, které předpokládalo, že spojuje hédonistický požitek s morálním působením.<sup>57</sup>

### 2.2.2.3 Postavy

Jak již bylo zmíněno výše, pro Aristotela je nepřijatelné, aby zcela nevinný člověk upadl do neštěstí, neboť je to nízké a vzbuzuje to více odpor k jeho pronásledovateli než soucit k němu. A zároveň Aristotelés žádá, aby do neštěstí neupadl ani zcela zlý člověk, protože nebude vzbuzovat soucit se svým zaslouženým neštěstím a

---

<sup>54</sup> CORNEILLE, P. Druhá rozprava o tragédii, s. 152.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 151,152.

<sup>56</sup> STROMŠÍK, J. Lessingovy práce o umění, s. 19.

<sup>57</sup> TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky*, s. 301.



ani nebude vzbuzovat bázeň u diváků, kteří se mu nepodobají.<sup>58</sup> Toto dále rozvádí Corneille tak, že pokud oba výše zmíněné důvody opustíme, potom trpící bezúhonný člověk bude u diváka vzbuzovat více soucitu vůči sobě než nelibost vůči tomu, kdo ho trápí. Tedy není důvod pro to, aby v tragédii nebyli v neštěstí zobrazováni lidé velmi dobří nebo lidé velmi zlí.<sup>59</sup>

Corneille tedy na rozdíl od Aristotela soudí, že tragická postava může být úplně dobrá nebo úplně zlá. Vyloučení osob zcela ctnostných by vedlo k eliminaci mučedníků, jako je např. Polyuktos. O těchto možnostech se podle Corneille Aristotelés nezmiňuje, protože ve starověkém divadle nemohl takový příklad vidět. A tedy pokud tyto podmínky nebudou dodrženy, nebude to znamenat, že je dílo nedokonalé, ale pouze nebude dosahovat nejvyšší dokonalosti. Jak již bylo zmíněno výše, úspěch ospravedlnil i mnoho děl, kde pravidla nebyla dodržena.<sup>60</sup> Nakonec malíři malují krásné portréty škaredých žen a podobné to může být i v poezii. Básník může hezky psát o zlých lidech, zobrazovat charaktery nejen dobré ale i zlé, protože ne vše, co básník zobrazuje, má být lidem příkladem. Zde se Corneille odklání nejen od Aristotela, ale i od samotné klasicistní teorie a své vlastní teorie znovu odůvodňuje úspěchem her.<sup>61</sup>

Corneille tedy připouští oproti Aristotelovi, že ke vzbuzení soucitu a bázně může dojít rozdílnými postavami - které mohou být jak velmi zlé tak velmi dobré - a prostřednictvím dílčích jednání.<sup>62</sup>

#### 2.2.2.4 Vztahy mezi postavami

Aristotelés uvádí, že největší účinek na diváka mají tragédie, kde je zobrazen konflikt mezi příbuznými. A dále podotýká, že pro vzbuzení soucitu jsou nejlepší vztahy pokrevní, lásky nebo přátelství.<sup>63</sup> Ale tato podmínka se podle Corneille vztahuje pouze k dokonalým tragédiím. Zde je nutné upozornit na to, že pokud toto pravidlo

---

<sup>58</sup> ARISTOTELÉS. *Poet.*, 13, 1453a1.

<sup>59</sup> CORNEILLE, P. *Druhá rozprava o tragédii*, s. 152.

<sup>60</sup> KOPAL, J. *Dějiny francouzské literatury*, s. 177.

<sup>61</sup> TATARKIEWICZ, W. *Dějiny estetiky*, s. 296.

<sup>62</sup> PHILLIPS, H. "Vraisemblance" and Moral Instruction in Seventeenth-Century Dramatic Theory, s. 275.

<sup>63</sup> „Učiní-li něco zlého nepříteli nepříteli, nevzbuzuje v nás soucit ani takový čin, ani jeho příprava, leč způsobené utrpení samo; stejně je tomu u těch, kteří nejsou ani přáteli, ani nepřáteli. Když si však působí utrpení příbuzní, jako například když zabije buď bratr bratra, nebo syn otce nebo matka syna, anebo syn matku, nebo když se k tomu chystá nebo dělá něco podobného, to jsou činy, které je třeba vyhledávat.“ (ARISTOTELÉS. *Poet.* 14, 1453b17.)

není dodrženo, tragédie přesto může být dokonalá, ale jen ve svém druhu. U Corneille je důležité rozlišovat dva druhy dokonalosti, a to relativní a absolutní. Protože pokud by tragédie, kde není podmínka dodržena, byly automaticky zařazeny jako nedokonalé, tak by to znamenalo, že dodržení výše zmíněného pravidla by bylo absolutní nutností. „Slovem dokonalé označuji jen ty tragédie, jež jsou řádu nejvznešenějšího a nejdokonalějšího; takže ty, jež postrádají jednu nebo druhou z podmínek nebo obě dvě... nejsou proto méně dokonalé ve svém druhu...“<sup>64</sup> Tedy podle Corneille není nutné dodržovat všechny Aristotelovy zásady – např. týkající se působení soucitu a bázně najednou nebo příbuzenských vztahů postav v tragédii účinkujících.<sup>65</sup>

#### 2.2.2.5 Činy vhodné ke vzbuzování bázně a soucitu

Aristotelés vymezuje ve vztahu ke skladbě událostí činy vhodné k vzbuzování strachu a soucitu. Doporučuje činy, při nichž si utrpení působí příbuzní. V Corneillově interpretaci vlastně rozděluje tragédie na čtyři „druhy“ podle kombinace činů odehrávajících se mezi blízkými osobami – zda člověk, který chce zabít svého blízkého ho zná či ne a zda svůj čin dokoná či ne. První možností je, že čin je vykonán vědomě a s vědomím o koho jde, druhou možností je, že je čin vykonán vědomě, ale neví se, o koho jde a zjistí se to až po smrti dotyčného, třetí možnost je, že postava je rozhodnuta čin vykonat, ale dříve zjistí, že ten koho plánuje zabít je její blízký a plánu se vzdá. A čtvrtý druh tragédie, kterou Aristotelés odsuzuje, se týká postav, které osobu znají, něco podniknou, ale svůj čin nedokonají. Takové jednání totiž vzbuzuje jen odpor, ale chybí zde otřesný zážitek a tedy to není tragické.<sup>66</sup>

Corneille nesouhlasí s Aristotelem ve čtvrtém případě a argumentuje tím, že kdyby toto pravidlo platilo i v současnosti, mnoho úspěšných dramát by bylo odsouzeno. A tak Aristotelovo doporučení upravuje a přizpůsobuje své době. Pokud bychom tedy přijali, že hrdina zná osobu, kterou chce zatratit a sám ze své vůle změni záměr, je to tragédie nejnižšího druhu. Ale pokud se hrdina snaží ke svému cíli dospět a je mu to znemožněno nějakou vyšší mocí, která způsobí, že zahyne sám nebo je podroben moci toho koho chtěl zabít, Corneille takovou tragédii považuje ještě za vznešenější než první tři případy, které vymezuje Aristotelés. A v tomto bodě poněkud těžkopádně argumentuje tím, že jediný důvod, proč Aristotelés o tomto druhu tragédie

---

<sup>64</sup> CORNEILLE, P. Druhá rozprava o tragédii, s. 154.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 154.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 154, 155. Srv. ARISTOTELÉS. *Poet.* 14, 1453b15 -1454a5.

nemluvil, je, že v jeho době žádná podobná dramata v divadle nebyla hrána. A také v jeho době nebylo v módě zachraňovat dobré lidi za cenu záhuby špatných.<sup>67</sup> V Corneilleových hrách se vždy odrážejí aktuální poměry a současné události. A stejně tak pokud jde o mravy postav, do mnoha jeho postav promítl psychologii svou a své generace.<sup>68</sup>

Corneille tímto výkladem nechce odporovat Aristotelovi, sám říká, že pouze příznivě vysvětluje jeho teorii a vzdává tím poctu svému století. A pokud by Aristotelés mohl tento čtvrtý druh tragédie sám posoudit, jistě by mu dal přednost před předcházejícími třemi druhy. Corneille obhajuje svoje stanovisko tím, že on sám má dostatek zkušeností, aby mohl posoudit, která tragédie je nejkrásnější a která nejnižší. Corneille za nejkrásnější tragédii považuje tu, kdy se postava rozhodne zabít osobu, kterou zná, ale svůj čin nedokoná. Tedy tu, kterou Aristotelés považuje za nejnižší.<sup>69</sup> A za nejnižší tragédii Corneille označuje tu, kde je postava rozhodnuta čin vykonat, ale dříve zjistí, že ten koho plánuje zahubit je její blízký a plánu se vzdá. Tuto tragédii Aristotelés považuje za tu nejvyšší<sup>70</sup>. Tedy jejich hodnocení dokonalosti děje podle činů, působících utrpení, je přesně opačné. Corneille nakonec připouští, že Aristotelův názor na různé stupně dokonalosti tragédie byl v jeho době zcela oprávněný, ale zároveň argumentuje tím, že současný vkus Francouzů se liší od vkusu starých Athénanů, a proto je mírná úprava Aristotelových zásad v pořádku.<sup>71</sup>

#### 2.2.2.6 *Námět*

Dále se Corneille zaměřuje na děje, které probíhají mezi dvěma blízkými osobami. V Rozpravách pokládá dvě otázky, a to, zda si básník děj může vymyslet a zda může něco změnit na tom, co přebírá z historie nebo báje. Aristotelés vymezil tři druhy tragédie podle různosti jednání a poznání. Z tohoto důvodu je vhodné je jednotlivě analyzovat s ohledem na omezení básníkovi svobody.

---

<sup>67</sup> CORNEILLE, P. Druhá rozprava o tragédii, s. 155.

<sup>68</sup> KOPAL, J. *Dějiny francouzské literatury*, s. 178.

<sup>69</sup> „Z těchto možností je nejméně uspokojivá ta, že se někdo vědomě chystá něco spáchat a pak to neučiní; to totiž vzbuzuje odpor, ale není to tragické, neboť zde chybí otřesný zážitek.“ (ARISTOTELES. *Poet.* 14, 1453b38.)

<sup>70</sup> „Nejlepší je poslední možnost; mám na mysli takové případy, jako když v Kresfontovi se chystá Meropé zabít svého syna, ale nezabije ho, nýbrž ho včas pozná; rovněž v Ifigenii pozná sestra bratra a v Hellé syn svou matku, kterou chtěl vydat na smrt.“ (ARISTOTELES. *Poet.* 14, 1454a5.)

<sup>71</sup> CORNEILLE, P. Druhá rozprava o tragédii, s. 155.

Na první otázku Corneille odpovídá následovně: Pokud postava chce zabít někoho známého a čin buď dokoná nebo je jí to znemožněno, tak není možné si cokoliv vymýšlet a téma musí být převzaté z historie nebo z báje. Takové jednání proti blízkým je tak moc špatné a odporuje přírodě, že se vždy musí opírat o historii nebo báji, protože takový děj není k uvěření.<sup>72</sup> Právě historické náměty si Corneille nejčastěji volil jako náměty svých her.<sup>73</sup> Jestliže se postava dostane do rozporu s druhou a poté co ji zabije, zjistí, že se jednalo o jejího známého a upadne v zoufalství, tak tento scénář je tak mimořádný a otřesný, že na něm není nic pravděpodobného, a proto si děj lze vymyslet. Ale zároveň Corneille poznamenává, že pokud se někdy něco takového událo, historie to jistě zaznamenala, a tak pokud se čerpá z nějaké historické události nebo báje, nemělo by se vymýšlet nic, co by samo o sobě bylo velmi nepravděpodobné. Zde také Corneille zmiňuje, že pro jeho současníky zásahy bohů *ex machina* nejsou vhodné. Nakonec i Aristotelés dává přednost dějům odvíjejících se od vlastního tématu než zásahům bohů<sup>74</sup>. Drama je nutné přizpůsobit divákovi a jeho víře. Corneille ještě nakonec poznamenává k druhému typu tragédie: „Neodsuzuji nikdy nikoho za to, že si něco takového vymyslel, ale já si to nikdy nedovolím.“<sup>75</sup> A poslední typ tragédie, kdy postava chce vykonat zlý skutek, ale nedojde k němu, protože se včas dozví o příbuzenském vztahu, je možné si vymyslet, protože je v něm vše pravděpodobné.<sup>76</sup>

#### 2.2.2.7 Pravidelnost a nutnost

Corneille vymezuje pravděpodobnost jako něco, co je možné podle obecného mínění, ale není ani zjevně pravdivé ani zjevně mylné. Pravděpodobnost můžeme rozlišit na obecně platnou a individuální a na běžnou a mimořádnou. Nutnost jako jediná může dát básníkovi právo „měnit historii a odchýlit se od pravděpodobnosti“.<sup>77</sup> A ta je definována jako „básníková potřeba dosíci svého cíle nebo dovést k němu své postavy“.<sup>78</sup> Tedy nutné jsou všechny prvky, které zajistí, že básník nebo jeho postavy dospějí ke stanovenému cíli.<sup>79</sup>

---

<sup>72</sup> CORNEILLE, P. Druhá rozprava o tragédii, s. 157,158.

<sup>73</sup> KOPAL, J. *Dějiny francouzské literatury*, s. 178.

<sup>74</sup> „Je tedy zřejmé, že rozuzlení děje musí vyplynout z něho samého a že je nemá přinést bůh na stroji jako v Médei, nebo jako je to v Iliadě s odplutím.“ (ARISTOTELÉS. *Poet.* 15, 1454a37.)

<sup>75</sup> CORNEILLE, P. Druhá rozprava o tragédii, s. 157 - 159.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 157 - 159.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 167.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 167.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 167.

Na druhou otázku, zda je možné něco změnit na tom, co přebírá básník z historie nebo báje, odpovídá sám Aristotelés tím, že převzaté náměty by se měnit neměly.<sup>80</sup> Ale zároveň zmiňuje, že „básník není nucen pojednávat o věcech, jak se staly, ale jak se mohly nebo musely stát podle pravděpodobnosti či nutnosti“.<sup>81</sup> Corneille Aristotelovu teorii přizpůsobuje svému výkladu. Tedy z Aristotelovy citace dedukuje, že se můžeme rozhodnout, jestli budeme považovat za vhodnější pravděpodobnost nebo nutnost. Podle Corneille Aristotelés básníkovu volnost ještě více omezuje tím, že je nutné pojednávat o věcech buď jaké byly nebo jaké údajně byly anebo jaké musely být.<sup>82</sup> Tedy básník má „na vybranou mezi historickou pravdou, obecným názorem na kterém je báje založena anebo pravděpodobností“.<sup>83</sup> Na druhou otázku tedy Corneille odpovídá tak, že u historických a bájných námětů je dovoleno vymýšlet vedlejší děj, protože v návaznosti na děj hlavní se stává pravděpodobným.<sup>84</sup>

Dále Corneille objasňuje poměr mezi pravděpodobností a nutností. Pro objasnění tohoto poměru je třeba rozlišit dvě součásti tragédie. První spočívá v ději samotném, který je svázán s časem a místem. Zde je nutné klást pravděpodobnost před nutnost. Druhá součást tragédie spočívá ve vazbě dějů a působí tak, že vzniká jeden děj z druhého. Pokud je druhý děj přímo podmíněn prvním, např. dějství je podmíněno prologem, jde o případ nutnosti, který musí být respektován. Jako nejlepší varianta se zdá být kombinace nutnosti a pravděpodobnosti; protože pokud je námět pouze pravděpodobný, báseň se bez něj může obejít, ale pokud je námět zároveň pravděpodobný a nutný, stává se obojí podstatnou součástí básně, která bez nich nemůže existovat.<sup>85</sup>

Corneille tvrdí, že Aristotelés někdy používá pojmy nutnosti a pravděpodobnosti v tomto pořadí a jindy zase v opačném.<sup>86</sup> Z toho Corneille vyvozuje, že v určitých situacích se má básník snažit nejdříve o první a v jiných zase o druhé. Teprve, když není

---

<sup>80</sup> „Nemají se tedy porušovat převzaté báje, jako například, že Klytaiméstru zabil Orestés a Erifýlu Alkmaión, ale básník musí být sám vynalézavý a s tradičními příběhy zacházet správně.“ (ARISTOTELÉS. *Poet.* 14, 1453b23.)

<sup>81</sup> ARISTOTELÉS. *Poet.*, 9, 1451a36.

<sup>82</sup> CORNEILLE, P. Druhá rozprava o tragédii, s. 161.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 161.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 160.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 162 - 164.

<sup>86</sup> Např. „Abychom to vymezipili jednoduše: postačující měrou rozsahu děje je časové rozpětí, ve kterém může dojít podle pravděpodobnosti nebo nutnosti v posloupnosti událostí k přeměně neštěstí ve štěstí anebo štěstí v neštěstí.“ (ARISTOTELÉS. *Poet.* 9, 1451a11.) nebo: „...takže taková a taková osoba má mluvit nebo jednat tak, jak je to nutné nebo pravděpodobné...“ (ARISTOTELÉS. *Poet.* 15, 1454a34.)

možné dát jednomu přednost, může se uchýlit k pravidlu druhému. Jako příklad, uvádí, že pro zachování jednoty děje, místa a času je potenciálně možné porušit pravidlo pravděpodobnosti a dát přednost pravidlu nutnosti. Jako příklad uvádí, že v dramatu často bývají zhuštěně zobrazovány děje, které nelze rozdělit do několika dní nebo na několik míst (jako by to bylo možné v románu) – před pravděpodobností má pak přednost nutnost, plynoucí z možností divadelní inscenace.

Tragédii tedy můžeme rozdělit na tři druhy. A to na tu, která ctí historii – tedy není třeba použít pravidlo pravděpodobnosti, druhá k historii něco přidává a zde je nutné, aby to bylo pravděpodobné, protože děj musí být věrohodný, a třetí historii porušují, a tak musí být děj nutný.<sup>87</sup>

Corneille sám upřednostňoval zásadu, že námět tragédie má být nepravděpodobný, spolu s odkazem na historii, která zaručuje jeho pravdivost. Protože jen takový děj je schopný probudit silné vášně. Diváci jsou na náměty, které jsou čerpány z bájí nebo historie zvyklí, protože je znají, a tak se jim zdají pravděpodobné. Ale pokud by byly vymyšlené, divákům by se nelíbily.<sup>88</sup> Tímto argumentem se Corneille liší od klasicistní doktríny, která vztah mezi pravděpodobností a konvencí takto nepromýšlí.<sup>89</sup>

## 2.2.3 Třetí rozprava o třech jednotách

### 2.2.3.1 Jednota děje

Corneille za prvé zdůrazňuje, že v tragédii jednota spočívá v jednotě nebezpečí<sup>90</sup> – jedno nebezpečí, které plodí druhé, kterému hrdina buď podlehne nebo unikne. Za druhé, jednota děje neznamená, že by v tragédii musel být předváděn pouze jeden děj. Ale děj, který básník zvolí, musí mít začátek, střed a konec. V rámci tohoto členění je představen děj, který ústí do děje hlavního, ale může zároveň obsahovat i děje podřízené. „Musí být ovšem jen jeden úplný děj, který uspokojí ducha diváka.“<sup>91</sup> Ale právě i několik dalších nedokonalých dějů může formovat děj hlavní a udržet diváka v napětí. Napětí je důležité vyvolat na konci každého jednání, aby byl děj souvislým.

<sup>87</sup> CORNEILLE, P. Druhá rozprava o tragédii, s. 163, 164.

<sup>88</sup> TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky*, s. 296.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 300.

<sup>90</sup> Povchanič k tomuto podotýká, že jednota nebezpečí stojí hierarchicky výše a vyjadřuje komplexnější jednotu hry než úzce chápaná klasicistní jednota děje. Corneille právě tímto ospravedlňoval postavu Infantky v *Cidovi*, která byla často napadána z hlediska tradiční jednoty děje. (POVCHANIČ, Š. *Politické divadlo Pierra Corneille*, s. 325.)

<sup>91</sup> CORNEILLE, P. Třetí rozprava o třech jednotách, s. 170.

Dále Corneille podotýká, že není třeba vědět, co dělají postavy, když nejsou přítomny na jevišti, ale je důležité, aby každé jednání nechalo diváka v očekávání, co nastane v jednání následujícím.<sup>92</sup>

Dále Corneille poznamenává, že básník nemusí na jevišti předvádět všechny děje, které vedou k hlavnímu ději, ale je vhodné vybrat si děje, které se budou inscenovat na základě jejich vhodnosti k předvedení – ať pro jejich krásu, sílu a intenzitu vášni, které vyvolávají, nebo pro něco jiného. S ději, které se předvádět na jevišti nebudou, by měli být diváci seznámeni pomocí vyprávění nebo jiné vhodné techniky. Důležité je, aby oba prostředky měly takovou vazbu, aby poslední byly vyvolány těmi předcházejícími a byly uzavřeny v prvním jednání a pramenily z expozice. Corneille zde podotýká, že přesto, že toto pravidlo odporuje antickým autorům, tak má základ ve dvou Aristotelových výrocích.<sup>93</sup> První, který říká: „...je totiž velký rozdíl v tom, zda jedno je důsledkem druhého nebo jen po něm následuje.“<sup>94</sup> Jako příklad uvádí Maury, kteří v Cidovi přicházejí po smrti hraběte a ne z důvodu smrti hraběte.<sup>95</sup> Druhý výrok vyslovuje, že vše co nastane v tragédii „musí vzejít... buď s nutností, nebo s pravděpodobností z předcházejících událostí.“<sup>96</sup>

Následně Corneille pojednává o vhodnosti navázání událostí, které spojují jednotlivé děje každého dějství navzájem. Corneille toto vázání považuje za jakousi ozdobu, přestože ji antičtí autoři nepoužívali. Zároveň podotýká, že v jeho době je toto vázání tak běžné, že kdyby nebylo provedeno, divák by shlédnuté představení považoval za nedostatečné.<sup>97</sup>

Corneille rozděluje spojování dějů do tří kategorií. K vazbám zvukovým se staví s odporem, vazby zrakové jsou dostatečné, ale za nejlepší považuje spojení vazby přítomnosti a řeči. Ale pokud přítomnost a řeč nebudou spojeny, tak vytvořený přechod řeči bez přítomnosti (postava bude hovořit na skrytém místě, aniž by se ukázala) bude stále velmi efektivní, ale stává se to jen zřídkakdy. Zatímco přítomnost bez řeči (postava zůstane na jevišti jen proto, aby slyšela, co budou říkat ostatní) je na tom o poznání hůře a u diváků nebude oblíbena. Např. ve třetím jednání Pompeia, když Achoreus předá

---

<sup>92</sup> CORNEILLE, P. Třetí rozprava o třech jednotách, s. 170.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 171.

<sup>94</sup> ARISTOTELÉS. *Poet.*, 10, 1452a20.

<sup>95</sup> CORNEILLE, P. Třetí rozprava o třech jednotách, s. 171.

<sup>96</sup> ARISTOTELÉS. *Poet.*, 10, 1452a17.

<sup>97</sup> CORNEILLE, P. Třetí rozprava o třech jednotách, s. 172.

Charmionovi zprávu, zůstane na jevišti jen proto, aby vyslechl, co ostatní postavy budou říkat a donesl to Kleopatře. A právě tyto němé postavy nejsou vhodné ke spojování dějů, protože se na nich téměř nepodílejí a nemají skoro žádný význam. O něco lepší situace nastane, pokud se postava skryje, když hovoří ostatní, kteří se domnívají, že je nikdo neslyší. Protože to vede k přirozené zvědavosti a postavám to umožňuje účast na ději i přes jejich mlčení. Ale stále jsou pouze pomůckou ke svázání dějů a každá část by se bez nich mohla obejít.<sup>98</sup>

Každý děj dramatické básně musí mít svou jednotu, je nutné rozlišovat dvě části, a to zápletku a rozuzlení. Aristotelés říká, že zápleтка se skládá z toho, co se stane mimo jeviště, co se odehraje na jevišti – a zbytek přísluší rozuzlení.<sup>99</sup> Rozdělení těchto dvou částí je podle proměny osudu. Vše co předchází před proměnou osudu náleží první části, následující děj včetně proměny spadá do druhé. Výběr zápletky je libovolný, ale nesmí dojít k porušení pravidla pravděpodobnosti a nutnosti, zde Corneille také zmiňuje radu co nejméně se zatěžovat tím, co se stalo před uváděným dějem. Vyprávění jen zbytečně diváka zatěžuje a zaměstnává.<sup>100</sup>

Corneille v rozuzlení děje nachází dvě věci, kterým je vhodné se vyhnout. A to prostou změnu vůle a stroj. Pokud někdo bezdůvodně změní názor bez události, která by jej k tomu nutila, působí to velmi neobratně. A stroj (deus ex machina) na tom není lépe – pokud například jen slouží k tomu, aby snesl dolů boha, který na konci vše urovná, když postavy nevědí, jak děj zakončit. Ale zároveň nesouhlasí s Aristotelem<sup>101</sup>, který považuje použití stroje, jako v případě Médey na útěku z Korinthu po pomstě Kreontovi, za stejně nemístné. Corneille namítá, že použití stroje je zde dostatečně odůvodněno, a to tím, že se stala kouzelnicí a udělala i jiné magické skutky. Aristotelés na použití stroje tedy pohlíží poněkud přísněji než Corneille.<sup>102</sup>

Jednání musí obsahovat určitou část děje. V prvním dějství je vhodné vylíčit mravy postav a naznačit jejich souvislost s předváděným příběhem. Aristotelés se

---

<sup>98</sup> CORNEILLE, P. Třetí rozprava o třech jednotách, s. 172,173.

<sup>99</sup> „V každé tragédii je jednak zápleтка, jednak rozuzlení. Zápleтка vzniká často spojením událostí, k nimž došlo mimo vlastní hru, s některými věcmi uvnitř děje; vše ostatní je rozuzlení. Tím chci říci, že zápletkou je vše od počátku tragédie až po tu její část, po níž jako po jakémsi předělu začíná obrat ke štěstí nebo k neštěstí; rozuzlením je pak všechno od počátku tohoto obratu až do konce hry.“ (ARISTOTELÉS. *Poet.*, 18, 1455b24.)

<sup>100</sup> CORNEILLE, P. Třetí rozprava o třech jednotách, s. 173.

<sup>101</sup> „Je tedy zřejmé, že rozuzlení děje musí vyplynout z něho samého a že je nemá přinést bůh na stroji jako v Médei...“ (ARISTOTELÉS. *Poet.*, 10, 1454a37.)

<sup>102</sup> CORNEILLE, P. Třetí rozprava o třech jednotách, s. 174.



nezmiňuje o vhodném počtu dějů, Horatius je omezuje na pět, Španěl dle Corneille lpí na třech a Italové stejně. Corneille zde jen podotýká, že Řekové děje oddělovali sborovým zpěvem, což vedlo k rozptýlení pozornosti diváka, je tedy vhodné využít něčeho jiného, např. houslí. Divák se uvolní a bude moci přemýšlet o ději.<sup>103</sup>

Ani pro počet scén v jednom jednání neexistuje pravidlo. Ale počet scén by měl být přiměřený délce trvání děje. Vždy je dobré odůvodnit vstup a odchod každého herce, zejména hercův odchod by měl být řádně odůvodněn, protože není nic tak nevhodného jako herec, který odejde z jeviště, protože již nemá co předvádět. Odůvodnění příchodu není to tak důležité, protože divák herce očekává a ne vždy je snadné osvětlit divákovi, co postava dělala např. ve městě, než se vrátila do domu. Zde Corneille uděluje výjimku všem prvním výjevům v každém jednání. Ale apeluje na to, že je důležité, aby herec, pokud vstoupí na jeviště dvakrát v jednom jednání, upozornil při prvním odchodu, že se ještě vrátí.<sup>104</sup>

Aristotelés vyžaduje, aby tragédie působila i bez pomoci herců a představení.<sup>105</sup> Proto Corneille navrhuje vždy na okraje stránek vyznačit malé děje, které není třeba psát přímo do veršů. A zároveň podotýká, že staří to takto nepraktikovali a ve svých básních nám tak zanechali mnoho temných míst. A uvádí ještě jeden důvod, proč je vhodné opatřovat hry poznámkami na okraji stran. A to, že díky knihtisku dochází k rozšíření her a tyto hry se tak mohou dostat k hercům z různých krajů a míst. Corneille toto považuje za jediný prostředek, který umožní, aby tragédie byla stejně „hezká“ při předvádění i při čtení.<sup>106</sup>

### 2.2.3.2 Jednota času

Pravidlo jednoty času má základ v Aristotelově tvrzení, že „tragédie se snaží, jak je to jen možné, vystačit s jedním oběhem slunce“.<sup>107</sup> Otázkou zůstává, zda tím Aristotelés myslel přírodní den o dvaceti čtyřech hodinách nebo den o dvanácti hodinách. Corneille se přiklání k verzi o dvaceti čtyřech hodinách a dokonce by několik hodin i přidal - jako ideální se mu zdá celých třicet hodin. A podotýká, že toto pravidlo se může zdát velmi přísné, ale je rozumné, protože dramatická báseň je napodobením

---

<sup>103</sup> CORNEILLE, P. Třetí rozprava o třech jednotách, s. 175.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 175.

<sup>105</sup> „U tragédie se totiž může účinek dostavit i bez představení a bez herců.“ (ARISTOTELÉS. *Poet.*, 6, 1450b19.)

<sup>106</sup> CORNEILLE, P. Třetí rozprava o třech jednotách, s. 176.

<sup>107</sup> ARISTOTELÉS. *Poet.*, 10, 1449b13.

lidských skutků a čím větší je podobnost, tím lepší. Není tedy vhodné stanovovat si dopředu délku trvání děje, který se odehrává, ale snažit se báseň sevřít do nejkratšího trvání tak, aby představení odpovídala skutečnosti a byla dokonalejší.

Corneille dodává, že by se neměl přesně vymezovat čas, který hra zobrazuje, ale nechat ho spíše na představivosti diváků, tedy pokud by to přímo nevyžadoval námět. A přestože tragédie by měla shrnout děj do jednoho dne, neznamená to, že by diváci neměli být obeznámeni prostřednictvím vyprávění nebo jiným způsobem s tím, co dělal hrdina několik let. Corneille zde argumentuje existencí takových tragédií, kde je tato informace podstatná, např. *Oidipús*.<sup>108</sup>

### 2.2.3.3 *Jednota místa*

Corneille podotýká, že pokud jde o jednotu místa, tak ani u Aristotela ani u Horatia nenajdeme žádné vysvětlení. Tak se všeobecně předpokládá, že se toto pravidlo ustanovilo až v důsledku pravidla jednoty času. Protože pokud je ve hře respektován čas, tak je vhodné, aby byla respektována i vzdálenost, ze které člověk může za určitý čas dojít nebo se dopravit. Ale s touto interpretací Corneille nesouhlasí. Předpokládá, že jednotou místa je spíše myšleno, že by se děj měl odehrávat například v jednom městě.<sup>109</sup>

Corneille poukazuje na dvě pravidla, která by se vždy měla dodržovat: „Za prvé aby se nikdy neměnilo místo ve stejném jednání, ale pouze od jednoho k druhému...“ a „za druhé aby dvě různá místa nevyžadovala odlišnou výpravu“<sup>110</sup> a nikdy by nemělo být místo pojmenováno, ale spíše považováno za všeobecný prostor. Děj by se tedy měl odehrávat v jednom městě na maximálně dvou nebo třech místech, která nebudou pojmenována.<sup>111</sup>

#### 2.2.3.3.1 *Divadelní fikce*

Corneille zde podotýká, že v představeních je možné použít divadelní fikci, tak jako soudní znalci připouštějí právní fikci. Jednalo by se o místo, které by nebylo např. komnatou ani jedné z postav, ale bylo by spíše síní, do které se otevírají různé komnaty. A této síni Corneille přiznává dvě výsady. Za prvé, aby se předpokládalo u každého, kdo by v této síni hovořil, že mluví potají, jako by byl ve svém pokoji. A za druhé, aby

---

<sup>108</sup> CORNEILLE, P. Třetí rozprava o třech jednotách, s. 176,177.

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 179, 180.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 180.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 180.

postavy, které jsou již přítomny na jevišti, byly v této síni nacházeny postavami, se kterými chtějí mluvit. Neměly by je jít samy vyhledat, protože by se dopustily právě toho, že opustí jeviště a znovu se objeví na scéně, což je nežádoucí.<sup>112</sup> Jak podotýká Tatarkiewicz, je pozoruhodné, že Corneilleovi současníci na tento názor vůbec neútočili, protože si ho ani nevšimli.

Corneille předpokládá dodržení jednoty místa tím, že nezmíní názvy oblastí, kde se děj odehrává a děj umístí právě na nepojmenované území. Je to místo konvenční, podléhající stálým zvyklostem, umožňující jednotu místa a plynulost děje.<sup>113</sup>

Corneille na konci Rozpravy uvádí, že mnoho jeho her by nesplňovalo podmínky jednoty místa, kdyby jeho divadelní fikce byla nepřipustná. A podotýká, že pro teoretiky je snadné být přísný, protože nemají zkušenosti z praxe, ale kdyby jimi disponovali, pravidla by jistě rozšířili. Dále se Corneille obhajuje, že se pouze pokouší sladit stará pravidla s moderními ozdobami, a tak hru přizpůsobit dobovému publiku.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> CORNEILLE, P. Třetí rozprava o třech jednotách, s. 181.

<sup>113</sup> TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky*, s. 297.

<sup>114</sup> CORNEILLE, P. Třetí rozprava o třech jednotách, s. 181, 182.

### 3 Teorie dramatu v německém osvícenství

Na francouzský klasicismus navazovalo německé osvícenství, protože Německo bylo slabým a politicky roztržštěným státem, nedisponovalo žádnou vlastní tvorbou a veškeré umění bylo přejímáno nebo inspirováno zejména z Francie. A právě proti tomuto přejímání či silné inspiraci francouzským klasicismem se postavil Lessing, který si přál vybudovat vlastní národní kulturu.<sup>115</sup>

Vzhledem k tomu, že Lessing usilovně bojoval za vytvoření vlastní měšťanské kultury v Německu, je vhodné tuto situaci uvést do historického a kulturního kontextu.

#### 3.1 Osvícenství v Německu

Ačkoli bylo Německo na konci 17. století stále Svatou říší národa německého, nebyl to stát ve smyslu moderní nebo dokonce národní monarchie. Říši tvořily jen malé státy vklíněné mezi Francii, Prusko a habsburskou monarchii. V říši stále doznávala traumata třicetileté války a následných francouzských agresí. Ale v prostředí kulturní různorodosti Německo ukrývalo velký potenciál dřímajících a pozvolna se probouzejících sil.<sup>116</sup> Pokrok v myšlení se projevoval zejména v šíření a přejímání evropského osvícenského hnutí. Ale požadavek na osobní svobodu, víru a přesvědčení, i požadavek vědeckého poznání nebyl v Německu tak samozřejmý jako ve zbytku západní Evropy.<sup>117</sup>

Potlačení nebo zrušení středověkých stavovských privilegií vedlo k rovnocennému postavení všech poddaných vůči panovníkovi a zformování moderní měšťanské společnosti, kterou tvořili správní úředníci, důstojníci, profesoři, právníci, lékaři, faráři a velkopodnikatelé jako obchodníci, bankéři, nakladatelé a majitelé manufaktur. Naopak staré měšťanské stavy jako řemeslníci a kupci ztratily na významu a spolu s obyvateli venkova tvořily lid. Navzdory zrušení některých feudálních výsad a osvobození rolníků, jehož počátky sahají až do poslední třetiny 18. století, si šlechta a statkáři dokázali udržet své mocenské postavení až do 19. století, na rozdíl od drobného měšťanstva, které zaznamenalo sociální sestup. Důsledkem zrušení stavovských svobod středověku bylo, že poddanému byl vymezen jistý prostor osobních svobod, který ale nebyl blíže specifikován. Právě v této privátní svobodné sféře se rozvíjel intelektuální a

---

<sup>115</sup> STROMŠÍK, J. Lessingovy práce o umění. In: *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi*, s. 232.

<sup>116</sup> IM HOF, U. *Evropa a osvícenství*, s. 81, 82.

<sup>117</sup> VOLEK, J. *Kapitoly z dějin estetiky*, s. 113, 114.

umělecký život 18. století, který začal kritizovat a zpochybňovat absolutistický stát.<sup>118</sup> Za těchto nepříznivých podmínek dopadla situace tak, že k národnímu sjednocení a k dobytí občanských svobod došlo v Německu až roku 1848.<sup>119</sup>

Zatímco v Anglii a Francii začalo osvícenství již okolo roku 1700, v ostatních evropských státech se rozvinulo většinou až po roce 1750.<sup>120</sup> Přesto Anglie a Francie nebyly jediné země, ve kterých se v 18. století uskutečnil prudký vzestup a rozvoj estetických názorů. V této době vystoupilo do popředí i Německo, kde vznikla estetika jako samostatná nauka. Tento náhlý vzestup německé estetiky byl přidruženým jevem vzestupu německé filozofie vůbec. Německo bylo po stránce politicko-hospodářské pravým opakem silných národních států jako Anglie, Francie, Holandska a Španělska. Bylo zničeno třicetiletou válkou a roztrženo na řadu knížectví a států. Neúčastnilo se zámořských výprav ani kolonizací a udržovalo se v něm více než jinde přežitky středověku. Čím horší byla reálná situace v zemi, tím více sílily snahy tuto situaci změnit, zlepšit ji a překlenout roztržitost alespoň v oblasti umění, filozofie a vědy. Německo se tak stalo zemí filozofických systémů a uměleckých syntéz zejména na poli hudby.<sup>121</sup>

Pro uskutečnění Lessingova cíle národní měšťanské kultury se jevila situace v Německu v 18. století velmi nepříznivě. Chybělo zde hlavně politicky aktivní měšťanstvo. Rozdrobenost německého území neumožňovala vznik velkých kulturních center, jako byla např. Paříž, Londýn nebo Vídeň, a tak byl běžný kulturní partikularismus. Ani tam, kde vznikl silný centralizovaný stát, jako v Prusku, tomu nebylo lépe. Berlín se ani za osvícenské vlády Bedřicha II. nestal celoněmeckým kulturním centrem, ale spíše jakousi kulturní provincií Paříže. K tomuto cíli mělo nejbliže Sasko, příp. Lipsko. Bedřich II., jako většina aristokracie, byl kulturně orientován zejména na Francii. A přestože Bedřich II. miloval svoji zemi, tak opovrhoval její kulturou.<sup>122</sup> Lessing „pochopil kulturně-politickou schizofrenii bedřichovského osvícenství nejen jako překážku vzniku národní kultury, nýbrž i jako překážku realizace ostatních osvícenských ideálů.“<sup>123</sup> V jednom ze svých dopisů<sup>124</sup> se

---

<sup>118</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 18.

<sup>119</sup> VOLEK, J. *Kapitoly z dějin estetiky*, s. 113, 114.

<sup>120</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 18.

<sup>121</sup> VOLEK, J. *Kapitoly z dějin estetiky*, s. 113, 114.

<sup>122</sup> STROMŠÍK, J. Lessingovy práce o umění. In: *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi*, s. 232.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 232.

<sup>124</sup> Dopis Nicolaiovi z 25. srpna 1769.

zmiňoval, že právě Německo je jednou z nejtroctějších zemí, přestože že se zdá, že lidé mají určitou svobodu projevu. Ale přesto měl mnoho zásluh v oblasti německé vzdělanosti a kultury. Byl jedním ze zakladatelů moderní literatury a dramatu, jimiž probojoval národní charakter a nezávislost na cizích francouzských dvorech.<sup>125</sup>

### 3.1.1 Estetika vrcholného osvícenství

Stav kulturní provincie se projevoval nejvíce v divadle a literatuře. Po slibném rozmachu lyriky a pikareskního románu v barokním období, neexistovalo až do poloviny 18. století nic dalšího co by se mohlo měřit se soudobou francouzskou nebo anglickou produkcí. V původní německé tvorbě na počátku 18. století převládala nenáročná zábavnost, epigonství a v nejlepším případě moralismus a rozumářství. V Lessingově době už nebylo možné navázat na baroko a dohánění západních sousedů muselo čerpat z jiných zdrojů, zejména z existujícího bohatství evropského osvícenství. I navázání na německou renesanci se zdálo problematické, protože byla na rozdíl od jiných evropských zemí, silně přibrzděna reformací v 16. století a poté třicetiletou válkou.

Jak zmiňuje Jiří Stromšík, překladatel a komentátor českého vydání Hamburské dramaturgie a dalších Lessingových textů, vzhledem k popsané situaci bylo tlumočení a kritika cizích myšlenek a literatury považována za tvůrčí akt. Tento proces začal ve 30. letech a v 50. letech se na něm podílel právě Lessing.<sup>126</sup>

Základy Lessingovy vědecké a kritické práce představují vedle antických autorů estetické názory zejména francouzského a anglického osvícenství. Estetika jako vědecká disciplína v dnešním slova smyslu vznikla až v osvícenství, do Lessingovy doby těžko lze mluvit o nějaké jednotné osvícenské estetice. Jak podotýká Stromšík, existovala spíše řada navzájem se prolínajících koncepcí s nejobecnějšími společnými principy, jimiž byly zejména: autorita antického umění i teorie, pojetí umění jako nápodoby přírody, chápání funkce jako spojení libosti a užitečnosti podle Horatia, a z toho plynoucí tendence k edukaci a moralismu a obecný pohled na umění jako na součást rozumně a dobře uspořádaného světa. V chápání takto obecných koncepcí ovšem panovaly velké rozdíly. I do estetického myšlení se se promítly dvě hlavní filozofické tendence doby, a to racionalismus a empirismus.

---

<sup>125</sup> VOLEK, J. *Kapitoly z dějin estetiky*, s. 123.

<sup>126</sup> STROMŠÍK, J. Lessingovy práce o umění. In: *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi*, s. 232.

Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, v teorii klasicismu se projevovala především racionalistická snaha hledat univerzální zákonitosti uměleckého obrazu, vyvodit z nich normy a utřídit mnohost forem do systému – definovat žánry a jejich vnitřní pravidla. Podle francouzských teoretiků, např. Boileaua, se krása nerozlučně pojí s dobrem, a to ve Francii v 17. století vede jak k požadavku pravděpodobnosti, tak i ke svéráznému pojetí aristotelské nápodoby. Jí se nerozumělo napodobování reality v nahodilosti jevů, ale zobrazování jejich obecných zákonitostí a ideálních rysů, např. reprezentativní, závažné a příkladné události nebo osoby. Jak poznamenává Stromšík, jedním z vnitřních rozporů klasicismu bylo zaměňování univerzálních principů s názorem, morálkou a vkusem aristokracie. Čili záměna zákona za konvenci, která nemohla být kvalitou obecně lidskou. Tato nezamýšlená sociální vazba v průběhu 18. století vedla k jistému nesouladu klasicismu s potřebami nastupujícího měšťanstva. Ale na druhé straně není možné tuto vazbu absolutizovat a beze zbytku ztotožnit klasicismus s kulturou absolutismu.<sup>127</sup>

Jako protiváha racionalistické, na formální logice silně závislé estetiky, pronikaly do estetického myšlení v 18. století podněty z Lockova sensualismu, který přenášel těžiště z hledání pravdy na smysly, nové prvky a metody. Zejména v anglické esejistice ustupoval zájem o normy a žánry stranou - tato tendence souvisela s autoritou Shakespearova díla, které se nedalo odvodit z žádných pravidel. Větší pozornost se věnovala otázkám působení díla na konzumenta a i při jeho hodnocení se zájem zaměřoval na přirozené reakce postav, jejich city a duševní rozpoložení, což vedlo k postupnému rozpracování psychologických hledisek. V literatuře vedly sensualistické podněty k rozvoji realistických prvků, zejména v románu a dramatu.

Jak ale připomíná Jiří Stromšík, z přínosné konkurence klasicismu a sensualismu, ale i ze studia Shakespearova díla a nových zdrojů (které se objevily jako důsledek zájmu o lidovou poezii), vznikaly ve druhé polovině století i jiné tendence. Umění se přestávalo redukovat na součet libosti a prospěšnosti, neboť krása se tu oddělovala od libosti a stávala se nutnou součástí ba dokonce završením lidské existence. Z toho bylo možné odvodit nové spojení estetiky s etikou a noetikou, které uzavřel až Kant ve svých třech Kritikách. Teprve kantovské pojetí krásna překonávalo –

---

<sup>127</sup> STROMŠÍK, J. Lessingovy práce o umění. In: *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi*, s. 233.

zdůrazňuje Stromšík – základní rozpory osvícenské filozofie a estetiky, jež určovaly i Lessingovo estetické myšlení.<sup>128</sup>

Lessing znal, komentoval i překládal řadu stoupců anglického sensualismu i klasicismu, např. Drydena, Shaftesburyho, Burka, atd., ale patrně vůbec neznal shrnutí sensualistické estetiky Davida Huma.<sup>129</sup>

Inspiračním zdrojem Lessingovy koncepce měšťanského dramatu byli právě angličtí esejisté a dramatici 18. století, ale také Diderot, jehož úsilí o vyvážení klasicistního dědictví a osvícenského realismu bylo jisté míry podobné Lessingově pozici.<sup>130</sup>

### 3.1.1.1 Literatura

Stromšík se v komentáři k překladu Hamburské dramaturgie věnuje také otázce domácích inspiračních zdrojů Lessingových estetických názorů. A uvádí, jak již bylo zmíněno, že německá estetika a kritika prvních dvou třetin 18. století neměla základ ve významné domácí literatuře. Nedostatek originálních tvůrčích myšlenek vedl k větší závislosti estetiky na formální logice – konkrétně na Leibnizově a Wolffově systematice. Z této školy vycházela většina Lessingových předchůdců, především nejlivnější z nich Gottsched. Gottsched byl první zprostředkovatel francouzské poetiky do německého kontextu. Snažil se o prosazení klasicismu a jeho formálních pravidel, ale samotný klasicismus pochopil poněkud vnějškově, a tak se stal terčem Lessingových narážek. Dalším Lessingovým předchůdcem byl Baumgarten, který, jako vůbec první, vytvořil německou systematickou estetiku, o které se Lessing vyjadřoval s uznáním.<sup>131</sup>

Lessingovy teoretické práce nevycházely z žádného jednotného systému a nevytvářejí ani žádný vlastní. Podle Stromšíka, a obdobně i Bahra, to bylo dáno jeho pozicí v epoše doznívajícího klasicismu a rodících se nových směrů jako prvních projevů měšťanské kultury a také tím, že své teoretické úvahy vždy spojoval s prakticky kulturně společenskými cíli.

Hlavním Lessingovým cílem bylo vytvoření svébytné národní německé literatury a divadla v rámci osvícenského racionalismu na měšťanském základě.

---

<sup>128</sup> STROMŠÍK, J. Lessingovy práce o umění. In: *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi*, s. 234,235.

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 234,235.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 247.

<sup>131</sup> Tamtéž, s. 231.



Dynamičnost estetické koncepce byla dána střídáním epoch a cíle vyplývající z národních potřeb podmiňovaly polemickou formu téměř všech jeho teoretických prací. U Lessinga je velmi složité oddělení teoretické – koncepční estetiky od estetiky aplikované. Obojí se vzájemně u Lessinga prolíná, a tak vytváří jeho specifický styl.<sup>132</sup>

### 3.1.1.2 Poetika

Halliwell zmiňuje, že kolem roku 1750 došlo k definitivnímu odmítnutí francouzského klasicismu a tím i Aristotelovy Poetiky a vyzvednutí Shakespeara jako vzoru pro tvorbu dramatu. Ale přesto stále existovalo několik interpretací Aristotela, které nemohly být identifikovány ani srovnávány s interpretacemi v 16. a 17. století. To bylo nejlépe viditelné na klasicismu, který v Německu nastoupil později než v ostatních zemích. Právě zde totiž došlo k ostrému odmítnutí francouzského klasicismu. A Halliwell podotýká, že přestože Lessing, Herder a Schlegel byli autoři, kteří se proti přijetí francouzského klasicismu 17. století nejvíce ohrazovali, značně se rozcházel v tom, jak Poetiku nově posuzovat.

Právě Lessing podle Halliwella zastával nejvíce nejednoznačnou pozici ve vztahu mezi klasicistickými a preromantickými hodnotami. Lessing se ve své Hamburské dramaturgii snažil uniknout rigidnímu francouzskému výkladu Aristotela, ale zároveň ponechával Aristotelovi jistý druh prestiže, který mu připisoval francouzský klasicismus. Významné také bylo to, že Lessing upínal pozornost zejména na psychologické působení dramatu než na formální nebo morální zásady. Halliwell uvádí, že ačkoli se Lessingův výklad Aristotelovy katarze odpoutával od moralizování, které bylo vlastní dřívějším výkladům, stále trval na jistém etickém dosahu Aristotelovy psychologie formulované v Poetice. A právě na tomto příkladu je dobře viditelné Lessingovo postavení na rozmezí dvou epoch.<sup>133</sup>

### 3.1.1.3 Gotthold Ephraim Lessing – život a dílo

Lessing byl jedním z nejvýznačnějších spisovatelů a teoretiků německého osvícenství. Celý svůj život se snažil o vytvoření autentické německé kultury, což dokládají i jeho početná díla. A proto je vhodné, alespoň v krátkosti pojednat o jeho životě.

---

<sup>132</sup> STROMŠÍK, J. Lessingovy práce o umění. In: *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi*, s. 231.

<sup>133</sup> HALLIWELL, S. Epilogue: The Poetics and its interpreters, s. 418,419.

Gotthold Ephraim Lessing se narodil v Kamenici v Sasku v roce 1729. Po absolvování knížecí školy sv. Afry v Míšni začal roku 1746 studovat teologii na univerzitě v Lipsku, kde ho ale ovlivnila zejména literatura a divadlo. Studium teologie Lessing přerušil a roku 1748 odešel jako svobodný spisovatel do Berlína. Přechodně pobýval také ve Wittenbergu, kde roku 1751 promoval. Měšťanská truchlohra Sára Sampsonová, která měla premiéru roku 1555, znamenala průlomový přechod k měšťanskému dramatu.<sup>134</sup>

První knižní výbor svých raných prací básnických i kritických vydal Lessing v šesti svazcích pod titulem G. E. Lessing Schriften (1753-1755). Publicistika Lessingova prvního desetiletí má jen příležitostný charakter a sloužila jako přípravná fáze pro Lessingův vývoj. Pro německé publikum byly významné zejména recenze a komentované překlady z děl evropských osvícenců nebo samostatné studie o antických autorech. Také v tomto období vedl bohatou korespondenci s filozofem Mosesem Mendelssohnem a spisovatelem Fridrichem Nicolaiem, která se týkala zejména teorie literatury. Lessing se svými korespondenčními přáteli vydal tyto dopisy anonymně pod názvem Dopisy o nejnovější literatuře (1755-1765). V roce 1759 Lessing vydal Pojednání o bajce, jež je jeho nejkonzentrovanejším příspěvkem k teorii žánrů, ale je z něj možné vyčíst i Lessingův obecný postoj k umění.<sup>135</sup>

Roky 1760-1765 strávil Lessing jako tajemník pruského generála von Tauentzien ve Vratislavi. Právě z této doby pochází spis Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie a veselohra Mína z Barnhelmu, drama jež zprostředkovalo pojem německé národní literatury. Po návratu do Berlína roku 1767 přijal Lessing závazek, že bude jako dramaturg podporovat hamburský pokus o založení národního divadla a zřídí divadelní časopis. Během dvou let ale ztroskotal jak projekt národního divadla, tak s ním spojený časopis Hamburská dramaturgie (1767-1768), a to v důsledku nezájmu publika a příliš vysokých nákladů. Právě finanční krize přinutila Lessinga přijmout místo knihovníka ve vévodské knihovně ve Wolfenbüttelu v roce 1769. Lessingův život vévodského knihovníka byl omezován cenzurou, a tak se náhradou za politickou emancipaci stala emancipace intelektuální a náboženská. Právě ve Wolfenbüttelu

---

<sup>134</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 50.

<sup>135</sup> STROMŠÍK, J. Lessingovy práce o umění. In: *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi*, s. 238.

vznikla Lessingova díla jako *Emilie Galotti* (1772), *Rozhovory pro zednáře* (1778, 1780), *Moudrý Nathan* (1779) a *Výchova lidského pokolení* (1780).<sup>136</sup>

Lessing zemřel roku 1781 a Herder se o něm ve svém nekrologu v časopise *Der Teutsche Merkur* zmínil, že žádný jiný z moderních spisovatelů neměl na Němce takový vliv jako právě Lessing.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 50.

<sup>137</sup> Tamtéž, s. 48.

### 3.2 Lessingova reflexe Poetiky v Hamburské dramaturgii

Než bude uvedeno pojednání o samotné Hamburské dramaturgii, je nutné v krátkosti představit Hamburské divadlo, protože plodem Lessingovy spolupráce právě s tímto divadlem je jeho dílo *Hamburská dramaturgie*.

Národní divadlo v Hamburku bylo založeno sdružením dvanácti hamburských měšťanů a kupců a Lessing byl ustanoven jeho dramaturgem. Dne 22. dubna 1767 bylo nové divadlo otevřeno a zároveň zahájeno vydávání týdeníku *Hamburská dramaturgie*, který měl kriticky zaznamenávat všechny zinscenované hry, jejich autory i herce. Přední herci a herečky si však vyhradili právo, že nesmí být kritizováni, a proto se Lessing ve svém týdeníku zabýval zejména samotnými dramaty. Divadlo bylo pro nedostatek financí a zájmu poprvé uzavřeno 4. prosince 1767, ale 13. května se začalo hrát znovu. Druhé a definitivní zavření divadla proběhlo 25. listopadu 1768. Během Lessingova působení v Hamburku vyšly celkem sto čtyři kusy *Hamburské dramaturgie*.<sup>138</sup>

*Hamburská dramaturgie* vycházela od května 1767 do dubna 1769, celkem vyšlo sto čtyři sešitů - tedy průměrně každý týden vycházel jeden sešit. Po zrušení divadla Lessing tyto sešity shrnul do knihy, která vyšla roku 1770 pod stejným názvem. *Hamburská dramaturgie* se koncentrovala zejména na problematiku literární a dramatickou, na vyjasnění problémů a otázek týkajících se vytvoření německého národního dramatu a divadla. A z již dříve uvedených důvodů se týdeník měl zabývat zejména hranými dramaty v Hamburském divadle a jejich recenzí. Lessing se soustředil hlavně na dvě oblasti, na jedné straně na kritickou analýzu současného divadla a jeho předobraz ve francouzské klasicistní dramatice a na druhé straně na odkazy na vhodnější vzory a na formulování obecných pravidel dramatu. Tedy *Hamburská dramaturgie* nebyla jen spisem o Aristotelově *Poetice*, ale napomohla Lessingovi ve formulování obecných pravidel dramatu.<sup>139</sup> Za jistý předstupeň Lessingových názorů v *Hamburské dramaturgii* je možné považovat *Dopisy o nejnovější literatuře* (1755-1765), na kterých je vidět, že se Lessing v určitém období svého života k Aristotelově *Poetice* stále vztahoval.<sup>140</sup>

Právě *Hamburskou dramaturgií* vrcholí dlouholetá polemika s francouzským klasicismem o správný výklad Aristotela. Lessingova polemika v *Hamburské*

---

<sup>138</sup> POSPÍŠIL, J. Předmluva. In: *Hamburská dramaturgie: Výbor*, s. 9.

<sup>139</sup> TOPOLESKÁ, L. *Literatura německého osvícenství*, s. 64.

<sup>140</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 52.

dramaturgii (která je ovšem velmi mnohostranná) míří opakovaně proti Pierru Corneilleovi jako představiteli francouzského klasicismu a jeho Rozpravám o tragédii. Ale Corneille a francouzský klasicismus nejsou jádrem Lessingových úvah, slouží spíše jako kontrastní základ pro jeho vlastní teorii dramatu. Lessingova aristotelská diskuze vyúsťuje v „moralistní, psychologizující a v (dobovém smyslu) realistické drama měšťanské“.<sup>141</sup> V Lessingově teorii jde zejména o zobrazení měšťanského života, mravů, prostředí a reálnou psychologii postav, jejíž opomíjení považuje za velkou chybu klasicismu.<sup>142</sup>

Hamburská dramaturgie je ale více než jen pokusem o teorii dramatu, zároveň obsahuje i jistou koncepci divadla jako instituce, v níž se literatura stává veřejnou záležitostí a důležitým faktorem národní kultury. Podle Lessingových představ by mělo divadlo hrát jakousi národně sjednocující roli a být místem formulace národních cílů. Podle Stromšíka Lessing poznal už po několika týdnech, že hamburský projekt je ztracený, ale národní cíl, ze kterého se tento projekt zrodil, ovlivnil i jeho teoretické úvahy. Projevují se zejména ve zdůraznění měšťanského dramatu, kde Lessing právě měšťanskou část obyvatelstva považuje za hybnou sílu národního sjednocení. V této souvislosti věnuje Lessing pozornost např. Lope de Vegovi, u něhož zdůrazňuje jako klad, že pravidla jsou přizpůsobena národnímu vkusu. Jak Stromšík poznamenává, k paradoxům Lessingovy práce patří, že znaky národního vkusu musí hledat zejména v cizích literaturách, rozborů původních německých her jsou nejméně obsažné, ale nikoliv vinou Lessinga, ale špatnou úrovní německých her.<sup>143</sup>

Jak již bylo zmíněno, Lessing se pokouší mimo jiné i o novou interpretaci Poetiky. Tato reinterpretace je nejvíce zřejmá právě v Lessingově Hamburské dramaturgii a Dopisech o nejnovější literatuře. Halliwell má za to, že žurnalistická podoba Hamburské dramaturgie a zároveň některé z Lessingových předpokladů, vedou k určité selektivnosti (např. Aristotelés není zmíněn v části, kde se Lessing soustředí na charakteristiku dramatu, kde zdůrazňuje zejména přirozenost a psychologickou motivaci, kterou s Aristotelem nesdílí). Ale zároveň mu přiznává, že rozpoznal hlavní témata Poetiky a s neuvěřitelnou jasností je objasnil. Lessing věnuje hodně prostoru právě obecné formulaci Poetiky a zachycuje Aristotelovu snahu osvobodit drama od

---

<sup>141</sup> STROMŠÍK, J. Lessingovy práce o umění. In: *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi*, s. 247.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 247.

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 248.

potřeby ztvárnit opravdovou realitu, ale stále zachovává pravděpodobnost lidského jednání. Ale Lessingův hlavní zájem v Poetice spočívá zejména v tom, co považuje za podstatu tragédie - schopnost probudit bázeň a soucit. Lessing usiluje o preciznější pochopení vztahu mezi těmito emocemi a také o poskytnutí nové odpovědi na složitou otázku katarze. A jestliže podle Halliwella nedospívá ke komplexnímu teoretickému pojednání o tragédii v náležitém zaměření, tak se o to alespoň snaží.<sup>144</sup>

Pasáže věnované tragédii se nacházejí zejména v kapitolách 44–48 a 74–83. Byly napsány v září a říjnu roku 1767 a lednu a únoru 1768. V kapitolách 44–47 Lessing reaguje na Voltairovu tragédii Meropé a zabývá se třemi dramatickými jednotami a v následující kapitole zkoumá jednotu žánru. Od 74. kapitoly reaguje na Shakespearovu hru Richard III., 74. kapitola je věnována definici bázně a 75. a 76. kapitola definici soucitu, kde oproti Aristotelovi začleňuje bázeň do soucitu. V 77. a 78. kapitole je vyložen mravní účel tragédie, v 79. kapitole Lessing navazuje tím, jaký má být správný tragický hrdina. Od 80. kapitoly Lessing reaguje na francouzské tragédie, zejména na Corneillovu Rodogunu. Návazně věnuje kapitoly 80–83 kritice Corneille za dezinterpretaci Aristotelovy Poetiky.<sup>145</sup>

Přestože Lessing velmi kritizoval samotný klasicismus, spíše zrelativnil řadu klasicistních zásad a dogmat, nezavrhl celou jeho estetickou základnu – krása jako řád, harmonie a uměřenost, to jsou pro něho důležité prvky tvorby. I přes všechnu snahu o racionální či empirické zdůvodnění zůstává Lessingovi jistá norma, kterou nachází v antickém umění. Stromšík poznamenává, že přípravný a přechodný charakter Lessingovy pozice na přelomu dvou estetických epoch je nejlépe vyzorovatelný na Lessingově distancovaném postoji, který zaujímá vůči hnutí Bouře a vzdoru a jeho pojetí geniální tvorby jako neomezovaného projevu subjektivity.<sup>146</sup>

Lucy Topol'ská ještě podotýká, že Lessing odmítnutím vnějšnosti pravidel nepřímou napomohl Shakespearově postavení v Německu. Ale Shakespeare<sup>147</sup> má pro Lessinga platnost jen potud, pokud není v rozporu s principy Aristotelovy Poetiky. Váží si Shakespearových historických dramát ve srovnání s francouzskými, ale varuje před

---

<sup>144</sup> HALLIWELL, S. *The Influence and Status*, s. 312-313.

<sup>145</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*.

<sup>146</sup> STROMŠÍK, J. Lessingovy práce o umění. In: *Hamburská dramaturgie; Láokoón; Stati*, s. 20,21.

<sup>147</sup> Tohoto tématu se týká hlavně 17. dopis, v němž Lessing útočí na Gottscheda a celý francouzský klasicismus a programově vyzvedává Shakespeara a ostatní Angličany jako vhodnější vzory pro německou literaturu. (Dopisy o nejnovější literatuře, in LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, s. 500, 501 (Dopis sedmnáctý)).

jejich přílišným kopírováním, protože považuje měšťanskou tragédii za významnější pro rozvoj německého národního dramatu.<sup>148</sup> Tedy kritika francouzského klasicismu nevyústí v program shakespearovského dramatu, ale ve svébytné měšťanské drama.<sup>149</sup>

### 3.2.1 Tři jednoty

V kapitolách 44–47<sup>150</sup> Lessing nesouhlasí s interpretací Aristotelových tří jednot tak, jak se projevují ve francouzské klasicistní tragédii a absurdnost těchto tří jednot demonstruje na Voltairově *Meropé*. Podle Lessinga se Voltaire zcela nesmyslně držel pravidla tří jednot tak, jak je vyložil Corneille. Jednota místa v *Meropé* je sice dodržena, ale pouze tak, jak ji vyložil Corneille, tedy že stačí, pokud se děj odehraje pouze v jednom městě. Ani s jednotou času to v *Meropé* není lepší: vše, co se v *Meropé* odehraje, se sice odehraje během jednoho dne, ale žádný rozumný člověk by všechny tyto úkony během jednoho dne neudělal. Zde Lessing naráží na to, že „fyzická jednota času nestačí, musí k ní přistoupit i morální jednota času, jejíž porušení je každému hned zřejmé, kdežto porušení fyzické jednoty času obvykle tolik neuráží“<sup>151</sup>. Uvádí příklad, že pokud se cestuje z jednoho místa na druhé a cesta trvá více než den, diváci, kteří vzdálenost neznají, chybu nepoznají. Jednota děje<sup>152</sup> byla u antických autorů prvním dramatickým zákonem, jednota času a jednota místa byly důsledkem prvního zákona a Lessing dodává, že sotva tyto další dvě jednoty byly dodržovány přísněji, než bylo třeba, nebýt připojení chóru. Svědkem jednání musela být vždy skupina lidí, a tedy bylo nutné omezit prostor na jedno místo a čas na jeden den. Kdežto Francouzi nechápali další dvě jednoty jako důsledek jednoty děje, ale jako požadavek nezbytný k předvedení děje, kterému museli přizpůsobovat své složité děje, jak to vyžadovalo dříve použití chóru, ale kterého se Francouzi úplně zřekli. Lessing zde dokazuje, že princip tří jednot ve francouzském pojetí vede k absurdnosti.<sup>153</sup>

---

<sup>148</sup> TOPOESKÁ, L. *Literatura německého osvícenství*, s. 65.

<sup>149</sup> STROMŠÍK, J. Lessingovy práce o umění. In: *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi*, s. 246.

<sup>150</sup> Kapitola 44 je datována na 29. 9. 1767, kap. 45 na 2. 10. 1767, kap. 46 na 6. 10. 1767, kap. 47 na 9. 10. 1767. (LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*.)

<sup>151</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 45. kus, s. 142.

<sup>152</sup> „Jako tedy v jiných zobrazovacích uměních se jedno zobrazení týká jednoho předmětu, tak musí i děj, protože je zobrazením jednání, zobrazovat jednání jedno a celistvé. Části děje musí být sestaveny tak, aby přesunutím nebo odejmutím některé z nich se porušil a dostal do pohybu i celek. Co totiž může být použito nebo chybět, aniž je patrná změna, to není žádnou částí celku.“ (ARISTOTELÉS. *Poet.*, 8, 1451a30.)

<sup>153</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 44-46. kus, s. 139-146.

Volek ještě zmiňuje, že přestože Lessing některá pravidla zavrhuje či nedodrhuje, není jednoznačný v ožehavé otázce g $\acute{e}$ n $\acute{e}$ ius a pravidla<sup>154</sup>: na jedné straně tvrdí, že g $\acute{e}$ n $\acute{e}$ ius se směje omezením kritiky a je mu dovoleno neznat tisíce věcí, a na druhé straně odsuzuje hnutí Sturm und Drang, které podle něj s příliš velkým přesvědčením tvrdí, že g $\acute{e}$ n $\acute{e}$ ius může porušovat všechna pravidla.<sup>155</sup>

### 3.2.2 Pravidlo jednoty žánru

Lessing se ve 48. kapitole<sup>156</sup> kriticky vyjadřuje k francouzskému klasicistnímu pravidlu žánrů. Odmítá jednoznačné dělení žánrů, protože pokud bude taková hra diváka uspokojovat a bavit více, tak je oddělování žánrů nesmyslné.<sup>157</sup> Lessing k tomu podotýká „ať si o něm říkají, že je to kříženec, mě tento kříženec baví víc, uspokojuje víc než legitimní zplozenci vašich přesných Racinů...“.<sup>158</sup> Podle Volka totiž tragédie není jen historií přetlumočenou do dialogu, a to právě proto, že ve skutečné historii je mnohé nesouvislé a neosvětlené. Dramatik a básník musí znát strukturu svého syžetu. Oproti tomu je velkému dílu lhostejné, zda splňuje vnější požadavky kritiky na přísné oddělení žánrů.<sup>159</sup>

### 3.2.3 Bázeň

Lessing se v 74. kapitole<sup>160</sup> věnuje tématu bázně a specifikuje bázeň, jakou má Aristotelés na mysli, když říká, že tragédie má budit soucit (Mitleid) a bázeň (Furcht). A zároveň kritizuje autory, kteří slovo *phobos* překládali jako hrůza či strach (Schauer) a dodává, že pravděpodobně nepochopili, co bázní Aristotelés myslel. Dále rozebírá dodatek „nám podobný“<sup>161</sup>, kde polemizuje nad tím, zda Aristotelés myslel pouhou podobnost lidí, ale v tomto případě by byl tento dodatek zbytečný, protože je to samozřejmé. Nebo pokud tím mínil, že jen ctnostné osoby nebo osoby s odpustitelnou chybou mohou budit hrůzu, tak se mýlil, podotýká Lessing. Protože hrůza pramení z pocitu lidskosti: i když se nešlechtné osobě přihodí něco zlého, nevidíme v té chvíli

---

<sup>154</sup> O této problematice bude blíže pojednáno v kapitole o Goethovi.

<sup>155</sup> VOLEK, J. *Kapitoly z dějin estetiky*, s. 127.

<sup>156</sup> Kapitola 48 je datována na 13. 10. 1767. (LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*.)

<sup>157</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 48. kus, s. 149-151.

<sup>158</sup> Tamtéž, 48. kus, s. 151.

<sup>159</sup> VOLEK, J. *Kapitoly z dějin estetiky*, s. 127.

<sup>160</sup> Kapitola 74 je datována na 15. 1. 1768. (LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*.)

<sup>161</sup> „...soucit totiž máme s tím, kdo upadne do neštěstí nezaslouženě, strach o toho, kdo je nám podobný...“ (ARISTOTELÉS. *Poet.*, 13, 1453a4.)



zlosyna, ale pouhého člověka.<sup>162</sup> „Pohled na lidské utrpení vůbec nás rozesmutňuje a náhlý pocit smutku, který v nás vzniká, je hrůza.“<sup>163</sup>

Lessing právě k tomu podotýká, že „Aristotelés neměl na mysli tuto hrůzu, když mluvil o bázni, do níž nás může uvést neštěstí někoho, kdo je nám roven. Tato hrůza, která se nás zmocňuje při neočekávaném pohledu na utrpení někoho jiného, je soucitná hrůza a je tedy obsažena v pojmu soucitu.“<sup>164</sup> Nakonec by Aristotelés neříkal soucit a bázeň, kdyby bázní rozuměl pouhou obměnu soucitu.<sup>165</sup>

### 3.2.4 Soucit

Lessing se zamýšlí nad tématem soucitu zejména v 75. a 76. kapitole<sup>166</sup>. Soucit je pocit složený z lásky k někomu a z nelibosti nad jeho neštěstím. Lessing říká, že každá láska je spojena s ochotou postavit se na místo milovaného, a proto s touto osobou sdílíme i všechny druhy utrpení, právě čemuž se říká soucit. A tedy Lessing dedukuje, že všechny ostatní pocity jako bázeň, hrůza, hněv, žárlivost a pomstychtivost a dokonce i závist vznikají ze soucitu.<sup>167</sup>

Jak již bylo zmíněno, Aristotelés podle Lessinga neprovedl rozdělení vášní na soucit a hrůzu, byl jen špatně chápán a překládán. Lessing zdůrazňuje, že Aristotelova bázeň není bázní, „kterou v nás budí neštěstí hrozící někomu jinému a kterou pocítujeme pro tohoto člověka; je to bázeň vyplývající z naší podobnosti s trpící osobou, je to obava, že neštěstí, které postihlo ji, může postihnout i nás samé“.<sup>168</sup> Tato bázeň je soucit vztažený na nás samotné.

Aristotelés podle Lessinga předpokládal, že neštěstí, které se má stát předmětem našeho soucitu, musí být vlastně potenciálně hrozbou pro nás nebo lidi nám blízké,<sup>169</sup> myslel si, že kdyby nebylo této bázně, nebyl by ani prostor pro soucit.

Aristotelés říká, že nám připadá hrozné vše, co by vzbudilo náš soucit, kdyby se to přihodilo někomu jinému, a hodným soucitu to, čeho bychom se sami báli, kdyby to

---

<sup>162</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 74. kus, s. 207-209.

<sup>163</sup> Tamtéž, 74. kus, s. 209.

<sup>164</sup> Tamtéž, 74. kus, s. 209.

<sup>165</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 74. kus, s. 209.

<sup>166</sup> Kapitola 75 je datována na 19. 1. 1768 a kap. 76 na 22. 1. 1768. (LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*.)

<sup>167</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 74. kus, s. 208-209.

<sup>168</sup> Tamtéž, 75. kus, s. 210.

<sup>169</sup> „...soucit totiž máme s tím, kdo upadne do neštěstí nezaslouženě, strach o toho, kdo je nám podobný (tj. soucit se týká nevinného, strach nám podobného)...“ (ARISTOTELEŠ. *Poet.*, 13, 1453a4.)

hrozilo přímo nám nebo našim bližním.<sup>170</sup> A dále je zdůrazněno, že čím více je nám postižená postava podobná, tím je větší šance na vzbuzení bázně a tím i soucitu,<sup>171</sup> ke kterému právě díky bázni dospějeme<sup>172</sup>. A právě z toho je možné dle Lessinga pochopit, proč Aristotelés ve výkladu tragédie vedle soucitu uvedl jen bázeň. Bázeň není žádná zvláštní na soucitu nezávislá vášeň, jak ji vykládal Corneille, ale je nutně obsažena v soucitu, protože náš soucit vyvolává jen to, co může vyvolat i bázeň.<sup>173</sup>

Lessing se současně zamýšlí nad tím, co kdyby Aristotelovo vysvětlení soucitu bylo nesprávné a my mohli pocítit soucit s postavami i za určitých okolností, kterých se rozhodně nemusíme obávat. Lessing říká, že je to možné. Protože „není zapotřebí naší bázně, abychom pocítili nelibost nad fyzickými nesnázemi předmětu, který milujeme“.<sup>174</sup> Tato nelibost vyplývá z představy jeho nedokonalosti jako láska z představy jeho dokonalosti. A smícháním této libosti a nelibosti vzniká smíšený pocit, který nazýváme soucit.

A přesto Lessing trvá na tom, že se nemusí Aristotela vzdát. Přestože můžeme zažívat soucit s jinými, aniž se sami bojíme, přidá-li se k soucitu bázeň, soucit se stane najednou živějším a silnějším, než by mohl být bez ní. A tento smíšený pocit z fyzických nesnází milovaného člověka v nás vzroste díky bázni do té míry, že ho můžeme nazvat afektem. Lessing předpokládá, že právě takto to Aristotelés chápal.

Lessing ještě podotýká, že Aristotelés nazíral soucit jako afekt. Soucitné pohnutky Aristotelés chápal jako filantropii<sup>175</sup> - jen silnější pohnutky spojené s obavou pokládal za soucit. Aristotelés tvrdí, že zlosynovo neštěstí v nás nebudí ani soucit ani obavy<sup>176</sup>, ale tím mu neupírá jinou působnost. Tedy pokud zlosyn upadne do neštěstí, neprobudí v nás soucit ani obavy, ale filantropii, kterou Lessing chápe jako

---

<sup>170</sup> „Zkrátka, strašné jest všechno, co budí soucit, stihne-li jiné nebo jim hrozí.“ (ARISTOTELÉS. *Rhet. II*, 5, 1382b25.) „Tedy soucit jest, řekněme, druh nelibosti nad zjevným zlem, jež hrozí zhoubou nebo bolestí a jež postihuje někoho, kdo toho nezasluhuje, a musíme-li očekávat, že může stihnout nás nebo někoho z našich příbuzných, a to zdá-li se, že jest blízko.“ (ARISTOTELÉS. *Rhet. II*, 8, 1385b15.)

<sup>171</sup> Soucit míváme také s lidmi, kteří jsou s námi stejného stáří, stejné povahy, duševního stavu, postavení a rodu...“ (ARISTOTELÉS. *Rhet. II*, 8, 1386a25-30.)

<sup>172</sup> (ARISTOTELÉS. *Poet.*, 13, 1453a5.)

<sup>173</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 75. kus, s. 209-211.

<sup>174</sup> Tamtéž, 76. kus, s. 212.

<sup>175</sup> Lessing dodává, že jediný přípustný překlad slova filantropie je smysl pro lidskost.

<sup>176</sup> „V tragédii také nemá upadnout ze štěstí do neštěstí člověk zcela špatný, neboť takto sestavený děj by lidské city sice uspokojoval, ale nevzbuzoval by ani soucit, ani strach...“ (ARISTOTELÉS. *Poet.*, 13, 1453a1.)

„nejpudovější cit lidskosti, který se v nás okamžiku jeho utrpení probudí i přes představu, že toto utrpení je zasloužené“.<sup>177</sup>

Lessing upozorňuje na to, že k rozporu mezi ním a Aristotelem dochází jen díky rozlišnému názvosloví. Protože naše společnost zahrnuje filantropii pod pojem soucitu a tedy je možné pocítit soucit i se zlosynem. Ale Aristotelés filantropii od soucitu oddělil, aby ji odlišil od nejvyššího stupně soucitných pocitů, ze kterých za působení naší bázně vzniká afekt.<sup>178</sup>

Zde Lessing ještě objasňuje, jak je možné, že Aristotelés chápal pojem soucitného afektu tak, že musí být spjat s naší bázni, proč tedy ještě navíc uváděl bázeň zvlášť. Lessing sděluje následující vysvětlení: Aristotelés nás chtěl poučit o tom, jaké vášně v nás mají být vášněmi vyvolanými v tragédii očištěny, a proto se zmiňoval o bázni. K afektu soucitu nemůže dojít ani na divadle ani mimo něj bez naší vlastní bázně. A i když je bázeň nezbytnou složkou soucitu, neplatí to naopak – soucit není složkou každé naší bázně. Když tragédie skončí, skončí i náš soucit a zůstane jen bázeň, která způsobila, že jsme si sami pro sebe stvořili neštěstí, s nímž jsme měli soucit. Bázeň jako složka soucitu pomáhá očišťovat soucit, ale zároveň pomáhá i jako vášeň existující sama o sobě očišťovat sebe samu. A proto ji Aristotelés uváděl zvlášť. Lessing tedy definuje tragédii, jako „bázeň, která budí soucit“.<sup>179</sup>

Lessing už v roce 1756 v dopise Friedrichu Nicolaiovi rozlišuje oproti Aristotelovi tři druhy soucitu, a to dojetí, slzy a stísnění. Podrobně popisuje druhý druh soucitu. Slzy u diváka mohou být vyvolány pouze tehdy, pokud se seznámí s klady člověka a jeho nešťastným osudem, ale musí dojít k seznámení s obojím zároveň, právě v tom podle Lessinga tkví umění vyvolat slzy. Celý dopis shrnuje tím, že tragédie je nejlepší tehdy, posiluje-li v divákovi „schopnost pocítovat soucit“<sup>180c</sup>.<sup>181</sup>

---

<sup>177</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 76. kus, s. 213.

<sup>178</sup> Tamtéž, 76. kus, s. 212-214.

<sup>179</sup> Tamtéž, 77. kus, s. 214-216.

<sup>180</sup> S tematikou soucitu spojoval Lessing v období korespondence s M. Mendelssohnem (1755-1765) ještě téma obdivu. Lessing ve svém dopisu Mendelssohnovi odmítá celkově vlastnosti, které v divákovi vzbuzují obdiv. Obdiv se podle Lessinga nikdy nemůže vyrovnat soucitu, protože soucit polepšuje bezprostředně, zatímco obdiv nikoliv, protože ten polepšuje pouze pomocí snahy po napodobování a napodobování předpokládá jasné poznání dokonalosti, kterou chce divák napodobit. A právě toto poznání v mnohých dílech podle Lessinga chybí, a tak zůstává divákovi pouze planý obdiv, který pro něj není žádným přínosem. A tak Lessing dodává, že látku, kde je obdivovaný hrdina, je nutné zařadit do hrdinského eposu a nikoliv do tragédie. V tragédii hlavní místo zaujímá soucit a obdiv mu musí být podřízen, protože tragédie je nejlepší tehdy, posiluje-li v divákovi schopnost pocítovat soucit. (Dopisy o

Podle Halliwella bázeň v Lessingově pojetí ztrácí svoji charakteristickou část jako silně předjímající emoce v reakci na události tragédie. Předmět tragédie se stává méně významnou součástí tragédie než hypotetický zážitek diváka. Halliwell nakonec podotýká, že ačkoliv Lessingova interpretace bázně a soucitu nemůže být považována za objektivní komentář k Aristotelovi, nepřestává platit, že Lessing k Poetice stále přistupuje s mnohem větší vážností než kdokoliv před ním.<sup>182</sup>

### 3.2.5 Mravní účel tragédie

V 77. a 78. kapitole<sup>183</sup> Lessing poukazuje na Aristotelovo vyjádření, že nás bázeň a soucit má očistit od „těchto a takových“<sup>184</sup> vášní. To podle Lessinga neznámá, jak bývalo často špatně překládáno, očistění „od předvedených vášní“, ale vztahuje se to opět jen na bázeň a soucit. Aristotelés používá slovní spojení „těchto a takových“ jen proto, aby upozornil na to, že soucitem nerozumí jen soucit, ale i filantropické pocity, tak jako bázní rozumí jak nelibost nad hrozícím zlem, tak i každou s ní spřízněnou nelibost.<sup>185</sup>

Lessing komentuje Corneilleovu chybu, že očistění vášní nechápal pouze jako očistění bázně a strachu, ale jako všech vášní. Z čehož Lessing vyvozuje, že pokud tomu opravdu tak je, jediné neočištěné vášně musí být bázeň a soucit, protože jsou to vášně, které v tragédii cítíme my a nikoliv postavy na jevišti. Jsou to vášně, kterými nás jednající osoby dojmají, ale ne vášně, kterými by na sebe přivolávaly neštěstí. Lessing ještě podotýká, že je možné, aby se vyskytl takový kus, tedy aby osobu, se kterou máme soucit, strhl do neštěstí špatně pochopený soucit nebo špatně pochopená bázeň. A tento kus by byl podle Lessinga jediný, ve kterém by se dělo to, co chce Aristotelés, jak tomu Corneille rozumí. A ani v tomto kuse by se to nedělo tak, jak Aristotelés požaduje.

Lessing pokračuje tím, že je nutné postupně ukázat, „jak může očišťovat a jak skutečně očišťuje 1. tragický soucit náš soucit, 2. tragická bázeň naši bázeň, 3. tragický

---

nejnovější literatuře, in LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, s. 508 (Dopis M. Mendelssohnovi z 28. 11. 1756).

<sup>181</sup> Dopisy o nejnovější literatuře, in LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, s. 510 (Dopis F. Nicolaiovi z 29. 11. 1756).

<sup>182</sup> HALLIWELL, S. *The Influence and Status*, s. 313, 314.

<sup>183</sup> Kapitola 77 je datována na 26. 1. 1768 a kap. 78 na 29. 1. 1768. (LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*.)

<sup>184</sup> Např. „Je tedy tragédie zobrazení vážného a uceleného děje ... předvádějí se jednající postavy a soucitem a strachem se dosahuje očistění *takových* pocitů.“ (ARISTOTELÉS. *Poet.*, 6, 1449b24.)

<sup>185</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 77. kus, s. 214-216.

soucit naši bázeň, 4. tragická bázeň náš soucit“.<sup>186</sup> A každý z těchto čtyř bodů v sobě zahrnuje dvojí případ. Toto očištění promění vášeň ve schopnost ctnosti, ale na obou stranách ctnosti můžeme najít extrémy. Má-li tedy tragédie změnit náš soucit ve ctnost, musí být schopna nás očistit od obou extrémů soucitu a to samé platí o bázni. Tragický soucit musí očistit duši toho, kdo má příliš mnoho soucitu, ale i toho kdo ho pocítuje jen velmi málo. A stejný princip je uplatnitelný v dalších třech případech.<sup>187</sup>

Podle Bahra je nutné si uvědomit, že Lessing chápal antický model tragédie v křesťansko-sentimentálním smyslu vrcholného osvícenství ne jako výstižnou charakteristiku antické tragédie. A tedy nechápal katarzi ve smyslu psychohygienického očištění (pocit radostného odlehčení), jak tomu bylo u Aristotela, ale jako očištění mravní.<sup>188</sup> Lessing chápal katarzi jako proměnu vášni v ctnostné dovednosti - „toto očišťování nezáleží v ničem jiném než v proměně vášni ve schopnost k ctnosti“.<sup>189</sup>

Stromšík v předmluvě k vydání Hamburské dramaturgie z r. 1980 podotýká, že ve starších výkladech a překladech, z nichž Corneille i Lessing vycházeli, převládala verze, podle níž tragédie „vytváří soucitem a bázní očištění takových citů“. Ale v moderních překladech převažuje názor, že Aristotelés míní „očištění od takových citů“. Stromšík odkazuje na Maxe Kommerella, který to zdůvodňuje tím, že soucit v antickém chápání neznamenal zásadně etickou reakci, tohoto obsahu soucit nabývá až od křesťanství, ale má stejně rušivý a stísnující afekt jako bázeň. Katarzi pak Aristotelés pravděpodobně rozuměl spíše něco jako ulehčení v medicínském slova smyslu, a proto u něj byla spjata s prvkem tragické libosti, která pramení z možnosti setkání s něčím nepochopitelným a hrozným, co by nás mohlo zničit.<sup>190</sup> Lessing prvek tragické libosti odbývá jen několika poznámkami,<sup>191</sup> protože podle Stromšíka pravděpodobně tušil, že by mohl narušit dominantní funkci soucitu. Novodobé chápání umění, z něhož

<sup>186</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 78. kus, s. 218.

<sup>187</sup> Tamtéž, 78. kus, s. 216-218.

<sup>188</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 52.

<sup>189</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 78. kus, s. 218.

<sup>190</sup> Stromšík se zde odvolává na studii Maxe Kommerella *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie* z r. 1940. Komentáře k novějším českým vydáním *Poetiky* poukazují na tradici různých výkladů této pasáže, aniž by se kdy došlo k jednotnému závěru. Kříž, jak se zdá, nicméně akcentuje výklad v Kommerellově smyslu, že totiž původ slova katharsis je medicínský, a léčivý, ozdravovací, „očistný“ význam tragédie je spojen s tlumením a vybižením škodlivých afektů (a tuto interpretaci spojuje mj. s pasáží z *Politiky* VIII 7 o duševních hnutích). Podle Mráze však není „hlavním znakem“ katarze vybižení vášně a dalších citů, respektive snížení jejich intenzity (byť to může být její součástí). Ale je jím „povznášení se citů na vyšší nadindividuální úroveň“ a možnost spojit se „nejen rozumem, ale i po citové stránce, ... s řádem světového dění“. Srov. ARISTOTELÉS. *Rétorika; Poetika*, s. 402-404 (pozn. A. Kříže, vyd. 1999) a ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 37-38 (úvod M. Mráze, vyd. 2008).

<sup>191</sup> Dopis Nicolaiovi z listopadu 1756.

vycházeli Corneille i Lessing, je jiné. Jak již bylo zmíněno výše, Corneille si Aristotelovu definici vykládal tak, že soucit a strach chrání diváka před propadnutím takovým vášním, jaké se předvádějí na jevišti.<sup>192</sup>

Lessing tedy na rozdíl od Corneille chápe, že očištění se nevztahuje na vášně předvedené na jevišti, ale na hnutí divákovy mysli. Na druhé straně si ale nedokázal představit očištění právě „od těchto“ jím pozitivně chápaných afektů. A tak interpretuje katarzi jako projasnění soucitu a bázně a uvedení jich do ryzí formy, v níž se stává soucit obecným postojem k světu, nikoliv momentálním afektem. Podle Stromšíka ztotožňuje soucit s moderním pojetím humanity. Tragédie je podle Lessinga básnické dílo, jenž vzbuzuje soucit a z dominantního soucitu odvozuje další složky, čímž zkresluje aristotelské pojetí.

Dále Stromšík podotýká, že redukce tragického světa a jeho účinku vede k formulaci výchovného poslání tragického žánru. Tragédie tedy pro Lessinga není totální obraz světa, ale spíše jakousi školou soucitu, díky níž se člověk stává lidštější.<sup>193</sup>

Halliwell nakonec zmiňuje, že přijetím tragické bázně jako sebe se týkající Lessing dovolil, aby část Aristotelovy psychologie byla zveličena za rámec jejího pravdivého statusu. Výsledkem je pohlcení bázně do soucitu a redefinice tragédie jako „bázně, která činí soucit“.<sup>194</sup> A z této definice tragédie lze odvodit i další prvky Lessingovy dramaturgie, jako odmítnutí klasicistní jednoty místa a času, odmítnutí křesťanského mučednického dramatu, odmítnutí stavovské klauzule a také požadavku na identifikaci diváka s hrdiny dramatu. Lessingova teorie dramatu tak znamenala definitivní odklon od francouzského klasicismu.<sup>195</sup>

### 3.2.6 Hlavní postavy

Lessing se v kapitolách 74-79 podrobně věnuje rozboru hry o Richardovi III. a zároveň mu tento podrobný rozbor slouží jako dobrý příklad k tématu hlavních postav. V 79. kapitole<sup>196</sup> Lessing rozebírá hlavní postavu Richarda III. jako hrozného člověka, který není schopen u diváka probudit ani hrůzu ani soucit. Zde Lessing ještě podotýká, že nebudí ani hrůzu ve zneužitém smyslu pro náhlé překvapení soucitu a ani hrůzu v

---

<sup>192</sup> STROMŠÍK, J. Lessingovy práce o umění. In: *Hamburská dramaturgie; Láokoón; Stati*, s. 18-20.

<sup>193</sup> Tamtéž, s. 19, 20.

<sup>194</sup> HALLIWELL, S. *The Influence and Status*, s. 313.

<sup>195</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 52.

<sup>196</sup> Kapitola 79 je datována na 2. 2. 1768. (LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*.)

Aristotelově smyslu pro blahodárnou bázeň. Lessing tedy předpokládá, že Richard není ve hře osobou, která by měla budít soucit. A zamýšlí se, zda se záměru tragédie tedy dosahuje jinými postavami - královnou Alžbětou a princem. Nebo je dostačující, že se tragédie líbí a vzbudí v nás jisté emoce. Lessing pokračuje tím, že s Alžbětou a princem cítíme soucit, ale zároveň je tam přítomen ještě jeden pocit, který způsobuje, že si přejeme, abychom si tento soucit mohli ušetřit. To si divák u tragického soucitu nepřeje, setrvává v něm rád.

Lessing přesto říká, že hra Richard III. má mnoho krás, které se blíží krásám tragédie. Postava Richarda je odporný zlosyn a tím v nás vzbuzuje pocit odporu, ale tento odpor je vcelku zábavný, zvláště když se jedná o nápodobu. Richard má jistý plán a my si na jedné straně přejeme, aby ho dosáhl, protože by nás to ušetřilo nespokojenosti nad zbytečně vynaloženými prostředky a na druhé straně nikoliv, protože by to znamenalo triumf zla. Ale zároveň víme, že kdyby tohoto záměru bylo dosaženo, přáli bychom si, aby ho dosaženo nebylo, protože bychom viděli jen ohavnost. Právě toto přání podle Lessinga předvídáme a při myšlence splnění záměru nás zamrazí.

Zároveň dobré osoby ve hře máme rádi a vidět je trpět bez viny je hořké, ale je to stále jistý pocit. A tak nás dále zaměstnává celá hra a zaměstnávání našich duševních sil nás baví. A z toho Lessing vyvozuje, že bychom díky tomu mohli dojít k mylnému závěru, že s tímto výsledkem můžeme být spokojeni. Ale tak to není, nestačí, že tragédie má na diváky nějaké účinky, musí mít účinky, které druhu hry přísluší a ani ostatní účinky je nemohou nahradit. A všechna básníková snaha by byla marná, kdyby chtěl vyvolat jen účinky, kterých by se dalo dosáhnout jiným druhem básně - snazším a méně náročným.<sup>197</sup>

Nakonec Lessing zmiňuje, že ani Corneilleovi hrdinové nevzbudí sympatie, protože jsou tak povzneseni nad svůj osud, že jim diváci spíše závidějí. Stejně tak ani Richard III. není ve své obludnosti tragický. Pouze lidé v jádru dobří a chybuující a trpící jsou praví hrdinové tragédie. Právě jimi se vytváří pouto mezi lidmi jim podobně cítícími.<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 79. kus, s. 219-221.

<sup>198</sup> VOLEK, J. *Kapitoly z dějin estetiky*, s. 127.

Tedy soucit a bázeň může vyvolat tragický hrdina nejlépe tehdy, když je nám co nejvíce podobný. Stromšík zdůrazňuje jisté sociální kontexty a to, že zde nejde pouze o argumentaci racionalistického estetika proti nepravděpodobnému hrdinství a nadlidské ctnosti hrdinů klasicistní tragédie, ale i o argumentaci měšťana proti sociální vázanosti jeho světa, v němž mohl být pouze divákem, nikoliv aktérem. Druhou stranou této argumentace podle Stromšíka je to, že nepopírá pouze klasicistní stavovskou výlučnost, nýbrž i rys tragické velikosti.<sup>199</sup> Bahr k tomu dodává, že Lessing „místo stoického heroismu francouzského klasicismu, který byl poplatný společenskému obrazu feudálního absolutismu, vytyčil jako ústřední kategorie účinku cit a soucit“.<sup>200</sup>

### 3.2.7 Námět

V 80. kapitole Lessing znovu připomíná, že pouze dramatickou formou se dá vzbudit soucit a bázeň, žádnou jinou formou se tyto vášně nedají probudit na tak vysokém stupni. A kritizuje zde francouzské tragédie, které nejsou schopné probudit soucit a bázeň. Říká, že přestože si Francouzi mysleli, že jejich tragédie byly a jsou výborné, tak to doopravdy žádné tragédie nebyly.

Lessing uvažuje nad důvodem, proč Francouzi nemají žádná působivá tragická díla. A říká, že přestože Corneille do jisté míry vytrhl francouzské divadlo z barbarství, domníval se, že má velmi blízko k dokonalosti a všichni ostatní básníci ho považovali za vzor a snažili se mu maximálně přiblížit. Všechna Aristotelova pravidla jsou vypočítána na nejvyšší působnost tragédie. Ale Corneille je přednáší velmi chybně a zkresleně, protože se mu zdají příliš přísná. A tak se je snaží vždy nějak zmírnit a jejich zmírnění obhájí úspěchem takových her.<sup>201</sup>

Lessing za jeden z důvodů, proč se Francouzům nedařilo dosáhnout řádné tragédie uvádí, že politické zájmy nechávají diváky chladné a „žádnému básníkovi na světě se nepodařilo spojit s nimi probuzení soucitu a bázně“.<sup>202</sup> Druhý důvod, nad kterým se zamýšlí, se týká toho, zda kvalitu tragédie mohl ovlivnit nedostatek dekorací a kulís a ihned tento důvod zavrhuje, protože Aristotelés říká, že soucit a bázeň se dají

---

<sup>199</sup> STROMŠÍK, J. Lessingovy práce o umění. In: *Hamburská dramaturgie; Láokoón; Stati*, s. 20.

<sup>200</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 51,52.

<sup>201</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 80. kus, s. 223.

<sup>202</sup> Tamtéž, 80. kus, s. 221-223.



vzbudit jak pohledem, tak i jen vhodným spojením událostí, což je mnohem lepší.<sup>203</sup> Lessing jako příklad uvádí Shakespearovy hry, o kterých se říká, že byly bez scénické výpravy srozumitelnější než později s ní. A z toho vyvozuje, že Francouzi si za své nezdařilé hry můžou jen a jen sami.<sup>204</sup>

### 3.2.8 Kritika Corneille

V 80. - 83.<sup>205</sup> kapitole Lessing uvádí výčet nejzávažnějších Corneilleových chyb. Jako první prohrěšek vůči Aristotelovi vidí, že Corneille se spokojil pouze se vzbuzením bázně nebo soucitu, obojí považoval za jistý nadstandard. Jako další chybu uvádí Corneilleovo porušení Aristotelova pravidla, že tragédie má vzbudit soucit a bázeň prostřednictvím jedné osoby. Corneille tvrdí, že můžeme využít více osob, abychom vyvolali tyto dva city. Jako třetí prohrěšek vnímá Corneilleův výklad katarze, kdy Aristotelés chápe katarzi jako očištění našeho soucitu a bázně a Corneille předpokládá, že bázní dochází k očištění našich vášní, které jsou totožné s těmi, co přivedly objekt s kterým máme soucit do neštěstí. Lessing tedy z neúspěšných francouzských tragédií obviňuje hlavně Corneille, který špatně vyložil Aristotelovy požadavky pro správnou tragédii a další básníci se drželi jeho příkladu.<sup>206</sup>

Lessing nesouhlasí s Corneilleovou interpretací Aristotela, kde se Aristotelés vyjadřuje k tomu, že je nevhodné, aby do neštěstí upadl člověk ctnostný. Lessing říká, že Corneille naprosto převrací Aristotelovo tvrzení: že pokud do neštěstí upadne člověk ctnostný, je to hrůzné a proto netragické<sup>207</sup> a Corneille zkomoleně argumentuje, že je to netragické, pokud je to hrůzné. Aristotelés spatřuje hrůznost v samotném druhu neštěstí, kdežto Corneille hrůznost vkládá do nevole, kterou budí původci neštěstí. Lessing zde ozřejmuje, že tato hrůznost je něco diametrálně odlišného od nevole a i kdyby tato nevole odpadla, hrůznost by se mohla plně projevit. Lessing zároveň kritizuje způsob, jakým se Corneille ospravedlňuje, a to, že Aristotelés v jeho době neznal taková díla, která by dovolila bližší vymezení jeho pravidel.

---

<sup>203</sup> „Ke vzbuzení strachu a soucitu lze sice využít scénického provedení, ale zdrojem těchto pocitů může být i přímo skladba událostí, což je lepší a svědčí o větším básníkovi.“ (ARISTOTELÉS. *Poet.*, 14, 1453b1.)

<sup>204</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 80. kus, s. 223.

<sup>205</sup> Kapitola 80 je datována na 5. 2. 1768, kap. 81 na 9. 2. 1768, kap. 82 na 12. 2. 1768, kap. 83 na 16. 2. 1768. (LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*.)

<sup>206</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 80. kus, s. 224-226.

<sup>207</sup> „V tragédii se nemá předvádět, jak upadají ze štěstí do neštěstí výteční lidé, neboť to nevzbuzuje ani strach, ani soucit, nýbrž odpor.“ (ARISTOTELÉS. *Poet.*, 13, 1452b34.)

Dále Lessing kritizuje Corneille za to, že dezinterpretuje Aristotela tak, že je podle něj možné probudit naši bázeň aniž bychom pocítili soucit pomocí zlosyna jako tragického hrdiny. Aristotelés dokonce požaduje, aby byl vždy vybrán hrdina lepší než horší,<sup>208</sup> což absolutně nekoresponduje s Corneillovým postojem.<sup>209</sup> Lessing ještě zmiňuje, že Corneille pomocí falešné ozdoby přidané k neřestem způsobuje, že nacházíme dokonalost tam, kde není a díky tomu máme soucit tam, kde ho nemáme mít.<sup>210</sup> A zároveň ještě kritizuje, že díky francouzským vzorům se z „charakterizovaných osob staly znásobněné charaktery, z neřestných a ctnostných lidí vysušené kostry neřesti a ctnosti“.<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> „...příčemž musí být buď takový, jak jsme řekli, anebo spíše lepší než horší (člověk)...“ (ARISTOTELÉS. *Poet.*, 13, 1453a18.)

<sup>209</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 82. kus, s. 226-228.

<sup>210</sup> Tamtéž, 83. kus, s. 228-230.

<sup>211</sup> Tamtéž, 83. kus, s. 229.

## 4 Teorie dramatu doby Goethovy

Na Lessinga úzce navazovalo hnutí Sturm und Drang, které ho považovalo za svůj vzor a které vzniklo a působilo v Německu zejména v pozdním osvícenství v sedmdesátých a osmdesátých letech 18. století.<sup>212</sup> V tomto časovém úseku bylo Německo politicky a ekonomicky rozdělenou a zaostalou zemí. Celková roztržičnost a politická slabost měšťanstva zabránily, aby tendence společenské kritiky, výrazněji než v osvícenství Lessingovy doby, přerostly v jednotné politické hnutí a způsobily změnu společenských poměrů.<sup>213</sup>

### 4.1 Pozdní osvícenství v Německu

Obraz pozdního osvícenství charakterizuje zejména rozšíření měšťanského čtenářského publika a hospodářský a technický rozvoj knižního obchodu. S cílem zvýšit zisky za literaturu se objevila snaha vzbudit čtenářský zájem u co nejširší vrstvy čtenářů. Vznikla poptávka po nových námětech zvládnutelných širokou veřejností bez intelektuální námahy. Následkem tohoto vývoje došlo k rozdělení měšťanské literární veřejnosti na dvě části a ke vzniku zábavné a triviální literatury. Kromě hodnotné literatury se vytvořila literatura nová, založená na konzumu, novosti a popularitě. „Rozpor mezi idealistickým pedagogickým nárokem literatury a její hospodářskou tržní hodnotou byl sice kriticky vnímán, samotná kritika však nestačila, aby vyřešila problém finančního zajištění svobodného spisovatele.“<sup>214</sup> Naproti tomu triviální literatura těžila z imitace literatury vysoké. Typickým příkladem jsou např. „wertheriády“, které využily úspěchu Goethova Utrpení mladého Werthera (1774), kterých bylo doloženo více než sto v německé jazykové oblasti od roku 1775–1800.<sup>215</sup>

#### 4.1.1 Estetika pozdního osvícenství

Bahr podotýká, že již během vrcholného osvícenství došlo k rozkladu normativní poetiky raného osvícenství a ke směřování k alternativním modelům dramatu i románu, jež odkazovaly na vrcholné osvícenství a jím pěstovaný sentimentalismus. Podle vzoru anglické mravní filozofie (Shaftesbury, Hume, Hutcheson) a anglického a francouzského románu (Diderot, Rousseau, Sterne) se i

---

<sup>212</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 82.

<sup>213</sup> RAK, J. *Kapitoly z dějin německého divadla*, s. 20.

<sup>214</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 77.

<sup>215</sup> Tamtéž, s. 75 – 77.

v Německu prosadilo uznání citů. Této nové kultuře citů v Německu lze přičíst i rozvoj teorie génia a praxe citu.<sup>216</sup>

#### 4.1.1.1 Literatura

V sedmdesátých letech tedy došlo k literární explozi. V roce 1771 napsal např. Goethe historické drama *Götze z Berlichingenu* a začal práci na *Faustovi*, Bürger představil baladu *Lenora*, roku 1772 Lessing uveřejnil měšťanskou truchlohru *Emília Galotti*. Roku 1773 Goethe už pracoval na *Prométheovi* a roku 1774 vydal *Utrpení mladého Werthera*. Téhož roku Schubert začal vydávat *Německou kroniku* a Lenz vystoupil s tragikomií *Vychovatel*. Také Klinger vydal své první hry (*Otu a Trpící ženu*, dále následovaly *Dvojčata*, *Nová Arria* a *Bouře a Vzдор*). V tomto desetiletí se drala rychle kupředu německá literatura a stala se evropskou událostí. V dramatické formě se rozešla se všemi pravidly a formami, byla objevena nová témata – život obyčejných lidí, rolníků a řemeslníků.

Německo nemělo žádnou vlastní národní kulturu a tak, aby nová generace mohla navázat na něco pozitivního, musela se obracet nazpět. Ernst Fischer zdůrazňuje, že se musela obracet až do gotického středověku, kde našla to, co scházelo v přítomnosti – celistvost, kterou Goethe nazýval němečtím (*Deutschheit*). Pro rozdělené Německo bylo státní a národní sjednocení ústředním problémem. Stále byla přebírána francouzská kultura a Německu chyběla vlastní. Příslušníci hnutí *Sturm und Drang* v tomto ohledu následovali Lessinga, ale byli mnohem radikálnější, Lessing se nikdy nestavěl proti německému osvícenství, ale pouze proti klasicismu. Zatímco členové hnutí se bouřili ve jménu němečtí, gotiky a citu nejen proti klasicismu, ale v různých obměnách také proti osvícenství, které pociťovali jako neněmecké.<sup>217</sup> Myšlenkovou oporou hnutí *Bouře a vzdoru* byla zejména filozofie Rousseauova, s důrazem na přirozený život a přirozené vztahy, kde byly tyto přirozené vztahy chápány v opozici k tehdejšímu společenskému uspořádání. A odtud vznikl požadavek na svobodnou a ničím neomezenou osobnost – tzv. génia.<sup>218</sup>

#### 4.1.1.2 Johann Wolfgang Goethe – život a dílo

I v této kapitole, jako v předcházejících dvou, bude pojednáno o Goethově životě. Boerner na úvod poznamenává, že Goethe nebyl jen největším klasikem

---

<sup>216</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 48.

<sup>217</sup> FISCHER, E. *Původ a podstata romantismu*, s. 86 - 88.

<sup>218</sup> RAK, J. *Kapitoly z dějin německého divadla*, s. 20.

německé literatury, ale byl univerzální osobností. Vynikal nejen jako básník, ale i jako filozof, přírodovědec a státník. O svém životě a tvůrčím vývoji napsal autobiografii *Báseň a pravda* a *Hovory s Eckermannem*.<sup>219</sup>

Johann Wolfgang Goethe se narodil 28. srpna 1749 jako občan svobodného říšského města Frankfurtu nad Mohanem a jeho otec byl císařský rada. Goethovi se dostávalo vzdělání formou domácí výuky a v šestnácti letech byl připraven na otcovo přání studovat práva na univerzitě v Lipsku. Ale studium Goetha příliš nenaplňovalo a neustálé střídání zábavy a studia vyvrcholilo na konci tříletého studijního pobytu ve fyzické zhroucení. Goethe se na další rok a půl vrátil domů, aby se zotavil. A v té době se díky matčině přítelkyni Susanne von Klettenberg začal zabývat pietistickými spisy. Po této odmlce se Goethe o Velikonocích 1770 vrátil do Štrasburku, aby dokončil studium práv.<sup>220</sup> Během studia ve Štrasburku se díky Herderovi seznámil se Shakespearem a s autobiografickou kronikou středověkého rytíře Götze von Berlichingen. Z této kroniky si vybral látku pro stejnojmenné drama z roku 1771, díky kterému vešel ve známost jako příslušník hnutí Sturm und Drang.<sup>221</sup> Mehring k tomu dodává, že přestože se Goethe celý život horlivě zabýval divadlem, v divadelní tvorbě neleží těžiště jeho významu - žádná Goethova dramatická tvorba nedosahuje jeho lyriky a epiky.<sup>222</sup> Román *Utrpení mladého Werthera* z roku 1774 se stal evropským bestsellerem. V roce 1775 Goethe přijal pozvání na dvůr sasko-výmarského vévody Karla Augusta ve Výmaru. Bahr poznamenává, že to znamenalo konec jeho příklonu k hnutí Sturm und Drang.<sup>223</sup>

V roce 1786 se Goethe vydal do Itálie. Tato cesta na italský poloostrov a na Sicílii měla velký význam pro rozvoj jeho estetiky a filozofie. Během cesty se blíže seznámil s antickým uměním a snažil se neustále systematicky rozšiřovat své znalosti dějin umění. Během pobytu v Itálii vytvořil několik stovek sépiových kreseb a dokončil *Egmonta* (1787) a *Ifigénii* (1786)<sup>224</sup>. Goethe se snažil vytvořit umělecké dílo klasické dokonalosti, k němuž právě bezprostřední zážitek antiky poskytl nejsilnější podnět.

---

<sup>219</sup> BOERNER, P. *Goethe*, s. 5-8.

<sup>220</sup> Tamtéž, s. 9-24.

<sup>221</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 80.

<sup>222</sup> MEHRING, F. a POKORNÝ, J. *Stati o dramatu*, s. 45.

<sup>223</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 80.

<sup>224</sup> BOERNER, P. *Goethe*, s. 59-65.

S tematikou Bouře a vzdoru nemá žádnou spojitost a řadí se spíše k dílům výmarského klasicismu a stojí vedle velkých veršovaných tragédií Schillerových.<sup>225</sup>

V roce 1794 se Goethe seznámil s Friedrichem Schillerem, který se roku 1799 přestěhoval do Výmaru, aby byl v Goethově blízkosti.<sup>226</sup> V roce 1798 Goethe se Schillerem publikovali několik balad v ročence *Musen-Almanach*. V té době se také oba básníci pokusili formulovat své názory na umění. Na jaře roku 1806 Goethe vydal první díl *Fausta* a pustil se do práce na Vilému Meisterovi. V roce 1810 dokončil spis *Nauka o barvách*, který se věnoval teorii umění. A o šest let později začal vydávat listy *O umění a starověku* (ve kterých byla publikována i stať *Nachlese zu Aristoteles' Poetik*), které vycházely až do jeho smrti. Goethe zemřel 22. března 1832 ve svém domě ve Výmaru.<sup>227</sup>

#### 4.1.2 Sturm und Drang

Pojem „Sturm und Drang“ (český překlad „Bouře a vzdor“) byl převzat ze stejnojmenného dramatu Friedricha Maxmilian Klíngera z roku 1776, ale až na konci 19. století je Wilhelm Dilthey zavedl v dnešním slova smyslu jako pojem označující epochu v dějinách literatury a filozofie.<sup>228</sup>

Bahr zdůrazňuje, že hnutím Sturm und Drang osvícenství nekončilo, ale vstoupilo do nového dynamického stádia, které rozhodně neměnilo osvícenské cíle, ale jednalo se spíše o intenzifikaci a radikalizaci obsahů a tendencí osvícenství, „jež se dialekticky spojily s kritikou určitých, negativně vnímaných aspektů osvícenství“.<sup>229</sup> Sentimentalismus se vystupňoval v estetiku vyjádření afektu a pojem génia byl povýšen na kult génia. Za archetyp génia byl prohlášen Shakespeare, který byl postaven na roveň řeckému Prométheovi.<sup>230</sup> Pojem „génius“ byl podle Jana Raka nejvyšší výraz vzpoury měšťanstva proti nefunkčnímu německému zřízení a vystihoval svérázného, původního a bezprostředního odvážného umělce. Génius sám vytvářel zákony, pouze příroda mu sloužila za vzor, nikoliv vládnoucí vkus. Odtud důraz na spontánnost a bezpodmínečnou nutnost umělecké tvorby. Zatímco Lessing oceňoval Shakespeara, protože sám na rozdíl od francouzských klasicistů pochopil podstatu Aristotelovy Poetiky, básníci Sturm und

---

<sup>225</sup> RAK, J. *Kapitoly z dějin německého divadla*, s. 29.

<sup>226</sup> BOERNER, P. *Goethe*, s. 75-90.

<sup>227</sup> Tamtéž, s. 130-133.

<sup>228</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 77.

<sup>229</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>230</sup> Tamtéž, s. 77.

Drang milovali Shakespeara právě proto, že podle jejich názoru tvořil spontánně, nevázan a neomezován žádnými pravidly.<sup>231</sup>

Básníci Sturm und Drang zaujali pozici hnutí národní obnovy, které se odvolávalo na více či méně fiktivní prameny národní literatury nebo mytologie. Zájem osvícenců o lidovou poezii byl povýšen na požadavek původnosti a přirozenosti moderního básnictví. Historické myšlení mělo za následek příklon k německé minulosti, zatímco kritika feudálního absolutismu se odklonila od problémů měšťanské ctnosti k otázce měšťanského sebeurčení. Byl nastolen otevřený konflikt velkého jednotlivce s feudální společností a diskuze o tomto konfliktu se odehrávala v literatuře.<sup>232</sup> Goethe v této souvislosti používal pojem „svěpomocník v divoké, anarchické době“. Přestože ve společnosti existovala připravenost k revoltě, ke vzniku ucelené politické teorie či praxe nedošlo. Politická bezmoc měšťanské inteligence vedla k útěku ze světa do melancholie.

Jednotlivé skupiny hnutí Sturm und Drang se vytvořily kolem Goetha ve Štrasburgu, ve Frankfurtu nad Mohanem a v Darstadt. Literární produkce tohoto hnutí pocházela zejména od mladých autorů, kteří se snažili odlišit od starší generace, reprezentované např. Wielandem, a kteří se museli prosadit proti silně se rozmáhající triviální literatuře.<sup>233</sup>

Hnutí Sturm und Drang se nejvíce projevilo v dramatu. Právě Goethe se nejdříve proslavil jako dramatik. Lze rozeznat tři typy dramát, které vytvořily a rozvíjely toto hnutí.<sup>234</sup> Prvním typem bylo historické drama, které si vzalo za vzor Shakespeara a hlavního hrdinu ukazovalo v konfliktu s historickým děním (příkladem je Goethův *Götz z Berlichingenu*). Druhým typem byla měšťanská truchlohra navazující na osvícenství, která realisticky pojednávala o otázkách měšťanského života (v této oblasti se Goethe nerealizoval). A třetím byla dramatická parodie, satira či groteska (např. Goethův *Jarmark ve Voloprtech*).

S výjimkou dramatické parodie byla dramata generace hnutí Sturm und Drang určena hlavně pro divadlo a byla uvedena na scénách v Hamburku, Berlíně a Mannheimu. V hnutí Sturm und Drang neexistovala jednotná dramaturgie, ale měla

---

<sup>231</sup> RAK, J. *Kapitoly z dějin německého divadla*, s. 20.

<sup>232</sup> Např. Goethe – *Götzovi z Berlichingenu* 1771; Schiller – *Loupežníci* 1781.

<sup>233</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 77.

<sup>234</sup> Tamtéž, s. 81.

některé společné rysy: odmítnutí francouzského klasicistního dramatu, opuštění normativní poetiky, vysoké hodnocení Shakespeara, absolutizace génia a fascinace velkým charakterem nebo hrdinou. Kontinuitu dramaturgie zajistil zejména Lessing, který zůstal pro generaci Sturm und Drang závazným vzorem.<sup>235</sup>

Ale přestože byl Lessing závazným vzorem hnutí Bouře a vzdoru, sám s ním nesouhlasil. V 96. kapitole Hamburské dramaturgie, kterou věnoval generaci Bouře a vzdoru, uvádí, že je složena jen z mladých lidí a jejich pokusů o hodnotnou literaturu. Dále se ironicky zmiňuje o jejich volání po géniovi: „Tvrdit tedy, že pravidla a kritiky mohou potlačovat génia, znamená jinými slovy tvrdit, že je mohou potlačovat příklady a cvičení. Znamená to omezovat génia nejen na něho samého, ale dokonce jen na jeho první pokus.“<sup>236</sup> Lessing se se s tímto hnutím názorově rozcházel právě kvůli svému respektu k Aristotelovým pravidlům, kdežto hnutí Bouře a vzdoru programově pravidla zavrhovalo a oslavovalo Shakespeara jako svůj vzor.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 82.

<sup>236</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie*, 96. kus, s. 258 – 260.

<sup>237</sup> TOPOLESKÁ, L. *Literatura německého osvícenství*, s. 65.



## 4.2 Goethe a jeho názory na drama

Za oslavou Shakespeara v hnutí Sturm und Drang stojí i mladý Goethe, který se ve svém mládí zabýval zejména Shakespearovým dílem, „aby se připravil ke svobodnějším a stejně pravdivým jako básnickým názorům na svět a požitkům ducha“.<sup>238</sup> Právě tato snaha se stala podnětem pro koncepci jeho prozaického spisu a projevu *K Shakespearovu dni*, který sám přednesl 14. října 1771 v kruhu svých a sestřiných přátel.

V tomto krátkém proslovu se přihlásil k autorovi Hamleta, tehdy ještě málo známému a zároveň formuloval jedno z nejdůležitějších programových prohlášení *Bouře a vzdoru*. To, co vyčetl ze Shakespeara, byly jeho vlastní básnické cíle – odklon od rokokového divadla, rozchod s pravidelným dramatem Francouzů a jejich napodobovatelů, prosazování nevyumělkovanosti v životě a literatuře. Goethovým heslem byla příroda, která pro něj znamenala celost lidského charakteru stejně jako jednotu vesmíru, ale také zároveň znamenala zrušení dualistických pojmů dobra a zla, zřeknutí se zjevení a slibu spasení.<sup>239</sup>

### 4.2.1 *K Shakespearovu dni* (1771)

Goethe ve svém projevu na úvod zmiňuje, že mnoho věcí o Shakespearovi spíše vytužil a procítil, než že by nad nimi přemýšlel. Ve chvíli, kdy si přečetl Shakespearův první kus, se Goethe dle svých slov znovuzrodil. A zde právě říká, že se musí zřici divadla „pravidelného“, protože jednotu místa, děje a času mu připadají žalostně svazující a ničící naši představivost. Dále Goethe komentuje řecké divadlo, které si Francouzi vzali za vzor a podotýká, „že bylo svým vnitřním a vnějším ustrojením takové, že by spíš nějaký markýz mohl napodobit Alkibiada, než aby Corneille stačil Sofoklovi“.<sup>240</sup> Dále zmiňuje, že právě tragédie ukazovala lidem velké skutky a probouzela v duších velké pocity, ale dodává, že pouze v řeckých lidech a duších. Francouzi se vůbec s Řeky nemohou srovnávat – „ty Francouzku, kampak s tím řeckým brněním, vždyť je ti velké a těžké“.<sup>241</sup> A proto jsou podle Goetha všechny francouzské truchlohry parodie na sebe samy. Vysmívá se jejich pravidelnosti, která podle něj vede až k nudnosti.

---

<sup>238</sup> BOERNER, P. *Goethe*, s. 32.

<sup>239</sup> Tamtéž, s. 32,33.

<sup>240</sup> Goethe, J. W., *K Shakespearovu dni 1771*, in: Goethe, J. W., *Dramata prosou z mládí*, s. 11.

<sup>241</sup> Tamtéž, s. 11.

Goethe zmiňuje, že všechny Shakespearovy hry se točí okolo jakéhosi skrytého bodu, který ještě nikdo nedokázal určit a ve kterém se střetává „zvláštnost našeho já, předpokládaná svoboda našeho chtění s nezbytným pochodem celku“.<sup>242</sup> Goethe také zmiňuje, že je pro lidi těžké vidět krásu v Shakespearovi, protože je jejich vkus ovlivněn francouzskou tvorbou.

Goethe tedy volá po přírodě a vyslovuje: „Nic není tak zcela příroda, jako lidé Shakespearovi“.<sup>243</sup> A dále staví Shakespeara na roveň Prométheovi a říká, že vytvářel lidi podle svého vzoru, ale v nadživotní velikosti a poté je oživil dechem vlastního ducha. Goethe na závěr ještě zmiňuje, že se leckdy před Shakespearem stydí, protože si pomyslí, že by leccos udělal jinak, ale pak si uvědomí, „že ze Shakespeara věští příroda...a lidé jsou mýdlové bubliny, jež se nadmuly vrtochem románu“.<sup>244</sup> A vyzývá všechny lidi, aby se vzbudili a uvědomili si, že Shakespeare není špatný jen proto, že je odlišný od toho, na co jsou zvyklí.<sup>245</sup>

Brzy po proslovu se Goethe pustil do ztvárnění dramatických látek zmíněného střetu individua s nutným chodem celku. Upoutala ho zejména postava francouzského loupeživého rytíře Götze z Berlichingenu, s jehož autobiografií se seznámil ve Štrasburku. První verzi tohoto dramatu Goethe dokončil během šesti týdnů v roce 1771. V Götzově postavě ztvárnil typického hrdinu hnutí Sturm und Drang – „opravdového chlapíka, který se postaví změkčilé přítomnosti a používá pěstního práva“.<sup>246</sup> Tato hra, jež má padesát devět scénických proměn, nezná jednotu místa ani času, znamenala definitivní rozchod s klasicistickým divadlem.<sup>247</sup> Herder po přečtení první verze tohoto dramatu napsal Goethovi, že ho Shakespeare zcela zkazil.<sup>248</sup>

#### 4.2.2 Nachlese zu Aristoteles' Poetik - Ohlédnutí za Aristotelovou Poetikou (1827)

Goethe byl celý život přitahován k dramatu a tomuto tématu se věnoval i na sklonku svého života, kdy v roce 1827 napsal esej *Nachlese zu Aristoteles' Poetik*, který publikoval ve svých listech *Kunst und Altertum* (O umění a starověku). Tento text poskytoval nový výklad věčné otázky, co je míněno katarzí. Hlavní tezí zde je, že

---

<sup>242</sup> Goethe, J. W., K Shakespearovu dni 1771, in: Goethe, J. W., *Dramata prosou z mládí*, s. 13.

<sup>243</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>244</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>245</sup> Tamtéž, s. 9-15.

<sup>246</sup> BOERNER, P. *Goethe*, s. 34.

<sup>247</sup> Tamtéž, s. 33, 34.

<sup>248</sup> BAHR, E. *Dějiny německé literatury*, s. 82.

Aristotelés pod pojmem katarze rozuměl spíše jisté smíření emocí než jejich očištění.<sup>249</sup> Goethe si byl jist, že Aristotelés, který byl vždy jasně zaměřen na strukturu samotné tragédie, by jistě neodbočoval z takového objektivního popisu ke spekulacím o psychologickém efektu na diváka. A argumentoval tím, že strach a soucit pramení z tragického jednání na jevišti a také musí být během tohoto jednání na jevišti vyrovnány. Goethe tedy naprosto zamítl jakýkoliv psychologický nebo mravní význam termínu katarze ve smyslu očištění vášní.<sup>250</sup>

Goethe se ve své úvaze o Aristotelově *Poetice* zabývá částí, která podle něj činila interpretům vždy velké potíže. A to částí, kde Aristotelés požaduje, jak se zdá, aby drama vyvolávající strach a soucit očišťovalo od těchto vášní divákovu mysl.<sup>251</sup> Goethe chce uvést tento problém na pravou míru a výklad podává pomocí překladu části *Poetiky*, který zní: „...Tragédie je napodobením vážného a uceleného děje...po určitém průběhu soucitu a strachu však svou věc končí vyrovnáním takových vášní“.<sup>252</sup> Goethe tedy říká, že dojde k usmíření vášní a nikoliv k očištění mysli od takových vášní. Katarzi tudíž chápe jako smířlivé vyrovnání, které se požaduje od každého dramatu, dokonce i od celé poezie; pokud tragédie správně prošla celým postupem vzbuzujícím strach a soucit, musí být uzavřena vyrovnáním nebo smířením těchto vášní na jevišti. A poznamenává, že v tragédii se katarze děje jakousi lidskou obětí - ať je jednotlivec skutečně obětován nebo je díky vstřícnému božstvu osvobozen, jako např. v případě Abrahama nebo Agamemnona. Dále Goethe zmiňuje, že k příznivému závěru v tragikomedii dochází například návratem Alcesty; ve veselohře se pak k rozpletení zmatků a rozpaků, což jsou podle Goetha vlastně nižší obdoby strachu a soucitu, dospívá třeba svatbou, která ačkoliv život nezakončuje, činí v něm výrazný předěl. Goethe pokračuje tím, že Řekové za účelem katarze využívali své trilogie a uvádí jako příklad Oidipa na Kolónu, který přestože je zločincem a všechny okolo sebe strhává do nebezpečí, je závěrem povýšen na příbuzného bohů. Goethe podotýká, že právě Aristotelova maxima se zakládá na tom, že hrdina tragédie nemá být zpodobněn ani

---

<sup>249</sup> GILLESPIE, G. *Romantic Drama*, s. 395.

<sup>250</sup> BARACCHI, C. *Toward the sublime calculus of Aristotle's Poetics*, s. 282.

<sup>251</sup> Srov. ARISTOTELÉS. *Poet.*, 6, 1449b24. (České překlady a interpretace *Poetiky* se v tomto bodě úplně neshodují, viz pozn. 190.)

<sup>252</sup> Srv. GOETHE, J. W. *Nachlese zu Aristoteles' Poetik*: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung, die eine gewisse Ausdehnung hat und in anmutiger Sprache vorgetragen wird, und zwar von abgesonderten Gestalten, deren jede ihre eigne Rolle spielt, und nicht erzählungsweise von einem Einzelnen; nach einem Verlauf aber von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt.“

jako zcela vinný ani jako zcela nevinný<sup>253</sup>, protože by takový hrdina nevyvolal katarzi. Goethe v další části spekuluje o působení hudby na člověka a její výchovné schopnosti – protože Aristotelés v *Politice* uvádí, že hudba může být používána k morálním účelům.<sup>254</sup> Nakonec dochází k závěru, že hudba, jako každé jiné umění, na morálku nepůsobí a je chybou něco takového po ní vůbec požadovat. Takového působení je podle Goetha schopna pouze filozofie a náboženství. Jediné, co umění dokáže, je mírnění hrubých mravů, které však lehce může přesáhnout ve změkčilost. Goethe nakonec ještě dodává, že pokud básník ze své strany udělal vše správně a „vhodným způsobem svázal uzel a úctyhodně jej rozpletl, pak totéž proběhne v duchu diváka“,<sup>255</sup> protože zápletky diváka uvede ve zmatek a rozuzlení ho poučí, ale přesto diváka nijak nepolepší.<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> „Zbývá nám tedy člověk, který je uprostřed mezi těmito krajnostmi. Takovým je ten, kdo ani nevyniká ctností a spravedlivostí, ani neupadá do neštěstí pro svou špatnost a zlou povahu...“ (ARISTOTELÉS. *Poet.*, 13, 1453a7.)

<sup>254</sup> „Z toho jest tedy zřejmo, že hudba může duši dáti určitou mravní vlastnost.“ (ARISTOTELÉS. *Politika – VIII*, 5, 1340b10-15.)

<sup>255</sup> Srv. GOETHE, J. W. Nachlese zu Aristoteles' Poetik: „Hat nun der Dichter an seiner Stelle seine Pflicht erfüllt, einen Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst, so wird dann dasselbe in dem Geiste des Zuschauers vorgehen.“

<sup>256</sup> GOETHE, J. W. Nachlese zu Aristoteles' Poetik.

### 4.3 Nastupující romantismus

Podle Halliwella byla specifickým faktorem pro nastupující romantické hnutí důležitost Shakespeara neovlivněného Aristotelem a způsob, jakým byla jeho tvorba pochopena jako antiteze francouzské klasicistní tragédie. Navzdory Lessingově pokusu ukázat, že Shakespeare byl poměrně koherentní s povahou Poetiky, samotná pověst Poetiky byla poškozena – díky kritikům, jako byl např. Schlegel nebo Coleridge, kteří degradovali klasicistní drama a s ním i Poetiku. V průběhu 19. století byl tento efekt ještě více umocněn rozvojem měšťanského dramatu, které bylo naprosto odlišné od velkých mytologických a historických témat, která byla v klasicismu považována za běžná. Z tohoto historického vývoje dramatu je jasné, že Poetika již nemohla zaujmout své dřívější postavení. Halliwell ještě podotýká, že vytlačení Poetiky z centra zájmu o drama bylo také způsobeno existencí nových konkurenčních nearistotelských žánrů. A pozornost, které se tragédii dostávalo od německých myslitelů od Schellinga dále, byla také odlišné povahy než Aristotelova. Zde už šlo více o filozofování o tragičnu než o pravidla, díky kterým by se tragična dosahovalo. Aristotelská teorie nespádala na tuto úroveň a i když nebyla takto přímočaře pragmatická jako jiné definice žánru, přesto však byla pevně zaměřená na samotné drama a básnictví a nemohla nic zásadního nabídnout existenciálnímu pohledu na tragédii.<sup>257</sup>

---

<sup>257</sup> HALLIWELL, S. *The Influence and Status*, s. 318, 319.

## 5 Závěr

Hlavním cílem práce bylo ukázat, jak byl Aristotelův spis o pravidlech básnické tvorby čten a debatován v novověku, s důrazem na tři významné představitele teorie i praxe dramatické a básnické tvorby. V díle *Rozpravy o tragédii francouzského klasicistního dramatika a teoretika Pierra Corneille* bylo ukázáno, jak byla *Poetika* čtena a debatována ve Francii v 17. století. Na G. E. Lessingovi a jeho *Hamburské dramaturgii* bylo demonstrováno, jak byla *Poetika* chápána v osvícenském Německu a téma bylo uzavřeno výkladem o hnutí *Sturm und Drang*, ve kterém působil mladý J. W. Goethe a které se na konci 18. století odklonilo od Aristotelovy autority a za svůj vzor považovalo Shakespeara.

Pierre Corneille, ač je považován za klasicistního dramatika, s klasicistní estetikou plně nesouhlasil a měl k ní jisté výhrady. Své názory na ni rozepisuje ve svých *Třech Rozpravách*, které jsou založeny na Aristotelově *Poetice*, ale které byly napsány až o několik let později než většina jeho her; tedy v době kdy Corneille své hry psal, ještě neznal Aristotelův spis o pravidlech básnické tvorby. Právě to pravděpodobně způsobilo nesoulad jeho her s *Poetikou* a Corneillovu snahu své hry obhajovat vůči ní. Často je v *Rozpravách* řečeno, že Corneille Aristotela nechce nijak měnit, ale mnohokrát doporučuje něco jinak, než uvádí *Poetika* a obhajuje to tím, že to Aristotelés ve své době nemohl znát, jinak by to byl sám zavedl. A celkově je v *Rozpravách* vidět, že se Corneille snaží hledat různé možnosti jak *Poetiku* přizpůsobit svým hrám. V *Rozpravách* je signifikantní zejména jeho chápání katarze. Aby došlo podle Corneille ke katarzi, není nutné, aby vždy dohromady působily bázeň a soucit, ale stačí jen jedno z toho. Zde Corneille argumentuje tím, že v *Poetice* nikde není explicitně řečeno, že musí působit spolu. Dále Corneille předpokládá, že tragédie je jakýmsi varovným příkladem a soucit a strach chrání diváka před propadnutím takovým vášním, jaké se na jevišti předvádějí. S touto interpretací nesouhlasil Lessing, který ji ve své *Hamburské dramaturgii* napadl.

Gotthold Ephraim Lessing oproti Corneilleovi pochopil Aristotelovu katarzi jinak: interpretuje ji jako projasnění soucitu a bázně a uvedení do jejich pravé podoby. A zároveň chápe bázeň jako jistou formu soucitu a tím redefinuje tragédii na „báseň, která činí soucit“. Lessing věřil, že dobrá tragédie dělá lidi lidštějšími. Také ve své *Hamburské dramaturgii* kritizuje Corneille a ukazuje na něj jako na důvod, proč je

francouzské klasicistní básnictví na tak špatné úrovni. To souviselo s Lessingovou snahou o vybudování německé národní kultury, která do té doby v osvěcenském Německu neexistovala. Když v roce 1767 došlo k založení Hamburského národního divadla, Lessing se stal jeho dramaturgem a zároveň psal do stejnojmenného týdeníku, kde byla zveřejněna i jeho teorie katarze. Lessing se v tomto časopise věnoval zejména kritickému recenzování uváděných her a zároveň se snažil o formulování obecných pravidel dramatu, která se významně opírala o Aristotelovu Poetiku.

Na Lessinga a jeho snahu o vytvoření německé národní kultury navazovalo radikálnější hnutí Sturm und Drang, které se bouřilo proti francouzskému klasicismu, jenž udával směr německé kultuře, a vyzvedávalo Shakespeara jako svůj ideál oproti Aristotelovi, který inspiroval „pravidla“ francouzského klasicismu. Z tohoto vzdoru vzešel požadavek na svobodnou a ničím neomezenou osobnost – tzv. génia. Mladý Johann Wolfgang von Goethe jako člen hnutí Sturm und Drang přednesl v roce 1771 projev K Shakespearovu dni, ve kterém oslavuje tvůrce Hamleta a jeho tvorbu. Ale ani ve svém pozdním období se Goethe od dramatu neodpoutal a napsal esej *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* (Ohlédnutí za Aristotelovou Poetikou), ve kterém předložil interpretaci Aristotelovy katarze jako jisté smíření či vyrovnání emocí; a protože strach a soucit pramení z tragického jednání na jevišti, tak musí být během tohoto jednání samy na jevišti vyrovnány. Goethe tedy naprosto odmítá jakýkoliv psychologický či mravní účinek katarze ve smyslu očištění vášní. A říká, že umění dokáže diváka pouze poučit, nikoliv polepšit. Tento postoj sdílí společně s Corneillem, který mravnímu účinku katarze také nepřisuzoval velký význam.

Je tedy možné dojít k závěru, že každé období bylo specifické svým výkladem Aristotelovy Poetiky a každý autor byl silně ovlivněn epochou, která v jeho době vládla. Corneille se snažil vzepřít klasicistní doktríně, která ve Francii panovala, a rozhodl se k tomu využít Aristotelovu Poetiku jako Francouzskou akademií uznávané dílo. Ale v některých částech jeho *Rozprav* je viditelný přílišný logický rozbor Poetiky a poněkud nešťastná argumentační snaha obhájit své vlastní hry. Tohoto nešvaru si všiml i Lessing, který se naopak Aristotelovu Poetiku snažil využít pro formulaci obecných pravidel dramatu, a tím pomoci vytvořit německou národní kulturu. Z této situace je jasné, že Lessingovo uchopení Poetiky muselo být jiné než Corneilleovo, aby bylo „německé“ a nikoliv francouzské. Naopak hnutí Sturm und Drang se rozhodlo využít v té době nepříliš známého Shakespeara, a tak upozadit autoritu Poetiky, která silně ovlivnila

právě francouzský klasicismus a tím i německou kulturu. Zejména mladým Goethem propagovaný Shakespeare byl chápán jako naprostý opak Aristotela, a tím i klasicistní francouzské tragédie, nepsal podle žádných pravidel, a proto vyhovoval hnutí Sturm und Drang a jejich oslavě génia. Goethe ještě několik let před smrtí napsal esej o Poetice, který by se dal považovat za jisté nepochopení Aristotela. Zároveň je ale nutné si uvědomit, že přestože žil ve stejné době jako Lessing, tak podléhal jiným literárním a kulturním vlivům, a tím bylo jeho pochopení Poetiky naprosto rozdílné. Právě mezi těmito dvěma interpretacemi – Lessinga a Goetha – je možné vidět zlom, který v Evropě nastal s příchodem romantismu a který negativně ovlivnil Aristotelovu autoritu a jeho vliv na básnictví všeobecně. V romantismu se již na básnictví nenahlíželo jako na normativní projev pravidel, ale jako na poetickou tvorbu individua.

Každý z těchto tří autorů Poetikou podkládal vlastní názory a sloužila jim spíše jako studnice nápadů, ze které bylo možné čerpat inspiraci, než jako závazný vzor. Z těchto tří autorů se pravděpodobně Aristotelovy Poetiky nejvíce držel Lessing, přestože jeho pochopení katarze bylo značně rozdílné. Je tedy možné říci, že s nástupem romantismu Aristotelova Poetika ztratila svůj vliv.

Jistě by bylo zajímavé, pokud by to rozsah dovoľoval, téma ještě více rozpracovat a porovnat všechny tři autory a jejich dramatickou tvorbu, nakolik by jejich dramata odpovídala pravidlům, která sami stvořili. Při podrobnějším zkoumání by bylo vhodné přihlížet také k tomu, jaké překlady Poetiky tito tři autoři měli k dispozici a jak ovlivnily jejich interpretaci.



## 6 Zdroje

### 6.1 Primární

ARISTOTELÉS a MRÁZ, Milan, ed. *Poetika: řecko-česky*. Překlad a úvod Milan Mráz. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2008. 289 s. Knihovna antické tradice; sv. 7. ISBN 978-80-7298-131-1.

ARISTOTELÉS. *Politika*. Překlad Antonín Kříž. 2. vyd. Praha: Rezek, 1998. ISBN 80-86027-10-4.

ARISTOTELÉS. *Rétorika; Poetika*. Překlad Antonín Kříž. Praha: Rezek, 1999. ISBN 80-86027-15-5.

CORNEILLE, Pierre: Druhá rozprava o tragédii. Třetí rozprava o třech jednotách děje, místa a času, in: SGALLOVÁ, Květa, ed. a KROUPA, Jiří K., ed. *O umění básnickém a dramatickém: (antologie)*. Vyd. 1. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1997. ISBN 80-85917-31-9.

GOETHE, J. W.: K Shakespearovu dni 1771. In: GOETHE, J. W., *Dramata prosou z mládí; K Shakespearovu dni; Götz z Berliching; Clavijo-Stella*, Praha: F. Borový, 1927.

GOETHE, J. W.: Nachlese zu Aristoteles' Poetik (Výběr z úvah / Ohlédnutí za Aristotelovou Poetikou, původně publikováno in: Über Kunst und Altertum. Sechsten Bandes erstes Heft. 1827) in: Johann Wolfgang GOETHE. *Sämtliche Werke*, Bd. 14, Artemis-Verlags-AG, Zürich 1977, s. 709-712.

LESSING, Gotthold Ephraim a STROMŠÍK, Jiří, ed. *Hamburská dramaturgie; Láokoón; Stati*. Vyd. v tomto uspořádání 1. Praha: Odeon, 1980.

### 6.2 Sekundární

BAHR, Erhard. (ed.): *Dějiny německé literatury*, sv. 2, Od osvícenství k době předbřeznové, Praha, Karolinum 2006. ISBN: 80-246-1048-5.

BARACCHI, Claudia: Toward the sublime calculus of Aristotle's Poetics. In: BARACCHI, Claudia. *The Bloomsbury Companion to Aristotle*. [online]. A&C Black, 2014. [cit. 2016-03-15]. ISBN 14-411-485-4X. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=INRBAGAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false>.

BOERNER, Peter. *Goethe*. Překlad Lucy Topol'ská. Olomouc: Votobia, 1996. Malé monografie; sv. 10. ISBN 80-7198-085-4.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7008-225-6.

DOLEŽEL, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k Pražské škole*. Překlad Bohumil Fořt. Vyd. 1. Brno: Host, 2000. Strukturalistická knihovna; sv. 6. ISBN 80-7294-003-1.

ELLEDGE Scott, and Donald SCHIER, eds. *The Continental Model: Selected French Critical Essays of the Seventeenth Century in English Translation*. Edited by Scott Elledge and Donald Schier. Carleton College: University of Minnesota Press. 1960.

FISCHER, Ernst. *Původ a podstata romantismu*. Překlad Alexej Kusák. Praha: NPL, 1966.

GILLESPIE, Gerald. Romantic Drama. *Comparative History of Literatures in European Languages*, sv. 9. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1993. ISBN 90-2727-711-7.

HALLIWELL, Stephen: The Influence and Status. The Nachleben of the Poetics, in: Halliwell, S.: *Aristotle's Poetics*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press 1986, s. 286-324.

HALLIWELL, Stephen: Epilogue: The Poetics and its interpreters. In: RORTY, Amélie. *Essays on Aristotle's Poetics*. [online]. Princeton University Press, 1992. [cit. 2016-03-15]. ISBN 06-910-149-81. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=JrGxE3YUMYC&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false>.

IM HOF, Ulrich. *Evropa a osvícenství*. Překlad Alexej Kusák. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2001. Utváření Evropy; sv. 1. ISBN 80-7106-394-0.

KAPPL, Brigitte. *Die Poetik des Aristotelés in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 83.) Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2006. ISBN: 978-3-11-018952-0.

KELLY, Michael, ed. *Encyclopedia of aesthetics*. Svazek 3. New York: Oxford University Press, 1998. ISBN 0-19-512647-5.

KOPAL, Josef. *Dějiny francouzské literatury*. 1. vyd. V Praze: Melantrich, 1949.

MEHRING, Franz a POKORNÝ, Jaroslav, ed. *Stati o dramatu: výbor z díla*. Praha: Orbis, 1954. Divadelní edice.

PHILLIPS, Henry. "Vraisemblance" and Moral Instruction in Seventeenth-Century Dramatic Theory [online]. In: *Modern Language Review* 73 (1978), s. 267–277. 1978. [cit. 2016-03-15]. ISSN 0026-7937. Dostupné z: <http://doi.org/10.2307/3727100>.

POSPÍŠIL Josef. Předmluva. In: LESSING, Gotthold Ephraim a POSPÍŠIL, Josef, ed. *Hamburská dramaturgie: Výbor*. Překlad Josef Pospíšil. V Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961.

POVCHANIČ Štefan. Politické divadlo Pierra Corneille. In: CORNEILLE, Pierre. *Cid; Cinna; Nicomédes; Klamár*. Bratislava: Tatran, 1990. Divadelná tvorba; Zv. 189. ISBN 80-222-0191-X.

RADIMSKÁ, Jitka. *Corneille na české scéně: zapomenuté výročí: 1606-2006*. České Budějovice: Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis, 2007. Acta philologica Universitatis Bohemiae Meridionalis. Series monographica; 1. ISBN 978-80-7394-023-2.

RAK, Jan. *Kapitoly z dějin německého divadla*. Praha: SPN, 1965.

STROMŠÍK Jiří. Lessingovy práce o umění. In: STROMŠÍK, Jiří a MAIDL, Václav (eds.), *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*. Jinočany: H & H, 1994. Ars poetica. ISBN 80-85787-68-7.

ŠIMKOVÁ, Simeona. *Poetika v Rozpravách Pierra Corneille*. Brno : Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2010. Vedoucí práce prof. PhDr. Petr Osolsobě, Ph.D.

ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012. 2 sv. ISBN 978-80-7294-565-8.

TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky. [Diel] 3, Novoveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1991. ISBN 80-222-0186-3.

TOPOĽSKÁ, Lucy. *Literatura německého osvícenství*. 1. vyd. Praha: SPN, 1981.

VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky. I, Od antiky k počátku XX. století*. 2. vyd. Praha: Panton, 1985.

## 7 Résumé

This diploma thesis resolve how the Aristotelian treatise Poetics about the rules of poetic creation (and especially his theory of tragedy) was read and debated in the modern period, with an emphasis on three significant theory and practice representatives of dramatic and poetic creations - Pierre Corneille, Gotthold Ephraim Lessing and Johan Wolfgang von Goethe.

The first part of thesis depicts the French classicism in the 17th century and Corneille's *Trois Discours sur le poème dramatique* (1660), where the author tries to settle with the French classicism with the help of Aristotle's Poetics, is analysed. The German Enlightenment in the 18th century, Lessing and his work *Hamburgische Dramaturgie* (1767 - 1769) are introduced in the second part of this thesis. The analysis of *Hamburgische Dramaturgie* is devoted to the parts that are dedicated to Aristotle's Poetics. The thesis is concluded by the third part, which discuss the turn of the 18th and 19th centuries and the influence of the movement *Sturm und Drang*, with emphasis on one of the main representatives - Goethe and his speech *Zum Shakespeares-Tag* (1771) and essay *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* (1827).

Methodologically this thesis deals particularly with the interpretation of contemporary aesthetic issues based on secondary literature, and with interpretive introduction of three drama theories, i.e. primary literature.