

Richard ZMĚLÍK
Wrocław

„Tematika” literárního díla v předkritickém období – mezi antikou a vrcholným středověkem (výběrový přehled)

Keywords: Platón, Aristoteles, Quintus Horatius Flaccus, Galfredus de Vinsauf, mimesis, literary representation, theme of literature

Klíčová slova: Platón, Aristoteles, Quintus Horatius Flaccus, Galfredus de Vinsauf, mimesis, literární reprezentace, tematika literárního díla

Abstract

The paper discusses the issue of literary representations in the pre-critical period, represented here by selected poetological concepts, exemplified by four texts of the period: Book X of Plato's *The Republic*, Aristotle's *Poetics*, Horace's *Ars poetica*, and the mediaeval treatise by Geoffrey of Vinsauf *Poetria nova*. The aim of the study is to demonstrate the change in the understanding of the so-called content complexes of a literary work, which form the historical grounds for contemporary terms, including literary theme, motif, artistic representation, as well as the issue of fiction and reality.

Studie pojednává o problematice literárních reprezentací v předkritickém období, které zde představují vybrané poetologické koncepty zastoupené čtyřmi dobovými texty: Platónovou desátou knihou *Ústavy*, Aristotelovou *Poetikou*, Horatiovou *De arte poetica* a středověkým spisem Galfreda de Vinsauf *Poetria nova*. Cílem je analyticky demonstrovat proměnu v chápání tzv. obsahových komplexů literárního díla, které tvoří historické základy dnešních pojmů literární téma, motiv, umělecká reprezentace, stejně jako problematiky fikce a skutečnosti.

1.

Následující pojednání si klade za cíl představit vybrané myšlenkové koncepty reflektující otázky spojené s problematikou umělecké reprezentace, zobrazení a toho, co bychom dnes mohli označit pojmem

téma či tematika literárního díla. Ačkoli se s danými výrazy v dobových poetikách samozřejmě nesetkáme, přesto je v nich možné vymezit oblasti problémů, které dnes pod uvedené pojmy náležejí. Naším úsilím je z tohoto hlediska výběrově postihnout proměňující se přístup k obsahovým komplexům slovesného uměleckého díla, a to na příkladu tří zvolených dobových poetik a jednoho pojednání o básnickém umění, které nelze nazvat poetikou v pravém slova smyslu. I když se jedná pouze o malou část historických poetik a pojednání o slovesném umění, přesto se na tomto příkladu ukazuje, jakou cestou se ubíralo myšlení o literatuře od svých raných vývojových fází z hlediska pojetí a chápání uměleckého zobrazování. Právě otázky spojené s reprezentací, tematikou, motivikou či látkami se staly důležitými a často z různých metodologických stanovisek diskutovanými oblastmi rovněž v moderní literární vědě.¹ Článek usiluje postihnout některé základní aspekty spojené se jmenovanou problematikou, zejména pak analyzovat předkritickou reflexi těch vlastností literárního díla, které v moderní literární vědě spojujeme s koncepty a pojmy, jakými jsou umělecká reprezentace a zobrazení, tematika nebo literární fikce a skutečnost. Posledně jmenovaná oblast zde má důležitý význam, neboť se bezprostředně vztahuje i dnes k často diskutovanému pojmu *mimesis*, jenž je ve zjednodušeném pojetí definován jako nápodoba skutečnosti (reality) uměleckým dílem (zobrazením).

Dříve, nežli přistoupíme k jednotlivým konceptům, zbývá objasnit pojem *obsahový komplex*, který není v literární vědě ustálen. Pojem v práci používám jako do určité míry synonymum k současným literárněvědným pojmům téma, reprezentace, fikcionalita, motiv apod., neboť – jak jsme uvedli – s těmito výrazy se v pracích, o kterých pojednáváme, nesetkáme. Určité nedorozumění by přece jen mohlo působit slovo *obsah* v uvedeném sousloví. Daniela Hodrová v knize

¹ V literární tematologii můžeme sledovat několik různých metodologických okruhů, např. strukturálně-sémiotickou orientaci tartusko-moskevské školy (J. M. Lotman, V. N. Toporov), fenomenologickou analýzu (G. Bachelard) či archetypální kritiku (N. Frey), stejně jako tradiční komparativní přístup (dále např. viz Nünning 2006, s. 122–126; Hodrová 1997, s. 5–24).

Poetika míst (1997) jednoznačně konstatuje, že tematika neznamena totéž, co obsah:

[...] jaký je vztah mezi tématem a obsahem? Řekněme rovnou, že jde o pojmy naprosto odlišné, i když se často směřují a zaměňují. Obsah je především pojmem, který vystupuje zpravidla v korelaci s formou: obsah a forma. Takto se s ním setkáváme v marxistické literární vědě, v níž obsah a forma figurovaly jako dvě oddělené složky díla, přičemž první z nich je pokládána za výchozí, druhá za cosi, co k obsahu přistupuje zvenčí (Hodrová 1997, s. 5).

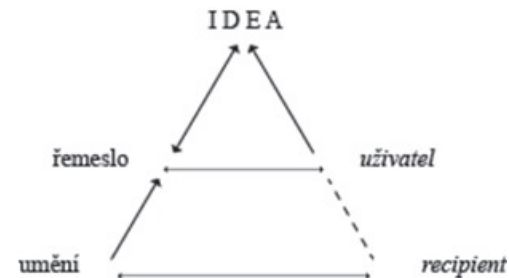
Hodrová tím, že odkazuje k tradičnímu historickému rozlišování *obsahu a formy*, přisuzuje pojmu obsah mimoliterární kvalitu. Obsahem je mimoliterární skutečnost, která je *ex post* zformována v uměleckém díle. Pojem *obsahový komplex* však znamená něco zcela jiného. Jedná se zde o obsahové kvality, které jsou imanentní fikčním světům, resp. jsou to obsahy fikčních, nikoli aktuálních či reálných světů. Na rozdíl od *významových komplexů*, mezi které může náležet např. metrické schéma, druh rýmu, narativní strategie, kompozice apod., jsou *obsahové komplexy* utvářeny soubory tzv. fikčních entit. Nicméně právě na uvedených příkladech se pokusíme dokladovat, jak byly tyto *obsahové komplexy*, pro které ještě neexistovala ustálená a zpřesňující terminologie, reflektovány v rámci předkritického myšlení.

2.

Zkoumání obsahových kvalit a komplexů, jinými slovy toho, co bychom dnes mohli označit pojmy téma, motiv, umělecká reprezentace apod., má v myšlení o literatuře dlouhou tradici, a i přesto, že se nejednalo vždy o doslovné a jednoznačné vymezení uvedených pojmů tak, jak je známe z moderní literární vědy, lze jmenovanou tradici sledovat už od antiky. Za jakýsi historický korelát uvedených termínů lze pokládat slovo *mimesis*, se kterým se poprvé setkáváme v Platónově desáté knize *Ústavy* (kolem roku 370 př. Kr.). Platón pojmem *mimesis* charakterizuje nejen vlastní povahu umění, jež chápe jako napodobování jevů, ale především mu tento pojem slouží k ontologické taxonomii a hierarchizaci „společenských produktů“. Umění jakožto produkt

lidské činnosti je pro Platóna de facto napodobením druhého řádu, neboť na rozdíl od jevů reálného (empirického) světa, jež jsou reflexí Platónova světa idejí (Platón 2001, s. 307), zakládá se umění pouze na napodobení jevové skutečnosti; navíc je vlastní umělecké napodobení samo o sobě nedokonalé.² Ke světu idejí, jež je ontologickým rámcem jevových entit, umělecké dílo nezaujímá bezprostřední vztah podobně, jako například řemeslný výrobek; není jeho reflexí, ale odrazem teprve až jevových entit.

Mimesis, jak bylo řečeno, je napodobením, avšak napodobením v ontologickém slova smyslu. Umělecká reprezentace popisována pojmem *mimesis* neznamena jednoduše prosté kopírování, ale spíše vyjadřuje *vzdálenost* uměleckého zobrazení od jeho reálné předlohy (v důsledku pak rovněž od světa idejí) a současně i jeho modifikaci vyplývající z neschopnosti reprezentovat jev v jeho celistvosti (Platón 2001, s. 312). Mimesis je u Platóna takovým typem napodobení, které je sice odvozené z jevové skutečnosti, avšak přesto ji není schopno reprodukovat (srov. Juan-Navarro 2007, s. 102). Umělecké napodobení tedy neznamena totéž, co přepis skutečnosti. Umění nemůže substitovat realitu, svým zobrazením vytváří novou kvalitu, která je však od skutečnosti ontologicky odvislá.



Obr. 1. Vztah mezi idejí, jevem a uměleckou reprezentací schematicky vyjádřený trojúhelníkem znázorňuje nejen různé úrovně vzdálenosti (vyznačené rozbí-

² Jednoznačným odkazem na tuto skutečnost Platón otevírá desátou knihu *Ústavy*: „Nuže uvaž toto: co z obojího jest při jednotlivé věci účelem malířství,

havostí ramen trojúhelníku) od ideje, ale rovněž korelaci mezi „sociálním produktem“ a jeho uživatelem, resp. recipientem, kterým odpovídá stejná úroveň vzdálenosti od světa idejí (Platón 2001, s. 315, 319). Filozof jako uživatel je schopen skrze jevovou podstatu rekonstruovat ideu, avšak v úloze vnímatele se naopak původní idea vzdaluje, resp. znejasňuje. Srov.: „All the poets, of whom Homer is the first, are only imitators who may copy images of virtue but who have no direct contact with the truth” (Juan-Navarro 2007, s. 104).

Platónovy argumenty vyplývají z pochopené kvalitativní distinkce mezi jevovým či empirickým jsoucнем a jeho uměleckou reprezentací, která sama o sobě je sférou i kvalitou sub specie uměleckého díla. Platónovi se však primárně nejedná o poznání těchto kvalit, nezajímá jej umělecké τεχνη jako Aristotela; jeho pozornost – jak bylo řečeno – je věnována ontologii uměleckého díla, a to na pozadí nejen konkrétní filozofické koncepce, ale i vzhledem k praktické funkci umění spočívající v jeho společenské účelnosti (viz dále). Z tohoto hlediska Platón vyjímá umělce z modelu své ideální obce (s výjimkou skladatelů hymnů a chvalozpěvů na bohy a statečné a dobré muže; Platón 2001, s. 319–320), nebo se ničím praktickým a užitečným nepodílí na jejím rozvoji, což vyplývá rovněž z povahy umění, které jako napodobující aktivita stojí nejdále od pravdy, tj. od Platónovy říše idejí (Platón 2001, s. 317n.; viz obr. 1). I přes Platónovo pozitivní hodnocení samotného básnického výkonu,³ právě tato jmenovaná vlastnost včleňu-

zdali vypodobnit to, co jest, jak vskutku jest, či to, co se jeví, jak se jeví, a zdali tedy jest napodobením zjevu, či pravdy? Zjevu. Věru tedy daleko do pravdy jest napodobovací umění, a jak se podobá, proto dovede všechno vyráběti, poněvadž z každé věci zachycuje jen něco málo, a to vnější obraz” (Platón 2001, s. 309).

³ O tom zejména v dialogu *Ión*, kde je rovněž stanoven základní rozdíl mezi vědeckým přístupem k literatuře a její uměleckou reprodukcí (interpretací): „Neboť všichni dobří básníci epičtí pronášejí všechny ty krásné básně nikoli z odborného umění, nýbrž jsouce básnicky nadšeni a posedlí bohem; [...] ...když vkročí do harmonie a rytmu, tehdy jsou ve vytržení, a jako bakchantky v posedlosti nabírají z řek med a mléko, ale když jsou při rozumu ne, tak to dělá i duše skladatelů písní, jak oni sami říkají. [...] Básník je totiž lehký tvor, okřídlený a svatý, schopný tvořit ne dříve, než se dostane do nadšení a vytržení, a když v něm již není rozumu; dokud však má tento statek, každý člověk je neschopen básnicky tvořit a věštit.” (Platón 2010, s. 84)

je básnictví do paradigmaticky těch činností, které nejen ze své vlastní povahy, ale i z hlediska své společenské účelnosti se jeví jako ve své podstatě převážně neužitečné, nebo dokonce škodlivé pro řádné fungování Platónovy ideální polis.

Mnoho na tom záleží, milý Glaukóne, mnoho, více, než se zdá, stane-li se člověk dobrým, či zlým, pročez nesmíme se dáti svést ani počtami ani penězi ani jakýmkoli úřadem a ovšem ani uměním básnickým, abychom zanedbali spravedlnosti a ostatních ctností (Platón 2001, s. 321).

Z toho, co jsme dosud uvedli, vyplývá, že pojem mimesis je u Platóna poněkud složitější koncepcí, než se na první pohled může zdát. Řekli jsme, že napodobení není kopií skutečnosti. Pojem mimesis je rovněž zakódován v Platónově pojetí jazyka, který je prostředkujícím nástrojem mezi subjektem, jevem a idejí. Jeho ústřední funkcí je reference, především přímé odkazování k jevovým či ideovým kvalitám. Tuto bezprostřednost zajišťuje rovněž identifikace mluvčího se subjektem výpovědi, stejně jako na opačném konci téma reference s předmětnou či ideovou skutečností. Básnické umění sice disponuje referencí, avšak není vázáno jako filozofický dialog zřetelem k pravdivosti, ale jinými pravidly, jež vyplývají právě z umění jako samostatné činnosti. Platón si uvědomuje referenční sílu jazyka a spolu s ní i referenční sílu uměleckých textů, a tím i nemalou autonomii obsahových komplexů uměleckých děl, tj. toho, k čemu je v umění odkazováno. Jelikož však Platón nechápe jazyk jako oblast možných kvalitativně odlišných referencí, spatřuje v referenčním potenciálu uměleckých děl nebezpečí pramenící právě z autonomie, kterou umělecké texty disponují.⁴ A přestože Platónovým hlavním cílem není vlastní zkoumání uměleckých obsahů, svým pojetím mimesis se k dané problematice přece jen určitým způsobem vztahuje. Konkrétně se to projevuje

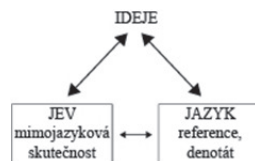
⁴ V dialogu *Ión* se Sokrates ptá, zdali je schopen lépe poznat to, co Homér zbásnil, takový člověk, který s danou věcí přichází v praxi do styku a zabývá se jí (např. řemeslník, lékař apod.) nebo interpret. Sokratovo konstatování je jednoznačné: interpret nedisponuje schopností adekvátně posoudit správnost umělecké reprezentace. Sokratův (Platónův) pohled na otázku jazykové reference je unifi-

v jeho korekci uměleckých obsahových komplexů spočívající v doporučení, aby básníci zobrazovali pouze předem stanovená a povolená témata (srov. Juan-Navarro 2007, s. 104):

[...] donucujeme básníky, buď aby neřikali, že to jsou činy těchto mužů, nebo aby říkali, že tito mužové nejsou potomky bohů; obojího však ať netvrdí, ani se nepokoušejí namlouvat mládeži, že bozi plodí zlo a héroové že nejsou o nic lepší než lidé. Jak jsme řekli již dříve, nejsou ty věci ani zbožné ani pravdivé, neboť jsme přece dokázali, že od bohů zlo pocházeti nemůže. [...] Proto třeba učiniti přítrž takovým bájím, aby nevštěpovaly naší mládeži lehkomyšlné posuzování špatnosti (Platón 2001, s. 77).

Pro Platóna je obsahová relevance verbálních projevů garantována korelací s jevem či idejí, jež jsou zase postulovány v rámci příslušných myšlenkových (filozofických) postupů, které Platón demonstruje v průběhu svého výkladu. A jelikož se básnictví v otázce zobrazování řídí vlastními pravidly, má schopnost ve výsledku lhát, zkreslovat skutečnost, a proto ji nikoli sugerovat (relevantně zprostředkovávat), ale naopak nesprávně imitovat. Toto imitování spočívá nejen v chybných obsazích (tématech), ale také v konkrétních uměleckých postupech.⁵ Následující citace dokládá, jak zvolený narativní postup, který tematizuje vypravěče zjevně odlišného od autora, je Platónem poklá-

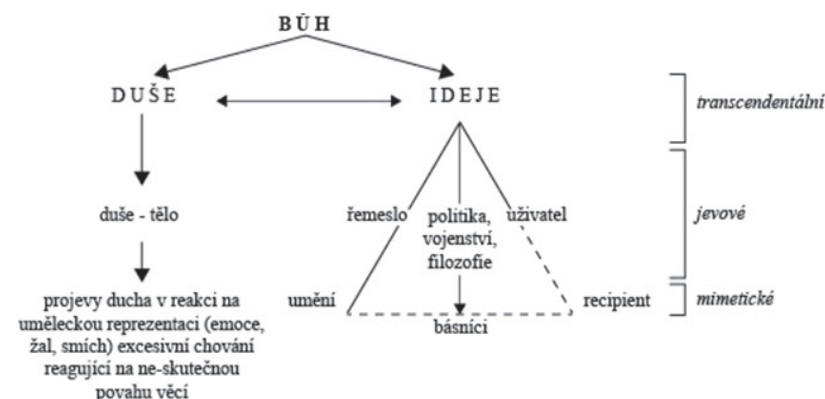
káni. Umělecké dílo se svojí zobrazovací složkou (tematikou) podléhá spolu s jevovými složkami axiologii, jejímž centrálním bodem je svět idejí. Jazyková reference musí být ve shodě se zkušeností.



⁵ Opakem je takové umění, které následuje předepsaná témata a podněcuje k ctnosti a životní uměřenosti. Avšak pro takové umění je nezbytné a priori (z pozice rozumového, filozofického poznání) předepisovat témata, stejně jako formální způsoby jeho zpracování (rytmus, harmonie, kompozice apod.). V opačném případě se umění vymyká své pravé účelnosti, kterou jí Platón ve své koncepci ideální polis přisoudil (Platón 2001, s. 90).

dán za projev nepatřičného napodobování, a tedy zkreslování pravé povahy skutečnosti:

Víš tedy, že k těmto veršům: *a všech pak Achajů prosil, / Atreovců dvou však nejvíce, vůdců to mužstva* mluví básník sám ani se nesnaží obracet naši pozornost jinam, jako by to vypravoval někdo jiný než on; ale co následuje, mluví, jako kdyby on sám byl Chrysés, a pokouší se co nejvíce v nás způsobiti zdání, že to není Homér, kdo mluví, nýbrž ten starý kněz. A tak má upraveno i téměř celé ostatní vypravování o událostech v Iliu a o příbězích na Ithace i v celé *Odyseii*. [...] Kdyby však básník sebe nikde neskrýval, byla by celá jeho báseň a celé vypravování provedeno bez napodobení (Platón 2001, s. 79).



Obr. 2. Mimesis v Platónově axiologii. U Platóna je duše nesmrtelná, současně neexistuje žádný „kaz“, jenž by ji byl schopen v důsledku zničit (Platón 2001, s. 322n.). Toto platí pro duši v její „čistě“ a absolutní podobě (vyznačeno velkými písmeny): „... chceme-li viděti, jaká v pravdě jest, nesmíme se na ni dívat tak, jak ji vidíme nyní, poskvřenou od společenství těla i od jiných zlých věcí, nýbrž jaká jest ve své čistotě...“ (Platón 2001, s. 325.). Naopak to, co může člověka a jeho duševní obzor zaslepovat, tzn. vzdalovat jej od poznání pravého jsoucna, je lpění na tom, co je od tohoto jsoucna nejvzdálenější, což je právě umění ve své napodobující funkci. Platón rovněž hovoří o neblahém působení umění, její *tematiky* (způsobu a modu zobrazení) na recipienta. S uměním, jež vyvolává silné emoce, spojuje řadu nectností. Na rozdíl od politiky, vojenství, filozofie, které v ideálním případě vychovávají ke ctnostem, jejichž projevem je účelnost, umění ze své podstaty a společenské funkce,

kterou mu Platón přisuzuje (s výjimkou zmíněných hymnů a chvalo zpěvů) naopak odvádí pozornost od pravého a ctného jednání a chování, jakož i od poznání skutečné povahy jevů (srov. Mitoseková 2010, s. 24, 25).

Jazyk referuje k jevovým či ideovým entitám a zárukou této reference je i status mluvčího, který musí být reálně a jednoznačně identifikovatelným subjektem, stejně jako to, o čem se vypovídá, má být jednoznačné a skutečné. Problém mimesis se tu jeví jako záležitost konstruovanosti uměleckého světa, který zatemňuje relaci mezi subjektem a objektem. Tento vztah musí být kauzální, analogicky, jako existuje kauzalita mezi jevovým jsouncem a idejí. Řečový projev (konkrétně sloh) – jak Platón na jiném místě konstatuje – je projevem duše, je jejím odrazem (Platón 2001, s. 88). Proto i relevantní jazyková reference musí být v souladu s pravým poznáním světa jevů a idejí.

Umělecká konstruovanost, dnešními slovy bychom mohli říci fikcionalizace, znemožňuje toto poznání, neboť se řídí jinými pravidly než těmi, která vychází z filozofického zkoumání jmenovaných otázek a problémů. Proto je básnické umění nejdále od poznání pravé povahy věcí a jejich idejí, neboť svým zobrazováním podléhá jiným pravidlům. Mimesis je rovněž označením pro tuto konstruovanost a otázku umělecké reprezentace, stejně jako pro oblast (dnešními slovy) literární tematiky, a to nikoli ve smyslu trpné nápodoby, ale umělosti těchto kvalit. Mimesis je tak s určitou nadsázkou historickým ekvivalentem fikčnosti. U Platóna však nedochází k oceňování této umělosti jako skutečného tvůrčího aktu, ale k vřazení této činnosti do jeho ontologicko-axiologické soustavy. Mimesis se tak stává spíše pojmem z oblasti filozofie básnického umění než poetiky. Je způsobem „bytí“ uměleckých reprezentací.

3.

Napodobení (mimesis) má v Aristotelově *Poetice* odlišné konsekvence, než je tomu u Platóna. Aristoteles reflektuje rozdílné způsoby uměleckého napodobení, zajímají jej formální a strukturní mechanismy, jimiž je daná látka v uměleckém díle zpracována, tedy to, s čím se

u Platóna nesetkáváme; významně reflektuje rovněž estetický a recepční vliv umělecké reprezentace. Zejména v Aristotelově *Poetice* nacházíme důležité poznatky, které reflektují problematiku uměleckých reprezentací, které se spolupodílí na konstituci jednotlivých uměleckých slovesných žánrů. Vedle celé řady historických poetik náleží Aristotelově pojednání o slovesném umění přední místo zejména proto, že se jedná o první poetiku, která se pokouší systematicky nejen popsat, ale rovněž analyticky vyložit otázky literárního umění, konkrétně tragédie a eposu.⁶ Podstatné na Aristotelově *Poetice* je to, s čím se později v takové míře nesetkáme, totiž důraz na strukturní stránku uměleckých žánrů. Hovoří-li Aristoteles o struktuře slovesného umění, sleduje logiku jeho vnitřní výstavby, která je reprezentována nejen v systémové klasifikaci jednotlivých částí konkrétního útvaru (části tragédie, typy dějů, postav apod.), ale také jejich funkcí. Pro Aristotela není umělecké dílo pouhým celkem složeným z vybraných částí, ale je si vědom, že jednotlivé složky jsou uspořádány hierarchicky a současně že tato hierarchie je projevem jejich funkčních vlastností, jichž nabývají v rámci celku:

Nezbytně má tedy každá tragédie šest složek, které ji činí takovou či onakou. Jsou to děj, povahy, mluva, myšlení, výprava a hudba. [...] Nejdůležitější z těchto složek je sestavení událostí; není přece tragédie zobrazením lidí, nýbrž jednání a života, štěstí a neštěstí, a štěstí i neštěstí je založeno na jednání. Smyslem hry je tedy nějaké jednání, nikoli vlastnost; lidi činí takovými nebo onakými jejich povaha, ale šťastnými či nešťastnými jejich počínání. Herci nehrají proto, aby vyjádřili povahy, nýbrž vystihují povahy při tom jednání a skrze ně; jsou tedy cílem tragédie události a děje, a cíl je ze všeho nejdůležitější. (Aristoteles, 1972, s. 8)

Aristoteles se tak plně soustředí na problémy *strukturace a funkčních dispozic celku*. V *Poetice* jsou postupně analyzovány jednotlivé části uměleckých žánrů a vykládány jsou i jejich funkční specifikace. Z takto nastavené epistemologie vyplývají i zásady a poznatky platné pro realizaci složitějších obsahových komplexů. Nelze však jednodu-

⁶ Aristotelova *Poetika* je neúplná, chybí předpokládaná druhá část věnovaná komedii.

še konstatovat, že tyto kvality (dnes bychom mohli říci téma, motiv apod.) jsou výhradně kvalitami imanentními, závislými pouze a jedině na uměleckém textu. Spíše se jedná o jakousi transformaci mezi obecnými kognitivními pravidly a zákonitostmi, které jsou platné pro relevantní poznávání jevové skutečnosti (externí kritéria), tzn. *pravděpodobnost, nutnost, přiměřenost* v zobrazování, a podmínkami umělecké struktury díla (interní kritéria), kde se jmenované mody (pravděpodobnost, nutnost a přiměřenost) stávají uměleckými postupy manifestovanými v plánu narace nebo předvedení. Konkrétní realizací této transformace jsou především peripetie a anagnorize jako umělecké kvality a významné funkční komponenty struktury tragédie:

Peripetie je, jak naznačeno, přeměna událostí v opak, a to, jak říkáme podle pravděpodobnosti nebo nutnosti. (Aristoteles, 1972, s. 12)

Odtud vychází i zásada umělecké reprezentace, jež je provázána s transformovaným kognitivním modelem pravděpodobnosti či nutnosti do roviny uměleckého zpracování (jako oblast narativního uspořádání děje), a tak rovněž úzce spojena s funkčně chápanou strukturou celku díla a jeho částí:

Když totiž skládal Odysseu, nezbáslil všechno, co se Odysseovi přihodilo, např. že byl raněn na Parnasu, že při náboru vojska předstíral šílenství, věci, z nichž ani jedna za sebou neměla vzápětí podle nutnosti nebo pravděpodobnosti druhou, nýbrž sestavil celou Odysseu kolem jediného příběhu, jak jej my chápeme, a podobně i Iliadu. Tedy právě jako v ostatních uměních se jednotné zobrazení týká jedné věci, tak musí i děj, protože je zobrazením jednání, zobrazovat jednání jedno a celistvé a jeho části se musí skládat z událostí tak, aby přesune-li se některá část nebo odejme, octl se ve zmatku a pohybu i celek. Co totiž může být použito nebo chybět, aniž tím nastane znatelná změna, to není žádnou částí celku. (Aristoteles 1972, s. 10.)

Odtud Aristoteles směřuje k vlastní povaze umělecké reprezentace, která – jak jsme výše uvedli – vyplývá ze zákonitostí básnické skladby (struktury):

Z řečeného je patrné i to, že úkolem básníka není podávat, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti nebo nutnosti. Dějepisec a básník se totiž neliší tím, že píše veršem nebo prózou; vždyť i dílo Hérodotovo by se dalo převést do veršů a v té veršové formě by zůstalo jakýmsi dějinami

stejně dobře jako bez veršů. Oba se však liší tím, že jeden vypráví, co se stalo, kdežto druhý, jaké věci by se stát mohly. Proto je poezie věc filozofičtější a vážnější než historie; báseň totiž liší spíše věci obecně platné, kdežto dějepisectví jednotlivosti (Aristoteles, 1972, s. 10)

Tímto se dostáváme nejen k otázce reference, ale také k problematice fikce, které si u Aristotela všímá rovněž Zofia Mitoseková (viz Mitoseková, 2010, s. 39–40). V *Poetice* můžeme rozeznat dva aspekty problému. První se týká oblasti *fikčnosti*, druhý *fiktivnosti*. Fikčnost chápeme jako vlastnost umělecky konstruovaných světů, které mají primárně nereferenční povahu (viz Cohnová 2009, s. 26–31), zatímco fiktivnost ve významu smyšlenost.⁷ Jinými slovy lze říci, že fikční prvek na rozdíl od fiktivního může mít svůj reálný (referenční) korelát.⁸ Aristoteles konstatuje, že na rozdíl od historika, básník nemusí referovat ke skutečným jevům nebo postavám, neboť je vázán jiným požadavkem než historik. Tímto požadavkem je uměleckost (literárnost) projevující se v estetickém působení na recipienta.⁹

Nicméně i tak se v některých tragédiích vyskytuje jen jedno nebo dvě známá jména, kdežto ostatní jsou smyšlená, ba v některých není známé ani jediné, například v Agathónově *Anthe*; v ní jsou jména vymyšlena podobně jako události, a hra nám proto nepůsobí požitkem menší. (Aristoteles 1972, s. 11)

Jak vyplývá z uvedených příkladů, důležitá je strukturovanost a náležité funkční užití konkrétních stavebních prvků příslušného uměleckého žánru.¹⁰ Zřejmý je tento požadavek i ve chvíli, kdy Ari-

⁷ O rozkolísaném užívání pojmu fikce napříč různými vědeckými diskurzy viz Cohnová 2009, s. 16–23.

⁸ Tím je například jméno postavy nebo místa, které koexistují i v aktuálním či historickém světě. To ovšem neznamená, že mezi fikční entitou a reálnou entitou existuje vztah prosté identity. (Příkladem může být korelace mezi reálnou a fikční topografií apod.)

⁹ S touto funkcí je spojen především pojem katarze (viz např. Mitoseková 2010, s. 36).

¹⁰ U Aristotela má stejnou kompozici tragédie, epos i epeje. Liší se v provedení; tragédie disponuje scénickou a hudební složkou, zatímco epos a epeje především narativní.

stoteles uvádí způsob, jakým se v tragédii mají náležitě realizovat konkrétní obsahy. Všimněme si, že uvedené příklady, které jsou jakýmsi *tematickými rastry*, kromě preskripce vykazují i principy, o kterých zde hovoříme, tzn. strukturovanost a funkční určení každého z jednotlivých stavebních prvků obsahového komplexu:

Nemá se předvádět (v tragédii – pozn. R. Z.), kterak upadají ze štěstí do neštěstí lidé vynikající; taková věc totiž nevyvolává ani strach, ani soucit, nýbrž odpor. Ani se nesmějí v tragédii povznést z neštěstí ke štěstí lidé zlí; to je přece ze všeho nejméně tragické, protože v tom není nic, jak se patří: ani to neuspokojuje lidské city, ani to nebudí strach, ani soucit. Ale také v ní nesmí upadat člověk opravdu špatný ze štěstí do neštěstí. Tak sestavený děj by sice naše city uspokojoval, nebudil by však soucit ani strach; soucit přece platí tomu, kdo upadne do neštěstí nezaslouženě... (Aristoteles 1972, s. 13)

Jak můžeme sledovat na uvedené citaci, (nejen) v otázce zobrazování se u Aristotela ve skutečnosti nejedná o rozpracování vlastní strukturální metody, ale spíše o vědomí strukturovanosti díla a funkčního propojení jeho základních částí a následné využití tohoto poznání při definování toho, čím umělecké dílo má být a čím naopak být nemá (srov. pozn. 9). Nejde mu tedy o vlastní zkoumání strukturní výstavby, ale o využití konkrétních strukturních pravidel, jež vystupují ve smyslu uměleckého kánonu. Proto zde svoji důležitou roli mají rovněž vzory hodné napodobení (viz Aristoteles 1972, s. 14–15). Existují obsahy (látky, témata), které si vyžadují i jisté zpracování, avšak podstatný je především způsob tohoto zpracování – *τεχνη*, neboť primární funkcí slovesného díla (tragédie, eposu) je emocionálně působit na recipienta. (U mladších dobových poetik naopak sledujeme důraz, který je kladen především na preskripci, s čímž souvisí i jiný způsob přístupu k obsahovým komplexům. Jak uvidíme dále, důležitou úlohu zde bude mít především přiřazování konkrétních obsahových typů daným formálním postupům uměleckého ztvárnění. Strukturní a funkční základy v přístupu k uměleckému dílu významně iniciované v Aristotelově *Poetice* budou v pozdějším období nahrazeny jiným výkladovým modelem.)

S uvedenými oblastmi úzce souvisí pojem *mimesis*, který může mít u Aristotela víceznačné vymezení. Jak konstatovala Mitoseková, *mimesis* zde není synonymem prostého uměleckého napodobení jevové skutečnosti, nejedná se o kopírování reality, ale o problematiku reprezentace (Mitoseková 2010, s. 39). Obsahové komplexy uměleckého díla vystupují jako reprezentace konkrétních či smyšlených entit, stejně jako myšlenek a idejí. Pojem *mimesis* naplňuje i význam analogie uměleckého zobrazení k mimoliterárním aspektům, které vyplývají z uзуálně kognitivní povahy; např. zobrazené věci mají být reprezentovány tak, aby bylo vždy zřejmé, o jakou věc se jedná:

[...] ať už je to živočich nebo kterákoli věc, která se skládá z nějakých částí, musí je mít nejen uspořádány, ale musí mít i velikost vůbec ne nahodilou; krása totiž záleží ve velikosti a v uspořádání. Proto nemůže být krásný ani živočich přespříliš malý – v tom případě ho vidíme nejasně, protože se nakonec ocitáme na samé hranici pozorovatelnosti – ani příliš veliký... (Aristoteles 1972, s. 9).

Pojem *mimesis* by bylo možné rovněž chápat i jako odkaz k osvědčeným literárním vzorům. Ještě jeden významový rozměr *mimesis* bychom zde rádi reflektovali. Závěrem *Poetiky* Aristoteles hovoří o jednom z hlavních úkolů básníka:

Protože je totiž básník zobrazitel právě jako malíř nebo jiný výtvarník, nutně musí zobrazovat vždy jedno ze tří: buďto věci, jaké skutečně byly nebo jsou, anebo jak jsou tradovány či jaké se zdají, anebo jaké být mají. (Aristoteles 1972, s. 28).

Skutečnosti mají být zobrazeny buďto reálně nebo uзуálně, anebo mají modelovat potenciální situaci a stav. Jinými slovy, tyto postuláty jsou mimetickými předpoklady, tzn. myšlenkovými konstrukty, které předchází jako nutný požadavek vlastnímu uměleckému zobrazení, které ovšem není trpnou kopií těchto konstruktů, ale jejich aktivní realizací (transformací) závislou na uměleckém žánru a příslušných postupech. V otázce zobrazování a realizace obsahů není umění zcela svobodné, avšak není ani pasivní kopií skutečnosti. Vztah napodobení a realizace obsahů je problémem uměleckých transformací.

Jedním z podstatných a důležitých rysů Aristotelova uvažování o slovesném umění je směřování k určité divergenci mezi látkou ja-

kožto materií či předmětem napodobení a samotným tímto napodobením, tj. uměleckou reprezentací. Pro Aristotela se v dnešním slova smyslu téma, resp. to, o čem je v uměleckém textu pojednáváno, utváří v rámci žánru, resp. zvolených formálních kritérií (typ verše, metra, narace, předvedení). Lze tak říci, že umělecká reprezentace (a dnešními slovy rovněž tematika) se odlišuje na základě materiálové či žánrové (formální) kontextualizace. Aristoteles se sice explicitně nezabývá autonomií básnického obrazu, více jej zajímají slovesné žánry (zejména pak tragédie) a jejich vnitřní uspořádání, jakož i funkční provázání jednotlivých částí. Na začátku své *Poetiky* však jednoznačně konstatuje, že básnické umění je uměním napodobujícím, avšak – na rozdíl od Platóna – tím, že svoji pozornost směřuje k problematice výstavby (strukturace) slovesných uměleckých artefaktů, vyvstává přece jen i tato kvalita mnohem více ve své specifčnosti a vyhraněnosti. To je umožněno především typem zvolené epistemologické koncepce, která – jak výstižně upozornil Lubomír Doležel – významně předznamenává další vývojové směry v novodobém myšlení o literatuře a rovněž významně rezonuje v pozdější strukturalistické tradici.¹¹

¹¹ Strukturální tendence Aristotelova kritického zkoumání starořecké tragédie vyvozuje Doležel z obecných principů vědeckého poznání, jež Aristoteles ve svém díle postuluje (indukce a dedukce) s tím, že právě *Poetika* z tohoto hlediska představuje zajímavý epistemologický modus spočívající v aplikaci mereologického principu: „Zobrazení tragédie se stává *strukturálním* modelem. Žánr je zobrazen jako složený celek tvořený množinou částí; každá část je pak celek sestávající ze svých vlastních částí. Aristotelovo rozložení struktury tragédie stojí na počátku dlouhého, ale relativně pomalého vývoje mereologického modelu v poetice. [...] Studium básnických struktur se tu stává inspirací pro studia obecně strukturální. Pro poetiku bylo zavedení mereologického modelu rozhodující událostí v jejím ustavení jakožto vědecké disciplíny” (Doležel 2000, s. 34, 36). „Jak Doležel dále uvádí, Aristotelovu *Poetiku* lze pokládat za základ pro rozvoj vědeckého uvažování v literární teorii (Doležel 2000, s. 38), avšak i přes veškerou propracovanost tohoto systému dochází k jeho epistemologické redukci, jež je způsobena tím, že Aristoteles nenahlíží předmět svého zájmu (tj. antickou tragédii) v jeho co nejobjektivnější platnosti, ale vybírá si pouze ta díla, která sám pokládá za reprezentanty adekvátního umění (Doležel 2000, s. 42n.).

4.

Jestliže napodobování má pro svoji odvozenost a nepůvodnost u Platóna negativní význam, ve spise římského básníka Quinta Horatia Flacca *Epistola ad Pisones* (1. stol. p. n. l.), známém rovněž pod názvem *De arte poetica* se jedná naopak o projev umělecké vyspělosti a pravého básnického umu. Jedná se ovšem o jiný typ napodobení, který nevychází ani tak z vlastností jevové skutečnosti, jako spíše ze starších a osvědčených literárních vzorů, které slouží k tomu, aby si na nich umělec uvědomil, jaké prostředky jsou vhodné pro zobrazení dané látky či tématu. Horatiova tzv. poetika je preskriptivní; konstatuje určité soubory uměleckých technik a postupů, jež chápe za relevantní pro reprezentaci příslušných obsahů. Zdrojem této preskripce je především úzus, tzn. starší kanonizované literární vzory, a s nimi spojený vkus. Právě vzory zajišťují nezbytnou tradici a kontinuitu básnického umění tím, že jej zbavují tvůrčí svévolé a předepisují mu závazná pravidla. Tradice a kontinuita je velice důležitá, neboť v ní je pojímáno básnické umění jako vědomý tvůrčí čin vyvázaný z náhodného chaosu:

Jakým veršem se opěvat mají králů a vůdců
činy a válečné příběhy žalné, ukázal Homér.
V sdružení nestejných veršů byl vložen nejprve projev
žalu a stesku a potom i výraz splněných přání.
Skrovné však elegie kdo první do světa vyslal,
o tom je učenců spor, jenž dosud rozhodnut není.
(Horatius 1972, s. 53)

V rámci této tradice se rovněž ustálil určitý úzus látek, témat a motivů, které vytváří jakýsi literární korpus, pro který je typické to, že mezi látkou nebo tématem a způsobem jejich uměleckého zpracování je vztah *kauzálně-aditivní*, nikoli (řečeno pojmoslovím moderní literární vědy) strukturně-funkční:

Jestliže s poměry mluvčího jsou v neshodě slova,
vypuknou v hlasitý smích i římsí jezdcí i pěší.
Mnoho záleží na tom, zda bůh či polobůh mluvčí,
zda kmet zralého věku, či jinoch ohnivý v květu

mládí, zda velmožná paní, či bedlivá chůva, či kupec
po světě těkající, či pěstitel zelených rolí,
Asyřan rodem či Kolch, zda v Thébách kdo rostl či v Argu.
(Horatius 1972, s. 54)

Tuto kauzalitu zaručuje úzus, preskripce, v rámci které dochází de facto ke kritické manifestaci jakýchsi obsahově-formálních invariantů, tzn. souborů látek, témat a k nim přidružených relevantních formálních uměleckých postupů. Pro Horatiovu poetiku je příznačné to, s čím se setkáme i později v dalších pracích a co je důsledkem jmenované uzuality a z ní vycházející kanonizace starších literárních předloh. Jedná se o striktně formalizovaný a statický přístup k literárním formám a obsahům, což se projevuje ve výčtech kanonizovaných literárních postupů a témat, jež jsou reflektovány jako dvě relativně samostatné části básnického díla, které k sobě přináleží (kauzalita) předem stanovenými technikami a postupy (úzus a preskripce). Schematizace a staticčnost, spočívající v dodržování správných uměleckých postupů, jakož i ve výběru obsahů, je závazná i ve chvíli, neřídí-li se umělec předloženými vzory a naopak usiluje-li o evokaci vlastních obsahů:

Látku-li nezvyklou chceš sám na scénu uvést a stvořit
postavu novou si troufáš, ať zůstane do konce kusu
takou, jak zpočátku vystoupila, a důsledně jedná.
(Horatius 1972, s. 54–55)

V opačném případě Horatius doporučuje zdroje osvědčeného látkosloví, např. Sokratovy spisy. Synonymem staticčnosti je racionalita, která podle Horatia je nezbytná pro adekvátně chápané umění. Je zajímavé, jak se Horatius ironicky vymezuje proti Demokritově myšlence o svobodné tvořivosti vyrůstající z nepředvídatelného božího vnuknutí (Horatius 1972, s. 59). Ačkoli Horatius nepopírá, že skutečné umění kromě dobře zvládnutého řemesla vyžaduje rovněž nadání (Horatius 1972, s. 62.), skutečná tvorba se neobejde bez apriorních vzorů, které v důsledku mohou mít žánrově konfušní povahu, tzn. nejedná se výhradně o zdroje literární povahy, ale de facto o obsahy vlastní rovněž ne-literárním textům:

Správného básnění úsudek zdravý je základ a zřídlo.
Spisy Sokratovské ti mohou podati látku;
máš-li opatřenu, pak slova ti sama již přijdou.
Kdo se naučil znát, čím vázán je vlasti, čím druhům,
jakou láskou má oddán býti otci a bratru a hostu,
jaká je povinnost senátora, a jaká je soudce,
jaký je úkol vůdce, jenž do války poslán, ten jistě
dovede osobě každé vždy přidělit úlohu vhodnou.
Vzdělaný básník ať k pravzoru mravů a života vznáší
zraky své vždy a odtud ať čerpá životný výraz.
(Horatius 1972, s. 59)

Na tomto příkladu z oblasti látek a témat se projevuje nevyhraněná funkční oscilace mezi literaturou jako uměním a literaturou s užitnou a pragmatickou funkcí. Rozdíl mezi oběma typy literatury je dán především na rovině formálních aspektů (jazykových a kompozičních) s tím, že komplexnější obsahové komponenty (témata) vykazují konfušní mezižánrovou paradigmatiku.



Obr. 3. Jak literární, tak primárně neumělecké zpracování téže látky má disponovat analogickými znaky týkajícími se manifestovaných obsahů. Mezi obsahy napříč žánry či uměleckými druhy by neměl být zásadní rozpor, ale naopak převládat názorová a ideová jednota, zatímco formální zpracování se liší.

5.

Poetria nova (1210) Galfreda de Vino Salvo významně odkazuje k Horatiovu pojednání rovněž ve věci látky¹² a jejího uměleckého uchopení. Látka je u tohoto anglického básníka kvalitou apriorní; jinými slovy předchází dílu jako dosud nezpracovaná, ale uvědomovaná obsahová kvalita, jež teprve posléze vstupuje do díla jako jeho součást:

Kružítka ducha ať předem vymezí veškerý rozsah látky (Vino Salvo 1997, s. 12).

Látka má, jak de Vino Salvo uvádí, svoji vlastní formu nezávislou na jejím uměleckém zpracování:

Forma látky je zprvu na dotek tvrdá jako nějaký tvar z vosku. Jestliže však dodává vytrvalá práce oheň téměř nadání, pak náhle na ohni nadání forma měkne, poddá se ruce, jak bude ruka chtít, a dá se z ní vytvořit cokoli (Vino Salvo 1997, s. 15).

Jak dochází k tomu, že se látka stává předmětem uměleckého díla? U Vina Salvy je to dvojí akt: jednak samotná autorova volba příslušné látky a dále způsob jejího zpracování. *Poetria nova* je poměrně podrobně věnována různým technikám zpracování látky, jednotlivým částem děje a možnostem, kterak je v díle formulovat. Základní osnovou je ovšem neustálá polarita mezi formou, kterou představují jednotlivé umělecké techniky a postupy, a obsahem, totiž látkou. Hovoří-li Galfredus de Vino Salvo o látce pojednané v kontextu uměleckého díla, nemá na mysli jakousi separátní, teoreticky vypreparovanou pojmovou kategorii, kterou bychom dnes mohli označit pojmem téma či topos, hovoří de facto stále o uměleckých technikách, tzn. o formálních (jazykových) postupech (dějového) slovesného umění. Zajímavým příkladem je metafora:

Skryté přirovnání se objevuje neohlášeno nějakým výrazem; neobjevuje se ve vlastní podobě, nýbrž v přestrojení, jako by to ani nebylo přirovnání, ale jakási nová,

¹² Analogických, resp. převzatých znaků je v *Poetria nova* celá řada, mezi mnohými např. upozornění na používání cizích slov, kompoziční postupy apod. Nás však přednostně zajímá přístup k látce či tématu.

podivuhodně zasazená metafora, v níž je obraz tak obezřele zařazen do souvislosti, jako by vyplynul z látky samé, a přece je vzat odjinud, vypadá však, jako by patřil látce. Představa je mimo látku, ale nezdá se tam být; zdánlivě je uvnitř látky, ale ve skutečnosti tam není (Vino Salvo 1997, s. 16).

Zde vidíme tři základní aspekty utvářející umělecký model – jazyková materie, básnické obrazy a figury spolu s látkou. Avšak první dvě kvality náleží pod společnou kategorii formálních rysů uměleckého díla, formálních postupů, jakými lze modifikovat látku. Jinými slovy, význam jako inherentní součást tematických jednotek je zde postupně rozkládán mezi samotnou látku, která si je schopna podržet vlastní autonomní status apriorní, tj. uměleckému zpracování předcházející kvality, a zobrazení, jež je výsledkem uměleckého pojednání látky. Přesto však se již nejedná o pouhou jevovou kvalitu, kterou dílo pasivně a nedokonale reprodukuje, ale hodnotu vstupující do konfrontace s formálními aspekty uměleckého díla. Ideové stanovisko Salvovy poetiky spočívá v tom, že úlohou umění není sice přetváření skutečnosti, ani její trpné napodobení, ale esteticky evokovat předlohu – látku. Touto evokací se autor dotýká imanence díla, resp. jeho aktu reprezentace jako přece jen do určité míry samostatné kvality. Dokládá to i příklad deskripce, o které de Vino Salvo pojednává:

Chceš-li výstižně zpodobit krásu ženy, ať kružítko Přírody narýsuje pro hlavu kruh, ve vlasech ať září barva zlata, na vysokém čele ať se skví lilie, obočí ať se vyrovná černým borůvkám; jeho dva oblouky ať přerušuje bílá cestička. Obrys nosu ať je podle pravítka, aby nepřekročil správnou mez, ani nezůstal před ní. Zpod čela nechť z obou stran září oči jako dva smaragdy nebo jako hvězdy (Vino Salvo 1997, s. 22).

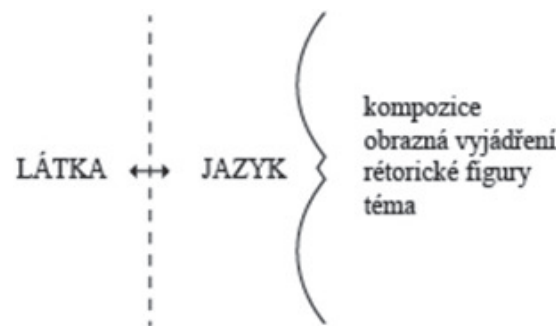
V závěru pasáže autor dodává, že:

[...] popis krásného zevnějšku je věc už jaksi otřelá a stará (Vino Salvo 1997, s. 23).

Tím, že je zde upozorněno na určitou šablonovitost a schematičnost, odkazuje se současně k „dělanosti“ a umělosti, jež je záležitostí uměleckého zpracování látky. Zprvu je nezbytné učinit výběr toho, co bude umělecky reprezentováno, teprve poté má dojít k samotné realizaci této reprezentace. Tento dvojí krok, jakkoli je jeho význam především pragmatický, upozorňuje na latenci mezi látkou a její reprezen-

tací formálními prostředky uměleckého zpracování. Tyto dvě roviny se v poetice účelově propojují, jak dokládá i pasáž věnovaná vhodnému užívání slov a jeho tvarů. Galfredus de Vino Salvo udává rady, jak pracovat s jednotlivými slovními druhy, jak je spojovat a vytvářet tematické posloupnosti. Zajímavé na následujícím příkladu je to, že ukazuje, jak se právě formálně kauzálně propojuje látka se způsobem její reprezentace, tedy s tím, jak je formulována slovesnými prostředky:

Nechť je dáno krátké téma: ‚Ta věc mne rmoutí.‘ Stanoveného pravidla užij takto: ‚Z tohoto zdroje mi plyne zármutek. Z tohoto povstává kořen či sémě nebo zdroj či počátek zármutku. Ta věc skýtá látku a příčinu mému zármutku. Zásévá neb rodí neb působí mi zármutek. Tvrdými údery mne, zármutku zasahuješ. Má mysl téměř poklesá raněna a nemocna zármutkem.‘ Od slovesa ‚rmoutiti‘ odvod’ takto jméno ‚zármutek‘, skloňuj je ve všech pádech a ke každému z nich připoj slovní obrat, který by vystihoval danou myšlenku (Vino Salvo 1997, s. 42).



Obr. 4. Dichotomie mezi předmětem zobrazení a technikou umělecké reprezentace. Obě sféry vytváří dvě základní typologické složky uměleckého díla, které se k sobě pojí na základě a priori definovaného úzu.

Zajímavým aspektem této poetiky, ačkoli daná skutečnost není nikde jasně a explicitně formulována, je latence významu jako inherentní součásti uměleckého díla a nikoli pouze jako bezvýhradného produktu jevového světa (přírody). Poetika Galfreda de Vino Salvo naznačuje, že význam se podstatně pojí rovněž k samotné technice

a způsobu uměleckého zobrazení, jakož i k materii, tj. básnickému jazyku, a to i přesto, že není zcela autonomní a odvislý pouze z aktu umělecké reprezentace, ale je předurčen, determinován volbou předlohy:

U slova přihlížej napřed k významu a pak k vnější stránce, na jejíž barvu nesmíš spoléhat. Nesrovnává-li se zdobnost vnitřní a vnější, není to čistý postup. Ozdobit jen vnějšek výrazu je totéž co pomazat jej blátem: obsah je zfalšován, forma klamná jako obilena zeď a slovo se stává pokrytcem, který se vydává za něco, čím není. Tato jeho vnější forma pak zakrývá, co je v něm foremného, honosí se navenek, ale uvnitř v sobě nemá nic. Je to obraz, který se líbí z dálky, ale nelíbí zblízka. Pamatuj tedy, abys nebyl ukvapený, naopak, ve volbě výrazů buď obezřelý jako Argus a obezřelým zrakem si obhlédni slova pro námět, který sis zvolil. Je-li myšlenka ctná, budiž ji zachována její čest, ať ji nezneuctí nízké slovo, naopak, má-li se vše řídit podle pravidel, budiž bohatá myšlenka uctěna bohatým slovem, aby se mocná paní nemusela červenat v chudém hadříku (Vino Salvo 1997, s. 25–26).

Rovněž jinde se lze setkat s analogickou situací:

Budeš-li si zaznamenávat zdařilé výroky a *přízpůsobíš slova věcem* (kurziva – R. Z.), budeš se vyjadřovat přiměřeně. Neboť stane-li se náhodou zmínka o určité věci, pohlaví, věku, postavení, příhodě, místě nebo času, budeš vědět: toto je příslušná vlastnost, kterou vyžaduje taková věc, pohlaví, věk, postavení, příhoda, čas nebo místo. Toto zkrášlení je vybrané, protože když správně determinují, zdárně vše dokončují. Věc správně označená je dobře položená. Tuto připomínku si zapamatuj a říd' se jí, slouží jak próze, tak poezii. Pro obě platí táž teorie, třebaže v nestejně formě (Vino Salvo 1997, s. 46–47).

Jedná se zde o učení nápodobou, opakováním vzorových reprezentací. Ve skutečnosti se tedy nejedná o napodobování věci jakožto jevu, ale o vzor slovesně, umělecky zpracovaný a zejména kanonizovaný. Téma se tak stává jakousi interliterární statickou kvalitou, vnější předlohou a vzorem.

Ačkoli se nejedná o práci zaměřenou výhradně k problematice *literárního tématu* (stejně jako u přechozích případů) svojí orientací na formální aspekty výstavby uměleckých děl se nutně daného okruhu dotýká, a to zejména v otázce reprezentace, významu a jejich vztahu k předloze. Vlastní téma je u de Vina Salva rovněž základní myšlenka, než výsledné obsahové komplexy konkrétních uměleckých reprezen-

tací, které jsou nazírány především v rámci formálních prostředků uměleckého ozvláštnění. Mezi látkou jako představou či předmětem zobrazení, které předchází uměleckému zpracování, a vlastní uměleckou reprezentací je podmiňující vztah. Jak jsme ovšem viděli, pojem tématu není jasně vymezen; de facto se o něm hovoří pouze ve vztahu k základnímu motivu, ze kterého se odvíjí další umělecké postupy. Umělecká reprezentace a předmět zobrazení, které se v moderní literární vědě dostávají do silového pole tematologického zkoumání, jsou u Vinea Salva rozloženy mezi pojmy látka (jakožto vzorové kvality) a technika uměleckého tvoření. Jak látky, tak i tyto techniky jsou pevně stanoveny, takže vytváří jasný řád a kánon. Z tohoto důvodu jsou pojednány i nahlíženy relativně odděleně jakožto dvě k sobě přiléhající oblasti, komponenty uměleckého díla. Tento vztah není vztahem strukturně-funkční jednoty, ale spíše vztahem apriorní (statické) danosti a určenosti.

6.

Uvedené příklady naznačují vědomí skryté oscilace mezi kvalitativní stránkou obsahových komponentů formovaných v kontextu uměleckého díla, tzn. jejich intencí, a jejich obecným, společným paradigmatickým rámcem (extenzí), který je přijímán za platnou normu. Toto platí zejména pro poslední dvě jmenované poetiky, zatímco u Platóna a Aristotela se setkáváme s významnějším promýšlením vztahu mezi básnickou (uměleckou) formou a jejími obsahy. Pojem *mimesis*, se kterým se poprvé setkáváme v Platónově *Ústavě*, ovšem nelze – jak jsme se pokusili ukázat – zcela jednoduše interpretovat jako prosté napodobování jevové skutečnosti. Mimesis není totéž co kopie reality. Význam pojmu se realizuje spíše v souvislosti s tím, co lze rovněž označit jako *maskování*, *zastírání*, kterým působí umělecké reprezentace, což samo o sobě ovšem předpokládá vlastní sémantickou kvalitu těchto reprezentací. U Platóna je mimesis v první řadě ontologickou kvalitou, nikoli kvalitou sémantickou (srov. Juan-Navarro 2007, s. 98). Obsahové (tematické) kvality uměleckého slovesného díla z to-

hoto hlediska jsou sice irelevantní v otázce poznání skutečné povahy jevů, avšak jejich význam spočívá v didaktické funkci, kterou je schopnost pomocí evokačně estetické síly posilovat základní ctnosti zejména u skupiny strážců. Umění je zde podřízeno¹³ filozofickému náhledu a poznání, které má svými specifickými prostředky podporovat.¹⁴

Jiný přístup v otázce působení uměleckého díla a jeho obsahových komplexů vidíme u Aristotela, jehož rovněž zajímá recepční otázka. Aristoteles ovšem sleduje již přímo problematiku výstavby uměleckých narativních žánrů (epika, drama) a jeho pozornost je soustředěna výhradně na tuto oblast, přičemž filozofická otázka o ontologii uměleckého zobrazení je odsunuta stranou. Dnešními slovy řečeno tematika je v jeho *Poetice* pojednána v přímé souvislosti s uměleckými technikami, avšak nikoli jako výslovný „produkt“ těchto formálních postupů, ale jako jedna z komponent, jež je strukturně provázána s celkem díla, tzn. rovněž s formálními kritérii.

Jestliže Aristoteles reflektuje kanonizované obsahy společně s *τεχνη* a usiluje objasnit a vysvětlit vzájemný funkční vztah mezi obsahem a formou, Horatiův přístup tento aspekt postrádá. Zde již nedochází na pozadí normativně pojaté poetiky ke kritické projekci vlastního mereologického (metodologického) systému. Horatiova poetika je preskriptivní, je jakýmsi manuálem, z čehož vyplývá i poměr k obsahovým komponentům, které jsou konstatovány sensu stricto, stejně jako k nim příslušné formální postupy. Strukturní aspekty přítomné v Aristotelově *Poetice* zde střídá „aditivní“ metoda (metoda skládání a přiřazová-

¹³ Srov.: „The artist's activity is compared to the craftsman's, the mathematician's, and the philosopher's; however, this comparison is never established as aesthetic, but rather in technological and philosophical terms” (Juan-Navarro 2007, s. 107).

¹⁴ Juan-Navarro ve své studii konstatuje, že Platónova kritika umění je významně ovlivněna dobovým politicko-sociálním kontextem, kdy starořecká civilizace zažívá období dekadence: „In short, Plato's judgment on the value of poetry and the arts is epistemological and moral. It stems from premises that exclude the value of art itself. Plato's concerns are metaphysical, political, educational, but not aesthetic. Art cannot compete in a field which is not its own” (Juan-Navarro 2007, s. 107).

ní). Analogickou situaci sledujeme rovněž u Galfreda de Vino Salvo, který na Horatia přímo navazoval.

Uvedená pojednání na příkladu obsahových komplexů či komponent (dnešními slovy řečeno tématu) slovesného díla ukazují rovněž obecnější proměnu myšlení o literatuře, která prodělávala vývoj od filozoficky orientovaného přístupu, v rámci něhož je dílo reflektováno ve své ontologické povaze, přes předkritickou analýzu jeho strukturálních vlastností směrem k raným poetikám, jež byly spíše jakýmsi manuálem, ze kterých se naopak vytrácel rozměr filozoficko-kritického promýšlení vlastní povahy uměleckého díla jako jevu sub specie. Jinými slovy, problematika reflexe uměleckého díla se přesouvá od otázek *co* a *jak* je umělecké dílo k otázce *jaké* má dílo být. Základní distinkce mezi látkou a jejím uměleckým (formálním) zpracováním, která se objevila v Platónově koncepci jako ontologický problém umění, je později sice zachovávána, avšak z úvah se vytrácí filozofický či kritický rozměr, na místo něhož nastupuje kritérium poetologicko-preskriptivní, jež otázku umělecké reprezentace reflektuje jako uzualitu látek, obsahů a k nim adekvátních formálních postupů. Tím na dlouhou dobu dochází k ustálení poetologických paradigmat a konstant.

Literatura

- Aristoteles, 1972, *Poetika*, [w:] *Literárně teoretické texty I. (Antika, středověk, renesance)*, red. K. Sgallová, Praha, s. 3–50.
- Cohnová D., 2009, *Co dělá fikci fikci*, Praha.
- Doležel L., 2000, *Aristotle: poetika a kritika*, [w:] *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*, Brno, s. 21–45.
- Hodrová D., 1997, *Poetika míst*, Jinočany.
- Horatius Flaccus Q., 1972, *Epistola ad Pisones*, [w:] *Literárně teoretické texty I. (Antika, středověk, renesance)*, red. K. Sgallová, Praha, s. 51–69.
- Juan-Navarro S., 2007, *The Power of Mimesis and the Mimesis of Power: Plato's Concept of Imitation and his Judgment on the Value of Poetry and the Arts*, „Revista de Humanidades” 13, s. 97–108.
- Mitoseková Z., 2010, *Teorie literatury (historický přehled)*, Brno.
- Nünning A., 2006, *Lexikon literární teorie a kultury*, Brno.
- Platón, 2001, *Ústava*, Praha.
- Platón, 2010, *Hippias větší, Hippias menší, Ión, Menexenos*, Praha.
- Vino Salvo G., 1997, *Poetria nova*, [w:] *O umění básnickém a dramtickém. (Antologie, středověk, renesance)*, red. K. Sgallová, J. K. Kroupa, Praha, s. 9–52.