

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií



Název bakalářské práce:

VYVRCHOLENÍ KLASICISTNÍ TRAGÉDIE  
V DÍLE JEANA RACINA

CLIMAX OF CLASSICAL TRAGEDY  
IN THE OEUVRE OF JEAN RACINE

2015

Autor bakalářské práce: Laura Procházková

Vedoucí bakalářské práce: doc. PhDr. Václav Jamek

**PODĚKOVÁNÍ:**

**Panu doc. PhDr. Václavu Jamkovi za vedení práce**

**PROHLÁŠENÍ:**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů. Prohlašuji dále, že tato práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 21. května 2015

.....

Laura Procházková

#### ABSTRAKT:

Práce se zabývá nejprve charakteristikou klasické francouzské tragédie 17. století a soudobé dramatické tvorby. Nastiňuje historický vývoj vedoucí k formování specifických rysů a pravidel charakteristických pro francouzský divadelní klasicismus. Výskyt a užití těchto prvků je následně potvrzen rozborem vybraných děl J. Racina, který je hlavním představitelem klasické francouzské tragédie. V práci je demonstrováno, jak se při uplatnění estetických předpisů otevírá prostor pro básnickou originalitu Racina, mj. prostřednictvím konfrontace odlišných pojetí tragického konfliktu a tragické postavy u tohoto autora a jeho generačního předchůdce Pierre Corneille.

#### KLÍČOVÁ SLOVA:

tragédie, konflikt, vášně, provinění, smrt, volba

#### ABSTRACT:

Work is introduced with a characterization of French Classical Tragedy of the 17<sup>th</sup> century and other contemporaneous dramatic production. Following brief description of historical development and connotations explains the formation of French classical dramatic norms and rules. Their appearance and assertion is consequently confirmed in an analysis of selected works of Jean Racine, major representative of French Classical Tragedy. Diversity of tragic conflicts and originality of Racine's dramatic and aesthetic forms is demonstrated in concluding confrontation with Pierre Corneille.

#### KEY WORDS:

tragedy, conflict, passion, guiltiness, death, choice

# OBSAH

<b>ÚVODEM .....</b>	<b>6</b>
<b>DĚJINNÝ KONTEXT .....</b>	<b>7</b>
CESTA K ABSOLUTISMU .....	7
VZESTUP CÍRKEVNÍHO Vlivu .....	7
NÁSTUP LUDVÍKA XIV. ....	8
VRCHOLNÝ ABSOLUTISMUS.....	9
<b>LITERÁRNÍ KONTEXT .....</b>	<b>11</b>
POČÁTKY A VÝVOJ KLASICISMU .....	11
KLASICISTNÍ PRINCIPY.....	13
KLASICISTNÍ TRAGÉDIE .....	15
<b>JEAN RACINE:.....</b>	<b>18</b>
<b>ŽIVOT A TVORBA .....</b>	<b>18</b>
DĚTSTVÍ A VÝCHOVA.....	18
ROZVOJ LITERÁRNÍHO TALENTU.....	19
DRAMATICKÁ TVORBA .....	20
<b>ANALÝZA KLASICISTNÍ TRAGÉDIE V DÍLE J. RACINA .....</b>	<b>22</b>
INTERPRETAČNÍ RÁMEC ANALÝZY .....	30
ANDROMACHA.....	32
<i>Stručné uvedení analyzované hry .....</i>	<i>32</i>
<i>Analýza .....</i>	<i>33</i>
BRITANNICUS.....	40
<i>Stručné uvedení analyzované hry .....</i>	<i>40</i>
<i>Analýza .....</i>	<i>40</i>
FAIDRA.....	47
<i>Stručné uvedení analyzované hry .....</i>	<i>47</i>
<i>Analýza .....</i>	<i>47</i>
<b>KONFRONTACE ODLIŠNÝCH POJETÍ TRAGICKÉHO KONFLIKTU A TRAGICKÉ POSTAVY: P. CORNEILLE .....</b>	<b>52</b>
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>56</b>
<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>58</b>
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	60
<i>Primární literatura.....</i>	<i>60</i>
<i>Sekundární literatura.....</i>	<i>60</i>

*Klasicismus je nejen estetický směr, ale i jistý odraz mocenské vůle. Díla nemají být pouze politickou propagandou, jejich poslání je mnohem důležitější, a to přesvědčit svět o velikosti francouzského absolutistického krále a jeho dvora. K největšímu rozkvětu dochází za vlády Ludvíka XIV. Nedlouho předtím vznikla z Richelieuova popudu Francouzská akademie, která bude výrazně zasahovat do literární tvorby. Stanovuje základní literární pravidla a normy, kterými se celá následná tvorba má řídit. Vůdčím segmentem francouzské klasicistní literatury je divadlo, které dosáhne svého vrcholu.*

# ÚVODEM

Tato práce se zaměří na francouzskou klasicistní tragédii a ukáže její charakteristické rysy a pravidla na díle největšího dramatického autora 17. století, Jeana Racina.

Text je rozdělen do tří částí. První nastíní historický vývoj a kontext 17. století. Zaměří se na vládu Ludvíka XIV. a na nejdůležitější události, které se staly za jeho dlouhého panování. Dále se tato část soustřeďuje na základní charakteristiku klasického francouzského divadla, s důrazem na klasicistní tragédii. Ukáže její barokní počátky, rozebere následný vývoj vedoucí k formování specifických doktrín a přiblíží i autorovy současníky, kteří jej ovlivňovali. Poslední kapitola první části pak krátce uvede ústřední postavu celé práce, Jeana Racina, spolu s významnými událostmi z jeho života.

Druhá část se zaměří již konkrétně na pojetí klasicistní tragédie v díle Jeana Racina. Nejprve obecněji představí, jak tento autor charakterizuje klasické divadlo. Výskyt a užití charakteristických prvků následně práce potvrdí rozborem tří největších Racinových tragédií – *Andromachy* (*Andromaque*, 1667), *Britannica* (*Britannicus*, 1669) a *Faidry* (*Phèdre*, 1677). Pro uvedení čtenáře do obsahových kontextů a pro snadnější srovnání jsou před vlastní analýzou vybraných děl podány základní informace a dějové synopse.

Poslední část bakalářské práce je založena na konfrontaci odlišných pojetí tragického konfliktu a tragické postavy u Racina a u jeho generačního předchůdce a představitele barokního a raně klasicistního divadla, Pierra Corneille.

# DĚJINNÝ KONTEXT

## CESTA K ABSOLUTISMU

17. století je dnes vnímáno jako období absolutní moci francouzských králů, kterou nejlépe ztělesňuje monarchie Ludvíka XIV. Prosazování a upevňování absolutismu trvalo již od konce 16. století a za předchůdce této formy samovlády bychom měli považovat krále Jindřicha IV., který ukončil náboženské války a v roce 1598 oficiálně vyhlásil náboženskou toleranci Ediktem nantským, který zajišťoval stejná práva katolíkům i protestantům.

Vláda Jindřicha IV. ekonomicky pozvedla a zvelebila Francii zdecimovanou občanskými válkami, ovšem náboženské pnutí bylo v království stále přítomno. Panovník budil nedůvěru svou shovívavostí k protestantům, čímž se církev cítila ponížena a velká část katolíků nevěřila jeho konverzi. To přivedlo Françoise Ravaillaca v roce 1610 k vraždě krále – muže, který se narodil jako nenáviděný hugenot.

## VZESTUP CÍRKEVNÍHO VLIVU

Na trůn po smrti krále usedl jeho nezletilý syn Ludvík XIII. a regentství bylo svěřeno jeho matce Marii Medicejské. Ta pro utvrzení a posílení míru s Habsburky nechala svého královského syna oženit s Annou Rakouskou.

Od vlády Jindřicha IV. monarchie stále sílila, podrobovala si vysokou šlechtu a k jejímu vrcholu byla v následujících dekádách dovedena kardinály Richelieuem a Mazarinem. Ludvík XIII. byl i jako zletilý po nějaký čas dále plně ovládán královnou vdovou, která vládla jeho jménem.

V roce 1614 se poprvé na scéně objevil biskup z Luçonu, budoucí kardinál Richelieu, který zastupoval duchovenstvo na sněmu generálních



stavů. Brzy po smrti Jindřicha IV. pochopil, že by prostřednictvím regentky mohl získat politický vliv, po kterém toužil. To se mu také podařilo, díky regentce se stal kardinálem a dostal se do státní královské rady. Až do toho okamžiku považoval mladý král nového kardinála za svého nepřítele. Brzy však pochopil, že v něm může mít schopného a energického politického spojence. Richelieu využil královny matky a nadále mohl jako králův ministr řídit věci po svém a jí nechal nanejvýš zdání moci. To vyústilo v roce 1630 ve veřejný konflikt nazývaný „Den oklamaných“, během něhož královna matka požadovala, aby král Richelieua odvolal. Místo toho upadla sama v nemilost, musela se odebrat do Compiègne a později prchla do Nizozemí ke svému chráněnci, malíři Peteru Paulovi Rubensovi.

Společná vláda krále a kardinála pak položila pevné základy absolutní monarchie a podařilo se jim vyvolat kulturní a literární vzestup Francie. Richelieu v roce 1636 založil Francouzskou akademii, jejímž prostřednictvím získal kontrolu nad vzdělanci a zároveň tak potlačil potenciální hrozby vůči monarchii. Cílem této instituce byl dohled na čistotu jazyka a dále tvorba prvních pravidel francouzské gramatiky. Francouzská akademie následně vytvořila pevně definované zásady literární tvorby a stala se hlavním *soudcem* soudobé literatury. Její vliv se projevil zejména ve „Sporu o Cida“, v němž bylo autorovi Pierru Corenillovi vyčítáno porušení klasicistních pravidel.

## NÁSTUP LUDVÍKA XIV.

Ludvík XIII. Richelieua dlouho nepřezil a na trůn opět usedl nezletilý dauphin, Ludvík XIV. Po smrti Ludvíka XIII. odmítla královna Anna i přes jeho výslovnou žádost, aby v době nezletilosti syna na její regentskou vládu dohlížela rada, která byla sestavena Richelieuem. To uvítal soudní dvůr, jelikož se chtěl zbavit všech osobností spjatých se zesnulým kardinálem. Královna je ovšem záhy překvapila, když do čela rady vybrala Richelieuova chráněnce, Itala Giulia Mazariniho.

Ludvík se ocitl v těžkém období tzv. frond, neboli vzpour vysoké šlechty, která se snažila o znovuzískání politického vlivu a moci. Situace eskalovala a vyústila ve společný útěk nezletilého krále a Mazarina ze vzbouřené Paříže, na což později Ludvík XIV. vzpomínal jako na své ponížení.

Přes prvotní nepříznivý vývoj událostí vůči kardinálově vládě a samotnému králi, byly tyto tendence v průběhu nadcházejících let potlačeny a

protikrálovské nálady byly překonány. Vznikl tak prostor pro další upevňování moci. Kardinál Mazarin nebyl tolik rázný a přímočarý jako jeho předchůdce, avšak sledoval pevně svůj záměr a v roce 1661, když umíral, zajistil předání království svému panovníkovi v lepší ekonomické, společenské a kulturní kondici, než bylo kdy předtím.

Stát se sakralizuje a král získává svou pozici z vůle boží. Není tak podřízen svým zákonům, nýbrž jen zákonu Božímu, jenž mu dává právo rozhodovat, neboť pouze on je zasvěcen. Ludvík se tak stal absolutním panovníkem, nezávislým na veškerých mocenských sférách.

## VRCHOLNÝ ABSOLUTISMUS

Frondy celkově neuspěly, ale hluboce poznamenaly Ludvíkovu osobnost, který se zařekl, že už nikdy nic takového nedopustí. Když se mladý vládce dostal ve svých dvaadvaceti letech na trůn, opřel svou vládu o někdejší kardinálovy služebníky, kteří pocházeli z měšťanstva a z prostředí nové šlechty, jako například jeden z jeho rádců Fouquet. Král šel za svým cílem vládnout sám bez prvního ministra a od poradců chtěl slyšet pouze jejich názory a rady. Velkou oporu našel v Jeanu-Baptistu Colbertovi, který posléze prosadil ekonomickou teorii zvanou merkantilismus. Nedovolil šlechtě, aby rozvinula jakékoli politické ambice. Za svůj nejdůležitější úkol považoval zkrocení vyšší šlechty a velmožů, kteří se rozbouřili během frondy a snažili se omezit královu moc. Daňová zátěž třetího stavu se postupně zvyšovala a král musel čelit rolnickým povstáním. Panovník vedl během své dlouhé vlády také řadu válek, které zemi finančně vyčerpávaly a oslabovaly.

Vládu krále Slunce, jak je Ludvík XIV. nazýván, vyznačuje také přenesení královského dvora do nového sídla ve Versailles. Vznikl tak systém, který shromáždil šlechtu u dvora a umožnil tak králi kontrolovat ji a držet její vliv v žádoucích mezích. Její přítomnost byla znamením věrnosti panovníkovi. Každodenní život se odbýval v rytmu ceremonií, účast na nichž byla vyznamenáním. Královský dvůr se stal kulturním vzorem pro celou Francii a další evropské královské dvory. A právě tento dvůr proslavil století Ludvíka XIV. Jde o nejdéle vládnoucího francouzského krále, jehož panování skončilo až v roce 1715, kdy zemřel. Jeho vláda reprezentuje vrcholný absolutismus symbolizovaný dvorem ve Versailles, rozkvětem kultury a literatury. Pozdější

úpadek počal rokem 1685, kdy Ludvík XIV. pod nátlakem paní de Maintenon, své milenky a poslední manželky, odvolal Edikt nantský.

# LITERÁRNÍ KONTEXT

Slovo „klasický“ (a jemu odpovídající „klasicismus“) prodělalo od svého etymologického základu velký vývoj: Prvotně jeho výklad plynul od latinského slova *classis* neboli třída, a z něj vycházející pojem *klasický* značil „školní“ či „užívaný k učebním účelům“. V renesanci vyjadřoval estetickou dokonalost uměleckých mistrů v řecko-římské antice. Antika udává nepřekonatelné vzory krásy a umělec je může a musí pouze napodobovat. Francouzský klasicismus 17. století lze tedy dnes vnímat veskrze jako umělecký směr inspirující se nedostižnými vzory antiky řecko-římské, s přesvědčením, že pouze ona vystihla lidskou duši nejjasněji a nejopravdověji.<sup>1</sup>

## POČÁTKY A VÝVOJ KLASICISMU

Francouzský klasicismus v tom nejpřesnějším slova smyslu je krátký časový úsek, který se vztahuje na pouhé dvě generace autorů během let 1660-1710, což odpovídá osobní vládě krále Slunce a velmi přesně reprezentuje kulturní a sociálně-politickou převahu Francie v Evropě. Přísná klasicistní pravidla však vznikla na pevných a vymezených základech původního barokizujícího volného stylu.<sup>2</sup>

Zájem o divadelní tvorbu po skončení náboženských válek na přelomu 16. a 17. století výrazně vzrůstá, ale umělecká ani myšlenková úroveň děl není příliš vysoká. Hlavním a jediným cílem kočovných hereckých skupin, pocházejících především z Itálie, je pobavení diváka. Výjimku tvoří zábavy u

---

<sup>1</sup> ČERNÝ, Václav. Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. (3), Baroko a klasicismus. Jinočany: H & H, 2005, s. 272. ISBN 80-7319-011-7.

<sup>2</sup> ČERNÝ, Václav. Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. (3), Baroko a klasicismus. Jinočany: H & H, 2005, s. 274. ISBN 80-7319-011-7.

královského dvora, kde hraje významnou roli nově vzniknuvší balet či stále více oblíbená opera, taktéž přicházející v 17. století z Itálie.

Barokní tragédie se naprosto odchyluje od renesanční představy a nechce už tolik napodobovat antické vzory. Přesto u některých autorů lze nalézt antická témata, případně i dodržování pravidel, jako jsou jednoty místa či času. Autoři se soustřeďují na posílení dějovosti a přestávají dbát na pravidelnost tvaru. Zdůrazňuje se efektní dramatická velkých konfliktů, přičemž drastické scény jsou předváděny přímo na scéně. Nespoutaná obrazivost dramatiků se nezastavuje před ničím. Autoři chtějí zapůsobit na své diváky silným dojmem a drastičnost se tak pro svou dosavadní ojedinelost stává vhodným nástrojem.

Jeviště 16. století, v němž chybí osudovost a pouze se lamentuje bez dramatické, přechází na scénu barokní, pro niž se vraždy, mučidla a také fantastično stávají charakteristickými prvky. Obsah her často připomíná dobrodružné romány a příliš se ani nezabývá pravděpodobností zápletky. K nejvýznamnějším představitelům tohoto raného barokního divadla řadíme Alexandra Hardyho. Větší význam než sami autoři mají však v tomto období soubory herců, s nimiž začíná éra divadelních skupin, jako „Hôtel de Bourgogne“. Objevuje se i nový útvar, který neodpovídá antické tradici a který ani předtím neexistoval, a to tragikomedie. Jedná se o vážnou hru, která má, v rozporu s dosavadními pravidly, dobrý konec.

S nástupem klasicistních principů začíná opadat zájem o barokní tragédie s prudkými dějovými zvraty. Od 30. let 17. století svedla barokní estetika boj s nastupujícím klasicismem na prknech divadelní tvorby. Po zápletky, kde měl autor dříve naprostou svobodu tvoření, se požaduje, aby se nyní řídila nově danými pravidly. *„Takzvaní „doctes“, jak se tehdy říkalo zapáleným milovníkům antiky a teoretikům dramatu, požadovali návrat k tragédii nebo komedii, jak je znala z antického dědictví renesance, a barokní tragikomedii odmítala jako zcela nepřijatelnou“.*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-565-8.

## KLASICISTNÍ PRINCIPY

Nejznámější z učených teoretiků byl básník a kritik Jean Chapelain, který se díky Richelieuovi stal po zvolení do Akademie rozhodující osobností ve francouzské literatuře. Ve svých statích začíná formovat pevná klasicistní pravidla psaní, jako jsou jednota místa a jednota děje, založená na zauzlení a rozuzlení zápletky, která bude požadovat po autorech Francouzská akademie. Corneillova tragikomedie *Cid* z roku 1637 v důsledkům při o tato pravidla vyústila v tzv. *Spor o Cida*. Richelieu poté požádal Chapelaina aby našel řešení této velké aféry, která předznamenala pozdější boj mezi *Anciens*, zastánci antiky, a *Modernes*, kteří hájí nepravidelnost a brání se pravidlům.

Klasicismus se zajímá především o jevy obecné, trvale platné a hlavním úkolem je potěšení a užitečnost. Má člověka vychovávat, nabádat ho k dobrému a vést ke správnému jednání. „*Teorie dramatu vypracovaná francouzskou Akademií v době klasicismu byla a) dogmatická (rozlišuje mezi dobrým a špatným z estetického hlediska a stanoví příslušná kritéria tohoto rozlišení), b) racionalistická (domnívá se, že umělecké klady a zápory se dají logicky postihnout a vysvětlit) a c) analytická (chápe krásu celku jako výsledek jednotlivých krás dílčích).*“<sup>4</sup>

Autoři tohoto nově se rodícího směru vycházejí z Aristotelovy *Poetiky*, která se stane jejich „biblí“. Řídí se zásadou *mimesis*, tedy názorem, že drama je napodobením života, a proto se snaží z dramatu vymýtit prvky, které by mohly u diváka vyvolávat pocit fikce. Velký důraz se klade na požadavek tří jednot. „*Jednota děje předpokládala logické a přímočaré vedení zápletky v jedné (hlavní) dějové linii, bez vedlejších epizod a odboček, s jedním protagonistou. Jednota času omezovala dobu trvání předváděného děje na 24 hodin. Rozdíl mezi dobou trvání děje (délkou příběhu) a dobou jeho předvádění na scéně představuje ovšem pro diváka vždy nepřehlédnutelný rozpor a jasný signál o fiktivnosti divadelního děje. Proto také jednota místa vyžadovala, aby se všechny výjevy dramatu odehrály v podstatě na témže místě, ohraničeném třeba zdmi paláce nebo alespoň hradbami města.*“<sup>5</sup> Jednota času ovšem nutí autory uvést diváka přímo *in medias res*

<sup>4</sup> ŠRÁMEK, Jiří. Panorama francouzské literatury od počátku po současnost. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-565-8.

<sup>5</sup> ŠRÁMEK, Jiří. Panorama francouzské literatury od počátku po současnost. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-565-8.

zobrazovaného lidského osudu, těsně před tragickým momentem, který se už připravoval třeba i několik let předtím. Předpokládá se totiž, že zápletky se nemůže během jediného dne zaplést, proběhnout a rozuzlit. Jde o dramatické zobrazení dějové krize.

Klasicistní díla se vyznačují vybraným slovníkem; jejich umělecká krása má sloužit k povznesení člověka. To vede k vytvoření dalších dvou zásad – pravidel vhodnosti vnější a vnitřní. Pravděpodobnost děje, tedy logika konstrukce zápletky, zahrnuje vhodnost vnitřní. Dílo musí být v souladu s konvencemi žánru a jednání postav je ve shodě s jejich charakterem od počátku hry. Pravidlo vhodnosti vnější zavádí povinnost nezobrazovat na scéně skutečnosti, které by morálně mohly urazit cítění a vkus publika, což vede k zákazu krve a jakéhokoliv násilí na scéně. Ovšem toto pravidlo nenacházíme u Aristotela, který naopak v patetických událostech vidí hlavní zdroj potěšení, který může tragédie nabídnout. Tento požadavek pochází až od Horatiovy básně „Pisonům“ (někdy také označované titulem *Umění básnické*) zahrnuté v jeho knize *Listy*: teprve on nahrazuje drastické zobrazení líčením. Stejný názor vyjadřuje Racine v předmluvě ke své hře *Berenika*, když tvrdí, že krev a smrt na scéně nejsou nezbytné. Velikost tragédie vychází z tragických hrdinů a jejich vášní.

Poslední princip požadovaný již od Aristotela je pravděpodobnost, která se nezabývá možností pouhé pravdivosti (uskutečnitelosti) dramatického děje, ale hlavní důraz se klade na věrohodnost. Pravdivé vypravování je úkolem básníka. Ovšem vše co je pravdivé, není zároveň pravděpodobné a autor je tedy nucen dělat v „pravdivém“ výběr. Vylučuje pitoreskní a extravagantní líčení faktů. Posláním klasicistního divadla je zobrazovat věci obecně a člověka v jeho všeobecné podobě. Nesmíme zapomenout ani na nejobecnější požadavek, tedy rozlišení žánrů, které se nesmějí vzájemně mísit. V klasicistním divadle máme pouze dva žánry, komedie a tragédie. Výjimku tvoří královský dvůr, kde se uvádí i *tragédie lyrique* či *comédie-ballet* (dramatické žánry hudební s podílem baletu), které se klasicistním pravidlům vymykají, respektive vřazují se do nich v kategorii „merveilleux“.

Klasicistní divadlo na rozdíl od divadla barokního přestává hledat dramatickosti ve vnějším ději a přenáší drama do nitra hrdinů a důraz je kladen na psychologii postav. Tento nový ideál směřující k čistému vrcholnému klasicismu ztělesňuje v první polovině 17. století částí svého díla autor komedií i tragédií, Pierre Corneille. Po něm, v období vrcholné

francouzské tragédie, se stává největším autorem tragédií výrazně mladší Jean Racine.

## KLASICISTNÍ TRAGÉDIE

Metoda myšlení, znovu uvedená renesancí, je založena na antické rétorice. Působení na scéně je hlavně zkouška řečnického umění, jehož *actio*, založené na gestikulaci a výslovnosti, je její hlavní součástí. Dobrý herec musí být vtělením antického řečníka a splňovat Ciceronův požadavek „*vir bonus dicendi peritus*“ (muž schopný dobře mluvit). Tragická postava tedy zaujímá pozici řečníka. D'Aubignac, jiný z „doctes“, nahlíží divadelní hru jako jednu dlouhou promluvu, která se skládá z celku menších diskursů, uvnitř kterých nacházíme vepsané pohyby, intonaci a celý děj.<sup>6</sup> Od tohoto momentu se tragédie vytváří na modelu tradičního dělení klasické rétoriky, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* a *memoria*. Cicero popisuje metodu, se kterou bychom měli dosáhnout vynikající řeči. V *inventio* si ustanovíme námět a obsah naší promluvy. Dále vytvoříme plán a uspořádáme si myšlenky v *dispositio* a *elocutio* vybírá slova a styl, ve kterém své myšlenky vyjádříme. *Actio* se již zaměřuje na konkrétní gesta, intonaci a rytmus, a *memoria* je už pouze technika, jak si řeč zapamatovat.

Oproti komedii je tragédie místem citů a myšlenek pouze patetických a vznešených, jde tedy o „styl vysoký či ušlechtilý“ (*le haut style*), který je vyjádřen pouze ve verších. „*Typickým veršem francouzského klasicismu byl alexandrín, dvanáctislabičný verš s césurou po šesté slabice (tetrametr).*“<sup>7</sup> Žánry se liší i slovní zásobou. Některá slova či jejich pojmy jsou v tragickém stylu přímo zakázány. Síla klasické tragédie tkví ve slově. Celý děj a drama jsou na scéně vyjádřeny slovy. Hlavní postavy tragédie mohou být pouze postavy urozené, jako princové či králové, na rozdíl od postav vedlejších, jimiž jsou sluhové a rádcové.

Aby se vyhnula záměně žánrů, klasická tragédie může brát náměty pouze z historie (nejraději antické) či z legend a mýtů a zaměřuje se na otázky politické či morální, v nichž se uplatňuje vášeň, láska a žal. Oproti tragédii

---

<sup>6</sup> DELMAS, Christian. *La tragédie de l'âge classique (1553-1770)*. Paris: Seuil, 1994, s. 108. ISBN 2-02-020184-4.

<sup>7</sup> ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-565-8.



řecké vypouští klasicistní tragédie, stejně jako již tragédie barokní, prvek dramaticky neúnosný, tedy chór, který svým zpěvem dříve rozdělával dějství. Tragédie vyúsťuje v tragické rozuzlení, které zasáhne celou hrdinovu rodinu.

V Aristotelově *Poetice* nacházíme rovněž pravidlo, že tragédie má vést ke „katarzi“ neboli „očistění“ (z řečtiny) duše diváka. Každá tragédie by měla ukazovat extrémní případy, které nám budou sloužit, jako odstrašující příklady. Aristoteles analyzuje, které rysy musí tragédie mít, aby vtiskla divákovi dvě pro tento žánr základní emoce, a to strach a soucit. Autor nemůže pouze uvést na scénu dobrého člověka, který z blahobytu bezdůvodně propadne do bídy, jelikož by to nevyvolalo nic jiného než odpor. A ani naopak se ze špatného člověka nemůže stát rázem člověk dobrý s nejlepšími úmysly. Ani jedna z možností totiž nevyvolává v obecnstvu pocit strachu či lítosti.

Již podle Démokrita je žádoucí hrdina, jenž není přehnaně ctnostný a který upadne v neštěstí, ne však kvůli své špatnosti či zvrácenosti, ale kvůli chybě které se dopustil.<sup>8</sup> To vede k Aristotelově zásadě, že tragédie musí obsahovat tragické a bolestné události, abychom dosáhly *katharsis*, která nás „očistí“ od negativních pocitů. Tragédie má tedy mít „terapeutické“ účinky a divák se poté, co danou hru zhlédl, bude cítit lépe.

*„Pokud jde o zásadu pětičlenné dramatické výstavby odpovídající pěti jednáním, vytvořil ji Aristoteles, nýbrž ji až v 1. století př. Kr. stanovil latinský básník Quintus Horatius Flaccus. Pět částí uvedeného schématu tvoří a) expozice (úvod, seznámení se s prostředím a osobami a načrtnutí hlavní zápletky), b) kolize (střetnutí, postupné narůstání dramatického konfliktu), c) krize (vrcholný bod zauzlení zápletky, vyžadující naléhavé řešení), d) peripetie (zvrát ve vývoji děje před konečným rozuzlením, jež se tak odkládá, případně klamné řešení zápletky) a e) katastrofa (rozuzlení děje a závěrečné řešení dramatického konfliktu)“.*<sup>9</sup>

Hrdina, Senekovými tragédiami počínaje, podstupuje během díla tragickou cestu sestávající ze tří po sobě jdoucích stupňů. Nejprve tragická postava pocituje *dolor* (bolest) spouštějící moment celého jejího neštěstí. Fyzické a psychické utrpení a bolest zasahují celou bytost, která tím ztrácí svou identitu. *Furor* neboli zběsilost zasahuje celou postavu a vede ji k naprostému

<sup>8</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Le théâtre*. Paris: Collin, 1988, s. 102. ISBN 2-200-33029-4.

<sup>9</sup> ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-565-8

osamění a šílenosti. Vrcholná fáze, *scelus nefas* (příšerné provinění), zahrnuje výjimečný zločin, který přesahuje hranice lidskosti a ke kterému nejsme schopni nalézt rovného trestu. Tragický hrdina se stává monstrem, pro které již není ve světě místo.

# JEAN RACINE: ŽIVOT A TVORBA

## DĚTSTVÍ A VÝCHOVA

Jean Racine se narodil 22. prosince 1639 v malém městečku La Ferté-Milon nedaleko Paříže. Jeho otec byl písařem v místní solnici a jeho rodina měla úzký vztah s klášteřem Port-Royal, který byl srdcem jansenismu. „*Racinova teta Suzanne Desmoulinsová odešla do kláštera roku 1625, Racinův bratranec Nicolas Vitart byl od svých třinácti let žákem port-royalských „malých škol“.*<sup>10</sup>

Neblahé události jeho dětství ovlivnily celou jeho literární tvorbu. Když mu nebyl ani rok, zemřela mu matka při porodu jeho malé sestry. Otec se po dvou letech znovu oženil, ale hned na to zemřel i on a nezanechal po sobě žádné jmění. Sirotka se ujali příbuzní, žil se svou babičkou Marií Desmoulinsovou. Osirelé dítě se posléze v jeho díle nejednou objevuje: Britannikus, Aricie. Roku 1649 následovala Racinova babička ostatní rodinu a společně odešli do Port-Royalu, kde mladý Jean docházel do „malé školy“. Studium bylo za normálních okolností nákladné, ale vzhledem k Racinově životní situaci byla pro něj výuka zdarma.

Prostředí bylo prodchnuto jansenistickou přísností, což velmi ovlivnilo Racinův život. Na sklonku života se tento vliv v jeho morálce projevil výčitkami svědomí. Panoval tu přísný, pevně stanovený a neměnný řád. Každá hodina každého dne byla přesně určena a vše se odehrávalo pod dohledem učitelů. Mladý Racine získal výjimečnou znalost řečtiny, díky níž se seznámil

---

<sup>10</sup> MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo francouzského baroka*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-91-0.

se Sofoklem a Euripidem, kteří ho nasměřovali k tvorbě divadelních her. Ve čtrnácti letech byl Racine odeslán na koleje do Beauvais, kde studoval pod přísným jansenistickým dohledem až do roku 1655 filosofii. Poté se právě uprostřed sporu jansenistů s jezuitou vrátil do napjaté atmosféry plné úzkosti v Port-Royal.

Okolí z něho chtělo mít teologa a advokáta, ale Racine byl posedlý démonem poezie. Vychovávali ho v pokoře odříkání, ale jeho ovládala ctižádost, touha po slávě a bylo mu vyčítáno, že má sklony k posmívání. Jansenisté a jeho příbuzní se ho snažili odvrátit od psaní veršů s odůvodněním, že nemá pro veršování cit.

## ROZVOJ LITERÁRNÍHO TALENTU

V roce 1658 odešel Racine do Paříže, kde se rok věnoval studiu logiky a posléze se nastěhoval ke svému bratranci Vitartovi. Ten postřehl jeho génia a snažil se mu opatřit nezbytný důchod, aby se mohl plně věnovat svému umění. Po aféře s Fouquetem se Racine obratně přidal k jeho hlavním nepřítelům a chráněncům krále, k oficiálnímu básníkovi Chapelainovi a finančníkovi Colbertovi. Mladý básník debutoval v lyrickém a preciózním stylu, když v roce 1660 sepsal ódu *Nymfa ze Seiny* (La nymphe de la Seine), v níž oslavoval příchod budoucí královny, španělské princezny Marie Terezie. Za tuto báseň dostal od krále peněžní odměnu a byl „pasován“ na básníka. Začal se pohybovat v salonní literární společnosti a nechal se strhnout půvaby světského života, což vedlo k první roztržce s Port-Royalem. Hodnotám kláštera se v té době začal odcizovat, čehož ovšem později litoval. Nejvíce pobouřil jansenisty, když sepsal báseň na oslavu Mazarina, který se snažil Port-Royal zničit. Po letech strohé a svazující výchovy se Racine konečně osvobodil.

Mladý a zatím neúspěšný básník se odebral ke svému strýci do malého městečka Uzès na jihu Francie, aby se stal knězem. Atmosféra malého města mu nevyhovovala a velice ho deprimovala. Nakonec se vrátil v roce 1662 zpět do Paříže a snažil se psát svá první díla za podpory svého přítele La Fontaina, ale neúspěšně. První úspěch zaznamenal Racine po uveřejnění ódy *Fáma zvěstuje Múzám*, která byla oslavou písní na velkého panovníka, podobně, jako bývaly *panegyriky* ve starověkém Řecku. Básník byl představen králi a pozván ke dvoru. Jeho ochráncem se stal do Akademie čerstvě zvolený pan de

Saint-Aignan, který byl hlavním organizátorem oficiálních zábav. Královský dvůr se stal světem, kde bylo možné navázat známosti s významnými lidmi, zejména s Molièrem, který básníkovi umožnil inscenovat jeho první dvě hry. Racinova tvorba se začala objevovat na divadelní scéně.

Port-Royal a jeho rodina byli velmi znepokojeni Racinovým chováním a jeho novým společenským okolím. Nabádali ho, aby prozřel a uvědomil si, kam se jeho duše řítí. Ovšem mladý muž rozvíjející svůj úspěch byl opojen světským životem a věnoval se především návštěvám řady uzavřených společností a literárních salonů, kde se scházeli intelektuálové a spisovatelé té doby.

## DRAMATICKÁ TVORBA

Na divadelní scéně se Jean Racine poprvé objevil roku 1664 se svou první tragédií *Thébská tragédie aneb Znepřátelení bratři* (La Thèbaïde ou Les frères ennemis, 1664); zášť dominující celou hrou mohla být inspirována nenávisť, zřetelností a zlobou panující mezi obyvateli města Uzès. Hra nedosáhla žádného úspěchu. Stejně jako první, tak i druhou tragédii, *Alexandra Velikého* (Alexandr le Grand, 1665), uvedl ve svém divadle Molière. Toto druhé dílo mu ovšem již otevřelo cestu ke slávě. Dobré vztahy však Racine s Molièrem neudržel, naopak jej po úspěšném uvedení Alexandra zradil, když pro lepší reputaci přešel ke konkurenční divadelní společnosti Hôtel de Bourgogne. Vedl pestrý milostný život, a dokonce byl obviněn v tzv. *jedové aféře* v roce 1668, při které byla otrávena herečka Du Parcová. Ve své třetí tragédii *Andromacha* (Andromaque, 1667) Racine už definitivně ustanovil své divadlo na psychologii vášni a lásky.

Za celý svůj život napsal pouze jednu komedii *Sudiči* (Les Plaideurs, 1668). Dále následovala historická tragédie inspirovaná z Tacitových *Letopisů*, *Britannicus* (Britannicus, 1669). *Berenika* (Bérénice, 1670) vznikla na popud královny švagrové, vévodkyně orleánské. Stejný námět byl současně navržen i Corneillovi, zároveň mu ovšem bylo krutě dáno najevo, že byl již přežitý. Soudobým tureckým dějinám se Racine věnoval ve své hře *Bajazid* (Bajazet, 1672), kde nahradil nedostatečný časový odstup exotickými jevy. Další hrdinnou tragédií byla *Mithridatés* (Mithridate, 1673). *Ifigenie* (Iphigénie, 1674) se inspirovala v mytologii trojské války. „*Sedmou a poslední velkou profánní tragédií prvního Racinova tvůrčího období, jež zahájila*

*Andromacha, byla Faidra (Phèdre, 1677), vytvořená na antický námět.*<sup>11</sup> Ta se stala vzorem klasicistní tragédie a představovala vrchol Racinova divadla, avšak ve své době vůbec neuspěla. Autor propadl hluboké náboženské krizi, tížily ho výčitky svědomí za dosavadní osobní i společenský život a vyčítal si líčení vášní ve svých hrách. Hluboce zakořeněná jansenistická výchova opět vyplula napovrch a básník se kajícně vzdal své vášně literární tvorby. Spolu se svým přítelem Boileauem, významným básníkem a tvůrcem normativního díla *Art Poétique*, byl jmenován královským historiografem a snažil se o opětovné sblížení s Port-Royal.

Své životní dílo Racine dovršil v kajícném záměru, když sepsal na žádost královny manželky paní de Maintenon dvě biblické tragédie, *Esther* (1689) a *Atalie* (Athalie, 1691), věnované schovankám v ústavu v Saint-Cyr, jenž byl určen pro výchovu mladých zchudlých šlechticů.

---

<sup>11</sup> ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-565-8.

# ANALÝZA KLASICISTNÍ TRAGÉDIE V DÍLE J. RACINA

Racine je analytik nezadržitelných, zhoubných vášní. Jeho pohled je velmi pesimistický, což lze přičíst vlivu jansenismu v jeho životě. Tento náboženský směr tvrdí, podobně jako Jan Kalvín, že na svět přicházíme již předurčení darem Boží milosti nebo jeho odepřením. Zjednodušeně jej lze interpretovat následně: „Pokud jsme se *špatně* narodili, nezadržitelně se řítíme do záhuby, čehož jsme si vědomi, ale nemůžeme tomu zabránit.“ Racinův hrdina není schopen si vášeň zakázat ani jí čelit. Je zatížen velkou skvrnou na duši a je ve své podstatě zkažený. Jeho pohnutka, které se nemůže bránit, je hluboce zakořeněna a on se dostává do bezvýchodné situace, jež způsobí neštěstí nejen jemu, ale i celému jeho okolí. Hrdina je ovšem vybaven jasným vědomím. Vše, co se děje vidí, ví, kam se řítí, a zcela si uvědomuje, jaké to bude mít následky. Přesto se však své vášni nemůže ubránit a odvrátit blížící se katastrofu. Pro tuto zdatnost a zároveň bezmoc analytického rozumu se u Racinových postav vžilo označení *lucidité racinienne*: hrdina může svou vášeň analyzovat a chápat, ne jí však čelit. Racinovy postavy disponují svobodou myslet, nikoli jednat a jejich tragika je absolutně zvnitřněna.

Autor mění náhled na dramatický děj. Uvědomuje si, že pro něj není nejdůležitější efektní zápleтка, nýbrž že „*dynamika citů související s nějakou osudovou životní situací může být daleko působivější*.“<sup>12</sup> Psychologické stránce, motivaci a vnitřnímu dramatu postav je věnován v jeho hrách největší prostor, z čehož vyplývá, že děj může být i velmi jednoduchý. Jeho drama je tedy proces intimní, subjektivní a vnitřní. Podle Racina je velký sled

---

<sup>12</sup> ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-565-8.

různorodých událostí v divadelní zápletce znakem dokazujícím, že autor nemá dostatečný talent, aby udržel pozornost diváků během pěti aktů pouhým jednoduchým dějem či silou dramatického výrazu. Pro Racina je neúčinnější motiv krása citu, prudkost vášně, pud a elegance vyjádření. Pro něj je láska vnitřní dobrodružství, které nepotřebuje být podtrženo záplavou dramatických událostí.

Pro tohoto dramatika je nejsilnější zbraní divadelní tvorby slovo. Jeho hry líčí nejniternější emotivní problémy, čímž se děj stává statický. Autor rozvrhuje děj do nehybných scén s dlouhými dialogy i monology, což lze nejlépe spatřovat ve hře *Berenika*. Jeho divadlo se dá tedy charakterizovat jako divadlo diskursivní. Cílem bylo udržet pozornost diváků pouhým slovem a hry jsou tak jedinečné Racinovým básnickým uměním. Dovedně proměňuje rytmickou strukturu alexandrínu. Jeho verše často užívají metafory a přirovnání. Inspiraci nabírá jak v galantní tématice, tak i v mytologii (ač si je vědom, že velikost tragédie čerpající v mytologii ztrácí na pravděpodobnosti). Přesto však dává ve svých tragédiích přednost kráse mytologie nad spolehlivostí dějin.

Z vášnivé podstaty vyplývá v psychologii postav i velký podíl krutosti, která se projevuje v různých situacích, konfliktech a charakteru postav. Hlavní hrdina je často svou vášní zaslepen, myslí jen na své uspokojení, a to i za cenu utrpení druhých. Hlavním zdrojem trýzně postav často bývá láska, která přehlušuje jakýkoliv jiný aspekt a hrdina se nechává slepě vláčet osudem. Autorovým záměrem bylo naplnit poslání Aristotelovy *Poetiky* a svým dílem dovést diváky ke *katarzi*. Jeho hlavní postavy mají dostatek záporných vlastností postačujících k vytvoření pocitu zděšení u diváků. Zároveň však Racine vyvolává soucit z bezmocnosti hrdiny, který za své utrpení přímo nemůže. Jeho hlavní postava je oběť, která je stržena nepřízní osudu. „*Racine, to je prostě lidská psychologická a mravní skutečnost.*“<sup>13</sup>

V Racinově tvorbě se vyskytují pouze pohanští bohové, jelikož jako křesťan nemohl na scéně prezentovat *svého* Boha, ti však podle klasicistní doktríny nemohou zasahovat do lidských osudů. Po vyřazení *deus ex machina* zbývá pouze jen autorova fatalita nepřemožitelné vášně. Pro Racina, stejně jako pro řecké autory, představuje fatalita ve hře dramatickou sílu, ale tento

---

<sup>13</sup> ČERNÝ, Václav. Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. (3), Baroko a klasicismus. Jinočany: H & H, 2005. ISBN 80-7319-011-7.



klasicistní autor ji u postav zvnitřňuje. V antické tragédii o osudu postav rozhodují bohové a hrdina se této vnější síle nemůže bránit. Naproti tomu Racine uvádí na scénu hrdinu, který není schopen bojovat proti vášni, která se zmocnila celého jeho ducha *uvnitř*.

Racine nejpřísněji dodržuje jednotu děje, a děj samotný je zcela podřízen konfliktu vnitřních pohnutek. Aby byla jednota děje plně respektována, je zapotřebí, aby první akt obsahoval všechny nezbytné prvky k následnému pochopení celé hry. Autor diváka seznamuje se všemi postavami, se současnou situací na scéně a událostmi, které prezentovanému momentu předcházejí. K tomuto prvnímu seznámení využívá dialog mezi hlavní postavou a jeho důvěrníkem. Pro oživení této expozice uvádí publikum do konverzace *in medias res*, takže po zvednutí opony má divák pocit, že se nachází v již započatém rozhovoru. V *Andromache* autor dokonce jako první slovo hry vkládá Orestovi do úst „oui“, což dodává první větě charakter odpovědi.

ORESTE

*Oui, puisque je retrouve un ami fidèle,  
Ma fortune va prendre un face nouvelle:*<sup>14</sup>

Další důležitý moment v jednotě děje je správné umístění rozuzlení, na což sám autor klade velký důraz v předmluvě ke hře *Britannicus*. Je pro ně logicky vyhrazeno poslední dějství divadelní hry a autor je povinen divákovi nastínit další osudy všech postav vystupujících na scéně, jinak by bylo dílo považováno za nedokončené. Ovšem takto pojaté pravidlo může způsobit zpomalení rytmu díla, což je ostatně vyčítáno poslednímu aktu tragédie *Britannicus*, kde autor po smrti titulní postavy ještě zdlouhavě ve čtyřech scénách ukazuje osudy postav zbylých.

Racine na rozdíl od Corneille nepocituje stísněnost jednoty času, což je také popsáno v předmluvě hry *Berenika*. Příběh je situován do momentu, kdy je krize na svém vrcholu a v němž ve sledu děje katastrofa nebude meškat.

---

<sup>14</sup> RACINE, Jean. *Théâtre I*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 193. (*Orestes: An jsem se opět shledal s přítelem tak věrným, toť brzy i štěstí mě se obrátí.* RACINE, Jean. *Andromacha*. Praha: I.L.Kober, 1873, s. 3.)

Vždy si vybírá námět a z něho plynoucí děj, „jehož trvání nebude delší než několik hodin“.<sup>15</sup>

Jednota místa je v Racinově díle vymezena palácovým předpokojem, který se jeví jako obecné místo setkávání postav. Tragičtí hrdinové se v tomto uzavřeném prostoru cítí jako vězni a touží scénu opustit. Ovšem u Racina odejít ze scény znamená vydat se smrti. *Pyrrhos* je zabit vášnivým davem, když vyjde z paláce. *Hippolytos*, prokletý svým otcem *Théseem*, umírá v momentě, kdy odjíždí mimo město, aby se oženil se svou snoubenkou. Ačkoliv je racinovská scéna pouze jedna (v souladu s jednotou místa), lze přesto říci, že se ve hře nacházejí tři tragická místa. Nejprve je to *pokoj*, který představuje neviditelné bájně místo ztělesňující obávanou Moc, zde ukrytou. Tento jev lze demonstrovat na příkladu *Neronova* pokoje, kam se bojí vkročit i jeho vlastní matka, *Agrippina*.

ALBINE

*La mère de César veille seule à sa porte ?*<sup>16</sup>

*Pokoj* může být zastoupen například královým exilem, jako je tomu v případě *Thésea*, když hrdinové nevědí, zda je panovník naživu či mrtev. Postavy o tomto místě mluví pouze s hrůzou a respektem a neodvažují se do něho vstoupit. Na ně přiléhá už scéna sama, kde se odehrává veškerý děj, tedy *předpokoj*, v němž se propojuje *exteriér* s vnitřním prostorem. *Pokoj* lze chápat jako metaforu ticha, a naopak *předpokoj* jako řeč. Třetí tragické místo je *exteriér*. Mezi těmito dvěma aspekty scény není žádný přechod, jako je tomu v případě *pokoje* a *předpokoje*, kde nacházíme *dveře*. Scéna je ohraničený prostor, ze kterého není uniku. Jedná se zároveň o vězení, ale i o ochranu proti všemu nečistému ve světě.<sup>17</sup>

S klasicismem se z divadelních prken ztrácí *protatická* postava, která se v díle objevovala pouze během prologu a sloužila k expozici děje v první scéně. Tato postava, poprvé uvedená Terentiem, má za úkol kladením otázek nechat mluvit hlavního hrdinu a prostřednictvím jeho dlouhých tirád seznámit

<sup>15</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre*. Paris: Colin, 1988. ISBN 2-200-33029-4. (« dont la durée ne doit être que de quelques heures »)

<sup>16</sup> RACINE, Jean. *Théâtre II*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 119. (*Albina: Matka – a bez svity, bez stráže, které věří, sama bdí v paláci u císařových dveří?*) RACINE, Jean. *Britannicus*. Praha: Národní divadlo v Praze, 1993, s. 111.)

<sup>17</sup> BARTHES, Roland. 1979. *Sur Racine*. Paris: Seuil. s. 15-16. ISBN 2-02-005072-2.

publikum se všemi protagonisty a dějem. Ovšem tato postava, která nemá jinak v příběhu žádnou úlohu, vytváří z expozice cosi umělého. Naopak se v klasicistních tragédiích začíná klást velký důraz na důvěrníka. Ztělesňuje tichého svědka, jenž všude následuje svého pána a je k němu vázán zbožnou feudální vazbou. Jejich důvěrné pouto umožňuje skrze postavu konfidenta plně procítit neštěstí, která tragického hrdinu dostihují a zároveň pocit lítosti, který má tragédie v člověku vyvolat. Racine tuto vazbu ještě posiluje, když se v poutu Faidry a její důvěrnice, Oinony, projevuje nejen mateřská láska, ale i vliv Oioniny vášně. Faidřino obvinění a její prokletí způsobí Oiononě takovou bolest, že se vrhne smrti do náruče.

OENONE

*Ah, Dieux ! Pour la servir, j'ai tout fait, tout quitté.*

*Et j'en reçois ce prix ? Je l'ai bien mérité.<sup>18</sup>*

Na rozdíl od tragického hrdiny pro důvěrníka vnější svět existuje. Odchodem ze scény *předpokoje* se dostává do *exteriéru*, z něhož se ovšem může (na rozdíl do hlavních postav) kdykoliv vrátit a opuštění scény pro něj neznamena smrt. Na vztahu důvěrníka a hlavní postavy lze pozorovat i rozdílné vnímání problémů ovlivněné sociálním původem. Často důvěrníci svým pánům nabízejí útěk, ovšem to je pro hrdiny akt velice nízký a jich nehodný. V tomto poutu se střetává hlas rozumu v podobě služebníka a hlas plný vášně, který patří hrdinovi.

Racine v *Britannikovi* dává důvěrníkům důležitou aktivní roli. Narcis rozdmýchává Neronovu rodící se krutost a uvaluje tak neštěstí na vládcova nevlastního bratra Britannika a jeho milou Junii. Burrhus se naopak tuto vašeň svého žáka snaží zkrotit. Pro Racina důvěrník ztělesňuje autonomní postavu s *city*, která může ovlivnit osudy všech.

V divadelní hře má také velmi důležitou roli vypravování (*récit*). Líčení u Racina můžeme nalézt již v prvním aktu během expozice. Autor využívá prostředku podobajícího se *analepsi*, která stejně jako v románu započatém *in medias res*, retrospektivně vypráví události předcházející momentu současného děje. Nejlépe toto můžeme zpozorovat v první scéně *Andromachy*,

<sup>18</sup> RACINE, Jean. *Théâtre IV*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 81. (Oinona: *Bozi! Já sloužila jí celým žitím svým! A to je odměna! Však si ji zasloužím.* RACINE, Jean. *Faidra*. Praha: Orbis, 1960, s. 53.)

kde se v Orestově vyprávění dozvídáme, co se stalo během uplynulých šesti měsíců jeho nepřítomnosti.

Nejdelší líčení se nacházejí ke konci divadelní hry. Jsou tvořena podle modelu antického vypravování a měla by vykreslovat statečnou bitvu, v níž se hrdina proslavil, či popsat smrt tragického hrdiny. Nejznámější ze všech líčení klasického divadla se stává Theramenovo vypravování o smrti udatného Hippolyta. Konfident při popisu této vypjaté scény znovu prožívá neuvěřitelnou bolest a snaží se na diváky přenést obdiv k mladému Hippolytovi, který prokazuje hrdinské činy až do poslední chvíle.

THERAMENE

*Hippolyte lui seul digne fils d'un héros,  
Arrête ses coursiers, saisis ses javelots,  
Pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre  
Il lui fait dans le flanc une large blessure.<sup>19</sup>*

Jelikož se smrt a s ní spojená krev nesmějí objevit na scéně přímo před zraky diváků, klasicismus z vypravování vytváří jakési *promítací plátno*. Jejich evokace představuje v díle silný zdroj patetičnosti, což je v dobové tvorbě velmi ceněno. Scéna nikdy není ukázána přímo, ale je divákovi vykreslena skrze pohled jedné z postav, která tak slouží jako prostředník mezi tragédií a obecenstvím. Krvavá událost je vyličená postavou otřesenou děsivým zážitkem. U výše uvedeného příkladu Theramenova líčení, lze spatřovat, jak tento důvěrník klade velký důraz na hrůzu, kterou viděl. Jeho vyprávění je protkáno násilím a krví.

THERAMENE

*De son généreux sang la trace nous conduit.  
Les rochers en sont teints. Les ronces dégouttantes  
Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes.<sup>20</sup>*

<sup>19</sup> RACINE, Jean. *Théâtre IV*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 91-92. (*Theramenos: Toliko Hippolyt, otcí v tom podoben, koně své zastavil a prudkým oštěpem zasáhl obludu. A ruka jeho jistá hrot kopí zabodla v nejcitlivější místa.* RACINE, Jean. *Faidra*. Praha: Orbis, 1960, s. 61.)

<sup>20</sup> RACINE, Jean. *Théâtre IV*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 92. (*Theramenos: cestou, jež krví převzácnou značena. Na skalách ulpěla i v houštinách a hloží, kde vlasy vyrvané krvavou stopu množí.* RACINE, Jean. *Faidra*. Praha: Orbis, 1960, s. 61-62.)

Vypravování hrdiny u Racina také často představuje vliv minulosti na některou z postav. Hrdina pocituje potřebu někomu sdělit traumatizující vzpomínku, která mu stále živá ulpívá v paměti, čímž je navozován dojem, jako by se pro hrdinu v té chvíli zastavil čas. V této snivé evokaci tíživých zážitků pozorujeme prolínání minulosti s přítomností. Andromacha své důvěrnici detailně vykresluje trauma z noci dobytí Troje. Zářící divoké plameny šlehající noční oblohou a křik jejích spoluobčanů ji nikdy nepřestaly pronásledovat.

#### ANDROMAQUE

*Entrant à la lueur de nos palais brûlants,  
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,  
Et de sang tout couvert échauffant le carnage.*<sup>21</sup>

Nedílnou součástí divadelní hry jsou také monology. Racine jim ve svém díle dává podobu fiktivních dialogů s (nepřítomným) bohem, aby v nich vytvořil co největší dramatickou intenzitu. K tomu mu postačuje velký počet tázacích vět či sloves v imperfektu vyjadřujících vzývání bohů. Autor tím umožňuje proniknout do hloubi duše postavy a vidět její vnitřní tvář zmítající se v bolesti. Racine takto odhrnuje závoj a odhaluje, že i nepřemožitelný hrdina může být zarmoucený otec, jako je tomu v případě Thésea ve Faidře.

#### THESEE

*Je t'aimais. Et je sens que malgré ton offense,  
Mes entrailles pour toi se troublent par avance.  
Mais à te condamner tu m'as trop engagé.  
Jamais père en effet fut-il plus outragé ?*<sup>22</sup>

Struktura racinovských postav (jakožto pomyslného celku) se přibližuje struktuře starodávných kmenů. Postava otce ztělesňuje bezvýhradného *vlastníka* a *soudce* synova života a jeho osudu, jak lze spatřit v postavě Thésea či v rozhodné Neronově matce Agripině. Ženy pak představují zároveň matky a sestry, ale i milenky, po nichž muži touží, ale jež nemohou získat, jako jsou

<sup>21</sup> RACINE, Jean. *Théâtre I*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 240. (*Andromacha: v záři hořícího paláce přichází, přes mrtvolý všech mých bratří se cestu raze a ves v krvi skoupán, vztek vraždy rozpaluje.* RACINE, Jean. *Andromacha*. Praha: I.L.Kober, 1873, s. 48.)

<sup>22</sup> RACINE, Jean. *Théâtre IV*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 74. (*Théseus: Měl jsem tě rád. A věz, že přes urážku tvoji, mé nitro o tebe se v této chvíli bojí. Však ty sám nutils mne, abych tě potrestal. Kdo víc byl potupen, kdo zažil větší žal?* RACINE, Jean. *Faidra*. Praha: Orbis, 1960, s. 48.)

například Andromacha pro Pyrrha. Bratři jsou nepřáteli hádajícími se o otcovo legitimní právo na trůn, jako například nevlastní bratři Nero a Britannicus. Syn se zmítá mezi potřebou se od otce oprostit a hrozným strachem, který v něm hlava rodu vyvolává, což je znát v charakteru hrdiny Pyrrha.

Racine rozděluje svět na ty silnější, tedy tyrany, a na slabé zajatce. Toto rozdělení odpovídá dělení podle mužnosti a zženštilosti, ale neodpovídá biologickému pohlaví. V díle nacházíme ženy velmi pevné a „mužné“, jako Agrippina, která vládne Neronovým jménem, a na druhé straně muže zženštilé a slabé, jako Hippolytos, který volí útěk spíše než přiznání skutečnosti svému zaslepenému otci.<sup>23</sup>

Racine inklinuje ke ztvárnění svých tragických postav ženami, jelikož vášeň je hlavní součástí charakteru postav, což by bylo v 17. století těžko přijatelné v psychologii mužského hrdiny. Něžnost kurtoazní lásky, která si uchovává preciozitu, tu již nemá místo. Autor ovlivněný jansenismem dochází k názoru, že ušlechtilá vášeň neexistuje a že zkažený člověk nemůže nikdy dojít k vznešeným citům. Tragický moment v některých Racinových dílech reprezentuje přiznání hlavní postavy svému důvěrníkovi o jejích spalujících vášních, jako je tomu v tragédiích *Andromacha*, v níž se v první scéně Orestes příznivá ke své lásce k Hermioně, či Faidra přiznávající svou incestní lásku Oioně.

Básník ve svém díle vytváří dvě podoby lásky, které jsou vzájemně naprosto neslučitelné. Postavám není umožněno, aby z jedné mohli přejít k té opačné. První vychází z dlouholetého soužití dvou milenců. Jejich přátelství sahá až do dalekého dětství a v mládí se tento vztah stává milostným, jako je tomu v případě Britannika a Junie. Vztah vychází z minulosti a jejich neštěstí z konečného nenaplnění není zaviněno fatalitou. Lásky druhá je úplným opakem. Zrodí se znenadání, jako blesk z čistého nebe, už z pouhého pohledu na danou osobu. Je okamžitá a hrdina si je plně vědom svých pocitů. Erós se v jediném okamžiku zmocnil celé hrdinovy duše, a to pouhým pohledem. Pro Racina *vidět* znamená milovat.

---

<sup>23</sup> BARTHES, Roland. 1979. Sur Racine. Paris: Seuil. ISBN 2-02-005072-2.

## PHEDRE

*Athènes me montra mon superbe ennemi.*

*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.*

*Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.* <sup>24</sup>

Jde o lásku fatální, už od začátku odsouzenou k nezdaru a katastrofě, jejíž vášeň ovládne mysl tragických hrdinů, jako jsou Nero či Faidra. Postavou cloumá fascinace milovanou osobou a ve svých líčeních konfidentovi se nechává unést svou láskou. Racine osciluje mezi nenávisti a milostným citem. Láska zrozená z hrdinova pohledu totiž vyvolává v milované osobě nejen zlovůli, ale i odpor. Čím víc láska roste, tím víc je i nenávist živena.

Láska je v Racinově tvorbě vyjádřena pouze slovy. Představa je vždy retrospektivní, ale vzpomínka zůstává ostrá a jasná. Líčení zrodu lásky je tak živé, až máme dojem, že se znovu odehrává přímo na scéně. Minulost se stává přítomností, aniž přestala být vzpomínkou v hrdinově mysli, což lze vidět u Nerona, Faidry či Pyrrha. Básníkovi jsou tato vypravování umožněna literární figurou, typickou pro klasickou rétoriku, hypotypózou. Tyto scény jsou přivolávány, aby dále posilovaly vášeň a z ní plynoucí pocit opojení štěstím.

INTERPRETAČNÍ RÁMEC ANALÝZY<sup>25</sup>

Rozbor vybraných tragédií vychází především z teoretického pojednání *Le Dieu caché* od Luciena Goldmanna. Pro účely nadcházejícího oddílu práce byla jako hlavní vědecký pramen zvolena tato studie pro její originální a nevěšdní pojetí Racinovy tragiky. Základním kamenem Goldmannova výkladu je interpretace hlavních postav do tří rovin - základními složkami racinovských tragédií jsou Bůh, Svět a Člověk.

Svět je reprezentovaný navzájem zcela odlišnými postavami - od klamného Oresta, věrné Hermiony a žárlivého Pyrrha až po zbabělého Hyppolita, zaslepeného Thésea či lstivou Oionu. Všichni však mají jeden společný charakterový rys důležitý pro perspektivu celé tragiky, a to nedostatek svědomí a lidských hodnot.

<sup>24</sup> RACINE, Jean. *Théâtre IV*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 32. (*Faidra: Leč brzy zjevil se nepřítel vznešený, jež v město Atény zlá sudba přivolala: já bledá, rděla se, má duše byla malá*, RACINE, Jean. *Faidra*. Praha: Orbis, 1960, s. 16.)

<sup>25</sup> GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Francie: Tel Gallimard, 2005. ISBN 2-07-029550-8.

Bůh je nepřítomný. Ačkoliv byl Racine v konfliktu s Port-Royalem, jako křesťan zároveň nemohl Boha na scénu uvést. V případě, že se od tohoto pravidla odklonil, přesto Boha fyzicky na scénu neuvedl, ale projevil jej ve formě myšlenek a požadavků (jako například ve vzpomínce na zesnulého Hektora v *Andromaše*).

Centrálním tématem tragické vize je základní protiklad, v němž je postaven svět bytostí bez svědomí a lidských hodnot proti tragické postavě, na níž spočívá, zda tento svět a život v něm odmítne ihned, či po prozření z iluze. Z hlediska hlavního hrdiny tak vznikají dva možné typy tragédií - na jedné straně tragédie bez peripetie a uvědomění a na straně druhé naopak s peripetií a uvědoměním.

V prvním typu tragédie hrdina od začátku jasně ví, že smíření se světem postrádajícím svědomí není možné, v důsledku čehož svět i život v něm zavrhuje. Tento druh tragédie představuje například *Britannicus*, ale i *Andromacha*, která se popisovanému schématu velmi těsně přibližuje.

V tragédii s peripetií a uvědoměním tragický hrdina věří a doufá, že může bez kompromisů ve světě postrádajícím lidskou velikost žít i s vědomím důsledků svých činů a hříchů. Až v závěru si však uvědomí, že byl pouze zaslepen klamnými iluzemi. Této charakteristice odpovídá zejména *Faidra*.



# ANDROMACHA

## STRUČNÉ UVEDENÍ ANALYZOVANÉ HRY

Jde o první z velkých Racinových her. Tato tragédie o pěti dějstvích, psaná ve verších, je věnována manželce bratra krále Ludvíka XIV., Henriettě Anglické. Hra měla premiéru dne 17. listopadu 1667 v Louvru za královy přítomnosti.

Mladý básník se inspiroval ze zpěvů Homérovy *Iliady*. Stejný příběh byl před ním zpracován slavnými antickými autory tragédií Euripidem a Senekou. Racine ve své hře předpokládá, že mladá vdova po trojském hrdinovi, korunním princovi Hektorovi, Andromacha, se po vypálení města ocitá jako zajatkyň se svým synem Astyanaktem na dvoře krále Pyrrha v Epeiru. Jde o jakýsi milostný čtyřúhelník, kde však ani jedna láska není naplněna, je to tragédie všeobecně nesdílené lásky. Pyrrhos je zasnouben s Menelaovou dcerou Hermionou, která ho bezhlavě miluje. Její snoubenec však propadl hluboké vášni ke své trojské zajatkyňce a žádá ji, aby se za něj provdala. Odmítne-li však tuto nabídku, Pyrrhos jí vyhrožuje, že dá zabít jejího syna, čímž by splnil požadavek Řeků.

Hra začíná ve chvíli, kdy do města přijíždí řecký vyslanec Orestes, aby vyžádal vydání malého Trójana. Orestes, který miluje Hermionu, tiše doufá, že Andromacha ke sňatku svolí a on si bude moci řeckou princeznu vzít sám. Pyrrhos nejprve odmítá dítě vydat, ale když se v neústupných očích jeho matky snaží najít kladnou odpověď, rozmyslí se a souhlasí s vydáním i s domluveným sňatkem. Toho se Andromacha zalekne a Pyrrhovi slíbí, že si ho vezme, pokud jí bude přísahat, že zachrání Astyanakta. Je však rozhodnuta, že hned po svatbě spáchá sebevraždu, aby tím smyla svou zradu nezachování památky svého zesnulého manžela. Žárlivostí a lítostí zlomená Hermiona žádá Oresta, ať Pyrrha zabije. Ten zprvu odmítá, však poblouzněn horoucí láskou se k tomu odhodlá. Když přijde své milované oznámit, že je král mrtev, ta jej nazve vrahem a nešťastně utíká k mrtvému tělu, nad nímž spáchá sebevraždu. Orestes propadne šílenství. K Andromache se lid zachová jako ke královně vdově a nazývá ji svou panovnicí.

## ANALÝZA

Děj je v zásadě jednoduchý a vše závisí na rozhodnutí Andromachy. Je postavena před volbu mezi věrností svému zesnulému manželovi a životem svého jediného syna Astyanakta. Oba tyto elementy jsou zásadní v jejím morálním a lidském životě. A právě proto pro sebe zvolí smrt, která zachrání obě tyto protichůdné a v dané chvíli neslučitelné hodnoty. Morálně ochrání svou čest a zůstane věrná svému manželovi, a v lidském světě zachrání malého Astyanakta. Racine si zde klade otázku, jak může smrt zrodit život a jaká jsou práva zesnulého manžela vůči své ženě.

### ANDROMAQUE

*Mais aussitôt ma main, à moi seule funeste,  
D'une infidèle vie abrégera le reste,  
Et, sauvant ma vertu, rendra ce que je dois  
A Pyrrhus, à mon fils, à mon époux, à moi.*<sup>26</sup>

Struktura díla už odpovídá Racinovu budoucímu stylu. Ve hře objevujeme tři základní principy racinovské tragédie – Bůh, svět a člověk. Jde o jansenistické rozvržení bytí, ale Bůh musí být skrytý, jelikož básník nemohl křesťanského Boha evokovat přímo na scéně. Proto můžeme označovat tragédie od *Andromachy* až po *Faidru* jako tragédie silně jansenistického rázu. Racine si tím vytváří velké problémy s komunitou v Port-Royalu, která zavrhuje jakoukoliv divadelní tvorbu, zvlášť pokud vyjadřuje jejich vlastní představy. Svět je ztvárněn třemi vzájemně psychologicky odlišnými postavami, jelikož básník vytváří postavy živé a individuální. Orestes, Hermiona či Pyrrhos jsou hrdinové zdánlivě neslučitelní, mají přesto jeden společný charakterový rys, který je velmi důležitý pro průběh celé tragédie. Jde o nedostatek vnitřního uvědomění, lidské velikosti a morálních hodnot a jejich „lucidité racienne“ je tímto oslabeno.

Tato hra představuje osudný moment, kdy Racine opustí předcházející tradici rytířů a heroismu a začne se věnovat vášním a krutostem milostných citů. Naprosto se odklání od idealizace lásky. Básník nechává své postavy

---

<sup>26</sup> RACINE, Jean. *Théâtre I*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 245. (*Andromacha: Má ruka jen mně samé záhubna, ukrátí ihned život nevěrný. Tak ctnost svou zachovajíc, naplním vše, čím jsem Pyrrhovi a synu svému, čím manželé a sobě povinna.* RACINE, Jean. *Andromacha*. Praha: I.L.Kober, 1873, s. 53.)

propadnout beznadějně vášni s prvky násilí, agrese a brutality. Oproti kurtoazní lásce je ta Racinova prudká a vražedná.

Autor vytváří ve svém životním díle dva typy tragédií. První je tragédie bez peripetie a uvědomění, jelikož si je hrdina jasně vědom od prvního okamžiku, že neexistuje žádné smíření se světem.<sup>27</sup> Jeho zrak není zahalen žádným závojem iluzí a chápe, že co se má stát, se stane. Postava se stává doopravdy tragická v momentě, kdy odmítne svět a svůj život. A právě v tomto okamžiku zazní osudný verš, jímž se tragika uvede do pohybu a hrdinka projeví svou velikost.

#### ANDROMAQUE

*Céphise, allons le voir pour la dernière fois.*<sup>28</sup>

Uvedený verš vyznačuje tragický moment, kdy se matka rozhodne podívat se naposledy na svého syna před osudným rozhodnutím. Jde o Racinův preferovaný motiv posledního prožití vztahu hrdiny s milovanou bytostí (opakovaný například v následující tragédii *Britannicus*). Osud Andromaše vytrhne z náručí vše, pro co má smysl žít.

V díle se objevují dva charaktery přítomných postav. Jednou je samotná Andromacha, v druhé kategorii protagonisté reprezentují okolní svět, postavený proti trojské vdově. Dále pak nacházíme postavu Boha, který je zároveň přítomný a nepřítomný - má dvojí tvář a pro Andromachu je ztělesněn jejím zesnulým (a tedy nepřítomným) mužem Hektorem a synem Astyanaktem, který se otci tolik podobá. Oba zastupují boží požadavky tak protichůdné, že jsou pro matku a věrnou manželku neuskutečnitelné.

Přestože je Andromacha jedinou postavou s lidským cítěním, není hlavním hrdinou hry. Středem celého díla se stává svět dravých lovečů představující vášeň a lásku na pozadí barbarství, vraždění poražených a války. Ovšem bylo by nesprávné od života izolovat tuto bezhlavou lásku bez ušlechtilosti, která je charakteristická pro Pyrrha, Oresta či Hermionu. Trojské ruiny vytvářejí pozadí, které vyjevuje, že tito lovci vášně jsou pouhými egoisty bez jakékoli opravdové morální hodnoty.

<sup>27</sup> GOLDMANN, Lucien. 1992. *Le dieu caché*. Gallimard. ISBN 2-07-029550-8.

<sup>28</sup> RACINE, Jean. *Théâtre I*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 244. (*Andromacha: Pojďme, Cephiso, chci naposled ho ještě uhlídat*. RACINE, Jean. *Andromacha*. Praha: I.L.Kober, 1873, s. 52.)

Také Orestes a Pyrrhos jsou postaveni před volbu, ale nikdy nemohou dosáhnout odpovědi hodné důstojného člověka, jelikož jejich svědomí je značně oslabené a nemůže tak vášni účinně čelit. Jejich život je ve spárech nesplnitelné lásky a zcela ovládán vášněmi. Postavy dělají skoro vždy opak toho, co říkají. Orestes přijíždí do města, aby si vyžádal malého trojského chlapce, ale ve skutečnosti je tato mise pouhá lež. Jediná věc, která ho opravdu přivádí do těchto končin, je láska k Hermioně. Můžeme tedy tuto postavu definovat jako bytost, která zásadně dělá opak toho, co říká, nicméně vždy zůstává věrný své vášni.

#### ORESTE

*Heureux si je pouvais dans l'ardeur qui me presse,  
Au lieu d'Astyanax lui ravir ma princesse.<sup>29</sup>*

Tuto informaci se dozvídáme v expozici, ještě než pronikneme do Pyrrhova života plného zmatku a absence řádu a morálky. Je to svět špatného svědomí, pomluv a místo, kde slova nikdy neznamenaají to, co vyjadřují. Je zde vše dovoleno a jazyk se stává nástrojem klamu světa zkaženého a divokého.

#### PYLADE

*Il peut, Seigneur, il peut dans ce désordre extrême,  
Epouser ce qu'il hait et punir ce qu'il aime.<sup>30</sup>*

Autor čeká s příchodem Andromachy až do čtvrté scény prvního dějství, což je okamžik, kdy se změní atmosféra. Příchod Trójanky nastolí na scéně absolutní a nekompromisní pravdu. I když se Pyrrhos snaží být jejím pánem, ona ho tvrdě odmítá. Přichází moment, kdy se matka dozvídá, že si Řecko přeje vydat jejího syna. Pyrrhos jí nabízí kompromis, že syna nevydá a bude mu „otcem“, pokud si ho hrdá Andromacha vezme. Pyrrhus střídá polohu prudkého agresivního tyrana a jemného zamilovaného muže. I když jeho odmítnutí vydat chlapce se zdálo být absolutním, v jeho světě vždy existuje nějaké *ale* motivované neochvějnou vášní. Šlo však pouze o vydírání, aby obměkčil svou zajatkyňu. Matka se snaží proti Pyrrhovi postavit etické požadavky lidské morálky a velikosti ducha.

<sup>29</sup> RACINE, Jean. *Théâtre I*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 196. (*Orestes: Jakž bych šťasten byl, bych mohl místo Astyanakta mu odnít kněžnu, již se v lásce kořím.* RACINE, Jean. *Andromacha*. Praha: I.L.Kober, 1873, s. 6-7.)

<sup>30</sup> RACINE, Jean. *Théâtre I*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 197. (*Pyldes: On, příteli, při také vrtkavosti tu může za což vzít, již nenávidí a onu zahubit, již miluje.* RACINE, Jean. *Andromacha*. Praha: I.L.Kober, 1873, s. 7.)

## ANDROMAQUE

*Seigneur, que faites-vous, et que dira la Grèce ?*

*Faut-il qu'aussi grand coeur montre tant de faiblesse ?*<sup>31</sup>

Bezpochyby říká, to co si opravdu myslí, což je její vlastní hodnota a duševní podstata. Takto by ona reagovala na jeho místě. Ovšem nemá žádnou šanci mu vysvětlit smysl svých slov, jelikož svět absolutní pravdy je pro něj uzavřený. V jejích slovech lze vycítit náznak ironie, jelikož s ním záměrně hovoří jako s člověkem majícím stejné morální hodnoty. Pyrrhos smysl jejích myšlenek nechápe a rozhodne se podřídit svému údělu a oženit se s řeckou princeznou. Ústřední postavou celé řecké společnosti, jejíž zárukou je Hermiona, je princeznin otec, spartský král Menelaos, který ve své osobě ztělesňuje otce řeckého národa. Odmítnout a opustit tuto řeckou princeznou tedy pro Pyrrha představovalo odvrhnutí svých kulturních hodnot, vlasti a náboženství. Zájmy státu a povinnosti k rodině jsou výrazně přítomny.

## HERMIONE

*Va profaner des Dieux la majesté sacrée,*

*Ces Dieux, ces justes Dieux n'auront pas oublié*

*Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.*<sup>32</sup>

Andromacha si jasně uvědomuje, že stojí před těžkou volbou, jejíž obě východiska jsou špatná. Nejprve si zvolí méně zhoubné řešení, tedy pokračování Hektorova rodu záchranou jejich syna a pak teprve svou smrtí spasí věrnost manželovi. Zoufalá matka chce dosáhnout svého cíle pomocí lsti a pod záminkou ochrany Astyanakta se provdá za Pyrrha.

Postavu Andromachy můžeme definovat absolutní věrností k jejímu muži. Je ovšem ideální matkou? Astyanax je pro ni především fyzický obraz milovaného Hektora.

---

<sup>31</sup> RACINE, Jean. *Théâtre I*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 205. (*Andromacha: Co činiš, pane, a co řekne Řecko? Má-liž tak velké srdce ukázat tak velkou slabost?* RACINE, Jean. *Andromacha*. Praha: I.L.Kober, 1873, s. 15.)

<sup>32</sup> RACINE, Jean. *Théâtre I*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 256. (*Hermiona: svátost bohů urážej; však bohové, ti spravedliví, mají to v paměti, že stejné přísahy tě ke mně pjaly.* RACINE, Jean. *Andromacha*. Praha: I.L.Kober, 1873, s. 65.)

## PYRRHUS

*C'est Hector, disait-elle, en l'embrassant toujours;  
Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace,  
C'est lui-même; c'est toi, cher époux, que j'embrasse.*<sup>33</sup>

I její mateřská láska k synovi ji byla výslovně nařízena manželem, jelikož Hektor chce zároveň žít jako mrtvý a jako živý v postavě syna.

V druhém dějství přichází na scénu třetí a poslední postava představující v díle svět, Hermiona. Jako oba předcházející hrdinové postrádá opravdové vlastní vědomí a lidskou velikost. Má strach z pravdy, nechce si přiznat, že ji snoubenec ve svých citech vyměnil za pouhou zajatkyni. Prožívá nenasytný pocit žárlivosti vyprovokovaný Pyrrhovou nevěrou. Chce, aby jí snoubenec lhal, aby se i ona sama mohla oklamat. Skoro bychom řekli, že princezně činí potěšení pozorovat své vlastní neštěstí. Obává se, že uvidí skutečnosti v pravém světle a pochopí, že jsou nevyhnutelné a definitivní. Racine nechává své obecenstvo v iluzi, že její vášeň pochází z hluboké neuspokojenosti jejích citů.

Důležité téma (které se následně také opakuje ve *Faidře*) je útěk. Hermionina důvěrnice jí radí, ať před ním prchne.

## CLEONE

*Fuyez-le donc, Madame. Et puisqu'on vous adore...*<sup>34</sup>

Hermiona útěk ihned přijímá, ale přesto nadále setrvává na Pyrrhově dvoře. Neuvědomujíc si, jakému nebezpečí se vystaví, chce být svému snoubenci nablízku a je ochotna čelit potupě plynoucí z jeho nevěry. Vzdoruje své vášnivé lásce, předstírá, že Pyrrha už nemiluje a snaží se ho naopak nenávidět. Chápe závažnost celé situace, ve které se nachází, přesto se ale nechává s radostí klamat iluzemi vycházejícími z její planoucí vášně, že Pyrrhos prozře. Nakonec zoufalá žárlivostí zalže Orestovi, že pokud ji pomstí Pyrrhovou smrtí, bude ho milovat. Udatný vyslanec okamžitě zapomene na svou politickou misi a naléhání podlehne. Orestes zde prožívá stejně beznadějně pocity nesplnitelné

<sup>33</sup> RACINE, Jean. *Théâtre I*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 221. (*Pyrrhus: Toť Hektor, říkala, a v lokty svoje jej tiskla zas a zas, toť jeho oči i ústa, již i jeho odvaha, to on, to tys sám, drahý choti můj, ježž objímám.* RACINE, Jean. *Andromacha*. Praha: I.L.Kober, 1873, s. 30.)

<sup>34</sup> RACINE, Jean. *Théâtre I*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 210. (*Cléona: Opust' ho, kněžno, a jsouc milována...* RACINE, Jean. *Andromacha*. Praha: I.L.Kober, 1873, s. 20.)

lásky, které taktéž tolik tíží duši jeho milované řecké princezny. Vášně v tomto okamžiku zatemní Hermioninu mysl. Její oči jsou oslepené žárlivostí, která ji unáší do záhuby. Básník zde dochází skoro ke karikatuře heroismu. Hermionina žárlivost je však dvojznačná. Samozřejmě je to žárlivost milenecká, jedná se ale i o požadavek řeckého národa na naplnění domluveného sňatku. Jelikož však k němu nedojde, není tedy náhodou, že Pyrrhos umírá nikoli rukou Oresta, ale pod ranami Řeků, kteří se v posledním momentě objeví na scéně a omyjí tak svou poskvrněnou čest. Milenecká věrnost je zde nerozlučitelně spjata s věrností zákonnou, sociální a náboženskou a Hermiona tak ztělesňuje spíše než zlomenou ženu sílu a odhodlanost hrdého řeckého národa.

Andromacha se v zoufalství vydá hledat východisko ze svého tíživého osudu u hrobu svého zesnulého muže. Obrací se tedy na nejvyšší bytost, která je nepřítomna, vše soudí, ale neodpovídá. Zde se mladý básník odklání od klasicistního pravidla, které říká, že Bůh nesmí zasahovat do průběhu děje. V klasicistní tragédii by Bůh (resp. božstva, pakliže je děj zasazen do polyteistického období antiky), měl zůstat pasivní a němý. Ovšem Racine nabídne i opačnou interpretaci připouštějící přítomnost boha v myšlence na zesnulého Hektora.

#### CEPHISE

*Ah ! Je n'en doute point. C'est votre époux Madame,  
C'est Hector qui produit ce miracle en votre âme.*<sup>35</sup>

V pouhých dvou verších během čtvrtého dějství vidíme přerod Andromachy v tragickou hrdinku a její následný pád. V momentě, kdy chce svého syna vidět naposledy, je z ní čistá tragická postava, ale k naprostému zvratu dochází, když k záchraně života svého syna použije lest a přistoupí na sňatek s Pyrrhem. Tragika hry se tak stupňuje. Její úskok mění vítězství morální v materiální.<sup>36</sup> Andromacha nejedná jako správná tragická hrdinka, jelikož se chce vzdát tohoto světa. Nikoli však proto, že ji opustila veškerá naděje v usmíření s ním (jako to později učiní Junie či Faidra), ale přímo

<sup>35</sup> RACINE, Jean. *Théâtre I*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 243. (*Cephisa: Víc, kněžno, není pochyby, to choť tvůj, to Hektor v duši tvé ten činí div*. RACINE, Jean. *Andromacha*. Praha: I.L.Kober, 1873, s. 51.)

<sup>36</sup> GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Francie: Tel Gallimard, 2005, s. 362. ISBN 2-07-029550-8.

naopak. Rozhodne se spáchat sebevraždu, protože počítá s loajalitou svého nastávajícího chotě.<sup>37</sup>

Andromacha odmítala zůstat naživu, aniž měla jistotu, že ji Pyrrhos po takto vykonané lsti nezradí a v návalu vzteku nevydá malého prince Řekům. Přes všechny její kvality se v určitých ohledech přibližuje postavám ztělesňujícím rovinu světa. Aby Racine na závěr spasil zbytky její velikosti a skryl tento úpadek, nechá zabít Pyrrha i zbylé postavy představující ve hře svět. Tragická hrdinka Andromacha se stává dědičkou moci a všichni s ní jednají jako s královnou vdovou a vše je podřízeno jejím rozkazům.

---

<sup>37</sup> GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Francie: Tel Gallimard, 2005, s. 362. ISBN 2-07-029550-8.



# BRITANNICUS

## STRUČNÉ UVEDENÍ ANALYZOVANÉ HRY

Tragédie o pěti dějstvích měla premiéru v Hôtel de Bourgogne dne 13. prosince 1669. Je to poprvé, co autor čerpá inspiraci v římských dějinách. V Tacitových *Letopisech* si vybírá nejtemnější období, vládu císaře Nerona.

Císař Claudius měl předtím, než se podruhé oženil s Agrippinou, syna Britannika s Messalinou. Svou druhou ženou se nechal plně ovládat a přistoupil na adopci jejího syna z prvního manželství, Nerona. Claudius je nedlouho poté otráven. Ještě před svou smrtí však za svého nástupce prohlásí Nerona, i když legitimním dědicem měl být Britannicus. Ovšem Agrippina získala pro svého syna trůn, jen aby mohla jeho jménem vládnout sama. Tragédie se rozehrává v momentě, kdy se začíná vynořovat Neronova opravdová tvář. Jeho náhle vzplanutá vášně pro Britannikovu snoubenku Junii vše rozpojuje. Vzepře se matčíně poručnictví, v noci nechá unést Junii, kterou Britannikovi vybrala sama Agrippina a svého nevlastního bratra otráví.

## ANALÝZA

Jedná se o Racinovu první opravdovou tragédii. Struktura hry je podobná té, která je použita v předcházející hře *Andromacha*. Je to tedy tragédie bez peripetie a uvědomění a opět tu máme personifikovaný svět jako ústřední postavu děje. Ovšem na rozdíl od *Andromachy* se tu svět dělí na pět *dravců* zastoupených Nerem a jeho matkou Agrippinou a pokryteckým Narcissem, podlým a chtivým guvernantem Britannika. Dále je zde Neronův guvernant Burrhus, který nechce vidět pravdu a vše se snaží urovnat iluzemi a nakonec Britannikus, který reprezentuje skupinu čistých pasivní obětí postrádající intelekt a morální sílu. V zápletky je tragická hrdinka Junie, odmítající jakýkoliv kompromis, postavena proti světu.<sup>38</sup> Třetí a poslední postavu díla opětně ztvárňuje nepřítomná postava, Bůh.

Hra začíná, opona se zvedá. Scéna se rozehrává právě za rozbřesku. Rodí se den, ale zároveň se i probouzí monstrum v Neronově duši. Zažehnutá

---

<sup>38</sup> GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Francie: Tel Gallimard, 2005, s. 363. ISBN 2-07-029550-8.

vášeň v Neronovi probudila démona, který postupně ovládne celou jeho mysl a postava se promění v tyrana. Dochází k odkrytí jeho skutečné psychologie. Císař je postaven před volbu být milován lidem, nebo zapomenout svou minulost a budit strach. Nero nadzdvihne masku a ukáže svou pravou tvář *dravce*. Celá tragédie je později vyvolána náhodným večerním setkáním císaře s Junii. Drama pohledu předchází dramatu vyjádřenému slovy.<sup>39</sup> Nero viděl Junii a okamžitě se do ní zamiloval, aniž s ní kdy mluvil. Celý hoří, aby ji mohl znovu spatřit a jejich oči se setkaly. Slova existují, jen aby doprovodila záměr pohledu. Je to právě světlo a stín, který umožňuje pohledu, aby dosáhl svého cíle. Pro Racina je typické vykreslení situace, v níž hrdina poprvé zahlédne milovanou bytost a pouze její postava je ozářena světlem a okolí je zahaleno tmou. Dalším opakovaným tématem je sledovaný pohled, což explicitně vyjadřují následující verše:

NERON

*Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,  
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,  
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes.* <sup>40</sup>

Právě tento krátký zlomek času je prvotní okamžik, ze kterého se zrodí fatalita. Nero a Junie, tedy (dle Goldmanna) svět a tragická hrdinka se setkali, což vyvolalo osudný problém. Vše začalo tím nočním setkáním. Právě kontrast mezi světlem a nocí podtrhuje neblahé síly osudu. Být zamilovaný znamená být zajatec onoho kouzelného pohledu, což vychází z milostné rétoriky, která požaduje, aby se vášeň zrodila z jediného spatření. Racinovský pohled je nešťastná chtivost, jež nemůže nikdy dojít k uspokojení a je odmítána. Postavy hledají bez ustání oči milované osoby.

Ovšem v tomto okamžiku netrpí Nero o nic méně než jeho oběť. Tyran zná své síly a má strach, že nejsou dostatečné pro dosažení vytouženého cíle. V paláci spatřuje Junii, kterou nechal dříve téhož dne zajmout. Slzy v jejích očích ho zraňují a cítí se tímto pohledem obviňován. Ale právě to Nerona uchvacuje. Vidí v Junii zajatkyni pociťující úzkost, což ještě víc zesiluje jeho

<sup>39</sup> STAROBINKSI, Jean. *L'oeil Vivant*. Francie: Tel Gallimard, 2012. ISBN 978-2-07-075458-8.

<sup>40</sup> RACINE, Jean. *Théâtre II*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 136. (*Nero: když v noci vedli ji, šel jsem se podívat. Tak smutná, vlhký zrak zdvíhala k nebi v chůzi, uprostřed pochodní a zbraní bleskly slzy.* RACINE, Jean. *Britannicus*. Praha: Národní divadlo v Praze, 1993, s. 122.)

vnitřní žár. Láska k ní je první a jediná věc, kterou mladý císař rozhodl sám bez zásahu své matky či svých dvou rádců. Tato naprosto charakterově opačná bytost v něm vyvolává mír a pocit klidu. Pro Nerona je jediným východiskem z tohoto utrpení zvyšování své prudkosti a násilí, které povedou ke smrti. Právě v postavě Nerona Racine opět spojuje lásku s krutostí (podobně jako činí v ostatních hrách u Hermiony, Pyrrha nebo Oresta). A jedině tento vášnivý cit může s jeho egoismem spojit poblouznění smyslů a ztrátu zdravého rozumu.

Až do tohoto okamžiku klamal Nero celé své okolí i sám sebe svou zdánlivou ctností. Doposud se zmítal mezi dobrem, reprezentovaným jeho vychovatelem Burrhem, a zlem, jež ztělesňuje Narcis. Jako první pochopí závažnost situace Agrippina, jakožto vychytralá politička mající své vlastní zkušenosti. Ona však nesoudí svého syna z morálního hlediska. Egoistická matka myslí jen na sebe a vidí, že její politická role je ohrožena. Agrippinin instinkt jí říká, že zajetí Junie vytváří bezprostřední problém hlavně pro ni. Básník zde vykresluje souboj ambicí královny vdovy a císaře. Vazba mezi ní a synem se dá charakterizovat jako uhranutí syna matkou. Její tělo a její pohled Nerona ochromují, proto se od začátku její přítomnosti vyhýbá. Chce se vymanit z jejího vlivu, a proto musí uniknout jejímu čaromocnému pohledu, který ovládá celou mysl a jeho rozhodnutí. Císař touží po moci stejně jako jeho matka, ztrácí však před ní veškerou jistotu a chladnou hlavu. Politické drama ovšem v Racinově díle nezaujímá příliš místa, jelikož absolutní monarchie nedává prostor pro jakékoli náznaky revolty, či spiklenectví. Jak v politice, tak i v umělecké tvorbě.

Druhým aktem se na scéně objevuje mravný a poctivý politik, moudrý Burrhus, který se jeví, jakoby nechtěl znát pravdu. Je jediný, který Nerona stále omlouvá a snaží se v jeho činech najít nějaký ctnostný záměr.

BURRHUS

*Madame,*

*Au nom de l'empereur j'allais vous informer*

*D'un ordre, qui d'abord a pu vous alarmer,*

*Mais qui n'est que l'effet d'une sage conduite,* <sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> RACINE, Jean. *Théâtre II*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 124. (*Burrus: Paní, jménem císaře vás přicházím informovat, příkazy, které vás mohly i poněkud zarazit; státu však prospěje ta uvážená změna*, RACINE, Jean. *Britannicus*. Praha: Národní divadlo v Praze, 1993, s. 114.)

Ovšem postupem času vyplyne, že brání Neronovy činy a rozhodnutí pouze proto, že už je jeho schovanec spáchal, jinak by je nikdy neschválil. Burrhus se snaží svět zjemňovat, oproti Narcissovi, který jej jen ponižuje.

Další čistou a pasivní postavou postrádající jakékoliv intelektuální, či morální síly, je Britannicus,<sup>42</sup> který taktéž nechce proniknout do reality. Od první chvíle, co se objeví na scéně, až do svého skonu, ukazuje pouze svou bezmoc. Neustále se nechává svým nevlastním bratrem omezovat a šálit, stejně jako svým důvěrníkem, Neronovým špiónem a spojencem Narcissem. Britannicus mu věří, což principi posléze přináší smrt. Je to postava, která se nechává rozdrtit Neronem a Agrippinou, čehož si však není vědom pouze on sám.

Autor opět vyčkává s příchodem tragické hrdinky do děje. Nejprve na scéně ukáže všechny představitele úrovně světa, kteří jsou poznamenáni absencí morálních hodnot. Příchod Junie ve třetí scéně druhého dějství okamžitě zdůrazní absolutní kontrast mezi hrdinkou a tyranem, jako tomu bylo i v *Andromaše*.<sup>43</sup>

NERON

*Vous vous troublez, Madame, et changez de visage.  
Lisez-vous dans mes yeux quelque triste présage ?*

JUNIE

*Seigneur, je ne vous puis déguiser mon erreur.  
J'allais voir Octavie, et non pas l'empereur.* <sup>44</sup>

Junie je ztělesněná ctnost a pravda, lsti a úskoky jsou jí naprosto cizí, což je implicitně řečeno v jejích prvních slovech. Kontrast mezi těmito dvěma postavami je nepřekonatelný. Junie se ničeho nebojí, jde nebezpečí vstříc a nezná žádný kompromis či lež a otevřeně Neronovi přiznává, že miluje Britannika.

<sup>42</sup> GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Francie: Tel Gallimard, 2005, s. 363. ISBN 2-07-029550-8.

<sup>43</sup> GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Francie: Tel Gallimard, 2005, s. 365. ISBN 2-07-029550-8.

<sup>44</sup> RACINE, Jean. *Théâtre II*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 142. (*Nero: Ach, vy se chvějete, paní, a jak jste bílá. Mám v očích napsanou zvěst, jež vás poděsila? Junie: Nač lhát? Čtete mi strach z omylu ve tváři. Jdu za Octavií a nejdu k císaři.* RACINE, Jean. *Britannicus*. Praha: Národní divadlo v Praze, 1993, s. 126.)

## JUNIE

*Absente de la cour je n'ai pas dû penser,  
Seigneur, qu'en l'art de feindre il fallût m'exercer.  
J'aime Britannicus. Je lui fus destinée* <sup>45</sup>

Po této scéně, kdy mravná a silná Junie svému zajatci Neronovi vmete do tváře veškeré své pohrdání jeho světem, přichází do příběhu vrcholná pasáž celého díla – dialog mezi Junii a jejím snoubencem (II. akt, VI. scéna). Kdyby nevěděla, že je v sázce život jejího milého Britannika, nenechala by se zlomit a chlad by nepředstírala. Skrytý a němý Bůh je nepřítomen a na scéně ho vystřídá jeho druh, podlý ďábel - Neronem ztělesněné monstrum schované v místnosti. Ve střehu sleduje jakýkoliv pohyb, posunek i pouhý kradmý Juniin pohled. Britannicus, který se tak snadno nechá oklamat všemi postavami reprezentujícími svět, nevěří pouze jediné ctnostné a upřímné osobě ve hře – Junii. Protože ji podezřívá, nerozpozná v jejích chladných očích pravdu, kterou se mu marně snaží naznačit.

Britannicus se i v následujícím aktu stále snaží vidět ve svém nevlastním bratrovi dobro. Ovšem prozíravá Junie z Neronova jednání vyčte tragický konec a snaží se svého milovaného snoubence v tajném rozhovoru přesvědčit, aby unikl hrozivému císařovu hněvu. Ten, neustále pod vlivem Narcissových lží, jí nevěří a osočuje z nevěry. Na scénu ovšem v průběhu tohoto dialogu znenadání vstoupí Nero. Čím více si je císař vědom nenaplnitelné lásky, tím více se monstrum v jeho duši zvětšuje. Junie velmi dobře cítí, že slabý Britannicus se nikdy nemůže tomuto ztělesněnému zlu vyrovnat, a chce se tedy sama obětovat bohům.

## JUNIE

*Je me cache à vos yeux, et me dérobe aux siens,  
Ma fuite arrêtera vos discordes fatales,  
Seigneurs, j'irai remplir le nombre des vestales.* <sup>46</sup>

<sup>45</sup> RACINE, Jean. *Théâtre II*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 147. (Junie: Nežiji u dvora, nepotřebuji znát to nakadeřené umění předstírat. Miluji Britannika. A hned od začátku, když mu mne slíbili, RACINE, Jean. *Britannicus*. Praha: Národní divadlo v Praze, 1993, s. 129.)

<sup>46</sup> RACINE, Jean. *Théâtre II*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 171. (Junie: vám zmizím nadobro, pro něho nebudu, můj útěk zastaví svár, jenž má příchuť vraždy, odejdu k vestálkám a zůstanu tam navždy, RACINE, Jean. *Britannicus*. Praha: Národní divadlo v Praze, 1993, s. 146.)

Jelikož se děj odehrává během 24 hodin, je i Junie u dvora pouhý den. Od prvního momentu však již stihla pochopit místní zákony a mravy. Oproti tomu naivní Britannicus stále nepronikl pod Neronovu masku a plně důvěřuje bratrovým slovům. Rozhodný moment hry přichází v bouřlivém střetu dvou *dravců*, Agrippiny s jejím synem. Císař se rozhodne, že své matce už nemusí být v ničem podřízen a stává se z něho nevděčný syn. Osočuje svou matku, že vše, co pro něj udělala, bylo motivováno pouze osobním prospěchem. Jeho chování by se dalo přirovnat k mladistvé vzpouře proti rodiči.<sup>47</sup> Neronova proměna dosáhla vrcholu a mladý císař, nový tyran se rozhodne ze žárlivosti zabít svého bratra. Lze si klást otázku, zda byl ke zlu předurčen od narození. Jansenistický pohled na lidskou podstatu je ve hře stále přítomen.

Britannicus nadále věří každému, kromě své snoubenky. Tragický moment se vynořuje, jako u Andromachy, se slovem *naposledy*.

#### JUNIE

*Et si je vous parle pour la dernière fois !<sup>48</sup>*

Přes všechna varování Britannicus zanechává svou snoubenku samotnou a odchází ze scény vstříc nevyhnutelné smrti. Jelikož Britannicus není hlavní hrdina, jeho smrtí hra nekončí. Jeho příběh je jen jeden z mnoha příběhů postav ze světa a jeho smrt spouští rozuzlení hry.

Námětem celé hry je konflikt světa a tragické hrdinky a hra může skončit až s jeho rozuzlením.<sup>49</sup> Junie však neumírá, ale najde úkryt u panenských kněžek Vestálek, i když je mnohem starší než je u přijímaných dívek požadováno. Lid ji bere pod svou ochranu, a pro její ctnost a životní utrpení je jí dovoleno do kláštera vstoupit. Na rozdíl od Andromachy, která si vybrala svět lidský, Junie bude žít svůj život mezi kněžkami. To je pro Nerona osudná rána. Jeho touha je zatracena, aniž by předmět jeho chůtice zmizel ze světa živých – jeho milovaná žena pro něj umírá, aniž zesnula. Junie nikdy přes nepřekonatelnou rozdílnost světů nemohla navázat rozhovor

---

<sup>47</sup> BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1999, s. 91. ISBN 2-02-005072-2.

<sup>48</sup> RACINE, Jean. *Théâtre II*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 192. (*Junie: když mluvíme tu teď, že se teď vidíme a je to naposled!* RACINE, Jean. *Britannicus*. Praha: Národní divadlo v Praze, 1993, s. 161.)

<sup>49</sup> GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Francie: Tel Gallimard, 2005, s. 367. ISBN 2-07-029550-8.

s Britannikem či Neronem. Když vstoupí do chrámu, nachází oporu v lidu, který následně zabije Narcise.

# FAIDRA

## STRUČNÉ UVEDENÍ ANALYZOVANÉ HRY

Sedmá a poslední velká básníková „světská“ tragédie o pěti dějstvích čerpá námět v antické mytologii a inspiruje se u starověkých autorů Euripida a Seneky, kteří tento příběh zpracovali. Premiéru měla 1. ledna 1677, s názvem *Phèdre et Hippolyte*.

Děj se odehrává ve starověkém Řecku. Král Théseus se oženil s mladou Faidrou a sám odjíždí na nějaký čas do světa. Po delší králově nepřítomnosti se začne proslýchat, že je Théseus mrtev. Faidra mezitím prožívá velká vnitřní muka, je tajně zamilována do svého nevlastního syna Hippolyta a zhoubná vášeň jí celou zmítá. Milostný cit ji drtí a je si vědoma, že si tato hříšná láska žádá nejvyšší trest. Touží tedy zemřít a odnést si strašné tajemství do hrobu. Hippolytos se rozhodne vydat za svým otcem a najít ho. Před odchodem svému vychovateli Theramenovi prozradí, že je zamilován do princezny Aricie. Když královna uvěří klamně zprávě, že je Théseus mrtev, na naléhání své důvěrnice jí odkryje své tíživé tajemství. Oinona jí dodá odvahu a Faidra vyzná svou lásku Hippolytovi. Ten však její cit neopětuje a rázně ji odmítá. Nedlouho nato je zpráva o králově smrti vyvrácena. Panovník se vrací z dlouhého zajetí a objevuje se na scéně. Faidra má strach a před králem obviní Hippolyta, že se jí chtěl zmocnit. Rozzuřený a zaslepený král vyzývá boha Neptuna, aby jeho syna potrestal. I přes marné Ariciino přesvědčování o Hippolytově nevině umírá princ v hrdinském boji s mořskou obludou. Pod tíhou svědomí a výčitek Faidra obviní a zavrhne svou bývalou chůvu Oionu, která spáchá sebevraždu. Zoufalství tragickou hrdinku dovádí až k šílenství. Nakonec svému manželovi přizná celou pravdu, otráví se a umírá.

## ANALÝZA

Autor přichází se strukturou díla, kterou doposud nepoužil - jde o tragédii s peripetií a uvědoměním. Tragický hrdina slepě věří, že by mohl žít ve světě bez kompromisů. Ovšem Faidra, která v této hře představuje tragickou



hrdinku, dochází k prozření a iluze, kterým tolik věřila, se jí rozplynou před očima.<sup>50</sup>

Básník považuje tuto hru za svou nejlepší a zdůrazňuje její hlavní rys, a to morální aspekt díla. Je to tragédie chyb, iluzí, ale i záblesku naděje na život ve světě, ve kterém tragická postava nemůže žít. Psychologie lásky je zde velmi propracovaná. Hlavní postava již nechce zavrhnout svět, jako tomu bylo v případě Andromachy či Junie (po smrti Britannica). Faidra chce žít a plně prožívat tuto touhu.

Dle L. Goldmanna postavy ve hře ztělesňují tři roviny skutečnosti a morální hodnoty. První rovinu představuje Faidra, tragická postava, která si je jasně vědoma svého hříšného jednání, zaviněného zvrhlou vášní. Druhou je svět reprezentovaný Théseem, Hippolytem, Aricíí a Oionou, který nemá žádnou hodnotu a je pouze příčinou Faidřiny chyby a jejího návratu do reality. V poslední rovině jsou němí soudci, bohové Slunce a Venuše, kteří nikdy nedávají rady, jen postavy tíží svým pohledem.<sup>51</sup> Tento zdvojený mocný Bůh v podobě Slunce zabraňuje, aby Faidra zapoměla slávu a velikost své osoby a Venuše naplňuje její život silnou vášní. A je to právě Slunce, které představuje transcendentní kritický pohled nejvyšší instance. Sluneční paprsky, jako neustálý svědek, Faidru tíží, oslňují ji a ukazují jasně její odsouzení. Autor tak ještě více zdůrazňuje Faidřinu vinu.

#### PHEGRE

*Mes yeux sont éblouis du jour que je revois,*<sup>52</sup>

Jako v *Britannikovi* nacházíme zárodek celé tragédie v jediném krátkém pohledu Faidry na Hippolyta. Právě tento pohled vyvolá ve Faidře nezdolnou vášeň, která v jejím těle vzplane jako temný oheň a zatemní a pohltní celou její duši a smysly. Je to pohled, který zrodí ve Faidře zhoubnou lásku, jejíž nevyhnutelné následky se dotknou všech. Celé neštěstí pochází z

---

<sup>50</sup> GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Francie: Tel Gallimard, 2005, s. 352. ISBN 2-07-029550-8.

<sup>51</sup> GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Francie: Tel Gallimard, 2005, s. 422. ISBN 2-07-029550-8.

<sup>52</sup> RACINE, Jean. *Théâtre IV*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 25. (*Faidra: Mě oči raněny jsou světla záplavou* RACINE, Jean. *Faidra*. Praha: Orbis, 1960, s. 12.)

okamžiku, kdy tragická hrdinka poprvé uviděla svého nevlastního syna a propadla nejen lásce cizoložné, ale i incestní.<sup>53</sup>

PHEGRE

*Athènes me montra mon superbe ennemi.*

*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.*

*Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.*<sup>54</sup>

Faidra si je od začátku vědoma zvrhlosti své vášně a z jejího chování lze jasně vyčíst pocit nepříjemnosti plynoucí z této situace. Zmítá se mezi volbou, zda má přiznat svou vášeň, či ji držet v utajení. Smysl slov je zde skoro méně tragický než přiznání samo. Faidra má strach vyjádřit své nepatřičné city a touží jen zemřít. Ale právě smrt je schovaná v tomto vyznání. Odvrátit se od mlčení znamená vrhnout se smrti do náručí. Faidra umírá, ale nemůže zemřít, dokud neprolomí toto ticho předcházející konci, kterého se tolik obává.

PHEGRE

*Quand tu sauras mon crime, et le sort qui m'accable,*

*Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable.*<sup>55</sup>

Faidra nakonec podlehe a otevřeně přizná své osudné tajemství, a to hned třikrát. Nejprve v prvním dějství Oioně. Tuto zpověď můžeme brát jako narcisistický akt, když se Faidra svěřuje své důvěrnici - postava Oiony je zde tragické hrdince natolik blízká, že pro Faidru představuje vlastní dvojnici, čímž se tak zpovídá sama sobě.<sup>56</sup> Ve druhém dějství vyzná svou vášnivou a šíravou lásku přímo Hippolytovi, který na to reaguje prudkým odmítnutím. A poslední přiznání uslyší postava, jejíž činy stály na počátku celé tragédie, Théseus.<sup>57</sup> Právě po tomto posledním přiznání Faidra umírá a její prvotní přání smrti zabraňující její zvrhlé vášni se naplňuje.

<sup>53</sup> BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1999, s. 122. ISBN 2-02-005072-2.

<sup>54</sup> RACINE, Jean. *Théâtre IV*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 32. (*Faidra: Leč brzy zjevil se nepřítel vznešený, jež v město Atény zlá sudba přivolala: já bledá, rděla se, má duše byla malá*, RACINE, Jean. *Faidra*. Praha: Orbis, 1960, s. 16.)

<sup>55</sup> RACINE, Jean. *Théâtre IV*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 29. (*Faidra: Když poznáš zločin můj, jímž dny mé nyní hynou, já stejně zemru, věř, a s mnohem větší vinou*. RACINE, Jean. *Faidra*. Praha: Orbis, 1960, s. 15.)

<sup>56</sup> BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1999, s. 116. ISBN 2-02-005072-2.

<sup>57</sup> BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1999, s. 122. ISBN 2-02-005072-2.

Mezi Bohy a postavami ztělesňujícími svět, je Faidra jediná lidská bytost. Chce spojit slávu, vášeň a zakázanou lásku. Pro ni existovat v tragickém světě znamená požadovat vše. Ovšem právě svými zrůdnými požadavky děsí okolní svět, ve kterém tolik touží žít.<sup>58</sup>

Hippolytos během celé hry a již od prvního vkročení na scénu, ukazuje pouze svou slabou stránku a neustále se snaží o útěk. V prvním aktu se jej marně pokouší zahalit v hrdinský čin, když se vydává hledat svého otce.<sup>59</sup>

HIPPOLYTE

*Je commence à rougir de mon oisiveté.  
Depuis plus de six mois éloigné de mon père,  
J'ignore le destin d'une tête si chère.* <sup>60</sup>

Ovšem v zápětí vyvádí diváky z přesvědčení o jeho vnitřní ryzosti a ctnosti, když prozrazuje svůj pravý záměr, tedy útěk z *nepřátelského místa*.

HIPPOLYTE

*Enfin en le cherchant je suivrai mon devoir,  
et je fuirai ces lieux que je n'ose plus voir.* <sup>61</sup>

I když ze začátku tvrdil, že chce utéci kvůli hněvu své nevlastní matky, nakonec přiznává, po dlouhém Theramenově naléhání, že utíká kvůli lásce k Aricii.

Hippolytos, i když je postavou naprosto odlišnou od Faidry, se jí v jedné věci podobá. Jak pro něj, tak i pro jeho nevlastní matku, *milovat* znamená být vinen v očích mocného Thésea. Pro mladého prince je přiznání zakázané lásky k Aricii stejně skandální, jako je doznání Faidřino. Královna není jediná, kdo je zasažen žářem lásky, nezkrotným plamenem zmítajícím se v tajnosti. Řekli

<sup>58</sup> GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Francie: Tel Gallimard, 2005, s. 423. ISBN 2-07-029550-8.

<sup>59</sup> GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Francie: Tel Gallimard, 2005, s. 423. ISBN 2-07-029550-8.

<sup>60</sup> RACINE, Jean. *Théâtre IV*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 19. (*Hippolytos: studem rdím se teď nad vlastní zahálkou. Šest dlouhých měsíců můj otec vzdálený je a nevím o něm nic, nevím, zda ještě žije*, RACINE, Jean. *Faidra*. Praha: Orbis, 1960, s. 7.)

<sup>61</sup> RACINE, Jean. *Théâtre IV*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 20. (*Hippolytos: Bud' jak bud', povinnost chci splatit cestou svou i prchnout z těchto míst, kde cítím bolest zlou*. RACINE, Jean. *Faidra*. Praha: Orbis, 1960, s. 8.)

bychom, že Hippolytos je jakýmsi Faidřiným dvojníkem, podstupujícím stejné zkoušky osudu. Dialog mezi princem a jeho důvěrníkem se výrazně podobá následujícímu rozhovoru mezi Faidrou a Oinonou. Stejně tak jako jeho nevlastní matka je i mladý Řek mučen tíživým tajemstvím.

THERAMENE

*Vous périssez d'un mal que vous dissimulez.* <sup>62</sup>

Slova zde zastupují jednání a činy a mluvit tedy znamená zemřít. Síla slova je skryta v jeho nezničitelnosti. Slovo jednou vyslovené již nelze vzít zpět, je nutno pouze nést jeho následky. Mluvit znamená jednat, vyhýbat se řeči znamená tedy zapovězení jakéhokoliv aktu. Pokud hrdina nějakým momentálním poblouzněním začal mluvit a svěřovat se, musí svou řeč dovést až do konce. Oinona později využije Faidřina osudového přiznání a obviní Hippolyta z hříchu, který spáchala sama královna. Slova zůstávají nedotčena, pouze se přenesou na někoho jiného. I sám Théseus je obětí těchto falešných slov, která se následně zhmotní v mořskou příšeru, jež Hippolyta zabije.

Těchto několik vyslovených vět způsobí, že se každý stává monstrem pro toho druhého a svým jednáním ohrožuje celé své okolí a své nejbližší.

Faidra se neustále zmítá mezi vnitřní tmou a vnějším světlem - Bohem. Stále se vrací ke svému tajemství a uzavírá se v této vnitřní tmavé jeskyni v hloubi své duše. Právě její vášeň, zahaluje Faidřinu duši do temnoty. Zároveň je však hrdinka bez ustání nabádána k tomu, aby osvětlila své tajemství. I její jméno v řečtině znamená *zářivá*. Faidra světlo vyhledává, ale zároveň se ho obává a chce před ním skrýt svůj vnitřní žár.

Hippolytova smrt se stává klíčovým momentem hry. Vyvolá ve Faidře ještě tíživější pocit viny. Královna vystoupí z mlčení, odkryje před Théseem svou pravou tvář a umírá.

PHEBRE

*Non, Thésée, il faut rompre un injuste silence;*

*Il faut à votre fils rendre son innocence.*

*Il n'était point coupable.* <sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> RACINE, Jean. *Théâtre IV*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 24. (*Theramenes: žalem hynete, jež chcete ukrývat*. RACINE, Jean. *Faidra*. Praha: Orbis, 1960, s. 11. )

# KONFRONTACE ODLIŠNÝCH POJETÍ TRAGICKÉHO KONFLIKTU A TRAGICKÉ POSTAVY: P. CORNEILLE

Racinův generační předchůdce Pierre Corneille je představitel zejména barokního divadla a jeho následné přeměny v klasicistní podobu. Přispívá k ustálení forem a vytváří model pro klasicistní tvorbu, i když se leckdy některým pravidlům brání. Témata jeho her nechávají prostor pro dobové společensko-politické, ale i lidské hodnoty a problémy, které jsou převedeny do antického světa. Projevuje velký zájem o římskou antiku, hlavně v období její dekadence. Zajímá se o náměty politické i náboženské. Jeho děj je často romaneskní, těžký a komplikovaně spleťový, což dokládá jeho nejvýznamnější dílo *Cid*, které je protkáno láskou, ctí, povinností rodinnou i vlasteneckou.<sup>64</sup> Pomalu ve svém díle opouští jazykovou přezdobenost a dává přednost jazyku přirozenému, až realistickému. Ovšem v jeho tvorbě je stále cítit středověký vliv a to především v přítomném rytířství a feudální struktuře společnosti. Ctnost vždy vede postavy k dobru. Corneille ještě pojímá své postavy jako nepřemožitelné nadlidské hrdiny a zaměřuje se na líčení hrdinských činů. Vykresluje postavy takové, jakými by měly podle něho být. Jeho hrdinové jsou přitahováni slávou. Neukazovat se na veřejnosti jako bytost obdivuhodná znamená nežít. Corneillovou hlavní tematikou se stává povinnost a čest a

---

<sup>63</sup> RACINE, Jean. *Théâtre IV*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943, s. 94. (*Faidra: V mlčení zločinném už nelze déle žít. Oběti nutno je nevinnost navrátiti. Váš syn nic nespáchal!* RACINE, Jean. *Faidra*. Praha: Orbis, 1960, s. 64.)

<sup>64</sup> ČERNÝ, Václav. *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti - Baroko a klasicismus*. Praha: H&H, 2005, s. 332. ISBN 80-7319-011-7.

vášnivá zhoubná láska zde nemá místo. Corneillova láska se musí zasloužit a slouží k zušlechtění hrdiny. Tento cit stále ještě poznamenaný kurtoazií se rodí ze vzájemné úcty obou milenců. Oproti znamenitému znalci žen, Racinovi, který dává přednost jemnému pohlaví pro svého tragického hrdinu, jsou v Corneillových hrách hlavní protagonisté převážně muži.

Politika zaujímá v Corneillově díle hlavní místo a jakákoli milostná zápleтка je tomu podřízena. V jeho hrách se osud hlavního hrdiny a státu často prolíná. Don Rodrigo ubrání město od napadení Maury, tím zachrání všechny obyvatele a zároveň se stane uznávaným hrdinou Cidem. Ve hře *Cinna* dochází k degradaci tohoto ideálu, když chtějí spiklenci ohrozit státní dobro zabitím dobrého císaře Augusta. Hlavní postava postrádá veškeré ušlechtilé hrdinství a stává se rebellem. Absolutní opak této struktury vykresluje hra *Polyeuktos*, kde je hlavní hrdina v naprostém rozporu se státem.

Na rozdíl od Racina nejsou Corneillovy hlavní postavy zatíženy skvrnou na duši. Jejich konflikty nevycházejí z nitra, ale jsou jim vnuceny vnějšími okolnostmi a jejich okolím. Jejich duše není zkažená a není ovládána vášněmi. Corneillův hrdina je optimistický a svobodný a svůj osud si utváří sám. Hlavní protagonista je vždy postaven před volbu, což je jádrem celé básnickovy tragédie. Jeho ústřední postavy nejsou vrženy do bezvýchodné situace, z níž není úniku, jako tomu bude u mladšího Racina. Corneillovy postavy se nacházejí v konfliktu, v němž musí volit v jejich srdcích mezi hodnotami vzájemně neslučitelnými - ctí a láskou. Hrdina si lásku svého protějšku musí zasloužit, pročež je pro něj nezbytné dojít naplnění všech povinností spojených se ctí. Často se jedná o okázalou podívanou, ve které se chce postava co nejlíže přiblížit hrdinskému ideálu. Jakmile je výzva známa, není cesty zpět a postava nikdy nelituje své volby. Mnohdy v jeho nitru můžeme zahlédnout souboj mezi tímto vzorem a hrdinovým přirozeným charakterem, který se tohoto ideálu snaží dosáhnout a ukázat se svému okolí ve světle slávy.

#### D. RODRIGUE

*Courons à la vangeance ;  
Et tout honteux d'avoir tant balancé,  
ne soyons plus en peine,* <sup>65</sup>

<sup>65</sup> CORNEILLE, Pierre. *Théâtre II*. Paris: Editions Flammarion, 2006, s. 227. ISBN 978-2-0807-1282-0. (*Don Rodrigo: Jak můžeš váhat? Styd' se! A dost řečí, běžme se pomstít, meči! Jak jsem moh říct, že je to strašně divné? Dost trápení, mé dny, zabij, když někdo po otci ti*

Zvítězí-li ovšem v postavě hrdinské *já*, přirozené *já* navždy zmizí a postava dojde vrcholu ideálního hrdiny. První bytost se ztrácí v zapomnění a lesk nového hrdiny zatemní celou jeho minulost. Na postavu se již nenahlíží jinak než jako na hrdinu neporazitelného a v dějinách nesmrtelného.

D. FERNAND

*Sois désormais le Cid ; qu'à ce grand nom tout cède ;*<sup>66</sup>

Hlavní postavy jsou silné vůle a pevného charakteru. V autorově díle stále ještě nacházíme stopy kurtoazie zřetelné v konfliktu mezi *être* a *paraître*. Tím, že si hrdina lásku své milované zaslouží, ji i ztrácí (jako je tomu v *Cidovi*).

D. RODRIGUE

*Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père ;  
J'attire en me vengeant sa haine et sa colère.*<sup>67</sup>

Možnost dobrého konce v tragédii, jdoucí proti klasicistnímu kánonu, se Corneille nebrání. *Cinna*, již čistá klasická tragédie, končí v momentě, kdy velkomyslný císař August odpouští Cinnovi protistátní spiknutí. Corneille se spokojuje s jednotou nebezpečí a napětí a hlavní hrdina nemusí nezbytně nakonec zemřít.

AUGUSTE

*Et que vos conjurés entendent publier  
Qu'Auguste a tout appris ; et veut tout oublier.*<sup>68</sup>

Povinnost a čest nutí Corneillovy hlavní postavy zdvojit své nitro. Jestliže jim láska brání ve vykonání hrdinského činu či požadavku cti, musí se pokusit tento cit ve svém srdci porazit a zničit ho. Pokud to nedokážou, musí

*plivne, i kdyby to byl otec Jimény!* CORNEILLE, Pierre. *Cid*. Praha: Artur, 2014, s. 20. ISBN 987-80-7483-030-3.)

<sup>66</sup> CORNEILLE, Pierre. *Théâtre II*. Paris: Editions Flammarion, 2006, s. 261. ISBN 978-2-0807-1282-0. (*Don Fernando: Buď odedneška Cid, buď hradba proti vpádu*, CORNEILLE, Pierre. *Cid*. Praha: Artur, 2014, s. 58. ISBN 987-80-7483-030-3.)

<sup>67</sup> CORNEILLE, Pierre. *Théâtre II*. Paris: Editions Flammarion, 2006, s. 227. ISBN 978-2-0807-1282-0. (*Má láska proti cti a já jim mám být soudce? Mám ztratit Jiménu, anebo pomstít otce? Čest volá na mě: bij! A láska: zadrž pěst!* CORNEILLE, Pierre. *Cid*. Praha: Artur, 2014, s. 19. ISBN 987-80-7483-030-3.)

<sup>68</sup> CORNEILLE, Pierre. *Théâtre II*. Paris: Editions Flammarion, 2006, s. 420. ISBN 978-2-0807-1282-0. (Vlastní překlad v próze: *Augustus: Ať se vaši spiklenci slyší hlásat, že Augustu se vše dozvěděl a chce vše odpustit*)

toto tajemství ukrýt co nejhlouběji ve své duši, aby ani nejpronikavější pohled společenské konvence nezahlédl tuto krutou pravdu.

CHIMENE

*Son sang sur la poussière écrivait mon devoir ;*<sup>69</sup>

Pouze nejbližší důvěrnici je dovoleno nahlížet do nitra své svěřenkyně, jako tomu je ve vztahu Chimeny a její vychovatelky v *Cidovi*.

CHIMENE

*On le vante, on le loue, et mon coeur y consent !*

*Mon honneur est muet, mon devoir impuissant !*

*Silence, mon amour, laisse agir ma colère.*<sup>70</sup>

Corneillův hrdina má jako svědka vždy okolní svět. Touží být viděn a oslavován pro své udatné činy. Být viděn pro něj znamená žít. Chce zůstat nezapomenutelný ve víru dějin a dojít uznání. Láká na sebe pohledy všech a představuje se jako důstojný příklad. Racinovi tragičtí hrdinové se naopak pohledu brání, jelikož se pro ně vždy stanou osudnými. Pohled je tíží a hrdinové pociťují své zavržení, čímž dochází k momentu, kdy se rozpohybuje celá tragika.

---

<sup>69</sup> CORNEILLE, Pierre. *Théâtre II*. Paris: Editions Flammarion, 2006, s. 241. ISBN 978-2-0807-1282-0. (*Jiména: krev psala do písku: splň svoji povinnost*. CORNEILLE, Pierre. *Cid*. Praha: Artur, 2014, s. 35. ISBN 987-80-7483-030-3.)

<sup>70</sup> CORNEILLE, Pierre. *Théâtre II*. Paris: Editions Flammarion, 2006, s. 258. ISBN 978-2-0807-1282-0. (*Jiména: Chválí ho, velebí, a mně to lahodí, vůle se potácí a čest se zahodí. Buď zticha, láska, mlč, můj hněv měj za porotce*, CORNEILLE, Pierre. *Cid*. Praha: Artur, 2014, s. 54. ISBN 987-80-7483-030-3.)



# ZÁVĚR

Tato práce se zabývá charakteristikou klasicistní tragédie v díle nejvýznamnějšího dramatika tohoto období, Jeana Racina. Záměrem prvního ze dvou oddílů, do nichž je text rozdělen, je uvedení do dějinných souvislostí života a tvorby tohoto autora. Zahrnutí popisu historicko-politických konotací bylo zvoleno s ohledem na odraz významných událostí, osobností a společenských poměrů v soudobé dramatické tvorbě. Hmatatelné důsledky procesu upevňování absolutistické moci, jakými bylo např. založení normotvorné Francouzské akademie, pak slouží jako teoretické východisko pro následnou kapitolu popisující literární kontext klasicistní tvorby. Nejprve je zde objasněn přechod od baroka ke klasicismu, na což navazuje souhrnný popis tohoto uměleckého proudu. Detailní rozbor je pak věnován nově vytvořeným pravidlům, která jsou s klasicistní tragédií neodmyslitelně spjata a jejichž užití bylo po autorech přísně vyžadováno (důsledné dodržování těchto principů v Racinových hrách je demonstrováno v druhém oddílu analyzujícím vybraná díla).

Navazující kapitola je úvodem k osobnosti Jeana Racina. Vedle komplexní ilustrace autorova života je kladen důraz na zachycení nejvýznamnějších událostí z hlediska jejich pozdějšího odrazu v tvorbě tohoto autora. Pozornost je věnována zejména jansenistické výchově a počátkům Racinovy literární a dramatické tvorby.

Druhý oddíl práce se zaměřuje na potvrzení teoretických poznatků uváděných v oddíle předcházejícím. Pro tyto účely byla zvolena forma rozboru vybraných dramatických děl - *Andromacha*, *Britannicus* a *Faidra* a pro umožnění jejich vzájemné komparace byla užitá jednotná struktura. Zvolená metodika analýzy tragédií je inspirována teoretickým pojednáním *Le Dieu caché* od L. Goldmanna. Tento autor zde dělí Racinovy postavy na tři úrovně -

hlavní tragickou postavu, svět, jemuž chybí svědomí a morální hodnoty a nepřítomného Boha. Tato struktura je pomyslným základním kamenem Goldmannova pojetí a autor ji obratně aplikuje při interpretacích všech Racinových tragédií. Tento postup se pro účely analýzy stal hlavním východiskem, avšak práce se neomezuje pouze na toto pojetí. Druhým často citovaným autorem je J. Starobinsky, který hledá původ stěžejních prvků tragédie (především zhoubných vášní) v pohledech postav. Vedle demonstrace přítomnosti klasicistních pravidel v rozebíraných hrách tak práce zároveň ukazuje, jak byla konstrukce Racinových tragédií netradičně pojata v dílech dvou zmíněných autorů.

Závěrečná část práce se zabývá konfrontací Racinova pojetí tragédie s dílem barokního dramatika Pierra Corneille. Záměrně bylo zvoleno generační rozpětí, které autory dělí do dvou samostatných uměleckých období. Vznikla tak možnost poukázat na konkrétní odlišnosti mezi barokními a klasicistními prvky dramatické tvorby, jakými jsou základní atributy a předpoklady jednání hlavních postav, dějová východiska, apod. Kapitola věnovaná konfrontaci slouží jako pomyslné vyústění záměru tohoto oddílu, tedy jako potvrzení výskytu a užití pravidel klasicistní tragédie v díle J. Racina.

# RÉSUMÉ

Ce travail décrit les caractéristiques de la tragédie classique dans l'oeuvre du plus grand auteur de cette époque, de Jean Racine. La première partie introduit le contexte historique et politique. La description des événements contemporains se concentrent sur la naissance de la monarchie absolue. La nouvelle Académie française créée par Richelieu forme les règles qui sont imposées aux auteurs. Cette partie montre également aux lecteurs la transformation du théâtre baroque en théâtre classique. La description détaillée de ce mouvement en présente les règles et les caractéristiques fondamentales. L'accent est mis sur la structure de la tragédie.

Le chapitre suivant présente les événements importants de la vie de l'auteur et qui ont ensuite influencés sa création. Il montre aussi les oeuvres principales de Jean Racine.

La deuxième partie met à l'épreuve la théorie à partir de l'analyse concrète des pièces de théâtre – *Andromaque*, *Britannicus* et *Phèdre*. Pour l'analyse, il a été choisi de s'appuyer sur la structure d'interprétation non-traditionnelle de Lucien Goldmann, *Le dieu caché*. Cet auteur met à jour un premier type de tragédie « *sans péripétie ni reconnaissance* » où le héros tragique sait dès le début qu'aucune conciliation avec le monde n'est possible. C'est le cas de *Britannicus* et d'*Andromaque*. Puis, il évoque un deuxième type de tragédie « *avec péripétie et reconnaissance* » où le héros tragique espère au début qu'il pourrait vivre dans un monde pour lui clos et finalement il reconnaît l'illusion qui l'éblouit. Les personnages sont divisés en trois groupes, à savoir Dieu qui est absent, le monde qui contient les personnages sans conscience et sans valeurs humaines, et le héros tragique.

La dernière partie est consacrée à la comparaison entre la conception racinienne du héros tragique et celle de Corneille qui est encore influencée par le baroque.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### PRIMÁRNÍ LITERATURA

- CORNEILLE, Pierre. *Théâtre II*. Paris: Editions Flammarion, 2006. ISBN 978-2-0807-1282-0.
- CORNEILLE, Pierre. *Cid*. Praha: Artur, 2014. ISBN 987-80-7483-030-3.
- RACINE, Jean. *Théâtre I*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943.
- RACINE, Jean. *Théâtre II*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943.
- RACINE, Jean. *Théâtre IV*. Genève: Les trésors de la littérature française, 1943.
- RACINE, Jean. *Andromacha*. Praha: I.L.Kober, 1873.
- RACINE, Jean. *Britannicus*. Praha: Národní divadlo v Praze, 1993.
- RACINE, Jean. *Faidra*. Praha: Orbis, 1960.

### SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

- ARISTOTE, *Poétique*. Paris: Le livre de poche, 2012. ISBN 978-2-253-05241-8
- BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1999. ISBN 2-02-005072-2.
- BÉNICHOU, Paul. *Morales du grand siècle*. Saint-Amand: Folio essais, 1992. ISBN 2-07-032473-7.
- ČERNÝ, Václav. Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. (3), Baroko a klasicismus. Jinočany: H & H, 2005. ISBN 80-7319-011-7.
- DELMAS, Christian. *La Tragédie de l'âge classique 1553-1770*. Paris: Seuil, 1994. ISBN 2-02-020184-4.
- FERRO, Marc. *Dějiny Francie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2009. ISBN 978-80-7106-403-9.

- GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Francie: Tel Gallimard, 2005. ISBN 2-07-029550-8.
- HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre*. Paris: Colin, 1988. ISBN 2-200-33029-4.
- MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo francouzského baroka*. Praha: Akademie múzických umění v Praze ve spolupráci s Divadelním ústavem, 2001. ISBN 80-85883-91-0.
- STAROBINKSI, Jean. *L'oeil Vivant*. Francie: Tel Gallimard, 2012. ISBN 978-2-07-075458-8.
- ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-565-8.