

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra francouzského jazyka a literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Médea ve francouzském dramatu

Medea in French drama

Jan Soukup

Vedoucí práce: Dr. PhDr. Renáta Listíková, MCF

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Dějepis se zaměřením na vzdělávání – Francouzský jazyk se zaměřením na vzdělávání

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Médea ve francouzském dramatu* potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury.

Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 3. 7. 2018

Jan Soukup

Rád bych poděkoval vedoucí práce Dr. PhDr. Renátě Listíkové, MCF za odborné vedení celou práci, za cenné rady, věcné připomínky, vstřícnost a trpělivost s jakou se mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnovala.

ABSTRAKT

Bakalářská práce pojednává o dramatinizaci antického mýtu o Médeie napříč staletími s důrazem na francouzské zpracování Médeie v klasicistním dramatu. Práce se zaměřuje na adaptaci francouzského klasicistního dramatika Pierra Corneille v první polovině 17. století, jemuž byli antičtí autoři Eurípidés a Seneka předlohou. Bakalářská práce se zabývá analýzou her tří výše uvedených dramatiků. Důraz je kladen na srovnání jednotlivých her z pohledu novátorských prvků, které básníci ve svých inscenacích uplatnili. Zároveň však pojednává o vývojových tendencích divadla a lící dobový kontext, ve kterém zkoumané hry vznikly. Práce, jež je strukturována do čtyř velkých okruhů, poskytuje čtenáři ucelený pohled na vznik divadla, jeho následný vývoj v Řecku, Římě a Francii v 17. století. Na pozadí historických událostí jsou vylíčeny tři tragédie zabývající se mýtem o Médeie. Výstupem práce je analýza, rozbor a hodnocení *Médée* Pierra Corneille.

KLÍČOVÁ SLOVA

Pierre Corneille, Médea, tragédie, klasicismus, Seneka, Eurípidés

ABSTRACT

This bachelor thesis examines the dramatization of Greek myth Medea across the centuries and puts emphasis on the French dramatization of Medea in the classicistic drama. The thesis specializes in the adaptation of French classicist playwright Pierre Corneille in the first part of the 17th century. He was inspired by ancient authors Euripides and Seneca. The bachelor thesis analyses dramas of these three dramatists the above mentioned. The emphasis is placed on the comparison of dramas individually and it focuses on the innovative elements which the poets used in their productions. At the same time, the thesis pursues tendencies of development of the theatre and it documents a period in the context of these dramas were born. The thesis, which is divided to the four wide circles, gives to the reader a comprehensive perspective on the origin of theatre and its succeeding development in Greece, in Rome and in France in the 17th century. On the background of historical events three tragedies about Greek myth Medea are described. In the end, there is an analysis of the Medea of Pierre Corneille.

KEYWORDS

Pierre Corneille, Medea, tragedy, classicism, Seneca the Younger, Euripides

Obsah

ÚVOD.....	8
1 MÉDEIA JAKO ANTICKÝ MÝTUS	10
2 ŘECKÉ DRAMA A VÝVOJ TRAGÉDIE.....	12
2.1.1 ESTETIKA ŘECKÉ TRAGÉDIE	15
3 EURÍPIDÉS	17
3.1 DRAMATICKÉ UMĚNÍ EURÍPIDOVO	17
3.2 EURÍPIDOVA <i>MÉDEIA</i>	20
4 DIVADLO V ŘÍMĚ	22
4.1 ŘÍMSKÁ TRAGÉDIE	23
5 L. ANNAEUS SENEKA A JEHO BÁSNICKÉ UMĚNÍ	24
5.1 ADAPTACE SENEKOVY <i>MÉDEIE</i>	27
5.2 SROVNÁNÍ EURÍPIDOVA A SENEKOVY DRAMATU <i>MÉDEIA</i>	30
6 FRANCIE V 17. STOLETÍ	32
6.1 BAROKO A PRECIOZITA	32
6.1.1 BAROKO	33
6.1.2 PRECIOZITA	34
6.2 FRANCOUZSKÉ DIVADLO 17. STOLETÍ	36
6.3 VÝVOJ TRAGÉDIE A KLASICISTNÍ PRAVIDLA.....	37
6.4 PIERRE CORNEILLE	39
6.5 CORNEILLOVA TRAGÉDIE	40
7 PIERRE CORNEILLE – <i>MÉDÉE</i>	41
7.1 MÉDEIA, MANŽELKA A MATKA	43
7.2 POSTAVA IÁSONA	44
7.3 SHRUTÍ	45
ZÁVĚR.....	47

RÉSUMÉ	50
POUŽITÁ LITERATURA.....	53
PRIMÁRNÍ PRAMENY	53
ODBORNÁ LITERATURA.....	53
INTERNETOVÉ ZDROJE.....	54

Úvod

Divadlo má za sebou dlouhý vývoj. Ve svém počátku se utvářelo při náboženských slavnostech, až se postupně modifikovalo do dnešní podoby. Nejprve odpadla náboženská funkce a divadlo se stalo kulturním místem, jež formuje své publikum. Prostředkem pohnutí se často stávaly historické či mytologické příběhy plné zvrátů, vášní, ale i zamyšlení, proto byly a jsou podnětnými tématy, která se začala často využívat a tato tendence započatá již v Antice pokračuje až do současnosti.

Mýtická témata slouží autorům jako nevyčerpatelná studnice námětů a otevírají jim tak široký prostor pro vlastní realizaci. Ačkoliv je mýtus publiku znám, je to dramatik sám, kdo z něj dělá originální příběh svým zpracováním a novátorstvím, které do něj vnáší. Básník se také ve svém díle dotýká různých politických či společenských otázek, jakými mohou být svoboda, postavení žen ve společnosti či pozice státu. Nejinak je tomu v případě dramatu *Médeia*, jemuž se tato práce věnuje. Příběh o podvedené a zapuzené ženě, která se uchýlila ke krajní pomstě – zabít své vlastní děti. Dramatizací tématu je od Antiky až po současnost vícero.

Cílem práce je pojednat o dramatizaci antického mýtu napříč staletími s důrazem na francouzské zpracování *Médeie* v klasicistním dramatu. Práce se zaměřuje na adaptaci francouzského klasicistního dramatika Pierra Corneille v první polovině 17. století, jemuž byli předlohou antičtí autoři Eurípidés a Seneka. Eurípidova *Médeia* je považována za vrcholné dílo starověkého Řecka. Na druhé straně Seneka byl ve středověku jediným obecněji známým antickým autorem, tudíž jeho díla měla přímý vliv na novodobé dramatiky.

Bakalářská práce se zabývá analýzou tří výše uvedených děl. Důraz je kladen na srovnání jednotlivých her z pohledu novátorských prvků, které básníci ve svých inscenacích uplatnili. Výstupem je analýza, rozbor a hodnocení *Médée* Pierra Corneille. Autor práce využívá diachronních metod, aby demonstroval dobové vývojové tendence divadla a rovněž, aby představil význačná zpracování daného tématu v jeho historickém kontextu.

Práce je strukturována do čtyř okruhů – kapitol. Prvním okruhem je samotný *Médein* mýtus. Na něj navazuje celek pojednávající o Řecku a dramatické tvorbě, divadelní tradici, jež se stala vzorem pro následný vývoj divadelnictví. Autor dále

přibližuje literární žánr – tragédii a její estetiku, která se stala dominantou starověkého Řecka. V následující kapitole je představen dramatik Eurípídés a jeho tragédie *Médeia*.

Třetí okruh plynule přechází do Říma k jeho divadlu a tragédii. Zabývá se vrcholným představitelem té doby, Senekou, a jeho zpracováním *Medea*. Následně autor práce obě zmíněné verze srovnává.

Stěžejním okruhem této práce je francouzské pojetí Médeie v díle Pierra Corneille. Autor práce se nejprve věnuje historickému kontextu 17. století, dále se zabývá divadlem v tomto období a uměleckými směry, které ho ovlivnily. Výstupem celé práce je analýza Corneillovy tragédie *Médée*, jež je následně srovnána se svými antickými předlohami.

1 Médeia jako Antický mýtus

Původně je mýtem myšleno lidové vyprávění, jež se ústně předává z generace na generaci a které hledá, jak vysvětlit počátek světa či lidské existence. Ústní předávání utváří z vyprávění mýtus, neboť se s každým novým vypravěčem stává novým a originálním. Mýtus otevírá svou tradicí ústního předávání široké pole rozdílným interpretacím a novým úvahám zabývajících se osudem, svobodou a chováním lidí.¹

Médeia, dcera kolchidského krále Aiéta a jeho manželky Eidyie, byla mocná kouzelnice. Nadpřirozené schopnosti obdržela darem od bohyně Hekaty. Médeia figuruje v řeckých mýtech, jelikož se zamilovala do Iásona.² Ten připlul do Kolchidy s padesáti Řeky, aby odtamtud odvezl do Iólku Zlaté rouno, které patřilo Médeinu otci Aiétovi. Iáson chtěl rouno získat, aby splnil podmínku iólksého krále Pelia. Ten se zmocnil vlády nezákonným způsobem, avšak Iásonovi slíbil, že se vzdá vlády nad Iólkem, která Iásonovi jako právoplatnému dědici patřila, když mu přiveze Zlaté rouno. Úkol to byl nesplnitelný, jelikož král Aiétés učinil opatření, aby ho nikdo o rouno nepřipravil: pověsil jej na vysoký strom v posvátném háji boha války Area a dal ho hlídat nikdy neusínajícím drakem. Když se Iáson dostal do Kolchidy, představil se králi Aiéteovi a požádal ho, aby mu Zlaté rouno vydal. Aiétés mu rouno slíbil vydat pod podmínkou, že zorá pole boha války železným pluhem s ohnivými býky, poté ho oseje dračími zuby z posvátného hada boha Area a vyčká, až z těchto zubů vyrostou ozbrojení vojáci a následně je pobije. Ke splnění tohoto úkolu nestačilo pouze hrdinství, nýbrž mocná kouzla, která ovládala Médeia.³

Médeia, jež se ihned do Iásona zamilovala, mu všemožně pomáhala. Dala mu kouzelnou mast, která činila člověka nezranitelným a na jeden den nepřemožitelným. Pomohla mu při zapřažení býků a také mu poradila, jak má zničit ozbrojence vzešlé ze zasetých dračích zubů. Žádala jen, aby si ji vzal za ženu, a Iáson souhlasil. Aiétés nakonec smlouvu nedodržel a rouno odmítl vydat, tudíž Médeia uspala draka střežícího Zlaté rouno a umožnila tak Iásonovi, aby se ho zmocnil. Po tomto činu spolu uprchli do Iólku.

Přestože Iáson přivezl do Iólku Zlaté rouno, král Pelias se svého trůnu ve prospěch Iásona vzdát nechtěl. Proto se Médeia dopustila na Péliovi Isti. Namluvila mu, že skočí-li do vroucího kotle, omládne a bude se moci utkat s Iásonem o trůn. Pelias fascinován touto

¹ CORNEILLE, P. *Médée*, in: *Pour approfondir*, Larousse 2013, str. 125

² BAHNÍK A KOL. *Slovník antické kultury*, Praha: Svoboda, 1974, str. 377

³ ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*, Praha: Mladá fronta, 1965, str. 247

myšlenkou skočil do horké vody, kde zemřel. Po smrti Pelia musí Iáson s Médeiou utéct před Peleiovým synem Akastem, jenž je pronásleduje, a dlouho nemohou najít novou vlast. Iáson chtěl ve své ctižádosti získat královský trůn. Rozhodl se, že se bude ucházet o Glauku⁴, dceru korintského krále Kreonta, a opustí tak Médeiu.⁵ To ovšem Médeia nebyla ochotna strpět. Její láska se změnila v nenávist a plán v pomstu. Nejdřív zahubila Glauku, když jí poslala darem roucho napuštěné jedem, tímtéž darem zahubila Kreonta. Iásonovi se pomstila zavražděním obou synů, které nesmírně miloval. Jeho samotného nechala naživu, protože smrt by ho jen osvobodila od útrap, a odletěla na voze taženém okřídlenými draky.⁶

⁴ Ve francouzském zpracování Créüse

⁵ BAHNÍK A KOL., 1974, str. 377

⁶ ZAMAROVSKÝ, 1965, str. 249

2 Řecké drama a vývoj tragédie

Prvním místem, kde se začalo divadlo aktivně formovat, bylo Řecko. Současně s ním se utváří divadlo i v Indii. Indové byli pokrokoví. V určitých ohledech předčili i Řeky a pokročili až ke skutečnému divadlu. I přesto, že se ve svých hrách oprostili od náboženských námětů a čerpali látku ze všedního života, umělecký útvar s jednotným dějem a určitým životním obsahem nevytvořili. Evropský člověk vyžadoval, aby se na scéně předváděly a řešily životní problémy. Toho dosáhli jen Řekové, o kterých můžeme říci, že jsou zakladateli či stvořiteli literárního útvaru dramatu. Slovo „drama“ (řecky dráma) je antického původu a znamená jednání. Označuje tedy skutečnost, že předváděné osoby přímo jednají, zatímco v epice se o jejich jednání vypráví.⁷

Vznik řeckého dramatu je úzce spojen s kultem boha Dionýsa (latinsky Bacchus). Slavnosti byly doprovázeny družinou pololidských, polozvířecích būžků a tančících žen. Maskování účastníků průvodu za tyto bytosti bylo zdrojem veselí, zpěvu a tance. Aby mohlo z rituální podívané vzniknout divadlo v dnešním slova smyslu, bylo třeba učinit dva důležité kroky. Za prvé bylo třeba přestat hrát pro bohy a začít hrát pro lidi, čímž by se z účastníků slavnosti stali herci a diváci. Za druhé bylo třeba změnit téma inscenace, čímž se z opakované podívané stala podívaná jedinečná, konající se jen zde a právě teď.⁸

Aristoteles v *Poetice* v pojednání o tragédii říká, že: „*tragédie vzniká z počátečních neumělých pokusů: z dithyrambů*“⁹, tj. z řecké poezie a ze zpěvu k počtě boha Dionýsa. Na Velkých Dionýsiích (oslavy k počtě boha Dionýsa) byl soutěží v přednesu dithyrambů věnován celý jeden den. Soutěžilo mezi sebou 10 chlapeckých a 10 mužských sborů, nicméně z těchto soutěží se nedochoval žádný kompletní dithyramb.¹⁰ Nejstarší datum vážící se k divadelní produkci byl rok 536 / 533. př. n. l. Athénský samovládce Peisistratos pozval do Athén na náboženské slavnosti Velkých Dionýsií Thespida. Tento starověký herec začal dithyramby přetvářet v dramatický děj. Dále zavedl dialog mezi hercem a sborem. Právě kvůli těmto inovacím je považován za zakladatele prvních divadelních forem.

⁷ STIEBITZ, F. *Stručné dějiny řecké literatury*. 3. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987, str. 94

⁸ STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991, str. 7-8

⁹ ARISTOTELÉS. *Poetika: řecko-česky*. Praha: OIKOYMENH, 2008. Knihovna antické tradice, str. 55, v. 1449^a

¹⁰ STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2005, s. 99

První obecnou představu o vývoji divadla nalézáme v Euanthiově pojednání o komedii. Stará komedie, stejně jako tragédie, byla zprvu prostou písní, kterou zpíval chór za doprovodu flétny, když obcházel nebo tančil v kruhu kolem kouřících oltářů. Nejprve se od zpěváků oddělil jeden herec. Ten odpovídal ostatním, obohacoval a obměňoval písně chóru. K němu přistoupil druhý a posléze třetí herec. Jejich počet se měnil v podání různých autorů. Následně byly vyhotoveny masky, kostýmy a ozdoby.¹¹ Divadelní obřad zaznamenáváme v Řecku mezi léty 472 př. n. l., což je rok premiéry nejstarší zachované hry, Aischylových *Peršanů*, a rokem 388 př. n. l., kdy se hrála nejmladší z dochovaných Aristofanových her, *Plútos*.

Nejdůležitějšími body ve vývoji divadla bylo oddělení prvního herce z masy chóru a zavedení herce druhého. Vydělením prvního herce vzniká dialog mezi chórem a hercem.¹² Aischylos zvýšil počet herců z jednoho na dva, současně zmenšil úlohu sboru a hlavní složkou učinil mluvené slovo. Z tohoto hlediska ho můžeme považovat za zakladatele tragédie.

Ačkoliv se antické divadlo neustále vyvíjelo, zůstalo po celou dobu své existence součástí náboženských slavností. Řecké drama klasické doby bylo vytvářeno přímo pro divadelní produkci, nikoliv pro čtení, tudíž nemohlo existovat mimo náboženský obřad. Divadlo je tedy součástí náboženské slavnosti, která se každoročně opakuje a kterou zahajují kněží. To, že bylo divadlo úzce spjaté s náboženstvím, dokazuje i fakt, že po celou dobu představení byl na scéně přítomný oltář.¹³

S postupným vývojem divadla je amatérský kolektiv herců nahrazován profesionály. Je věnována větší pozornost divadelním prostředkům, jakými jsou kostýmy, masky a vzniká scénografie. Důležitým milníkem ve prospěch divadla se stal rok 315 př. n. l., kdy se řecký stát sám ujal finanční zodpovědnosti za chod divadla. To se projevuje v profesionalizaci herců, kteří jsou za své umění placeni. Rozvoj hereckého umění dal v roce 449 př. n. l. vzniknout samostatnému shromáždění herců. Herec se stal méně závislý na autorovi a jeho výkon byl postaven na výkon rovný básníkovi. Na počátku své existence spolek sdružoval jen herce, postupně se stává divadelní společností, která je tvořena i

¹¹ STEHLÍKOVÁ, 1991, str. 9

¹² Ibid., str. 9

¹³ Ibid., str. 10

hudebníky, tanečníky a pomocníky. Společenská prestiž všech, kteří se divadelních her aktivně účastnili, byla velmi vysoká.¹⁴

Svého vrcholu dosáhlo divadlo v klasickém období Řecka. Navzdory tomu, že je tato perioda charakteristická velkým množstvím bojů a válek, rozvíjí se nová forma vlády, demokracie, a kultura se dostává do popředí společenského divadla. Z hlediska politicko-hospodářských dějin je to období začínající na konci 5. st. př. n.l., kdy povstaly řecké obce v Malé Asii proti perské nadvládě, a končí rokem 338 př. n. l., podmaněním Řecka Makedonskou říší, jejíž se stává součástí. V kultuře se počátek klasického Řecka váže k roku 536 př. n. l., kdy je nám známa první divadelní produkce. Největší úspěch divadla je spjat s rokem 431 př. n. l., kdy byla uvedena Eurípidova *Médeia*.

V roce 546 př. n. l. je v Athénách úspěšně proveden státní převrat a je zavedena nová forma vlády – tyranida. Uklidňují se poměry, město bohatne a vzrůstá vnější moc státu. Započala výstavba vodovodů, chrámů, utváří se divadlo, které dává vzniknout novému žánru – tragédii. Po svržení tyranidy r. 510 př. n. l. byla podle athénské státníka a reformátora Kleisthenése zavedena nová forma vlády, demokracie. Ta přebírá dědictví samovládců, a tak začíná velký kulturní i politický rozkvět Athén. Ty se stávají hegemonem Řecka a v roce 490 př. n. l. v bitvě u Maratónu porazily Peršany. Tímto zabránily podrobení Řecka Perskou říší a dochází ke konsolidaci státu. Doba po řecko-perských válkách je obdobím největšího rozmachu Athén a polis. Demokratické zřízení má přímý vliv na literární a uměleckou tvorbu. I přes následné oslabení během válek peloponéských si Athény udržely své kulturní prvenství.

Rozvoj divadla je spojený s rozkvětem polis, které na něj působí a ovlivňuje ho. Hlavní úkol, který polis divadlu ukládá, je být prostředníkem a šířitelem základních hodnot polis a být školou pro dospělé. Zároveň při organizování divadelních her uplatňuje obec pravidla rovnostářského dělení mezi fýlami (kmeny), která platila i v reálném politickém životě. Chudým občanům bylo vstupné placeno obcí, jelikož účast na divadelních představeních byla povinná. Na druhé straně byla státem kontrolována obsahová náplň jednotlivých her.

Vrchol divadla klasického Řecka je úzce spjat s Velkými Dionýsiemi. Ačkoliv jsou již tyto slavnosti známé, během jejich vývoje došlo k řadě změn, především se divadlo stalo jeho pevnou součástí. Slavnosti nebyly tvořeny pouze z dithyrambů, ale vznikly nové

¹⁴ Ibid., str. 11

divadelní žánry – komedie, tragédie a satira. Venkovské neboli Malé Dionýsie byly prvním festivalem v roce, při kterém se hrálo divadlo. Nejdůležitější divadelní produkce se však odehrávaly na Velkých Dionýsiích – na jedné z největších podívaných starověkého Řecka. Jejich termín byl určen a posunut na tu dobu, kdy se po zimě otevírala plavba po moři. Jejich řízení spadalo do kompetence archonta eponyma, nejvyššího ze státních úředníků. Slavnost Velkých Dionýsií měla jak náboženský charakter, tak akt demonstrační, jímž Athény prezentovaly míru své demokracie, svou moc a své bohatství.

Slavnosti se nekonaly jen v prostoru divadla, ale po celém městě. Čas věnovaný divadlu v Athénách byl velký. Divák trávil v divadle 5 dní, přičemž první den se konaly soutěže deseti mužských a deseti chlapeckých sborů zpívající dithyramby, druhý den následovaly komedie, třetí až pátý den pak tragédie v trilogiích a celou slavnost ukončilo satyrské drama. Během Velkých Dionýsií se odehrálo přibližně 17 her a v největší době rozkvětu Athén bylo každoročně inscenováno nejméně 26 her.

Typickým jevem vyskytujícím se u všech řeckých náboženských slavností byly agónes – soutěže, hry. Ty mohly být gymnické, tedy sportovní, kam patřila atletika a zápasy, hippické (jezdecké), nebo músické, kam spadaly soutěže pěvecké, hudební a divadelní. Soutěživost, která byla pokládána za jednu z velmi podstatných dovedností řecké kultury vůbec, našla své místo i v oblasti divadla. O vítězství soutěžili autoři her a později i herci. Nejznámější souboj proběhl mezi vrcholnými dramatiky klasického Řecka – Eurípdem, Sofoklem a Aischylem. Velké Dionýsie vyhrál Aischylos (*Peršané*), druhý byl Sofoklés (*Oidipus*), třetím Eurípidés (*Médeia*), který pravidelně prohrával. Nicméně po několika letech byl Eurípidés doceněn a jeho dílo se pro své novátorské rysy stalo oblíbeným. Nejznámější hra *Médeia* (431 př. n. l.) ovlivnila obraz budoucího divadelnictví a dala podnět k inspiraci mnoha dramatikům, jež téma Médeie během staletí zpracovávali.

Řecké divadlo se vyvíjí od roku 536/535 př. n. l. přibližně do 5. a 6. st. n. l. Ačkoliv jeho vývoj trval více než dvanáct set let, zůstalo divadlo spjato s oficiálním náboženstvím. Důležité je, že mění svoji funkci. Z divadla, které bylo určeno k oslavě bohů, se stalo divadlo sloužící primárně k zábavě publika.¹⁵

¹⁵ STEHLÍKOVÁ, 1991, str. 18

2.1.1 Estetika řecké tragédie

Řecká tragédie se zpravidla odehrává na jediném místě, které je stanoveno průčelím divadelní budovy. Ta téměř vždy představuje dům či chrám. Řecké divadlo nemělo opony ani pohyblivé kulisy, pomocí nichž může dnešní divadlo měnit scénu takřka při každém výstupu. Proto docházelo v řeckém dramatu k proměně velmi zřídka. Totéž platí i o čase, neboť doba dramatu nemohla být libovolně dlouhá. Celý děj trval pouze od rána do večera. Z daných skutečností řeckého divadla vyplynula jednota místa a času. Úplnost pravidel řecké tragédie, popsaných v Aristotelově *Poetice*, dotváří jednota děje.

Aby řecký dramatik dostal požadavkům jednoty místa a času, musel děj zredukovat na podstatné události tak, aby se jednající osoby mohly s určitou pravděpodobností sejít na jednom místě a aby bylo možné v jednom dni děj představit. Dramatik byl vázán malým počtem herců (tři, výjimečně čtyři). Ti na jevišti hráli několik úloh. Postupem času přicházeli básníci na různé prostředky, které jim jednotu místa a času umožnily, např. posel přichází s podrobnou zprávou z neviditelného jeviště. Oznamuje především bitvy, vraždy a smrt, které Řekové na jevišti nepředváděli. Řecká tragédie předváděla většinou konflikty náboženské a morální. Hrdina se při svém jednání utká s vyšší mocí (božstvo, zákon, osud), které podléhá, i přestože mravně zvítězil.¹⁶

Dle Aristotela má tragédie v divákovi budit strach a soucit, aby nakonec vedla k uvolnění vybitím těchto duševních pohnutí, tj. k tragické katharsis (očistění). Cílem tragédie je předložit divákům příběhy věrohodné, jednající postavy vykreslit ve vši jejich rozporuplnosti, ze které se divák poučí. Prostřednictvím cizích osudů se divák učí jak přijímat svůj život jako uspořádaný a smysluplný, i když se mu tak zprvu nejeví, protože běžně od něj nemá potřebný odstup.¹⁷

¹⁶ STIEBITZ, 1987, s. 99, 100

¹⁷ STEHLÍKOVÁ, 1991, s. 46

3 Eurípídés

Eurípídés, dramatik, jenž byl nejmladší z trojice athénských tragiků, se narodil r. 480 př. n. l. na Salamíně, kdy došlo k rozhodující bitvě řecko-perských válek. Dostalo se mu všestranného vzdělání. Během mládí se při slavnostech a závodech vyznamenal zpěvem, tancem, atletikou. Nejvíce se zabýval filosofií. K jeho učitelům a přátelům patřili přední filosofové Anaxagorás a Prodikos. Vliv na něj měli zejména sofisté kritikou dosavadních náboženských, mravních, společenských představ a také jejich uměním rétoriky.¹⁸ Tyto aspekty se posléze objevují v jeho hrách, které byly novátorské nejen svým přístupem, metodou, ale i formou.

Básník se narodil v době, kdy na sebe Athény po vítězství v řecko-perských válkách strhly moc, staly se hegemonek celé Hellady a intelektuálním centrem řeckého světa. Během tohoto období zažil Eurípídés kulturní převrat doby Perikleovy.¹⁹ Za svého života byl Eurípídés dramatik neúspěšný. Propadla i jeho *Médeia*, později považovaná spolu se Sofoklovým *Oidipem králem* za vrchol řecké tragédie. Jelikož Eurípidovi současníci nebyli s to pochopit jeho ústřední témata, byl terčem vtipů po celý svůj život. Na druhé straně byla problematika Eurípidových her stále živá a znalost jeho her mezi lidmi značná. Diváci měli k Eurípidovi dvojí vztah – byli jím pobouřeni, zároveň také fascinováni. To, co jeho současníky znepokojovalo, přispělo později k Eurípidově slávě.

3.1 Dramatické umění Eurípidovo

Eurípídés vstoupil na scénu jako dramatik poprvé roku 445 př. n. l. tragédií *Péliovy dcery*, v níž zpracoval známou epizodu ze života kolchidské kouzelnice Médeie. Eurípídés kladl více důraz na obsah než na formu, kterou si značně upravil. Využívá často prology, v nichž před vlastní hrou vysvětlí divákům předpoklady děje a naznačí, jak dopadne.²⁰ Básníková tvorba se vyznačuje neustálým experimentátorstvím, z čehož je patrné, že mu většinou záleželo na něčem jiném, než na vyváženém ději a pravidelné stavbě odpovídající Aristotelovým požadavkům, jež se Eurípidovi zdály strohé. Nehleděl tudíž na celkovou kompozici a účinné zakončení, nýbrž mnohem více usiloval o působivost jednotlivých scén, jíž dosahoval náhlými obraty a překvapením.²¹

¹⁸ STIEBITZ, 1987, s. 112

¹⁹ STEHLÍKOVÁ, E. *Autor, který předešel svou dobu*. Předmluva. IN: EURÍPIDÉS. *Trojánky a jiné tragédie*, 1978, s. 9

²⁰ STIEBITZ, 1987, str. 117

²¹ STEHLÍKOVÁ, 1978, str. 22

Eurípídés užíval ustálený dramatický tvar s jistými pravidly a zvyklostmi. Psal především mytologické tragédie, které nacházely svoji inspiraci v řeckých mýtech. Eurípídés se díky skutečnosti, že tyto mýty byly divákům dobře známy, mohl věnovat především novým tématům, která do hry vnášel, a kvalitě zpracování.²² Ve svých hrách se zaměřil na lidský aspekt. Děj tudíž konfrontuje se skutečným životem.

Prostřednictvím mýtů Eurípídés uvádí na scénu zcela nové hrdiny. V Aristotelově poetice je citován Sofoklův výrok, že zatímco on sám líčil lidi, jací mají být, Eurípídés líčil postavy takové, jaké jsou ve skutečnosti. Jeho postavy jsou skutečnými lidmi. Jsou obdařeny všemi lidskými cítění – dovedou být dobří i zlí, soucitní i nelítostní, milují i nenávidí, jsou oddaní i nestálí, smířliví a pomstychtiví. Právě prostřednictvím Eurípidovy tragédie vstoupila na řeckou scénu láska. Najdeme u něj všechny podoby milostného citu – od prvního něžného vzplanutí, přes klidnou a vyrovnanou manželskou lásku, schopnou nejvyšších obětí, až po ničící vášeň, která své oběti přivádí až ke zločinu, k trpkosti nad milostnou zradou. Jako tragik zdůrazňuje především záporné rysy jednajících postav.²³

Eurípídés jako jeden z prvních řeckých dramatiků vykresluje ženské hrdinky. Stávají se hlavními protagonistkami, dopouštějí se přečinů proti morálce a páchají zločiny. Nejznámější z nich je Médeia, která vystupovala ve 3 z jeho tragédií, a sice – v *Médeie*, v *Péliových dcerách*, kde zavraždila Péliu, jemuž slibovala vrátit mládí, a v *Aigeovi*, kde se pokoušela zavraždit Thésea, Aigeova nepoznaného syna. Eurípídés však současně tyto ženské hrdinky hájí, neboť svým způsobem revoltují proti společenským problémům. Médeia ve slavném monologu útočí na nerovnoprávné postavení ženy, která si musí nejdříve svými schopnostmi svého manžela koupit, posléze však zbavena všech práv je zapuzena nebo mu otročí.²⁴ Eurípídés ženám rozuměl, chápal jejich neradostný život a těžké postavení. Na druhé straně nešetřil ani mužské protagonisty. Často na scéně uvedl proradné manžely, jakým byl Iáson, zbabělce jako Admétos, slabochy jako Meneláos, lstivé jako Odysseus.

Eurípidovo novátorství spatřujeme v jeho realistickém vykreslení postav, jímž provokoval své současníky. Jejich prostřednictvím kladl před diváky problémy, které ve společnosti existovaly, ale málokdo o nich mluvil. Eurípídés se ve svých hrách nespokojil s pouhými zděděnými náboženskými, mravními či sociálními představami, ale podrobil je

²² Ibid., str. 17

²³ Ibid., str. 18

²⁴ Ibid., str. 19

ostré kritice. Ve svých tragédiích sice nevyřadil bohy úplně, nicméně často jim dával záporné role. Bohové a jejich rozmary uvádějí postavy do neřešitelných situací, podvádějí je a klamou. Dávají jim špatné, často nemorální příkazy, jsou mstiví a nepřichází na pomoc těm, kteří je ctí.

Pokud svět není řízen spravedlivě, je nutné, aby se člověk sám podílel na utváření vlastního osudu, aby přijal odpovědnost za své činy, byl si vědom svých povinností a práv. Eurípidés nastoluje otázky týkající se rodiny a nerovnoprávného postavení žen, demonstruje jejich těžký a bezútěšný život. Obecně tedy můžeme říci, že bojoval za právo každého jedince. Divák, jenž toto vše sledoval a slyšel ze scény poprvé, byl pobouřen a zmaten tím více, že Eurípidés otázky jen kladl a nutil diváka, aby si na ně odpověděl sám. Navíc vybíral témata, která se publiku zdála amorální, a užíval prostředky, kterými mohl zaútočit na divákův cit.²⁵

Podíváme-li se na jeho tvorbu z jiného úhlu pohledu, můžeme shledat, že i nejtragičtější z tragiků, jak ho nazval Aristotelés, nešetří ve svých hrách ironií všeho druhu a dokáže být vtipný i tam, kde to nejméně očekáváme. Tím vším podněcoval divákovu pozornost, rozvracel navyklé stereotypy jeho myšlení, zasahoval jej na citlivých místech a nutil ho divadlo nejen prožívat, ale o něm i přemýšlet.

V neposlední řadě spatřujeme Eurípidovy novátorské prvky v jeho pojetí sboru, který nově plní i složitější úkoly. Může se stát i hlavní osobou děje, či být pouhým komentátorem, avšak vždy je neoddělitelně spjat s ideou díla. Také může sdílet hrdinovy plány a úmysly. Jeho lyrické písně navozují atmosféru či zpomalují děj.²⁶

Na závěr je nutno podotknout, že Eurípidés obohatil řecké, ale i budoucí divadlo řadou nových prvků. Jako první se zabývá vykreslením ženských postav, které se stávají hlavními protagonistkami. Ve svých hrách se zamýšlí nad společenskými problémy, pokládá publiku otázky, na které si musí každý odpovědět sám. Oproti soudobým básníkům byly jeho hry značně pokrokové, což vedlo k častému nepochopení ze strany diváka. Doceněn byl až po své smrti, kdy jeho *Médeia* začala být považována za vrchol řecké tragédie.

²⁵ Ibid., str. 21

²⁶ Ibid., str. 22

3.2 Eurípidova *Médeia*

Eurípídés je vůbec prvním dramatikem, který zpracoval postavu Médeie a dal jí ústřední roli ve své hře, která je považována spolu se Sofoklovým *Oidipem králem* za vrchol řecké tragédie. Právě Eurípídés, přinášející do řecké tragédie mnoho novátorství, volí ženy jako hlavní protagonistky svých her. Médeiu podrobí jako všechny své jednající postavy psychologickému rozboru (tj. vykreslí vývoj a chování protagonistů). Nejedná se již o typizaci postav, nýbrž o reálné osoby, které se mění a vyvíjejí.

Médeia byla poprvé uvedena na jevišti roku 431 př. n. l. Přestože nyní považujeme hru za vrcholné dílo řecké tragédie, inscenace u soudobého publika propadla. Námět vychází z mýtu o Argonautech. Postavu kolchidské kouzelnice Médeie, nejproslulejší z ženských postav, zpracoval Eurípídés hned třikrát, a to v *Médeie*, v *Péliových dcerách*, kde zavraždila Pélia, jemuž slibovala vrátit mládí, a v *Aigeovi*, kde se pokoušela zavraždit Thésea, Aigeova nepoznaného syna. Děj se odehrává v mytické době v Korintu několik let po skončení výpravy Argonautů za Zlatým rounem. *Médeia* je svojí délkou, 1419 veršů, velmi rozsáhlou tragédií.

Adaptace mýtu o Médeie je mistrovské dílo psychologické analýzy ženské duše, kterou zrada milovaného muže dohnala k zoufalství a ke zločinu.²⁷ Eurípídés se neodklání od mýtu, nicméně to, co zkoumá nejvíce, je posun od podvedené a zapuzené manželky k vražedkyni vlastních dětí. Stejně jako jeho současníci (Aischylos a Sofoklés) dovedl vytvořit strhující a velkolepou tragédii. *Médeia* je snad nejsilnější z nich. Její hrdinka, uražená a ponížená žena, která obětovala milovanému Iásonovi vše, co měla, a která se kvůli zločinům spáchaným pro něho stala psancem bez domova a bez ochrany, nerezignuje, když je zrazena, ale vzepne se k pomstě. Zahubí nejen své nepřátele, Iásonovu novou choť a jejího otce, čímž zničí i Iásonovy naděje na královský trůn, ale s krutostí zabije i své a Iásonovy děti. Tímto činem ho zasáhne na nejcitlivějším místě, Iásona zničí, a tak rozvrátí i celý jeho rod. Ve své pomstychtivosti nechává Iásona žít a trpět, aniž mu dovolí, aby se jen dotkl mrtvých těl svých dětí. Ale i ona, třebaže se pomstila, je poražena, neboť jí už nic nezbyvá. Vůz tažený draky, který jí pošle její děd Hélios, ji může zachránit před pronásledováním, ale nezachrání ji před zoufalstvím a samotou.²⁸

²⁷ BAHNÍK A KOL, 1974, str. 203

²⁸ STEHLÍKOVÁ, 1978, str. 12

Charakteristické pro Eurípidovy hry je to, že se na jevišti nikdy neodehrává násilí. To se děje v zákulisí a posléze přijde na scénu posel, který smrt ohlásí, převypráví a vylíčí publiku. Eurípidés a Aristotelés hluboce ovlivnili budoucí vývoj divadla. V antickém Římě Seneku, později potom francouzské klasicistní dramatiky Corneille, Racina a celou klasicistní estetiku.

4 Divadlo v Římě

Divadlo v Řecku bylo úzce spjato s náboženstvím po celou dobu své existence, na druhé straně hlavní funkcí římského divadla byla zábava. I přesto, že funkce obou je různorodá, nemůžeme římské oddělit od řeckého, neboť všechny žánry, které se uplatnily na římské scéně, mají svůj původ v Řecku. Římské divadlo, na rozdíl od řeckého, nesahá svými kořeny do dávné minulosti, jehož počátky by byly spojeny s mýty, nýbrž se utváří okolo postavy Livia Andronica, bývalého řeckého otroka, kterého patricijská rodina propustila. Římský dramatik přeložil pro své žáky Homérovu *Odyseiu* do latiny. Jeho překlad neznámé řecké tragédie a komedie, který si u něho stát oficiálně objednal, byl uveden roku 240 př. n. l. na římských hrách a stal se novým obdobím římské literární kultury.

Divadlo v republikánském Římě bylo podporované státem. Bylo provozováno při příležitosti oficiálních římských svátků, během kterých si hry postupně získaly tak důležité místo, že se svátky začaly nazývat lidí – hry. Drama bylo velmi populární, o čemž svědčí čas věnovaný divadlu na slavnostech i rozvíjení řeckých postupů v novém kontextu. Římané rozvíjeli mytologickou tragédii – crepidata, historickou tragédii – praetexta, komedii zasazenou do řeckého prostředí – palliata a římskou komedii – togata. Drama se však v této době ještě utkává s atellanou (druh latinské komedie) a mimem, což vedlo k vzájemnému ovlivňování.

V době císařské se kromě veřejných divadelních představení začíná objevovat celá síť soukromých divadel a velké množství herců, kteří se dají najímat. Divadlo se šíří z Říma do provincií. Pokud bychom vycházeli z kalendáře Furia Filocala, bylo v roce 354 n. l. vyhrazeno hrám 177 dní v roce, přičemž 10 dní bylo věnováno gladiátorům, 66 hrám v cirku a 101 divadelním hrám. Z těchto čísel je možné vyčíst, že čas věnovaný divadlu byl opravdu veliký. Divadlo se hrálo při veřejných i soukromých událostech. Proniká také do literárních salónů. Divadlo přestává být slavností a stává se každodenní zábavou. Během císařské doby (27 př. n. l. – 476 n. l.) je divadlo „specializované a výběrové“. Ten, kdo se specializuje a vybírá si, je divák. Má možnost studovat divadelní hry, číst si je nebo je předčítat, účastnit se veřejných recitací, navštěvovat divadlo soukromé i veřejné, volit mezi

jednotlivými divadelními formami – tragédií, komedií, atellanou, mimem, pantomimem – volit mezi divadlem a podívanými, nebo dokonce divadlo zavrhnout.²⁹

4.1 Římská tragédie

Z žánrů, které Římané převzali, si nejvíce cenili tragédie, neboť se domnívali, že může být srovnávána s řeckými předlohami. Začátek římské tragédie je spojen s osobou Livia Andronica, který vytvořil její model. Pro dialogické pasáže v tragédiích použil jambický rytmus. Vycítil rovněž římskou zálibu v hudbě, tudíž římská tragédie měla menší podíl mluveného slova než řecká tragédie a totéž platilo i pro komedie obsahující cantica – pasáže, které byly zpívané s hudebním doprovodem. Na Livia Andronica navazují Naevius, Ennius či Pacuvius. Uvedením Variovy tragédie *Thyestes* na hrách k oslavě Augustova vítězství u Actia r. 29 př. n. l. pak končí jedna epocha ve vývoji římského dramatu, v níž bylo drama dominantním divadelním žánrem na římské scéně. Během doby císařské byla pozice dramatu stabilizována. Mezi nejznámější básníky patřili Lucanus a především pak Seneka, od něhož se dochovalo 10 her, 9 tragédií a jedna praetexta. Jeho dílo bylo mostem, po němž přešla tragédie přes středověk do nové doby, neboť Seneka byl jediným tehdy známým tragikem. Senekovy tragédie a jejich následné překlady do jednotlivých národních jazyků přispěly ke vzniku prvních novodobých tragédií a ovlivnily např. Williama Shakespeara či Pierra Corneille.³⁰

Než opustíme definitivně obecné pojednání o římské tragédii a budeme se zabývat Senekovou Médeiou, je třeba podtrhnout, že zatímco Řekové se soustředili na rozvoj mytologické tragédie, Římané rozvinuli nejen tento žánr, tragoedia crepidata, ale i domácí historickou činohru – praetexta.

²⁹ STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1993, str. 25, 34

³⁰ STEHLÍKOVÁ, 1993, str. 67, 68

5 L. Annaeus Seneka a jeho básnické umění

Seneka se narodil na začátku letopočtu v hispánské Cordobě. Jeho otec Seneka starší byl rétor, jenž působil na jeho formální vzdělání, zatímco jeho matka Helvia ho podporovala ve studiu filosofie. Byl velkým stoupencem stoicismu, jehož vliv se velkou měrou projevoval v jeho hrách. Svoji kariéru začal jako advokát, posléze volil dráhu úřednickou. Během panování císaře Caliguly byl v nebezpečení, jelikož mu císař záviděl jeho řečnickou schopnost. Právě kvůli této nelibosti byl Seneka poslán do vyhnanství na Korsiku. V roce 48 n. l. byl na podnět Agrippiny, manželky císaře Claudia, povolán zpět do Říma, kde se stal vychovatelem jejího syna Nerona. Agrippina byla velmi ctižádostivá a po smrti manžela Claudia se snažila prosadit na trůn svého syna Nerona. Seneka tehdy spolu s Agrippinou a velitelem praetoriánů Afraniem Burrem řídil po několik let Neronovo jednání, rozhodování a stal se nejmocnějším a nejbohatším mužem v říši. Později se však Nero z jeho vlivu vymanil a roku 62 Seneka odešel do ústraní. V roce 65 byl obviněn z účasti na Pisonově spiknutí, jež bylo namířeno proti císaři Neronovi. Toto spiknutí bylo odhaleno a jeho vůdci popraveni nebo přinuceni spáchat sebevraždu. Ačkoliv Senekova reálná účast na tomto spiknutí není pravděpodobná, byl donucen k sebevraždě roku 65.³¹

Na Senekovu tvorbu měla velký vliv filosofie, především stoicismus. V Antice byla skutečnost, že filosof je zároveň básníkem, tak ojedinělá, že někteří rozlišovali Seneku filosofa a dramatika. V Antice je filosofie životním názorem a především postojem, který člověka ovlivňuje ve všech jeho životních projevech. Seneka ji několikrát nazývá uměním života. Stoická filosofie musí být brána jako základ při vzniku Senekových tragédií. Tragédie, stejně jako texty prozaické, jsou východiskem jeho stoického myšlení, zaměření a usilování.³²

Senekova poetická tvorba je podřízena filosofii. Ačkoliv autor zaujímá zcela jiné postavení k umění ve srovnání s ostatními antickými dramatiky, na jeho uměleckých kvalitách to neubírá. Charakteristickým rysem tohoto filosofa, na který klade velký důraz, je výchovné působení, jež má v jeho hrách vůdčí úlohu. Působivým výchovným prostředkem je příklad (lat. exemplum). Exempla jsou pro Seneku zdrojem pro pochopení

³¹ STIEBITZ, F. *Stručné dějiny římské literatury*. 4. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1991, str. 297

³² POLEHLA, P. *Egregius insectator vitiorum*. Předmluva. IN: SENECA, *Medea*, 2002, str. 3

lidského jednání. Exemplum je výjimečné svou působivostí, je publiku bližší a přístupnější a má také větší efekt než abstraktní nauka a poučování.

Seneka ve svých exemplech používá příklady negativní. Příklad ve své podstatě nemá ukazovat jen špatné věci, ale také to, jaké důsledky z nesprávného jednání plynou. Nevyčerpatelným zdrojem inspirace byl pro exemplum mýtus. Činy a osudy těchto postav byly publiku dobře známy, a proto je Seneka demonstroval k obecnému poučení. Mýtus se těšil ve společnosti velké vážnosti. Seneka tedy volí ke svému filosoficko-pedagogickému působení drama, které mu k názornému poučení nabízí velmi široké možnosti. Senekova poetika odmítá básnictví, které je určeno pouze k rozněcování lidských citů či emocí. Pokud básník znázorňuje neovladatelný afekt, musí také vylíčit i jeho následky – utrpení, neštěstí. Tímto požadavkem Seneka sám stanovuje podstatu a směřování tragédie.³³

Hlavními tématy Senekových dramát jsou klam a vášeň. Původcem tragédie je nezvládnutý afekt. *Frenare nescit iras*³⁴, to je hlavní problém Médein, který popisuje Seneka ve své tragédii. Druhým problémem tragického utrpení je tedy omezenost, jež je zaviněna nevědomostí jednajících. Vycházíme-li z Aristotelova pojetí tragédie, kterou definuje jako „*napodobení, jež soustrastí a strachem působí očištění takových vášní*“³⁵, pak by měl tvůrce tragédií využívat síly a účinku afektu. Úkolem tragika je, aby scény na diváka působily a vzbuzovaly v něm lítost. Senekovy tragédie mají jiný cíl. Afekt má být na scéně prezentován, nikoliv však vyvolán. Mezi postavami tragédie a diváky nemá nastat stav sympatie, nýbrž antipatie. Zatímco výsledkem řecké tragédie je vzbudit v divákovi větší soucit na úkor poznání, výsledkem Senekových tragédií je naopak poznání bez soucitu nebo s minimálním soucitem. V řecké tragédii je hrdina konfrontován s vyšší mocí, která se stává příčinou jeho zkázy, zatímco u Seneky je utrpení výlučně důsledkem vlastních chyb.³⁶

Toto pojetí pramení ze Senekova odmítavého postoje ke klasickým mytologickým představám o božstvu. U Seneky je to člověk, kdo má odpovědnost za vlastní činy. Tento novátorský prvek můžeme sledovat i v jeho tragédiích, kde je hrdinova záhuba zapříčiněna především vlastním jednáním, nikoliv nástrahami a překážkami nachystanými osudem, či vyšší mocí. Další rozdíl mezi řeckou a Senekovou tragédií tkví v sebereflexi. U řeckého

³³ Ibid., str. 8

³⁴ Nedokáže zkrotit hněv

³⁵ ARISTOTELÉS, 2008, str. 15

³⁶ POLEHLA, 2002, str. 8

tragického hrdiny je sebereflexe vyloučena, neboť jeho utrpení je výsledkem mnoha okolností, a nikoliv pouze vlastního jednání. Na rozdíl od řeckého hrdiny Senekův své činy reflektuje. V tragédii *Medea* Iásón přemýšlí o tom, co mohl udělat, co by se bylo stalo, kdyby tak nejednal. Toto můžeme spatřit v následujících verších tragédie: „*Kdybych chtěl zachovat věrnost zásluhám své ženy, musel bych nastavit hlavu záhubě. Nechci-li zemřít, musím se, já ubohý, stát nevěrným.*“³⁷ U Seneky je pak současné neštěstí Iásóna a Médeie mnohem více důsledkem současného duševního stavu než trestem za dřívější činy. Především jsou to momentálně přítomné vášně, které je vrhají do zkázy.

Seneka nepřikládá afektu žádný kladný rys. Podle stoické filosofie je afekt vždy nebezpečný, protože je nevypočitatelný, a tudíž je potenciálním zlem.³⁸ Senekova dramata jsou označována jako dramata afektu. Hry ovšem afekty nevyvolávají, nýbrž znázorňují. Seneka se je snaží ve svých hrách prezentovat v pravém světle a s veškerou názorností. Jelikož má autor na paměti primárně výchovný vliv, zobrazuje v tragédiích lidské vášně, aby v diváku vzbudil co největší odpor. Tuto Senekovu snahu spatřujeme v nadměrném líčení hrůz a v afektovaném jednání postav. Jelikož jsou jeho dramata výsledkem působení filosofických zásad stoicismu, je vyvolání reakce u publika optimálním zakončením tragédie. Cílem Senekových her je tedy odejmout strach z domnělého zla a vzbudit touhu nebo alespoň zájem o život vedený podle filosofie.³⁹

Pokud jde o úlohu sboru v římském divadle, můžeme konstatovat, že sbor je hojně používaným nástrojem, ve kterém Seneka vyslovuje vlastní úsudek o ději, o vzniklých problémech a jejich řešeních. Pokud hovoříme o formě, Seneka nepopisuje vnější události a okolnosti, a tak je děj zredukován na nezbytné minimum. Seneka vnímá osoby a děj jen jako nositele problémů. Často ve svých hrách využívá exemplum, které obsahuje výchovné prvky. Jde o poučení diváků, jednak přímo ze samotného děje a jednání postav, zároveň však i prostřednictvím mnoha úvah vkládaných převážně do úst sboru. Senekovy verše nejen poučují a vychovávají, ale i celý jejich smysl je podřízen dogmatům daného filosofického systému.⁴⁰

³⁷ SENECA. *Medea*. Přeložil Petr POLEHLA. Hradec Králové: HK CREDIT, 2002, str. 41, v. 435–437

³⁸ Tuto myšlenku převzal René DESCARTES (31. 3. 1596 – 11. 2. 1650) in: *Les Passions de l'âme* (1649)

³⁹ POLEHLA, 2002, str. 9

⁴⁰ *Ibid.*, str. 7

5.1 Adaptace Senekovy *Médeie*

Po Eurípidovi se zabývají postavou Médeie i další římsí autoři. Publius Ovidius Naso tento námět zpracoval hned třikrát, avšak žádná z jeho tragédií *Medee* se nedochovala. Senekova *Medea* je tak jediným latinským dramatickým zpracováním tohoto mýtu, který dnes máme k dispozici.⁴¹

Centrem Senekovy pozornosti jsou emoce člověka, které ho vedou do jisté katastrofy. Člověk je dle Seneky charakterizován jako bytost plná emocí, jejichž účinek je vždy destruktivní, ať již jde o touhu po moci nebo po lásce.⁴² Autor se soustřeďuje na psychologickou studii rozběsněné ženy, jež přináší záhubu nejen svým nejbližším, ale i nevinným lidem. Seneka děj zhušťuje. Chce především poukázat na nekontrolovatelnost vášní spíše než na vykreslení příběhu. Fenomén hněvu analyzuje již ve spisu *De ira* a zaměřuje se na něj i v divadelnictví.⁴³ Už v první větě tohoto filosoficko-psychologického díla označuje Seneka hněv za vášně nejodpornější a nejobtížnější ze všech. Právě kvůli tomu jí také věnuje největší pozornost a celé jedno samostatné dílo.⁴⁴

Hra začíná Médeiným monologem, v němž svolává nadpřirozené síly k pomstě.

⁴¹ URBANOVÁ, D. *Seneca Medea*, 2014 [online].

⁴² STEHLÍKOVÁ, E. *Divadlo za časů Nerona a Seneky*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2005. Světové divadlo., s. 48-51

⁴³ BLAŽKE, J. *Senecova Medea*, 2003 [online].

⁴⁴ POLEHLA, 2002, str. 11

„*Di coniugales tuque genialis tori,
Lucina, custos quaeque domituram freta
Tiphyn nouam frenare docuisti ratem,
et tu, profundi saeue dominator maris,
clarumque Titan diuidens orbi diem,
tacitisque praebens conscium sacris
iubar*

*Hecate triformis, quosque iuravit mihi
deos Iason, quosque Medeae magis
fas est precari : noctis aeternae chaos,
auersa superis regna manesque impios
dominumque regni tristis et dominam fide
meliore raptam, uoce non fausta precor.
Nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae,
crinem solutis squalidae serpentibus,
atram cruentis manibus amplexae facem,
adeste, thalamis horridae quondam meis
quales stetitistis : coniugi letum nouae
letumque socero et regiae stirpi date.
Num peius aliquid? Quod precer sponso
malum?*

*Viuat, per urbes erret ignotas egens
exul pauens inuisus incerti laris,
iam notus hospes limen alienum expetat,
me coniugem optet.*⁴⁵

Bohové manželství,
a ty, Juno, která bdíš nad manželským
ložem,
a ty, která jsi naučila Tífa, jak ovládat
první loď, která zkrotila mořské vlny
a ty, krutý vládce hlubokého moře
a ty, Titáne, který dáváš světu světlo
a ty, Hékaté, v trojí podobě, který
osvětluješ spoluúčastným svitem tajemné
obřady,
a vy, bohové, které si Iáson vzal za
svědky,
když se obrátil proti mně,
a vy, pro něž je zákonitější,
když jmenuje se Médeia,
vzývat modlitbou: Chaos, věčnou Noc,
říší protilehlou nebesům,
kruté duše mrtvých,
krále smutného království, a tebe, jeho
královnu - vyzdviženou jako i já jsem
byla, však manželem věrnějším -
k vám obracím své zlé modlitby.
Nyní, ano, nyní přijďte,
bohyně mstící provinění,
vlasy v bitvě zježené hady,
máchající ve zkrvavených rukou
pochmurnou pochodní,
přijďte, stejně hroživé jako v den,
kdy jste byly svědkem mého sňatku,
a přineste smrt té novomanželce, tchánu a
celé královské rodině.
Co by mohlo být horšího? Jaké neštěstí
žádat pro ženicha v modlitbách?
Život! Ať bloudí napříč neznámými
městy,
Chudý, vyhnáný, ustrašený, nenáviděný,
bez domova. Předcházený svou pověstí,
ať se jde domáhat pohostinnosti k prahu
cizinců.
Ať jsem na konec já, koho si bude přát za
choť!⁴⁶

⁴⁵ SÉNÈQUE, *Médée*. Barcelone: Édition Gallimard 2014, v. 1-22^a

⁴⁶ Překlad: z latinského a francouzského textu, autor práce

Médeia neváhá obětovat pomstě ani vlastní život. To ostatně dosvědčuje jednoznačná odpověď *Cupio/ C'est ce que je désire*⁴⁷ na chůvino varování, že jí hrozí smrt, neustane-li ve svých plánech.⁴⁸ To je také jedním z typických rysů Senekovy Médeie, tedy silné odhodlání k pomstě, které nepoleví ani po radách chůvy, po Iásonových napomenutích či Kreontových výhrůžkách. Hněv nelze skrýt, ihned vychází na povrch, a tak je i prezentován v celé hře.

Avšak položme si otázku: Nebyl Médein hněv přeci jen ospravedlnitelný, nebyl adekvátní reakcí na utrpené příkoří? Seneka odpovídá na tuto otázku tím, že hněv není spravedlivý. Je vždy špatný a zcela v rozporu s lidskou přirozeností. Ani takzvaný trestající hněv nemá mít místo v srdci moudrého člověka. Trestat lze bez hněvu, rozumně, aby trest napravoval a léčil. Je to právě ono exemplum, které je pro Seneku rozhodující. Dramatik chce, aby z her plynulo poučení, které je prostřednictvím herců prezentováno publiku. Jenže Médeia netrestá, nýbrž se mstí. Médeia byla zajisté v právu, avšak tím, že zbavila své děti života, tuto morálně výhodnější pozici zpochybnila. Ona si je sama vědoma, že ji hněv pohltil a je jím vedena, nicméně to nedokáže změnit. Tento fakt ilustruje verš 203:

*„Difficile quam sit animum ab ira flectere iam concitatum.“*⁴⁹

*„Jak těžké je, dostat se z hněvu, jenž již otrásl naším duchem.“*⁵⁰

Svedl-li nás už hněv na scestí, je velmi obtížné vrátit se zpět k rozumu, neboť naše vůle dala souhlas ke zbloudění. Hněv v nás vzbuzuje pocit, že jsme utrpěli křivdu, tedy něco nezaslouženého. Právě toto je případ Médeie. Senekova tragédie začíná proslulým Médeiným prologem, při kterém je popsán první nával hněvu. Ten je reakcí na podezření jejího manžela Iásona z nevěry. V dalším výstupu se hněvu zcela oddala, neboť se přesvědčila o bezpráví, jehož se na ní Iáson dopustil. Po rozhovoru s Kreontem a Iásonem si je již zcela jista Iásonovou vinou. Teprve od této chvíle můžeme u Seneky hovořit o pravém hněvu Médeie.⁵¹ Ten je ostatně ústředním tématem celé tragédie. Seneka zkoumá a psychologicky analyzuje vývoj duševního rozpoložení ženy, která, ovládána hněvem, se stává nebezpečná pro své okolí. Od prvních řádků tragédie Médeia volá po pomstě, po

⁴⁷ To je to, po čem toužím

⁴⁸ SÉNÈQUE, Lucius Annaeus, François-Régis. CHAUMARTIN a Olivier. SERS. *Tragédies*. IN: Médée. Paris: Belles Lettres, 2011, v.168

⁴⁹ SÉNÈQUE, 2014, v. 203

⁵⁰ Překlad: autor práce

⁵¹ POLEHLA, str. 14

odplatě za příkoří, které se jí stalo. Můžeme spatřit postupný vývoj od ženy rozběsněné hněvem až po tu, která necítí již žádnou lítost či soucit. Nakonec se uchyluje k nejhorsímu možnému řešení, s cílem zasáhnout viníka, Iásona, na nejcitlivějším místě. Médeia zabíjí své děti, které má s Iásonem, neboť jsou to právě děti, které miluje nejvíce a jejichž smrt mu působí obrovskou bolest.

5.2 Srovnání Eurípidova a Senekova dramatu Médeia

Srovnáme-li obě tragédie, všimneme si mnoha odlišností. První rozdíl se nalézá již na samém začátku obou her, a sice v úvodních monolozích. Eurípidés uvádí diváky pozvolna do celé tragické situace prostřednictvím úvodního chůvina monologu, kde ve zkratce připomíná nejprve Iásonovu výpravu do Kolchidy, uloupení Zlatého rouna, útěk s Médeiou a nynější Médeiny strasti způsobené Iásonovou nevěrou. Na druhé straně Seneka nás uvádí rovnou *in medias res*, když svou tragédii začíná Médeiným prologem. Médeia v něm volá k pomstě bohy, duchy, aniž by bylo předem známo, co je příčinou tohoto výbuchu zlosti. Zároveň Seneka nelíčí Médein hněv zprostředkovaně, ústy jiné pozorující osoby, ale nechává promlouvat samotnou Médeiu.⁵²

Zásadní rozdíl je patrný také při řešení následků Iásonovy zrady. U Seneky mají být děti matce odňaty a ponechány Iásonovi a jeho nové manželce, což zvyšuje Médein hněv a vede ji k rozhodnutí, že nemůže-li mít děti ona, nebude je mít ani Iáson, natož jeho nová žena. Eurípidés se k tomuto uspořádání staví opačně, neboť do vyhnanství mají být s matkou poslány i děti, což staví Iásona do daleko negativnějšího světla, neboť kvůli své touze po moci je schopen zavrhnout do vyhnanství i své děti. Zaměříme-li se na projevy Médeiných nálad, všimneme si dalšího rozdílu mezi Eurípidem a Senekou. U Eurípida vystupuje Médeia zdrcená, lítostivá, naříkající a zlomená. Záhy se však tento stav změní v hněv, nenávist a touhu po pomstě. Takovou Médeiu nacházíme u Seneky, tj. bez lítosti, smutku, zdrcenosti, pouze s touhou po pomstě. Jestliže u Eurípida Médeia naříká nad osudem, ta Senekova hned od prvních slov vyhrožuje, plánuje pomstu a svolává demony.

Věnujme se ještě otázce viny. U Seneky Médeia dává hlavní vinu Kreontovi, což můžeme číst ve verši 143: „*Culpa est Creonis tota*“⁵³ a Iásona se snaží až do poslední chvíle omlouvat. U Eurípida je tomu naopak, přičemž Médeia ujišťuje Kreonta, že její hněv není zaměřen proti němu, ale výlučně proti Iásonovi.

⁵² Ibid., str. 16

⁵³ SÉNÈQUE, 2011, v. 142

Rozdílná je také závěrečná tragická scéna, při které Médeia zabije své děti. Eurípidova Médeia odhalí svůj záměr sboru korintských žen prostřednictvím 20 veršů, zatímco u Seneky obsahuje popis plánu pomsty a příprav na ni 138 veršů. Zavraždění dětí je v Eurípidově podání vylíčeno prostřednictvím samotné Médeie, ale také prostřednictvím sboru, který celou událost komentuje. Naopak Seneka dosahuje vyšší míry drastičnosti tím, že Médeia vraždí své děti na střeše domu přímo před očima jejich otce.⁵⁴ Právě v tomto můžeme spatřit rozdílně uchopené pojetí celé tragédie. Eurípidovo vylíčení odpovídá respektovanému Aristotelovu pravidlu, tj. neuvádět drastické či jinak šokující scény na jevišti, ale popsat je prostřednictvím svědků. Seneka však tyto hrůzné scény předvádí *coram populo* – čelem k lidu, čímž se výrazně odlišuje od svého předchůdce. Senekovu „realističnost“ při ztvárnění smrti na jevišti si můžeme vyložit tím, že každý z básníků sleduje v tragédiích jiný cíl. Eurípidovou snahou je pomocí ženských hrdinek poukázat na určitý problém, který se reálně vyskytuje ve společnosti. Může jím být např. nerovnoprávné postavení žen, ctižádost či bezmezná touha po vládnutí, po moci. Eurípidés nutí během svých představení diváka přemýšlet. Jelikož klade důraz na obsah a respektuje Aristotelova pravidla, násilné scény na jevišti nepředvádí a sdělení, co se stalo, publiku předává posel. Naopak Seneka je předvádí přímo na jevišti. Senekovy hry jsou především ovlivněny filosofií, zejména stoicismem. Seneka se v nich zaměřuje hlavně na výchovné působení na diváka. Hlavním tématem, kterým se zabývá, je afekt, jež charakterizuje jako původce tragédie. Senekovy tragédie můžeme chápat jako filosofické drama, jelikož stoická dogmata jsou podřízena obsahu. Senekovým cílem je tedy přimět publikum k sebeovládání a nepodléhání vášním, proto uvádí drastické scény na jevišti, aby vzbudil u diváka odpor k předváděnému jednání.

Závěrem ještě nutno podotknout, že rozsah obou tragédií se liší počty veršů, Eurípidova čítá 1419, zatímco Senekova jen 1027. Z daného zjištění vyplývá, že Seneka děj značně oklešťuje, na druhou stranu jeho hra je ve srovnání s Eurípidem „údernější“ a působivější. Především je to zapříčiněno odlišným cílem, který oba autoři ve svých hrách sledují.

⁵⁴ POLEHLA, 2002, str. 19

6 Francie v 17. století

Obsahem třetí velké kapitoly bude francouzská literárně-kulturní historie v 17. století. Umožní nám lépe pochopit rozmanitost tohoto století, jež se vyznačuje různorodostí literárních žánrů, ale také estetických koncepcí, které měly hluboký vliv na tvorbu klasicistních autorů. 17. století ve Francii, snad i proto se označuje jako *Grand siècle*, bylo formováno několika proudy. V jeho první polovině to bylo především baroko a preciozita. S osobní vládou Ludvíka XIV. (1661 se ujímá vlády) vítězí ve Francii nový umělecký a literární styl – klasicismus. Během jeho vlády dochází k proměně Francie v absolutistickou monarchii, která hraje prim v kultuře i politice. Nastolení nového režimu dává optimální podmínky pro znovuzrození divadla, rozvoj komedie a především nadvládu tragédie. Aby však divadelnictví mohlo dosáhnout svého vrcholu, musela mu předcházet určitá poslušnost a vývoj. Již během vlády Ludvíka XIII. (1610–1643) usiloval o vzestup umění Armand-Jean du Plessis de Richelieu, kardinál a hlavní strůjce francouzské politiky, který zastával funkci prvního ministra krále v letech 1624–1642. Tragédie *Médée* (1635) Pierra Corneille osciluje svým datem vydání mezi vládou Ludvíka XIII. a Ludvíka XIV., a tudíž mezi barokem a klasicismem. V následujících kapitolách se zaměříme na vykreslení literárně uměleckých stylů, které ovlivnily tvorbu Pierra Corneille, a zároveň se pokusíme zasadit dílo do dobového kontextu.

6.1 Baroko a preciozita

První polovina 17. století je obdobím ohraničeným literární skupinou Plejáda a klasicismem. Vznikal tehdy korpus mnoha děl různé kvality. Různorodost se neprojevuje jen v žánrech, ale i v estetických koncepcích. Je velmi obtížné zařadit jednotlivá díla do určitého směru, jelikož jejich hranice jsou nejasné. Nicméně pro jejich lepší uchopení rozlišujeme v literatuře za vlády Ludvíka XIII. dva velké umělecké styly – baroko a preciozitu.

Historicky se nacházíme v období po smrti Jindřicha IV. (1610), kdy regentkou Francie je ustanovena jeho manželka Marie Medicejská, která vládne za svého nezletilého syna a budoucího krále, Ludvíka XIII., jenž se vlády ujal roku 1617. O 7 let později, roku 1624, se stává prvním královským ministrem kardinál Richelieu. Tím, že na něm Ludvík XIII. nechával zásadní rozhodnutí, stal se z kardinála de facto hlavní strůjce francouzské politiky. Za jeho působení dochází ke konsolidaci královské moci, k potlačení opozice a k podpoře koloniální expanze. Tím připravil ideální podmínky k tomu, aby se Francie

postupně stala silným a centralizovaným státem. Jelikož byl velkým mecenášem věd a umění, měl na kulturu velký vliv. V roce 1635 založil Francouzskou akademii, která přebrala vůdčí úlohu a zodpovědnost za péči o francouzský jazyk. Jakožto obdivovatel divadla nechal vybudovat ve svém Kardinálském paláci, dnes Palais Royal, dva divadelní sály. Aby uspokojil svoji zálibu v divadle, obklopil se skupinou pěti autorů (des Cinq Auteurs), mezi nimiž byl i Pierre Corneille. Zásluhou kardinála Richelieua začíná Corneille svoji dramatickou kariéru a především se divadlo stává hlavním žánrem 17. století.⁵⁵

6.1.1 Baroko

Význam slova baroko vychází z portugalštiny a označuje perlu nepravidelného tvaru. Ve Francii by baroko zahrnovalo období mezi lety 1570–1661 (osobní vláda Ludvíka XIV.). Mezi jeho hlavní rysy patří využívání kontrastu, důraz na působivý detail a užití výrazných barev. Dále uplatnění křivek, práce s prostorovou iluzí a důraz na symetrii. Cílem baroka je ohromit člověka, poukázat na jeho nicotnost v porovnání s velkolepostí staveb, ale především ve srovnání s Bohem. Není náhodou, že baroko je nástrojem rekatolizace. V literatuře se projevuje prací s výraznými kontrasty, nadsázkou a dramatickostí. Zdůrazňuje lidskou bolest a utrpení. Vyznačuje se květnatým stylem, ve kterém se užívá slovních hříček, symbolů a dlouhých souvětí.

Francii zasáhlo baroko méně, nicméně disponujeme určitými, ryze barokními tématy, která se objevila i v řadě děl francouzských spisovatelů. První polovina 17. století je protknuta řadou válečných tažení. Ve Francii jsou to dozvuky náboženských válek, povstání Frondy a třicetiletá válka, která zasáhla celou Evropu. Pocit nestability, strachu a stísněnosti umocněný různými epidemiemi, hladomorem se odrazily například v tvorbě Agrippa d'Aubigné (*Les Tragiques*). Dalším tématem, jímž se autoři zabývali bylo pojetí iluze. Jelikož je člověk svou podstatou křehký, nestálý a vrtkavý, literatura se mu věnuje s výraznou citlivostí. V divadelnictví dala iluze vzniknout dramaturgii. Mnozí autoři pojednávají o iluzi ve svých dílech. Objevuje se u Shakespeara, dramatiků Alžbětinského divadla, ale také u Pierra Corneille (*L'illusion comique*) či u Rotroua (*Le Véritable Saint Genest*). Iluze se objevuje i při dvorských slavnostech, které se pravidelně konaly ve Versailles. Zmínit můžeme první konané slavnosti v roce 1664 (*Les Plaisirs de l'Île*

⁵⁵ CORNEILLE, P. *Médée*, IN: Avant d'aborder l'œuvre, Larousse 2013, str. 12

enchantée). Všechna díla říkají, že svět je jedna divadelní scéna, kde život je pouhá iluze a kde člověk je odsouzený žít ve všedních nejistotách.⁵⁶

V rovině spirituální nesmíme opomenout mysticismus, jenž zaznamenává obrovský vzestup. Oproti renesanci během baroka dochází k velkému rozšíření zbožnosti, která je výsledkem Tridentského koncilu a započatím tzv. protireformace. Katolický kněz Charles de Condren (1588–1641) uvádí, že jeho doba byla „velkým stoletím světců“. Dochází k rozmachu křesťanské literatury, především církevní poezie. Básníci vysoké kvality, Martial de Brives, Le Moyne, Hopil, Gombauld, byli autentickými mystiky, kteří ve svých dílech vyjadřovali svoji osobní zbožnost. Tituly se stávaly modlitby či meditace. Mezi nejznámější řadíme *Les Divins Elancements d'amour* Clauda Hopila.⁵⁷

Ačkoliv baroko nezaznamenalo ve Francii takový úspěch jako tomu bylo v jiných evropských zemích – Itálie, Španělsko, země habsburské monarchie – přesto ovlivnilo tvorbu budoucích klasicistních autorů, včetně Pierra Corneille. Jelikož byla *Médée* vydána v roce 1635, můžeme ji pokládat za dílo barokní. Nelze ji však jednoznačně zařadit ke klasicismu ani k baroku, z obou stylů a jejich estetik přebírá určité znaky, které rozebereme v samostatné kapitole.

6.1.2 Preciozita

Druhým významným proudem, který přímo ovlivnil budoucí podobu klasicismu, byla tzv. preciozita (*la préciosité*). Preciozita nebyla umělecká škola, nýbrž tendence, která se projevovala během celého 17. století a jež zaznamenala svůj vrchol v letech 1630–1650. Tento fenomén nebyl čistě francouzskou raritou, ale objevoval se i v Anglii, Španělsku či Itálii. Ve Francii však preciozita představovala životní styl, literární i sociální.⁵⁸

Důležitým místem, kde se scházeli umělci, a především lidé vznešeného původu, byly salóny. Na začátku 17. století se společenský život vyvíjel v Paříži. Vzdělanci, kteří shledávali dvůr Jindřicha IV. méně vznešeným a reprezentativním, se začali pravidelně scházet, a tak započal fenomén salónů. Nejslavnějším z nich byl salón „*Chambre bleue*“ markýzy Catherine de Rambouillet (1588–1665). Salón byl otevřen v roce 1606. Markýza ze začátku přijímala pouze osoby šlechtického stavu, nicméně později se v salónu stále více přijímali nejen aristokraté, ale i méně urození, jež měli nadání a talent. Vrchol

⁵⁶ BERTRAND, D. *La littérature française du XVIIe siècle*. Paris: Dunod, 1997, str. 22

⁵⁷ LANDRY, Jean-Pierre et MORLIN, I. *La littérature française du XVIIe siècle*. Paris: A. Colin, 2002, str. 6, 7

⁵⁸ *Ibid.*, str. 8

„*Chambre bleue*“ se datuje mezi léta 1626–1648, kdy salón hostil všechny pařížské spisovatele i velice kultivovanou společnost. Mezi vybranými návštěvníky byli kardinál Richelieu, François de La Rochefoucauld, Pierre Corneille či M^{me} de Sévigné. Po roce 1648 převzal hlavní roli salón Madeleine de Scudéry (1607–1701), jež se proslavila především romány *Le Grand Cyrus* (1649–1653) a *Clélie* (1654–1661).⁵⁹ Preciozita byla fenomén ryze pařížský. Po nástupu Ludvíka XIV. na trůn v roce 1661 se utváří umělecké centrum tam, kde se právě nachází královský dvůr. Tím dochází k postupnému ústupu preciozity a salónů. Nicméně vliv preciozity pokračuje kontinuálně u většiny klasicistních autorů – od La Fontaina k Racinovi, od Molièra ke Corneillovi.

Preciozita je především hledáním elegance, vytríbenosti a vznešenosti. Hosté M^{me} de Rambouillet se scházeli nejprve v „*Chambre bleue*“, aby unikli ze dvora, který shledávali hrubým a vulgárním. To vysvětluje i podstatnou úlohu žen v tomto hnutí. Preciozita je z velké části ženská a také feministická. Vyzdvihuje emancipaci žen a rovnost mezi pohlavími.⁶⁰ Preferovanou aktivitou je pro toto hnutí konverzace. Umělci nacházeli zálibu ve slovních hříčkách a originálním vyjádření. Stává se z ní skutečné umění, které je založeno na striktních pravidlech: nenudit, hledat eleganci a vytríbenost. Dochází k vytváření nových slov, slovních spojení. Vyloučena jsou slova vulgární, archaická či nářečí.

„Preciózní“ literatura se vyznačuje distingovaným stylem, stejně jako svými tématy: analýzou citu a hrdinstvím. Klade důraz na menší žánry, jež jsou uzpůsobeny salónnímu životu: dopisy, dialogy, maxima, epigramy. Často jsou „preciózní“ tituly dílem celého kolektivu. Sbírky jsou podepsány několika spoluautory. To je příklad *Guirlande de Julie*, sbírky 61 madrigalů psaných markýzem Montausierem pro Julii d'Angennes, dceru markýzy de Rambouillet.⁶¹

Preciozita je především snaha překonat se a dosáhnout umění žít, umění psát a konverzovat. Provádějí se různá stylová cvičení, která mají za cíl vytríbení psaného projevu. Tyto aspekty přímo ovlivňují klasicistní autory a můžeme konstatovat, že je málo děl v 17. století, která svým stylem nenesou znaky preciozity. Čistota stylu, analýza lásky,

⁵⁹ ADAM, A. *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle – Tome 2*. Paris: A. Michel, 1997, str.39

⁶⁰ BERTRAND, 1997, str. 69

⁶¹ ADAM, A. *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle – Tome 1*. Paris: A. Michel, 1997, str. 265

hledání elegance a vytříbenosti, to jsou aspekty, které do svých titulů vnášejí všichni vrcholní klasikové – Pierre Corneille, Jean Racine, Molière či Jean de La Fontaine.⁶²

6.2 Francouzské divadlo 17. století

V polovině 16. století divadlo zaznamenalo další vývoj – středověký způsob je nahrazen novým, vzdělaným a erudovaným. Hovoříme o tzv. humanistickém divadle, opírajícím se o díla Théodora de Bèze (*Abraham sacrificiant*, tragédie, 1550), Étiennea Jodella (*Eugène*, komedie, 1552; *Cléopâtre captive*, tragédie, 1553), Roberta Garniera (*Les Juives*, tragédie, 1583) či Pierra de Lariveye (*Le Laquais*, komedie, 1579). Nicméně toto erudované divadlo se příliš nedotklo běžného publika. Náboženské války umocňovaly úpadek kultury i divadelního umění. Během tohoto období rozeznáváme dva typy divadla: divadlo školské, často hrané v latině, a frašku, která se podobala svojí formou středověkému pojetí. Nicméně během první poloviny 17. století zaznamenává francouzské divadlo velký rozmach. Přechází z nepravidelnosti do pravidelnosti, stává se národním, a tak získává oficiální uznání.⁶³

Počátky francouzského divadla 17. století jsou úzce spjaty s malými skupinami umělců. Divadelní společenství se nejprve začala prezentovat na venkově. Těchto společenství byla celá řada, ale kvalitou byla velice nestálá. Často měla špatnou pověst. Venkovská města neměla divadelní sály, tudíž se inscenace odehrávaly v prostorách určených pro „Jeu de paume“.⁶⁴ Před hlučným provinčním publikem bylo pro komedianty obtížné dosáhnout určitého respektu. Navíc byli odsouzeni církví a představiteli státu, podezříváni z krádeží a až do roku 1630 považováni za prostopášníky. Naopak v Paříži začíná být divadlo na vzestupu již na počátku 17. století. Rozvíjí se prostřednictvím dvou herců Mondora a Tabarina, kteří předváděli obecenstvu frašky na náměstí Dauphine, kde zaznamenali velký úspěch. Na rozdíl od ostatních evropských měst Paříž zatím disponuje pouze jedním stálým divadlem – Hôtel de Bourgogne. Jeho majitelé pronajímali sál různým kočovným divadelním společnostem. Mezi nimi je nutno zmínit skupinu Vallerana-Lecomte, který ji v roce 1606 s královským svolením nazval „Comédiens du Roi“. Tato skupina zahrnovala trojici významných herců: Gaultiera-Garuilla, Grose-Guillauma a Turlupina. Společenství mezi sebou soupeřila. Nejvýznamnějším konkurentem divadelníků „Comédiens du Roi“ se stala skupina „Le prince d’Orange“. V

⁶² LANDRY, MORLIN, 2002, str. 11

⁶³ Ibid., str. 39

⁶⁴ Původně francouzská míčová hra, předchůdce tenisu

roce 1634 však dochází k separaci obou společenství a druhá zmíněná se stěhuje do nového prostoru v Marais, a stává se druhým pařížským divadlem. Až do roku 1673 se obě divadla střídají a při uvádění svých tragédií soupeří v prvenství: Racine hraje v Hôtel de Bourgogne, Corneille v Marais.⁶⁵

Divadelní představení zahrnovalo obvykle prolog, který byl následován dvěma hrami: tragédií a komedií či fraškou. Během týdne se hrávalo dvě nebo tři představení. Sál byl rozdělen do dvou skupin: galerie byla vyčleněna majetným lidem a přízemí vyhrazeno mužům, kteří po celou dobu představení stáli. Od roku 1625 dohlížela na chod a pořádek divadla policie kardinála Richelieua. Tímto momentem se divadla zbavila špatné pověsti. Postupně začínaly na představení docházet také dámy. Divadlo je nakonec znovu známo jako kulturní a kultivované místo. Kardinál Richelieu osobně kladl na rozvoj divadla velký důraz. V roce 1630 povolal skupinu dramatiků: Boisroberta, Colleteta, L'Estoile, Rotroua a Pierra Corneille, kteří měli složit díla na předložená témata. V roce 1635 vydávají *La Comédie des Tuileries* a v roce 1637 *L'Aveugle de Smyrne*. V témže roce nechal kardinál Richelieu vybudovat ve svém paláci soukromé divadlo – Théâtre du Palais Royal.⁶⁶

Hovoříme tak o druhé renesanci divadelnictví. 17. století stále více znovuobnovuje divadelní tradici. Tento vývoj a rozmach znamená návrat ke zdrojům, znovu hledá oporu v původním dramatickém umění (v řečtině *drama* označuje akci, činnost). Úspěch divadla se projevuje v množství a rozmanitosti napsaných titulů. Vývoj zaznamenávají i literární žánry, neboť se rozvíjí novolatinské divadlo, italské divadlo, fraška, dvorní balet, tragikomedie a především komedie a tragédie, které v 2. pol. 17. století hrají prim.

6.3 Vývoj tragédie a klasicistní pravidla

Během následujících let hledala tragédie svoji formu a podobu. Až do let 1630–1635 byla nesourodá. Své náměty hledala v románech či tragické minulosti (Jean de Schélandre, *Tyr et Sidon*, 1608), dále v životě svatých (Troterel, *Sainte Agnès*, 1615) nebo v soudobých reáliích (Billard, *Henri le Grand*, 1612). Nicméně vývoj tragédie směrem ke klasicismu zaznamenáváme u autora Alexandra Hardyho, který v tragickém žánru dominoval. Náměty pro své hry čerpal z historie či mytologie (*Timoclée*, *Scédase*, *Alcméon*).⁶⁷

⁶⁵ LANDRY, MORLIN, 2002, str. 40

⁶⁶ ADAM, 1997, I. str. 467

⁶⁷ LANDRY, MORLIN, 1995, str. 46

Již od konce 16. století začínají italští humanisté apelovat na zavedení a praktikování divadelních pravidel. Tato tendence zcela ovládne Francii. První důležitý text zabývající se otázkou pravidel byl *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* vydaný v roce 1630 francouzským literárním kritikem a básníkem Jeanem Chapelainem. Humanisté často přebírali myšlenky Aristotela, Jeana de La Taille⁶⁸ (*Art de la tragédie*, 1572) či Vauquelina de la Fresnaye (*Art poétique français*, 1574), kteří vyzývali, aby divadelní hry respektovaly jednotu času, místa a děje. Nicméně literární teoretici v roce 1630 dávají divadelním pravidlům zcela jiný ráz – pravidla nejsou proto, aby se striktně dodržovalo Aristotelovské pojetí, ale aby se vyhovělo novým požadavkům publika. Mezi nejvýznamnější teoretické dílo, již klasicistní, patří *L'Art poétique* (1674) Nicolase Boileau. Didaktické dílo čítá 1100 veršů, je psáno alexandrinem a rozdělené do 4 zpěvů. Tato poetika je hluboce ovlivněna Aristotelem a především Horatiem. Dává nám poznat požadavky klasicismu. První zpěv nabývá čistě obecného rázu, ve kterém Boileau nabádá básníky především ke kritičnosti k sobě samým. Druhý zpěv pojednává o menších literárních žánrech – elegie, óda, sonet. Ve třetím zpěvu definuje dva hlavní žánry – tragédii a komedii. Co se týká tragédie, Boileau uvádí, že jejím cílem je především bavit. Tragédie hledá náměty v antické mytologii. Nabádá dramatiky, aby užívali bohaté, okázalé popisy a aby vyprávění bylo živé a horlivé. Čtvrtým zpěvem uzavírá celou didaktickou poetiku.⁶⁹ Důležitými prvky pro klasicistní hry jsou práce s jazykem a výběr vhodných jazykových prostředků. To dokládá i známá Boileauova pobídka:

*„Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ;
Polissez-le sans cesse et le repolissez.“⁷⁰*

*„Vždy dvacetkrát svoje přehlížejte dílo,
a bez ustání jej stále znovu bruste.“⁷¹*

Po ukončení náboženských válek zažívá francouzské drama druhou renesanci. Kultivované a náročné publikum žádá po dramaticích, aby do svých her vložili dvě nová pravidla. Bienséance – soubor pravidel a norem vhodného jednání, který měly divadelní hry dodržovat. Žádné násilí není tudíž na jevišti prezentováno. Dále vraisemblance –

⁶⁸ Jean de La Taille byl první, kdo ve Francii definoval pravidla 3 jednot – času, místa a děje.

⁶⁹ BLANC, A. et BERGEZ, D. *Lire le classicisme*. Paris: Dunod, 1995, str. 66, 67

⁷⁰ BOILEAU DESPRÉAUX, N. *L'art poétique*. Paris: Hatier, 1954. I, v 170-171

⁷¹ Překlad: Autor práce

věrohodnost, tedy hrdina musí jednat tak, aby to bylo v souladu s jeho vystupováním.⁷² Od roku 1634 zaznamenává francouzské divadlo rozvoj pravidelné tragédie. V témže roce Mairet uvádí hru *Sophonisbe*, Rotrou *Hercule mourant*. Následný rok debutuje v tomto žánru Pierre Corneille svoji *Médée*, La Calprenède *La Mort de Mithridate* a Georges de Scudéry *La Mort de César*.⁷³

Poté, co v roce 1637 vydal Corneille tragikomedii *Cid*, započal velký spor o tuto hru. Kritici jí vyčítali, že se neřídí pravidly vhodného jednání (fr. bienséance). Tím hra popularizovala nové estetické teorie a výsledkem tohoto sporu bylo definitivní vítězství tragédie jako preferovaného žánru nad tragikomedii.⁷⁴ Mezi lety 1630–1639 bylo v Paříži předvedeno 38 tragédií a 80 tragikomedii. Od roku 1639 byly počty vyrovnané v obou případech a již v roce 1645 se tragédie stává dominantním žánrem. To odpovídalo očekávání publika, které od nynějška nacházelo v hrách soulad, jež vyžadovalo. Od poloviny 17. století hovoříme o klasicistním divadle.

6.4 Pierre Corneille

Pierre Corneille se narodil roku 1606 v Rouen, kde studoval na jezuitské škole, posléze se v roce 1624 stal advokátem. Ačkoliv se zdálo, že jeho kariéra se bude ubírat tímto směrem, nakonec převládla jeho vášeň k divadlu. Během své kariéry, která trvala 45 let, se angažoval ve více literárních žánrech, a sice v komedii, tragikomedii a tragédii. Svoji dráhu dramatika započal vydáním své první komedie *Mélite* v roce 1629. Ještě předtím, než uvedl svoji první tragédii *Médée* (1635), zaznamenaly úspěch jeho komedie *La Veuve* (1632), *La Galerie du palais* (1634), *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant* (1634) a tragikomedie *Clitandre* (1631). Největšího úspěchu Corneille dosáhl tetralogií, jež obsahuje tragikomedii *Le Cid* (1637) a tři tragédie: *Horace* (1640), *Cinna* (1642), *Polyeucte* (1643).

Corneille mezi lety 1636–1660 dominoval na divadelní scéně. To, co u něho jeho současníci především oceňují, je velikost jeho námětů, které čerpá ze slavných epizod vypůjčených z historie či legend. Corneille dával přednost historii, zejména pak té římské (*Horatius*, *Cinna*, atd.) a řeckým mýtům (*Oidipus*, *Médée*, atd.).⁷⁵ Hlavními protagonisty

⁷² LAGARDE, M. *XVIIe siècle: les grands auteurs français du programme : anthologie et histoire littéraire*. Paris: Bordas, 1985, s. 339

⁷³ LANDRY, MORLIN, 2002, str. 46

⁷⁴ BLANC, BERGEZ, 1995, str. 35

⁷⁵ FAGUET, É. *En lisant Corneille*. Paris: Hachette et cie, 1913, s. 261, 263

se stávaly osoby díky svému vysokému postavení (panovníci, princezny, královny) nebo pro svého velkého ducha (hrdinové, světci).⁷⁶ Corneille rád objevoval nové věci, jeho zvědavost ho vedla k velkým tématům. Snažil se zpracovávat náměty mimořádné, neobvyklé a toužil dospět k velikosti morálky a ideálu „l'honnête homme“⁷⁷. Často se v jeho hrách objevuje boj mezi vášněmi, emocemi a povinností.⁷⁸

6.5 Corneillova tragédie

Pierre Corneille hledal náměty svých her především v římské historii a mýtech. Často mu bývaly předlohami římské tragédie. Děj i témata her byla současným kultivovaným divákům dobře známa, Corneille však dramata přepracovává a vkládá do nich novátorské prvky. V roce 1660, tedy 25 let po vydání první tragédie (*Médée*, 1635), definuje své pojetí a model tragédie v díle *Trois Discours sur le poème dramatique*. Podle Corneille se tragédie definuje především přítomností děje, nevšedností a vážností tématu. V teoretickém díle předkládá svůj postoj k dodržování pravidel, především pravidla tři jednot. Vyzdvihuje jednotu času a místa, nicméně jednotu děje nahrazuje jednotou „rizika, nebezpečí“. Předvádí na scéně množství konfliktů, které mají vést k okouzlení publika. Hlavním cílem dramatu je pobavit publikum. Ve svých tragédiích nachází inspiraci u Aristotela, na druhou stranu přidává řadu prvků, které jsou novátorské. Aristoteles uvádí, že tragédie by měla budit hrůzu a lítost. Corneille však do svých her přidává ještě třetí prvek – obdiv. Tragédie má předložit divákovi určitý morální příklad, který má podnítit k úsilí jednat správně a odnést si ponaučení. Dle Corneille je nejdokonalejší a nejpůsobivější takové zpracování tragédie, ve kterém je hrdina konfrontován s krutou situací, jež se dotýká všech jeho blízkých osob. Divák pak zakouší lítost nad oběťmi těchto situací a obdiv pro hrdinu, který je chce překonat vlastním přičiněním.⁷⁹

⁷⁶ LAGARDE, 1985, s. 106

⁷⁷ Ideál „ušlechtilého člověka“ – vyznačuje se noblesou, vytříbeným chováním a ctnostmi.

⁷⁸ FAGUET, 1913, s. 95, 96

⁷⁹ CORNEILLE, P. *Médée*, IN: Avant d'aborder l'œuvre, 2013, str. 15

7 Pierre Corneille – *Médée*

V době, kdy Corneille napsal *Médée* (1635), byl literární žánr tragédie v plném vývoji. Souběžně byla uvedena dvě velká díla, která ovlivnila budoucí dramatickou tvorbu a která se stala vzorem následujícím dramatikům. Jedná se o díla dvou autorů 1. pol. 17. století, Jeana Rotroua (1609–1650) a Jeana Maireta (1604–1686). Oba dva napsali tragédie, které se opíraly o rozdílné koncepce. Jean Rotrou ukázal v divadelní hře *Hercule mourant* (1634), že Senekovy tragédie jsou stále schopny zasáhnout moderního diváka krutými scénami v mytologickém příběhu. Na druhé straně Jean Mairet předložil ve hře *Sophonisbe* (1634) model historické tragédie, děj vypůjčený z římské historie. Jestliže chtěl dramatik napsat novou tragédii, zvolil si jeden ze dvou druhů námětů – mytologický příběh či historický. Pierre Corneille si pro svoji první tragédii zvolil první model.⁸⁰

Médée byla poprvé uvedena v roce 1635 v divadle Marais, kde začala být hrána v prvních měsících daného roku. V roce vydání tragédie dosahuje moc kardinála Richelieu svého vrcholu. Z kulturního hlediska hra ve Francii osciluje mezi dvěma velkými směry – barokem, které je na úpadku, a klasicismem, jehož první stanovy a pravidla jsou napsána. Nemůžeme zcela určit, zda Corneillova *Médée* je tragédie klasicistní či barokní, jelikož čerpá z estetik obou směrů.

Aktuální politická a sociální situace v období baroka – války, nestabilita, znepokojení, se přenáší do literatury. Pocit nestability se projevuje četností témat, jakými jsou: náhoda, iluze či nestálost. Z tohoto důvodu můžeme hovořit o *Médée* jako o dílu barokním. Iáson je nevěrný a Médeia je postava, která si odporuje, oscilující mezi figurou milující matky, manželky a ženy, jež se mstí. Barokní estetika nechává prezentovat násilí a hrůzy přímo na scéně. To je případ i Corneillovy *Médée*, která plně využívá svých nadpřirozených schopností, a tak neváhá uvrhnout svého rivala, vlastního otce i město do ohně. Všechny tyto scény jsou prezentovány na jevišti. Barokní divadlo dále užívá časté změny prostředí. Corneille, jdoucí proti pravidlu jednoty místa, mění prostředí posledních výstupů několikrát: z veřejného prostoru do vězení, poté do kouzelnické jeskyně. Právě jeskyně, jež skýtá Médeie úkryt, je v tragédii důležitá. Médeia by v žádném případě nebyla mohla připravit své lektvary za přítomnosti publika, aby nebyl vyzrazen její záměr. Ostatně to dosvědčuje i řeč Médeiny společnice Nérine:

⁸⁰ ADAM, 1997, I. str. 499

„*Un dessein éventé succède rarement.*“⁸¹

„*Odhalený úmysl uspěje jen zřídka.*“⁸²

Pro zakončení hry je užita barokní figura *deus ex machina*, jež umožňuje Médeie uniknout z hořícího města, aniž by byla potrestána. Pokud hovoříme o klasicistní Médeie, autoři náležející k tomuto směru hledají inspiraci témat pro svá díla v Antice. Z jejich her má vyplývat určité ponaučení. Z hlediska dodržování pravidel Corneille respektuje jednotu času, neboť se hra odehrává během 48 hodin, a jednotu děje.

V době, kdy Corneille psal své první divadelní hry, se klasicistní pravidla začínala teprve utvářet. Tento fakt dovolil dramatikovi napsat tuto hru s aspekty, jež v dalších jeho tragédiích nenajdeme. Jeden z nich spatřujeme v tom, že Médeia, vražedkyně, není na konci potrestána, nýbrž uniká v kočáře taženém draky. Dále může být hra klasifikována jako imorální. Médeia nemůže totiž být diváky zcela odsouzena, neboť chápou a z části rozumí činům, jichž se dopustila.

Pro klasicistní tragédie je příznačné dilema, se kterým je hrdina konfrontován. Je to boj s nepřízní osudu. Stejný osud vidíme u postavy Médeie v momentě, kdy se rozhodne zavraždit své děti (Acte V, scène 2):

„*N'en délibérons plus, mon bras en résoudra.
Je vous perds, mes enfants ; mais Jason vous perdra ;
il ne vous verra plus...*“

„*Nerozmýšlejme o tom více, má paže to vyřeší.
ztrácím vás, mé děti, ale Iáson vás ztratí;
již vás více neuvidí...*“⁸³

Novátorským rysem je také užití ironie, kterou můžeme nalézt v mnoha pasážích této tragédie. Corneille ji používá zejména v Médeiných slovech. Ironii můžeme spatřit například, když se Médeia nachází tváří tvář Kreontovi, jenž jí poskytl jeden celý den, než bude muset odejít do exilu. Médeia na to odvěti:

„*Quelle grâce !*“⁸⁴

⁸¹ CORNEILLE, P. *Médée*. 2013, III, 4, v. 959

⁸² Překlad: autor práce

⁸³ Překlad: autor práce

„*Jaká laskavost!*“⁸⁵

Kreon je sám ironický, když si utahuje z Médeie, říká :

„*Ah ! L'innocence même* „⁸⁶

„*Á, nevinnost sama*“⁸⁷

7.1 Médeia, manželka a matka

Postavu Médeie můžeme uchopit z několika různých úhlů pohledu. Jednak jako matku a manželku, která svého muže a děti miluje. Na druhé straně kvůli své nadměrné lásce k Iásonovi a především kvůli své žárlivosti neváhá zavraždit jeho novou ženu, jejího otce, krále Kreonta, a nakonec své vlastní děti. I přes to, čeho se Médeia dopustila, můžeme zakoušet lítost nad tím, co jí osud připravil. Je to žena, jež je ničena Iásonovou nestálostí, posléze vyhnána z města a donucena vzdát se svých vlastních dětí. Corneille je známý tím, že hrdinové jeho her jsou neustále konfrontováni s nepřízní osudu. Médeia, která se nemůže přes neblahý osud přenést, se uchýlí ke krajním řešením. Využívá svých kouzelnických schopností k tomu, aby odstranila své rivaly, kteří jí stojí v cestě. V posledním jednání se rozhodne k činu, který působí bolest i Médeie samotné, tj. zavraždí své dvě děti. Je to pomsta za Iásonovu nevěru. Médeia velmi trpí tím, že se musí uchýlit k tomuto rozhodnutí, nicméně ví, že smrt dětí Iásona zasáhne a završí tak jeho zkázu. Charakteristické pro francouzské zpracování Médeie je, že Corneille ji nevidí jako čarodějnici a kouzelnici, ale jako lidskou bytost, až do té doby, než spáchá vraždu svých dětí. Její nadpřirozené schopnosti jsou chápány zpočátku kladně, když Médeia líčí, co vše s jejich pomocí udělala pro nevěrného Iásona, aby získal Zlaté rouno.⁸⁸

Médeia se zpočátku snaží nepříznivý osud zvrátit. Charakteristická je její velká láska k choti. I přes jeho zbabělost a vypočítavost ho stále miluje:

⁸⁴ CORNEILLE, 2013, II, 2, v. 505

⁸⁵ Překlad: autor práce

⁸⁶ Ibid., II, 2, v. 384

⁸⁷ Překlad: autor práce

⁸⁸ LEMONNIER, L. *Corneille*. Paris: Jules Tallandier, 1945, s. 66

*„Je t'aime encore, Jason, malgré ta lâcheté;
Je ne m'offense plus de ta légèreté:
Je sens à tes regards décroître ma colère...“⁸⁹*

*„Stále tě miluji, Iáson, i navzdory tvé zbabělosti
Nehorším se více nad tvoji nestálostí
pociťuji, když tě vidím, jak se zmenšuje můj hněv...“⁹⁰*

Přemlouvá ho a zkouší přesvědčit, aby utekl s ní, a tak dává přednost lásce před pomstou. Iáson však zůstává hluchým vůči jejím návrhům a spíše hledá omluvu za omluvou, aby se obhájil.

Corneille ve svých hrách klade důraz na vnitřní prožitek. U Seneky zabírá uvědomění si mezi lítostí a pomstou pouze několik veršů, nýbrž francouzské zpracování dává širší prostor tragickému dilematu, se kterým je Médeia konfrontována. Ve svém monologu Médeia často užívá spojku „ale“, jež poukazuje na rozpor mezi milující, ale mstící se ženou a matkou projevující lítost nad tím, čeho se dopustila.

Vzhledem k dnešní době bychom mohli Médeiu považovat za určitý vzor feministického hnutí. Médeia, zapuzena svým manželem, podvedena, opuštěna, a navíc nucena odejít na popud krále Kreonta do exilu, se brání, revoltuje proti nastolenému řádu a odmítá se podmanit zákonům patriarchální společnosti, které hledají prostředek, jak ji vypudit. Již Eurípida tradice žádala, aby se Médeia podrobila vůli mužů, Kreontovi a Iásonovi, aniž by se tomu bránila. Ve skutečnosti, nejen že se nepodvolí, ale zároveň se bouří. Její nesouhlas ji přiměje k pomstě, ke které použije zbraň považovanou za mužskou.⁹¹

7.2 Postava Iásona

Corneillův Iáson je zobrazen negativně. Postava nemá ve svém charakteru nic šlechtného, a tak ho divák nemůže v žádném případě litovat. Výjimkou je pouze okamžik, kdy bezmocně přihlíží smrti své druhé ženy Glauky a zavraždění svých dětí, které má s Médeiou. Tajemství a záměry, které Iáson od počátku hry svěruje svému příteli Polluxovi, ho prezentují jako člověka přelétavého, vypočítavého a prostopásného. Pojem

⁸⁹ CORNEILLE, 2013, III, 3, v. 911

⁹⁰ Překlad: autor práce

⁹¹ Ibid., IN: Avant d'aborder l'œuvre, str. 18

prostopášné a nevázané postavy, „personnage libertin“, se rozvíjí později, především v 18. století.

Nejvíce překvapivé na této postavě je jeho hloupost. Iáson, zatímco řešil své osobní věci, do kterých byl zcela zahleděn, zapomněl na kouzelnické schopnosti své ženy Médeie. Její nadpřirozené schopnosti se nakonec jeví jako fatální pro něho i pro jeho blízké. Iáson se ztotožňuje s rolí publika, neboť se děj tragédie odehrává před jeho očima. Stejně jako diváci, jež sledují inscenaci ze svých sedadel, aniž by mohli jakkoliv zakročit, tak i Iáson bezradně přihlíží nejprve smrti Glauky, poté svých dětí. Pierre Corneille pro lepší vykreslení jeho bezmoci, na rozdíl od svých předchůdců, nechává Iásona, aby v posledním dějství spáchal sebevraždu.

*„Trouve-le bon, chère ombre, et pardonne à mes feux,
Si je vais te revoir plus tôt que tu ne veux... Il se tue.“⁹²*

*„Shledej to dobrým, drahý stíne, a odpusť mým vášním,
jestliže tě spatřím dříve, než bys chtěl... Zabije se.“⁹³*

7.3 Shrnutí

Médée byla poprvé uvedena v roce 1635 v divadle Marais. Je to první tragédie Pierra Corneille, jenž si pro svoji hru vybírá mytologické téma. Svým rokem vydání *Médée* osciluje mezi dvěma velkými směry – barokem a klasicismem. Právě fakt, že ve hře můžeme nalézt estetiky obou těchto směrů, ze hry činí významné dílo. První, kdo uvádí postavu Médeie na jevišti, je Eurípídés, nicméně Corneillova *Médée* je přímým dědictvím *Medey* Senekovy. Jak sám Corneille v roce 1649 v dopise M. de Zuylichenovi uvádí: „*Má Médée nepřebírá nic od básníka řeckého, ale mnohem více náleží verzi latinské.*“⁹⁴ Obě dvě díla, latinské i francouzské, můžeme srovnávat. Mnohé pasáže jsou přeloženy z latinské verze, Corneille dále operuje řadou výpůjček ze Senekova díla, především při promluvě postav během zápletky. Na druhé straně můžeme ve francouzské verzi najít i určité prvky, jimiž se Corneille inspiroval u Eurípida. Je to například postava krále Aigea, u kterého najde Médeia po svém hrůzném činu útočiště. Seneka této postavě pozornost nevěnuje a ani jí nedává ve své hře roli.

⁹² Ibid., V, 7, v. 1627-1628

⁹³ Překlad: autor práce

⁹⁴ Ibid., IN: Pour approfondir, str. 128

Corneille přinesl mnoho novátorství. Zrušil chór, omezil monology a obohatil zápletku. Uvádí na scénu zcela novou postavu – Glauku.⁹⁵ Jelikož v době vydání francouzské verze se klasicistní pravidla teprve utvářela, tento fakt dal Corneillovi prostor vytvořit zcela originální dílo, jež by v následujících letech napsat již nemohl. Týká se to především divadelních pravidel tří jednot. Ačkoliv zachovává jednotu času a děje, porušuje jednotu místa, jelikož se hra odehrává na několika místech – veřejný prostor, vězení, jeskyně. Svými tématy se Corneille snažil zapůsobit na publikum, jelikož hlavním cílem jeho her bylo bavit. Tomuto cíli přizpůsobuje i formu, kterou nachází ve vážných tématech, násilí a vzrušení, jež bezprostředně předvádí na jevišti.

Poté, co byla v roce 1635 *Médée* poprvé uvedena, nezaznamenala veliký úspěch. O faktu, že publikum hru nepřijalo, hovoří i počet inscenací. Během následujících tří století byla tragédie hrána pouze šestkrát. Navíc ve 20. století byla režiséry zcela ignorována. Tento neúspěch byl zapříčiněn několika aspekty. Především se jedná o nedodržení souboru pravidel vhodného jednání „bienscéance“, jelikož Corneille nechává shořet dvě postavy přímo na jevišti. Dalším přestupkem je nedodržení jednoty místa, jelikož se prostředí mění hned třikrát. Nakonec nechává hlavní postavu Médeiu odletět nepotrestanou z místa činu. Hlavním problémem je však nedostatek mravnosti. Corneille dává hlavní roli čarodějnici, které se ještě během vlády Ludvíka XIII. upalovaly. Dále královražda a vražda dítěte nemohla být v 1. pol. 17. století akceptována. V neposlední řadě Corneillův neúspěch dovršil nejednotný styl celé hry.

⁹⁵ Iásonova nová žena, ve francouzském překladu Créüse

Závěr

Cílem práce je představit francouzské zpracování Médeie v dramatu klasicistního autora Pierra Corneille a provést srovnání s jeho antickými předchůdci Eurípidem a Senekou. Práce zkoumá vývoj jednotlivých her a novátorské prvky, jež básníci do svých her vkládají. Zároveň práce pojednává o dobových a vývojových tendencích divadla. Výše uvedená díla jsou podrobena analýze a představena v historickém kontextu doby.

V práci se podařilo pojednat o vývoji divadla. Než se autor zaměřil na výsledky vlastní analýzy tří zmiňovaných tragédií, shrnul dosud známá fakta, která tvořila část jeho historicko-politického kontextu. Prvním místem, kde se začalo divadlo aktivně formovat, bylo Řecko. Vznik divadla byl úzce spjat s kultem boha Dionýsa (lat. Bacchus). Literární žánr tragédie vznikl z řecké poezie, dithyrambů, které se zpívaly na Velkých Dionýsiích, oslavách k počtě tohoto boha. Nejstarší známé datum vážící se k divadelní produkci byl rok 536 př. n. l., kdy při oslavách vystoupil starověký herec Thespid, který dithyramby přetvořil v dramatický děj. Nejdůležitějším bodem pro vývoj divadla bylo oddělení prvního herce z masy chóru a zavedení druhého herce, čímž vznikl dialog. Počet herců z jednoho na dva zvýšil Aischylos, kterého proto můžeme považovat za zakladatele tragédie. Vrcholu dosáhlo řecké divadlo v klasickém období, kdy na jevišti uvedli své hry Aischylos, Sofoklés a Eurípídés. Roku 431 př. n. l., Eurípídés, nejznámější z nich, uvedl tragédii *Médeia*. Spolu s Aristotelem, který ve své *Poetice* stanovil divadelní pravidla, ovlivnili budoucí podobu divadla.

V Římě se Eurípidem inspiroval latinský filosof a básník Seneka. Římské divadlo, na rozdíl od Řeckého, se již oprostilo od náboženství a jeho hlavní funkcí byla zábava. Senekova *Medea* byla poprvé uvedena roku 49. n. l. Jelikož byl Seneka ve středověku jediným známým antickým autorem, měl přímý vliv na tvorbu novodobých dramatiků. Inspiruje se jím i klasicistní dramatik Pierre Corneille. Francouzská *Médée* byla poprvé uvedena v roce 1635 v divadle Marais. Tato hra osciluje mezi dvěma velkými uměleckými směry, barokem a klasicismem, a zároveň čerpá z obou zmíněných estetik, čímž Corneille vytvořil jedinečné dílo.

Poté, co autor práce provedl analýzu tří výše uvedených děl, došel k následujícím výsledkům: Ačkoliv všichni tři autoři čerpali ze stejného mýtu, jejich zpracování se od sebe výrazně liší. Odlišnost tkví v tom, že každý z dramatiků si klade ve svých hrách jiný cíl. Eurípidovou snahou bylo představit divákům určitý sociální problém, o kterém se ve

společnosti málo mluvilo. V *Médeie* se zabývá především nerovnoprávným postavením žen ve společnosti. Na druhé straně Senekovo hlavní téma je znázornění vášní, které považuje ve své hře *Medea* jako původce tragédie. Snaží se zachytit jejich důsledky, a tak vyvolat u publika k předváděnému chování odpor. Senekovu adaptaci označujeme spíše jako filosofickou tragédii, jelikož básník podřizuje děj filosofickým dogmatům, jimiž jsou jeho díla inspirována. Hledá především výchovné působení, které má divákům přinést poučení. Cílem Corneille bylo na diváky zapůsobit. Tomuto cíli přizpůsobil i formu, kterou nachází ve vážných tématech, násilí a vzrušení, jež bezprostředně předvádí na jevišti.

Všichni tři přispěli divadlu svým novátorským zpracováním. Eurípidés se jako první z řeckých básníků zabýval vykreslením ženských hrdinek, které se staly hlavními protagonistkami jeho her. Novým bylo také realistické znázornění postav, které přestávají být jednajícími typy, ale staly se reálnými osobami, které se mění a vyvíjejí. Jestliže v řeckém a francouzském divadle je hrdina konfrontován s vyšší mocí, která je důvodem jeho zkázy, u Seneky je utrpení výlučně důsledkem vlastních chyb. Novým prvkem, který se u Seneky objevuje, je sebereflexe. Hrdina reflektuje své činy. Sebereflexe je u řeckého či francouzského zpracování vyloučena, neboť jeho utrpení je výsledkem mnoha okolností, nikoliv pouze vyústěním vlastního jednání. Corneille jako první z dramatiků uvádí na scénu zcela novou postavu – Glauku. Zároveň zrušil sbor a omezil monology. Sbor hrál v Eurípidově i Senekově podání důležitou roli. V řeckém podání chór mohl sdílet hrdinovy plány a úmysly. Jeho lyrické písně navozují atmosféru a zpomalují děj. Senekovi zase slouží jako nástroj, ve kterém vyslovuje svůj vlastní úsudek o ději, o vzniklých problémech a jejich řešení.

Odlišnost nacházíme také v respektování Aristotelových divadelních pravidel jednoty místa, času a děje. Eurípidés i Seneka daná pravidla dodržují. Naproti tomu Corneille respektuje pouze jednotu času a děje. Jelikož byla Corneillova *Médée* vydána roku 1635, čerpá jednak z barokní estetiky, jednak užívá i klasicistní. Barokní divadlo často střídá prostředí. Corneille, jdoucí proti pravidlu jednoty místa, mění prostředí posledních výstupů několikrát: z veřejného prostoru do vězení, poté do kouzelnické jeskyně. Právě jeskyně, jež skýtá Médeie úkryt, je v tragédii důležitá. Médeia by v žádném případě nebyla mohla připravit své lektvary za přítomnosti publika, aby nebyl vyzrazen její záměr.

Zásadní rozdíl je patrný ve znázornění násilných scén na jevišti. Eurípidovo vyličení odpovídá respektovanému Aristotelovu pravidlu, tj. neuvádět drastické či jinak šokující scény na jevišti, ale popsat je prostřednictvím svědků. Seneka však tyto hrůzné scény předvádí *coram populo* – čelem k lidu, čímž se výrazně odlišuje od svého předchůdce. Pierre Corneille navazuje na Seneku. Drastické scény v jeho podání podléhají barokní estetice, která nechává prezentovat násilí a hrůzy přímo na scéně. Médeia, jež plně využívá svých nadpřirozených schopností, neváhá uvrhnout svého rivala, vlastního otce i město do ohně. Všechny tyto scény jsou prezentovány na jevišti.

Podnětů pro rozpracování problematiky není málo. Bylo by vhodné rozšířit výzkum započatý touto prací na další francouzské „post-corneillovské“ zpracování Médeie a sledovat, jak se téma v jednotlivých zpracování vyvíjelo a zároveň si všimnout odlišností a originality nových adaptací. Mezi nově zkoumanými tragédiemi by mohly být – *Médée* (1813) romantického básníka Alphonse de Lamartine a *Médée* Jeana Anouilha z roku 1946.

Résumé

Le théâtre a connu un long développement. Initialement, en Grèce antique, le théâtre se produisait lors des fêtes religieuses puis au fur et à mesure, il a continué à se développer jusqu'à aujourd'hui. Tout d'abord, des pièces de théâtre ont perdu leur prérogative religieuse puis le théâtre est devenu un lieu culturel qui forme son public. Les auteurs choisissaient alors pour leurs pièces des sujets historiques ou puisaient leurs inspirations dans l'Antiquité. Les différents mythes représentaient pour eux une source inépuisable d'inspiration. Bien que le public les connaisse déjà parfaitement, c'est le poète lui-même qui va les transformer et leur accorder une originalité qui lui est propre. L'auteur de ces pièces n'hésitera pas à aborder des questions politiques et sociales, comme, par exemple, le concept et la question de la liberté, la position des femmes dans la société ou encore le rôle de l'État. Il en va de même pour *Médée* dont ce mémoire traite particulièrement.

Il existe plusieurs dramatisations de ce mythe depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui. Euripide, en 431 avant Jésus-Christ, est le premier auteur connu à avoir écrit une tragédie ayant cette magicienne pour héroïne principale. Il est suivi par Sénèque à Rome qui a publié son équivalent latin en 49. Les deux dramaturges antiques ont par la suite influencé l'adaptation de *Médée* de Pierre Corneille parue en 1635. En France, le mythe de Médée connaît une longue tradition, puisqu'après Corneille, de nombreux auteurs continueront à s'intéresser à ce mythe, parmi eux Alphonse de Lamartine (*Médée*, 1830), Jean Anouilh (*Médée*, 1946) ou des écrivains contemporains comme Max Rouquette (*Médée*, 1989) et Laurent Gaudé (*Médée Kali*, 2003).

L'objectif principal de ce mémoire est donc de présenter la dramatisation d'un mythe antique à travers les siècles, en mettant un point d'honneur sur sa représentation au sein de la littérature française. On s'intéresse à l'adaptation de *Médée* de Pierre Corneille au 17^e siècle en comparaison avec ses deux modèles antiques, Euripide et de Sénèque. *Médée* d'Euripide est considérée comme la tragédie représentant l'apogée de la Grèce antique, de son côté Sénèque était le seul poète qui a été lu durant le Moyen Âge, de ce fait, leurs œuvres ont toutes les deux beaucoup influencé les dramaturges modernes.

Ainsi, le mémoire de licence fera l'analyse des trois tragédies citées plus haut. On mettra l'accent sur la comparaison des œuvres et sur les éléments novateurs que les auteurs ont apportés dans leurs réalisations. Puis nous terminerons par une analyse plus précise de

Médée de Pierre Corneille. Des méthodes diachroniques seront appliquées afin de mettre en valeur le processus de développement du théâtre et afin de présenter les tragédies étudiées dans leur contexte historique.

Le mémoire se divise en quatre grandes parties. La première partie a pour but de présenter le mythe de Médée. Ainsi, nous pourrions nous pencher sur la tradition du théâtre grec dans une deuxième partie et voir comment la tragédie et son esthétique se précisent. Cette esthétique sera par la suite le modèle suivi par les dramaturges postérieurs. Ensuite, la troisième partie portera sur le théâtre de Rome, plus particulièrement à travers la tragédie *Médée* de Sénèque. Puis, nous terminerons par la partie qui nous intéresse le plus, celle qui traite de l'adaptation de Pierre Corneille. Tout d'abord l'auteur de ce mémoire placera l'œuvre dans son contexte historique, au vu du théâtre et des mouvements artistiques au 17^e siècle qui ont pu influencer *Médée* de Corneille avant de procéder à l'analyse des deux grandes tragédies.

Après avoir fait l'analyse des trois tragédies connues, nous pourrions mettre en évidence les constatations suivantes : Bien que les auteurs aient puisé dans le même mythe, leur représentation de Médée est différente tout d'abord à cause des différents buts que les dramaturges poursuivent. Euripide a fait le choix de porter une attention particulière aux problèmes sociaux, à la question de l'inégalité des sexes par exemple. De son côté, Sénèque met en avant les passions qu'il considère comme force majeure de la tragédie. Il décrit leurs conséquences en voulant susciter l'aversion du public envers les passions représentées. Enfin, la pièce de Pierre Corneille a pour but de faire une forte impression sur le public. Pour cela, il montre la violence et les émotions en plein milieu de la scène.

Ainsi, les trois auteurs ont présenté dans leurs pièces des éléments novateurs. Euripide a donné pour la première fois le rôle principal à une femme. Il a aussi commencé à décrire ses personnages de manière réaliste. Sénèque a présenté dans son œuvre un véritable examen de conscience. Dans sa version, l'homme est responsable de son destin tandis que dans le cas d'Euripide, ce sont les dieux qui sont maîtres de la destinée des hommes. Pour finir, Pierre Corneille met en scène un nouveau personnage, Créüse, la nouvelle femme de Jason. Corneille a également supprimé le chœur et a réduit la longueur des monologues. Dans son œuvre, le respect de la règle des trois unités est également différent : Euripide et Sénèque les respectent toutes alors que Corneille respecte seulement l'unité de temps et l'unité de l'action. En effet, sa version de *Médée* a été publiée en 1635,

la tragédie s'appuie donc à la fois sur l'esthétique baroque et classique. De ce fait, il y a plusieurs changements de décor chez Corneille. De plus, ceci explique la représentation de la violence sur scène. Euripide, respectueux des règles d'Aristote, ne montre au public aucune agressivité. Sénèque a pour sa part changé cette conception des choses en représentant la violence immédiatement sur scène. Corneille perpétue cette tradition dans le but de fasciner son public.

Pour conclure, on constate que *Médée* est la première tragédie de Pierre Corneille. Publiée en 1635, *Médée* oscille entre l'esthétique baroque et classique. De ce fait, Corneille a créé une œuvre unique. On peut y voir de nombreux emprunts à Sénèque mais c'est bien à Euripide que Corneille emprunte le personnage d'Égée par exemple. Cependant, à sa publication en 1635, la pièce de *Médée*, ne connut pas un aussi grand succès que ses modèles antiques.

Použitá literatura

Primární prameny

ARISTOTELÉS. *Poetika*: řecko-česky. Praha: OIKOYMENH, 2008. Knihovna antické tradice. ISBN 978-80-7298-131-1.

BOILEAU DESPRÉAUX, Nicolas. *L'art poétique*. Paris: Hatier, 1954.

CORNEILLE, Pierre. *Médée*. Paris: Larousse, 2013. ISBN 9782035892997.

EURIPIDÉS. *Trójanky a jiné tragédie*. Praha: Svoboda, 1978. Antická knihovna (Svoboda).

SENECA. *Medea*. Přeložil Petr POLEHLA. Hradec Králové: HK CREDIT, 2002. ISBN 80-902753-9-7.

SÉNÈQUE, Lucius Annaeus, François-Régis. CHAUMARTIN a Olivier. SERS. *Tragédies*. Paris: Belles Lettres, 2011. ISBN 978-2-251-80019-6.

SÉNÈQUE, *Médée*. Barcelone: Édition Gallimard, 2014. ISBN 978-2-07-044475-5

Odborná literatura

ADAM, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle – Tome 1*. Paris: A. Michel, c1997. ISBN 2-226-08910-1.

ADAM, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle – Tome 2*. Paris: A. Michel, c1997. ISBN 2-226-08922-5.

BAHŇÍK, Václav. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.

BERTRAND, Dominique. *La littérature française du XVIIe siècle*. Paris: Dunod, 1997. ISBN 2100035665.

BLANC, André a Daniel. BERGEZ. *Lire le classicisme*. Paris: Dunod, c1995. ISBN 2-10-002294-6

CANFORA, Luciano a Tařána POLKOVÁ-VYKYPĚLOVÁ. *Dějiny řecké literatury*. Přelořila Dagmar BARTOŇKOVÁ. Praha: KLP, 2001. ISBN 80-85917-69-6.

FAGUET, Émile. *En lisant Corneille*. Paris: Hachette et cie, 1913.

HORVILLE, Robert, Monique LÉONARD a Nicole WARUSFEL-ONFROY. *Histoire de la littérature française*. Paris: Nathan, 1989. Collection Henri Mitterand. ISBN 2-09-178420-6.

LAGARDE, André a Laurent MICHARD. *XVIIe siècle: les grands auteurs français du programme : anthologie et histoire littéraire*. Paris: Bordas, 1985. Collection littéraire. ISBN 2-04-016211-9.

LANDRY, Jean-Pierre a Isabelle MORLIN. *La littérature française du XVIIe siècle*. Paris: A. Colin, 2002. ISBN 2200262701.

LEMONNIER, Léon. *Corneille*. Paris: Jules Tallandier, 1945

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Divadlo za časů Nerona a Seneky*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2005. Světové divadlo. ISBN 80-7008-185-6.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN 80-901084-0-7.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Římské divadlo*. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

STIEBITZ, Ferdinand. *Stručné dějiny řecké literatury*. 3. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. Učební texty vysokých škol.

STIEBITZ, Ferdinand. *Stručné dějiny římské literatury*. 4. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1991. ISBN 80-210-0268-9.

ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Mladá fronta, 1965.

Internetové zdroje

BLAŽKE, Jaroslav. Medea. *ceskaliteratura.cz*. [online]. 10.6.2003 [cit. 2016-11-02]. Dostupné z: <http://www.ceskaliteratura.cz/recenze/b43.htm>

URBANOVÁ, Daniela. Seneca Medea. *iLiteratura.cz*. [online]. 13.2.2014 [cit. 2017-01-15]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/16639/seneca-medea2Senecova>