

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2019

Isabela Johanovská

Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta

Katedra dějin a didaktiky dějepisu

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Antika v dramatech za vlády Ludvíka XIV.

Antiquity in dramas in the time of Louis XIV

Isabela Johanovská

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jana Keprtová, CSc.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: ČJ-D

2019

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Antika v dramatech za vlády Ludvíka XIV.* vypracovala pod vedením vedoucí práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 12. 7. 2019

.....

podpis

Poděkování

Velice ráda bych tímto poděkovala své vedoucí práce doc. PhDr. Janě Kepartové, CSc. za ochotu a čas, který mi věnovala při odborné konzultaci a tvorbě mé práce.

Dále patří můj velký dík přátelům, kteří mi pomohli s některými komplikovanějšími překlady z francouzského jazyka, a v neposlední řadě děkuji také rodině za její velkou podporu.

ABSTRAKT

Pro vládu Ludvíka XIV. jsou příznačná četná vojenská tažení a války, důležité politicko-společenské události, ale taktéž rozmach umění a kultury, kterou Král Slunce spolu s kardinálem Mazarinem a ministrem financí Jean-Baptiste Colbertem výrazně podporovali. Právě skrze umění dokázal francouzský královský dvůr uplatňovat svoji moc a politické cíle. Tato práce se zaměřuje na vliv antiky v této době, a to jak na vládu Ludvíka XIV., tak především na téma, formu a funkci francouzských dramát u zvolených autorů, kterými jsou Pierre Corneille, Jean Racine a Molière. Za použití analyticko-syntetické metody jsme došli k závěru, že antika sehrávala zásadní roli jak v politice Krále Slunce, tak ve francouzských dramatech, jejichž antická témata nemají za cíl jen vyprávět historické a mytologické příběhy, ale hlavně reflektovat aktuální situaci v soudobé společnosti, politice a životě Ludvíka XIV.

KLÍČOVÁ SLOVA

Ludvík XIV.; stylizace do Krále Slunce; odkaz antiky ve Francii 17. století; klasicismus; francouzské drama; politická moc dramatu; Pierre Corneille; Jean Racine; Molière.

ABSTRACT

The government of Louis XIV is characterized by numerous military campaigns and wars, important political and social events but also by the growth of art and culture, which were strongly supported by the Sun King, along with Cardinal Mazarin and Minister of Finance Jean-Baptiste Colbert. It was the art that served the royal court political goals and power. This bachelor's thesis focuses on the influence of antiquity on the reign of Louis XIV and the theme, the form and the function of French dramas written by dramatists Pierre Corneille, Jean Racine a Molière. Using the analytic-synthetic method we came to the conclusion that the antiquity played an essential role both in the Sun King's politics and in French dramas, which purpose is not just about telling stories from antique history and mythology, but mainly about the reflection of a current situation of the society, politics and Louis XIV's life.

KEYWORDS

Louis XIV; self-presentation as the Sun King; legacy of antiquity in France in the 17th century; classicism; French drama; political power of drama; Pierre Corneille; Jean Racine; Molière.

OBSAH

1	Úvod.....	1
2	Cíle a metodika práce.....	2
3	Ozvěny antiky v době Ludvíka XIV.....	3
3.1	Vláda a život.....	3
3.2	Querelle des anciens et des modernes	6
3.3	Stylizace krále do antických velikánů	9
3.3.1	Role boha Apollóna.....	10
3.3.2	Role římského císaře	15
3.4	Fascinace antikou.....	19
4	Znovuzrození antiky v dramatu Velkého století.....	22
4.1	Umění divadla jako nástroj moci v antice a v 17. století	22
4.1.1	Umění ve službách Jeana-Baptiste Colberta	26
4.1.2	Demonstrace moci krále skrze divadlo	27
4.2	Střet baroka a klasicismu	31
4.3	Klasicismus a rysy klasicistního dramatu.....	34
4.3.1	Antický vzor klasicistních žánrů	38
5	„Velká trojka“ francouzských dramatiků	47
5.1	Pierre Corneille (1606-1684).....	50
5.2	Jean Racine (1639-1699).....	58
5.3	Molière (1622-1673).....	70
6	Závěr	78
7	Seznam použitých zdrojů	80
7.1	Primární literatura	80
7.2	Sekundární literatura.....	81
7.3	Webové stránky	86

1 Úvod

Ludvík XIV., zvaný také jako Král Slunce, žil a vládl v neklidné době, ve které se střetávalo na první pohled mnoho protichůdného, ať už katolíci s protestanty, jansenisté s jezuiti, modernisté se staromilci, baroko s klasicismem nebo umění s politikou. Z některých těchto střetů nevzešlo skutečně nic dobrého. Ale i protikladné tendence mohou někdy najít překvapivě společný průnik. Výsledkem těchto konfrontací a spojení byl stav ve společnosti Francie 17. století. Zvláště vazba mezi uměním a politikou vedla k pozoruhodným uměleckým dílům, jejichž cílem nebylo pouze zalíbit se, ale též ovlivnit publikum nebo ho dokonce přesvědčit.

S trochou nadsázky lze říci, že Francie v 17. století byla jedním velkým jevištěm a kardinálové Richelieu a Mazarin s ministrem financí Colbertem režiséry. Scenáře v podobě svých dramát měli dodávat autor komedií Molière a královi nejlepší básníci Pierre Corneille a Jean Racine. Poslední jmenovaný tvrdil, že Paříž má stejný vkus jako starověké Athény.¹ Propojení těchto dvou odlišných, a v něčem naopak tolik stejných, leč vzdálených světů antiky a Francie „Velkého století“, se tak stalo samotnou podstatou této práce, protože jejich hranice se otevírá právě v dramatech již výše zmíněných umělců. Skrze jejich díla s antickým tématem se pokusíme co nejlépe postihnout vztah mezi královským dvorem Ludvíka XIV., soudobou francouzskou společností a antikou, do které je děj zasazen. Pro pochopení širších souvislostí se v této bakalářské práci zaměříme na historický kontext doby ve vztahu k antice, ať už jde o její přijímání ve společnosti nebo ve filosofii doby, a především se pak blíže zaměříme na osobu Ludvíka XIV. a na jeho stylizaci do boha slunce Apollóna a do slavných římských císařů. Zabývat se budeme i vlivem antiky na umění 17. století a zvláště na umění dramatu, na jeho politicko-společenskou funkci a realizaci v klasicismu, který navázal na antické umění a na poetiky starověkých autorů.

¹ VANTUCH, Antonín. *Jean Racine a francouzská klasicistická tragédie*. In: RACINE, Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. 1.vyd. Praha: Odeon. 1990, s. 19-20.

2 Cíle a metodika práce

Cílem této bakalářské práce je zjistit, jaký měla v této době vliv antika na vládu Ludvíka XIV. a na téma, formu a funkci francouzských dramát (tragédií i komedií) u zvolených autorů, tj. u Pierra Corneille, Jeana Racina a Moliéra. V jejich vybraných dílech budeme zkoumat, jak antická témata odráží Ludvíkovu současnost, zda antika sloužila k pouhému vyprávění událostí z řecké a římské historie a mytologie, anebo zda tato témata umožňovala nastavení zrcadla francouzské společnosti a života krále. Rozhodně není v našem zájmu provést analýzu všech dramát zmíněných autorů; chceme poukázat na přesah, která jejich díla mají, a věnovat se historickým kontextům skrze ně naznačených. U otázky formy a její inspirace v antice se omezíme jen na základní postřehy, protože cílem této práce rozhodně není provést literárně-teoretický nebo teatrologický rozbor dramatických děl. U funkce dramát budeme zjišťovat, zda francouzské tragédie a komedie mají stejný účel a cíl, jako jejich antické inspirační zdroje a předlohy.

Na vztah antiky a Francie doby Ludvíka XIV. z takového úhlu pohledu, jaký jsme zvolili, dosud neexistuje odborná literatura, ačkoli se jednotlivými fenomény již někteří badatelé zabývali. Proto nám v této bakalářské práci půjde o kompilaci z odborné literatury a její analýzu v rámci užití analyticko-syntetické metody. K sepsání práce byla užitá odborná literatura týkající se tématu života a politiky Ludvíka XIV. a umění v 17. století, literatura zabývající se antikou a v neposlední řadě publikace zaměřující se na tři zvolené francouzské dramatiky. Tato literatura zahrnuje jak monografie, tak i dílčí práce a slovníky. V českém jazyce nevyšlo vhodných knih příliš velké množství, tudíž práce vyžadovala čerpání taktéž ze zahraničních publikací, zejména z anglických a francouzských. Vůbec nejdůležitějším zdrojem byla ale primární literatura, jež posloužila k dokazování jednotlivých tvrzení v práci, a na níž docházelo k demonstrování propojení antiky s historickým kontextem zkoumané doby. Nejčastěji se vzhledem k tématu práce jednalo o jednotlivá dramata Corneille, Racina a Moliéra, případně o díla antických spisovatelů.

3 Ozvěny antiky v době Ludvíka XIV.

Sedmdesát dva let dlouhá vláda Ludvíka XIV. (1643-1715) byla plná slávy i porážek, rozvoje i nutných ústupků. Na osobu Ludvíka musíme hledět nejen jako na legendárního vládce, ale také jako na muže, který udělal značné množství chyb. Francie se pozvolna řítila do zkázy; čím více královský dvůr utrácel a čím více Ludvík XIV. válčil, tím rychleji se celá země blížila vstříc neklidné budoucnosti a revolučnímu roku 1789. Na druhou stranu, za vlády takřčeného Krále Slunce francouzská kultura vzkvétala, oblíbě se těšila všechna možná umění - od literatury, přes malířské umění, sochařství, divadlo, hudbu až po tanec. Podporováni byli taktéž i jazykovědci (tou dobou zažívala velký rozvoj samotná francouzština), další učenci a vynálezci.

Hostiny, přehlídky nejnovější pařížské módy a oslavy vítězství byly hojně pořádány ať už ve Versailles, nebo v letohrádku Marly-le-Roi. Byla to doba ověněná zlatem, dekorovaná rozmachem kultury a umění, doprovázená líbeznou barokní hudbou a zdánlivě nikdy nekončícími tanečními slavnostmi. Doba rozkročená mezi rozevlátým barokem a přísným klasicismem. Doba, která se snažila zastavit čas a nechat navždy zářit hvězdu krále, boha a Francie. Avšak zároveň se pokoušela zahledět zpátky do dávných dob a snad se i přiblížit slávě starověkého Řecka a velkého Říma, či se alespoň na chvíli dotknout jejich nezměrnosti. V následujících kapitolách si přiblížíme toto pozoruhodné období, které zažívalo další z renesancí antiky, zaměříme se na osobu samotného panovníka a konkrétněji i na jeho stylizaci do boha slunce, Apollóna, či do slavných římských císařů.

3.1 Vláda a život

Život jednoho z největších francouzských vladařů Ludvíka XIV. začal 5. září 1638.² První syn Anny Rakouské vstoupil do života v pohnuté době probíhající třicetileté války a vyrůstal v časech, kdy o moc a nadvládu v Evropě bojovali francouzští Bourboni a rakousko-španělsí Habsburkové. Nesmiřitelnost mezi oběma rody panovala i přes to, že jeho příbuzní byli s Habsburky spřízněni; Anna Rakouská byla z dynastie Habsburků a jeho teta Alžběta byla provdána za španělského krále Filipa IV. Navíc s jeho dcerou se sám Ludvík oženil. Jeho otec, Ludvík XIII., zemřel, když byly dauphinovi teprve čtyři roky. Moc tak přešla do rukou jeho matky, která se stala regentkou, a do rukou Julese Mazarina, kterému k moci dopomohl sám kardinál Richelieu. Ten měl za dob své slávy vizi kulturně jednotné Francie. Právě tuto

² LEVI, A. H. T. *Ludvík XIV.: veřejný i soukromý život krále Slunce*. 1. vyd. Praha: Ikar. 2007, s. 15.

vizi od něj mladý král převzal. Snažil se ji naplnit skrze posilování francouzských hranic na severu a východě země. Zároveň snil o tom, že budoucí hranice jeho země bude tvořit řeka Rýn, přičemž Francie bude kontrolovat i nárazníkovou oblast na východ od řeky.³ Tehdejší hranice Francie se tak v průběhu jeho vlády značně proměňovala (viz obrázek 1-3).

Obrázek 1 – mapa Francie z roku 1659 s naznačenými cíli Ludvíka XIV.

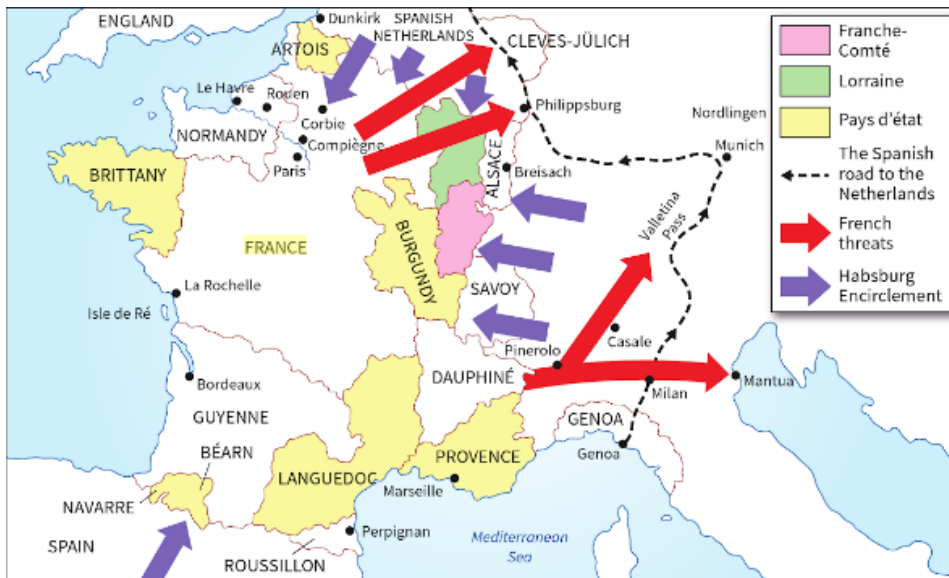
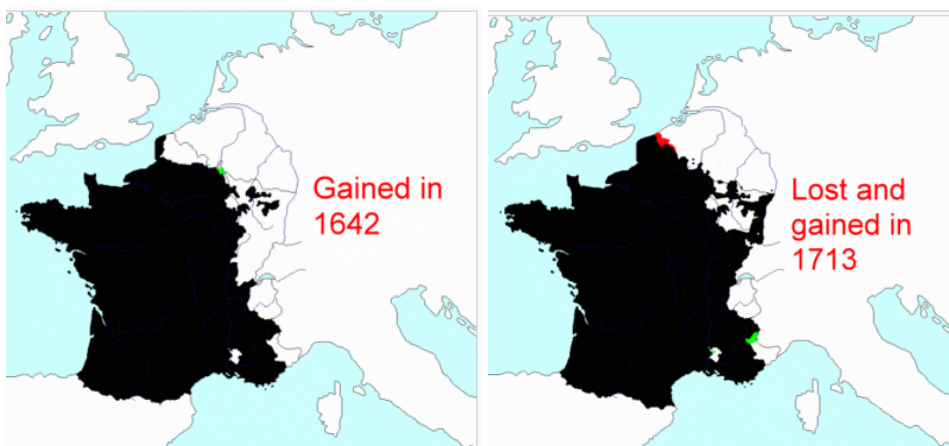


Figure 3.2: A map of France's borders in 1659

4

Obrázek 2 a 3 – získaná území mezi roky 1642 a 1713



5

³ Ibid., s. 25-26.

⁴ HICKMAN, David. *The Sun King: Louis XIV, France and Europe, 1643-1715*. [online]. Cambridge: Cambridge University Press. 2016, s. 63. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=vjueDAAAQBAJ&printsec>.

⁵ *Territorial evolution of France* [online], last edited on 27 February 2019, at 04:10 [cit. 15. 6. 2019], Wikipedia. Dostupné z https://en.wikipedia.org/wiki/Territorial_evolution_of_France.

Jak je z obrázků patrné, při rozšiřování území slavil Ludvík značné úspěchy, jeho země se rozrostla o Flandry, Henegavsko, Franche-Comté a dolní Alsasko. Zároveň byla Francie aktivní i v zámoří, kde získala osady Santo Dominigo, Louisianu, Pondichéry nebo Senegal.⁶

Dobývání a války byly hlavní způsoby, kterými si Ludvík XIV. chtěl zajistit nesmrtelnou slávu a které mu dopomáhaly k „auře starořímských ctností jako statečnosti a neporazitelnosti na bitevním poli“.⁷ Není však divu, že se s tímto přístupem dostala Francie do konfliktů s mnoha mocnostmi Evropy. Častým nepřitelem Francie bylo v té době habsburské Španělsko, se kterým se Ludvík XIV. utkal během devoluční války (1667-1668), během níž Ludvíkova armáda obsadila Habsburky kontrolované Franche-Comté a Španělské Nizozemí. Po vzniku aliance Anglie, Švédska a Spojených provincií byla však Francie donucena po míru v Cáchách většinu území navrátit.⁸ Během vleklé francouzsko-nizozemské války (1672-1678) se aliance zcela proměnily. Na stranu Francie se tentokrát postavily protestantské země jako Anglie a Švédsko, které v devoluční válce sice stály na straně nepřátel Francie, ale nyní se staly jejími spojenci. Naopak na straně Nizozemska se ocitlo Habsburské Španělsko a Svátá říše římská. Zdlouhavá a nikam nevedoucí válka byla ukončena mírovými dohodami v Nijmegen a situace byla navrácena ke stavu před válkou.⁹ Nejvíce nepřátel si však král Francie získal kvůli tzv. válce reunií (1683-1684), kterou inicioval proti Španělsku a jeho spojencům za účelem získání prostředků na splacení narůstajících dluhů.¹⁰ I když se na první pohled může zdát, že za Ludvíkovou expanzivní politikou a získávání reunií byla jen jeho nenasytnost a chamtivost, jsou tu i jiné důvody. Králi Slunce šlo mimo jiné také o vytvoření a ustálení lépe ubránitelné hranice, kterou Francie potřebovala.¹¹

Za svého života čelil nejen válkám vně Francie, ale musel řešit i vnitřní problémy, především pak povstání frondy (1648-1653) neboli povstání šlechtické opozice v zemi.¹² Tehdy Ludvíkovi přímo hrozilo, že bude jako král svržen a na jeho místo bude dosazen jeho vlastní strýc, Gaston Orleánský. Díky schopnostem oddaného kardinála Mazarina a následnému

⁶ BLUCHE, François. *Za časů Ludvíka XIV.: král Slunce a jeho století*. 1. vyd. Praha: Argo. 2006, s. 13.

⁷ SCHULTZ, Uwe. *Ludvík XIV. a jeho doba: vládce z Versailles*. 1. vyd. Praha: Beta-Dobrovský. 2008, s. 143.

⁸ KOVAŘÍK, Jiří. *Ludvík XIV.: život, doba a války krále Slunce*. 1. vyd. Třebíč: Akcent. 2013, s. 229-233.

⁹ *Ibid.*, s. 245-297.

¹⁰ *Ibid.*, s. 335-340.

¹¹ LYNN, John A. *The Wars of Louis XIV 1667-1714*. [online]. Abington, New York: Routledge. 2013, s. 162. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=yy9mAgAAQBAJ&pg>.

¹² KOVAŘÍK 2013, s. 61-62.

korunování Ludvíka králem v roce 1654 se podařilo povstání zastavit. Nepokoje pak finálně ustály se smrtí Gastona Orleánského.¹³ Právě již zmíněný Jules Mazarin a ministr financí Jean-Baptiste Colbert patřili k největším oporám Ludvíkovy politiky a vlády.¹⁴

Za jeho vlády však nebylo vše tak zářné, rolníci trpěli často hladem, sám Ludvík prohrál značné množství bitev a mimo jiné i kvůli nim se stát ocitl na pokraji finančního bankrotu.¹⁵ Mezi zápory jeho dlouhé vlády bychom měli zařadit i následky jeho církevní politiky. Pronásledoval jak protestanty, tak jansenisty, stál za odvoláním Ediktu nantského. Dobré světlo na něj nevrhá ani věznění svých odpůrců a lidí, kteří se mu znelíbili (jako příklad může sloužit věznění bývalého ministra financí Fouqueta), sympatické není ani množství milenek, kterými se obklopoval a s kterými hýřil, a v neposlední řadě je jistě kontroverzní i jeho absolutismus. Jenže, jak zmiňuje Bluche, „Ludvík jako absolutní monarcha věděl, že absolutní znamená bez úvazku, nikoli bez hranic.“ Ludvík se nikdy nestal despotou, chtěl být podle slov Blucheho „duší státu, rozhodčím i jeho prvním služebníkem“.¹⁶ I přes značnou rozpolcenost osoby Ludvíka XIV. žasneme nad jeho sny, vůlí a politikou i dnes.

3.2 *Querelle des anciens et des modernes*

Ve Francii (a ostatně i v celé Evropě) nedocházelo k dramatickým změnám pouze v rovině politické a náboženské, ale i v té kulturní a myšlenkové. Bylo to právě bitevní pole umění, kde se odehrával obrovský boj, a to v podobě odvěkého sporu mezi něčím *novým* a *starým*, mezi oficiálně podporovanou kulturou a kulturou moderní, mezi optimismem a pesimismem, mezi současným uměním a antickou kulturou. Levi dokonce mluví o literárním převratu, který podle něj nastal v souvislosti s vydáním traktátu *Querelle des anciens et des modernes* (*Hádání staromilců s modernisty*), díky němuž získaly navrch novodobé kulturní proudy a hodnoty nad těmi dožívajícími.

V první třetině 17. století (do které se také Ludvík narodil) formovali hodnoty společnosti dnes neprávem přehlížení François de Sales, Descartes, Pierre Corneille (starší z bratrů Corneillových) nebo autoři románů Gomberville a Honoré D'Urfé. Tito autoři se na rozdíl od svých temnějších nástupců, kteří se věnovali lidskému údělu a tragédiím s ním spojenou, zabývali tématy, jako je například mravní hrdinství nebo potenciál lidské přirozenosti

¹³ Ibid., s. 98-120.

¹⁴ SCHULTZ 2008, s. 52-53.

¹⁵ LEVI 2007, s. 23.

¹⁶ BLUCHE 2006, s. 14.

a ducha.¹⁷ Podobně optimističtí byli i zastánci moderny (Thomas Corneille, Donneau de Visé, Charles Perrault), kteří také věřili v lidskou schopnost k mravnímu sebezdokonalování, v kulturní pokrok a nadřazenost moderní civilizace, kterou ztělesňoval Ludvík XIV.¹⁸ Právě přemrštěné optimistické barokní hodnoty francouzské kultury raného 17. století byly silně kritizovány jansenisty a Sanit-Cyranem,¹⁹ který v duchu učení Luthera a Kalvína věřil v predestinaci člověka, v dědičný hřích, který dokáže smýt jedině Kristus a ve spásu, která zcela závisí na boží milosti.²⁰ Jansenisté se zároveň ostře vymezovali proti tehdejšímu pojetí divadla; tvrdili, že divadlo lže a vytváří škodlivé iluze.²¹ V duchu jansenismu pracovali Pascal, Racine, La Rochefoucauld, Bossuet²² a Boileau, kteří věřili v neměnné estetické hodnoty.²³

Spor mezi anciens a modernes však otevřeně propukl až roku 1687, kdy Perrault zveřejnil své dílo „*Le Siècle de Louis le Grand*“ (*Století Ludvíka Velikého*), ve kterém staví svou dobu a její umění nad umění antické. Přiklonil se tak názorově k proudu modernistů, spolu s ním stejný názor zastávali kupříkladu Quinault a Fontenelle. Proti nim se postavili anciens, jejichž myšlenky podporovali Boileau, Racine nebo La Fontaine, kteří si nade vše cenili děl Řeků a Římanů, která pokládali za vrchol umění.²⁴ Ve svých dalších dílech, jakými jsou kupříkladu „*Parallèles des Anciens et des Modernes*“ (*Paralely starých a moderních*) anebo „*Digression sur les Anciens et les Modernes*“ (*Rozprava o starých a moderních*), Perrault zmiňuje tezi uměleckého pokroku, která spočívá v tom, že duchové nových generací se inspirují ve staré vzdělanosti a že žáci často logicky předčí své učitele a stanou se ještě lepšími. Touto svojí tezí uměleckého pokroku Perrault vlastně popírá původní představu klasicismu jako směru hlásajícího neměnnost ideálních norem. V praxi tak vyzdvihuje spíše současnou estetiku (kterou se řídil vrcholný klasicismus), která by se měla stát příkladnou.²⁵ Čas ukázal, že vítězem tohoto vleklého sporu se stal tábor moderních, protože jejich názory

¹⁷ LEVI 2007, s. 27.

¹⁸ Ibid., s. 2007, s. 306-307.

¹⁹ Ibid., s. 2007, s. 157-158.

²⁰ SCHULTZ 2008, s. 86.

²¹ ŠRÁMEK, Jirí. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. 1. vyd. Brno: Host. 2012, s. 127.

²² LEVI 2007, s. 157-158.

²³ Ibid., s. 2007, s. 307.

²⁴ SCHULTZ 2008, s. 80.

²⁵ TUREČEK, Dalibor et al. *Český a slovenský literární klasicismus: synopticko-pulzační model kulturního jevu*. 1. vyd. Brno: Host. 2017, s. 75.

o zdokonalitelnosti lidského ducha, o historickém pokroku ve vědách i v umění, se ukázal v budoucnu uznávanější.²⁶

Samozřejmě, že situace nebyla zdaleka tak černo-bílá. I přes to, že jsou v díle *Querelle des anciens et des modernes* jasně vypsána stanoviska obou stran, občas se najde rys, který tak úplně daným ideologiím neodpovídá. Levi uvádí příklad barokního duchovního optimismu (podporovaného jezuity a ostře napadaného jansenisty), který se v mnohém slučuje spíše se vzdělávacím systémem opírajícím se o antiku a o studia klasické literatury - než s moderními autory. A naopak v jansenistickém Port-Royalu byly tou dobou prováděny experimenty, které vycházely z Descarta.²⁷ Jedno bylo však jisté, Ludvík XIV. smýšlení a filosofii Descarta nesdílel, ba dokonce naopak - opakovaně vydával zákaz vyučovat jeho filosofii.²⁸

Právě tato konfrontace hodnot *modernes* a *anciens* nám vysvětluje, proč se umění v době Ludvíka XIV. tak dlouho bránilo nástupu moderní doby, již byl sám král hlavním činitelem. Byl to právě paradoxně Král Slunce, který se hlásil k modernistům (= *modernes*), kteří razili teorii, že moderní doba je ve všech aspektech nadřazená starověku a jeho učení, a byl to Ludvík, který podporoval operního skladatele Lullyho, jenž se usilovně snažil překonat temné a kruté řecké tragédie Racina a Boileaua.²⁹ Náboženské názory zde tak šly ruku v ruce s názory na literaturu a na spor modernistů a staromilců. Levi píše, že si Ludvík toto propojení patrně neuvědomoval a byla to patrně madame de Montespan, která jmenovala Boileaua a Racina královskými historiografy (dobře placenými), díky čemuž Boileau přestal psát své satiry a Racine temné tragédie, které rozeštvávaly příznivce *anciens* a *modernes*.³⁰

Naopak jinde v Evropě z Ludvíkova hodnotového systému mnoho lidí rozhodně radost nemělo. Směřování starého kontinentu bylo totiž v tu dobu již docela jiné. Kritické hlasy proti královi zaměřené se však ozývaly i v samotné Francii. Negativně o Ludvíkovi XIV. psali například Fénelon a La Bruyère. Byl to totiž právě naivní obdiv k hrdinství a válečným ideálům, jenž ovlivnil smýšlení a směřování královy vlády. V duchu literatury, která vznikala v první třetině století, se i on snažil kráčet ve šlépějích velkých hrdinů a válečníků, jako byl kupříkladu Jindřich IV.³¹ Ostatně kult heroismu a ideál mravního hrdinství byl znám již

²⁶ ČERMÁK, Jaroslav. *Nad Racinovou Faidrou*. In: RACINE, Jean. Faidra. 1. vyd. Praha: Orbis. 1960, s. 77.

²⁷ LEVI 2007, s. 157-158.

²⁸ ŠRÁMEK 2012, s. 125.

²⁹ LEVI 2007, s. 157-158.

³⁰ *Ibid.*, s. 312.

³¹ *Ibid.*, s. 28.

od dob antických a právě v nich se také poprvé objevuje. V antické mytologii je třeba rozlišit smrtelného hrdinu-válečníka a hrdinu-boha s nadpřirozenými schopnostmi a mocí. Počátky kultu hrdinství můžeme spatřovat v dobách Homéra. Smrtelný hrdina v antice, schopný, statečný a konající velké činy, byl uctíván lidmi po celém antickém světě; i když nebyl bůh, dělal úžasné činy, a to bylo něco, čeho si právě lidé nejvíce vážili. Jak je patrné, kult hrdiny byl ve starověkém Řecku úzce spojen s náboženstvím, hrdinové byli uctíváni, měli oltáře a hrobky, stejně, jako bohové.³² Stylizaci Ludvíka XIV. do antických postav se budeme věnovat v následující kapitole, jak je na první pohled zřejmé, idea hrdiny a oslava hrdinství, odvahy a síly byla králi více než blízká.

Na příkladu konfliktu *anciens* a *modernes* je zcela jasně vidět rozkročení Francie mezi dvěma kulturními, společenskými i myšlenkovými směry. Z toho plyne, že přijetí Ludvíkovy vlády se ve velké míře odvíjelo nejen od jeho činnosti, ale také záviselo na proměnách, k nimž docházelo na kulturním poli, a to zejména ve filosofii a v literatuře. Tím hlavním, kdo určoval směřování francouzské kultury, hospodářství i politické moci, byl Jean-Baptist Colbert, který se po smrti kardinála Mazarina v roce 1661 stal hlavním královým poradcem, a který kráčel ve šlépějích slavného Richelieua.³³ Právě Mazarin, Colbert (jenž byl pro Ludvíka něčím jako Maecenas pro Augusta) a Jean Chapelain (co se vlivu na literaturu týče) se stali hlavními aktéry v budování Ludvíkova kultu a jeho stylizace do role antických bohů a císařů. Jak uvádí Diana Rowell, dalo by se najít i pojetí mezi dvorním Augustovým architektem Vitruviem a Charlesem Lebrunem (zodpovědným za malířství a sochařství) a Charlesem Perraultem (jehož doménou byla architektura), kteří taktéž velkou měrou přispěli k představě krále jako velikána z antických dob.³⁴

3.3 Stylizace krále do antických velikánů

V následujících kapitolách se zaměříme především na role krále Ludvíka, které měl sehrávat na „scéně“ své vlády pro ty vůbec nejdůležitější diváky, kterými byl jeho vlastní lid a v neposlední řadě celá Evropa. Nutno podotknout, že tato role (vlastně bychom mohli říkat

³² Death in the ancient world. *Origin of the Greek Hero cult: influenced by Homeric poetry or ancestral veneration?* [online], edited on 14 May 2018 [cit. 10. 7. 2019] Dostupné z <https://deathintheancientworld.wordpress.com/2018/05/15/origin-of-the-greek-hero-cult-influenced-by-homeric-poetry-or-ancestral-veneration/>.

³³ LEVI 2007, s. 28-29.

³⁴ ROWELL, Diana. *Paris: The 'New Rome' of Napoleon I* [online]. London, New York: Bloomsbury Academic, 2012, s. 94. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=AYn4AAAAQBAJ&printsec>.

„dvojrole“) rozhodně nepařila k nejlehčím. Král musel plnit úlohu vzdělaného Evropana, který nehoduje pouze řinčení zbraní, ale se stejným úsilím, s jakým válčí, podporuje i umění a kulturu. Tuto Ludvíkovu roli budeme v práci dále označovat jako „rolí boha Apollóna“, kterou se snažil spolu se svými rádci demonstrovat své kulturní smýšlení. Označení „role římského císaře“, pak ponese další oddíl, který se zaměří na osobu krále jako vojenského velitele a dobrého státníka, díky které měla jeho osoba vyniknout na poli válečném a díky které dokázal Francii nejen ochránit před vnějšími nepřáteli, ale taktéž ji vést k nesmrtelným vítězstvím a zářné budoucnosti

3.3.1 Role boha Apollóna

To, že o sobě měl Ludvík XIV. velké mínění a rád se stavěl na úroveň antických bohů a polobohů, dokazuje pravděpodobně nejlépe architektonická památka hodná jeho velikosti – a to zámek ve Versailles. Tato budova měla totiž mnohem více účelů, než se na první pohled mohlo zdát. Její funkcí nebylo pouze oslnit příchozí návštěvníky a delegace, ale rovněž demonstrovat panovnickou moc a věhlas. Za tímto účelem bylo postaveno i „Velké schodiště“ nebo „Schodiště vyslanců“, kterým museli vyslanci projít a žasnout nad jejich oslnivostí.³⁵ Když se zahledíme zpátky do minulosti, tak zjistíme, že podobnou strategii volil také kupříkladu athénský politik Periklés.

Byl to právě tento státník, za jehož doby Athény zažívaly díky financím z Délského spolku obrovský rozkvět, a na jehož popud vznikaly v Athénách skvostné stavby jako Parthenón, Erechtheion, Odeion nebo athénské propyleje.³⁶ Tyto stavby (zejména pak Parthenón) můžeme považovat jak za kulturní památku, tak za symbol moci.³⁷ Není ovšem divu, že byl Periklés kvůli svému utrácení některým lidem trnem v oku. Právě za nešetrné zacházení s penězi a likvidování jejich zásob byl odsuzován Thukydidem.³⁸ Tento velitel se měl stát po Kimónovi konkurentem Perikla; věřilo se, že by se mu mohl postavit a obnovit tak mocenskou rovnováhu v Athénách.³⁹ Jenže Periklovu snažení nemohl zabránit

³⁵ SCHULTZ 2008, s. 141-142.

³⁶ MAGILL, Frank N. *Dictionary of World Biography: The Ancient World* [online]. California: Salem Press, Inc. 2005, s. 803. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=wyKaVFZqbdUC&pg>.

³⁷ ŠAFRATA, Zdeněk. *Athény*. [online], publikováno 15. listopadu 2004 [cit. 1. 7. 2019] Antika.avonet. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <http://antika.avonet.cz/article.php?ID=1885>.

³⁸ PLUTARCH. *The Parallel Lives. The Life of Pericles* [online]. Loeb Classical Library edition. 1916, s. 48. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Pericles*.html.

³⁹ Antický svět. *Periklovy Athény* [online], publikováno 31. března 2015 [cit. 10. 7. 2019] Dostupné z http://www.antickysvet.cz/25764n-perikles_atheny.

ani Thukydidés. Periklés zajistil zavčas jeho ostrakizování; jeho konkurent se tedy odebral do vyhnanství a jeho frakce, jež stála proti Periklovi, byla rozpuštěna.⁴⁰

Když ještě na chvíli setrváme v antickém světě, tak můžeme říci, že podobně záleželo na prezentaci svého města i císaři Augustovi. Důkazem toho jsou *Res gestae Divi Augusti*, v nichž o sobě sám Augustus píše jako o velkém budovateli a podporovateli umění. „Zbudoval jsem radnici a vedle ní Chalkidikum a na Palatinu chrám Apollóna s portikem, chrám božského Iulia, Luperkal (...), na Kapitolu chrámy Iova Nositele a Iova Hřmícího, chrám Quirinovi, chrám Minervě a Královně Iunoně a Iovovi Svobodě na Aventinu, chrám Larům nahoře na Svaté cestě, chrám bohům Penátů ve Velii, chrám Mládí a chrám Velké Matky na Palatinu. Obnovil jsem Kapitolium a Pompeiovo divadlo (...) Na vlastním pozemku jsem zbudoval z válečné kořisti chrám Marta Mstitele a Augustovo forum. Postavil jsem divadlo u chrámu Apollónova na pozemku z velké části koupeném od soukromníků; to divadlo má jméno mého zetě M. Marcella.“⁴¹ Při pročitání Augustových budovatelských činů čtenáři vyvstává takřka před očima obraz bohatého, vzkvétajícího a věčného Říma, který svou krásou dalece převyšuje města ostatní. A stejně jako Periklovi, i Augustovi šlo o okouzlení a ohromení všech nově příchozích návštěvníků města.

Jak již bylo řečeno výše, totožného cíle se snažil dojít i Král Slunce o mnoho století později. Stejně jako za dob Perikla nebo Augusta, i v té Ludvíkově byla architektura často spojována s řeckými bohy a bohyněmi. Cesta delegací vedla totiž po Velkém schodišti až do apartmánů a salónů, jejichž velkolepost dojem ohromení ještě více umocňovala. Tyto salóny nesly jména po antických bozích a polobožích, jsou jimi salóny Herkulův, Dianin, Martův, Merkurův, Apollónův a Jovův. Uwe Schultz poznamenává, že jejich jména svědčí o tom, jakou mytologickou váhu a kosmický význam si Ludvík přisuzoval.⁴²

Nejvýrazněji se však projevilo spojení krále Ludvíka s řeckým a římským bohem slunce Apollónem (či samotným Sluncem). Právě proto byl také často nazýván le Roi Soleil (Král Slunce).⁴³ Symbol slunce jako takový známe už od starověku, ať už je řeč o starověkém Egyptu nebo Babylonii. Ani v řecko-římské antice nebylo o tento symbol nouze. Za svůj znak

⁴⁰ PLUTARCH, s. 48.

⁴¹ AUGUSTUS. *Res gestae Divi Augusti* [online]. 2004. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z http://ctibi.webzdarma.cz/pdf/res_gestae.pdf.

⁴² SCHULTZ 2008, s. 141-142.

⁴³ LEVI 2007, s. 23.

si jej zvolil Heliogabalus.⁴⁴ Tento císař syrského původu vládl ve 3. století Římské říši, avšak zároveň plnil funkci kněze syrského boha slunce Elagabala. Toto syrské božstvo bylo ovšem záhy spojeno s římským bohem slunce známým jako Sol Invictus.⁴⁵ Tento kult Neporazitelného Slunce se stal oficiálním až za vlády císaře Aureliana, jenž Neporazitelné Slunce učinil zároveň nejvyšším bohem římského pantheonu.⁴⁶

Se symbolem a vládou Slunce byli více či méně spojováni i další francouzští králové jako Karel V., Ludvík XI., Karel IX. a dokonce i Ludvíkův otec, Ludvík XIII. Podle Schulze se představa Krále Slunce zrodila 5. - 6. června 1662 během slavnosti na prostranství před Louvrem, kdy došlo poprvé k Ludvíkovu stylizování se do tohoto symbolu.⁴⁷ Nešlo však pouze o estetický cíl, Ludvík byl k roli Krále Slunce vědomě vychováván. Na jedné straně byl svým rodem, postavením a mocí vskutku bohům blízko (a sám musel do jisté míry ve vlastní božskost věřit), na druhou stranu to byl, jak zmiňuje A. Levi, „normální a citlivý člověk“, který se stejně jako každý musel potýkat s nezdarem, pocity provinění a neštěstím.⁴⁸ Dodává, že v dnešní době vidíme v Ludvíkovi XIV. „super-byrokrata“, který si vedle správy domácí i zahraniční politiky budoval na radu Colberta na veřejnosti image Krále Slunce, krále Bohem ustanoveného. V jeho případě docházelo takřka k utvoření božského statutu pro jeho osobu.⁴⁹ Jean Chapelain, autor množství pompézních chvalozpěvů, krále dokonce ve svém proslulém sonetu „*Quel astre flamboyant sur nos provinces erre*“⁵⁰ přirovnal k Martovi, Jovovi a samozřejmě také právě ke Slunci.⁵¹ Řada dalších umělců často sahala po motivu zbožštěného Ludvíka XIV. – jako příklad může sloužit nástropní freska od Charlese Le Bruna v Galerii des Glaces (obrázek 4).

⁴⁴ SCHULTZ 2008, s. 72.

⁴⁵ ICKS, Martijn. *The Crimes of Elagabalus: The Life and Legacy of Rome's Decadent Boy Emperor* [online]. London, New York: I.B.Tauris. 2011, s. 46-74. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=-yecRsy847AC&printsec>.

⁴⁶ Ibid., s. 90.

⁴⁷ SCHULTZ 2008, s. 70-72.

⁴⁸ LEVI 2007, s. 23.

⁴⁹ Ibid., s. 195.

⁵⁰ „Jaká to třpytná hvězda se skví nad našimi kraji.“ (přeloženo Jaroslavem Rekem).

⁵¹ LEVI 2007, s. 203.

Obrázek 4 – Ludvík jako Phoibos Apollón



Symbolu Slunce se věnuje dokonce sám Ludvík v *Pamětech Krále Slunce*. „Za tělo erbu bylo vybráno Slunce, které je podle pravidel příslušného umění vůbec nejvznešenější a které je pro svou jedinečnost, pro zář, která je obklopuje, pro svit, který udílí ostatním hvězdám (jež pro ně tvoří jakoby dvůr), pro rovné a spravedlivé rozdělení tohoto světla do všech různých světových podnebí, pro dobro, které všude působí, neboť neustále na všech stranách vytváří život, radost a činnost, pro svůj neustávající pohyb, při němž však vždy působí dojmem klidu, pro onu stálou a neměnnou dráhu, od které se nikdy neodchyluje a neodvrací, zcela jistě nejpůsobivějším a nejkrásnějších obrazem velkého monarchy.“⁵³ Jak je vidět, sám král do své představy o sobě jako o Slunci vkládal mnoho skrytého významu, kdy symbolicky naznačoval, jaká bude jeho vláda a jakou úlohu sehraje jeho královský majestát na dvoře a ve francouzské společnosti.

3.3.1.1 Ballet royal de la nuit

K budování kultu boha Slunce přispívaly značnou měrou i balety, ve kterých Ludvík sám účinkoval a které ho připravovaly k sebrání role Roi Soleil.⁵⁴ V mládí byl Ludvík XIV.

⁵² MOORE, Rosamie and PIPERNO, Roberto. *Rome in the Footsteps of an XVIIIth Century Traveller*. [online], last edited in January 2016 [cit. 20. 5. 2019] Romeartlover.it. Dostupné z <https://www.romeartlover.it/Bernini2.html>.

⁵³ LUDVÍK XIV. *Paměti krále Slunce: úvahy pro poučení dauphinovo*. 1. vyd. Praha: Prostor. 2007, s. 127.

⁵⁴ LEVI 2007, s. 128.

tělesně zdatný⁵⁵, není tedy divu, že se zvládl věnovat tak náročné aktivitě, jako byly mnohahodinové baletní výstupy. V těchto představeních šlo v duchu metody barokního okouzlení diváka o co největší přepych a nádheru, které měly všechny přihlížející přesvědčit o královi nepopiratelné a faktické moci jemu udělené shůry. Ludvík tančil jako hlavní protagonista v mnohých baletech (většinou režírovaných Isaacem de Benseradem), vystoupil tak například v „*Ballet de Cassandre*“ z roku 1651 (tehdy bylo Ludvíkovi pouhých třináct let; jak vidno bylo velice důležité, aby se jeho kult budoval od co nejranějšího věku) nebo o dva roky později v slavném „*Ballet de la Nuit*“ (Balet noci), ve kterém Ludvík doslova zazářil v jasném kostýmu Slunce.⁵⁶ (Viz obrázek 5).

Obrázek 5 – Ludvík XIV. v kostýmu Apollóna



57

Vedle Apollóna, Neptuna⁵⁸ a alegorií Slunce a hvězd byly dalšími jeho rolemi Furie, polobůh Génus tance nebo různé alegorie; alegorie Války, Zlatého století atd.⁵⁹ V roce 1654 při představení o svatbě Pélea a Thetidy se předvedl mladý král dokonce v šesti různých rolích a to po dobu čtyř hodin, po které balet trval. Soudobí taneční kritici se jednohlasně

⁵⁵ Ibid., s. 24.

⁵⁶ Ibid., s. 129.

⁵⁷ ASARO, Gabriella. *Le Roi danse: Louis XIV et la Mise en scène du pouvoir absolu*. [online], date de publication septembre 2013 [cit. 10. 7. 2019] Histoire-image. Dostupné z <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/roi-danse-louis-xiv-mise-scene-pouvoir-absolu>.

⁵⁸ LEVI 2007, s. 435.

⁵⁹ Ibid., s. 131.

shodovali v názoru, že „v tanci překonává král sám sebe.“⁶⁰ Králova účast v dvorních představeních trvala až do roku 1670, kdy vladaře začala již pomalu ovládat přílišná pohodlnost.⁶¹ Zároveň zde bylo nebezpečí, že by král, který při tanci staví na odiv svůj královský majestát, mohl uškodit své důstojnosti. Na to Ludvíka decentně upozornil Jean Racine ve své tragédii *Britannicus*, kdy kritizuje postavu císaře Nerona, která se dává na odiv Římanům ve vozatajských závodech.⁶²

Právě díky těmto baletům se Mazarinovi podařilo Ludvíka zahalit do hávu nedotknutelné velkoleposti a pomáhal tak budovat jeho ikonografický obraz.⁶³ Už v tomto krátkém výčtu je možno pozorovat velmi příznivý vztah francouzského vládce k antickému světu.

3.3.2 Role římského císaře

Jak již bylo řečeno, královský majestát Ludvíka XIV. nebyl zrcadlen pouze ve stylizaci antických bohů. Umělci té doby hledali paralely taktéž mezi králem a římskými císaři. Co se týče konkrétního zpodobnění Ludvíka jako římského císaře, nelze říci, že by se umělci ztvárňující krále ustálili například jen na představě Ludvíka-Augusta nebo Ludvíka-Caesara, ale často se inspirovali i císařem Konstantinem⁶⁴ nebo Trajánem. Poslední jmenovaný je s Králem Slunce spojený skrze zkoumání Trajánova sloupu⁶⁵, které bylo společně s jeho odléváním zahájeno právě za vlády Ludvíka XIV. pro potřeby studentů Francouzské akademie. Na Trajánově sloupu je dodnes patrné věnování samotnému Ludvíkovi XIV., který byl taktéž nazván „Trajan de France“.⁶⁶ S trochou nadsázky lze říci, že zájem o slavný Trajánův sloup úzce souvisel s věhlasem a ambicemi francouzských panovníků, kteří o tuto starověkou památku jevili nemalý zájem. Odlévání Trajánova sloupu je spojeno hned s několika jmény slavných francouzských panovníků, a to konkrétně s Františkem I. Francouzským, Ludvíkem XIV. a oběma Napoleony (Napoleonem I. Bonapartem

⁶⁰ SCHULTZ 2008, s. 78.

⁶¹ BLAHNÍK, Vojtěch Kristián. *Světové dějiny divadla*. [online]. Praha: Aventinum, 1929, s. 417. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <http://kramerius5.nkp.cz/view/uuid:a7d0e070-f6be-11e3-b4ad-005056827e51?page=uuid:7e5ac920-150b-11e4-8c14-5ef3fc9bb22f>.

⁶² SCHULTZ 2008, s. 78.

⁶³ LEVI 2007, s. 130.

⁶⁴ ROWELL 2012, s. 102.

⁶⁵ Trajánův sloup byl postavený v Římě roku 113, pravděpodobně architektem Apollodórem z Damašku, ve své době měl sloužit jako upomínka na římské vítězství proti Dákům.

⁶⁶ ELSNER, Jaś. *Art and text in Roman culture* [online]. Cambridge, Cambridge University Press. 1996, s. 13. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=Y6BOAAAIAAJ&pg>.

a Napoleonem III.).⁶⁷ Trajánův sloup nebyl pro francouzské panovníky jen pouhou památkou nebo vzorem pro umělce či zdrojem pro lepší porozumění antického světa; představoval pro ně především symbol moci.⁶⁸ Ludvíkova obliba císaře Trajána pramenila pravděpodobně z toho, že právě za Trajánovy doby dosáhla Římská říše největší rozlohy.⁶⁹ A to bylo něco, po čem toužil Král Slunce také.

Stejně jako později Napoleon, i Ludvík byl nejvíce srovnáván s císařem Augustem. V pamfletech „*Entrée triomphante*“ z roku 1662 je explicitní paralela mezi těmito dvěma panovníky, přičemž je zdůrazněna jejich úloha jako „otců svých zemí“, kteří přinesli lidu mír a radost.⁷⁰ Diana Rowell zmiňuje další nejvýraznější podobnosti mezi nimi – a to představu Ludvíka a Augusta jako „hrdinných válečníků přinášejících mír skrz dobytí, stavitelů a patronů umění, věd a písemnictví“.⁷¹

Dalším, kdo srovnává panování Krále Slunce s dobou císaře Augusta, je Voltaire. Ten ve svém díle „*Siècle de Louis XIV*“ (Století Ludvíka XIV.) uvádí, že v historii se vyskytla čtyři šťastná období osvícenství, ve kterých se umění dotýkalo dokonalosti a ve kterých velikost lidské mysli stála vzorem dalším generacím. Voltaire za tyto éry označuje dobu Alexandra a Perikla, Caesara a Augusta, italské renesance a právě vládu Ludvíka XIV.⁷² Sám Ludvík také zmiňuje ve svých *Pamětech* Augusta a očividně o něm mluví s velkým zájmem a pokorou. „Víte již, můj synu, jak dokázali Římané, zvláště nejmoudřejší z nich, císař Augustus, využít těchto četných vyznamenání, která byla v jejich dobách mnohem častější než v našich (...).“⁷³ Ludvík v této části svých *Pamětí* hovoří o důležitosti povýšení schopných lidí a ocenění jejich práce. A zároveň lituje, že čestných vyznamenání v jeho době je tak málo a upozorňuje Dauphina na to, že mu v tomto ohledu chce stát příkladem a tuto situaci zlepšit. Zmínka o „nejmoudřejším z císařů – Augustovi“ je proto velice pozoruhodná, protože je zřejmé, že sám král k němu a k jeho době vzhlíží.

⁶⁷ HUET, Valérie. *Napoleon I: A New August?* In: EDWARDS, Catharine. *Roman Presences: Reception of Rome in European Culture, 1789-1945*. Cambridge: 1999, s. 63.

⁶⁸ ELSNER 1996, s. 13.

⁶⁹ MOORE, Rosamie and PIPERNO, Roberto. *Rome in the Footsteps of an XVIIIth Century Traveller*. [online], last edited in January 2016 [cit. 20. 5. 2019] Romeartlover.it. Dostupné z <https://www.romeartlover.it/Bernini2.html>.

⁷⁰ ROWELL 2012, s. 149.

⁷¹ Ibid., s. 162.

⁷² VOLTAIRE. *Age of Louis XIV*. [online]. New York: E.R.DuMont. 1901, s. 5. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://oll.libertyfund.org/titles/voltaire-the-works-of-voltaire-xii-age-of-louis-xiv>.

⁷³ LUDVÍK XIV. *Paměti*. 2007, s. 96.

Ludvík XIV. nebyl však s císaři spojován jen v dobrém světle. Jistý anonymní pamflet z roku 1690 „*Nero Gallicanus*“ nabízí paralelu mezi Ludvíkem, který utratil mnoho peněz za zvelebování Paříže, a císařem Neronem s jeho drahými architektonickými projekty v Římě. Zajímavé je, že to byl shodou okolností právě Nero, který se nechával spojovat taktéž s bohem Apollónem, stejně jako Augustus.⁷⁴ Srovnání by se nabízelo v tomto ohledu taktéž právě s Augustem, za jehož vlády došlo k velké a finančně náročné přestavbě Říma a k výstavbě mnoha honosných chrámů, paláců a dalších budov. (Ostatně o svých stavitelských počinech se zmiňuje sám v *Res gestae Divi Augusti*.) Právě financování stavebního průmyslu se ukázalo jako jeden z nejúčinnějších způsobů demonstrování síly a moci Augustovy před římským lidem.⁷⁵ Všechny chrámy a monumentální stavby za jeho vlády postavené tak dokonale sloužily nejen k Neronově, ale i Augustově propagandě.

Není rozhodně divu, že se ve slávě Říma zhlédli i francouzští králové. Stejně tak, jako za doby Františka I. Francouzského, i za Krále Slunce se měla Paříž stát „novým Římem“, dorovnat jej svou velkolepostí či jej dokonce snad i předčit.⁷⁶ Tuto snahu dokazuje pak především architektura Paříže té doby, pro potřebu této práce byly zvoleny k demonstraci tohoto tvrzení následující architektonické památky: Porte Saint-Denis, jezdecká socha Ludvíka od Françoise Girardona a Salon de Vénus ve Versailles. Právě v jejich případě je názorný vliv starověkého Říma na stylizaci Ludvíka XIV. a všechny tyto památky potvrzují spojení mezi Ludvíkem XIV. a antickým císařským Římem.

Ve Versailles v Salonu de Vénus se nachází socha od Jeana Warina, která zobrazuje francouzského krále jako římského císaře. Jak je vidět na obrázku 6, Ludvík XIV. je oděn po římském vzoru; má na sobě část římské zbroje, suknicí, tuniku s krátkými rukávy a volný plášť sepnutý na pravém rameni, což bylo římským zvykem. Naopak dosti nezvykle působí typická barokní paruka, která tak silně kontrastuje s celkovým vzezřením a stylizací krále.

⁷⁴ ROWELL 2012, s. 112.

⁷⁵ STAMPER, John W. *The Architecture of Roman Temples: The Republic to the Middle Empire* [online]. Cambridge: Cambridge University Press. 2005, s. 105. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=qSP4ovkOTpoC&pg>.

⁷⁶ ROWELL 2012, s. 89-91.

Obrázek 6 – Ludvík jako římský císař



Jezdecká socha Ludvíka (obrázek 7) od architekta François Girardona je dalším příkladem stylizace krále do římského velitele. Sám François Girardon, autor královy jezdecké sochy, která byla za velké slávy umístěna na dnešním náměstí Vendôme (obrázek 8), vytvořil sochu tak, aby připomínala sochy hrdinů z dávné antické minulosti. Král proto sedí na koni bez sedla a bez třmenů. I když je socha inspirována antickými modely, její monumentalita a velikost se snažila prokázat, že Ludvík byl králem mnohem vznešenějším a mocnějším, než jeho římsští předchůdci.⁷⁸ (Konkrétním vzorem pro Girardona byla antická socha Marka Aurelia na římském Kapitolu.⁷⁹)

⁷⁷ MOORE, Rosamie and PIPERNO, Roberto. *Rome in the Footsteps of an XVIIIth Century Traveller*. [online], last edited in January 2016 [cit. 20. 5. 2019] Romeartlover.it. Dostupné z <https://www.romeartlover.it/Bernini2.html>.

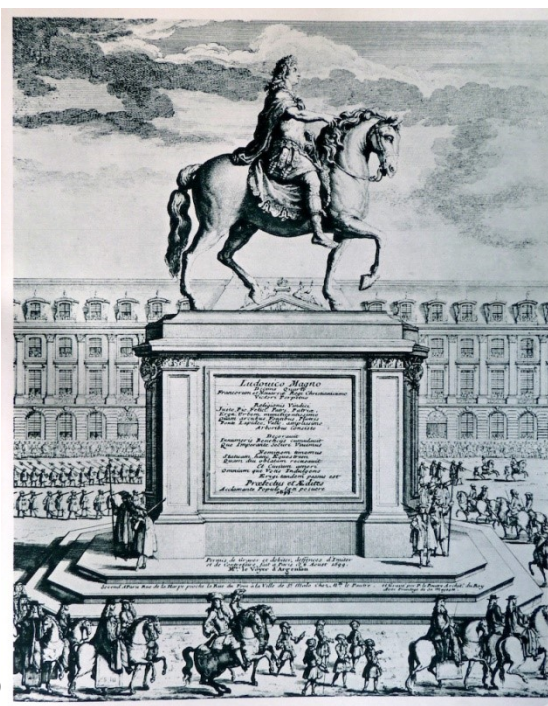
⁷⁸ ROWELL 2012, s. 101.

⁷⁹ MONTALBETTI, Valérie. *Louise XIV on Horseback*. [online] [cit. 10. 7. 2019] Louvre.fr. Dostupné z <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/louis-xiv-horseback>.

Obrázek 7 a 8 – Jezdecké sochy Ludvíka XIV.



80



81

Stejně jako Girardonova jezdecká socha krále, i Brána v Saint-Denis od Nicolase-François Blondela oslavuje četná vojenská vítězství krále a jeho věčnou slávu. Inspirací byl pravděpodobně vítězný oblouk císaře Tita. Nicméně Porte Saint-Denis nehledí pouze zpět do minulosti, ale naopak ve stylu *modernes* odráží současnost. Ukazuje Ludvíka jako moderního vojevůdce, který překračuje Rýn během francouzské invaze do Nizozemí (je zde jasná paralela s Caesarem překračujícím Rubikon). Stejně jako vítězné sloupy římských císařů, i ten Ludvíkův nese latinský nápis, který hlásá: Ludovico Magno.⁸²

3.4 Fascinace antikou

O oblíbě antiky v umění a architektuře jsme se nepřímo dotkli v předcházejících kapitolách. Nyní se krátce zaměříme na vliv antiky na další vrstvy společnosti. I když bylo již výše nastíněno, že v 17. století soupeřili dva vlivy, jeden hledící do minulosti a druhý k budoucnosti, je vzhledem k tématu této práce vhodné zaměřit se právě na různá odvětví společnosti, které k dobám antickým vzhlíželo.

⁸⁰ BRIDGWATER, David. *English 18th Century Portrait Sculpture* [online], published on 24 September 2016. [cit. 29. 5. 2019] <http://english18thcenturyportraitsculpture.blogspot.com/2016/09/a-reduced-equestrian-statue-of-louis.html>.

⁸¹ *Ancient Statues in Royal Squares* [online], published on 22 February 2016 [cit. 5. 7. 2019] [Unjourdeplusaparis](http://www.unjourdeplusaparis.com/en/paris-reportage/anciennes-statues-places-royales). Dostupné z <https://www.unjourdeplusaparis.com/en/paris-reportage/anciennes-statues-places-royales>.

⁸² ROWELL 2012, s. 102.

Značně se to projevilo zprvu v univerzitním prostředí a ve vzdělávání. Kupříkladu na velké koleji Saint-Nicolas v Soissons, která patřila oratoriánům (tato katolická kongregace konkurovala jezuitům a měla podporu jansenistů), probíhalo vyučování pouze latinsky, a dokonce bylo vyžadováno, aby se jazykem Ciceronovým mezi sebou žáci od třetí třídy a výše i bavili. Univerzita se zajímala o Řecko a Řím, a to dokonce natolik, že podle slov Blucheho „neměla čas sledovat novější události, paradoxně nechávala své studenty ‚koupat se‘ ve světě pohanských dob Bruta a Catona na úkor křesťanství a moderní monarchie.“⁸³ Nicméně od šedesátých let 17. století se spor modernistů se staromilci a přijímání antiky jako takové projevilo i na univerzitách a kolejích. Nakonec se i oratoriáni postupně začali přiklánět k modernistům, přestali privilegovat latinu, kterou začali pokládat za mrtvý jazyk, a raději mluvili francouzsky. Co se týče výuky historie, kladli oratoriáni důraz na výuku křesťanských dějin. Nechtěli totiž, aby činy Chlodvíka, Rolanda nebo Karla Velikého stály ve stínu Iásona, Aenea, Achillea a dalších řeckých hrdinů, jako tomu v té době na univerzitách bývalo.⁸⁴

Nadšení pro pověsti, antickou literaturu a kulturu přirozeně panovalo i mezi měšťany a vzdělanci. Příkladem toho může být literární salón v Auteuil, který patřil Boileau-Despréauxovi a ve kterém se scházela v té době vybraná společnost – abbé Le Gendre (tajemník arcibiskupa Harleje), paní Deshoulièresová (básnířka), abbé Régnier (autor slovníku Akademie), Jean Racine, André Dacier (správce knihovny v kabinetu v Louvru a překladatel antických autorů) a jeho žena, paní Dacierová (též překladatelka antické literatury). Častým tématem byla samozřejmě antická kultura, někteří členové společnosti se dokonce o těchto tématech dokázali bavit v latině.⁸⁵

V souvislosti s objevem antických měst Herculanea a Pompejí, jež stihl stejný temný osud, se zájem o starověk taktéž zvednul. Města byla objevena na přelomu 16. a 17. století italským architektem Domenicem Fontanou, avšak identifikace měst a skutečné archeologické práce započaly až o mnoho let později. Je však možné, že i Fontana učinil již ve své době zajímavé objevy – a to konkrétně v Pompejích. Z pozdějšího archeologického výzkumu to totiž vypadá, že někdo před nimi již odkryl některé fresky s erotickými motivy, které se v Pompejích hojně nacházejí, avšak poté zase ihned zakryl. S ohledem na cudnost Fontanovy doby je logické,

⁸³ BLUCHE 2006, s. 151.

⁸⁴ Ibid., s. 151.

⁸⁵ Ibid., s. 90-91.

proč se rozhodl tak vzácný objev přenechat až dalším generacím.⁸⁶ I přes oblibu antiky však další archeologické práce nezačaly; skutečné nadšení a vášně pro odhalení tajemství těchto měst propuklo až v 18. století a tím enormní zájem o řecký a římský svět ještě vzrostl⁸⁷ a odrazil se i v dalších sférách společnosti, například v módě. (Díky němu si získal velkou popularitu styl *Mode à la grecque*.)⁸⁸ Ostatně, jak ve svém článku zmiňuje Christophe Piccinelli-Dassaud, fascinace antikou byla jedním z ústředních rysů evropského myšlení v Evropě 17. století a není tudíž s podivem, že přetrvávala i ve Francii, které vládl král, jenž byl sám vzděláván v klasické kultuře – tak, jak tomu bylo ostatně v té době zvykem.⁸⁹

Závěrem tohoto oddílu lze tedy konstatovat, že i přes rozpolcenost doby a sporu, který probíhal mezi zastánci moderní doby a novým přístupům k filosofii, umění a vědám a mezi stoupenci a věrnými obránci antiky, se při budování Ludvíkova kultu dbalo na jeho spojení s antikou. A i když stoupenci „modernes“ (ke kterým ostatně patřil i sám král) hleděli vstříc budoucnosti a nechtěli tolik lpět na minulosti, tak obliba antiky v tehdejší francouzské společnosti byla obrovská, soudě tedy podle umění a vzdělávání. Co se královy strategie (a především strategie Jeana-Baptiste Colberta) týče, tak se úspěšně dařilo budovat představu jak o králi = Apollónovi jako podporovateli umění, tak o Ludvíkovi Velikém (Ludovicus Magnus), jenž vítězil v bitvách a rozšiřoval hranice říše. Avšak na velké množství slavných činů, které bezesporu vykonal, připadá stejnou měrou i mnoho chyb, kterých se dopustil a porážek, které se mu nevyhnuly. Jak jistě vyplynulo z předcházejících řádků, Ludvík XIV. byl značně rozpolcenou postavou francouzské historie a zůstává jí dodnes. Jenže slovy samotného krále z jeho *Paměti*, které sepsal pro poučení dauphinovo: „(...) Jsem přesvědčen, že jen člověk malomyslný, který se mýlí neustále, se nechce nikdy mýlit, zatímco kdokoli je vskutku zasloužilý a povětšinou uspěje, dokáže velkoryse uznat své chyby.“⁹⁰

⁸⁶ *Pompei* [online], last edited on 17 June 2019, at 17:10 [cit. 10. 7. 2019], Wikipedia. Dostupné z <https://en.wikipedia.org/wiki/Pompeii>.

⁸⁷ TRONCHIN, Francesca. *The rediscovery of Pompeii and the other cities of Vesuvius* [online] [cit. 10. 7. 2019] Khanacademy. Dostupné z <https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/roman/beginners-guide-rome/a/the-rediscovery-of-pompeii-and-the-other-cities-of-vesuvius>.

⁸⁸ *Mode à la grecque* [online], last edited on 3 Februar 2019, at 18:24 [cit. 10. 7. 2019], Wikipedia. Dostupné z https://de.wikipedia.org/wiki/Mode_%C3%A0_la_grecque.

⁸⁹ PICCINELLI-DASSAUD, Christophe. *Louis XIV and the Antique Collectiona* [online], published on 21 December 2015 [cit. 10. 7. 2019] Leroiestmort. Dostupné z <http://www.leroiestmort.com/en/louis-xiv-et-les-collections-d-antiques>.

⁹⁰ LUDVÍK XIV. *Paměti*. 2007, s. 22.

4 Znovuzrození antiky v dramatu Velkého století

Nyní, když jsme si již nastínili život, motivace a pohnutky Krále Slunce a kontext doby, v níž i se svými rádci a ministry žil, můžeme přistoupit k další části práce, která se bude zabývat především vlivem antiky na umění 17. století a na cestu k němu.

Nejdříve se zaměříme na umění divadla jako nástroje moci v antice a v 17. století, na jeho funkci, cíle a na příklady manipulace davem a vlivu na mínění publika skrze literární druh dramatu. Dále se budeme zabývat obecně divadlem na Ludvíkově dvoře a jeho funkcí, a to především optikou králových mocných rádců – kardinála Richelieua a Jeana-Baptiste Colberta. Konkrétní příklady a rozборы dramát a historických kontextů 17. století jsou sepsány u jednotlivých francouzských dramatiků v poslední třetině práce.

Poté se budeme věnovat uměleckým směrům baroka a klasicismu, jež se na přelomu 16. a 17. století někdy vzájemně doplňovaly a jindy naopak vyvracely. Zabrousíme taktéž blíže k tématu klasicistního dramatu, k jeho zrodu, základním znakům, inspiraci antickým divadlem a především propojeností s požadavky tehdejší společnosti.

Poslední kapitoly této části práce se krátce dotknou tvorby tří teoretiků literatury a divadla ze tří odlišných dob – Aristotela, Horatia Flakka a Nicolase Boileau-Despréauxe. To právě oni stáli u formování pravidel pro drama své doby a mimo jiné i díky jejich práci a poznatkům se díla velkých básníků mohla stát skutečností.

4.1 Umění divadla jako nástroj moci v antice a v 17. století

Kultura, umění i samotné divadlo má řadu funkcí, ať už jde klasicky o tu estetickou, či etickou, výchovnou, zábavnou, didaktickou, náboženskou a politickou.⁹¹ Právě poslední dvě jmenované jsou pro potřeby této práce nejpodstatnější a jejich uplatnění jak v antice tak v 17. století, se bude zabývat právě tato kapitola.

V následujících řádcích zabývajících se antickým dramatem nám nepůjde o postihnutí jeho ani o jeho důkladnou historii, nýbrž jen o příklady, které vhodně doplní tvrzení o politicko-společenské a persvazivní funkci děl z této doby. Velkou moc divadla lze velice dobře ukázat právě v antice, v kolébce evropské dramatiky. Řecké divadlo vzniklo v 6. století př. n. l.

⁹¹ KLAGES, Mary. *Literary Theory: A Guide for the Perplexed* [online]. London, New York: Continuum. 2006, s. 137-138. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=S4DUAwAAQBAJ&pg>.

v Athénách, a které se rozšířilo záhy po celé středomořské oblasti. Ovlivnilo tak značně divadlo helénistické a římské.⁹² Řecká tragédie vznikla ze sborových písní doprovázených tancem a pořádaných na počest boha Dionýsa. Ač byla stále součástí náboženských svátků, velmi brzy si našla své podstatné místo v systému politických a společenských událostí.⁹³

Příkladem persvazivní a politické funkce v antickém divadle můžeme namátkou vidět například u Euripida. Jeho *Ifigenie v Aulidě* předznamenává vznik nového attického dramatu, Euripidés díky ní předběhl značně dobu. Mytologické drama je tu totiž jen záminkou pro mnohem důležitější motivy. Hlavní hrdinka zde vystupuje jako uvědomělá mravní osobnost, která je schopna obětovat svůj život za vlast.⁹⁴ To bylo poselství, které v nelehkých dobách řeckých dějin, později dokonce bojujících o svou existenci, mohlo zemi značně pomoci, protože právě loajalita vojáků byla základem úspěchu. Ostatně po řecko-perských válkách přišla vleklá peloponéská válka, která se snažila zničit systém hodnot, na kterých si zakládala antická demokracie. Euripidés žil v době, kdy nejvíce znamenal kolektiv občanů podřízený zákonům bohů, usilující o harmonické spojení svých zájmů se zájmy obce,⁹⁵ což se také odrazilo v jeho tvorbě. Stehlíková přímo uvádí, že Euripidés může být pokládán za „skutečný živý seismograf“ politické a společenské situace v Athénách 5. stol. př. n. l. V některých svých hrách se ostře vymezuje vůči nepřítelům (*Andromaché*), v dalších odsuzuje athénský imperialismus (*Trójanky*) nebo projevuje vlastenectví a zároveň znechucení ze soudobé politiky (*Foiničanky*).⁹⁶

K poukázání na nešvary lidské společnosti se dá však vůbec nejlépe díky antickým komediím. Skrze ně bylo možno kriticky se dívat na fungování politických institucí, právních systémů, náboženských praktik, vzdělávání nebo třeba vedení války.⁹⁷ Nikulin přímo tvrdí, že cíl komedie spočívá v obnovení rovnosti lidí, lidské důstojnosti, blahobytu a svobody.⁹⁸ Mistrem satiry a politické komedie byl Aristofanés, přičemž vůbec nejčastěji se ve svých hrách

⁹² CARTWRIGHT, Mark. *Ancient Greek Theatre* [online], published on 14 July 2016 [cit. 9. 7. 2019] ancient.eu. Dostupné z https://www.ancient.eu/Greek_Theatre/.

⁹³ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. 1. vyd. Praha: Karolinum. 2005, s. 235.

⁹⁴ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Autor, který předešel svou dobu*. In: EURIPIDÉS. *Trójanky a jiné tragédie*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1978, s. 15.

⁹⁵ Ibid., s. 10.

⁹⁶ STEHLÍKOVÁ 2005, s. 113.

⁹⁷ CARTWRIGHT, Mark. *Ancient Greek Comedy* [online], published on 25 March 2013 [cit. 2. 7. 2019] ancient.eu. Dostupné z https://www.ancient.eu/Greek_Comedy/.

⁹⁸ NIKULIN, Dmitri. *Diogenes the Comic or How to Tell the Truth in the Face of a Tyrant*. In: ARRIZZA, Cinzia and NIKULIN, Dmitri. *Philosophy and Political Power in Antiquity* [online]. Boston: Brill. 2016, s. 127. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=yLWPDQAAQBAJ&pg>.

strefoval do athénské demokracie a athénskému lidu. Takovým typickým příkladem mohou být jeho *Vosy*, ve kterých se Aristofanés vysmívá athénskému soudnictví a právu. Humorně líčí oblibu Athéňanů účastnit se různých soudů. (Ti mají totiž práva týkající se státní správy, ale i soudnictví.)⁹⁹ I když se Athény pyšnily svou demokracií, neplatila stejně pro všechny – kupříkladu žen se netýkalo aktivní politické právo. Tuto situaci kritizuje nepřímou Aristofanés ve svých hrách často, nejvýrazněji asi v *Lysistratě* a *Ženském sněmu*, kde dává ženám práva a rozhodující slovo.¹⁰⁰ *Lysistrata* je navíc také jednou z nejznámějších protiválečně zaměřených komedií.¹⁰¹ Vůbec největším důkazem moci a významu athénské divadla jsou Aristofanova *Oblaka*, ve kterých dramatik zesměšňuje Sókrata a jeho filosofickou školu. Sókratés ve hře figuruje jako ředitel „s sofistické myslírny“, jejímž cílem je překrucovat fakta. Děti se kupříkladu naučí argumentovat proti rodičům, jejichž trpělivost však přeteče ve chvíli, kdy jim potomci začnou dokazovat, že je mohou zbít. Jeden z otců pak jde a Sókratovu „myslírnu“ zapálí.¹⁰² V Platónově *Obraně Sókratově* se sám Sókratés hájí a zmiňuje i nepravdivou kritiku vlastního obrazu v *Oblakách*. Platón je toho názoru, že jedním z důvodů k odsouzení Sókrata může být právě tato komedie.¹⁰³ Komedie se v Athénách hrála velice často, a proto nebylo až tak obtížné vzbudit u Athéňanů předsudek, že Sókratés mění pravdu v lež a kazí mládež.¹⁰⁴

Antické divadlo nemá působnost pouze ve své době, ale skrze celá staletí. Důkazem toho je Sofoklova *Antigona*, jejíž nadčasové téma se v různých dobách vrací na evropská jeviště.

Politickou mocí divadla se zabývá Eva Stehlíková v odborném článku *Inscenace antického dramatu jako politikum*. Stehlíková konkrétně uvádí: „Z inscenace každého dramatu se může stát za jistých okolností politikum – ať už tím, že inscenace využívá typických postupů politického divadla nebo tím, že pomocí dramatu (a dokonce přednostně pomocí dramatu

⁹⁹ KREJČÍ, Augustin. *Úvod*. In: ARISTOFANÉS. *Vosy*. [online]. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. 1917, s. 5-6. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <http://olympos.cz/Antika/Sfekes1917.pdf>.

¹⁰⁰ Stanford Encyclopedia of Philosophy. *Ancient Political Philosophy*. [online], edited on 7 December 2018 [cit. 10. 7. 2019] Plato.stanford.edu. Dostupné z <https://plato.stanford.edu/entries/ancient-political/>.

¹⁰¹ Classical Literature. *Lysistrata – Aristophanes | Summary, Characters & Analysis*. [online] [cit. 10. 7. 2019] Ancient-literature. Dostupné z https://www.ancient-literature.com/greece_aristophanes_lysisstrata.html.

¹⁰² MAJZNER, Dorry. *Sókratés, obětní beránek athénské demokracie* [online], publikováno 15. září 2012 [cit. 2. 7. 2019] SPQR.cz. Dostupné z <http://spqr.cz/content/sokrates-obetni-beranek-athenske-demokracie>.

¹⁰³ BARABÁŠOVÁ, Marína. *Sókratova podivnost* [online] [cit. 2. 7. 2019] Reflexe.cz. Dostupné z https://www.reflexe.cz/Reflexe_21/Sokratova_podivnost.html.

¹⁰⁴ IRVINE, Andrew D. *Socrates on Trial*. [online]. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press. 2008, s. 1-3. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=8qRxTkV-2xkC&printsec>.

napsaného v jiných dobách a pro zcela jiného diváka) vyjadřuje svůj postoj k soudobé skutečnosti.“¹⁰⁵ Antické drama může podle ní sloužit jako reservoár tematiky, již není problém zaplnit jakýmkoli aktuálním obsahem. Zajímavé je, že za spolehlivého ukazatele politické a společenské situace označuje *Antigonu* a její přítomnost na divadelních jevištích v zemi.¹⁰⁶ (Příběh Antigony v 17. století nově zpracoval Jean Racine ve své tragédii *La Thébáïde* a nebo například Jean Rotrou v *Antigoně*.)¹⁰⁷

Uvádění takového politického divadla má však svá omezení - vliv na společnost má totiž jen v určitou dobu a na daném místě. Když dojde ke stabilizaci společenské situace, ztrácí pomalu svou účinnost a aktuálnost (pokud ovšem není dílo samo o sobě nadčasové).¹⁰⁸

S názorem na moc divadla se dá zajít ještě dál. Jak zmiňuje Anna Chrková ve své bakalářské práci *Divadlo jako nástroj manipulace*, divadlo je bezesporu uměním manipulace, ať už snahu předat divákům myšlenku nazveme jakkoli. Divadelní hra má totiž za cíl mimo jiné nastolovat, uspořádat, zorganizovat či animovat herce a diváky směrem, který si přeje autor.¹⁰⁹

Docela jinak uvažuje Jacqueline Duchemin, která se dívá na otázku řeckých mýtů skrz teorie Carla Gustava Junga, a která říká, že základní lidská dilemata zobrazována v antických mýtech do jisté míry souvisí s kolektivní reprezentací.¹¹⁰ Tudíž řecká mytologie může v jistých případech sloužit jako opora ve chvílích krize a pochybností.¹¹¹

Když se přesuneme zpátky do 17. století, nemůžeme nenarazit na osobu Richelieua (umírá až v roce 1642). Vladimír Mikeš o něm píše, že „byl z těch politiků, kteří chtějí po všech

¹⁰⁵ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Inscenace antického dramatu jako politikum* [online], s. 1. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <http://www.olympos.cz/Antika/Clanky/Inscenace.pdf>.

¹⁰⁶ Stehlíková se ve svém odborném článku zaměřuje na 20. století a české prostředí.

¹⁰⁷ *La Thébáïde* [online], last edited on 3 July 2017, at 10:23 [cit. 10. 7. 2019], Wikipedia. Dostupné z https://en.wikipedia.org/wiki/La_Th%C3%A9baïde.

¹⁰⁸ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Inscenace antického dramatu jako politikum* [online], s. 6.

¹⁰⁹ CHRTKOVÁ, Anna. *Divadlo jako nástroj manipulace*. [online] Brno, 2016. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Divadelní fakulta, s. 16. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z https://is.jamu.cz/th/gm4ye/BAKALARSKA_PRACE.pdf.

¹¹⁰ Kolektivní reprezentace (Kollektive Unbewusste) vyjadřuje kolektivní citění, názory, hodnoty a myšlenky, které udávají určitě společenské skupině její celistvost a jedinečný charakter. Můžeme tak tedy označit všechny sociálně produkované fenomény, které daná společnost sdílí, jako je například jazyk, mýty, náboženství nebo věda. Díky tomu pak přispívá k vzájemné podpoře ostatních sociálních skupin nebo celé společnosti (Zdroj: Wikipedie).

¹¹¹ ANOUILH, Jean and FREEMAN, Ted. *Antigone*. [online]. London: Methuen Publishing, 2005, s. 31-32. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=U4wep1k7rm0C&pg>.

stránkách modelovat společnost podle svých představ. (...) Vytušil, že nastává doba divadla – tj. prvního masového média, kterým by bylo možno ovlivnit společnost.“¹¹² A to kardinál v čele Francouzské akademie, jež byla pověřena řízením kultury, také dělal. Vytušil, že divadlo je jedním z nejlepších prostředků, kterým lze zapůsobit na masy. Lidi z vyšších vrstev si na konci 16. století odvykli na chození do divadla na kvalitní hry (stav divadla nebyl v té době nijak dobrý), Richelieu tudíž chápe, že musí nabídnout právě těmto lidem a taktéž šlechtickým vrstvám, které se pro absolutistický centralismus stěhují do Paříže, to nejlepší divadlo, a to jak v podobě zábavy, tak ponaučení. Jenže smrt Richelieua způsobila, že se místo duchovního vůdce pro umění uvolnilo. Po událostech frondy se na chvíli ochráncem divadla stává Nicolas Fouquet, po jeho zatčení kardinál Mazarin, sám Ludvík a především nový ministr financí Colbert.¹¹³

4.1.1 Umění ve službách Jeana-Baptiste Colberta

Doba Ludvíkovy vlády nebyla výjimečná jen díky demonstrování moci a síly Francie, ale jak již bylo naznačeno, její jedinečnost spočívala především v kultuře, která dosáhla největšího rozmachu zvláště na konci 17. století.¹¹⁴

Umění té doby však nelze rozhodně nazvat slovy dekadentů „l'art pour l'art“, tedy „umění pro umění“. Za doby Colberta sloužilo podobně jako ve starověkém Řecku a Římě k politickým cílům. Levi zdůrazňuje snahu ministra financí udělat z Ludvíkovy osobnosti obraz vznešené velikosti a ukázat lidu takřka božskou podobu královny postavy a to právě i v oblasti umění. Záhy se ovšem počet sponzorů umění ve Francii zúžil jen na Korunu. Jean-Baptiste Colbert jako tzv. *superintendant* výstavby¹¹⁵ usiloval o to, aby umění společně s vědami posilovaly královu moc. Právě za tímto účelem bylo založeno několik dalších institucí a uměleckých nadací, kupříkladu v roce 1672 byla tak reformována stávající Académie française. Po smrti protektora Francouzské akademie Séguiera dokonce Colbert zajistil Ludvíkovi, aby mohl v jejím čele stát právě on a aby se její členové scházeli přímo v Louvru.¹¹⁶ Sám se jmenoval jejím vice-protektorem.¹¹⁷ Nejen on, ale i další královi poradci (a především i Ludvík osobně) si byli vědomi hodnoty peněz a své umělce a řemeslníky dokázali bohatě odměnit. Thomas Munck se nebojí přímo uvést, že „Skutečně jen

¹¹² MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo francouzského baroka*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění. 2001, s. 12.

¹¹³ *Ibid.*, s. 39.

¹¹⁴ LEVI 2007, s. 26.

¹¹⁵ Tuto funkci zastával oficiálně od ledna 1664, neoficiálně ji plnil již dříve.

¹¹⁶ LEVI 2007, s. 201.

¹¹⁷ *Ibid.*, s. 207.

Ludvík XIV. – snad s výjimkou některých papežů – dokázal uvažovat z hlediska trvalého a vědomě integrovaného programu koordinované propagandy zahrnující různá umělecká odvětví (...).¹¹⁸

Základy nově nastupujícího uměleckého směru – klasicismu – byly položeny již ve třicátých letech 17. století, a to právě teoretiky působícími v Akademii. Opřít se přitom mohl tento začínající směr nejen o královský dvůr, ale i o kultivovanou vyšší společnost.¹¹⁹ Dokonce i Colbert se musel přizpůsobit vůli gramotného lidu, jehož názory, stanoviska a zájmy měly přímý vliv na francouzskou kulturu.¹²⁰ Colbert tak navazoval na kardinála Richelieua, jehož přáním bylo kvalitní a seriózní francouzské divadlo; chtěl, aby dramata mohla divákům nabídnout mravní, náboženská i společenská témata a aby zastínila hloupé italské frašky a *comédie dell'arte*, které byly na dvoře krále ve velké oblibě.¹²¹ A byl to právě sám kardinál, který umožnil náročnějšímu publiku z vyšších společenských vrstev účastnit se divadelních představení, která se pořádala pravidelně na královském dvoře.¹²² Colbertova pozice byla náročná, protože nastoupit po někom tam mocném a úspěšném, jako byl Richelieu, nebylo vůbec snadné. Jak již bylo řečeno, byl to právě Jean-Baptiste Colbert, který podporoval Ludvíkův kult „Krále Slunce“ a dokázal tedy sehrát jedno velké divadlo na jevišti Francie a světa. Colbert si byl důležitosti umění a jeho moci vědom více, než kdokoli jiný. Proto také nechával posílat francouzským nejlepším dramatikům vysoké odměny. Umění za jeho doby se vskutku dařilo, není tedy divu, že jej jeden z největších dramatiků století, Jean Racine, označil ve své ódě *La renommée aux Muses* za nového Mecenáše.

4.1.2 Demonstrace moci krále skrze divadlo

Mezi umění, která podléhala Colbertovým představám, patřilo i umění, které se odehrávalo na prknech, jež znamenají svět. Ministr financí reorganizoval divadelní život Paříže; počet divadelních společností byl za jeho vlády snížen ze tří na dvě, posléze byly i ty poslední dvě spojeny v jednu stálou scénu.¹²³

O francouzské kultuře se celkově dá říci, že měla vizuální podobu. Stejně tak tomu bylo i u divadla a dalších představení. Koncerty (samostatné nebo v kombinaci s baletem)

¹¹⁸ MUNCK, Thomas. *Evropa sedmnáctého století: 1598-1700*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad. 2002, s. 350.

¹¹⁹ ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc: Votobia. 1997, s. 77-78.

¹²⁰ LEVI 2007, s. 30.

¹²¹ Ibid., s. 127-128.

¹²² ŠRÁMEK 1997, s. 75.

¹²³ LEVI 2007, s. 201.

se pořádaly v zahradách a rozlehlých parcích. Užívalo se mechanismů, které poháněly závěsné kočáry anebo andělíčky křížující nebesa. Výjimkou nebyly ani nádherné a promyšlené ohňostroje. Hrály se zpěvohry, které položily základ budoucím operám.¹²⁴ Oblíbený byl i tzv. *Entrée triomphale*, při kterém král s neskutečně velkolepým průvodem vjížděl do Paříže skrze vítězné oblouky, které byly v Paříži stavěny po vzoru Říma. (*Entrée triomphale* následoval v roce 1660 po svatbě Ludvíka a Marie Terezy.¹²⁵) Soudobé noviny *Gazette de France* tyto průvody popisovaly jako velkolepé a okázalé divadlo a Paříž tak často bývala nazývána jako „Divadlo vesmíru“. Cílem bylo stejně jako při římských průvodech demonstrovat představu o dobývání a nadvládě, v tomto ohledy měly i díky vlivu médií Ludvíkovy slavnostní průvody taktéž značnou symbolickou rovinu a dokazovaly moc Paříže.¹²⁶ Stejně popularity se těšila i představení, při kterých se rekonstruovaly historické a námořní bitvy.¹²⁷ Tato zábava byla známá už v antice, inspirace tzv. naumachiemi je zde více než patrná. Naumachiemi se nazývaly inscenace námořních bitev; jejich prvním producentem byl Caesar, dalšími pak Augustus, Claudius, Nero nebo Titus. Hry se účastnil i sám císař, který dostal kostým pro velitele bitvy.¹²⁸

Ve „velkém století“ se těšily inscenace bitev (spojené s různými slavnostmi a průvody) taktéž velké popularity, jako v dobách antických. Kupříkladu v roce 1662 byla zorganizována slavnost (obrázek 9), při které se jezdci chopili různých historických rolí v pěti tzv. „kvadrilách“. ¹²⁹ Ludvík sám vedl první kvadrilu jako římský imperátor. On i ostatní rytíři, bubeníci, trubači, vlajkonoši, podkoní a pážata se oblékli po římském vzoru do zlaté a stříbrné barvy. Král, jedoucí na černém koni ozdobeném zlatými orly, tak vskutku připomínal skutečně římského císaře. Oproti tomu jeho bratr, princ Condé, a další veleli ostatním kvadrilám, ve kterých se jezdci stylizovali za Peršany, Turky, Indiány a Američany. Průvodu se účastnili taktéž vlajkonoši oblečení jako satyrové a faunové, nesoucí nad sebou úpony vinné révy.¹³⁰

¹²⁴ Ibid., s. 31-32.

¹²⁵ ROWELL 2012, s. 148.

¹²⁶ Ibid., s. 124.

¹²⁷ LEVI 2007, s. 31-32.

¹²⁸ STEHLÍKOVÁ 2005, s. 174.

¹²⁹ LEVI 2007, s. 211-212.

¹³⁰ SCHULTZ 2008, s. 70.

Obrázek 9 – Velký karusel Ludvíka XIV. na nádvoří Tuileries, malba neznámého malíře podle kreseb Henriho de Gissey



131

V těchto a jiných podobných turnajích šlo králi nejen o předvedení jeho výjimečného jezdeckého umění, ale také o poukázání na slavné bitvy a boje z historie. Tyto hry sloužily mimo jiné jako zábava pro veřejnost a plnily tak trochu formu jakýchsi lidových veselí, při nichž hrála hudba, tančila zvířata a žonglovali komedianti.¹³² Hlavní účel těchto slavností ležel však zcela jinde. Díky nim mohl Ludvík budovat svůj kult Krále Slunce a demonstrovat svoji sílu a moc, na kterou neměl nikdo, kdo takový průvod spatřil, kdy zapomenout.¹³³ Sám Ludvík se o funkci slavností zmiňuje ve svých *Pamětech* takto: „Jezdecká slavnost, která mi dala podnět k těmto úvahám, byla zpočátku plánovaná jen jako lehká zábava, ale zanícení postupně nabralo na síle a z akce se stala velkolepá, oslňující podívaná jak rozmanitých cviků, tak nezvyklostí oděvů a pestrostí emblémů.“¹³⁴

Samozřejmě se i při těchto průvodech čerpalo hojně z antické mytologie. Dokazuje to inaugurační slavnost z roku 1664, která byla oficiálně věnovaná Ludvíkově manželce a také matce.¹³⁵ Zdroje uvádějí, že za slavnostním průvodem následoval šest metrů vysoký Apollónův zlatý kočár, který za sebou táhl alegorie čtyř století a alegorie Pýthóna, Atlanta,

¹³¹ AKG Images. [online] *Carrousel donné par Louis XIV dans la cour du Palais des Tuileries*. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z https://www.akg-images.de/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQ8QKP6S9&SMLS=1&RW=1280&RH=580&PN=2&POPUPPN=71&POPUPID=2UMDHURMCD_Z.

¹³² LEVI 2007, s. 211-212.

¹³³ SCHULTZ 2008, s. 71.

¹³⁴ LUDVÍK XIV. *Paměti*. 2007, s. 127.

¹³⁵ A. Levi poznamenává, že ve skutečnosti šlo spíše o zalíbení se Louise de La Vallière.

Času a různých mytických zvířat.¹³⁶ V rámci soubojů protivníky nahrazovali atrapy (aby se předešlo zranění) a kopí se tak vrhala jen po napodobeninách – například hlavy Peršana nebo Medúzy. Tyto slavnosti navazovaly na antickou tradici mytických karuselů, které měla údajně prvně organizovat královna Kirké za účelem oslavy boha světla. Na jeho počest pořádala v kruhových manéžích jízdy vozů s cílem napodobit pohyb nebeských těles a Slunce na nebi. Těmito karusely se zabýval páter C.-F. Ménestel, který také jejich název odvodil od sousloví „*carrus soli*“ neboli sluneční vůz. Upevnil tak představu boha slunce Apollóna, který na svém ohnivém vozu krouží kolem Země.¹³⁷

Při takovýchto průvodech se nešetřilo ani na kostýmech; pro hry ze současného života bylo užíváno úborů podobných těm, které se běžně nosily u dvora, při antických a historických hrách však Ludvík trval na tom, aby byly kostýmy stylizované do dávných dob, rozhodně v jejich případě nešlo o tehdejší francouzskou módu (viz obrázek 10).¹³⁸

Obrázek 10 – Marquise-Thérèse de Gorla (zvaná Mademoiselle Du Parcová) v kostýmu



Co se odrazu antiky týče, divadlo často vycházelo z klasických mýtů, zejména pak převzatých od Homéra, Ovidia a Vergilia. Divadlo se v první polovině 17. století projevovalo ve dvou různých formách; zaprvé to byl řád vysokého umění činohry, který zavedl ve třicátých letech sám Richelieu a který se vyznačoval kvalitním herectvím (herectví zde fungovalo již jako odborná profese) a přenesením divadla z ulic pod střechem, za druhé zde můžeme mluvit o kočovných společnostech, které hrály převážně na ulicích a na všelijakých trzích. K takové společnosti se v roce 1643 přidal i sám Molière.¹⁴⁰

¹³⁶ LEVI 2007, s. 218.

¹³⁷ SCHULTZ 2008, s. 70-72.

¹³⁸ BLAHNÍK 1929, s. 419.

¹³⁹ Ibid., s. 419.

¹⁴⁰ LEVI 2007, s. 32.

Sám Ludvík se o divadlo a o umění inscenace jako takové zajímal vášnivě už od mládí. Ještě před dosažením věku osmnácti let zhlédl novou hru Thomase Corneilla, *Timocrates*, a to v bohatém doprovodu. Navštívil jej dokonce podruhé, tentokrát však ne v divadle Marais, kde se inscenace původně uváděla, ale ve Filipově rezidenci. Na první pohled se *Timocrates* jeví jako klasická tragédie, skutečnost je však trochu jiná. Levi uvádí, že se jednalo o nejúspěšnější hru celého století (*Timocrates* se dočkal neuvěřitelných osmdesáti repríz) uváděnou na jedné ze dvou tehdy ještě veřejných scén v Paříži. Údajně text této hry uměl odříkat každý Pařížan, tak se alespoň tradovalo mezi lidmi.¹⁴¹ Příčinou jeho popularity byl fakt, že se *Timocrates* dokázal skvěle trefit do požadavků diváků, již značně znuděných z her o konfliktech mezi láskou a povinností. Nový vkus lidí dokázal ocenit toto drama pro líčení galantní peripetie lásky.¹⁴²

Kladný vztah krále k umění a divadlu dokazuje i fakt, že mezi královy důvěrníky a přátele patřil Boileau, Racine, Lully i Molière (později exkomunikovaný), které král s velkou důvěrou bezmezně podporoval.¹⁴³ Oblíbeným žánrem krále byla však zejména tzv. comédie-ballet, jež se skládala jak z dialogických scén, tak z baletních čísel. Řadu těchto představení spolu vytvořili Molière a Jean-Baptiste Lully.¹⁴⁴ O tom, jak konkrétně byla uplatňována králova vůle skrze dramata jeho nejlepších básníků, se zmíníme více v jednotlivých kapitolách věnující se právě jejich dílu.

Výhoda divadla je širší pole působnosti, kterou má – v jedné chvíli dokáže zapůsobit na velké množství diváků. Divadlo je tudíž velice efektivním způsobem, jakým oslovit masy. Toho využívali nejen za antické demokracie, ale jak si brzy zmíníme, i za absolutistické Francie.

4.2 Střet baroka a klasicismu

Ke sporům nedocházelo ve Francii jen kvůli frondě, náboženství nebo staromilcům a modernistům. Jeden na první pohled neviditelný, ale o to více podstatný střet, se odehrával mezi velkolepým barokem a nastupujícím přísným klasicismem. Na vzájemné soupeření klasicismu a baroka je třeba se podívat jak s uvědoměním si širšího kontextu, tak se zaměřením se na otázku dramatu a jeho vývoje v těchto epochách.

¹⁴¹ Ibid., s. 202.

¹⁴² KUČERA, Jan Pavel. *Molière: moralista a posměváček*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2006, s. 58.

¹⁴³ BLOCHE 2006, s. 12-13.

¹⁴⁴ Mířtři klasické hudby. [online] *Nové drama a divadlo v čase Ludvíka XIV.* [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://mistri.muzikus.cz/baroko/jean-baptiste-lully/nove-drama-a-divadlo-v-case-ludvika-xiv>.

Baroko se rozvíjelo v 17. století takřka souběžně se začínajícím klasicismem; jenže v druhé polovině tohoto století, kdy se za vlády Ludvíka XIV. stává klasicismus směrem určujícím, se dává baroko pomalu na ústup.¹⁴⁵ V průběhu 17. století došlo k odmítnutí barokní estetiky; Šrámek přímo říká, že baroko působí jako intermezzo mezi dvojím typem klasicismu – renesančním a tím ludvíkovským. A byl to právě onen klasicismus doby Krále Slunce, který se zaměřil na dramatické básnictví a který tak konečně naplnil ideál renesance a přiblížil se slávě a kvalitě literatury antické.¹⁴⁶ Ovšem vzhledem k tomu, že oba směry koexistovaly paralelně vedle sebe, nelze přesně určit hranici, kdy baroko odchází a přenechává umělecký svět a divadelní jeviště odměřenému klasicismu. Asi bychom se o to ani neměli pokoušet. Vladimír Mikeš upozorňuje na zavádějící literárněhistorické pojmy, o které se mnozí teoretici pokoušejí, a pomocí kterých se snaží zařadit Corneillovo či Racinovo dílo do toho či onoho období. Však jenom tím, jak literární historie střídavě tyto dva dramatiky 17. století zařazuje mezi klasicismus a baroko dokazuje, jak nejasné tyto hranice jsou.¹⁴⁷ Balety, v nichž vystupoval sám Ludvík, jsou i díky Lullyho hudbě vzorově barokní. Jejich cílem je okouzlit publikum, zapůsobit na emoce člověka, líbit se. To je sice pravda, ovšem musíme taktéž zohlednit, že umělecky hodnotné balety v době Krále Slunce neměly pouze bavit, ale jak již bylo zmíněno výše v této práci, dávaly si za úkol taktéž ovlivňovat diváky a jejich názor na krále. Jejich sociální a politický dopad je tudíž neodmyslitelný.¹⁴⁸ I v tomto případě se nám zde střetává tudíž vícero náhledů na věc.

Co se vztahu k dramatu týče, rozhodující zápas klasicismu a baroka byl sveden právě na poli dramatickém.¹⁴⁹ Barokním divadlo mělo tehdy totiž nevelkou kvalitu. Jeho hlavním cílem bylo primárně diváka pobavit. Ani samotná tragédie zdaleka nepřipomínala slavný žánr z dob řeckého starověku, rozhodně již nedodržovala všechny rysy, které by správně měla mít. Těmito znaky antického dramatu (a především náročnější tragédie) jsou: nápodoba skutečnosti (mimetičnost), pravděpodobnost děje, zásada tří jednot (místa, času, děje), dodržování schématu začátek-střed-konec, případně přímo pěti stupňové schéma (klasická tragédie má mít 5 částí: expozici, kolizi, krizi, peripetii, katastrofu), striktní oddělování žánrů

¹⁴⁵ ŠRÁMEK 2012, s. 117.

¹⁴⁶ Ibid., s. 128.

¹⁴⁷ MIKEŠ 2001, s. 9.

¹⁴⁸ France Musique. *What is baroque dance?* [online] published on 18 January 2019 [cit. 9. 7. 2019], Francemusique.com. Dostupné z <https://www.francemusique.com/musical-knowledge/what-baroque-dance-21136>.

¹⁴⁹ ŠRÁMEK 2012, s. 136.

(tragédie s pochmurným a tragickým dějem oproti odlehčené komedii). Zápletky barokní tragédie byly však nepravděpodobné a témata připomínala spíš dobrodružné romány; o napínavé souboje, vraždy či mučení zde nebyla nouze. Navíc zde docházelo k mísení žánru tragédie a komedie, což bylo dříve něco nevídaného. Tzv. tragikomedie byla vážná hra, která námětem připomínala tragédii, avšak měla šťastný konec.¹⁵⁰

Jenže počátkem 17. století se vše začalo měnit. Protibarokní tendence začaly nabírat na síle a v umění zavládla snaha ustanovit řád a pravidla, kterými by se měla básnická díla a dramata řídit. Díky tzv. *doctes* („učeným“) - zapáleným podporovatelům antiky a teoretikům dramatu – se drama začalo odklánět od laciné přitažlivosti dramatu barokního a začalo se vracet k dramatu z antiky vycházejícího. Žánry tragédie a komedie se tak opět přiblížily svým původním antickým vzorům.¹⁵¹ Klasicistní divadlo se taktéž definitivně rozešlo i se středověkými vzory (z nichž vycházel například William Shakespeare) a dalo se cestou přísného držení se antické tradice a vzorů.¹⁵² Na druhou stranu zde stále přetrvávaly španělské a italské vzory, které se těšily velké oblibě ve století předcházejícím. Nelze tedy říci, že by nástup klasicistního dramatu nebyl ničím narušovaný nebo respektive, že by toto drama dominovalo na uměleckém poli zcela samo. I přes veškeré snahy učených (*doctes*) se stále objevovaly smíšené žánry jako tragikomedie nebo barokní pastorála. Celou francouzskou společností tak rezonovaly debaty o tom, zda se definitivně přiklonit k Aristotelovým zásadám a k odkazu antiky, či kráčet vlastní cestou.¹⁵³

Nakonec se však ukázalo, že největší vliv na utváření nového uměleckého směru měly velké tvůrčí osobnosti a teoretici klasicismu. Tato doktrína a její rysy byly do značné míry oživeny právě díky literárním teoretikům. Za hlavního představitele teorie literárního klasicismu je považován Nicolas Boileau-Despréaux, jeho didaktická báseň *L'Art Poétique* (*Umění básnické*) slouží dodnes jako hlavní příručka k studiu teorie klasicismu.¹⁵⁴ (Viz kapitola Nicolas Boileau-Despréaux a jeho *Umění básnické*.)

Ovšem za jednou z největších osobností francouzského klasicismu je považován Jean Chapelain. To, že stojí tak trochu ve stínu známějšího Boileau-Despréauxem, je způsobeno pravděpodobně kritikou Chapelaina samotného Despréauxe, který se pokusil očernit

¹⁵⁰ ŠRÁMEK 1997, s. 67.

¹⁵¹ ŠRÁMEK 2012, s. 136.

¹⁵² TUREČEK et al. 2017, s. 52.

¹⁵³ BLAHNÍK 1929, s. 415.

¹⁵⁴ TUREČEK et al. 2017, s. 53.

Chapelainovu skvělou pověst (tento teoretik byl literárním důvěrníkem samotného kardinála Richelieua). Udělal to skrze tvrdou kritiku Chapelainova klasického hrdinného eposu *La Pucelle* (Panna), ve které nepřímo označil Jeana Chapelaina za netvůrčího a rigidního pedanta. Pravda je však taková, že Chapelain byl především systematik a do jisté míry se v jeho představách odráží nejlépe dobové názory.¹⁵⁵

Jean Chapelain zase řeší otázky divadelní tvorby v teoretických statích *Lettre sur la règle de vingt-quatre heures* (dopis o pravidle jednoty času), *De la poésie représentative* (O dramatickém básnictví), přičemž si zakládá na tragédii, která je psaná podle antického vzoru.¹⁵⁶ Jeho dalším dílem je pak *Lettre sur l'art dramatique* (List o dramatickém umění).

Na názory Chapelaina navázal abbé d'Aubignac, který ve svém díle *La Pratique du Théâtre* (O divadle) zdůrazňoval pravděpodobnost děje. Naopak jiný názor měl Pierre Corneille, který v *Rozpravách o dramatické básni* staví pravdu ještě na vyšší pozici než pravděpodobnost. Navíc poukazoval na odlišnost starověkého a moderního vkusu, a proto tak docela s antickým modelem nesouhlasil.¹⁵⁷ Tím se dostal do sporu s d'Aubignacem, kterého se však zastali Racine a Boileau.¹⁵⁸ Jak je patrné, nebylo vůbec snadné dojít v otázce nově formujícího se směru nějaké shody. Avšak právě díky těmto teoretikům se podařilo definovat klasicismus a požadavky na jeho umění.

4.3 Klasicismus a rysy klasicistního dramatu

Vznik klasicismu nelze, stejně jako u dalších uměleckých směrů, datovat na rok přesně. Jisté však je, že pro formulaci základních klasicistních zákonů je zásadní především italské a francouzské 17. století.¹⁵⁹ Pokud bychom se měli pokusit o konkrétnější dataci, můžeme říci, že program klasicismu byl vypracováván ve 30. letech 17. století již výše zmíněnými kritiky a teoretiky, kteří byli spojeni s Akademií a Chapelainem.¹⁶⁰ S názvem klasicismus to taktéž není tak jednoduché. Název tohoto uměleckého směru je odvozen od pojmu „*classicus*“, jenž byl poprvé užit Aulem Gelliem autorem encyklopedických miscelaneí. Ve svém spisu doporučuje Gellius držet se „nejlepších autorů“; nejlepší autor je ve spisu metaforicky označen jako „*scriptor classicus, non proletarius*“ (autor první

¹⁵⁵ Ibid., s. 58.

¹⁵⁶ ŠRÁMEK 2012, s. 136.

¹⁵⁷ ŠRÁMEK 1997, s. 73-74.

¹⁵⁸ ŠRÁMEK 2012, s. 138.

¹⁵⁹ BRETT, Vladimír. *Molière*. 1. vyd. Praha: Odeon. 1967, s. 33.

¹⁶⁰ ŠRÁMEK 2012, s. 147.

majetkové třídy, platící tomu odpovídající daně, a nikoli proletář, nemající žádné daňové povinnosti). Teprve až v renesanci a humanismu je tento termín užíván v širším smyslu – klasický začíná znamenat „pojící se s antickou kulturou“.¹⁶¹ Poněvadž jedním z nejdůležitějších požadavků klasicismu bylo napodobování antických vzorů, znamenalo slovo „klasické“ pro tehdejší umělce „dokonalé“, to nejlepší, to hodné následování a především to, co zůstává neměnným vzorem.¹⁶² Klasicismus vychází z přesvědčení, že jeho pohled na svět a na umění je jediný správný. Samotný název tohoto uměleckého směru pochází až z 19. století, kdy vznikl jako protipól k romantismu. Co se literárních forem a žánrů týče, největší obliby dosáhla za klasicismu dramatická poezie, která převládla nad poezií epickou a lyrickou. Právě divadlo zažívalo v té době obrovský rozkvět, a to především díky dvoru Ludvíka XIV., který jej velice podporoval (a ostatně také často využíval). Za jeho vlády byl klasicismus nejen módním, ale takřka určujícím stylem, mohli bychom přímo říci „oficiálním uměním“.¹⁶³ Dramatici té doby psali po vzoru antických dramát a napodobovali je. Zajímali se především obecně o charakter člověka a hodnotu morálky. Jejich cílem bylo svými dramaty nejen pobavit, ale i vychovávat.¹⁶⁴ To jde ruku v ruce s již zmíněným požadavkem na umění na dvoře Ludvíka XIV. To mělo na lidi působit nejen esteticky, ale i je do jisté míry formovat či o něčem přesvědčit. Právě tohoto aspektu klasicistního dramatu dokázali, jak si brzy ukážeme, využít Pierre Corneille, Jean Racine i Jean-Baptiste Poquelin neboli Molière.

Klasicismus (jako pojem typologický) se snažil směřovat k dokonalosti a dosáhnout tak trvalých uměleckých hodnot.¹⁶⁵ Stejně tak tomu bylo i u samotného dramatu. Mezi znaky klasicistního dramatu patří tudíž znázorňování trvalých a platných hodnot a zabývání se jevy obecné povahy (nikoli nahodilými událostmi, v kterých si libovalo baroko). Mezi hlavní znaky nově formujícího se klasicistního dramatu patřilo striktní oddělení žánrů tragédie a komedie.¹⁶⁶ Požadováno bylo, aby tyto žánry zůstaly odděleny tak, jak je znala renesance, která čerpala přímo z antického umění.¹⁶⁷ Vedle ódy a eposu byla nejoblíbenějším klasicistním žánrem právě tragédie. Ta měla za úkol věnovat se vznešeným tématům, jako byl

¹⁶¹ TUREČEK et al. 2017, s. 16.

¹⁶² BRETT 1967, s. 33.

¹⁶³ ŠRÁMEK 2012, s. 147.

¹⁶⁴ HORAŽDOVSKÁ, Marcela, ed. a RADIMSKÁ, Jitka, ed. *Antologie francouzské literatury = Anthologie de la littérature française*. 1. vyd. Plzeň: Fraus. 2001, s. 150.

¹⁶⁵ ŠRÁMEK 2012, s. 147.

¹⁶⁶ Ibid., s. 136-140.

¹⁶⁷ ŠRÁMEK 1997, s. 73.

například duševní a citový život králů, šlechty nebo jiných urozených hrdinů. Naopak komedie, „nižší žánr“, již nebyla pro klasicisty natolik významná, viděli v ní jen neškodný prostředek k odhalování nedostatků a chyb ve společnosti. Vyhrazeny jí byly postavy jako nízkého rodu a postavení.¹⁶⁸ Otázka žánru je však ještě složitější; jak uvádí Šrámek, podle tehdejších představ netvořilo samotné drama zvláštní literární druh, ale spadalo do poezie, konkrétně do dramatické. Vedle ní se poezie samozřejmě dělila ještě na poezii lyrickou a epickou.¹⁶⁹

Francouzské drama se mohlo však dělit ještě dále; základní žánry tragédie a komedie bylo možno ještě více specifikovat, vznikaly tak politické a náboženské tragédie, mravoučné komedie, komedie s realistickými prvky nebo dramatické pastorály. S komediálním žánrem to bylo ještě složitější, i přes veškerou snahu být mravoučný a neužívat vulgární výrazy, vznikalo mnoho her navazující na tradici frašek se značně drsným humorem. Inspirací byly španělské a italské komedie, které kupříkladu přinesly do francouzské literatury archetyp mazaného sluhy. Tento literární typ zná již helénistické divadlo, postavy chytrých otroků se často objevují v díle Menandra, představitele tzv. *Nové attické komedie*. V Římě na něj navazoval Plautus a Terentius.¹⁷⁰

Tím se dostáváme k tématu postav v klasicistních dramatech. Dramatičnost již nepřetrvává ve vnějším ději (tak, jako tomu bylo u barokní tragédie), ale přesouvá se do nitra hrdinů. Právě značná psychologizace je jedním z nejdůležitějších nových ideálů, který se v dramatu 17. století formuje. Specialistou na vykreslení psychologie postav byl Pierre Corneille, tak často kritizovaný na nedodržování antických ideálů a klasicistních pravidel. Ve svých tragédiích nelíčí pouze hrdinské činy postav, ale zaměřuje se na jejich nitro. Jeho hrdiny velice často zmítá vnitřní boj, který v nich svádí povinnost a vášně.¹⁷¹ Lze o nich říci, že dochází k jejich deheroizaci, zároveň se jedná výjimečné osobnosti, které si uvědomují příčiny svého neštěstí a na scéně tak dochází k jejich častému zamyšlení se nad vlastním vystupováním.¹⁷²

¹⁶⁸ BRETT 1967, s. 32-33.

¹⁶⁹ ŠRÁMEK 2012, s. 140.

¹⁷⁰ University College London. [online] *Menander's Dyskolos Study Guide* [cit. 9. 7. 2019]. Dostupné z https://www.ucl.ac.uk/drupal/site_classics/classical-play/past-productions/2016-menander-dyskolos/menanders-dyskolos-study-guide.

¹⁷¹ ŠRÁMEK 2012, s. 138-139.

¹⁷² MIKEŠ 2001, s. 40.

Co se volených témat týče, mnozí umělci (s přihlédnutím na slova Aristotela) psali o historických událostech a nechali se inspirovat dějinami. Právě ty jsou podle Aristotela nejvhodnější k básnickému zpracování.¹⁷³ Náměty ze současnosti nejsou žádoucí (snad jen v případě, kdy se jedná o exotickou zemi, jako v Racinově *Bajazidovi*), nejvíce čerpá klasicistní tragédie proto z antiky, ideálně z antiky královské a císařské. Díky tomuto propojení mezi světem antickým a současným mohou čtenáři klasicistních děl zažít totéž, co prožívali recipienti v antice – zkaženost dvořanů, podlost zlých rádců, nenávisť pomlouvačů nebo korupčnost dvora. Do antických kulis se dá schovat však ještě mnohem více, snadno může být skrze antické hrdiny ztvárněno osobní strádání a radosti samotného Krále Slunce a jeho nejbližšího okolí.¹⁷⁴

S tím souvisí již výše zmíněná touha po pravděpodobnosti děje a snaha dramatem napodobit život. Všechny prvky, které by navozovaly dojem fikce, bývaly v dramatech nežádoucí. Podobná logika platila i pro místo, čas a děj. Jednota místa znamenala, že se děj musel odehrávat na témže místě (vymezeném třeba zdmi paláce nebo hradbami města), jednota času zasazovala zápletku do časového horizontu maximálně 48 hodin a jednota děje vycházela z přímé zápletky v jedné hlavní dějové linii. Právě v těchto případech je stavění na antickém učení naprosto určující. Zásada, že drama má napodobovat skutečný život pochází od Aristotela, stejně tak ale dodržování jednoty času, děje a prostor neboli zásada tří jednot.¹⁷⁵ Ostatně právě tato pravidla klasicismu vznikala na základě děl antických teoretiků literatury, a to již zmíněného Aristotela a Horatia. (Řeč o nich bude v další kapitole).

Zajímavé však je, že i když se o prvních pravidlech mluví již ve třicátých letech (kdy Jean Mairet nastiňuje požadavek na jednotu času), trvá ještě dlouho, než je začnou dramatici nějakým způsobem reflektovat. Pierre Corneille přiznal, že dlouho netušil, že nějaká pravidla existují. Vyskytli se samozřejmě i odpůrci pravidel, která podle nich narušovala autorskou originalitu a svobodu. Spor mezi odpůrci a příznivci pravidel je dokonce zobrazen v satirické komedii *Blouznilky*, jejíž námět je dílem kardinála Richelieua. Hádka těchto dvou táborů pak vrcholí tzv. *Sporem o Cida*.¹⁷⁶

Zásady klasicismu neměly pouze kopírovat antiku, ale měly být zároveň i přirozené a rozumné. Klasicistní drama se tak zabývalo i obecně uznávanými hodnotami společnosti,

¹⁷³ ŠRÁMEK 1997, s. 68.

¹⁷⁴ VANTUCH 1990, s. 15.

¹⁷⁵ ŠRÁMEK 1997, s. 74.

¹⁷⁶ MIKEŠ 2001, s. 37-38.

jako jsou například ty sociální, náboženské nebo etické. Umění tak mělo sloužit hlavně člověku, mělo jej zušlechťovat a učit; umělecká krása nebyla považována za samoúčelnou. Pro klasicismus je také typický obdiv k logice, respektu a řádu, který značně souvisel s dočasnou rovnováhou, kterou nastolil ve své politice Ludvík XIV.¹⁷⁷ Celá klasicistní koncepce antiky, která slouží klasicismu jako estetický vzor, podle Čermáka perfektně odpovídá césarismu Krále Slunce, jenž kráčí ve šlépějích starověkého Říma a odkazuje se k němu. Návrat k antickým ideálům nejvíc podporuje klasicistní architektura a především literatura.¹⁷⁸ I ta se totiž zrodila díky inspiraci a vlivu z dob antiky. Více o této inspiraci si nastíníme v dalších kapitolách, v nichž se budeme stručně věnovat teorii umění.

4.3.1 Antický vzor klasicistních žánrů

Zjevné je, že shoda mezi teoretiky a znalci umění v otázce umění a zejména správnosti dramatu rozhodně nepanovala. Není se čemu divit, vždyť ve společnosti stále ještě dohořival spor mezi „anciens“ a „modernes“, navíc tomu nebylo tak dávno, co diváky po celé Francii bavila „*commedia dell'arte*“ a další španělsko-italské importy. Nicméně klasicismus byl na počátku své slávy, které měl pak plně dosáhnout v příštím století, byl nesmírně křehký a rozhodně potřeboval jednotu. Naštěstí se ukázalo, že i tentokrát (jako často v minulosti) našla umělecká obec odpověď v antice. U většiny došlo brzy k definitivnímu příklonu k učení Aristotela, Quinta Horatia Flakka a dalších. Do historie vstoupil se svou poetikou (která vycházela právě z výše zmíněných autorů) pravděpodobně nejvýrazněji již zmíněný Nicolas Boileau-Despréaux. Různí lidé psali poetiky, ale pro potřeby této práce uvádíme detailněji pravděpodobně nejznámějšího Boilea. Ostatně právě na jeho *Umění básnickém*, kterým se pokusil vymezit myšlenkově a esteticky umění klasicismu a které se značně opírá o antický vzor, se dá velice dobře ukázat přímá vazba Horatia a jeho díla *De arte poetica* (jež si zase mnohé půjčovalo z Aristotela). Proto budou následující řádky vykládat především o Aristotelovi, Horatiovi a Boileauovi.

4.3.1.1 Poetika Aristotela a Quinta Horatia Flakka

I když se na první pohled zdá Aristotelova (384 př. n. kl. – 322 př. n. l.) *Poetika* podstatnější pro teorii dramatu, zaměříme se v rámci této kapitoly více na římského básníka a tvůrce *De arte poetica* (*O umění básnickém*), na Quinta Horatia Flakka (65 př. n. l. – 8 př. n. l.). Důvod je prostý, v klasicismu si jej za vzor pro svou poetiku zvolil Nicolas Boileau-Despréaux, čímž vdechl Horatiově dílu nový život. Navíc práce obou antických teoretiků jsou

¹⁷⁷ HORAŽDOVSKÁ 2001, s. 150.

¹⁷⁸ ČERMÁK 1960, s. 70.

v mnohých ohledech více než podobné, protože Horatius zase vycházel ze svého řeckého předchůdce.

Aristotelova *Poetika* je dílo zabývající se básnickou tvorbou, konkrétněji se věnuje básnictví epickému a dramatickému, v rámci posledně jmenovaného se pak zaměřuje především na tragédie.¹⁷⁹ (Tehdy drama netvořilo zvláštní literární druh, jako dnes, ale spadalo do poezie, konkrétně do dramatické. Vedle ní se poezie přirozeně dělila ještě na poezii lyrickou a epickou.)¹⁸⁰ Samozřejmostí je, že v tragédii by nemělo chybět tragično, utrpení, bolest, smrt hrdiny a zármutek.¹⁸¹ Aristotelés nebyl zdaleka první, kdo se věnoval úvahám o umění a o básnictví. Již předsokratovští filosofové, a ostatně i Sókratés sám, vyslovili zajímavé myšlenky, na které navázal Platón (s nímž často Aristotelés nesouhlasí), své postoje měli i pythagorejci, Démokritos či Gorgiás.¹⁸²

Co se celkového pojetí tragédie týče, Aristotelés uvádí, že každá tragédie má šest složek (děj, povahu, mluvu/myšlenkový výraz, výpravu a hudební skladbu). Nejdůležitější z nich je ale právě děj a události, které jsou v tragédii popisovány, a které jsou také hlavním zájmem tragédie. Děj každé správné tragédie by měl být celistvý a přehledný, měl by mít začátek, střed a konec. S tím souvisí také vůbec nejznámější Aristotelovo pravidlo, a to zákon tří jednot zahrnující v sobě jednotu děje, času a místa. S dějem se pojí ještě další vlastnosti, a to možnost, pravděpodobnost a nápodoba. Cílem básnictví je podle něj vyjádřit to obecné (tím se také liší například od dějepisectví, které se věnuje jednotlivým a zvláštním událostem). Události a činy v tragédiích musí být přesvědčivé, aby recipient nepochyboval o tom, že se to stalo, nebo že se to stát může. Kdyby tomu tak nebylo, děj by ztratil na důvěryhodnosti. Aristotelés dále uvádí, že básník má být tvůrcem dějů a napodobovat příběhy a události, jež vzbudí v divákovi či čtenáři největší bázeň a soucit.¹⁸³ Tento názor, že umění je napodobení (*mimésis*), sdílel Aristotelés s Platónem, Aristotelés však na rozdíl od svého předchůdce staví umělecké výtvořiny nad věci, protože ty zobrazují to, co je obecné. Napodobení je podle něj prostředkem, nikoli cílem. Recepce umění podle jeho názoru probíhá podobně, jako filosofické poznání; nejprve dojde ke smyslovému poznání, až pak postupně pronikne do světa smyslového a odhaluje tak podstatu a pravdu věcí. Tato metafyzičnost napodobení je

¹⁷⁹ KŘÍŽ, Antonín. *Úvod*. In: ARISTOTELÉS. *Rétorika; Poetika*. Praha: Rezek. 1999, s. 324.

¹⁸⁰ ŠRÁMEK 2012, s. 140.

¹⁸¹ ARISTOTELÉS. *Rétorika; Poetika*. Praha: Rezek, 1999, s. 348-357.

¹⁸² KŘÍŽ 1999, s. 324-325.

¹⁸³ ARISTOTELÉS 1999, s. 348-357.

u Aristotela zcela zásadní. Nejpodstatnější pro tuto práci je však poznatek, který uvádí Antonín Kříž v *Úvodu k Poetice*, a to, že umění nezobrazuje jednotlivé předměty, ale konkrétní ideje a typy, čímž skutečnost idealizuje. Tento Aristotelův starověký poznatek je stále živý a platí ve všech dobách, ať už mluvíme o jakémkoli uměleckém směru. Tyto literární typy bývají často znázorněny skrze postavy, které básník vybaví sice jménem, individuálními vlastnostmi a názory, zasadí je do nějakého příběhového rámce a historické doby, ale přesto tyto postavy nejsou individua, nýbrž typy.¹⁸⁴ Právě tato typizace dokonale funguje i v kontextu klasicistních dramát Corneille, Racina a vlastně i Molièra, jak dobře uvidíme v následujícím oddílu.

Poetické dílo Quinta Horatia Flakka *De arte poetica* (O umění básnickém) je jednou z nejvýznamnějších poetik, která zásadně ovlivnila klasicistní teoretiky a svým stylem i přímo samotného Boileau-Despréauxe. Navíc v Římě, který se tou dobou zajímal více o politiku, pletichaření a válku než o poezii, nebylo před Horatiem jiného římského básníka, který by se tolik zamýšlel nad úvahami o poetice jako právě on. Není bez zajímavosti, že Horatiovo dílo sloužilo v době Augustově jako podpora jeho kulturní politiky a náboženských a mravních reforem. A to dokonce i přes to, že se Horatius Flaccus účastnil v bitvě u Filipp na straně Bruta.¹⁸⁵ S přihlédnutím k tématu této práce je paralela mezi Augustovým Zlatým věkem a Velkým stoletím francouzské literatury za Krále Slunce, který se taktéž rád opíral o vznikající klasicistní umění, opravdu pozoruhodná.

Sám Horatius (ovlivněn četbou řeckých spisovatelů a filosofů¹⁸⁶) vycházel ze sporu z Aristotelovy *Poetiky* a *Rétoriky*; co se týče římských vzorů, inspiroval se díly svých starších současníků Varrona a především Cicerona, jenž se úžeji zaměřoval na úvahy o rétorice. Dále vycházel z Neoptolema z Paria (alespoň jak tvrdí ve 3. stol. n. l. Porfyrios), jehož dílo se nám však bohužel nedochovalo. S Aristotelem sdílí Horatius Flaccus hned několik důležitých myšlenek. Zaprvé představu jednoty jako organické celistvosti formované s přiměřeností, dále představu poezie jako nástroje poznání, a především pak důraz na morálku. Stejně jako Aristotelés, i on pojednává ve své poetice pouze o dramatu a epice. U Horatia je to však více než překvapivé vzhledem k tomu, že sám se věnoval především psaní poezie, a naopak forma dramatu mu byla relativně cizí. S alexandrijskými badateli souhlasí pak s kladením důrazu

¹⁸⁴ KŘÍŽ 1999, s. 328-329.

¹⁸⁵ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Slovo k Horatiově Poetice*. In: HORATIUS, Quintus Flaccus. *De arte poetica = O umění básnickém*. 1. vyd. Praha: Academia. 2002, s. 65-69.

¹⁸⁶ STEHLÍKOVÁ 2002, s. 61.

na originalitu a individuální styl autora, s příkláněním se k estetické funkci a s tolerancí k uměleckému dílu. I když je dnes Horatiova poetika považována za zcela zásadní a klasickou, ne každý si uvědomuje její zvláštnost, jedinečnost a řekněme až kontroverznost. Jak upozorňuje Stehlíková, Horatius hned v úvodu celkově ne příliš dobře strukturovaného díla líčí báseň jako prazvláštní obludu a svou poetiku uzavírá obrazem šíleného básníka, jenž ji píše. O struktuře *De arte poetica* lze říci jen to, na čem se shodne většina literárních teoretiků: má tři základní části, přičemž první dvě slouží k vyložení teorie a poslední k převedení teorie do praxe. Dílo stojí tak trochu na pomezí satirické básně (v jejichž psaní Horatius zvláště vynikal) a teoretického (a do jisté míry i didaktického) spisu. Horatius nepůsobí ve svém díle příliš vědecky, ale spíš jako teoretizující básník, který s lehkostí a nápaditostí sobě vlastní řeší různé otázky poetiky, volně mezi nimi skáče a chvílemi balancuje mezi protikladnými postoji.¹⁸⁷

Nyní se podívejme na hlavní myšlenky *De arte poetica* týkající se uměleckých hodnot tak, jak je přímo uvádí Horatius Flaccus. První si zasluhuje být zmíněna myšlenka, že umění je aktem racionálním. („*Scribendi recte sapere est et principium et fons.*“¹⁸⁸) Rozum by měl stát za vznikem každé správné tvorby. Co se tohoto bodu týče, Stehlíková z něj vyvozuje, „že umění může být tímto pádem dirigováno obecnými poučkami (*facundia, ordo, iunctura*), v nichž se odráží tendence k jednotě básně, která záleží v přiměřenosti částí navzájem a k celku.“¹⁸⁹ Další myšlenka díla vychází z toho, že pravda vyvěrá z napodobování přírody (neboli života); aneb jak píše Horatius „*Respicere exemplar vitae morumque iubebo. Doctum imitatore, et vivas hinc ducere voces.*“¹⁹⁰ Pro potřeby tohoto díla je snad ale vůbec nejzajímavější postřeh Horatia týkající se funkce uměleckého díla. To podle něj má za úkol jak bavit, tak být prospěšné. „*Aut prodesse volunt aut delectare poetae. Aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.*“¹⁹¹ (Překlad Svobodové: Buď bavit chce básník, anebo udílet praktické rady – či to, co dá životu váhu i vzlet, chce současně říkat.) Právě tato myšlenka je pro klasicistní umění a kontext doby, ve kterém se rozvíjelo, zcela zásadní. Ostatně o těchto prvních třech myšlenkách se Stehlíková zmiňuje jako o základních kamenech, na kterých leží

¹⁸⁷ Ibid., s. 68-71.

¹⁸⁸ HORATIUS, Quintus Flaccus. *De arte poetica = O umění básnickém*. 1. vyd. Praha: Academia. 2002, s. 42.

¹⁸⁹ STEHLÍKOVÁ 2002, s. 70.

¹⁹⁰ HORATIUS 2002, s. 42. Překlad Dany Svobodové: „Básník se musí naučit znát, jak to v životě chodí, a ve své hře to pak živě imitovat (na tom trvám).“

¹⁹¹ Ibid., s. 44.

každý klasicismus.¹⁹² Horatius taktéž nabádá ke stručnosti, k uvěřitelnosti a pravděpodobnosti postav, které by se měly chovat tak, jak se od nich očekává, a k dodržování formy typické pro tragédii a komedii – „*Versibus exponi tragicis res comica non vult*“ (překlad Svobodové: komická hra se zdráhá být podána tragickým veršem).¹⁹³ Ač sám Říman, z jeho slov je patrné, že velice ctí Řeky a jejich přínos k dramatu, dramatikům následující jeho slova radí, aby se drželi ve dne v noci helénských vzorů.¹⁹⁴ Jak je vidět, bere si Horatius Flaccus mnoho z Aristotela nebo z jiných řeckých a římských teoretiků, ale svůj osobitý pohled na věc nezapře. Jeho práce, leckdy humorná, jindy satirická, nebo dokonce útočná, připomíná opravdu spíš báseň, než teoretické dílo. Navíc Horatius nevyjadřuje všechny své myšlenky explicitně, ale velice často píše v metaforách a hádankách. Je tedy spíše teoretizujícím básníkem – ostatně i právě v tomto ohledu je velice podobný teoretikovi, kterému se budeme nyní věnovat, a který již na první pohled z římského básníka vycházel – Nicolasovi Boileau-Despréauxovi.

4.3.1.2 Nicolas Boileau-Despréaux a jeho Umění básnické

Horatiovo pozoruhodné dílo došlo zajímavého osudu. Nejenže se stalo slavným díky okřídleným rčením v něm obsaženým a posloužilo mnohým studentům k učení se latiny¹⁹⁵, ale především ovlivnilo jednu z nejslavnějších klasicistních poetik své doby – a to tu od Nicolase Boileau-Despréauxe.

Toto Boileauovo dílo z roku 1674 se nazývá *L'Art poétique (Umění básnické)* a stejně jako u Horatia, i jeho žánr je relativně komplikované jednoznačně určit. Lze říci, že se jedná se o veršovanou poetiku¹⁹⁶ či didaktickou báseň nebo teoretický spis ve verších. Báseň se zabývá uměním klasicismu, v jedné ze svých částí se i blíže věnuje žádoucí podobě dramatu v tehdejší Francii a celkově doporučuje styl, jaký by literáti té doby měli následovat. Podobně jako u Horatia, i podle *Umění básnického* by se krása měla řídit současně třemi příkazy: rozumu, přírody a pravdy. Příkaz rozumu vychází z Descartova racionalismu a stojí v opozici baroknímu vkusu. Příroda je inspirací pro svoji neměnnost, všeobecnou platnost a dokonalost. Jen díky těmto příkazům může být naplněn ten třetí, příkaz pravdy uměleckého díla. Celou tuto Boileauovu estetiku podpírá učení antiky, které má sloužit jako dokonalý vzor a které je hodno následování. A to především díky jeho pohledu na krásu; Boileau oceňuje

¹⁹² STEHLÍKOVÁ 2002, s. 70.

¹⁹³ HORATIUS 2002, s. 15-21.

¹⁹⁴ Ibid., s. 42.

¹⁹⁵ STEHLÍKOVÁ 2002, s. 60.

¹⁹⁶ ŠRÁMEK 2012, s. 156.

především schopnost líčit „vkusně“ ošklivé a hrozné věci.¹⁹⁷ Právě tato Boileauova myšlenka posloužila umění parnasismu¹⁹⁸, které se rozvíjelo v 19. století.¹⁹⁹

Umění básnické má celkem čtyři části. První se věnuje všeobecným zásadám umělecké tvorby bez ohledu na formu nebo žánr. Boileau zde řeší taktéž vlastnosti, které by měl mít správný básník a také přirozený talent a sebekritičnost, které by taktéž neměl postrádat. Boileau až nekriticky vyzdvihuje poezii a dokonalost rýmu Malherba, naopak haní Ronsarda, i když připouští, že je to právě jeho renesanční básnická škola, která začala napodobovat jím tak ceněné antické vzory. Ve druhé části díla tento básník a teoretik definuje „nízké“ žánry a velké žánry, kam řadí i tragédii, komedii nebo eposej. Těm se podrobněji věnuje v části třetí.²⁰⁰ Zásadám správného dramatu se věnuje třetí zpěv. I zde vychází Boileau především z Aristotela a Horatia a jejich základních pravidel pro tvorbu dramatu (a především pak tragédie). V této třetí části je v něm kladen důraz především na jednotu času, děje a místa.

*„Ať je místo děje pevně vymezené.
Jeden autor od Pyrenejí bez studu²⁰¹
do jediného dne shrnul řadu roků:
pak často hrdina té neumělé hry,
dítě v prvním dějství, je starcem v posledním.
My však, které svým zákonem váže rozum,
chceme, aby dovedně rozvíjel se děj,
aby jedno místo, jeden děj, jeden čin
udržely hlediště do konce plné.“²⁰²*

Stejně, jako jeho předchůdci, i Boileau vznáší požadavek promyšleného děje, který dokáže diváka dojmout a zasáhnout. Upozorňuje také na nutnost spojit vytríbený jazyk a formu se silným příběhem, a tudíž kvalitním obsahem. Ideál nachází Nicolas Boileau v řeckém divadle,

¹⁹⁷ SGALLOVÁ, Květa, ed. a KROUPA, Jiří K., ed. *O umění básnickém a dramatickém*: (antologie). 1. vyd. Praha: KLP-Koniasch Latin Press. 1997, s. 184.

¹⁹⁸ Parnasismus je literární směr, zakládající si na ideji „umění pro umění“, znovuobjevuje uvolněné formy romantické poesie, používání exotických a klasických prvků a vysoce stylizovaným jazykem. Typický pro francouzskou literaturu druhé poloviny 19. století (Wikipedie).

¹⁹⁹ SÁRKŮZI, Radek. *Nicolas Boileau a jeho Umění básnické*. [online] [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <http://www.ceskaliteratura.cz/studie/boileau.htm>.

²⁰⁰ ŠRÁMEK 2012, s. 156.

²⁰¹ Odkaz k Lope de Vegovi (poznámka J. Kroupy).

²⁰² BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *Umění básnické*. In: SGALLOVÁ, Květa, ed. a KROUPA, Jiří ed. *O umění básnickém a dramatickém*: (antologie). 1. vyd. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1997, s. 198.

hovoří o vzniku tragédie, o Aischylovi a o Sofoklovi. (Zároveň v průběhu celé básně užívá značné množství odkazů na antickou mytologii a realie.) Negativně je zde zmiňováno (stejně, jako chvílemi u Horatia) římské divadlo („... a vdechl jim tak řeckou vznešenost, k níž nikdy nedospěla římská slabost.“)²⁰³

Při psaní dramát upozorňuje opět na přímost děje, jenž by neměl být přehlacen náměty a vedlejšími dějovými odbočkami, které by narušily přirozený řád výstavby dramatu. Nevěnuje se pouze tragédii, ale pár verši naznačuje, jakou podobu by měla mít klasicistní komedie. Kritizuje zde Aristofana, který pomluvil skrze svá *Oblaka* Sókrata. Píše, že autoři komedií přestali kritizovat a nastavovat společnosti zrcadlo s jízlivostí, žlučí a s jedem. To je na jednu stranu dobře, na tu druhou ale komedie ztratila to, co měla její antická předchůdkyně. Ne každý se totiž dokáže v nastaveném zrcadle současné komedie vidět, lidé se smějí obrazu lakomce (odkaz na Molièra), ale neuvědomují si, že těmi lakomci jsou oni sami.

Ve stejné části doporučuje autorům tragédií sahat po velkých řeckých hrdinech, a stejně jako Aristotelés a Horatius, i on nabádá k jejich reálnému a pravdivému vyobrazení.²⁰⁴

*„Střežte se malosti hrdinů z románu,
velkým srdcím však dopřejte pár slabostí.
Achilles bez hněvu by vás jen odradil (...)
Nechť je takto ve vašich spisech určeno:
ať je Agamemnón hrdý, pyšný, chtivý,
ať Aeneas chová k bohům přísnou úctu.
Ať každý zachová si vlastní povahu (...)*²⁰⁵

K otázce postav se vrací ještě o několik veršů dál, kde radí dramatikům volit postavy hrdinské (byť přirozeně s drobnými chybami, které má každý člověk), ctnostné a v činech skvělé. Zde ve výčtu takových hrdinů na jednu úroveň staví Caesara, Alexandra a Ludvíka. Jak uvidíme v následujících kapitolách, největší dramatici doby, jako Corneille a Racine jej poslechli a opravdu se věnovali velkým hrdinům z antické mytologie a historie.²⁰⁶ Zajímavé však je, že často osud Ludvíka nebo kontext jeho vlády zasadili přímo do antických kulís. I sám Boileau-Despréaux propojuje tyto dva světy, svět dávnověku s Evropou 17. století, a to v samotném

²⁰³ BOILEAU-DESPRÉAUX 1997, s. 199.

²⁰⁴ Ibid., s. 198-208.

²⁰⁵ Ibid., s. 200.

²⁰⁶ Ibid., s. 204.

závěru své poetiky. Polemizuje zde o současném umění a ptá se, kdo bude tím autorem, jenž „sáhne po trubce a lyře“ (podle Kroupy symboly eseje a ódy), „kdo k břehům třpytného Rýna přivede Alkeida“ (původní jméno Hérakla) nebo „kdo popíše vojsko pohřbené pod Maastrichtem“²⁰⁷ Sám o sobě říká, že je spíše satirikem a kritikem, nikoli tím, kdo by to měl dokázat. Kladně se však vyjadřuje o Racinovi, do jisté míry i o Corneillovi, nepřímo zmiňuje Isaaca de Benserade a Jeana Regnaulta de Segrais. V této části odkazuje k mnohým historickým událostem té doby, ať už k již zmíněnému Maastrichtu, nebo k Dole a Salins, místům, jichž se Francouzi zmocnili ve Franche-Comté, či k protifrancouzské smlouvě z roku 1673 uzavřenou mezi habsburskou monarchií, Španělskem a Nizozemím.²⁰⁸ (*Umění básnické* vydává o rok později).²⁰⁹ Právě toto odkazování na svou vlastní dobu najdeme i v práci Horatia, jenže se znalostí kontextu Ludvíkovy doby nám Boileauova slova znějí o poznání naléhavěji. Jeho práce v sobě totiž nepřímo odráží požadavek královského dvora na účel a funkci umění, a zvláště pak dramatu.

I když je antická inspirace u hlavních teoretiků klasicismu nesporná, ani u těch nejpřísnějších, jakým byl právě Boileau-Despréaux nebo Jean Chapelain, není pravidlem, že by se klasicistní drama mělo řídit jenom antickými vzory. Tvorba dramatiků sice spočívá v perfektním ovládnutí pravidel, ale zároveň je založena na nadání daného autora, bez kterého by i sebestřednější klasicistní dílo nebylo ničím. Toto tvrzení tak úzce souvisí již s výše popsanou tezí uměleckého pokroku Charlese Perraulta, která spočívá v tom, že žáci často logicky předčí své učitele a stanou se ještě lepšími. Tato teze tak ve skutečnosti popírá původní představu klasicismu jako směru hlásajícího neměnnost ideálních norem. V praxi tak vyzdvihává spíše současnou estetiku (kterou se řídil vrcholný klasicismus), která by se měla stát příkladnou.²¹⁰

Závěrem tohoto oddílu zaměřeného na umění a jeho funkci, formu a zasazení do historického kontextu bychom rádi podotkli, že nejrozměnnější je dívat se na klasicismus dvojím pohledem a zvážit jak jeho rub, tak i líc. Je třeba jej vidět jak jako směr, který se optikou „anciens“ vzhledl v antické dokonalosti a právě klasický ideál považuje za určující, tak jako dynamické období, ve kterém bylo třeba hledět kupředu a nesetrvávat na jednom místě. Pevné základy položené na genialitě antického umění sloužily jako opora pro tvůrčí génie, jejichž doba

²⁰⁷ Město, které bylo v roce 1673 neúspěšně obléháno Ludvíkem XIV.

²⁰⁸ BOILEAU-DESPRÉAUX 1997, s. 215-216.

²⁰⁹ SGALLOVÁ 1997, s. 184.

²¹⁰ TUREČEK et al. 2017, s. 74-75.

nastala a kteří se těšili velké popularitě nejen mezi lidmi, ale i na Ludvíkově královském dvoře, jehož požadavky na umění se odvíjely nejen od estetických a zábavních cílů (do jisté míry ještě korespondující s barokním okouzlením diváka), ale také od požadavků týkajících se podpory králových činů a zájmů Ludvíkovy politiky. Jak Pierre Corneille, tak Jean Racine a Molière se tyto požadavky přirozeně jakožto královi nejlepší dramatici snažili splňovat. Ale nebyli by to správní umělci, kdyby se zároveň nepokoušeli o naplnění vlastních vizí a skrze svá díla nereflektovali nešvary soudobé společnosti. O těchto dnes již legendárních dramaticích se podrobněji zmíníme v následujících kapitolách.

5 „Velká trojka“ francouzských dramatiků

I když o dobré básníky a dramatiky nebylo díky vzestupu kultury a umění na počátku 17. století nouze a na královském dvoře a v okolí Académie française působilo velké množství nadaných umělců, v paměti lidí zůstala jména především tří z nich. Všichni tři měli však zcela jiné osudy a každý z nich vstoupil do dějin francouzského dramatu za naprosto odlišných okolností. Trojici největších mistrů dramatu té doby tvořili Pierre Corneille spolu s Molièrem (vlastním jménem Jean-Baptiste Poquelin) a mladším Jeanem Racinem. Nutno podotknout, že vztahy mezi těmito třemi slavnými umělci byly dost komplikované; původní přátelství se totiž během let přetavilo u některých z nich v silné antipatie.

Setkání této trojice proběhlo poprvé v roce 1653, když přijel do Paříže mladý Jean Racine. Tam se spřátelil s mnohými intelektuály, umělci, dramatiky a přirozeně i se slavným Corneillem a Molièrem.²¹¹ Tito dva se blíže poznali během Corneillovy tvůrčí pauzy v roce 1658, kdy Molière se svým *Skvělým divadlem* přijel hrát do Rouenu. Uváděl právě i hry svého staršího kolegy a dokonce v nich sám i hrál.²¹² Corneille se velice záhy zamiloval do herečky z Molièrovy společnosti, do Mademoiselle Du Parc, které také věnoval několik básní.²¹³ Jenže sedm let na to, v roce 1665, se přátelství těchto tří rozplynulo. Racine přechází od Molièra do konkurenčního Burgundského paláce a s sebou si bere i svou novou milenkou, kterou není nikdo jiný, než Du Parcová. Corneille tak ztrácí svou lásku, Molière herečku ze svého souboru a Racinovu rozezkoušenou historickou hru *Alexandr Veliký*, do jejíž přípravované inscenace investoval mnoho peněz a času. Od tohoto roku se Pierre Corneille a Molière přirozeně vůči Racinovi začali vymezovat a více spolupracovali spolu. (Corneille dává Molièrovi své nové hry pro Královský palác.)²¹⁴ Zajímavostí je, že Molièrovy komedie byly často hrány jako přídavek po skončení Corneillových tragédií.²¹⁵

Když krátce srovnáme tento trojlístek nejlepších dramatiků z hlediska respektování klasicistních pravidel, jasně uvidíme, že ne všichni se jimi dokázali striktně řídit. Na první pohled dokáží tato pravidla následovat jak Racine, tak Corneille. Nicméně druhý jmenovaný je respektoval nerad a tak trochu i z donucení, zatímco mladý Racine se jimi řídil

²¹¹ KAZDA, Jaromír. *Kapitoly z dějin divadla*. 1. vyd. Jinočany: H & H. 1998, s. 146.

²¹² BRETT 1967, s. 197.

²¹³ KUČERA 2006, s. 57.

²¹⁴ KAZDA 1998, s. 146.

²¹⁵ BRETT 1967, s. 53.

z opravdového přesvědčení a svá díla dokázal podle nich tvořit s nesmírnou lehkostí.²¹⁶ Oproti tomu Molière se ukázal jako člověk, který nedokáže uměle vykonstruovaná pravidla klasicismu respektovat.²¹⁷

Starší Pierre Corneille a Jean Racine se stali během let velkými konkurenty, oba dva psali především tragédie a jen výjimečně komedie (oba dva proto přirozeně neznamenali hrozbu pro Molièra), a proto spolu často na poli dramatu soupeřili. Když to srovnáme s dobou antiky, tak i v ní nebylo soupeření mezi dramatiky ničím neobvyklým, ve starověkém Řecku probíhaly tzv. agóny,²¹⁸ během nichž docházelo k soupeření a závodění různým způsobem ve všemožných disciplínách, mimo jiné také právě v dramatu (v tragédiích i komediích). Divadelní hry byly uváděny v rámci slavností Velkých a Venkovských Dionýsií, Lénají nebo Pythijských, Némejských či Isthmijských her.²¹⁹

Co se týče pozice ve společnosti a rivality na poli umění mezi Corneillem a Racinem, pozice druhého jmenovaného byla zprvu o dost komplikovanější. Ideálem doby byl slavný Corneille, s nímž byl jeho mladší sok často srovnáván. Racine čelil kritice, že je básník jen jednoho námětu (a to lásky), jeho soupeři mu házeli klacky pod nohy různými způsoby a nebáli se dokonce vykoupit divadelní lístky na premiéry jeho her.²²⁰ Ne vždy bylo ale soupeření iniciované ze strany Corneille a Racina. A. Levi zmiňuje situaci, kdy Jindřiška Anglická, milenka krále a žena, která ráda svým chováním a činy rozvířovala společenské vody, vyzvala oba soupeřící dramatiky, aby napsali hru na dané téma, přičemž jim zatajila, že stejný úkol zadala i tomu druhému.²²¹ Tématem bylo napsání hry o Berenice a Titovi, podle námětu římského historika Suetonia (asi 69/75-75). I přes to, že mu byl vyčítán nedostatečný počet zápletek v samotné hře, zvítězil v tomto souboji nakonec Jean Racine. Karta se začala obracet. Bylo to totiž i pravděpodobně proto, že Corneillova sláva a um počaly tou dobou již značně

²¹⁶ ČERNÝ, Václav. *Naše nové barokistické publikace*. In: RACINE, Jean. *Britannicus*. Praha: Dilia. 1990. s. 72.

²¹⁷ BRETT, Vladimír. *Předmluva*. In: MOLIÈRE, Vladimír. *Hry I*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. 1953, s. 15.

²¹⁸ Z řec. agón, závod.

²¹⁹ STEHLÍKOVÁ 2005, s. 53.

²²⁰ ČERMÁK 1960, s. 77.

²²¹ LEVI 2007, s. 183.

blednout.²²² Tento souboj dvou tragédií je tedy důvodem, proč jsou premiéry Racinovy *Bereniky* a Corneillova *Tita a Bereniky* roku 1670 jen pár dní od sebe.²²³

Když se podíváme na tvorbu těchto dvou, je třeba si uvědomit politické a společenské rozdíly mezi těmi několika desítkami let, které od sebe dělí Racina a Corneille. Čermák upozorňuje na to, že vrcholné období Corneillovo koresponduje s dobou upevnění moci monarchie za kardinála Richelieua, dramatikovy hrdinové v sobě proto nesou ducha doby, v níž panovaly často konflikty a byly rozdmýchávány politické vášně. Naopak Racine tvoří svá díla především v období vítězných válek a sebejistoty Ludvíka XIV., což se projeví i v chování jeho postav, které odrážejí změnu životního stylu ve vyšší společnosti po roce 1660, jež se projevuje zejména v jejich chování a milostné psychologii.²²⁴ Co mají oba autoři tragédií do jisté míry společného, je inspirace pro tvorbu postav. Co se totiž psychologie postav týče, vychází Corneillova a Racinova dramata především z pastýřského románu *Astrée* od Honoré d'Urfé. Stejně jako hrdinové v *Astrée*, i ty v klasicistních dramatech trápí rozpor mezi láskou a splnění společenské povinnosti.²²⁵ Dalším společným rysem jsou antická témata, která si pro svá díla volili; často vycházeli z Homéra, Sofokla, Euripida nebo Vergilia. Jak se také dovíme v následujících kapitolách, i přes zjevnou inspiraci ze starověkého Řecka a Říma však do jednotlivých dramát vnáší klasicistní autoři mnoho ze sebe a staré zápletky antických her různě pozměňují podle potřeby. Typické je například zařazení ženského elementu a motivu lásky do zápletek, které se jinak týkají pouze politiky. Příkladem toho je motivace Cinny, jež v Corneillově dramatu připravuje spiknutí proti Augustovi. V Corneillově verzi je totiž Cinna více motivován a ovlivněn svou láskou k Emilii, postavě smyšlenou pro drama, než politickým přesvědčením. Podobně v díle Jeana Racina hraje mnohem významnější roli láska Britannika k Junii; je to totiž právě ona, jež zapříčiní smrt Britannika, kterého odstranil císař Nero, poněvadž ve snoubenci Junie viděl především soka v lásce.²²⁶ Pro všechny tři z „Velké trojky“ je potom typické skrze svá dramata s antickým tématem reflektovat dobu, v níž žili.

²²² Národní divadlo. *Jean Racine*. [online]. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=3329>.

²²³ LEVI 2007, s. 183.

²²⁴ ČERMÁK 1960, s. 69.

²²⁵ ŠRÁMEK 2012, s. 121.

²²⁶ ENENKEL, Karl. A. E. et al. *Recreating Ancient History: Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period* [online]. Boston: Brill Academic Publishers, Inc. 2002, s. 325. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=Vo1EwI4GsQEC&printsec>.

Nejdříve zemřel Molière, a to v roce 1673. Sedmdesátá léta po jeho smrti ovládl tou dobou již úspěšnější Jean Racine.²²⁷ O 11 let později, v roce 1684, umírá i Pierre Corneille. I přese všechno soupeření se tito velcí rivalové vzájemně uznávali a chovali k sobě velkou úctu; Jean Racine svému soupeři vzdal hold, když o něm po jeho smrti řekl, že verše Corneillovy jsou mnohem krásnější, než ty jeho.²²⁸

V následujících kapitolách se budeme věnovat těmto třem velikánům; cílem rozhodně nebude postihnout celý jejich bohatý život a už vůbec ne provést analýzu jejich děl. Půjde nám především o postihnutí historického kontextu vzhledem k jejich tvorbě, přičemž se zaměříme na jejich díla s antickým tématem, nebo alespoň se stejnou funkcí, kterou plnilo drama v dobách starověkého Řecka a Říma.

5.1 Pierre Corneille (1606-1684)

Asi nejspecifičtější z velké trojky dramatiků, Pierre Corneille, se narodil 6. června 1606²²⁹. Je tedy na první pohled patrné, že je o poznání starší, než jeho dva slavní dramatičtí kolegové, Jean Racine a Molière. Byť by se dal zařadit časově do tvorby barokní, je považován díky rysům své tvorby za pre-klasika.²³⁰ Toto tzv. předklasické období bychom mohli ohraničit zhruba roky 1630-1648, přičemž počáteční rok je rokem příchodu kardinála Richelieua k moci a rok 1648 je spojen s frondou, povstáními a bouřemi, které Francii zasáhly.²³¹ Byl sice jeden z prvních, který začal psát francouzské klasicistní tragédie, nicméně jeho slavná díla o pár let předešla tragédie Corneillova odpůrce Jeana de Maireta - *Sophonisbé* (1634), která je pokládána za vůbec první tragédii nového věku klasicistní dramatiky.²³²

Pierre Corneille není znám jen svými dramaty, ale i teoretickou činností, kdy pod jeho rukama vzniklo hned několik teoretických děl o dramatu. Těmito díly jsou kupříkladu *Discours (Rozpravy)*, *Théâtre de Corneille revu et corrigé par l'auteur (Corneillovo divadlo, přehlednuté a opravené autorem)* nebo doplněk k jeho textům *Examens*. I v tomto hledu se Corneille značně liší od svých následovníků, jeho názor na divadlo je docela jiný.

²²⁷ LEVI 2007, s. 230.

²²⁸ MATZKE, John Ernst. *Prolegomena*. In: CORNEILLE, Pierre. *Horace*. [online]. Boston: Heath & Co. 1904, s. 13. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://archive.org/details/corneilleshorac01/corngoog/page/n2>.

²²⁹ *Ibid.*, s. 9.

²³⁰ HORAŽDOVSKÁ 2001, s. 28.

²³¹ MIKEŠ 2001, s. 39.

²³² Mistři klasické hudby. [online] *Nové drama a divadlo v čase Ludvíka XIV.* [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://mistri.muzikus.cz/baroko/jean-baptiste-lully/nove-drama-a-divadlo-v-case-ludvika-xiv>.

Tento dramatik totiž zdůrazňuje fakt, že dramatické dílo musí především zprostředkovat estetickou libost. Ta má za cíl v divákovi probudit silné emoce, dojmout jej a pocítit patos. Oproti ostatním teoretikům neklade takový důraz na pravděpodobnost; tvrdí, že nepravděpodobná zápleтка je omluvitelná, je-li historicky věrná anebo pokud ji diváci zkrátka tolerují. Vůbec nejdůležitější poznatek z jeho teorie je však ten, který Corneille činí ohledně dodržování jednot času, místa a děje. Píše o nich, že jakkoli jsou pokládány za závazné, dosud není mezi teoretiky shody, jak je definovat. Navíc zastává názor, že se zásadami, o nichž hovoří Aristotelés, je třeba zacházet opatrně, rozhodně nesmí brzdit akci.²³³

Již z dramatikovy teoretické práce je zřejmé, že nepodléhal soudobým názorům a svým stylem šel tak trochu proti době a vytyčeným klasicistním pravidlům, která velice rád porušoval. Toto je patrné pak především v jeho dramatech. Kupříkladu Corneillovo nejznámější drama *Cid* (u diváků jinak velice dobře přijato), vyvolalo ostré spory mezi ním a přívrženci aristotelovských zásad. Právě tito teoretikové klasicismu vytýkali Corneillovi, že při psaní dostatečně nedbal na dodržování všech pravidel.²³⁴ Nejvíce mu bylo vytýkáno, že nedodržel jednotu místa, času a děje. Dále že téma není antické a že hra není psána alexandrinem, který byl na počátcích klasicismu vyžadován. Navíc v *Cidovi* není respektována čistota žánru, ale dochází zde k mísení (jedná se o tragikomedii; hra je v průběhu tragická, ale má šťastný konec).²³⁵ Kritikou a výtkami celá situace však neskončila, ale naopak se přetavila v tzv. *Querelle du Cid* (Hádku o Cida).²³⁶ Mezi odpůrce *Cida* (a příznivce dodržování pravidel) patřil Scudéry, Chapelain a Richelieu, za kterým stála i Francouzská akademie.²³⁷ Vztah s kardinálem Richelieuem měl Corneille zprvu dobrý, na počátku 30. let se stal kardinálovým oblíbencem poté, co napsal v roce 1634 tragédii *Medea* inspirovanou antickými velikány Euripidem a Senekou. Jenže po jedné připomínce se Corneille urazí a od slavného Richelieua odchází.²³⁸ To jen dokazuje, jaký byl Corneille komplikovaná povaha. Šrámek uvádí, že pro nedostatek taktu a kvůli svému nevhodnému chování si dramatik udělal za života mnoho nepřátel.²³⁹

²³³ TUREČEK et al. 2017, s. 64-65.

²³⁴ ŠRÁMEK 1997, s. 76.

²³⁵ KAZDA 1998, s. 144.

²³⁶ ŠRÁMEK 1997, s. 76.

²³⁷ MIKEŠ 2001, s. 38.

²³⁸ KAZDA 1998, s. 144.

²³⁹ ŠRÁMEK 1997, s. 77.

Pár let po napsání *Cida*, již v roce 1640, vydává Pierre Corneille tragédii *Horace*, která se zásad klasicismu už pevně drží. Jako inspirace mu posloužilo dílo Tita Livia, příběh tragédie *Horace* vypráví o bojích mezi Alba Longou a Římem. Válku má rozhodnout souboj tří bratří Horatiů a tří bratří Curiatiů, přičemž jeden z Curiatiů je zároveň snoubencem dcery Horatiů. Souboj dopadne tak, že dva Horatiové padnou, ale i když už to pro ně vypadá zle, nakonec zvítězí. Poslední z nich totiž využije lsti. Předstírá ústup, a když se tři synové Curiatiů při jeho pronásledování rozdělí, jednoho po druhém je zabije. Nakonec zabíjí i svou sestru Camillu, jež v zoufalství proklela Řím, protože nemohla bratrovi odpustit, že jí zabil muže.²⁴⁰ Corneille se však nepokusil pouze o vzorné napsání díla se všemi klasicistními požadavky, kterým se dříve tak vzpíral. Hra totiž zároveň vytváří paralelu mezi příběhem Horatia a Corneillovým osudem. V pátém jednání hry je hlavní hrdina předveden před soud, právě pro zabití své vlastní sestry. Jenže tento soud může být čten také jako alegorie na *Querelle du Cid* a na vlastní Corneillov „soud“, před který se dostal právě kvůli kritikům jeho *Cida*.²⁴¹

Antického tématu se drží také v tragédii *Cinna* (tentokrát však vychází ze Seneky, konkrétně z jeho díla *De Clementia*, jehož část přímo k dramatu přikládá²⁴²). Hlavní postavou dramatu je římský politik Cornelius Cinna Magnus, vnuk slavného Pompeia a podporovatel jednoho z triumvirů, Marka Antonia,²⁴³ který se v době Augustova pobytu v Galii rozhodl proti němu zosnovat spiknutí. Císař se zprvu rozhodoval, že se pomstí a mladého Cinna odsoudí k trestu smrti. Seneca však píše, že to byla Augustova žena Livia, která mu poradila, aby Luciovi Cinnovi odpustil. A císař tak opravdu učinil. Nechal si svého odpůrce zavolat a měl k němu dlouhou řeč.²⁴⁴ Právě v této chvíli je třeba poukázat na zcela zřejmou inspiraci, poněvadž

²⁴⁰ LIVIUS, Titus. *Tita Livia dějiny od založení Říma*. Svazek I. [online]. Praha: Dr. Edvard Gréger. 1864, s. 26-53. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:6194f8f0-f67f-11e4-92a1-5ef3fc9bb22f#monograph-monographunit-page_uuid:63e6bc30-fa24-11e4-8ded-5ef3fc9ae867.

²⁴¹ SOARE, Antoine. *Horace's Trial and the Quarrel of the Cid (I)*. [online] Canada: Université de Montreal, s. 78. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/hssr.2014.3.issue-1/hssr-2013-0022/hssr-2013-0022.pdf>.

²⁴² ELMARSAFY, Ziad. *Freedom, Slavery, and Absolutism: Corneille, Pascal, Racine* [online]. Rosemont Publishing & Printing Corp. 2003, s. 34. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z https://books.google.cz/books?id=P_0sCCehfdMC&printsec.

²⁴³ SMITH, William. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* [online]. University of Michigan. 1867, s. 755. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://web.archive.org/web/20080604172328/http://www.ancientlibrary.com/smith-bio/0764.html>.

²⁴⁴ SENECA, Lucius Annaeus. *Moral essays: On Mercy* [online]. University of Toronto. 1928, s. 381-385. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://archive.org/details/moraleessayswith01seneuoft>.

Corneille Seneku přímo napodobuje. Slavný filosof a básník totiž v *De Clementia* vkládá císaři do úst tato slova:

„(...) *Primum a te peto, ne
me loquentem interpelles, ne medio sermone meo
proclames ; dabitur tibi loquendi liberum tempus.* (...)“²⁴⁵

(Zprvė požaduji, abys nepřerušoval moji řeč a neprotestoval, když budu hovořit, až pak přijde čas, abys mluvil ty.)²⁴⁶

Pierre Corneille je ve své verzi jen lehce upravuje:

„(...) *Observe exactement la loi que je t'impose :
Prête, sans me troubler, l'oreille à mes discours ;
D'aucun mot, d'aucun cri, n'en interromps le cours.* (...)“²⁴⁷

(Přesně dodržuj zákon, který ti ukládám: připrav se a aniž bys mě rušil, poslouchej moji řeč; žádná slova, žádné výkřiky nepřeruší můj projev.)²⁴⁸

Dále Seneca již jen píše, že se z císaře a Cinny stali přátelé a že jej Augustus dokonce jmenoval konzulem. Právě tímto činem milosrdenství vzrostl Augustus v očích lidu římského a stal se mimo jiné i proto velice populárním.²⁴⁹

Jak je na první pohled patrné, tento antický příběh o ideálu správného panovníka hodného následování se více než hodil do absolutistické Francie 17. století. Corneille proto ve své tragédii nezapomíná zdůrazňovat velkorysost císaře Augusta, který velkodušně odpustí Cinnovi za připravování protistátního spiknutí.²⁵⁰ (Viz obrázek 11).

²⁴⁵ Ibid., s. 383.

²⁴⁶ Volný překlad autorky práce.

²⁴⁷ CORNEILLE, Pierre. *Cinna* [online]. London; Edinburgh: French Classics for English Students. 1884, s. 74. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://ia800902.us.archive.org/16/items/cinnaeditedbyleo03cornuoft/cinnaeditedbyleo03cornuoft.pdf>.

²⁴⁸ Volný překlad autorky práce.

²⁴⁹ SENECA 1928, s. 387-388.

²⁵⁰ ŠRÁMEK 1997, s. 76.

Obrázek 11 – frontispis *Cinny* z roku 1643



Vůbec nejpodstatnější je ale proměna, kterou Corneille v tragédii popsal, a to přeměna Octaviana, jenž nešetřil své nepřátele a likvidoval své politické odpůrce, v císaře Augusta, muže, který je shovívavý a milosrdný i k nepřítelům. Ostatně i Seneca se ve své eseji *O milosrdenství* snaží císaři Neronovi ukázat správný směr.²⁵²

Zatímco Corneille v roce 1640²⁵³, kdy byl *Cinna* napsán (a kdy byly Ludvíkovi pouhé dva roky) vyzvedával Augustovu velkorysost vůči spiklenci Cinnovi, pozdější vladař Ludvík XIV. odpouštěl jen velice zřídka. Kupříkladu Nicolasovi Fouquetovi, který nejen mocensky Ludvíkovi vadil, ale jenž navíc prozradil „královo tajemství“ týkající se obohacování mocných na úkor ostatních, neodpustil král nikdy.²⁵⁴ Pozoruhodné je však Ludvíkovo odpuštění další zrady – a to zrady Ludvíka Bourbona, knížete z Condé, zvaného „Velký Condé“. Tento šlechtic se sice při prvním povstání frondy účastnil bojů na straně Ludvíka, ale poté, když se Condé neshodl s kardinálem Mazarinem, který jej nechal uvěznit, se rozhodl jít proti královské rodině. V roce 1651 se proto spojil se Španělskem, začal vyjednávat s Cromwellem a dokonce slíbil, že udělá z Francie republiku. Během druhého povstání frondy

²⁵¹ Larousse. *Cinna. Ou la Clémence d'Auguste* [online]. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z https://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Cinna_ou_la_Cl%C3%A9mence_d'Auguste/113677.

²⁵² ELMARSAFY 2003, s. 33-34.

²⁵³ KAZDA 1998, s. 145.

²⁵⁴ PITTS, Vincent J. *Embezzlement and High Treason in Louis XIV's France: The Trial of Nicolas Fouquet* [online]. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press. 2015, s. 4. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=nqaSCgAAQBAJ&printsec>.

vstoupil Ludvík Bourbon do Paříže, avšak brzy se musel potýkat s potížemi – docházely mu pomalu peníze pro vojsko, navíc se musel potýkat s požárem i hladomorem, protože po čase jeho pobytu v Paříži byl pozastaven obchod. Proto 21. října 1652, když 14 letý Ludvík přijel zpět do Paříže, lidé začali oslavovat nového krále, v kterém viděli budoucnost a zachránce. I přes tak značný odpor a neodpuštělnou zradu Condého se však stalo něco neočekávaného – v roce 1659 Ludvík nejen Condému odpustil, ale dokonce mu vrátil všechny jeho tituly i statky, a dokonce ho i uvítal na svém dvoře.²⁵⁵ V porovnání zde předkládáme ukázkou z Ciny, ve které císař mluví právě k jednomu ze spiklenců proti němu, k Cinnovi:

*„Je te fis prisonnier pour te combler de biens ;
Ma cour fut ta prison, mes faveurs tes liens :
Je te restituai d'abord ton patrimoine ;
Je t'enrichis après des dépouilles d'Antoine, (...)
Toutes les dignités que tu m'as demandées,
Je te les ai sur l'heure et sans peine accordées. (...)²⁵⁶*

(Učinil jsem tě vězněm, abych tě zavalil bohatstvím, můj dvůr byl tvým vězením, mé laskavosti tvými pouty; vrátil jsem ti nejdříve tvé dědictví, obohatil jsem tě o to, co zbylo po Antoniovi; všechny hodnosti, o které jsi mě žádal, jsem ti včas a bez potíží přiznal.)²⁵⁷

Je patrné, že tato část repliky samotného Augusta velice připomíná situaci, ke které došlo později ve Francii v již zmíněném roce 1659. Samozřejmě se zde přímo nabízí paralela mezi Corneillovou hrou o velkorysosti ideálního panovníka a Ludvíkovým rozhodnutím odpustit Condému. Vzhledem ke králově zálibě v divadle je více než pravděpodobné, že hru znal a Augustův čin milosrdenství jej mohl oslovit (ostatně jak již bylo zmíněno výše, Ludvík XIV. byl s Augustem mnohokrát srovnáván). Pozornosti by neměl uniknout ani verš *„Je suis maître de moi comme de l'univers.“*²⁵⁸ (Jsem svým vlastním pánem stejně jako pánem vesmíru), který Corneille vkládá opět do úst císaře Augusta a který je tak blízký filosofii Krále Slunce.

²⁵⁵ DURANT, Will and DURANT, Ariel. *The Age of Louis XIV: The Story of Civilization* [online]. Simon and Schuster. 2011, s. 4-9. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=RIQioWcVxnkC&pg>.

²⁵⁶ CORNEILLE 1884, s. 75.

²⁵⁷ Volný překlad autorky práce.

²⁵⁸ CORNEILLE 1884, s. 86.

K událostem odehrávajícím se kolem knížete z Condé se Pierre Corneille vrací ještě o 10 let později, když v roce 1651 píše *Nikoméda*. Ten naráží v jinotaji na věznění vůdce frondy, prince Condé (jehož si diváci v divadle okamžitě spojili s hlavní postavou Nikoméda) Annou Rakouskou a kardinálem Mazarinem; právě pro svoji aktuálnost a napínavé vylíčení této „hry o moc“ se jinak spíše průměrná tragédie stala velice oblíbenou. Tato hra, byť se jedná formálně o tragédii, je však opět spíše tragikomedii, poněvadž obsahuje množství komických scén. (To je také důvod, proč ji v budoucnu často uváděl Molière.) Hlavní poselství a myšlenka hry je také značně politická; Corneille se skrz ni pokusil přivést účastníky frondy na cestu smíru a zároveň se vynasnažil, aby jeho myšlenka, že i mocenské spory lze řešit po dobrém, nezanikla a zůstala v lidech co nejdéle.²⁵⁹

Ne všechna jeho dramata mají přesah do současnosti Francie 17. století. Na rozdíl od jiných antických či klasicistních dramát užívá Corneille psychologických postupů při práci s postavami a příběhem vůbec. Dramatičnost nehledá již ve vnějším ději, ale svou pozornost upírá do nitra postav.²⁶⁰ Vrcholným Corneillovým dílem je v tomto ohledu *Polyeucte*, ve které se autor zároveň zabývá náboženskými otázkami. Možná právě proto se však hře příliš velkého nadšení nedostalo. Stejně tak byla rozporuplně přijata tragédie *Pertharite* (po tomto nezdaru na nějakou dobu antické témata opustil a věnoval se náboženské poezii²⁶¹), ve které řecké a římské hrdiny střídá barbarský langobardský král.²⁶² Zajímavostí je, že právě tato ne příliš úspěšná hra inspirovala později Jeana Racina k napsání *Andromachy*.²⁶³

Po neúspěchu s *Pertharite* se Corneille dobrovolně odebral do ústraní; našťastí však zasáhl podporovatel umění Nicolas Fouquet (který byl ve své době tak trochu Mecenášem)²⁶⁴, jenž ve svém literárním salónu rád přijímal různé umělce, a který pozval právě i tápajícího Pierra Corneilla a přesvědčil ho, aby napsal další drama, tentokrát opět s antickým motivem. Tak Corneille napsal svého *Oidipa* (a ten se poté dočkal velmi dobrého přijetí).²⁶⁵ Knight uvádí, že v této tragédii se Corneille rozhodl poměřit se Sofoklem a jeho *Králem Oidipem*, jenž byl tak vysoce ceněn Aristotelem a celou řeckou společností. V této hře se Corneille vzdává svých zásad a píše takřka vzorovou klasicistní tragédii, která vychází z antického

²⁵⁹ KUČERA 2006, s. 62.

²⁶⁰ ŠRÁMEK 1997, s. 75.

²⁶¹ HORAŽDOVSKÁ 2001, s. 28.

²⁶² ŠRÁMEK 1997, s. 76.

²⁶³ KAZDA 1998, s. 146.

²⁶⁴ MATZKE 1904, s. 12.

²⁶⁵ SCHULTZ 2008, s. 64.

ideálu (jak obsah, tak forma – ostatně to dokazuje i délka tragédie, která je značně krátká, stejně jako tomu je u her antických). Nová je však práce s ženskými hrdinkami, které se v Corneillově verzi chovají jako moderní sebevědomé Evropanky.²⁶⁶

Padesátá léta nabízí nové možnosti díky schopnostem Torreliho, jenž u Corneillových her zařizuje tu nejskvělejší výpravu, a to i díky pokročilým možnostem v oblasti triků a efektů. Právě ty se velice hodí k inscenacím her s antickými tématy. Takovým příkladem je i *Andromeda* z roku 1650 (inspirací pro tuto tragédii se staly Ovidiovy *Proměny*)²⁶⁷, k níž dělal výpravu právě Torrel.²⁶⁸ (Viz obrázek 12.)

Obrázek 12 – ilustrace ke Corneillově *Andromedě* (1650)



269

Během 60. let se stárnoucího dramatika rozhodl podporovat dokonce sám král, který mu dával 2000 livrů penze. Přesto je právě tento čas pokládán za dobu, ve které se slavnému dramatikovi přestalo dařit (důkazem toho je právě již zmíněná soutěž o lepší provedení dramatu na motivy příběhu o Titovi a Berenice, kterou ovšem Corneille, jenž pomalu začal ztrácet kvalitu, se svým dílem prohrál). Počátkem 70. let s Corneillem spolupracoval Molière a Quinault, což přineslo ovoce; nově napsané drama *Psyché* uspělo a zdálo se tak, že se Corneillovi začíná vracet údernost. Nicméně další díla jako *Pulchérie* a *Suréna* to již nepotvrdila. Corneille ztratil definitivně vůli k psaní, když ve stejném roce, jako vyšla dvě poslední jmenovaná díla, zemřel jeho druhý syn, jenž byl smrtelně zraněn v bitvě.

²⁶⁶ KNIGHT, Roy Clement. *Corneille's Tragedies* [online]. Savage, Maryland: Barnes & Noble Books, 1991. s. 68. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=oM8Mrw8GspQC&printsec>.

²⁶⁷ CORNEILLE, Pierre. *Argument*. In: *Andromède* [online]. S.l., 1651, s. 3. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70397f/f6.image>.

²⁶⁸ KAZDA 1998, s. 146.

²⁶⁹ *Ibid.*, s. 145.

Avšak ani ke sklonku jeho života se na něj nezapomnělo, Ludvík XIV. nařídil, aby se jeho hry začaly opět inscenovat; Corneille pro něj proto napsal krásné a děkovné verše. Pierre Corneille zemřel v roce 1684.²⁷⁰

Nutno podotknout, že Pierre Corneille patří beze sporu mezi největší jména francouzského dramatu. Možná by se dal řadit i k jednomu z největších básníků vůbec. (Ostatně se v jeho době říkalo, že kardinál Mazarin měl ve své pracovně busty čtyř největších básníků světa – Homérovu, Vergiliovu, Tassovu a právě Corneillovu.)²⁷¹ Přinesl do klasicistní dramatiky mnoho nového a možná právě nedodržíváním pravidel a nalezením „své vlastní cesty“ se stal nesmrtelným.

5.2 Jean Racine (1639-1699)

Život Jeana Racina byl dle slov Vladimíra Mikeše „plný jansenistické barokní úzkosti, plný dramatu, nejednou dodnes i temných“.²⁷² Nejen Pierre Corneille, ale i jeho mladší kolega a především rival, Jean Racine, měl mnoho nepřátel a jeho vlastní život by jistě vydal na solidní klasicistní drama. Narodil se v roce 1639 nedaleko Paříže, avšak jeho život je spojen především s Port-Royalem, kde studoval a byl vychováván v přísném duchu jansenismu.²⁷³ Právě dětství a mládí značně ovlivnilo Racinovu dramatickou tvorbu; poněvadž v necelém roce ztratil matku a brzy na to i otce, stalo se toto téma – osiření dítěte – jedním z vedlejších témat jeho děl. Byť byl Jean Racine vychováván k pokoře a odříkání, kriticky se o něm v Port-Royalu vyjadřovali jako o ctižádostivém, prudkém a jízlivém chlapci, který se ostatním rád posmívá a touží po slávě. Navíc se mladý Racine více než modlitbám věnoval literatuře – a to dokonce i zakázané četbě; třikrát mu byl zabaven řecky psaný dobrodružný antický román *Theagenés a Charikleia*. (Který se Racine v roce 1660 rozhodne zdramatizovat, ale nesetká se s úspěchem.)²⁷⁴ Rád četl také Sofokla a Euripida, většinu jejich děl uměl dokonce zpaměti. Jak ubíhaly roky, mladý Racine se stále více rozcházel s myšlenkami učitelů při klášteře v Port-Royal. Na jednu stranu jansenisté přijímali antiku a vzhlíželi k ní, na tu druhou však zavrhovali moderní svět a o moderním divadle nechtěli nic ani slyšet. Myšlenkou, jak by asi vypadalo drama psané podle Sofokla a Euripida v jeho vlastní době, se

²⁷⁰ MATZKE 1904, s. 12.

²⁷¹ Ibid., s. 15.

²⁷² MIKEŠ 2001, s. 9.

²⁷³ Jansenismus byl teologický směr usilující o reformaci, avšak v rámci katolické církve.

²⁷⁴ MIKEŠ 2001, s. 189-194.

Racine zaobíral již tou dobou.²⁷⁵ Jeho osud je už v té době jasný, Racine ví, že se chce věnovat jen a jen literatuře. Díky bratřenci Viratovi, jenž jej v umění podporuje, je mu to naštěstí umožněno.²⁷⁶

Poprvé o sobě dal vědět díky ódě, kterou napsal u příležitosti svatby Ludvíka XIV. v roce 1660. Vůbec první dramatický úspěch však přišel až díky *Andromache*. Všechny své tragédie (ať už *Britannika*, *Bereniku*, *Bajazeta*, *Mithridata*, *Ifigénii* nebo *Faidru*) napsal mezi lety 1669 a 1677. Poté se na nějakou dobu odmlčel, protože byl znechucen intrikami, které na něj spřádali jeho nepřátelé a konkurenti. K psaní se vrátil v roce 1689, kdy ho k návratu k tvorbě přesvědčila madame de Maintenon²⁷⁷, králova milenka a podle některých domněnek i utajená králova žena.²⁷⁸

Není bez zajímavosti, že sám Ludvík XIV., Racinův vrstevník (byl jen o rok starší než on), a stejně, jako nadějný básník, i mladý Bourbon stál na počátku svého slavného života. Nebylo tedy příliš překvapivé, když se jejich životní dráhy protnuly. Na přelomu let 1662 a 1663 se Racine dostává do Paříže; je mu v té době 24 let, je plný nápadů a myšlenek a přeje mu i doba – literatura má totiž v tento čas obrovskou moc a je výrazně závislá na politické a společenské situaci. Racine je brzy přijat mezi oficiální básníky králova dvora a od roku 1663 již dostává na návrh Chapelaina odměnu 800 livrů. Netrvá dlouho a Jean Racine se zcela sžije s novým světem, jenž jen pramálo připomíná ten, který opustil v odříkavém Port-Royalu. V Paříži se začíná scházet s intelektuály, se spisovateli a s milovníky umění, vína a žen. Stejně jako všichni spisovatelé na dvoře krále v té době, i on píše na Ludvíka oslavné verše, ty jeho jsou dokonce ještě lepší, oslavnější a obratněji psané, než jaké dokázal vytvořit Corneille.²⁷⁹ Ostatně šedesátá léta byla nejen příznačná pro zobrazování politické situace a událostí skrze umění, ať už se jednalo o malířství, sochařství, hudbu, balet, poezii nebo drama, ale také se vyznačovala vyzdvihováním stoupající hvězdy jeho veličenstva. Jedním z nepopíratelných úkolů umění této doby bylo proto i velebení krále a jeho majestátu, a taktéž zajištění, aby krále nepřevýšil žádný z jeho rivalů.²⁸⁰ Mladý Racine toto uměl přímo dokonale.

²⁷⁵ VANTUCH 1990, s. 16-17.

²⁷⁶ MIKEŠ 2001, s. 189-194.

²⁷⁷ ELIOT, Charles W. *Continental Drama*. New York: P. F. Collier & Son Corporation, 1963, s. 132.

²⁷⁸ Národní divadlo. *Jean Racine*. [online]. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=3329>.

²⁷⁹ MIKEŠ 2001, s. 189-194.

²⁸⁰ SAYER, John. *Jean Racine: Life and Legend* [online]. Bern, International Academic Publishers, 2006. s. 87. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=L2TUWRuiTfUC&pg>.

Kupříkladu ve své ódě na krále nazvanou *La renommée aux Muses (Fáma zvěstuje Múzám)* nechává Múzy přiběhnout na břeh Seiny k Ludvíkovi, kterého nazývá novým Augustem a novým Alexandrem, Colberta potom označuje logicky za nového Mecenáše. Óda oslavuje královny velké činy (i když těch v té době za sebou Ludvík tolik opravdu neměl).²⁸¹ Ostatně Jean Racine Ludvíka s Alexandrem ztotožňoval často – a to například v Racinově věnování *Épître au roi* z roku 1666 anebo z roku 1672 v edici *Alexandre le Grand*.²⁸² Totéž platí pro tragédii s historickým tématem z antiky, pro již zmíněného *Alexandra Velikého*, který do jisté míry způsobil rozpad přátelství Racina s Moliérem.²⁸³

V průběhu let si Ludvík nadaného básníka a dramatika opravdu oblíbil, později už jako historiografovi (Racine se spolu se svým přítelem Boileauem účastnil králových tažení a psal o nich)²⁸⁴ a lektorovi Jeho Veličenstva se Racinovi dokonce dostalo tak velké pocty, že mohl vstupovat do králova pokoje.²⁸⁵ To bylo v době, jež byla pro básníka velice obtížná a také zlomová. Jeho vrcholné dílo *Faidra* z roku 1677 totiž kvůli negativní kampani vedené proti němu zcela propadla, což Racina téměř zničilo.²⁸⁶ V posledních letech Racinova života proto došlo v jeho nitru k velké změně. Dávno byl pryč mladý básník, jenž se sebevědomím a ctižádostí působil na královském dvoře, soupeřil s Corneillem a užíval si bohémského života. Stal se z něj zásadový muž, začal bilancovat a dokonce se i na svá díla začal dívat negativně.²⁸⁷ Pár let před svou smrtí se myšlenkami i dílem začal vracet ke svým počátkům a tudíž i ke klášteru v Port-Royal a jansenismu. Jenže tím se dostal do nemilosti krále, poněvadž jansenismus byl již v té době zakazován. V roce 1698 je vypovězen ze dvora a několik měsíců na to v roce 1699 s pocitem nevděku umírá. Je pohřben na jeho přání v klášteře Port-Royal, kde však nedoje klidu ani po smrti. Klášter je totiž později srovnán jezuiti se zemí a jansenismus je definitivně mocensky potlačen.²⁸⁸ Král Ludvík však na svého

²⁸¹ MIKEŠ 2001, s. 189-194.

²⁸² SAYER 2006, s. 85-86.

²⁸³ KAZDA 1998, s. 147.

²⁸⁴ VANTUCH 1990, s. 21.

²⁸⁵ BLUCHE 2006, s. 267.

²⁸⁶ KAZDA 1998, s. 147.

²⁸⁷ Národní divadlo. *Jean Racine*. [online]. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=3329>.

²⁸⁸ KAZDA 1998, s. 148.

oblíbeného dramatika nezapomněl, finančně nechal zajistit jeho ženu a děti a v r. 1710 nechal Racinovy ostatky přenést do hrobky kostela Saint-Étienne-du-Mont v Paříži.²⁸⁹

Na rozdíl od Corneilla může být o Racinovi řečeno, že docela dobře splynul s ideály klasicismu a ve většině případů je striktně dodržoval. Od 18. století byl dokonce označován za „nejčistšího autora klasicismu“, za nejdokonalejšího představitele klasicismu a za nositele národního vkusu. Ostatně to dokazuje i nástup romantismu, jenž sváděl největší bitvy právě s Racinovým dílem, protože právě to sloužilo za oporu tohoto racionálního směru, jehož ideálem je člověk jako takový, „lidská obecnina“, jak tomu říká Jaroslav Čermák ve své předmluvě k Racinově *Faidře*. Středem zájmu je podle klasicistní estetiky člověk, který s ostatními sdílí stejný rozum, ale liší se vůlí a citem, které prosazuje v různých dobách, místech a společnostech.²⁹⁰ Toto potvrzuje i samotný Jean Racine ve své předmluvě k *Ifigenii v Aulidě*, v níž píše:

„J'ai reconnu avec plaisir par l'effet qu'à produit sur notre théâtre tout ce que j'ai imité ou d'Homère, ou d'Euripide, que le bon sens et la raison étaient les mêmes dans tous les siècles. Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes. Mes spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce (...)”²⁹¹ „

(Čermákův překlad: Z toho, jak na našem divadle zapůsobilo vše, co jsem napodobil buď z Homéra, nebo z Euripida, jsem s radostí poznal, že vkus a rozum jsou stejné ve všech stoletích. Ukázalo se, že pařížský vkus je stejný, jako vkus aténský; moji diváci byli dojatai týmiž věcmi, které kdysi pohnuly k slzám nejvzdělanější národ v Řecku (...))²⁹²

Jak je ovšem z Racinova díla patrné, klasicismus v jeho díle není pouze záležitostí rozumu, ale i citů, pudů a vášně. Právě tyto aspekty napomáhají k perfektnímu vykreslení lidské povahy a psychologie, v čemž byl Jean Racine zvláště zdatný. V čem však tento francouzský dramatik vynikal zvláště, bylo dokonalé podřizování se pravidlům dramatu (především pak respektování zásadě tří jednot), jak je ustanovil Aristotelés. Na rozdíl od Corneilla je Racinův

²⁸⁹ Národní divadlo. *Jean Racine*. [online]. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=3329>.

²⁹⁰ ČERMÁK 1960, s. 66-68.

²⁹¹ RACINE, Jean. *Préface*. In: *Iphigénie* [online]. S.l., 1675, s. 5. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_IPHIGENIE.pdf.

²⁹² ČERMÁK 1960, s. 68.

děj prostý a nepřetížený, působí tedy pravděpodobně, což je v klasicismu žádoucí.²⁹³ Hlavním žánrem Racinových dramát byla tragédie (i když napsal i jednu komedii, viz dále). Racine věří, že účelem tragédie není jen vyžít se ve smrti postav, v temnotě a tragičnosti, ale především hledání řešení problému. Tvrdil, že je třeba tragédii psát tak, jako by si ji měl číst Homér a Vergilius, a jako by měl Sofokles sedět v hledišti při její inscenaci.²⁹⁴

Co se Racinových uměleckých děl týče, stejně jako další slavní dramatici té doby, i on velice rád reflektoval skrze antické hry politickou, společenskou situaci nebo přímo situaci na dvoře. Toto měl společného se svým rivalem Corneillem – stejně, jako zkušenost s hájením sebe sama před ostatními a v Racinově případě i přímo před justicí a soudem. Již výše zmíněná Du Parcová, která odešla s Racinem od Molièrovy společnosti a od Corneilla, za záhadných okolností zemřela a její smrt byla přirozeně vyšetřována. Jean Racine se tak musel hájit, že ji nezavraždil (pravda však byla taková, že herečka zemřela při neodborném potratu). Racine zkušenost se soudy reflektuje ve své jediné komedii – a to v *Sudičích* inspirovaných komediích dell'arte, ale především řeckým dramatikem Aristofanem a jeho *Vosami*.²⁹⁵ Právě i jedním z témat této satirické a politické komedie je směšné athénské soudnictví a právo. Humorně líčí oblibu Athéňanů účastnit se různých soudů. (Ti mají totiž práva týkající se státní správy, ale i soudnictví.) Právě této podivné zálibě lidu athénské se Aristofanés posmívá ve svých komediích často, ovšem ve *Vosách* je toto téma vůbec nejvýraznější.²⁹⁶ Podobnost se *Sudiči* netkví jen v tématu, ale i v dílčích momentech. Tak například obžalovaný je v obou případech pes, ve *Vosách* je soud se psem Citronem, který ukradl sicilský sýr, zatímco v *Sudičích* pes sežere kapouna. Naopak rozdílné je vyznění některých scén a kladení důrazu na různé myšlenky. Aristofanés tak například zdůrazňuje směšnost athénské demokratické moci, zatímco Racine se soustředí více na umění právníků interpretovat skutečnost podle toho, jak se jim to hodí.²⁹⁷ Racine ve svých poznámkách ke hře píše, že se pokusil přenést řecký humor

²⁹³ Ibid., s. 69-71.

²⁹⁴ RACINE, Jean. *Première Préface*. In: *Britannicus* [online]. S.l.,1670, s. 7. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_BRITANNICUS.pdf.

²⁹⁵ KAZDA 1998, s. 147.

²⁹⁶ KREJČÍ 1917, s. 5-6.

²⁹⁷ WALSH, Philip ed. *Brill's Companion to the Reception of Aristophanes* [online]. Leiden, Koninklijke Brill NV. 2016, s. 189-190. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=gCzFDAAAQBAJ&pg>.

Aristofana na francouzská divadelní prkna.²⁹⁸ Jeho hra nám slouží jako důkaz, že blízkost antického světa a Francie 17. století byla i ve výše zmíněných ohledech značná.

Jak již bylo řečeno, král Ludvík XIV. velice miloval tanec a sám se rád osobně účastnil baletů, díky nimž chtěl prezentovat svou moc a skrz které zároveň dával život symbolu Slunce. Nicméně právě pro královo časté účinkování v baletech začalo hrozit, že jeho moc a autorita utrpí značné škody. Při každém takovém vystoupení totiž stavěl král na odiv svůj majestát, a to mohlo uškodit králově důstojnosti. Na to Ludvíka decentně upozornil Jean Racine ve své tragédii *Britannicus*, kde Nero, který vystupuje jako vozataj v aréně, zavraždí svého nevlastního bratra Britannika, po jehož snoubence císař prahne.²⁹⁹ (Zde si Jean Racine upravil Tacitovu a Suetoniovu látku ku obrazu svému, když změnil motivace postav, když přidal do příběhu lásku Britannika a Junie.)³⁰⁰ Taktéž je to samotný císař Nero, který holduje umění až do té míry, že sám chodívá do divadla přednášet své básně. Racine ve hře dost explicitně naznačuje:

„Cožpak jste neslyšel, co se teď u nich říká?

Prý špatně plníte posláni panovníka.

Co se vám nařídí, spěcháte vyplnit.

Seneca radí vám, Burrus řídí váš cit.

Jediná ctižádost a úsilí vás žene:

s jistotou prohánět spřežení po aréně,

soutěžit o ceny, byť i utrpí čest,

a vůbec Římanům se stále předvádět,

na scéně divadla dny marně utráceti

a vlastní básně své tam za ovací pěti,

zatímco vojáci, nuceni rozkazem,

tu a tam odmění váš výkon potleskem.

Nechcete udělat těm řečem konec, pane? „³⁰¹

²⁹⁸ SAHLINS, Peter. *1668: The Year of the Animal in France* [online]. New York, Zone Books. 2017, s. 354. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=ZJg-DwAAQBAJ&pg>.

²⁹⁹ SCHULTZ 2008, s. 78.

³⁰⁰ WARREN, F. M.. *Remarks on Britannicus*. In: RACINE, Jean. *Britannicus* [online]. New York, Henry Holt and Company. 1936, s. 19-20. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://ia802703.us.archive.org/15/items/britannicus00racigoog/britannicus00racigoog.pdf>.

³⁰¹ RACINE, Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1990, s. 96.

Básníková slova se účinkem neminula, Ludvík si je vzal k srdci a od roku 1670 již na veřejnosti nevystupoval.³⁰² (Hra vyšla v roce 1669.)³⁰³ Je zřejmé, že vedle očividné kritiky častého vystavování královského majestátu, se Racine dotýká dalšího citlivého tématu – a to vlivu panovníkových poradců na rozhodování samotného krále (či ve hře císaře Nerona). Francie a zvláště samotný Ludvík museli mít stále ještě v živé paměti Mazarinův mazaný plán na královský sňatek mezi Ludvíkem a Marií Terezou (proběhl 1660) v neprospěch kardinálovy neteře Marie Manciniové, která byla do francouzského krále upřímně zamilovaná. A byl to právě chytrý kardinál, jenž nakonec dosáhl svého, i když si to Ludvík tak úplně nepřál.³⁰⁴

Jenže velmi záhy na to kardinál Mazarin zemřel (a to v roce 1661), nicméně jeho místo bylo velmi brzy nahrazeno. Na počátku 60. let sehrávali své podstatné role Nicolas Fouquet a Jean-Baptiste Colbert. Právě první jmenovaný se svými aktivitami, intrikami a bohatstvím (vždyť jeho zámek ve Vaux se těšil mnohem větší nádheře než Fontainebleau) měl až příliš velké ambice a vliv; není divu, že velmi záhy došlo k jeho zatčení. Naopak Colbert byl mnohem opatrnější, věděl, kde je jeho místo a věrně plnil králova přání a sloužil jeho vůli.³⁰⁵ Faktem však zůstávalo, že Král Slunce měl od onoho roku Mazarinovy smrti častý strach z toho, že jej jeho ministři a rádci zradí nebo jím budou chtít vládnout jakou pouhou loutkou. Rozhodl se tak královskou radu silně reorganizovat.³⁰⁶ Nejbližšími rádci krále se stala *conseil d'en haut*, vnitřní královská rada, jež nikdy neměla více než šest členů, a jež pomáhala králi s rozhodováním. Byl zde však ještě jeden muž, který byl pověřen velkou mocí. Zatčením Fouqueta se rázem otevřely dveře k moci Jeanu-Baptiste Colbertovi. Nejen, že se zbavil svého velkého soka, ale zároveň mu zabavil velké jmění ve prospěch koruny. I když ministr financí Colbert nikdy nedosáhl takové moci, jakou se mohli pyšnit kardinálové Richelieu a Mazarin, rozhodně patřil k nevlivnějším mužům Francie; skrze královské finance získal totiž kontrolu nad domácí politikou a zároveň pod jeho dozorem fungovala řada klíčových úřadů.³⁰⁷ Varovná slova Racina v tomto ohledu měla rozhodně své opodstatnění.

³⁰² SCHULTZ 2008, s. 78.

³⁰³ KAZDA 1998, s. 147.

³⁰⁴ SCHULTZ 2008, s. 44.

³⁰⁵ SAYER 2006, s. 87.

³⁰⁶ ROWLANDS, Guy. *The Dynastic State and the Army under Louis XIV: Royal Service and Private Interest 1661–1701*. [online]. Cambridge, Cambridge University Press. 2002, s. 34-35. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=wMqEx-7r2acC&pg>.

³⁰⁷ MUNCK 2002, s. 361.

Dalším příkladem toho, kdy vytvářel Racine most mezi antickou dobou a současností, je jeho *Bérénica*, příběh o lásce, která musí ustoupit do pozadí pro vůli společnosti. Do postavy židovské královny promítnul Racine již zmíněnou Marii Manciniovou (neteř kardinála Mazarina)³⁰⁸, do které byl Ludvík XIV. vášnivě zamilován.³⁰⁹ Jenže se jí musel zřeknout, protože jeho ženou se měla stát Marie Tereza ze Španělska. Sňatkem s ní by se Ludvík XIV. stal i králem španělským.³¹⁰

Při loučení, které nastalo v červnu 1659, mu Marie Manciniová před nastoupení do kočáru údajně řekla: „*Vy pláčete, vy jste pán a já musím odjet.*“ Tato až teatrální scéna byla znovu připomenuta právě v Racinově *Berenice*.³¹¹ Slova Marie Manciniové vložil Racine do úst Bereniky ve scéně, kdy se královna hrdě zřiká císaře, do něhož je zamilovaná, ale který si ji z politických důvodů nemůže vzít. „*Jak, pane: císař jste a slzy roníte?!*“³¹²

Císař Titus, i když nešťasten a pln bolesti, jí na to racionálně odpoví:

„*Ano. Ač císař jsem, pláč se mi z očí řine.
Avšak býti císařem, znamená mimo jiné,
a v Římě především, dbát přísné ústavy,
na niž jsem přísahal. (...)*“³¹³

Je zřejmé, že i v tomto případě dávný antický příběh posloužil jako rafinovaná kulisa k reflexi současné situace a snad dopomohl i tak trochu k přesvědčení krále o správnosti rozhodnutí ve věci milostného vzplanutí ke kardinálově neteři, a o rozumnosti počínání kardinála Mazarina, který vše zařídil tak, aby si Ludvík nakonec vzal španělskou princeznu a Marie Manciniové se zřekl.³¹⁴ Ostatně zde Racine také králi připomíná, že správný panovník dá přednost státním zájmům před soukromými city.³¹⁵

Není náhoda, že sociologická kritika 19. století nazvala Racinovy tragédie „versailleskými kronikami“ a dívala se na ně jako na dokumentární pramen.³¹⁶ Racine ve svých hrách totiž

³⁰⁸ SCHULTZ 2008, s. 35.

³⁰⁹ LEVI 2007, s. 142.

³¹⁰ SCHULTZ 2008, s. 41.

³¹¹ LEVI 2007, s. 142.

³¹² RACINE, Jean. *Berenika*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1963. s. 37.

³¹³ *Ibid.*, s. 37.

³¹⁴ SCHULTZ 2008, s. 40-41.

³¹⁵ KAZDA 1998, s. 147.

³¹⁶ ČERMÁK 1960, s. 69-70.

svedl nejen kritizovat krále, varovat jej nebo upozorňovat na jeho nedostatky, ale taktéž přesně vystihnout královny pocity a ostatně i emoce a chování šlechty. Takovou hrou, která toto nabízí, je tragédie *Mithridate*, Ludvíkovo vůbec nejoblíbenější drama. V této tragédii jsou totiž hranice mezi světem antiky a stoletím Krále Slunce vůbec nejtenčí, protože se zde Racinovi hrdinové chovají jako soudobá šlechta, která se jakoby přenesla od Ludvíkova dvora do dob antiky. Přesto ale jejich vystupování připomíná způsoby u dvora, vykají si, oslovují se „Sire“ a „Madame“. Na druhou stranu jimi pod na první pohled maskou slušnosti lomcují silné vášně a touhy, které jsou extrémně silné právě proto, že jsou potlačovány.³¹⁷

Právě řízenost Racinových postavy často až nekontrolovatelnou touhou jej odlišuje od Pierra Corneille. Jak již bylo zmíněno, Jean Racine soupeřil o nadvládu na poli francouzské tragédie právě s tímto svým o něco starším současníkem. Racine se však nepokoušel zavést jiná pravidla pro klasickou tragédii, než byla ta, která zavedli jeho předchůdci; jen se od jejich tvorby značně odkloňoval. I když se na první pohled někdy může zdát úspornost a mnohem větší strohost a jednoduchost Racinových dialogů až nehodna antických námětů, je tomu naopak. Tímto autorským stylem působí jeho hrdinové více lidsky, skutečně a přirozeně. Co se Racinovy volby postav týče, je pozoruhodné, že se mu nejvíce dařilo vdechnout život ženským postavám.³¹⁸ Jedinečnost Racina tkví na první pohled nejvíce právě díky jeho mistrné práci s ženskými postavami, kterým věnuje ve svých dramatech velký prostor, často jsou dokonce hlavními postavami. Do těchto rolí obsazoval ty nejlepší herečky té doby, ať už Du Parcovou, o které již byla řeč, nebo Champmesléovou. Nejznámější tragédie s hlavní ženskou hrdinkou je beze všeho *Faidra*, avšak opomenuta by neměla zůstat ani *Ifigenie v Aulidě* z roku 1674, která je stejně jako *Faidra* taktéž vychází z Euripida. Zvláštní pozornost je zde věnována Achillově zajatkyňi Eurifile, avšak hlavní důraz je kladen na Klytaimnéstru bojující o dceru.³¹⁹ Nejpozoruhodnější na této tragédii je však opět její přesah do života Krále Slunce. *Ifigenie* vzniká v roce 1674,³²⁰ tudíž v době, kdy Ludvík XIV. prožívá své první válečné neúspěchy, protože se účastní na francouzsko-nizozemské válce (1672-1678). Její výsledek je však nejednoznačný, Ludvík sice zvítězil v mnoha bitvách, ale kvůli svému politickému selhání a neschopnosti efektivně řídit své generály a ministry se mu nepodařilo

³¹⁷ KAZDA 1998, s. 147.

³¹⁸ ELIOT 1963, s. 132.

³¹⁹ KAZDA 1998, s. 147.

³²⁰ VANTUCH 1990, s. 20.

dosáhnout mnohých vytyčených cílů.³²¹ Podobností mezi tažením Agamemnona v *Ifigenii v Aulidě* a Ludvíka lze najít hned několik. Vojenský tábor mykénského krále v Aulidě až nápadně připomínal Ludvíkův tábor, který si nechal postavit při obléhání města Dôle. Ostatně jak o Ludvíkovi, tak o Agamemnonovi ve hře bylo známo, že ráno vstává jako první a budí ostatní. Tou dobou se vzbouřili tři maršálové proti hlavnímu veliteli, panu Turenne, což přirozeně králi přidělalo další starosti. A stejně tak Agamemnón má ve hře obavy z rozbrojů ve vojsku. Nerozumně vedené války se nevyhnuly ostré kritice, stejně jako Ludvíkova zaměstnanost v milostných vztazích; jeho pozornost neustále narušovaly vévodkyně de la Vallière a markýza de Montespan, kterých se ale král nechtěl za žádnou cenu zbavit. V Racinově tragédii je to statečný Achilles, jenž se odmítá vzdát své milenky. A nakonec – někteří kazatelé se snažili najít příčiny králových neúspěchů a začali vykládat předčasnou smrt dvou Ludvíkových dětí za znamení osudu. Je to opět král Agamemnón, který přijde o svoji dceru. Ifigenii. Tudíž i hluboký žal nad ztrátou dítěte měli oba králové společný. Paralele mezi těmito dvěma nešťastnými osudy rozuměl v té době každý.³²²

Když se ale vrátíme k tématu ženských hrdinek, beze všeho nejznámějším dramatem Racina je *Faidra*. Při psaní vycházel z Euripida a jeho *Hippolyta* a z části také ze Seneky.³²³ Samotný námět o ženě, jež obviní neprávem mladého chlapce z jejího zneuctění, sahá až do starověkých neevropských kultur. Dobře jej však známe z mytologie kolem postavy Thésea, odkud se dostal právě až k Euripidovi (ten látku dokonce zpracoval hned dvakrát, přičemž první verze, která se více shoduje s tou Racinovou, a ze které vycházel také Seneca, se antickému obecenstvu zdála příliš nemravná).³²⁴

I přes zjevnou inspiraci antickými velikány se v Racinově tragédii najde mnoho momentů, které autor pozměnil. Tak například Racine nechal svého Hippolyta zaplát láskou k Arcii, čímž dodal motivaci k Faidřině neskonalé žárlivosti.³²⁵ Dále u Euripida je příběh zasazen do sváru Afrodity s Artemidou, zatímco u Racina na mytologii a bohy tak velký důraz kladen

³²¹ PRITCHARD, James. *The Franco-Dutch War, 1672–1678*. [online]. Cambridge, Cambridge University Press. 2012. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://www.cambridge.org/core/books/in-search-of-empire/francondutch-war-16721678/3E6F0FA8D21C239D51FD3DED0EF4BAC7>.

³²² VANTUCH 1990, s. 28-29.

³²³ RACINE, Jean. *Préface*. In: *Phèdre* [online]. Paris, 1697. s. 1. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/RACINE_PHEDRE.xml.

³²⁴ ČERMÁK 1960, s. 73.

³²⁵ ELIOT 1963, s. 132.

není. V jeho podání se hlavní postavou stává právě Faidra, není jí Hippolytos.³²⁶ V Racinově předmluvě k *Faidře* se autor kloní k názoru Aristotela, že hlavním hrdinou tragédie by měl být člověk schopný vzbudit v čtenáři soucit, ale i hrůzu, do jisté míry vinný, ale zároveň nevinný. Taková je i jeho Faidra. Naopak píše, že Hippolytovi musel dodat slabé stránky a pocit viny vůči otci, aby nebyl jednoznačně kladný.³²⁷

Postava Faidry je názorným příkladem sporu rozumu a citu, boje postavy se svou vlastní vášní. V případě této hrdinky je onou vášní láska k nevlastnímu synovi. Nešťastná Faidra si je vědoma, že zničí sebe i jiné, ale své touze nedokáže již dále vzdorovat.³²⁸ Místem, ve kterém se střetává slabá lidská vůle s nezkrotnými vášněmi, je u Jeana Racina lidské nitro. Tragičnost jeho her pak spočívá často ve skutečnosti, že vždy vítězí fatální síly jakéhosi vyššího řádu, zatímco marně zápasící člověk je odsouzen vždy k porážce. Tato estetika je blízká té antické a je tedy zřejmé, že sám Racine v sobě musel celý život vést souboj mezi jansenistickým křesťanstvím a antickou filosofií.³²⁹ Ostatně jak uvádí Kazda, skrze *Faidru* se Racine pokusil usmířit s jansenisty; vždyť právě jeho hrdinka bojuje tak krutě se svou neovladatelnou vášní, ale zároveň ji tíží výčitky svědomí jako správnou křesťanku.³³⁰

Stejná vášeň, životnost a bravurní práce s ženskými hrdinkami je však patrná právě i u již zmiňovaného Euripida, jenž však žil před více než 2000 lety před Racinem. Právě tento dramatik má se svým francouzským sympatizantem vskutku mnoho společného. Racionalita v dílech Euripida však platí jen do jisté míry, protože jeho postavy jsou nejen řízeny rozumem, ale taktéž nevědomou iracionální vášní či naopak fatální racionální posedlostí. Právě některé hrdinky, jako například Médeia nebo Faidra, se dopouštějí zločinů z vášnivosti. Euripidova dramata jsou na ženské hrdinky vskutku bohatá; ženy jsou středem a východiskem jeho dramatu, nachází v nich možnost velkých činů a neskonalého hrdinství. Bravurně pracuje s jejich psychologií, jeho hrdinky umí milovat i nenávidět, žít štěstím i pomstou, vystupují jak jako milenky či manželky, tak jako matky, umí hrdinně jít vstříc smrti, když ví, zač bojují.³³¹

Podobnost hrdinek Euripida a Jeana Racina je zcela očividná. Francouzský dramatik si pro své naplňování klasicistních požadavků a zároveň pro rozvoj svého vlastního osobitého

³²⁶ ČERMÁK 1960, s. 74.

³²⁷ RACINE 1697, s. 1.

³²⁸ KAZDA 1998, s. 147-148.

³²⁹ ČERMÁK 1960, s. 72.

³³⁰ KAZDA 1998, s. 147.

³³¹ STEHLÍKOVÁ 2005, s. 114.

stylu nemohl vybrat lepší vzor. Nicméně ne každý v tehdejší zkorumpované společnosti jej dokázal docenit. I když je *Faidra* bezesporu jedno z nejlepších Racinových děl, ve své době vzbudilo značný rozruch.³³² (Ostatně, tato verze příběhu, ve které se Faidra vyznává svému nevlastnímu synu Hippolytovi a ve které umírá až po něm, se zdála pobuřující už v dobách antických. Euripidés ji proto musel přepracovat do druhé verze, v níž Hippolytovi Faidřino vyznání přetlumočí chůva a Faidra spáchá sebevraždu ještě před příchodem Thésea.)³³³

Kvůli této tragédii byla proti francouzskému dramatikovi vedena od jeho odpůrců nepřátel, kteří tvrdili, že Racine ve hře obhajuje krvesmilstvo, útočná kampaň, jež zapříčinila málem Racinův pád. Šlechta spolu s preciózkami, s nepřejícími autory a s přívrženci Corneille³³⁴ záměrně zkupovala všechny lístky v prvních šesti představeních a tudíž hlediště nové Racinovy hry po dlouhou dobu zelo prázdnotou.³³⁵ V čele této intriky z roku 1677 stála vévodkyně de Bouillon, vévoda de Nevers a paní Deshoulièrová, ochránkyně Racinova konkurenta, dramatika Pradona. Ve stejnou dobu vyšla „slušná“, ale špatná verze *Faidry a Hippolita* právě od tohoto básníka, která naopak úspěch slavila.³³⁶ K psaní se znechucený Racine vrací v roce 1689 jen díky královně milence, madame de Maintenon, která ho přesvědčí k psaní her s biblickými motivy. Těmito hrami však již nikdy nenaváže na úspěch na svou éru tragédií s antickými tématy.³³⁷

Stejně jako v případě Racinova soka, Pierra Corneille, i v Racinově případě starověký antický svět slouží často jako kulisa pro dramatikovu současnost. Ostatně, jak uvádí Matzke ve své studii, Racine často ve svých hrách užíval obecná označení pro postavy, jako například „milenc“, „matka“, „tyran“ apod. A i konkrétní pojmenované postavy, kterým skrz svá dramata vdechl život, jsou v jeho dílech značně typizovaná.³³⁸ I právě tato typizace postav nám dává tušit, že Racine nechtěl pouze vyprávět antické příběhy a přiblížit lidem historii nebo pověsti, jež před ním už tolikrát převyprávěli mnozí. Jeho díla můžeme označit za nadčasová a snadno sedící do tolikerých společenských nebo politických situací. Totéž nám potvrzuje již výše diskutovaná otázka klasicismu v jeho díle – ideálem je člověk jako takový, na době a místě, z kterého pochází, zas tak nezáleží.

³³² KAZDA 1998, s. 147-148.

³³³ ČERMÁK 1960, s. 73.

³³⁴ Ibid., s. 77.

³³⁵ KAZDA 1998, s. 147-148.

³³⁶ ČERMÁK 1960, s. 77.

³³⁷ KAZDA 1998, s. 147-148.

³³⁸ MATZKE 1904, s. 35.

Není tedy vůbec zvláštní, že vztahy mezi hrdiny antických bájí a z historie mohou fungovat stejně dobře ve Francii 17. století. Výhodou Jeana Racina byla blízkost ke králi a úcta, kterou k němu Ludvík choval, díky níž si mohl dovolit skrze své hry k němu taktně promlouvat a upozorňovat ho na jeho omyly nebo nedostatky. Literatura se díky jeho genialitě a umu stávala dokonalým společensko-politickým nástrojem. I přes to všechno zůstává však Jean Racine dodnes znám především pro svou bravurní práci s psychologií postav, a to po vzoru Euripida zejména těch ženských. V kombinaci těchto znaků tkví jeho jedinečnost a nesmrtelnost.

5.3 Molière (1622-1673)

Poslední z „Velké trojky“ francouzských dramatiků 17. století a taktéž zcela jistě nejznámější z nich, Molière, vlastním jménem Jean-Baptiste Poquelin, se narodil 15. 1. 1622 v Paříži.³³⁹ Mezi léty 1632-1639 studoval budoucí dramatik na jezuitské koleji. Výhodou bylo, že se od jezuitů naučil latinsky a seznámil se tak s antickou literaturou, hlavně však s Terentiem a Plautem (jejich komedie byly hrány na místní kolejni scéně).³⁴⁰ Po odchodu z koleje začal studovat práva, avšak u tohoto oboru příliš dlouho nesetřval; v mládí vstoupil do společnosti kočujících herců a u tohoto oboru také zůstal až do konce života, a to jak v roli dramatika, tak herce. Nejen Corneille a Racine měli mnoho nepřátel, i Molière si kvůli svému umění zneprátelil mnoho lidí v dvorských, literárních i církevních kruzích.³⁴¹ Během osobního i profesního života zažíval velké vzestupy, ale taktéž i pády. Když se pokusil v roce 1643 se svým divadelním souborem zvaným *Skvělé divadlo (Illustre Théâtre)* uspět v Paříži, značně pohořel. A to dokonce do té míry, že jeho divadlo zaniklo a on sám musel do vězení pro dlužníky. Situace se změnila roku 1658, kdy získal podporu králova bratra a dostal možnost hrát napřed v Malém Bourbonském paláci a o dva roky později i v Palais Royal. Brzy na to si získal i přízeň krále a spolu s Lullym se stává hlavním organizátorem královských slavností.³⁴² Posledních 15 let svého života stráví Molière u krále jako nejlepší autor komedií, jehož cílem je starat se o královo potěšení a zábavu.³⁴³ Jak již bylo řečeno,

³³⁹ KUČERA 2006, s. 13.

³⁴⁰ BRETT 1953, s. 15.

³⁴¹ VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Předmluva*. In: MOLIÈRE. *Lakomec* [online]. 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 2012, s. 6-7. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/66/08/78/lakomec.pdf>.

³⁴² MIKEŠ, Vladimír. *Poznámka*. In: MOLIÈRE. *Amfitryon*. 1. vyd. Praha: Artur, 2007, s. 94.

³⁴³ ČERMÁK, Josef. *Molièrův Lakomec*. In: MOLIÈRE. *Lakomec: komedie v pěti dějstvích*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1959, s. 85.

za života si získal nejen mnoho příznivců, ale taktéž odpůrců. Nepřátele získal skrze odvážný projev ve svých často společensky kritických hrách, v nichž se dokázal strefovat jak do vyšší společnosti či měšťáků, tak do samotné církve.³⁴⁴ Zemřel 17. 2. 1673 několik hodin po hraní hlavní role, paradoxně ve své vlastní hře s ještě paradoxnějším názvem, *Zdravý nemocný*. Církev, které se slavný dramatik tak často skrze své hry vysmíval, mu odepřela řádný křesťanský pohřeb. Teprve až roku 1817 byly jeho ostatky přeneseny na hřbitov Père Lachaise.³⁴⁵ O Molièrovi můžeme s klidným srdcem říci, že je pro nás dnes spolu s Williamem Shakespearlem asi nejznámějším dramatikem 17. století. S vyslovením jména Molière se nám pravděpodobně vybaví jeho legendární *Lakomec*, který je ostatně inscenován s oblibou v divadlech dodnes. V následujících řádcích také o něm přirozeně řeč bude, ale především se zaměříme na ty hry, které jsou nějakým způsobem spojeny s antikou, a to ať už tématem, nebo stejným cílem a funkcí.

Na rozdíl od Corneilla a Racina, kteří byli mistři tragédie (nebo tragikomedie), je Molière znám díky svým komediím. Avšak jsou to právě komedie, skrz které se dá velice dobře (a leckdy i vtípně) poukázat na nešvary lidské společnosti. Stejně tak tomu bylo ostatně i v antice. Řecké komedie nabízely neocenitelný vhled do řecké společnosti; skrze ně bylo možno kriticky se podívat na fungování politických institucí, právních systémů, náboženských praktik, vzdělávání nebo třeba vedení války.³⁴⁶ Pro uvědomění si důvodu satiričnosti Molièrových komedií je třeba si říci, v jaké době je slavný dramatik psal. Ludvíkovi se totiž po dlouhých letech podařilo omezit politickou moc šlechty a ukázat jí její místo ve státním aparátu absolutní monarchie. Situace ve společnosti je dána spojenectvím krále s mladou buržoazií, která se stává hlavním činitelem královských úřadů. Do popředí se dostávají měšťané a Molière je jedním z nich. Svou pozici se snaží upevnit si bojem proti feudální šlechtě a podporou královského absolutismu a dvora.³⁴⁷ Vůbec prvně si Molièrova talentu všiml král společně s ministrem financí Colbertem po uvedení jeho komedie *Směšné preciosky* z roku 1659, které bravurně bavily své diváky, avšak krále a Colberta zaujaly především aktuální tematikou a realistickým zobrazením života tehdejší společnosti. Oba pochopili, že Molière může být užitečný a jeho talentu je možno využít nejen pro zábavu,

³⁴⁴ MIKEŠ 2007, s. 94.

³⁴⁵ VRCHLICKÝ 2012, s. 6-7.

³⁴⁶ CARTWRIGHT, Mark. *Ancient Greek Comedy* [online], published on 25 March 2013 [cit. 10. 7. 2019] ancient.eu. Dostupné z https://www.ancient.eu/Greek_Comedy/.

³⁴⁷ ČERMÁK 1959, s. 85-86.

ale i pro politické účely.³⁴⁸ Jakožto dvorský literát dostal Molière za úkol psát sonety a ódy na Ludvíka a na jeho politiku, vládu, činy a války. Racionální básník tušil, že právě tímto způsobem, pod ochrannými křídly mocného krále a ministra financí, se mu nejlépe podaří zajistit zájmy měšťanstva. Ostatně jak Molière, tak Colbert dobře věděli, že podporovat tento stav je více než výhodné už pro rozvoj řemesel, průmyslu, obchodu a umění. Naopak roztahovačná aristokracie se nejevila jako vrstva společnosti, která by měla být pro stát nějak ekonomicky užitečná. (A také tu byl stále onen Ludvíkův nikdy nemizící strach z možnosti zopakování povstání proti jeho vládě.)³⁴⁹ To je také důvod, proč Molière tak často ve svých hrách kritizuje šlechtice, kteří se taktéž snažili ze všech sil ubránit svoje výsady a pozici. Nebyl by to však Molière, aby neútočil i do vlastních řad a nebál se kritiky a zesměšnění čehokoli, co si smích zasluhuje. Proto vznikají i komedie, ve kterých se nadaný dramatik strefuje i do krále, kupříkladu do jeho záletnosti a nestálosti u žen. Byť zastánce měšťanů, i na ně jeho drzý jazyk dokázal vymyslet spousty kritických slov. Často kritizuje jejich přízemnost, nedostatek fantazie a statečnosti, upjatost, strach ze života i smrti, touhu po penězích a lakomství.³⁵⁰ S oblibou se ve svých hrách také střefoval do katolické církve nebo do nekvalitních lékařů, kteří o pravé medicíně neměli ani tušení.³⁵¹ Boileau Molièrovo přísné kritizování urozených osob silně odsuzoval; podle něj nebylo ve shodě s klasicismem. Často proto o Molièrovi říkal, že v sobě spojuje Terentia s Tabarinem, neboli antickou komedii s francouzskou fraškou.³⁵²

Ovšem jak již bylo nastíněno v Molièrově životopise, před rokem 1660 nezažíval zrovna nejúspěšnější období. Tou dobou pro něj bylo podstatné postavit se znovu na nohy a nikoli provokovat společnost nastavováním zrcadla na jevištích divadel. Molière tak dokázal, že umí i výtečně lichořit. Příkladem toho je hra „*Les Facheux*“ (*Dobíravci*), na které spolupracoval s Beauchampem a Lullym³⁵³, a kterou dokázal napsat za 15 dní. (Nacvičena byla pak za pouhé 3 dny.)³⁵⁴ Tato hra stála na počátku Ludvíkova nejvelkolepějšího období jeho života, mezi lety 1661 a 1672 totiž zažíval nejvíce úspěchů a vzestupů. Mikeš přímo

³⁴⁸ BRETT 1953, s. 22-25.

³⁴⁹ BRETT, Vladimír. *Předmluva*. In: MOLIÈRE, Vladimír. *Hry II*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, s. 7.

³⁵⁰ ČERMÁK 1959, s. 85-86.

³⁵¹ POKORNÝ, Jaroslav. *Doslov*. In: MOLIÈRE. *Lakomec*. [online] 1. vyd. Praha: Umění lidu. 1949, s. 153. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <http://www.sjl.wz.cz/lakomec.pdf>.

³⁵² KUČERA 2006, s. 17.

³⁵³ Pierre Beauchamp byl choreograf a hudební skladatel, Jean-Baptiste Lully hudební skladatel a autor oper.

³⁵⁴ SCHULTZ 2008, s. 58-60.

hovoří o době „teatralizace společnosti“. Což je doba, ve které se pompézní slavnosti, balety, divadla, ohňostroje, mytologické scény a kouzelná hudba Lullyho perfektně vyjímají.³⁵⁵

Molière se jistě musel snažit, aby vše dopadlo dobře a hra zapůsobila. K její premiéře došlo totiž 17. srpna 1661 na zámku ve Vaux, v den, který měl ministra financí Nicolase Fouqueta dostat na výsluní, však který jej ve skutečnosti stál naprosto všechno. Král totiž už nedokázal déle snášet Fouquetovo bohatství a rozhodl se ukončit jeho rozpínavost a sílicí moc; brzy na to došlo proto k jeho zatčení. Molière k ohromení všech návštěvníků napsal *Dobíravce* jako komedii s baletními výstupy (na nichž se právě podílel Lully a Beauchamp). Nepřekvapivě v této komedii vystupovaly po vzoru antických slavností dryády a satyrové, kteří vyskakovali zpoza keřů a za zvuků líbezné hudby tančili.³⁵⁶

*„Ces Termes marcheront, et si Louis l'ordonne,
Ces arbres parleront mieux que ceux de Dodone.
Hôtesses de leurs troncs, moindres divinités,
C'est Louis qui le veut, sortez, Nymphes, sortez (...)“*³⁵⁷

(V překladu: „*Ta slova vpřed se poženou, a rozkáže-li Ludvík,
pak stromy, výmluvnější nad stromy Dodony, promluví.
Bohyně nižší, jež obýváte stromy,
vystupte, vždyť Ludvík tomu chce, vyjděte ven, nymfy.*“)³⁵⁸

Z ukázky je více než zřejmé, že *Dobíravci* jsou psáni opravdu výhradně za účelem zalíbit se králi a chválit jej. Ještě před vynesením rozsudku nad ministrem financí nechal Ludvík z Fouquetova zámku Vaux-le-Vicomte přemístit do Versailles veškerý cenný nábytek, sochy a dokonce i stromy. Zároveň s věcmi přešli do králových služeb i lidé – ať už šlo o architekty a sochaře (Le Vau, Le Brun, Le Nôtre), nebo o literáty jako Jeana La Fontaina a právě Moliéra.³⁵⁹

Molière však nebyl z těch autorů, kteří by králi a společnosti jen podlézali. Na slavnosti v roce 1664, kdy za pomoci těch nejskvělejších zahradníků, kuchařů a umělců (ať už Lullyho

³⁵⁵ MIKEŠ 2001, s. 151.

³⁵⁶ SCHULTZ 2008, s. 58-60.

³⁵⁷ MOLIÈRE, *Les Facheux*. [online]. S. 1.: Édition Louandre. 1910, s. 582. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z https://fr.wikisource.org/wiki/Les_F%C3%A2cheux.

³⁵⁸ SCHULTZ 2008, s. 59.

³⁵⁹ SCHULTZ 2008, s. 69.

nebo Molièra) chtěl král dokázat, že jeho finanční možnosti a moc převažují ty, které míval Fouquet, se odehrála vedle zaručených Dobíravců i nová Molièrova hra – a to *Tartuffe*. Došlo k předvedení pouhých tří dějství této satirické hry; *Tartuffe*, kritizující nepřímo situaci v 17. století a trefující se do jejich nešvarů, se totiž v této přehnaně zbožné, a snad i můžeme říci i pokrytecké společnosti, rozhodně neseťkal s pochopením. Hra byla dokonce na žádost Ludvíkovy matky Anny Rakouské na pět let zakázána.³⁶⁰ Sám Molière se pokusil vysvětlit svůj názor ve své *Předmluvě* k této provokativní hře o pokrytectví (nejen) církve. Nechápe, proč by měla být zakazována zrovna tato jeho komedie; tvrdí, že „*antická komedie vznikla z náboženství a tvořila součást tehdejších mysterií (...) a abychom nechodili tak daleko, že i za našich časů se hrály náboženské hry pana Corneille, kterým se obdivovala celá Francie. Je-li úkolem komedie napravovat lidské neřesti, nevidím, proč by měly být některé chráněny. Neřest, o kterou tady jde, má ve státě mnohem nebezpečnější následky než všechny jiné neřesti, a my jsme viděli, že divadlo má na nápravu mravů silný vliv.*“³⁶¹ Z jeho slov je patrné, že si více než uvědomoval moc divadla a jeho práva na vyjádření se i ve věcech náboženství, které vlastně stálo u jeho samotného vzniku. Toto si uvědomil ovšem časem i sám Král Slunce, jenž tuto dlouho zakázanou hru povolil až ve chvíli, kdy chtěl dokázat svou nezávislost na ortodoxní církvi.³⁶² (Povolení k novému uvedení *Tartuffa* získal Molière na počátku roku 1669).³⁶³ Podobně na krizi ve společnosti a církvi útočí i *Don Juan*, jenž byl napsán jen rok po *Tartuffovi*, a to v roce 1665. I tuto tragikomedii potkal stejný osud, vydána mohla být až roku 1682.³⁶⁴ Jak poznamenává Brett, zmíněným *Don Juanem* se podařilo Molièrovi předběhnout do jisté míry dobu. Tato tragikomedie, která bez sebemenšího ostychu mísila prvky komické s tragickými, nedodržovala klasicistní jednoty a celkově byla v rozporu s předpisy tohoto směru, se přiblížila modernímu dramatu a realistickému pojetí (části *Don Juana* jsou psány prózou, postavy mluví dialekty atd.). Značně kontroverzní byl i *Misanthrop*, možná vůbec nejproblematictější Molièrova hra. I zde autor mísí žánry, i když se jedná o komedii, je spíše dost vážná a nachází se v ní mnoho tragických prvků. V této hře vyjadřuje Molière svou nevoli vůči aristokratické společnosti. Nespokojenost však nevyjádřil pouze proti šlechtě, ale i proti celému královskému dvoru (a tím i nepřímo proti samotnému

³⁶⁰ Ibid., s. 136.

³⁶¹ BRETT 1954, s. 44-45.

³⁶² SCHULTZ 2008, s. 88.

³⁶³ BRETT 1954, s. 34.

³⁶⁴ *Molière* [online], naposled editováno 12. června 2019, v 19:58 [cit. 10. 7. 2019], Wikipedia. Dostupné z <https://cs.wikipedia.org/wiki/Moli%C3%A8re#D%C3%ADlo>

Ludvíkovi). Molière *Misanropa* napsal naschvál v jinotaji, možná i proto slavila hra u aristokratické společnosti paradoxně docela úspěch.³⁶⁵

Podobná je i situace kolem vydání hry *Amfitryon* z roku 1668, která stejně, jako *Misanrop*, cílí na kritiku krále a šlechty. V té době už měl Molière za sebou uvedení svých tří slavných her: *Don Juana*, *Tartuffa* a *Misanropa*. Některé z nich komedie se do jisté míry musely potýkat s nelibostí dvora či církve a celkově nebyly tak úplně dobře přijímané. Slavný dramatik navíc chtěl Ludvíka XIV. získat na svoji stranu v otázce povolení inscenování *Tartuffa*. Hlavní odpůrkyně této hry, králova matka Anna Rakouská, zemřela roku 1666, což dávalo Molièrovi a jeho *Tartuffovi* nové šance. Proto začal pracovat na hře, která by se zalíbila všem a jež by vykreslila krále v lichotivé podobě. Sáhł proto po v té době velice oblíbeném antickém námětu – a to po Plautově *Amfitryonovi*. Tato hra těží především z populárního tématu vztahů mezi bohy a především z jejich nevěry, která je tolika přirozená jak lidem, tak i bohům.³⁶⁶ Ani Plautova komedie není však původní. Plautus se inspiroval v antické pověsti o mykénském králi Amfitryonovi, jemuž Zeus svede manželku Alkménu tím, že na sebe vezme jeho podobu.³⁶⁷ Podle Vladimíra Mikeše však Molièrovo dílo drsnou komedii Plauta v mnohém překonává. Francouzská verze je totiž bohatší na zápletky, má vtipněji psané dialogy (ostatně Molière v ní upouští od psaní alexandrínu a má tak volnější ruku) a je také poetičtější. Navíc se díky ní Molièrovi povedlo krále opravdu potěšit – Ludvík v ní totiž spatřoval oslavu své galantnosti (na tuto pověst si zvláště potrpěl) a především božského majestátu, který se král snažil toliko podporovat a živit.³⁶⁸

Paradoxem však je, že Molièrova komedie, která by mohla být taktéž nazvána alegorickou satirou, poukazuje na uvolněné mravy u královského dvora a také na královy milostné románky a záletnost.³⁶⁹ Premiéra hry byla v době, kdy si král užíval románku s madame de Montespan a kdy se jim narodilo první dítě (byť byl král stále ženat s Marií Terezou). Schultz ve své publikaci uvádí, že dnes již nemůžeme rozhodnout, zda byl Molière tak dobře o těchto zákulisních věcech informován anebo zda to byla zkrátka náhoda – avšak jisté je, že v *Amfitryonovi* obdařuje Ludvíka stejnou svobodou, jako boha Jova, který smrtelníkům

³⁶⁵ BRETT 1954, s. 21-29.

³⁶⁶ MIKEŠ 2007, s. 95-97.

³⁶⁷ Městské divadlo Brno. *Amfitryon*. [online] [cit. 10. 7. 2019]. Dostupné z <https://www.mdb.cz/inscenace/66-amfitryon>.

³⁶⁸ MIKEŠ 2007, s. 95-97.

³⁶⁹ Městské divadlo Brno. *Amfitryon*. [online] [cit. 10. 7. 2019]. Dostupné z <https://www.mdb.cz/inscenace/66-amfitryon>.

doporučoval, aby i na svedení svých žen spatřovali i něco pozitivního (pokud je jejich milencem tak důležitá osoba jako je Jupiter), a aby ve ztrátě manželské cti viděli zdroj slávy.³⁷⁰ Molière nechává promluvit Jova následujícími slovy:

„Hle, Amfitryone, to oklamal tě bůh!

Jupiter chodil sem za Alkménou s tvou tváří.

Jsem bůh a znáš mou zbroj – jistě v tom mraku září (...)

Nás tady každý ctí, my na cti neuberem,

když milujeme, je to dobrodiní.

Dělit se s Jupiterem nikoho nepošpíní!

Kdo by si nedal říct mít soka v bohovi,

takové poctě rád každý muž vyhoví!“³⁷¹

V dramatu vystupuje také typická molièrovská postava sluhy – a to Sosius, kterého hrál sám Molière. Tento sluha je sice chytrý, ale zároveň prohnaný, ironický a zbabělý. Postava šibala jako takového byla typická spíše pro středověké francouzské frašky,³⁷² ale archetyp chytrého otroka můžeme pozorovat už u Menandra, na kterého navázal v Římě Plautus.³⁷³

U inspirace Plautem zůstal slavný dramatik i v roce 1668, ve kterém vydává své pravděpodobně nejznámější dílo – *Lakomce*. Tato francouzská komedie má s tou antickou mnoho společného, od shod v textu, v situacích, zápletkách až po postavy (Zvlášť nápadná je podoba mezi postavou Eucliona a Harpagona.) Samotná komika *Lakomce* pak vychází hned z několika zdrojů: ze středověkých frašek, z italské komedie dell'arte a vůbec z nejvýznamnějšího zdroje: z řecké a římské komedie. Jak antické komedie, tak Molièrovy hry jsou plné nečekaných shledání, důvěrných milostných sdělení, lásek s překážkami, výstupů „lakomce“ a sluhy atd. I když využívá francouzský dramatik stejných postupů, je jeho pojetí komedie přeci jen originální a jde po myšlenkové rovině ještě dál, než jeho antičtí předchůdci.³⁷⁴ Vrchlický srovnává Molièra dokonce se Shakespearem; tvrdí, že hry těchto obou géniů jsou plné znalosti člověka a potřebné dávky ironie a satiry. Společného mají oba dramatici také to, že jsou objektivní v posuzování lidských vad a že se rádi inspirují

³⁷⁰ SCHULTZ 2008, s. 119.

³⁷¹ MOLIÈRE. *Amfitryon*. 1. vyd. Praha: Artur, 2007, s. 92.

³⁷² BRETT 1954, s. 33.

³⁷³ University College London. [online] *Menander's Dyskolos Study Guide* [cit. 9. 7. 2019]. Dostupné z https://www.ucl.ac.uk/drupal/site_classics/classical-play/past-productions/2016-menander-dyskolos/menanders-dyskolos-study-guide.

³⁷⁴ ČERMÁK 1959, s. 88.

předlohami svých španělských, italských či antických předchůdců, ale teprve v jejich zpracování a v detailech se zračí skutečná genialita.³⁷⁵ Rozdíly mezi antickou a francouzskou verzí o „lakomci“ jsou značné. Plautus se soustředí především na lakomého Eucliona, na zdůrazňování jeho prospěchářství, nedůvěry k lidem a strachu. Molière se však zaobírá i otázkou, co dělá Harpagonovo bohatství s dalšími lidmi v jeho okolí. Dá se říci, že řeší fungování peněz ve společnosti (raně kapitalistické) a jejich sociální účinek nebo skryté finanční machinace.³⁷⁶ Nejvíce fascinující na Lakomci je však fakt, že i když jeho vznik byl značně podmíněn dobou, ve které jeho autor žil a tvořil, a kterou také tolik kritizoval, jeho dílo lze označit beze sporu za nadčasové a nepoplatné době.³⁷⁷

Vztah pána a sluhy (případně otroka), který je sice společensky níž, ale zato je mnohem chytřejší nebo jinak kvalitnější, byl s oblibou užíván už v antických komediích a Plautus nebyl výjimkou. (Ostatně tento motiv je znám i z pověstí, byl to sám velký Hérakles, kdo musel sloužit zbabělému králi Eurystheovi.)³⁷⁸ Sám Molière těchto podřazených či alespoň společensky nevyhraněných postav užíval s velkou oblibou; těmito literárními typy bývají proto v jeho hrách nejčastěji sluhové, venkované, mladí milenci nebo děti.³⁷⁹

V případě této Molièrovy nejslavnější komedie je inspirace antickou předlohou opravdu více než zjevná. Přesto však vychází Molière z trojlístku nejznámějších francouzských dramatiků, o kterých byla řeč v předcházejících kapitolách, jako nejpůvodnější autor, poněvadž jeho komedie vychází z antické mytologie a historie jen velmi málo (nejvýrazněji se antika odráží pravděpodobně v *Amfitryonovi*). To, že ale na první pohled není tento vliv patrný, neznamená, že není přítomen vůbec. V Molièrových komediích se totiž snad ještě s větší intenzitou, než v tragédiích Racina a Corneille, objevuje odkazování na dramatikovu současnost. A stejně jako v antických komediích, dochází i u Molièra k ostrým satirám, alegoriím a narážkám na jednotlivé vrstvy společnosti či dokonce konkrétní osoby. I když nemůžeme říci, že by v Molièrových komediích sloužil antický svět jako kulisa, můžeme tvrdit, že se nachází v zákulisí. Antické a francouzské komedie totiž plní ve svých dobách tutéž funkci a kladou si podobné cíle, díky nimž dokáží pohnout žlučí leckdy celé společnosti.

³⁷⁵ VRCHLICKÝ 2012, s. 6.

³⁷⁶ ČERMÁK 1959, s. 88.

³⁷⁷ POKORNÝ 1949, str. 151.

³⁷⁸ NIKULIN 2016, s. 126-128.

³⁷⁹ ČERMÁK 1959, s. 86.

6 Závěr

Evropa 17. století byla velice neklidným místem plným nejistoty, rozpolcenosti a neklidu, a to ať v oblasti politiky, náboženství a společenských sfér, tak na poli filosofie, vkusu a umění. Francie se musela potýkat s mnohými vnějšími i vnitřními potížemi, proto v této nelehké době bylo potřeba, aby absolutistická vláda Ludvíka XIV. našla stabilitu a oporu. Tu se královi rádci kardinálové Richelieu a Mazarin spolu s ministrem financí Jean-Bapiste Colbertem snažili mimo jiné najít v umění a kultuře.

Jeden z cílů práce se soustředil na otázku vlivu antiky na vládu Ludvíka XIV. Podařilo se nám zjistit, že dopad na jeho politiku a vládu měla antika opravdu značný. Colbert a Mazarin dbali při budování Ludvíkova kultu na jeho spojení s antikou, která v té době zažívala znovuzrození (i díky podpoře staromilců). Na jednu stranu se snažili vybudovat představu o králi-Apollónovi (podporovateli umění), ale Francie nesměla zapomínat ani na královu úlohu velkého vojevůdce a vladaře, kterou se umělcům té doby dařilo udržovat živou díky monumentálním Ludvíkovým sochám v antickém stylu, či srovnáváním krále s římskými císaři v básních a dramatech. Zároveň se Francie snažila svou vyspělou literaturou prezentovanou antickými dramaty přiblížit slávě starověkého Řecka a Říma.

Právě otázka francouzské dramatiky 17. století byla podstatou práce; hlavním cílem bylo zjistit, jaký měla antika vliv na téma, formu a funkci dramatu u zvolených autorů, kterými byli Pierre Corneille, Jean Racine a Molière. Pro zodpovězení této otázky bylo třeba si uvědomit, že právě divadlo zažívalo v té době velký rozvoj, ale požadavky na něj kladené byly velice přísné, ať už kvůli nastupujícímu klasicismu, jehož teoretikové nedovolovali sebemenších odchylek od antického ideálu, nebo z důvodu specifických funkcí a účelů dramatu. Nároky na formu klasicistního dramatu nejlépe splňoval Jean Racine, jenž se držel antických zásad, které kdysi stanovil Aristotelés, a která v drobných úpravách platila i v klasicismu (požadavky na vzorové drama sepsal v *Umění básnickém* Nicolas Boileau-Despréaux). O něco méně byly pravidlům klasicistního dramatu věrni Corneille a Molière, kteří je často porušovali. Protože hlavním zájmem této bakalářské práce je historie a nikoli divadelní věda, více než formou jsme se v ní zabývali souvislostí mezi tématem a funkcí v antických hrách francouzských dramatiků.

Z hlediska funkce se ukázalo, že dramata měla nejen lidi pobavit, ale především přesvědčit o velkoleposti a neomylnosti Krále Slunce a jeho politiky. Všichni královi nejlepší dramatici

tyto cíle dovedli bravurně naplňovat, což ostatně dokazují jejich dochované ódy na krále, ve kterých jej spojovali s antickými hrdiny či jej nechávali na břehu Seiny hovořit k Múzám. Nebyl to však jen dvůr, jenž využíval antiky k politickým účelům, ale i samotní dramatici, kteří se pokoušeli skrze svá díla vychovávat společnost a upozorňovat ji na její chyby, stejně tak jako na nedostatky samotného krále. Tato funkce francouzských dramát korespondovala s účelem, za jakým vznikala díla antických básníků, především pak komedie, které satiricky a s humorem kritizují negativní jevy ve společnosti. Takové komedie psal i Molière, jehož dílo sice tolik neoplývá antickými tématy jako tragédie Corneille a Racina, ale o to více je v něm patrná zmíněná funkce. Na Molièrových komediích je zajímavé, že mohly sloužit oběma stranám – jeho talentu užíval Colbert k naplňování cílů dvora, ale i sám Molière se ve svých hrách s oblibou střefoval do šlechty, katolické církve, nebo v případě *Amfitryona* i do samotného krále. Nejvíce kritizovat si mohl dovolit ale Jean Racine, ke kterému choval Ludvík skutečnou důvěru. V *Britannikovi* jej tak Racine decentně varuje před příliš častým vystavováním královského majestátu a před přílišným vlivem rádců, v *Berenice* zase přesvědčil krále o správnosti rozhodnutí kardinála Mazarina, který z politických důvodů nepřál Ludvíkově lásce k Marii Manciniové. Taktéž Pierre Corneille se skrze svá dramata snažil zapůsobit na společenské mínění, kupříkladu v *Nikomédovi* přednesl myšlenku řešení mocenských sporů (tím chtěl oslovit především účastníky frondy), v *Cinnovi* se pokusil zdůraznit ideál správného panovníka, jenž je moudrý a dokáže odpouštět nepřátelům. Na antickém pozadí svých dramát se však Corneille vypořádával i se svým vlastním životem (důkazem toho je soud Horatia, který je jasnou paralelou ke Corneillově vlastnímu osudu).

Podarilo se nám zjistit, že antická témata neslouží ve francouzských dramatech jen k vyprávění historických a mytologických příběhů, ale především k zobrazení přítomnosti. Tragédie a komedie „velké trojky“ tak vlastně fungovaly jako zrcadla, která měla ukázat společnosti její pravou tvář. To se slavným dramatikům dařilo skrze jejich díla s antickými tématy, protože právě v nich lze nejlépe postihnout vztah mezi dvorem Ludvíka XIV., soudobou francouzskou společností a antikou, která slouží jako jakási kulisa, do které je za užití alegorie, jinotaje a paralely zasazen jinak zcela aktuální děj.

Protože toto téma ještě takto souhrnně zpracováno nebylo, pokládáme právě toto interdisciplinární propojení v oblasti historie a literatury, a celkový nadhled práce za její největší přínos. Pokračování práce se určitě nabízí; je možné ji rozšířit o další dramatiky, nebo se naopak zaměřit na konkrétní drama a to porovnat s antickým vzorem.

7 Seznam použitých zdrojů

7.1 Primární literatura

ARISTOTELÉS. *Rétorika; Poetika*. Praha: Rezek, 1999.

AUGUSTUS. *Res gestae Divi Augusti* [online]. 2004. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z http://ctibi.webzdarma.cz/pdf/res_gestae.pdf.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *Umění básnické*. In: SGALLOVÁ, Květa, ed. a KROUPA, Jiří K., ed. *O umění básnickém a dramatickém: (antologie)*. 1. vyd. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1997.

CORNEILLE, Pierre. *Argument*. In: *Andromède* [online]. [cit. 12. 7. 2019]. S.1.,1651. Dostupné z <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70397f/f6.image>.

CORNEILLE, Pierre. *Cinna* [online]. London; Edinburgh: French Classics for English Students, 1884. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://ia800902.us.archive.org/16/items/cinnaeditedbyleo03cornuoft/cinnaeditedbyleo03cornuoft.pdf>.

HORATIUS, Quintus Flaccus. *De arte poetica = O umění básnickém*. 1. vyd. Praha: Academia, 2002.

LIVIUS, Titus. *Tita Livia dějiny od založení Říma*. Svazek I. [online]. Praha: Dr. Edvard Grégr, 1864. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:6194f8f0-f67f-11e4-92a1-5ef3fc9bb22f#monograph-monographunit-page_uuid:63e6bc30-fa24-11e4-8ded-5ef3fc9ae867.

LUDVÍK XIV. *Paměti krále Slunce: úvahy pro poučení dauphinovo*. 1. vyd. Praha: Prostor, 2007.

MOLIÈRE. *Amfitryon*. 1. vyd. Praha: Artur, 2007.

MOLIÈRE, *Les Facheux*. [online]. S. 1.: Édition Louandre, 1910. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z https://fr.wikisource.org/wiki/Les_F%C3%A2cheux.

PLUTARCH. *The Parallel Lives. The Life of Pericles* [online]. Loeb Classical Library edition. 1916. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Pericles*.html.

RACINE, Jean. *Berenika*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1963.

RACINE, Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1990.

RACINE, Jean. *Première Préface*. In: *Britannicus* [online]. S.l.,1670. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_BRITANNICUS.pdf.

RACINE, Jean. *Préface*. In: *Iphigénie* [online]. S.l.,1675. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_IPHIGENIE.pdf.

RACINE, Jean. *Préface*. In: *Phèdre* [online]. Paris, 1697. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/RACINE_PHEGRE.xml.

SENECA, Lucius Annaeus. *Moral essays: On Mercy* [online]. University of Toronto, 1928. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://archive.org/details/moralesayswith01seneuoft>.

VOLTAIRE. *Age of Louis XIV*. [online]. New York: E.R.DuMont. 1901. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://oll.libertyfund.org/titles/voltaire-the-works-of-voltaire-vol-xii-age-of-louis-xiv>.

7.2 Sekundární literatura

ANOUILH, Jean and FREEMAN, Ted. *Antigone*. [online]. London: Methuen Publishing, [cit. 12. 7. 2019]. 2005. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=U4wep1k7rm0C&pg>.

BLAHNÍK, Vojtěch Kristián. *Světové dějiny divadla*. [online]. Praha: Aventinum, 1929. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <http://kramerius5.nkp.cz/view/uuid:a7d0e070-f6be-11e3-b4ad-005056827e51?page=uuid:7e5ac920-150b-11e4-8c14-5ef3fc9bb22f>.

BLUCHE, François. *Za časů Ludvíka XIV.: král Slunce a jeho století*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006.

BRETT, Vladimír. *Molière*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1967.

BRETT, Vladimír. *Předmluva*. In: MOLIÈRE, Vladimír. *Hry I*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953.

BRETT, Vladimír. *Předmluva*. In: MOLIÈRE, Vladimír. *Hry II*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.

ČERMÁK, Jaroslav. *Nad Racinovou Faidrou*. In: RACINE, Jean. Faidra. 1. vyd. Praha: Orbis, 1960.

ČERMÁK, Josef. *Molièrův Lakomec*. In: MOLIÈRE. *Lakomec: komedie v pěti dějstvích*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1959.

ČERNÝ, Václav. *Naše nové barokistické publikace*. In: RACINE, Jean. *Britannicus*. Praha: Dilia, 1990.

DURANT, Will and DURANT, Ariel. *The Age of Louis XIV: The Story of Civilization* [online]. Simon and Schuster, 2011. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=RIQioWcVxnkC&pg>.

ELIOT, Charles W. *Continental Drama*. New York: P. F. Collier & Son Corporation, 1963.

ELMARSIFY, Ziad. *Freedom, Slavery, and Absolutism: Corneille, Pascal, Racine* [online]. Rosemont Publishing & Printing Corp., 2003. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z https://books.google.cz/books?id=P_0sCCehfdMC&printsec.

ELSNER, Jaś. *Art and text in Roman culture* [online]. Cambridge, Cambridge University Press. 1996. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=Y6BOAAAIAAJ&pg>.

ENENKEL, Karl. A. E. et al. *Recreating Ancient History: Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period* [online]. Boston: Brill Academic Publishers, Inc, 2002. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=Vo1EwI4GsQEC&printsec>.

HICKMAN, David. *The Sun King: Louis XIV, France and Europe, 1643-1715*. [online]. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=vjueDAAAQBAJ&printsec>.

HORAŽDOVSKÁ, Marcela, ed. a RADIMSKÁ, Jitka, ed. *Antologie francouzské literatury = Anthologie de la littérature française*. 1. vyd. Plzeň: Fraus, 2001.

HUET, Valérie. *Napoleon I: A New August?* In: EDWARDS, Catharine. *Roman Presences: Reception of Rome in European Culture, 1789-1945*. Cambridge: 1999.

ICKS, Martijn. *The Crimes of Elagabalus: The Life and Legacy of Rome's Decadent Boy Emperor* [online]. London, New York: I.B.Tauris, 2011. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=-yecRsy847AC&printsec>.

- IRVINE, Andrew D. *Socrates on Trial*. [online]. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2008. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=8qRxTkV-2xkC&printsec>.
- KAZDA, Jaromír. *Kapitoly z dějin divadla*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1998.
- KLAGES, Mary. *Literary Theory: A Guide for the Perplexed* [online]. London, New York: Continuum, 2006. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=S4DUAwAAQBAJ&pg>.
- KNIGHT, Roy Clement. *Corneille's Tragedies* [online]. Savage, Maryland: Barnes & Noble Books, 1991. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=oM8Mrw8GspQC&printsec>.
- KOVAŘÍK, Jiří. Ludvík XIV.: život, doba a války krále Slunce. 1. vyd. Třebíč: Akcent, 2013.
- KREJČÍ, Augustin. *Úvod*. In: ARISTOFANÉS. *Vosy*. [online]. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. 1917. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <http://olympos.cz/Antika/Sfekes1917.pdf>.
- KŘÍŽ, Antonín. *Úvod*. In: ARISTOTELÉS. *Rétorika; Poetika*. Praha: Rezek, 1999.
- KUČERA, Jan Pavel. *Molière: moralista a posměváček*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2006.
- LEVI, A. H. T. Ludvík XIV.: veřejný i soukromý život krále Slunce. 1. vyd. Praha: Ikar, 2007.
- LYNN, John A. *The Wars of Louis XIV 1667-1714*. [online]. Abington, New York: Routledge, 2013. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=yy9mAgAAQBAJ&pg>.
- MAGILL, Frank N. *Dictionary of World Biography: The Ancient World* [online]. California: Salem Press, Inc, 2005. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=wyKaVFZqbdUC&pg>.
- MATZKE, John Ernst. *Prolegomena*. In: CORNEILLE, Pierre. *Horace*. [online]. Boston: Heath & Co., 1904. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://archive.org/details/corneilleshorac01corngoog/page/n2>.
- MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo francouzského baroka*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2001.
- MIKEŠ, Vladimír. *Poznámka*. In: MOLIÈRE. *Amfitryon*. 1. vyd. Praha: Artur, 2007.

MUNCK, Thomas. *Evropa sedmnáctého století: 1598-1700*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2002.

NIKULIN, Dmitri. *Diogenes the Comic or How to Tell the Truth in the Face of a Tyrant*. In: ARRIZZA, Cinzia and NIKULIN, Dmitri. *Philosophy and Political Power in Antiquity* [online]. Boston: Brill. 2016. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=yLWPDQAAQBAJ&pg>.

PITTS, Vincent J. *Embezzlement and High Treason in Louis XIV's France: The Trial of Nicolas Fouquet* [online]. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press, 2015. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=nqaSCgAAQBAJ&printsec>.

POKORNÝ, Jaroslav. *Doslov*. In: MOLIÈRE. *Lakomec*. [online] 1. vyd. Praha: Umění lidu, 1949. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <http://www.sjl.wz.cz/lakomec.pdf>.

PRITCHARD, James. *The Franco-Dutch War, 1672–1678*. [online]. Cambridge, Cambridge University Press. 2012. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://www.cambridge.org/core/books/in-search-of-empire/francondutch-war-16721678/3E6F0FA8D21C239D51FD3DED0EF4BAC7>.

ROWELL, Diana. *Paris: The 'New Rome' of Napoleon I* [online]. London, New York: Bloomsbury Academic. 2012. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=AYn4AAAAQBAJ&printsec>.

SAHLINS, Peter. *1668: The Year of the Animal in France* [online]. New York, Zone Books, 2017. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=ZJg-DwAAQBAJ&pg>.

SAYER, John. *Jean Racine: Life and Legend* [online]. Bern, International Academic Publishers, 2006. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=L2TUWRuiTfUC&pg>.

SGALLOVÁ, Květa, ed. a KROUPA, Jiří K., ed. *O umění básnickém a dramatickém: (antologie)*. 1. vyd. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1997.

SCHULTZ, Uwe. *Ludvík XIV. a jeho doba: vládce z Versailles*. 1. vyd. Praha: Beta-Dobrovský, 2008.

SMITH, William. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* [online]. University of Michigan, 1867. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://web.archive.org/web/20080604172328/http://www.ancientlibrary.com/smith-bio/0764.html>.

STAMPER, John W. *The Architecture of Roman Temples: The Republic to the Middle Empire* [online]. Cambridge: Cambridge University Press. 2005. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=qSP4ovkOTpoC&pg>.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2005.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Autor, který předešel svou dobu*. In: EURIPIDÉS. *Trójanky a jiné tragédie*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1978.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Slovo k Horatiově Poetice*. In: HORATIUS, Quintus Flaccus. *De arte poetica = O umění básnickém*. 1. vyd. Praha: Academia, 2002.

ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. 1. vyd. Brno: Host, 2012.

ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc: Votobia, 1997.

TUREČEK, Dalibor et al. *Český a slovenský literární klasicismus: synopticko-pulzační model kulturního jevu*. 1. vyd. Brno: Host, 2017.

VANTUCH, Antonín. *Jean Racine a francouzská klasicistická tragédie*. In: RACINE, Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1990.

VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Předmluva*. In: MOLIÈRE. *Lakomec* [online]. 1. vyd.

Praha: Městská knihovna v Praze, 2012. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/66/08/78/lakomec.pdf>.

WALSH, Philip ed. *Brill's Companion to the Reception of Aristophanes* [online]. Leiden, Koninklijke Brill NV, 2016. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://books.google.cz/books?id=gCzFDAAAQBAJ&pg>.

WARREN, F. M.. *Remarks on Britannicus*. In: RACINE, Jean. *Britannicus* [online]. New York, Henry Holt and Company, 1936. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://ia802703.us.archive.org/15/items/britannicus00racigoog/britannicus00racigoog.pdf>.

Odborné práce

CHRTKOVÁ, Anna. *Divadlo jako nástroj manipulace*. [online] Brno, 2016. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Divadelní fakulta. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z https://is.jamu.cz/th/gm4ye/BAKALARSKA_PRACE.pdf.

SÁRKÖZI, Radek. *Nicolas Boileau a jeho Umění básnické*. [online] Dostupné z: <http://www.ceskaliteratura.cz/studie/boileau.htm>.

SOARE, Antoine. *Horace's Trial and the Quarrel of the Cid (I)*. [online] Canada: Université de Montreal. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/hssr.2014.3.issue-1/hssr-2013-0022/hssr-2013-0022.pdf>.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Inscenace antického dramatu jako politikum* [online], S. 1. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <http://www.olympos.cz/Antika/Clanky/Inscenace.pdf>.

7.3 Webové stránky

ASARO, Gabriella. *Le Roi danse: Louis XIV et la Mise en scène du pouvoir absolu*. [online], date de publication septembre 2013 [cit. 10. 7. 2019] Histoire-image. Dostupné z <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/roi-danse-louis-xiv-mise-scene-pouvoir-absolu>.

BARABÁŠOVÁ, Marína. *Sókratova podivnost* [online] [cit. 2. 7. 2019] Reflexe.cz. Dostupné z <http://spqr.cz/content/sokrates-obetni-beranek-athenske-demokracie>.

BRIDGWATER, David. *English 18th Century Portrait Sculpture* [online], published on 24 September 2016 [cit. 29. 5. 2019] English18thcenturyportraitsculpture. Dostupné z <http://english18thcenturyportraitsculpture.blogspot.com/2016/09/a-reduced-equestrian-statue-of-louis.html>.

CARTWRIGHT, Mark. *Ancient Greek Theatre* [online], published on 14 July 2016 [cit. 9. 7. 2019] ancient.eu. Dostupné z https://www.ancient.eu/Greek_Theatre/.

CARTWRIGHT, Mark. *Ancient Greek Comedy* [online], published on 25 March 2013 [cit. 2. 7. 2019] ancient.eu. Dostupné z https://www.ancient.eu/Greek_Comedy/.

MAJZNER, Dorry. *Sókratés, obětní beránek athénské demokracie* [online], publikováno 15. září 2012 [cit. 2. 7. 2019] SPQR.cz. Dostupné z <http://spqr.cz/content/sokrates-obetni-beranek-athenske-demokracie>.

MOORE, Rosamie and PIPERNO, Roberto. *Rome in the Footsteps of an XVIIIth Century Traveller*. [online], last edited in January 2016 [cit. 20. 5. 2019] Romeartlover.it. Dostupné z <https://www.romeartlover.it/Bernini2.html>.

MONTALBETTI, Valérie. *Louise XIV on Horseback*. [online] [cit. 10. 7. 2019] Louvre.fr. Dostupné z <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/louis-xiv-horseback>.

PICCINELLI-DASSAUD, Christophe. *Louis XIV and the Antique Collectiona* [online], published on 21 December 2015 [cit. 10. 7. 2019] Leroiestmort. Dostupné z <http://www.leroiestmort.com/en/louis-xiv-et-les-collections-d-antiques>.

ŠAFRATA, Zdeněk. *Athény*. [online], publikováno 15. listopadu 2004 [cit. 1. 7. 2019] Antika.avonet. Dostupné z <http://antika.avonet.cz/article.php?ID=1885>.

TRONCHIN, Francesca. *The rediscovery of Pompeii and the other cities of Vesuvius* [online] [cit. 10. 7. 2019] Khanacademy. Dostupné z <https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/roman/beginners-guide-rome/a/the-rediscovery-of-pompeii-and-the-other-cities-of-vesuvius>.

Territorial evolution of France [online], last edited on 27 February 2019, at 04:10 [cit. 9. 6. 2019], Wikipedia. Dostupné z https://en.wikipedia.org/wiki/Territorial_evolution_of_France

Mode à la grecque [online], last edited on 3 Februar 2019, at 18:24 [cit. 10. 7. 2019], Wikipedia. Dostupné z https://de.wikipedia.org/wiki/Mode_%C3%A0_la_grecque.

La Thébaidé [online], last edited on 3 July 2017, at 10:23 [cit. 10. 7. 2019], Wikipedia. Dostupné z https://en.wikipedia.org/wiki/La_Th%C3%A9ba%C3%AFde.

Pompei [online], last edited on 17 June 2019, at 17:10 [cit. 10. 7. 2019], Wikipedia. Dostupné z <https://en.wikipedia.org/wiki/Pompeii>.

Molière [online], naposled editováno 12. června 2019, v 19:58 [cit. 10. 7. 2019], Wikipedia. Dostupné z <https://cs.wikipedia.org/wiki/Moli%C3%A8re#D%C3%ADlo>.

Městské divadlo Brno. *Amfitryon*. [online] [cit. 10. 7. 2019]. Dostupné z <https://www.mdb.cz/inscenace/66-amfitryon>.

Larousse. *Cinna. Ou la Clémence d'Auguste* [online]. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z https://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Cinna_ou_la_Cl%C3%a9mence_dAuguste/113677.

Národní divadlo. *Jean Racine*. [online]. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=3329>.

University College London. [online] *Menander's Dyskolos Study Guide* [cit. 9. 7. 2019]. Dostupné z https://www.ucl.ac.uk/drupal/site_classics/classical-play/past-productions/2016-menander-dyskolos/menanders-dyskolos-study-guide.

France Musique. *What is baroque dance?* [online] published on 18 January 2019 [cit. 9. 7. 2019], Francemusique.com. Dostupné z <https://www.francemusique.com/musical-knowledge/what-baroque-dance-21136>.

AKG Images. [online] *Carrousel donné par Louis XIV dans la cour du Palais des Tuileries*. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z https://www.akg-images.de/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQ8QKP6S9&SMLS=1&RW=1280&RH=580&PN=2&POPUPPN=71&POPUPIID=2UMDHURMCD_Z.

Death in the ancient world. *Origin of the Greek Hero cult: influenced by Homeric poetry or ancestral veneration?* [online], last edited on 14 May 2018 [cit. 10. 7. 2019] Dostupné z <https://deathintheancientworld.wordpress.com/2018/05/15/origin-of-the-greek-hero-cult-influenced-by-homeric-poetry-or-ancestral-veneration/>.

Stanford Encyclopedia of Philosophy. *Ancient Political Philosophy*. [online], edited on 7 December 2018 [cit. 10. 7. 2019] Plato.stanford.edu. Dostupné z <https://plato.stanford.edu/entries/ancient-political/>.

Classical Literature. *Lysistrata – Aristophanes | Summary, Characters & Analysis*. [online] [cit. 10. 7. 2019] Ancient-literature. Dostupné z https://www.ancient-literature.com/greece_aristophanes_lysistrata.html.

Mistři klasické hudby. [online] *Nové drama a divadlo v čase Ludvíka XIV*. [cit. 12. 7. 2019]. Dostupné z <https://mistri.muzikus.cz/baroko/jean-baptiste-lully/nove-drama-a-divadlo-v-case-ludvika-xiv>.

Antický svět. *Periklovy Athény* [online], publikováno 31. března 2015 [cit. 10. 7. 2019] Dostupné z http://www.antickysvet.cz/25764n-perikles_atheny.

Ancient Statues in Royal Squares [online], published on 22 February 2016 [cit. 5. 7. 2019] Unjourdeplusaparis. Dostupné z <https://www.unjourdeplusaparis.com/en/paris-reportage/anciennes-statués-places-royales>.