

**Západočeská univerzita v Plzni**  
**Fakulta filosofická**

**Bakalářská práce**

**Francouzská klasicistní estetika 17. století**  
**Veronika Krucká**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filosofická**

Katedra filosofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Humanistika**

**Bakalářská práce**

**Francouzská klasicistní estetika 17. století**

**Veronika Krucká**

*Vedoucí práce:*

Mgr. Daniela Blahutková Ph.D.

Katedra filosofie

Fakulta filosofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

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

Plzeň, červen 2012

.....

## Poděkování

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucí práce Mgr. Daniele Blahutkové Ph.D. za pomoc, kterou mi při sepisování práce poskytla, ale také za její trpělivost a cenné rady. Současně bych chtěla poděkovat své rodině a přátelům za poskytnutou podporu a pomoc.

## Obsah:

<b>Úvod</b> .....	<b>1</b>
<b>1 Definice obecných rysů francouzské estetiky 17. století</b> .....	<b>2</b>
1.1 Počátky klasicismu ve Francii .....	2
1.2 Klasicismus a jeho estetický směr .....	4
1.3 Aspekt racionalismu .....	5
<b>2 Francouzská klasicistní estetika</b> .....	<b>7</b>
2.1 Plejáda vs Malherbe .....	7
2.2 Zásady klasicistní poetiky .....	8
2.2.1 Pravidla a rozum .....	9
2.2.2 Nápodobování a příroda .....	9
2.2.3 Pravděpodobnost a pravda .....	10
2.2.4 Přiměřenost .....	10
2.2.5 Požitek a jeho užitečnost .....	11
<b>3 Aristotelés a jeho přínos klasicistní estetice</b> .....	<b>12</b>
3.1 Aristotelova Poetika .....	12
3.2 Příčiny vytváření tragické hry .....	12
3.3 Tragédie a její složky .....	13
3.3.1 Hlavní charakteristiky tragické hry .....	13
3.3.2 Vzbuzování strachu a soucitu .....	15
3.3.3 Postavy a jejich povahokresba .....	16
<b>4 Dramatici francouzské klasicistní estetiky</b> .....	<b>17</b>
4.1 Pierre Corneille a jeho dramatická činnost .....	17
4.1.1 Jednota děje, času a místa .....	18
4.2 Nicolas Boileau a jeho přínos teorii básnictví .....	20
4.2.1 Boileauovo vyjádření k žánru tragédie .....	22

<b>5 Jean Racine</b> .....	<b>24</b>
5.1 Přehled tragických her J. Racina.....	24
5.2 Racinův přístup ke složkám tragédie.....	25
5.3 Tragická hra Faidra.....	26
<b>6 Závěr</b> .....	<b>30</b>
<b>7 Seznam použité literatury</b> .....	<b>32</b>
<b>8 Resumé</b> .....	<b>33</b>

## Úvod

Tato práce si klade za cíl představit francouzskou klasicistní estetiku jako umělecký směr, který se utváří v 17. století. Jedná se o krátké, ale bohaté období Ludvíka XIV., ve kterém se snoubí raně novověký způsob vytváření dramatické klasicistní doktríny s odkazem na antickou dramatickou tvorbu a její představitelé. Právě antika je důležitým historickým obdobím, pomocí kterého se klasicisté orientují v teorii i dramatické tvorbě. Podstatným představitelům antického umění je Aristotelés, o jehož práci z oblasti dramatu je zde také řeč. Předně je důležité, že Aristotelés představuje ve svém spise *Poetika* zásady a pravidla zabývající se utvářením tragické hry, tudíž pro klasicisty je tento spis velmi důležitým pomocníkem a návodem pro vytváření dramatických her. Mezi antickou a klasicistní sférou básnictví tak vzniká určité propojení, díky němuž se mohou uchopit a porovnat jednotlivé zásady obou období. Jde tedy o to, přiblížit na základě teorie dramatu a dramatické tvorby dvě zcela různá období, která mají hodně společného. Avšak podstatnou částí práce je definice klasicismu nástin zásad klasicistní poetiky a představení dramatiků, kteří se nejvíce přičinili svými tragédiemi. Řeč je především o Jeanu Racinovi, Pierru Corneillovi a Nicolasu Boileauovi, přičemž největší pozornost je věnována Racinovi a jeho přístupu k tragédii a jejím složkám. Kromě Racinovi poetiky je v poslední kapitole věnován prostor rozboru jeho dramatu *Faidra* v poslední kapitole. U tohoto díla můžeme poukázat na několik zásad inspirovaných antikou, kterých se období klasicismu drží. Tato tragédie je ukázkovým příkladem toho, jak by měla tragická klasicistní hra vypadat.

Vzhledem k zaměření tématu se nabízí několik titulů, které poskytují spolehlivé informace. Základním titulem je již výše zmiňovaný spis *Poetika* od řeckého filosofa Aristotela. V této práci je často využívána také publikace polského teoretika umění a estetiky Wladyslaw Tatarkiewicz, v jehož *Dějínách estetiky* se pro tuto práci našel spolehlivý a bohatý zdroj o zásadách klasicistní poetiky. Dalšími tituly použitými v této práci jsou např. *Dějiny francouzské literatury v kostce* od Jiřího Šrámka, *O umění básnickém a dramatickém* od Květy Sgallové a Jiřího Kroupy, aj.

## 1 Definice obecných rysů francouzské klasicistní estetiky 17. století

Tento směr se utváří na počátku novověkého myšlení a má své pevné zásady, podle nichž ho můžeme definovat. Jsou jimi především důraz na rozum, příklon ke kráse, která plyne z harmonického uspořádání částí celku, a důraz na mravní odvolání umění. Také se setkáváme se snahami vytvořit literární a divadelní díla inspirovaná antikou. Jedná se o období myšlení a tvorby, které započalo už v pozdní renesanci a během 17. století dosáhlo vrcholu.

### 1.1 Počátky klasicismu ve Francii

Jak ve své studii *Renesanční a novověká filosofie* uvádí Daniel Špelda, dovršení renesančního věku a pozvolný nástup nového způsobu myšlení bychom mohli zaznamenat už v 16. století. Společnost se po malých krocích dostává do fáze nového způsobu myšlení, nového objevování, nového způsobu života a nové vize v jednotě. Toto období „*vychází z přesvědčení, že nový věk dokáže překonat sociokulturní a duchovní problémy, které vznikly v renesanční době.*“<sup>1</sup> Nová jednota je vizí vědění, která se opírá o rozum, a role rozumu je jednou z hlavních charakteristik francouzského klasicismu.<sup>2</sup>

V oblasti umění, politické a ekonomické správy se Francie v 17. století stává nejbohatší a nejschopnější zemí v porovnání s ostatními zeměmi. Mohou za to nejen estetická nebo filosofická hlediska, ale také hospodářský a společenský vývoj. Po krušných časech, které přineslo 16. století, se Francie staví do popředí díky spravování země kardinálem Richelieu, prvním ministrem Ludvíka XIII. Tento schopný muž vytváří z Francie disciplinované území, které se stává jednotným státem nabývajícím politické a vojenské síly, načež vrchol

---

<sup>1</sup> Špelda, D. *Renesanční a novověká filosofie*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2009. s. 71.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 71.



francouzského vlivu narůstá s následujícím panovníkem Ludvíkem XIV., který se stává symbolem moci a nadále pokračuje v absolutistické politice oné doby.<sup>3</sup>

Na francouzské půdě se doktrína klasicistního umění utváří v 17. století, kdy vznikají první instituce pro umění. Tato doktrína je úzce spojena s politickou sférou a napomáhá realizovat kulturní politiku státu. *„Je to ve svém celku umění oficiální, které svou slavností vznešeností, svým zdůrazňováním řádu a důstojnosti odpovídá principům, na nichž stojí okázale majestátná budova francouzské absolutní monarchie v době svého rozkvětu.“*<sup>4</sup> K tomu napomohlo vybudování Francouzské akademie roku 1635, kterou založil Richelieu. Následovalo založení Akademie malířství a sochařství roku 1641, poté založení Akademie architektury roku 1671. Tyto kroky měly vést k nárůstu počtu vzdělanců v oblasti umění, ale také poukazovat na kulturní a vzdělanostní kvalitu absolutistické Francie.<sup>5</sup>

Nárůst obliby vzdělanosti se projevuje především ve společnosti aristokratické. Doba si žádá nové způsoby učení a orientuje se na přírodu a kulturu. Zájem společnosti se přiklání ke studiu humanitních a přírodovědeckých disciplín. Avšak vzhledem k přízni šlechty a krále k umění se daleko lépe vede humanistické větví. *„Humanistická větev rozšiřuje kulturní obzory a přispívá k rozkvětu teorie daleko více než přírodovědecký experiment.“*<sup>6</sup> S tímto postojem se nacházíme v době kulturního francouzského rozmachu, který dává estetice určitou podobu. Všemmu přispívá také silný a prudký myšlenkový rozkvět a racionalistické myšlení, jež má své kořeny v 16. století a doprovází také století následující.<sup>7</sup>

Ačkoli nejsilněji se klasicismus projevuje v poetice, klasická doktrína také zasahuje obory výtvarné, sochařské nebo architektonické. Jednou z nejdůležitějších osob, které figurují v této oblasti, je Nicolas Poussin. Podle historika umění Tatarkiewiczze je považovaný za umělce, který opět přivedl na světlo klasickou teorii umění. Nesetkáváme se u něj pouze s malbami, ale také s psanými odkazy, ve kterých se nacházejí myšlenky a postřehy o teorii umění,

---

<sup>3</sup> Tatarkiewicz, W. *Dějiny estetiky (3.díl)*. Bratislava: Tatran, 1991. s. 273.

<sup>4</sup> Čermák, J. *Nad Racinovou Faidrou*. in: Racine, J.: *Faidra*. Praha: Orbis, 1960. s. 69.

<sup>5</sup> Tatarkiewicz, W. *Dějiny estetiky (3.díl)*. s. 273.

<sup>6</sup> Volek, J. *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku 20. století*. 2.vyd. Praha: Panton, 1985. s. 85.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 85.

především o vnímání krásy jako takové. Poussin se ztotožňoval např. s tezí, že krása je nemateriální, byť se projevuje v hmotě. Je to tím, že pokud se u materie projeví míra, řád a forma, můžeme v ní shledat známku krásy. V malířství by tedy podle něj mělo jít o nalezení krásy ve smyslu uspořádání, míry a formy.<sup>8</sup>

## 1.2 Klasicismus jako estetický směr

Obecně řečeno je francouzský klasicismus estetický směr 17. století, který se na veřejné scéně objevuje po období pozdní renesance. Zároveň se tento směr dělí o své místo s barokem.<sup>9</sup>

Pojem klasicismus má dva aspekty; historický a typologický. Pokud bychom k tomuto termínu přistupovali z historického hlediska, znamenal by označení určitého estetického období, které je charakteristické svou uměleckou strukturou. Z hlediska typologie bychom toto označení charakterizovali jako určité estetické směřování, jež má za cíl dosáhnout dokonalosti a vysoké umělecké hodnoty, která trvá.<sup>10</sup>

Francouzský klasicismus bychom mohli označit především jako směr, jenž chápe umění jako cosi, co má člověku sloužit a představovat pro něj jakýsi řád. „Klasicistickou teorii umění označujeme za normativní, protože měla jasné představy o pravidlech, vedoucích ke vzniku dokonalého uměleckého díla a předepisovala, jak má toto umělecké dílo vypadat a čemu má sloužit.“<sup>11</sup> A právě člověk je tím bodem, kterému má tento směr přispět ke vzdělání. Tuto funkci má podle francouzského klasicismu vykonávat umění obecně.<sup>12</sup>

Podstatným rysem francouzského klasicismu je časté odkazování tohoto proudu k antickým vzorům. Tato inspirace v umění starého Řecka a Říma se drží až do konce období klasicismu, který z něj čerpá především pro divadelní oblast v domnění, že nebylo do té doby vytvořeno nic dokonalejšího, co by

---

<sup>8</sup> Tatariewicz, W. *Dějiny estetiky (3.díl)*. s. 287.

<sup>9</sup> Šrámek, J. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc: Votobia, 1997. s. 58. hovoří o termínu, jímž se vyznačuje umělecký styl ležící mezi dvěma obdobími, a který nabývá ve své době negativního vzezření. Jedná se především o styl, ve kterém se odráží nepravidelnost. Obsahuje rysy, které nejsou ukazatelem žádného řádu, pravidelnosti. To vede k tomu, že je tento směr po krátkém čase klasicismem přesažen.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 78.

mohlo být převzato a umělecky vypracováno. Klasicismus také hovoří s vírou o dokonalosti antického způsobu života a jeho znázorňování v divadelních a literárních dílech. „Klasicistní umělec musí tedy mít v antickém umění závazný vzor a jeho ctižádost musí směřovat k napodobení vzorných antických děl ve snaze vyrovnat se jim.“<sup>13</sup> Největší a nejdiskutovanější autoritou v estetické problematice je pro francouzský klasicismus a jeho představitele řecký filosof Aristotelés, jehož dílo *Poetika* předkládá základní podmínky a pravidla pro vytvoření divadelní hry, která v divákovi dokáže vyvolat katarzi. V estetické sféře 17. století se tohoto řeckého filosofa dotýkají hlavní představitelé klasicismu, kterými jsou Jean Racine, Pierre Corneille, Nicolas Boileau, aj.<sup>14</sup>

Další znaky, které dávají klasicistní estetice tvář, jsou příznačné tím, že jejich význam je především čistě racionální. Hlavním hybatelem celého tohoto proudu je rozum. Právě tento rys, jímž rozum je, se pokládá za jeden z nejdůležitějších aspektů při snaze charakterizovat toto estetické období. S rolí rozumu je silně spjatý i smysl pro řád, uspořádání a čistotu jazyka, čili purismus. To vše vede k potlačení fantazie. Byť je na konci 16. století v určité míře ještě tolerována, v 17. století je zamítnuta úplně a to především z důvodu její nestability, nízké míry pravděpodobnosti a schopnosti vytvářet velmi zvláštní slovní spojení a těžko pochopitelné myšlenky. Francouzskému klasicismu jde především o dosahování harmonie a uměřenosti, které lidskou mysl a smysl nezahltí chaosem. Stejně tak jde v umění klasicismu o jasný a průhledný obsah a formu hraného či psaného díla, protože jedině tak je lidský subjekt schopný správně uchopit a pochopit předkládanou myšlenku. Klasicismus se učí znovu objevené antické vzory uchopit a navázat na ně. S tím je spojena také obliba samotné šlechty, královského dvora a samotného krále ve vyprávěních o hrdinech a vládci starověku, v nichž se sami reflektují.<sup>15</sup>

### 1.3 Aspekt racionalismu

Století, ve kterém se nacházíme, je plné rozkvětu nejen v oblasti estetiky. Na své si přichází také filosofie, která je s estetikou úzce spjata. Ke slovu se tak

---

<sup>13</sup> Čermák, J. *Nad Racinovou Faidrou*. in: Racine, J.: *Faidra*. s. 68.

<sup>14</sup> Šrámek, J. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. s. 79-80.

<sup>15</sup> Volek, J. *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku 20. století*. s. 87.

dostává myšlenkový proud nazývaný se racionalismus, za jehož zakladatele je považován francouzský filosof René Descartes. právě u tohoto myslitele se setkáváme s některými racionalistickými tendencemi, které jsou viděny i ve francouzském klasicismu, a to hned z několika důvodů. Tím prvním důvodem je, že racionalismus a klasicismus probíhají více méně souběžně. Klasicismus je především estetický směr, který se nechává racionalismem spíše inspirovat. Avšak vliv Descartesa na francouzskou estetiku je spíše vnímám z obecného hlediska, tzn. především zdůraznění funkce rozumu, který je základním rysem francouzského klasicismu 17. století.<sup>16</sup>

Descartes se otázce, co je to „krása“ a co se za „krásné“ považuje, v umění věnuje jen okrajově. Je faktem, že v otázce krásy nezastává objektivistické a racionalistické stanovisko, a tím se rozchází s teoretiky francouzského klasicismu. Dle něj je vnímání krásy subjektivní záležitostí, které je závislé na našem vnímání. Descartes vychází z myšlenky, že „krása“ je subjektivní záležitostí člověka, která je vnímána skrze smysly. Na tomto základě pak dojde k vyhodnocení objektu. Descartes tak vnímání krásy a její zhodnocení zařazuje mezi fyziologické.<sup>17</sup>

Je zcela evidentní, že Descartova teorie krásy se v estetické problematice dotýká více filosofické větve na rozdíl od představitelů klasicismu, kteří pojem krásy vnímají spíše jako umělecké měřítko pro svá díla.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 90.

<sup>17</sup> Tatarkiewicz, W. *Dějiny estetiky (3.díl)*. s. 311.

<sup>18</sup> Volek, J. *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku 20. století*. s. 90.

## 2 Francouzská klasicistní poetika

### 2.1 Plejáda vs Malherbe

Druhá polovina 16. století s sebou přináší založení skupiny s názvem *Plejáda*, za jejíž zakladatele je považován uznávaný francouzský básník Pierre de Ronsard.<sup>19</sup> Toto seskupení si klade za svůj cíl zavedení francouzského jazyka do poetiky a následně se snaží o jeho zdokonalení a kultivaci. Jelikož tehdejší renesanční doba nabízí především díla v latině, která byla používána hlavně ve středověku, představitelé *Plejády* se domnívají, že francouzský jazyk by mohl být konkurenceschopným jazykem ovládající básnickou i divadelní literaturu. Také se nebojí používat klasická slova antických spisovatelů. Především jde o to, poukázat na středověký jazyk, o kterém se teoretici *Plejády* domnívají, že je vulgární. Skupina také rozděluje poetický styl psaní od prozaického, nebo charakterizuje básníka jako někoho, komu je od přírody dán um potřebný pro skládání básní. Tím se dostáváme k následnému postoji *Plejády*, který pokládá básnické umění za něco, co se nedá naučit a co je dáno jako dar od Boha. Pracuje se s fantazií a barvitými výrazy. Proti této skupině se později budou stavět představitelé francouzského klasicismu.<sup>20</sup>

Jako hlavní odpůrce vystupuje francouzský teoretik Malherbe<sup>21</sup>, který kritizuje především Ronsardovu oblibu ve vypůjčování antických výrazů pro psaní francouzské poetiky. Podle Malherba je zapotřebí očistit francouzský jazyk od takových výrazů a snažit se o jeho čistotu a jasnost. „*Prakticky celá*

---

<sup>19</sup> Volek, J. *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku 20. století*. s. 86. hovoří o tom, že tento francouzský literát, narozený v letech 1524-1585, je ve své době považován za jednoho z nejuznávanějších tvůrců poezie a literatury. Mohli bychom ho zařadit mezi období renesance a klasicismu. Z části svou tvorbu orientuje na řešení otázek uměleckého řemesla, přičemž se soustředí hlavně na otázky formy, která je pro něj zásadní. Také se věnuje dílům, která obsahují variaci pravidel o řeči nebo o básnictví. V jeho práci se často odráží hlavní princip básnictví, za který považuje fantazii. A právě tento pojem se neztotožňuje s pravidly estetické klasicistní doktríny, jenž má ve vytváření básnického umění za svůj hlavní princip rozum.

<sup>20</sup> Šrámek, J. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. s. 45.

<sup>21</sup> Volek, J. *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku 20. století*. s. 87-88. hovoří o Malherbovi (1555-1628) jako o zakladateli a představiteli francouzské klasicistní školy, která má klást důraz na čistotu a jednoduchost francouzského jazyka. Známý je především svým negativním postojem k Ronsardovi.

*estetika se u něj zužuje v požadavek jazykového purismu a v požadavek tzn. korektnosti díla.*<sup>22</sup>

Aby byl verš dobrý, musí mu být rozumět. Aby byl verš dobrý, nemusí obsahovat přejatá slova, ale stačí ta francouzská. S tím je spojeno i omezení fantazie jako principu, který by neměl tvořit základ pro vytváření básnických děl. Taková fantazie lidského jedince zahrnuje svou pestrostí a okázalostí, jež by mohli vést až k přílišné přeplácánosti, čímž by se mohla báseň stát něčím na poslech velmi krásným, ale také nesrozumitelným a bez obsahu. A tohoto se chce Malherbe vyvarovat. Proto zavádí ve svých pravidlech jazykový purismus a snaží se vytvářet literární díla založená na jasnosti, jednoduchosti a bez cizích výrazů. Jeho požadavky jsou ale velmi přísné a tak se z básní ztrácí živost. I když jeho práce není tolik oblíbená jako práce Ronsardova, jeho přístup k vytváření uměleckých psaných děl se stává do určité míry něčím, z čeho si tehdejší současníci berou příklad pro svou tvorbu.<sup>23</sup>

## **2.2 Zásady klasicistní poetiky**

Za vrcholnou generaci ve francouzském klasicismu se považují představitelé J. Racine, P. Corneille, N. Boileau, Molière nebo La Fontaine, aj. Tito představitelé, a řada dalších, vytvářejí charakteristická díla a zároveň přispívají k debatě o teorii básnictví. Ovšem každý z těchto členů je ve své tvorbě něčím specifický. Tito představitelé jsou považováni za hlavní proud klasicismu z důvodu jejich snahy o vytvoření realistických děl, tzn. odklon od romantických, manýristických a barokních tendencí. Vedle výše zmíněných stojí také teoretici klasicismu, jimiž jsou např. J. Chapelain nebo G. de Scudéry. aj.<sup>24</sup>

Souhrn veškerých zásadních i méně zásadních znaků klasicistní doktríny by se dal sepsat do několika desítek řádků, avšak mezi základní, podstatné a neomylné zásady klasicismu patří hlavně skutečnost, že jeho poetika podléhá pravidlům. To pochopitelně omezuje možnost tvořit díla svobodně, podle vlastních představ. Avšak nacházejí se i takoví představitelé, kteří striktní

---

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 88.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 87-88.

<sup>24</sup> Tatarkiewicz, W. *Dějiny estetiky (3.díl)*, s. 297.

pravidla nedodržují. Patří mezi ně například jeden z nejvýznamnějších představitelů tohoto směru Pierre Corneille.<sup>25</sup>

### 2.2.1 Pravidla a rozum

Zmínka o omezování svobody básníka, který vytváří klasicistní dílo, zde už zazněla. V podstatě by se mohlo jednat o omezování fantazie, s níž jsou spojeny těžko představitelné a těžko uchopitelné ideje. Omezením svobody se zde míní spíše překročení zadaných zásad klasicistní poetiky. Pokud se dílo neřídí základními pravidly, neznamená to, že by se nejednalo o klasicistní dílo. Akorát by nešlo o to správné vyobrazení díla, které zadaná pravidla plní. Následně je také důležité, aby byla tato zásada o plnění pravidel chápána jako normativní, stejně tak jako další zásady, mezi něž bychom zařadili pravděpodobnost, uměřenost a užitečný požitek.<sup>26</sup>

V 17. století je umělecká společnost přesvědčena o tom, že součástí poetiky je rozum, neboť jedině ten je schopný postihnout to obecné ve věcech a neodkazuje se přitom k iracionálním postojům, které jsou vyvolány našimi vnitřními pocity. Podstatný je zde především objektivní postoj ke všemu, co má být znázorněno. „*Objektivní soud (...) se chápal jako schopnost postihnout ve věcech to, co je v nich objektivní, všeobecné, stálé, neosobní, spolehlivé.*“<sup>27</sup> Avšak z některých stran je slyšet hlasu, že poetika není tím typem umění, které by se mělo odkazovat striktně na rozum, jelikož se jedná o sféru vyjádření, kde je do určité míry zapotřebí i určitého iracionalismu vedeného z vnitřních pocitů člověka. Své místo by prý v poetice mělo mít i vyobrazení abstraktních myšlenek nebo lidských vlastností, apod.<sup>28</sup>

### 2.2.2 Napodobování a příroda

Už samotný Aristotelés přiřazuje proces napodobování k přirozené činnosti lidské bytosti. Napodobování je úzce spjato s tématem přírody, neboť člověk uchopuje přírodu nejen proto, aby na ní demonstroval naši vzájemnou

---

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 298.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 298.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 299.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 299.

spojitost, ale také proto, aby ji utvářel podle vlastních představ. Pro klasicistní doktrínu je typické pozorovat přírodu, brát si z ní to nejlepší a to špatné vynechat nebo poupravit podle obrazu svého. V podstatě by se dalo říci, že z pohledu klasicismu má napodobování přírody své meze. Nelze napodobovat vše, co je v ní obsaženo. Klasicismus zajímá vlastně jen její „lidská“ část. „Klasicistní umělec v celku nejeví zájem o přírodu, (...), ale zajímá se výhradně o přírodu lidskou, o přirozenost, a to v celém jejím rozsahu.“<sup>29</sup> A právě lidská bytost je pak tím tvorem, jenž přírodu okolo sebe přetváří. Jinak řečeno uchopení přírody v klasicismu není něčím naturalistickým, ale zidealizovaným.<sup>30</sup>

### 2.2.3 Pravděpodobnost a pravda

Dva pojmy, s nimiž pracuje 17. století, se v klasicismu částečně doplňují, avšak jeden z nich má navrch, alespoň v dramatické sféře. Většina dobových spisovatelů a básníků se domnívá, že pravděpodobnost je daleko více žádoucí. Pravděpodobnost, projevující se v ději, poukazuje na možnosti, kterým může člověk jednou ve svém životě čelit a v díle je přednější, významnější a disponuje větší vahou než skutečný příběh. V otázce pravdy je to komplikovanější. Pravda jako taková je v pořádku, ale pokud vznikne pravdivý příběh s nepravděpodobným dějem nebo prvky, vyvěrají na povrch velké pochybnosti a divák nebo čtenář nevykazují takové známky vcítění. Klasické dílo musí vyvolávat pocity sounáležitosti s hrdiny a vyvolávat v divákovi odpovídající emoce. Jednoduše řečeno, příběh musí být poutavý, aniž by postrádal míru pravděpodobnosti. Daleko důležitějším jevem v klasicistní tvorbě je pravděpodobný děj, byť ve smyšleném příběhu, než pravdivý příběh a nepravděpodobný děj.<sup>31</sup>

### 2.2.4 Přiměřenost

Tento výraz už sám o sobě vypovídá o míře jako takové. Vše by mělo odpovídat své přirozenosti a nic by nemělo být přehnané. V dramatu či

---

<sup>29</sup> Čermák, J. *Nad Racinovou Faidrou*. in: Racine, J.: *Faidra*. s. 69.

<sup>30</sup> Tatkiewicz, W. *Dějiny estetiky (3.díl)*. s. 301.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 300.



básnictví vůbec by se přiměřenost měla týkat nejenom děje, ale také osob a jejich charakterů. Jak je již zmíněno u Aristotela v *Poetice*, muž by měl být mužem a žena ženou. Děj, pokud je orientován například k mužskému hrdinovi, by měl vyprávět z velké části o postavě hlavní a nestáčet se ve velké míře k vedlejším postavám, natož k opačnému pohlaví. Přiměřenost by se měla dotýkat i osudu postav, vkusu, morálky a mluvy. Vše by si mělo odpovídat tak, aby to působilo přirozeně a vyváženě. Jakékoliv odchylky a neslučitelnosti nemají v klasicistním umění místo.<sup>32</sup>

### 2.2.5 Požitek a jeho užitečnost

Motivem básníka je vytvořit takové dílo, které potěší diváka a vzbudí u něj vnitřní pohnutí. Už na počátku vzniku klasicistní doktríny se bere za podstatné, aby dílo vedlo k požitku, a pokud by to bylo jenom trochu možné, také k užitku. Proto je básnictví bráno nejenom jako potěšující umění, ale také jako vzdělávací prvek, jako užitečný požitek. Jeho působením by měl člověk směřovat do stavu, ve kterém si uvědomuje svoje poklesky nebo naopak přednosti. Žádoucí je tedy podnět vedoucí k nápravám. Takový výjev ve hře může člověka vést k mravnosti nebo poukáže na cestu ctnosti, apod. Ovšem hlavním cílem zůstává snaha o uspokojení vnímatele a nejde ani tolik o to, zda je děj hry nebo básně hrozivý nebo naopak. Podstatné je zaujmout, zabavit a vyvolat náležité pocity diváka nebo čtenáře.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 300.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 301.

### 3 Aristotelés a jeho přínos v klasicistní estetice

Předtím než budou v této práci představena díla představitelů francouzského klasicismu, je zapotřebí se zmínit o Aristotelovi a jeho díle *Poetika*. Tento spis obsahuje úvahy o básnictví, které dávají do značné míry směr při vytváření dramatického díla. Tímto spisem se klasicisté zabývali a svoje teze s ním formulovali v debatě s aristotelskými zásadami.

#### 3.1 Aristotelova Poetika

Důležitost díla *Poetika* je v estetické oblasti patrná. Aristotelés se v tomto spisu zaměřuje na sféru básnictví, přičemž se nejvíce věnuje tragédii. Spis také obsahuje části o epice a komedii, která se z velké části nedochovala. Jak uvádí v předmluvě k českému vydání Milan Mráz, autentičnost *Poetiky* jak ji známe nyní, nelze nijak ověřit. Původní dílo se nedochovalo a nezanechaly se ani údaje o tom, kdy Aristotelés *Poetiku* sepsal a jak svou práci vedl. Společně s tím je spojena domněnka, že *Poetika* má být volným pokračováním Aristotelovy činnosti v oblasti básnictví, ve které jde především o snahu sepsat pravidla, postupy a zásady k vytvoření uměleckého básnického díla.<sup>34</sup>

#### 3.2 Příčiny vytváření tragické hry

Řecký myslitel Aristotelés hned v úvodu *Poetiky* hovoří o *mimésis* nebo-li napodobování. „*Předně se u lidí projevuje od malička přirozený sklon k napodobování (...) a zadruhé mají všichni lidé z napodobování radost.*“<sup>35</sup> Soudí, že veškerá umělecká tvorba má základ v napodobování. Předpokladem a zároveň příčinou napodobování je tedy lidská přirozenost k napodobování.<sup>36</sup>

Autor následně zaměřuje pozornost na způsob zobrazování předmětu a na rozdíly jeho zobrazování. Aristotelés také vymezuje nápodobu řečí, rytmem

---

<sup>34</sup> Mráz, M. *Aristotelova Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení*. in: *Aristotelés: Poetika*. Praha: Svoboda, 1996. s. 8-9.

<sup>35</sup> Aristotelés. *Poetika*. s. 63.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 63.

a melodií, přičemž hovoří o různých způsobech, jak lze napodobovat. Především jde ale o to, aby lidé dosáhli pomocí nápodoby pocitu radosti.<sup>37</sup>

Z výše uvedeného se dostávám k druhé příčině vytváření umění, kterou Aristotelés u lidí považuje také za přirozenou. Jedná se o schopnost zachytit a vnímat melodii a rytmus, které člověk vnímá pomocí smyslů.<sup>38</sup>

Aristotelés tedy tvrdí, že bychom nápodobu mohli zaznamenat v předmětech vytvořených člověkem a v *Poetice* dále hovoří o tom, že při realizaci jakéhokoliv uměleckého díla se člověk nemusí snažit pouze o *mimésis*, nýbrž své dílo může opřít také o idealizaci anebo karikování.<sup>39</sup>

### 3.3 Tragédie a její složky

Tragické básnictví Aristotelés charakterizuje stručně. „*Tragédie je zobrazením vážného a uceleného děje s určitým rozsahem, a to takové, při němž se užívá řeči zkrášené v každém úseku příslušnými prostředky zvlášť, děj se nevypráví, ale předvádějí se jednající postavy a soucitem a strachem se dosahuje očištění takových pocitů.*“<sup>40</sup>

#### 3.3.1 Hlavní charakteristiky tragické hry

Aristotelés sepisuje šest nutných složek, mezi které řadí děj, povahokresbu, mluvu a myšlenkovou stránku, hudbu a výpravu. Hlavní zájem by se měl podle Aristotela soustředit na děj, který je sestaven z událostí, v nichž se povahy ukazují prostřednictvím jednání. Pro správnou skladbu tragédie je tak nejpodstatnější děj, jeho sestava událostí a následně povahokresba. Podle důležitosti pak dle Aristotela navazuje myšlenková stránka a mluva, hudba a výprava.<sup>41</sup>

Děj může být podle Aristotela jednoduchý nebo složitý. Jednoduchý děj je typický svým jednolitým jednáním. Naproti tomu složitý děj je takový děj, ve

---

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 59.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>39</sup> Mráz, M. *Aristotelova Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení*. in: Aristotelés: *Poetika*. s. 39.

<sup>40</sup> Aristotelés. *Poetika*. s. 69

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 70.

kterém se objevují složky jako náhlý obrat nebo nečekaná proměna neznalosti v poznání, a to buď jednotlivě, nebo současně.<sup>42</sup>

Autor však podotýká, že k těmto dvěma složkám se váže určitá míra pravděpodobnosti a nutnosti, které plynou z předešlých událostí v ději: „*To však musí vzejít přímo z osnovy děje, a sice tak, že to vyplyne buď s nutností, nebo s pravděpodobností z předcházejících událostí; je totiž velký rozdíl v tom, zda jedno je důsledkem druhého, nebo jen po něm následuje.*“<sup>43</sup> To je doplněno o Aristotelovu poznámku, že básník, jenž tragédii vytváří, by se neměl zcela řídit podle toho, co je skutečné, ale tím, co je pravděpodobné: „*Úkolem básníka není líčit to, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti děje nebo s nutností.*“<sup>44</sup>

Děj je také místem, v němž je obsažena zápleтка a rozuzlení. Zápleťka je spojení několika událostí, které na sebe navazují. Je možné vymezit zápleťku jako děj od začátku až po tu část, kde dochází k náhlé změně situace; rozuzlení je pak ta část děje, která se uskutečňuje od onoho obratu až po konec tragické hry.<sup>45</sup>

Nejpodstatnější pro tragédii je, jak bylo řečeno, sestava děje. Děj je spojen s jednáním lidí. Aristotelés zde klade důraz na zobrazení jejich jednání, nikoliv jejich charakterů: „*Cílem hry je tedy zobrazit určité jednání, nikoli povahovou vlastnost.*“<sup>46</sup> Povaha sice vyobrazuje lidi jako takové, ale šťastné nebo nešťastné události vytváří až jejich jednání, a právě v jednání se pak vhodným způsobem ukazují jejich povahy. Jednání je tedy cílem tragické hry, jelikož z něj pak vychází událost šťastná nebo nešťastná.<sup>47</sup>

Pro Aristotela má důležitost i časové vymezení hry, která by neměla být ani moc dlouhá a ani moc krátká. Pro celistvost děje je také nutné rovnovážně zasadit začátek, střed a konec děje. „*Celek je to, co má začátek, střed a konec.*“<sup>48</sup> Pozornost je také věnována jednajícím osobám v ději, které představují dvě roviny osob a jejich povahových rysů, přičemž některé postavy

---

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 75.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 91.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 72.

oplývají špatnými vlastnostmi nebo dobrými vlastnostmi. Tyto postavy pak představují určitý způsob myšlení a samotnou povahu postavy, jejichž jednání vytváří podobu děje. Děj je poté něčím, co zobrazuje dané události, od kterých se odvíjí.<sup>49</sup>

Pro tragédii je dále příznačná „zkrášená řeč.“ Aristotelés zde myslí takovou řeč, jež je nápěvem. Avšak poukázáno je i na úseky hry, ve kterých k nápěvu nedochází, ale v nichž se pouze veršuje slovo.<sup>50</sup>

### 3.3.2 Vzbuzování strachu a soucitu

Podstatným faktorem tragédie je její vliv na divákovo vnitřní hnutí. Očistný neboli katarzní účinek tragédie je podmíněn vzbuzením strachu a soucitu. Aristotelés v této souvislosti doporučuje zasazovat tragické události mezi příbuzné a blízké přátele, protože způsobená bolest mezi lidmi stejné krve nebo silných vzájemných pout vzbuzuje větší citové vypětí, než kdyby si bolest způsobovali nepřátelé nebo cizí lidé.<sup>51</sup>

Abychom v divákovi mohli vzbudit výše uvedené pocity, je zapotřebí sestavit děj tak, aby události v něm obsažené toto působení vyvolaly. „*Ony pocity musí mít svůj zdroj v samém ději.*“<sup>52</sup> Z toho důvodu se Aristoteles zaměřuje na činy vhodné pro žánr tragédie. Předně lze vykonat čin, který je vědomý a dovedený do konce, nebo takový čin, který je páchán s vědomím, že osobu známe, přičemž může či nemusí dojít k jeho dokonání. Anebo se postava dopustí nějakého hrozivého činu nevědomě. Tyto tři formy ještě doplňuje hrůzný čin, který je zamýšlen, ale není zrealizován.<sup>53</sup>

Aby v dramatické hře došlo k působivému ději, měl by se do něj vložit alespoň jeden z výše uvedených činů. Zároveň by do děje měly být vloženy složky peripetie nebo-li nečekaného obratu či změny v ději a anagnórise nebo-li nečekané změny v poznání např. člověka nebo situace v ději.<sup>54</sup>

---

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 69.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 83-84.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 78.

### 3.3.3 Postavy a jejich povahokresba

Výběr postav a jejich povahokreseb je jednou z klíčových složek tragédie. Aristotelés hovoří o vhodných parametrech povahokresby, přičemž jedním z nich je *přiměřenost*. Je podstatné, aby muž byl mužem a žena ženou, nikoliv aby muž vykazoval větší míru ženskosti a žena větší míru mužnosti. Povahy by také měly působit *skutečně*, tj. uvěřitelně, a každá zobrazená povahokresba osoby by měla být *důsledná*. Avšak za nejdůležitější rovinu povahokresby autor považuje povahu *řádnou*, tzn. že jednání a řeč vystupující postavy bude vykazovat nějaké zaměření. Aristotelés se při tom neomezuje pouze na postavy pocházející z nějakého rodu nebo vykonávající významnou funkci. Řádnou povahu může mít kdokoliv, od ženy až po otroka, ovšem každý z nich bude vykazovat jinou míru řádnosti.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 85.

## 4 Dramatici francouzské klasicistní estetiky

### 4.1 Pierre Corneille a jeho dramatická činnost

Francouzský dramatik Pierre Corneille, narozen roku 1606 v Rouenu a umírající roku 1684 v Paříži, je společně s Racinem považován za jednoho z nejlepších dramatiků 17. století, byť jeho díla neodpovídají zcela klasicistním zásadám. Avšak právě tím se tento autor od většiny dramatiků liší. Mezi jeho díla patří nejen tragédie, ale také komedie. Mezi jeho tragédie se řadí *Médea* (1635), *Horatius* (1640), *Cinna* (1640), aj. V oblasti komedie se jedná o díla *Vdova* (1633), *Galerie paláce* (1634) nebo *Lhář* (1643), aj. Avšak největšího úspěchu dosahuje se svou tragikomií *Cid* z roku 1637, která líčí příběh dvou hlavních hrdinů, kteří prožívají drama odehrávající se v jejich pocitech. V této tragikomedii se řeší rozpor mezi hlasem srdce a hlasem rozumu, který oba dva hrdiny zachvacuje. Mezi jeho psané počiny patří také rozpravy o složkách tragédie.<sup>56</sup>

Corneille volí takové náměty tragédií a komedií, které se dotýkají oblasti politiky a společnosti. Tím si udržuje pozitivní status dramatika hlavně u dvora. Jeho centrálním bodem tragické hry je rozum a intelekt, které převažují nad vnitřními pocity člověka, a tímto se liší od Racina, který opírá náměty svých her o lidský cit. Spisovatel a literární historik Josef Čermák se k Corneillovi v této rovině vyjadřuje takto: „*Corneille byl přesvědčen, že nositelem tragického účinku mohou být jen velká politická témata nebo s nimi spojené vášně, a lásku odsunoval na druhé místo, protože ji většinou pokládal za cit slabošský a nanejvýš v ní viděl zdroj heroismu.*“<sup>57</sup>

Jeho postoj vůči básnictví je mezi představiteli klasicismu něčím nevídaným. Dodržování klasicistních zásad u něj pokulhává, neboť je sám přesvědčený o tom, že není potřeba je striktně dodržovat. Odlišný názor má vůči složkám tragédie, tj. pravděpodobnosti, charakteru postav, místa a času v ději, jakož to i k ději samotnému. V případě pravděpodobnosti hovoří o tom,

---

<sup>56</sup> Šrámek, J. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. s. 75.

<sup>57</sup> Čermák, J. *Nad Racinovou Faidrou*. in: Racine, J.: *Faidra*. s. 72.

že tragédie nemusí být pravděpodobná, pokud se děj shoduje s historickou pravdou.<sup>58</sup>

Otázka charakteru hlavních hrdinů je Corneillem zodpovězena tím, že některé své hrdiny vyobrazuje špatné a ošklivé. Zastává názor, že básník nemusí představovat ve své hře pouze dobré hrdiny s jejich ctnostmi, nýbrž i lidi zlé s jejich neřestmi. Neboť ne vše, co básník vyjevuje, musí sloužit pro obecnost jako dobrý příklad. Jeho stanovisko k zásadám klasicistní poetiky se zužuje nebo rozšiřuje podle toho, jak to vyžaduje jeho námět. Corneille není představitelem klasicismu, který by se nechal zcela svazovat zásadami, a to z něj dělá neabsolutistického klasicistního dramatika.<sup>59</sup>

#### 4.1.1 Jednota děje, času a místa

Pierre Corneille se k problematice básnictví vyjadřuje ve svých úvahách, které se opírají o Aristotelovy zásady básnictví. Ve svých rozpravách, vydaných r. 1660, hovoří o několika složkách básnictví. Podstatnou oblastí jeho úvah je *Třetí rozprava*, v níž se věnuje jednotě času, místa a děje.<sup>60</sup>

Jádrem jednoty tragédie vůbec je dle Corneille nebezpečí, které je hrdina nucen překonat nebo mu podlehnout. V návaznosti hovoří Corneille o jednotě děje, jejímž základem je dodržení aristotelského pravidla, že celistvý děj musí mít začátek, střed a konec děje. Upozorňuje, že básník by měl svůj námět tragédie vložit do hlavní dějové linky, avšak to podle něj neznamená, že by se tragédie nemohla skládat z dalších vedlejších dějů, které mohou sloužit jako doprovod k ději hlavnímu. Je přitom důležité nezatačit hlavní děj do pozadí dějů vedlejších. Zároveň je podle Corneille nutné, aby bylo v jednání zachováno očekávání něčeho, co nastane v jednání následujícím.<sup>61</sup>

Návaznost jednání v ději je pro Corneille důležitým momentem. Hovoří o jednotlivých dějích vedlejších, které mohou vyplnit prostor mezi jednáními. Tyto vybrané vedlejší děje jsou určeny pouze pro ozdobu, avšak nesmí

---

<sup>58</sup> Tatarkiewicz, W. *Dějiny estetiky (3.díl)*. s. 298.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 296.

<sup>60</sup> Česky vyšlo jako *Třetí rozprava o třech jednotách děje, času a místa*. in: Sgallová, K.; Kroupa, J. K. (eds.): *O umění básnickém a dramatickém. Antologie*. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1997. 170-182 s.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 170.



postrádat smysl a vzájemnou návaznost v celém ději. „*Básník není povinen vystavovat pohledu všechny jednotlivé děje, které vedou k ději hlavnímu: musí si zvolit ty, které jsou nejvhodnější k předvedení buď pro krásu podívané, nebo pro sílu vášní...*“<sup>62</sup> Toto Corneillovo pravidlo sice vychází z Aristotelových zásad o složitém ději, avšak způsob, jakým ho Corneille uchopuje a zpracovává, se o něj zcela neopírá.<sup>63</sup>

Corneille se zmiňuje o událostech, které se odehrávají mimo jeviště. Ty jsou podstatné v případě, že jsou nezbytné pro děj samotný. O takový výjev „*je třeba se starat jen tehdy, pokud to, co se stalo mimo jeviště, slouží k pochopení toho, co se musí odehrát před diváky.*“<sup>64</sup>

Své místo v rozpravě o ději také zaujímá část zabývající se zápletkou a rozuzlením. Zápletka musí vycházet z pravidla pravděpodobnosti a nutnosti. Corneille pak sám podává doplňující radu, aby se děj co možná nejméně zatěžoval vypravováním událostí, které se staly v minulosti, pokud nejsou pro samotný děj a jeho zápletku důležité. V případě rozuzlení hovoří o tom, čemu by se měl básník vyhnout. Je tím rozuzlení pomocí změny vůle a stroje. Doslova tvrdí, že „*není velmi obratné ukončit báseň, jestliže ten, kdo po čtyři jednání mařil snahy hlavních postav, ustoupí v pátém bez jakékoli významné události, která by jej k tomu nutila.*“<sup>65</sup> Strojem míní jeho využití ve hře jako prostředku, který vyřeší danou situaci, anebo ji ukončí bez ohledu na logiku děje. Tento způsob rozuzlení považuje za nešťastný a měl by sloužit pouze v případě snesení boha jako někoho, kdo vše urovná.<sup>66</sup>

Ve své *Třetí rozpravě* se Corneille také vyjadřuje k jednotě času, který by měl podle aristotelského pravidla představovat rozmezí východu a západu slunce. Někteří představitelé řeší problém, jaké časové rozmezí měl Aristotelés přesně na mysli; zda-li se jedná o celý den nebo jeho polovinu. I v případě, že se tragédie opírá o dvanáct hodin, nebo dvacet a čtyři hodiny, Corneille toto pravidlo považuje za nešťastné, neboť nutí dramatiky k tomu, aby vměstnali děj své hry do takového časového rozmezí, které neumožňuje děj více rozvést.

---

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 171.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 171.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 171.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 173-174.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 173.

Corneille vybízí k tomu, aby se básník nebál využít časového rozmezí až třiceti hodin. To odůvodňuje slovy, že některé tragické hry to vyžadují.<sup>67</sup>

V případě úvahy o jednotě místa vychází Corneille z toho, že u Aristotela o této zásadě nenachází žádné vysvětlení. Domnívá se tedy, že jednota místa je pravidlem, které se ustanovilo až po zavedení jednoty času. Současně s tímto názorem je přesvědčený, že jednotu místa „Lze rozšířit až tam, kam může člověk dojít a odkud se může vrátit během čtyřadvaceti hodin.“<sup>68</sup>

## 4.2 Nicolas Boileau a jeho přínos teorii básnictví

Francouzský básník a teoretik Nicolas Boileau, narozen v Crosne roku 1636 a umírající v Paříži v roce 1711, je považován za představitele a kodifikátora zásad francouzského klasicismu. Pod jeho rukou vznikají satirická díla vydávaná pod názvem *Satiry* (1660-1711) a listy editované pod názvem *Epištoly* (1669-1711), aj. Své nejdůležitější dílo s názvem *Umění básnické* vydává v roce 1674, a považuje za jeho vrcholnou tvorbu v oblasti teorie básnictví. Jedná se o veršované dílo skládající se ze čtyř částí, ve kterých se snaží představit nejen všeobecné zásady klasicistní poetiky, ale také se přiklání k problematice básnictví spojené s radami pro básníky. Jedna z částí je také věnována dalším žánrům básnického umění, kterými jsou např. óda, elegie, satira, balada, aj.<sup>69</sup>

Dílo *Umění básnické* je podáno veršovanou formou. Spis s sebou nese i odraz Boileauovy vlastní představy o básnictví, jež je inspirována dalšími představiteli a teoretiky. Obsahem je i kritika, jež se zaměřuje především na teoretika a dramatika Ronsarda, s jehož názory na básnictví se Boileau neshoduje. Jediné, k čemu se u Ronsardova přístupu k tvorbě přiklání, je jeho inspirace antickými autory a čerpání z jejich literárních námětů nebo formulací.<sup>70</sup>

Do popředí všech zásad klade rozum, přírodu a pravdu. Podle něj je nutné se při utváření jakéhokoliv básnického díla opírat o rozum. Ve svém díle *Umění*

---

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 176.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 179.

<sup>69</sup> Šrámek, J. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. s. 85-86.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 86.

básnické hovoří o tom, že „vše musí spočívat na zdravém rozumu.“<sup>71</sup> Důležitou zásadou je také příklon k přírodě, která má poskytovat básníkům inspiraci a zároveň být vzorem. „Příroda budiž váš výlučný námět.“<sup>72</sup> Avšak Boileau upozorňuje na elementární pravidlo, a tím je „následovat „rozumnou“ a „dokonalou“ přírodu v její neměnnosti a všeobecné platnosti.“<sup>73</sup> To vše, aniž by se básník sklonil k něčemu nahodilému. K tomuto básnickému uchopení přírody v klasicismu se vyjadřuje také Tatarkiewicz ve třetím svazku svého díla *Dějiny estetiky*: „Poetika má totiž napodobovat přírodu, ale ne celou; má udělat výběr.“<sup>74</sup> Francouzští klasicisté se v podstatě nezajímají o jakoukoliv výjimečnost nebo podivnost přírody. Jejich pozornost se opírá pouze o její typickou podobu, kterou si pak také sami upravují.<sup>75</sup>

Nicolas Boileau je také jedním z těch představitelů, kteří příkládají jistou důležitost pocitu libosti. V básnictví je podstatné přiklánět se k takové volbě myšlenek nebo slov a jejich použití, aby vždy vyšly co nejsrozumitelněji a zároveň se líbily:

*„Předkládejte čtenáři, co se mu líbí, ...  
dbejte, aby ukvapená samohláska  
nenarážela na své cestě na jinou,  
šťastná je vždy jen volba libozvučných slov.  
Střežte se nárazu odpudivých zvuků,  
verš sebevíc hutný, myšlenka, byť vznešená,  
jsou duchu vzdáleny, zraňují-li sluch.“<sup>76</sup>*

Boileau zde klade důraz na opatrnost a přesnost ve vyjadřování myšlenek a používání formulací pomocí slov. Zmíněnými zvuky ve verši nemíní přímo nějaký hanlivý obsah, nýbrž jde o slova a jejich vyznění, jež sami o sobě mohou znít překrásně, ale pokud je básník použije pouze k ozdobě a jejich výskyt nemá ve verši smysluplný význam, celá práce je v tu chvíli pouze třpytivým

---

<sup>71</sup> Boileau, N. *Umění básnické*. in: Sgallová, K.; Kroupa, J. K. (eds.): *O umění básnickém a dramatickém. Antologie*. s. 186.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 207.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 184.

<sup>74</sup> Tatarkiewicz, W. *Dějiny estetiky (3.díl)*. s. 299.

<sup>75</sup> Boileau, N. *Umění básnické*. in: Sgallová, K.; Kroupa, J. K. (eds.): *O umění básnickém a dramatickém. Antologie*. s. 184.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 188.

nesmyslem. Boileau totiž vysvětluje, že krásný a líbivý verš nevychází ze slov krásných a nablýskaných, nýbrž ze správně zformulované myšlenky a vhodně zvolených slov, které jasně a plynule vedou k jeho pochopení. „*Marně se snažíte o libozvučný tón, je-li výrok pokroucen a obrat kulhá.*“<sup>77</sup>

Je nutné dodat, že Boileau není tím, kdo by vytvořil podmínky klasicistní doktríny. Je ovšem tím, kdo je shrnul do jednoho útvaru, který se stává ve své době, ale také v následujícím 18. století, důležitým a vkusně sepsaným dílem v umělecké sféře. Jeho vyjádření ohledně všeobecných podmínek klasicismu jsou veřejností přijata s velkým ohlasem.<sup>78</sup>

#### 4.2.1 Boileauovo vyjádření k žánru tragédie

Svůj prostor v *Umění básnickém* nachází v několika verších i tragédie. Předně se Boileau zmiňuje o tragédii v jejích počátcích jako o „*beztvaré*“ a „*hrubé*“. Teprve s příchodem Sófokla dle něj přichází doba vznešeného a harmonického verše. Následně přechází k období francouzského klasicismu, jenž se ve svých počátcích snaží o správné uchopení dramatu, avšak marně. Tento čas úspěchu samotné tragédie se podle Boileaua objevuje až kolem období vycházejících her typu *Andromaché* od Jeana Racina, apod.<sup>79</sup>

Ve svém básnickém shrnutí se Boileau jasně vyjadřuje o tom, co vede k úspěchu tragickou hru. Předně je důležité podat obecnstvu nebo čtenáři působivý námět. Vyjadřuje se k citům jako k cestě za srdcem každého diváka. Lid totiž zaujme námět opírající se o lidské city. „*Citlivé líčení milostných vzplanutí je nejjistější cestou, jež vede k srdci.*“<sup>80</sup> Velký prostor je věnován postavám. Zobrazování ctnostných a vznešených hrdinů s jejich slabostmi, přičemž by se ale každý tvůrce dramatu měl vyvarovat takových postav, které v sobě nemají ctnosti dostatek. „*Střežte se malosti hrdinů z románu, velkým srdcím však dopřejte pár slabostí.*“<sup>81</sup> Podobně pokračuje i nadále a poukazuje na riziko zpodobnění postavy hrdiny s autorem dramatu. Postava vystupující

---

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 189.

<sup>78</sup> Šrámek, J. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. s. 86-87.

<sup>79</sup> Boileau, N. *Umění básnické*. in: Sgallová, K.; Kroupa, J. K. (eds.): *O umění básnickém a dramatickém. Antologie*. s. 199-200.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 200.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 200.

v tragédii by si podle Boileaua měla zachovat svou povahu. „*Chcete-li vytvořit původní postavu, ať tedy ve všem svém vzoru odpovídá, a ať od počátku do konce je stejná.*“<sup>82</sup>

Všechny zásady se Boileau snaží podchytit a prezentovat co nejsrozumitelněji. Nezapomíná se také vyjádřit k zásadě rozumu, jež by měla vést k dodržování pravidel a řádu. „*Jeviště však žádá si jen přísný rozum, a nechť se zachová náležitý řád.*“<sup>83</sup> Obecně se posléze vyjadřuje k tragédii jako k žánru, který se musí obecnstvu zalíbit a k tomu je nutné, aby byl děj pohyblivý, ale zároveň neodbíhal od hlavního tématu. S tím se pojí také chvíle překvapení, která by měla během představení diváka zaskočit. To vše s důrazem na projevy citů:

*„Kdo se chce zalíbit, musí se ohýbat,  
jednou se napřímí, jindy zase pokoří.  
Na city vznešené musí být vždy plodný,  
musí být rozhodný, příjemný, hluboký,  
autor musí stále budit překvapení,  
vždy přecházeje od nádhery k nádheře,  
aby vše, co říká, podržela paměť,  
aby vše zanechalo stálou vzpomínku,  
tak se tragédie rozvíjí a hraje.“*<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 201.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 201.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 201-202.

## 5 Jean Racine

Mezi nejuznávanější tragické básníky se řadí Jean Racine, slavný dramatik a teoretik klasicismu, který se narodil v roce 1639 ve městě La Ferté-Milon a zemřel roku 1699 v Paříži. Jeho rodina patří mezi uznávané měšťanské obyvatele. Své rodiče Racine ztrácí velmi brzy; jeho matka umírá, když je Racinovi jeden rok a ve třech letech jeho života svět opouští i jeho otec. Z Racina se stává sirotek, kterého se ujímá teta Agnès a babička Marie Desmoulins. Racinovi se dostává pečlivého vzdělání a v roce 1653 je poslán ke studiu filosofie na kolej v Beauvais, které jsou vedeny jansenisty. Studium filosofie však dokončuje na pařížské koleji Hartcourt.<sup>85</sup>

V 60. letech 17. století se stává jeho ochráncem a podporovatelem král, který hledá v řadách měšťanů schopné literáty. Za tento úspěch mohou jeho díla *Nymfa ze Sieny* (1660), *Óda na uzdravení krále* (1663), nebo óda *Fáma zvěstuje Múzám*. (1663). Upozorňuje na sebe především dílem *Nymfa ze Seiny*, což je óda oslavující králův sňatek. Po těchto krocích se dostává na seznam významných francouzských literátů a dostává možnost vstoupit do aristokratické společnosti.<sup>86</sup>

### 5.1 Přehled tragických her J. Racina

Mezi Racinova první divadelní díla bývá řazena *Thébská tragédie aneb zneprátelení bratři*, kterou do svého programu přijal v roce 1664 samotný Molière. Avšak hra nemá úspěch a u obecnosti propadá. O rok později Racine přichází s hrou *Alexandr Veliký*, která se vyznačuje změnou stylu a rukopisu. Toto dílo zaznamenává úspěch a stejně jako hra předchozí je provedeno v královském paláci. Vedle těchto známých raných děl nalezneme však také názvy her, které se nedochovaly, např. *Amasie*, *Ovidiovy lásky* nebo *Theágena a Charikleiu*.<sup>87</sup>

Triumfu Racine dosahuje tragickou hrou *Andromaché* v roce 1667. Tento úspěch mnozí přirovnávají k úspěchu hry *Cid* od Pierra Corneilla z roku 1637.

---

<sup>85</sup> Mikeš, V. *Jean Racine – život a dílo*. in: Racine, J.: *Britannicus*. Praha, Národní divadlo, 199. s. 45-46.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 48.

Byť se jednalo o tragikomedii, pozdvižení kolem této hry nabývalo rozměrů jako u Racinovy *Andromaché*. Následují další tragické hry, kterými jsou např. *Britannicus* (1669), *Berenika* (1670), *Infigenie* (1674), atd. Své dílo zakončuje poslední hrou *Faidra* z roku 1677, jež se stane pro následující 18. století vrcholným dramatickým dílem Racinovi tvorby.<sup>88</sup>

## 5.2 Racinův přístup ke složkám tragédie

Racinův přístup v procesu utváření tragických her jde ruku v ruce s koncepcí klasicistní estetiky. Dobrovolně zachovává pravidlo „tří jednot“, tzn. dodržování jednot děje, místa a času. Toto pravidlo čerpá do jisté míry z Aristotelovy *Poetiky* a na rozdíl o většiny básníků mu nedělá problém ho dodržovat. Racine toto pravidlo dokonce považuje ve své tvorbě za nezbytné.<sup>89</sup>

V oblasti děje a jeho rozvíjení se Racine soustředí striktně na logičnost, nepřetíženost a pravděpodobnost. Děj musí vyvolávat dojem situace, která se může přihodit každému. Pravděpodobnost u Racina hraje důležitou roli. Také zastává názor, že dobrá tragická hra se nemusí skládat ze složitých dějů a nadmíry zápletek. Spíše naopak tvrdí, „že vrcholem básnické tvorby je udělat něco z ničeho.“<sup>90</sup> Přiklání se tedy k jednoduchému ději jako ději, ze kterého může vzniknout působivá a kvalitní hra, avšak pokud se toho ujme básník schopný ovládat dramatické umění.<sup>91</sup>

Jak uvádí Josef Čermák, Racine se přes veškerou podřízenost klasicistní doktríně přeci jenom odlišuje od majority pisatelů divadelních her a umělců vůbec. Své tragédie opírá o témata, která jsou určena citovým záležitostem. Tím se například liší od svého současníka a společníka Pierra Corneilla, který ve svých dílech hlavní pozornost věnuje politické a monarchistické problematice. Racine se na rozdíl od Corneilla a většiny umělců orientuje na osoby a jejich psychické prožívání. „*Racine tak proti technice vnějšího děje (...) staví dramatickosti vnitřní, která vyplývá ze zájmů, názorů, citů a vášní*

---

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 50.

<sup>89</sup> Čermák, J. *Nad Racinovou Faidrou*. in: Racine, J.: *Faidra*. s. 70.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 71.

*jednajících osob.*<sup>92</sup> Díky tomu je schopný zachytit životní krize v samotném vrcholu děje, který pak nabývá dramatického spádu a způsobuje napětí.<sup>93</sup>

Otázka postav v tragédii je položena nejen na psychologickém podkladě, ale podstatnou roli u Racina hraje projev postav. Literární teoretik Jean Starobinski v jedné ze svých esejí věnované dramatu Racinovi hovoří o mluvčích nikoli skrze gesta postavy, ale skrze slova. Racine dává přednost slovnímu vyjádření před gestikulací. Také projev pomocí pohledu oproti gestům autor považuje za přednější a podstatnější, protože je toho názoru, že např. akt napadení nebo např. objímání se dá vyjádřit pouhým pohledem. Tento rys Racinova pojetí jednání osob je poměrně dobře znám a díky němu hra společně s postavami nabývá tragického vzezření. To se odráží v celkovém vnímání scény a divák v Racinově tragédii vidí postavy, které vedou především dialog z očí do očí bez přehnaných gest a akcí, a přesto zde můžeme hovořit o působivosti postav i děje.<sup>94</sup>

Slova a pohledy stojí v Racinových tragédiích před gesty. Přitom i z těchto dvou podstatných projevů stojí jeden výše. Je jím pohled, který předchází slova. „Slovo (...) slouží jako prostředník mezi mlčením prvního pohledu a mlčením pohledů posledních.“<sup>95</sup> Podle slov Jeana Starobinského se Racine snaží zachytit to, co je za slovy nebo-li to, co je nevysloveno. To nám mohou poskytnout pouze pohledy jednajících osob. Takový pohled hrající osoby se nesoustředí na předměty kolem sebe, ani na fyzický zjev osoby pozorované. Jediné, co hledá, je pohled druhé hrající osoby, pomocí něhož je schopný dotknout se vnitřní a nehmotné části člověka.<sup>96</sup>

### 5.3 Tragická hra Faidra

K sepsání dramatické hry *Faidra* dochází v roce 1677. Jedná se o sedmou Racinovu tragédii, jejíž námět se týká ženy vystupující jako manželka krále Thésea. Ta chová hluboké city k nevlastnímu synovi Hippolytovi. Tato tragická hra již v minulosti prochází několika ztvárněními. První zpracování tohoto

---

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>94</sup> Starobinski, J. *Racine a poetika pohledu: z delší eseye*. in: Racine, J.: *Britannicus*. s. 84.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 85.



námětu se jmenuje *Hippolytos* a náleží řeckému dramatikovi Euripidovi, který tuto tragédii sepsal ve dvou podobách. V první verzi se královna ze své lásky k nevlastnímu synovi Hippolytovi vyznává sama, a umírá až po jeho smrti. Avšak kvůli negativní reakci obecenstva dochází k jistým proměnám a Euripides vytvoří druhé ztvárnění tragédie, v níž milostné city, které nevlastní matka chová k synovi, vyradí chůva a do děje je také zařazena aktivní přítomnost bohů. Prvního Euripidova vydání se později uchopí i římský dramatik Seneka a svou tragédii nazve *Phaedra*. Tito dva představitelé antického dramatu jsou poté vzorem pro Racina při jeho vlastním ztvárnění *Faidry*.<sup>97</sup>

Pokud se srovná Euripidova tragédie *Hippolytos* s Racinovou tragédií *Faidra*, naleznou se v ději celkem rozsáhlé difference. Euripides v ní například do popředí staví Hippolyta a postava Faidry zde vystupuje pouze jako nástroj pomsty bohyně Afrodity. Z velké části je zde tedy použito mytologického rámce, který u Racina není tolik zřejmý. Ve svém doslovu ke hře *Faidra* píše Josef Čermák, že určité analogie těchto dvou představitelů dramatu by se v této hře našly, jak v některých myšlenkách, tak i ve formulacích. Avšak celková umělecká koncepce a technika je odlišná a Racinova tragická hra *Faidra* je přímou a výstižnou ukázkou francouzské klasicistní estetiky.<sup>98</sup>

V této hře je klíčovou kompoziční osou celé tragédie Faidřina vášeň a její postupný růst. Tato vášeň je považována za hříšnou, jelikož je namířena směrem k nevlastnímu synovi. Této vášně se snaží Faidra zbavit pomocí modliteb, proseb a obětin směřujících k bohyni lásky Afrodité. Avšak v hloubi své duše vzývá Hippolyta. Svého citu si je Faidra vědoma a rozhodne se zachovat si čest královny a manželky. K Hippolytovi se chová nenávistně a dokonce ho pošle do vyhnanství, protože je to jediná šance jak skrýt své vřelé pocity a nepodlehnout vášni:

*„Konečně rozhodla jsem se proti zájmům svým,  
že budu se mu mstít, a tak čest ochráním.*

---

<sup>97</sup> Čermák, J. *Nad Racinovou Faidrou*. in: Racine, J.: *Faidra*. s. 73.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 74.

*Chtějíc se před tím krýt, jehož jsem zbožňovala,  
já krutou macechou posléze jsem se stala.*<sup>99</sup>

(Faidra I,3)

Svůj cit nakonec prozrazuje chůvě a důvěrnici Oioně, která bude v ději později strůjcem neblahého pádu své královny. Již z počátku hry tato část tragédie nabízí velké drama a napětí.<sup>100</sup>

Tato tragédie nakonec vede hlavní hrdinku k pádu. Mohou za to dva okamžiky. Tím prvním je moment ohlášení Théseovi smrti, které je však falešné. Avšak tato falešná zpráva je posléze příčinou Faidřina přiznání samotnému Hippolytovi. Druhým momentem je zjištění, že Hippolytos chová lásku k princezně Aricii. Tuto skutečnost se pak Faidra dozvídá ve chvíli, kdy se chce sama přiznat ke svým citům Théseovi a zabránit tak Hippolytově usmrcení.<sup>101</sup>

V této tragické hře je patrný Aristotelův odkaz. Racine používá zásady, které již dříve vyznačil Aristotelés ve svém spise. Cílem je totiž vzbudit v obecnstvu pocity strachu a soucitu, které vedou ke katarzi. A toho chce Racine dosáhnout. Volí pro to několik zásad. Postavu Faidry vyobrazuje jako dramatického hrdinu, který oplývá řadou kladných vlastností. Vesměs by se těžko hledala záporná vlastnost u této postavy. Ovšem v určitém protisměru vůči její kladné postavě stojí její hluboký cit k nevlastnímu synovi, který je ve své orientaci považován za nelegitimní. Literární historik Josef Čermák ve svém doslovu k Faidře říká, že její vášeň k Hippolytovi je v jejím podání spíše vyobrazena jako boží trest než jako akt vlastní vůle. V tomto dramatu Racine navíc hlavní hrdinku zprostí činu, který přenechává její důvěrnici Oioně. Na rozdíl od Euripida, u kterého dochází k lživému obvinění Hippolyta ze strany Faidry, zde se tohoto činu chopí královnina služebná Oionona. Racine to odůvodňuje slovy, že činu obsahujícího lživé obvinění není schopná postava dobrého a vznešeného hrdiny. Avšak pokud se tohoto činu dopustí královnina důvěrnice, vyzní to lépe vzhledem k jejímu postavení služebné. Tento akt ze strany služebné Oionony je považován za záporný, ale samotná její postava tak

---

<sup>99</sup> Racine, J. *Faidra*. s. 17.

<sup>100</sup> Čermák, J. *Nad Racinovou Faidrou*. in: Racine, J.: *Faidra*. s. 75.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 74-75.

činí pro dobro své královny, aby ji uchránila a zachovala její čest. Takový úmysl by se mohl považovat za kladný a postava se tak jeví jako dobrá.<sup>102</sup>

Postavu Hippolyta a jeho otce a krále Thésea, se Racine snaží vyobrazit tak, aby byla splněna podmínka aristotelské katarze. Syn Hippolytos je postava kladná, která má svou slabinu. Tou je jeho láska k Aricii, která v této tragédii vystupuje jako princezna znepřáteleného rodu a zároveň jako příklad čisté lásky. Postava Thésea je vyobrazena jako osoba, která stojí před nešťastnou volbou. I když Théseus vystupuje jako postava se spravedlivým úmyslem, jeho nešťastné rozhodnutí se skrývá v jeho vlastním přesvědčení. Služebná Oinona lživě obvinila Hippolyta z krvesmilstva. Théseus v domnění, že jeho syn chová city k nevlastní matce a jeho manželce, vyhání syna z města a vyzývá boha Neptuna, aby se na něm místo něj pomstil:

*„Dnes prosím, Neptune: mstí otce nešťastného,  
ať zrádce okusí teď sílu hněvu tvého.  
A jeho krví smyj nemravnou touhu tu.  
Tvá krutost zjeví mi tak tvoji dobrotu.“<sup>103</sup>*

(Faidra IV,2)

Tímto rozhodnutím se sám dopouští viny tím, že uvěří řečem služebné a svého syna dostatečně nevyslechne. Pod dojmem spravedlivého rozhodnutí se však skrývá křivé obvinění, které je objasněno krátce po tom, co Hippolytos skoná.<sup>104</sup>

Racine se ve své hře opírá o vnitřní pocity postav. Je zcela evidentní, že zde hrají velkou roli vášně, ctnost a snaha za každou cenu jednat spravedlivě. V tragédii si lze také všimnout, že postavy jsou vystaveny obtížným situacím, které se snaží pokaždé vyřešit co nejspravedlivější cestou a každý, byť sebemenší, nebo sebevětší prohřešek, je nakonec potrestán.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 75.

<sup>103</sup> Racine, J. *Faidra*. s. 45.

<sup>104</sup> Čermák, J. *Nad Racinovou Faidrou*. in: Racine, J.: *Faidra*. s.75.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 76.

## Závěr

V předložené bakalářské práci bylo cílem představit francouzský klasicismus 17. století, přičemž se pozornost soustředila na oblast poetiky. Nejprve byla věnována pozornost historicko-politické situaci Francie v 17. století, která napomohla francouzskému klasicismu k jeho utváření. Největší zásluhu z řad politických bychom mohli přiřadit kardinálu Richelieu, který se svou zemí snažil dovést na vrchol slávy společně s králem Ludvíkem XIII. a jeho synem a následovníkem Ludvíkem XIV. Z řad společenských to pak byli básníci Ronsard a Malherbe, kteří byť se ve svých názorech rozcházel, byli přitom, když se francouzský klasicismus formoval a společně s dalšími jejich současníky se aktivně podíleli na vytváření zásad klasicismu. Ovšem tato práce si také kladla za úkol vymezení pojmu klasicismu jako směru, který je vyobrazením určitého estetického období, ale zároveň také určitého estetického směřování. Klasicismus je uměleckým směrem, avšak jeho cílem je také vytvářet hodnoty, které by byly trvalé, a na jejich základě by se dosahovalo vzdělání.

Už samotný název „*klasicismus*“ vybízí k myšlence, že jde o cosi, co je formálně dokonalé. V této práci šlo o to, poukázat na klasicismus jako na směr, který se nechává inspirovat antickými představiteli, kteří jsou považováni za dokonalé. Vzhledem k naší orientaci na teorii básnictví je odkaz k antice patrný především v ohledu na Aristotela a jeho dílo *Poetika*, která je pro klasicistní poetiku důležitým a nepostradatelným zdrojem informací, které se týkají básnictví. Aristotelovo *Poetikou* se nechává většina klasicistních představitelů inspirovat, neboť tento spis obsahuje důležité a užitečné rady, zásady a postupy pro vytváření zejména tragických děl. Aristotelův vliv je patrný u hlavních představitelů francouzského klasicismu Jeana Racina, Pierra Corneille nebo Nicolase Boileaua. V souvislosti s tím se práce zabývala rozбором jednoho klasicistního díla, jehož námět je přejet z antiky.

Pro svou práci jsem čerpala a vycházela hlavně z díla *Poetika* od Aristotela, jelikož jeho spis je klíčový dokument, o který se francouzský klasicismus opírá. Také jsem v hojné míře čerpala a vycházela z díla *Dějiny estetiky* od Władysława Tatarkiewicze, protože ve své monografii široce a konkrétně mapuje období klasicismu a jeho představitelů. Také jsem se snažila

o nastínění období francouzského klasicismu a jeho pravidel, která sice vycházela z aristotelských zásad, ovšem některá pravidla se přizpůsobila potřebám klasicistní doktríny a období vůbec.

Téma této bakalářské práce jsem zpracovávala ráda a při jeho postupném sepisování jsem si uvědomila, jak jsou některé pasáže náročné na uchopení a zpracování. Přesto si myslím, že se jedná o zajímavé a široké téma, které se nedotýká pouze sféry umění, ale také filosofie, kulturní společnosti a politiky, což mu přidává na obsahu.

## Seznam použité literatury

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přeložil a předml. naps. M. Mráz. Praha: Svoboda, 1996. 226 s. ISBN 80-205-0295-5.

RACINE, Jean. *Britannicus: tragédie – 1669*. Přeložil V. Mikeš. Praha, Národní divadlo, 1994. 178 s.

RACINE, Jean. *Faidra*. Doslov J. Čermák. Praha: Orbis, 1960. 81 s.

SGALLOVÁ, K.; KROUPA, J. K. *O umění básnickém a dramatickém: Antologie*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 1997. 287 s. ISBN 80-85917-31-9.

ŠPELDA, Daniel. *Renesanční a novověká filosofie*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni. 185 s. ISBN 978-80-7043-822-0.

ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc: Votobia, 1997. 469 s. ISBN 80-7198-240-7.

TATARKIEWICZ, Władysław. *Dějiny estetiky (3.díl)*. Bratislava: Tatran, 1991. 422 s. ISBN 80-222-0186-3.

VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky I: od antiky k počátku 20. století*. 2. vyd. Praha: Panton, 1985. 312 s.

## **Resumé**

Bachelor thesis deals with the period of French prosperity in the artistic sphere. It acquaints readers with the phase, when was formed the French classicist aesthetics and its rules and principles. Also, try to point out the influences that touched and gave a form to this aesthetics., such for example – phase of rationalist thought and inspiration in the popularity of antique representatives. Together with the work in the space devoted to Aristotle and his file *Poetics* – classical and classical poetics at all propped and draw on his theory of poetry. The work also focuses on drama and poetry theorists and their works. With their works, this work tries to point out the agreements and similarities with the ancient poetry with the poetry of French classicism. The whole work is the culmination of the performance of a particular author and his work, through which the work is trying to point out how the classical tragic game shaped, and what processes and principles used with reference to Aristotle and his file *Poetics*.