

Renč, Václav

Závěrečná poznámka

Theatralia. 2024, vol. 27, iss. 1, Supplementum, pp. 89-91

ISBN 978-80-280-0528-3 (print); ISBN 978-80-280-0529-0 (online ; pdf)
ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2024-S-5>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.79788>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20240425

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Závěrečná poznámka

Václav Renč

Agamemnon není možná autorsky nejcharakterističtější a nesporně nejlepší ze Senekových tragédií, i když je čítán mezi jeho vrcholy. Ale rozhodně je to hra pro Seneku a pro celou římskou dramaturgii přímo typická po jiné stránce – a z toho důvodu je do výboru pojata. Vykazuje zřetelně strukturální rozdíl, myšlenkový i formální posun tragédie od attických básníků zlatého věku Hellady k básníkům císařského Říma. Čtenář sám si srovná pojetí, zpracování i básnicko-dramatické vyústění agamemnonovského mytického okruhu u Aischyla a u Seneky. Ale snad je na místě upozornit na některé příznačné detaily.

Vlastní „děj“, scénické předvedení fabule, je už i u řeckých básníků pouze slovně naznačen: v dramatické přípravě hrdinů k fyzickému činu, v jeho reflektování a interpretování ať ústy hrdinů nebo sboru, v jeho následném zhodnocování. Fyzický průběh činů samých je odkázán za scénu. Tak i u Seneky. Avšak zatímco Řekové nám tímto způsobem čin evokují, že aspoň v představě jsme jeho svědky i zároveň hodnotiteli, Seneka jej pouze prostředně konstatoje jako věc předem známou, aniž nás strhuje do jeho víru. Srovnej např. v *Antigoně* poslovo líčení sebevražd Haimona a Eurydiky; v *Médeji* poslovo líčení smrti Kreontovy dcery Kreusy i Kreonta samého, nebo suggestivní náznaky sboru o mimoscénickém průběhu vraždy Médeiných dětí; a hlavně bezprostřední dramatický účinek, jaký to má na scéně na osoby hry. A vedle toho tu blouznivou a v postoji nedůslednou Kassandřinu vizi mimoscénické vraždy krále Agamemnona, kde se mísí prorocké vidění věcí, jako by teprve měly nastat, s „reportáží“ aktuálně probíhajícího zločinu; a kde hlavně se už nic dále neděje se zúčastněnými osobami, s viníky. Prostě se jen dává na vědomí: odehrálo se.

Jestliže už „humanista“ a „psycholog“ mezi attickými dramatiky, Euripides, se oproti Aischylovi i Sofoklovi mnohem monotematictěji soustřeďuje na jediný čin a na jediný portrét, u Seneky je monotematictost ještě mnohem striktnější, ale zato portrétů, či spíš portrétních skic je celá řádka. (A zajímavé přitom je, že zrovna portrét „titulní“, Agamemnonův, tu scénicky téměř neexistuje, hrdinovy rysy se jen dovídáme z referátů jiných postav, jednostranně zaujatých; ne však tak, že by se hlediska polaritně rozcházela a tím vznikala jakýsi „dynamický portrét“ prostředkovaný.)

Přítom monotematicnost, která není vyvážena euripidovskou zaostřeností na portrét, je u Seneky tak citelná, že mu už ani nevystačí na naplnění celého pětiaktového mechanismu zvrátů. Místo pěti „episod“ s prologem a závěrem má už pouze tři, tzv. aristotelská pětice je dochována čistě aritmeticky, tj. je to celkem pět dílů: prolog, tři epizody a závěr (povšimněme si nadto, jak třetí epizoda čili scéna je nepřiměřeně krátká, třebaže vskutku bravurní). A právě až v této podobě striktních pěti dílů jakožto aktů přechází antická tragédie Senekovým prostřednictvím do pozdějšího evropského a zvláště francouzského klasicismu, včetně té mechanicky pojímané jednoty místa a času, kterou Aristotelova poetika nijak stroze neukládá. Souvislostí mezi Senekou a třeba Racinem je ovšem neskonalé víc, jak ukáže jedině hlubší rozbor.

Všimneme-li si vlastních dramatických scén, dějotvorných uzlů, hned vidíme, jak jsou počtem chudé a rozsahem i významem nápadně nerovnoměrné. Vskutku jde pouze o výstup Klytaimnistry s chůvou a vzápětí nato s Aigistem, dále o kratičkový výstup mezi Kassandrou a Agamemnonem (je sice sám o sobě přímo jiskřivý a esteticky působivý, ale dramaticky nám ani ten nevypráví téměř nic o Agamemnonovi samém) a konečně o výstup Elektrín s Klytaimnestrou a hned poté i s Aigistem; poslední epilogické repliky mezi Kassandrou a Klytaimnestrou už stojí vlastně mimo drama, až na bleskovou „oponu“ závěrečného Kassandřina púlverší.

Nejzajímavější však je srovnání funkce sboru u Řeků a u Seneky. Z hlediska estetiky řecké tragédie se dá mluvit přímo o nepochopení sboru jako strukturní součásti dramatu. Už to, že jsou tu vlastně sbory dva (ten druhý, trojský, se ovšem jen jednou mihne, dán okolností spíš jevištně-epickou než dramatickou váhou), porušuje tu jednotu a obecnost, na jejichž základě u attických básníků zasahuje sbor do děje, ať jako dialogický protihráč v průběhu fabule, ať jako komentátor či jako soudce nad hrdiny atd. Vždy je však určitou „hromadnou osobou“ a nositelem dějotvorných znaků, jednou z (víceznakových) dramatických rovin.

V Senekově *Agamemnonovi* pozbývá sbor postupně veškeré dramatické funkce a pro sám děj je více méně krojovou stafáží. Zatímco ještě vstupní píseň se svou úvahou o zločinech a strastech vladařů a mocných má výbornou významovou i dramatickou, přímo podstatně expoziční souvislost s dějem (a zejména po tajuplně náznakovém prologu Thyestova ducha), klesá dramatická funkce dalších sborových písní až na nulu. Nejcitelnější to je u třetího mezizpěvu, kde v nejkritičtějších místě „děje“, těsně před vražednou hostinou, sbor zdlouha vypočítává hrdinské činy argejského héra Herkula, bez jakéhokoli nutného vztahu a specifické atmosféry. Ukazuje se, že římskému dramatikovi se jeví sbor jen jako tradiční obligátní složka, ryze formální, jako pouhá recitační vsuvka, jako „meziopona“. A že tu zmizelo ono společné povědomí mezi básníkem, jevištěm a obecnstvem, jakožto nejvlastnější důvod a funkční oprávnění dramatického chóru. Je jen důsledné, že Senekovým pozdním dědicům, klasicistům, se už jevil sbor jako něco zhola zbytečného, spíš rozptylného než dostředivého – a že odpadl vůbec; nehledíc ovšem k tomu, že pomnutí sboru ze struktury dramatu je i důsledkem podstatně odlišných společensko-filosofických pozic.

Z těchto i jiných pohledů je jen patrné, jak se u Římanů posunulo a v samém jádře oslabilo živelně dramatické cítění, tvůrčí nutnost dramatického vyjádření oproti

přijatému odkazu Řeků. Je to týž posun a totéž oslabení, jaké pozorujeme i v samém tematickém základu antické tragédie, tj. v mytologii. Třebaže osobami bohů a heroů i jejich příběhy v podstatě nezměněna, pozbývá u Římanů toho společensky důsažného i individuálně procitovaného významu, který měla u Řeků. Tam totiž narůstala organicky a živelně, kumulováním a analogizováním jednotlivých místních mýtů, jako obrazně formulovaný výraz životního pocitu, – Římané však už ji přejímají jako ucelenou soustavu, daný kulturní artefakt. A pokud ji v detailech přizpůsobují nebo rozvíjejí, jde spíše o vnější rozhojňování, o příliv dalších cizích mýtů, zvláště asijských a punských, než o vskutku tvůrčí rozvíjení z živé půdy vlastních tradic a vlastního pojetí života.

To je jeden z důvodů, proč právě i Senekova tragédie působí jaksi jako „tragoedia docta“, učenecký epicko-lyrický přepis dramatické látky, důvěrněji známé svým vnitřním dosahem jen určité vrstvě. Z politického divadla téměř všenárodního (přirozeně s uplatněním třídních názorů a zájmů), jímž byla attická tragédie ve starém Řecku, stala se v Římě ryze estetická společenská záležitost, možno říci zábava, jedné třídy (či dokonce jedné její vrstvy) a nikdy nedosáhla té masové obliby u římského lidu, jakého spontánně dosahovala její „podkasaná“ družka a sokyně – komedie.

Takovéto srovnávání děl, mezi nimiž leží propast půl tisíciletí a dynamická masa historie, ovšem nechce a ani nemůže být nějakým školsky estetickým, kvalifikačním hodnocením. Jen upozorňuje na radikální odlišnost pojetí i hodnot na podkladě radikálně odlišných historických podmínek. Avšak i při takovém naivně klasifikačním hodnocení by zůstal jeden aspekt, v němž Senekova tragédie soutěží se svými předky a předlohami nejen čestně, ale dokonce vítězně. Je to básnické kvalita výrazu sama o sobě. Mnohem méně vzrušený, mnohem méně pateticky sugestivní než u Řeků, je zato Senekův výraz obdivuhodně plastický i zároveň malebnější (tj. méně sošný) a často se ze suché, až strohé, ovšem racionálně přesné sdělnosti, v níž probíhají dramatické obsahy dialogů, zdvíhá do extempore, která, ač nejsou dost dramaticky funkční, jsou básnicky přímo uchvacující a činí z hry vybranou a hutnou básnickou četbu. Tak např. hned vstupní sborová píseň, tak zejména Eurybatovo líčení námořní plavby, při němž musíme myslet na nejkrásnější partie z Vergilia (ale i třeba na Coleridgeova *Starého námořníka*).

Vergiliovský a v jiných partiích (např. když sbor Trojanek bájeslovnými připomínkami „pláčů“ vnucuje Kassandře svou soustrast nebo když argejský sbor vypočítává Herkulovy činy) ovidiovský odkaz je tu vůbec silně patrný. Podobně zase v prvním mezizpěvu zaznívají tóny z Horáce. A protože jde zpravidla o básnicky nejsilnější místa, můžeme to mít za doklad toho, jak odkaz domácí tradice je zde, a koneckonců asi vždy a všude, nejprámější inspirací, nejmocnější základnou a nejživnější půdou pro tvorbu nových hodnot. Zde je, byť pod záminkou dramatu s přejatou cizí látkou, Seneca plně římským básníkem, pohybuje se v rodném živlu i roste z něho a mluví živou řečí ke konkrétnímu obecnstvu – i k budoucnosti.



Toto dílo lze užívat v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.