

KRITIKA KLASICKÉHO POJETÍ DIVADLA JAKO PŘEDSTAVY V KLÁŠTEŘE PORT-ROYAL: KOMENTÁŘE K POJEDNÁNÍ O KOMEDII OD P. NICOLA

Louis Marin

LOUIS MARIN (1931 – 1992) profesor pařížské École des hautes études en sciences sociales (EHESS) a hostující profesor několika severoamerických universit se zabýval především — v úzkém spojení s dějinami umění, ale nejenom s nimi — otázkami sociálního působení pojmu representace. Prof. Marin zkoumal ve stálém kontaktu s politickými dějinami, sémiotikou, dějinami umění a filosofií zejména dynamiku procesu representace, jak se jeví v tom, co nazýval jejími „disposicemi“, tedy prostřednictvím textů, obrazů a divadelních představení klasické epochy evropské, především francouzské kultury. Zvláštní pozornost věnoval prof. Marin v této souvislosti „jansenistickým“ či „portroyalským“ textům: Pascalovým Myšlenkám a Nicolové a Arnauldově Logice z Port-Royalu. Předmětem jeho badatelského zájmu, stále ve smyslu studia representace, byly obrazy malířů 17. století: Caravaggia, Poussina, Philippa de Champaigne. Prof. Marin, autor řady knih a studií, byl znám a oblíben rovněž jako pedagog a skvělý řečník. V Praze přednášel naposledy v roce 1991, v rámci tehdy začínajícího interdisciplinárního semináře ze společenských věd, na kterém se podílil EHESS, Fran-

Logika z Port-Royalu (1662 – 1683), která shrnuje celé dějiny západní sémiotiky a završuje na poli kartesiánské epistémy augustinovskou tradici, definuje významovou strukturu představou. Idea představuje pro naši mysl věc a znak představuje tutéž ideu myslím ostatních lidí. Tato představa představ je významem znaku a je o to pravdivější, oč přesněji odpovídá ideji, a tím označované věci. Jejím ideálem, neřku-li idealitou, je ztratit se díky své průzračnosti před věcí. Jestliže tedy každá významová struktura spočívá ve zdvojení, pak tomuto zdvojení současně odpovídá nahrazení znaku věci nebo ještě redukce znaku na věc, která sama o sobě a ipso facto utváří objektivitu: předmět se v ní zakládá v pravdě. Můžeme se tázat na tento druhý postup, který, jak se zdá, ruší postup prvý. Odpověď spočívá ve funkci znaku a představy: tou je zajistit komunikaci jednotlivých myslí v bytí a v pravdě. Znak jako představa je funkční. Jeho funkčnost definuje jeho objektivní strukturu, stejně jako naopak objekt zjevuje svou strukturu představě znaku, to je ve své funkci: v pragmatice znaku.

V této zaměnitelnosti, na níž se zakládá její dorozumění, se takto ustavuje duchovní pospolitost, racionální společnost, která je pro sebe průzračná. Takovými by tedy byly v podstatě struktura a funkce znaku jazyka v pravdě. Asi pochopíme, že tato představivostní teorie znaku opírá obecně vzato svou autoritu, dokonce svoji autorisaci o mimesis. Jestliže představovat znamená klást se namísto něčeho, co

couzské středisko pro společenskovo-
vědní výzkum v Praze (CEFRES),
UK Praha a MU Brno. Z jeho díla
uvádíme tyto knihy: *La logique de*
Port-Royal, Paris, Ed. de Minuit
1975 (*Déroule la peinture*, Paris,
Gallilée 1977 (*Portrait du roi*, Paris,
Ed. de Minuit 1981 (*La Voix ex-*
communié, Paris, Gallilée 1981
(*Opacité de la peinture: essais sur la*
représentation au Quattrocento, Paris,
Ed. Usher 1989 (*Des pouvoirs*
de l'image, Paris, Seuil 1993).

Pierre Nicole, jehož úvahy před-
stavují předmět následujícího po-
jednání, patřil k významným stou-
pencům a teoretikům umírněného
proudu francouzského jansenismu,
jehož centrum představoval klášter
Port-Royal. Žil v letech 1625–1695,
studoval na Sorbonně filosofii a te-
ologii, přijal nižší kněžská svěcení,
byl blízkým přítelem a spolupracov-
níkem „Velkého“ Antoina Arnauda
i Blaise Pascala, jehož Listy venko-
vanovi přeložil do latiny a vydal
v Kolíně nad Rýnem. Kromě jiných
spisů vlastních a spoluautorských
mu velkou proslulost získaly jeho
thinetisvazkové Morální eseje (*Les*
Essais de Morale), z nichž zejména
vychází pojednání prof. Marina,
které zde překládáme (pozn. překl.).

Překladaťel a redakce děkují pani
Marinové a Kruhu přátel prof. Ma-
rina za laskavé svolení k překladaťu
a vydání tohoto textu.

chybí, pak je to právě postulovaná shoda přítomné-
ho s tím, co chybí, která autorisuje toto zastoupení.
Průzračnost představy zajišťuje v krajní míře předsta-
vě její transitivity rozměr. Představovat, to znamená
představovat něco. Aktivní mimetika mezi přítomným
a nepřítomným zakládá působení nebo funkci přítom-
ného namísto nepřítomného. Představa má účinnost
předmětu.

Nicméně tato záměna věci a znaku, jež je obecně
charakteristická pro znak-představu, postupuje cíle-
ně. Může se jistě uskutečňovat od znaku k věci a na-
bývat tak účinku objektivnosti v racionální universalitě
poznávacího diskursu, ale může se rovněž uskutečňo-
vat od věci ke znaku, a tehdy, když znaky nahrazují
věci a představa nahrazuje bytí, se svět znaků stává
nezávislým, aby se rozvinul jako promítací plátno pro
vesmír věci, jako svět, který o to víc klame — nebo
svádí — že představuje jeho viditelné napodobení (svět
jako svět, v němž je zaměřována objektivní universa-
lita pravdivého poznání, jež se postupně vytváří v ra-
cionálním diskursu vědění, subjektivní nekonečnosti
jednotlivých žádostivosti, svázaných mezi sebou jejich
stále oddalovaným naplňováním v rozmanitých ra-
dostech představivosti a sensibility. Zde se vyvíjí jiná
společnost, pro niž je bytostnou hodnotou — aby-
chom použili Augustinova jazyka — nikoli již utí, použi-
vání znaků, nýbrž frui, rozkoš a jejich hodnot potěšení
ve stavu stálého nenaplnění. Asi jsme zde rozpoznali
jedno z témat jansenistického augustinismu, ale rov-
něž mohutnost a moc mimesis, jak se projevuje ve
svých výstřelcích a nedostacích: představu—obraz
(a nikoli ideu), současně soběstačný a ozdobný, obraz
svůdný a klamný, pro nějž mizí aporie mimesis tak,
jak mizí její vztah odkazu k předmětu. Představa—ob-
raz však podvrací svými účinky na sensibilitu a před-
stavivost další rozměr představivosti: každý znak se
představuje tím, že zastupuje něco, každý znak zdvo-
juje, promýšlí postup představování v jeho představě-
ním samém: v jeho reflexivním rozměru, v představuji-
cím se představování. Každý znak má účinek subjektu.
Může ho konstituovat v ego cogitans: jak píše Kant,
„já myslím“ doprovází všechny představy. Některé

znaky mohou ovšem také především, a výhradně, působit na subjekt, konstituovat
ho v patetické Já, v Já požitku. Ještě lépe, představovat znamená, jak zdůrazňuje
Furetière ve svém Slovníku*) dávat najevo jistou přítomnost, ostentativnost aktu
představování tvoří identitu představovaného: účinek subjektu se vynoří v Já, jak-
mile je dáno v jeho divadelnosti jako podiváná. Tehdy se ztotožňuje s afektivním
Já, nalézá v něm svou vlastní substanci a hodnotu.

A právě zde se setkáváme s jansenistickou kritikou divadelního představení:
vnitřní skloubení teoretického modelu znaku-představy a jeho komplexního půso-
bení, které jsme právě naznačili, zdůvodňuje odsouzení, kterého se dostalo divadel-
nímu představení jakožto něčemu mezi představováním a zastupováním, mezi re-
flexivní neprůhledností a transitivity průzračností, mezi účinností objektu a účinností
subjektu, mezi viditelností a neviditelností, přítomností a nepřítomností, odcizením
a ztotožněním. Mohl však Port-Royal zachránit divadelní představení, jako dokázal
zachránit výmluvný projev či znázornění malbou? Aby se pojednání o morální prav-
dě stalo vskutku přesvědčivým, může, a dokonce musí usilovat o to, aby vzbudilo
ve svém posluchači požitek a aby probudilo jeho sensibilitu tím, že napodobí svými
specifickými prostředky hnutí touhy, probudí je a dovrší v krásné podobě: tehdy se
rozvíjí velké pole jazykových obrátů, pro něž logikové, kteří byli rovněž výmluvný-
mi kazateli, vytvořili normativní popis, aniž by z něho vyloučili tyto obraty, jejichž
završením se měla stát hypotyposa a harmonismus, tak řečené obraty stylu napo-
dobováním, v nichž je kresba jazykem tak živá a tak energická, že je jakoby klade
před oči a z členění vět maluje obraz. A naopak, klamavý obraz může svými speci-
fickými prostředky objasnit podstatu věci, její strukturální pravdu, a taktó znovu na-
lézt svou legitimitu a etické ospravedlnění své působivosti. Není snad kresba v zná-
zornění malbou ono neviditelné viditelné, které odhaluje před duševním zrakem
racionální rozmanitost obrazové mimesis v protikladu vůči viditelné, dvojnásobně
viditelné coloris, jež dodává obrazu jeho sílu svůdnosti a rozkoše?

Je možné zachránit také divadelní představení? Je možné dosáhnout téhož
pro komedii a její uvedení na scénu, je možné dosáhnout téhož pro divadelní před-
stavení, čeho bylo možné dosáhnout pro výmluvnost projevu nebo znamenitost
kresby v obraze?

Naše analýzy soustředíme na jeden text, a to na Pojednání o komedii od Ni-
cola, které bylo uveřejněno 1667 v jeho *Imaginaires ou Lettres sur l'hérésie ima-*
ginnaire (Smyslenky neboli Listy o domnělém kacířství), znovu vydané v jeho *Essais*
de Morale (Morální eseje), svazek III., 1675 s několika doplňky a změnami. Nicole
vykládá počínaje prvou kapitolou zcela jasně zásady své kritiky. Ta spočívá na pro-
tikladu podstaty divadla a praxe divadla, protikladu mezi metafysickou ideou diva-
dla, jak píše ironicky Nicole, a obyčejnou a běžnou praxi. Toto spojení je zajímavé,
protože před nás, jako kritické čtenáře, klade určitý teoretický problém.

Ani Nicole nebo Conti nezpochybňují teorii divadla jako představy: „Komédie
znázorňuje jednání a slova jako by byla přítomná.“ — „Obecná idea, kterou si mů-
žeme utvořit o dramatické básni, je taková, že je to naivní představení nějakého

jednání nebo lépe řečeno nějaké události v její podstatě a okolnostech. Je to opravdová malba. Slova v ní malují myšlenky a jednání, skutky a věci“ (3: 236).

Kritika také nesměruje sem: zaměřuje se na divadelní praxi, na to, jak působí na herce, diváka, autora. Je tomu tak proto, že představení v sobě skrývá něco jiného než teoretické rozvíjení jakési struktury spojující ideu a věc, něco jiného, něco, co představuje silu. Ale jak by mohlo představení být silou? Východisko Nicolovy kritické analýzy spočívá v podezření, že teorie je iluzí, jež je určena k tomu, aby skrývala hru sil. Jinak řečeno, divadelní sémiologie je buď iluzí a lži — ale ovšem zaujatou — anebo, právě proto aby našla svou vlastní pravdu, se musí proměnit v jakousi symptomatologii a jakousi genealogii sil, což je ono, co Nicole nazývá divadelní praxi. Budeme jeho Pojednání sledovat právě v tomto hnutí obratu: je to totiž ono, které jeho Pojednání dodává na specifčnosti mezi všemi ostatními odsouzenými divadla v 17. století, ať byli jejich autory Rivet, Vincent nebo Bourdelot.

Ovšem takový posun analýzy k praxi neponechává bez účinku teoretický model představy. Nicole, aby dodal své kritice co nejvíce na účinné přesvědčivosti, proto, aby odhalil iluzi teorie, dospěl k tomu, že ji obvinil z nevědomosti. Iluzorní ospravedlňování spekulace o podstatě divadla jsou vysvětlitelná jako iluze jen akcí v reprezentativní topice, jen nevědomou dynamikou a ekonomikou, což musí odhalit analýzy divadelní praxe: je jakási účinnost divadelního představení, k níž dochází nekontrolovaně, necensurovaně, mimo represí, a přesto je nositelem představy jen jazyk. Jak jen tento jazyk dokáže ovlivnit chování a uvolnit cesty žádosti? Jak jen se může projev proměnit v hnutí chůlce, v cesty chlipnosti, jen proto, že je vystaven působení pozorného pohledu z dálky? Třemi póly divadelního představení jsou herec, divák, autor. Praktická kritika tu uvede na scénu původní divadlo, aby mohla rozvinout pravdu o iluzi divadel, která jsou představeními. Není to metafora: kritika divadelního představení uvádí na scénu ideologii-představení, to nejprvotnější místo, v němž se ustavuje iluze scény ve své pravdivosti, a tato pravda je pravdou pohledu, jemuž se vydávají v plné nahotě znaky, kterými disponuje teoretická struktura modelu. Nicolova kritika teoretiků divadla se proto nezajímá o snahy obnovit francouzské divadlo, jež odstranily ze scény hrubosti. Jemu jde o to, nahlédnout pod hru, učinit herce průhledným, odhalit v hrách na scéně soukromé bytí diváka, významové úmysly a to, co dramatik „chce objektivně říci“.

I/ Herec

Nicolova kritika začíná kritikou herce. Nejzjevnějším důvodem pro tento útok je skutečnost historicky přetrvávajícího odsouzení herce církví. Tato neměnnost, tato věčnost jeho stavu se rovná pravdě, kterou je třeba brát v úvahu (viz 2. část Contiho Traktátu). Analýza hercova řemesla stanoví tuto pravdu dle příkazů, které poskytuje teoretický model znaku. Herec je označujícím spojením mezi psaným textem

a divákem, svorníkem viditelného vztahu smyslu, viditelně představuje smysl pro pohled diváka, zatímco v jeho osobě není smysl přítomen. Tato kritika má teoretický základ: Nicole zdůrazňuje, že se nebude zajímat o osobní život herce nebo o obscenost na scéně. Je-li herec bytím — znakem, pro něhož je charakteristické, že je zcela viditelný, pak v něm nelze rozlišovat mezi tím, co je soukromé a co je veřejné. Kritika se musí vztahovat k této naprosté viditelnosti jeho na odiv vystaveného bytí.

Herec je bytím představování a nachází se v představování. Jeho povolání je jeho bytím, stal se označujícím prostřednictvím dvojího mechanismu imprese a exprese: „Je to řemeslo, jímž muži a ženy představují vášně, nenávisti, zlosti ... a hlavně lásky. Je třeba, aby toto všechno vyjadřovali co nejpřirozeněji a tak živě, jak jen mohou. A toho by nemohli dosáhnout, kdyby tyto vášně jaksi nevzbuzovali sami v sobě a kdyby si je nevtskali do duše, aby je mohli navenek vyjádřit gesty a slovy.“ (3: 238–39)

Nicole zde přejímá kartesiánské schéma vzájemného vztahu mezi tím, co je fyziologické, a tím, co je psychologické: vašeň duše je aktem těla, což je schéma, mimochodem řečeno, které v mechanickém modelu uskutečňuje teorii představování. Jestliže však je to kartesiánská teorie, která poskytuje psychologické vysvětlení, kritika postupuje tak, že toto vysvětlení vystavuje působení modelu znaku. Herec opětuje dvojitý postup zdvojení a zástupu mezi věcí a ideou. Představa-znak je v témž okamžiku obrazem a náhradou: Obraz se připojuje k předmětu jako náhrada, jež ho nahrazuje: zástup a zastupující — zastupující, který umožňuje smysl redundancí ve vztahu k věcem.

Je to právě toto schéma náhrady, které ospravedlňuje herce jak v jeho řemesle, tak v jeho bytí. Naopak je to herec, který zjevuje ontologickou hodnotu logického nebo filosofického schématu. Co představuje herec? Nějaký text, a v tomto textu všechny vášně, a zejména vašeň lásky. Text, to je systém konvenčních znaků, bez viditelného vztahu k tomu, co představuje, k vášním, k lásce. První funkcí herce tedy je, aby podal živě, přirozeně, viditelně, jak píše Nicole, smysl neviditelně skrytý v textu. Co jiného může být toto živé a přirozené vyjádření než „vystřídání“ konvenčních znaků jazyka přirozenými znaky, které dávají viditelně najevo, co text skrývá pohledu. Divadelní vyjádření rozvíjí v sensibili vnějšnosti to, co jazyk náhražkovitostí svých konvenčních znaků zahaluje. Divadelní vyjádření opětuje operaci zdvojení představování, kterého nedosahuje jako náhrada znak, protože je uzavřen: herec uskutečňuje metaforu toho, co je neviditelné v textu, tím, co je viditelné na scéně.

Avšak toto znovuotevření schématu představování je navrženo jen proto, aby se uzavřelo. Herec totiž vyjádří živě a přirozeně vášnivý text jen tak, že ho vtiskne do své duše, jen tak, že se sám stane textem, který představuje na scéně. Vášně se uskutečňuje ve znaku, který jí představuje, a bytí herce se vytrácí ve vášni, kterou dává na scénu, stejně jako se znak vytrácí v transitivity průhlednosti před ideou, kterou navenek sděluje. Herec je dokonce ve svém bytí bytím jazyka: Ale naopak je to

vášeň, kterou text uzavírá v sobě, je to role, která nachází ve znaku, jímž je herec, svou viditelnost podívaně. Text se tím, že se jedno bytí stalo textem, sám stává podobou.

To vede k dvojímu odsouzení herce: především je odsouzen proto, že se dobrovolně naučil vášni, s nímiž se ztotožňuje a v níž nalézá svou mnohonásobnou totožnost, a potom proto, že tyto vášně znázorňuje na scéně, jejímž prostřednictvím je sděluje dál. Ale herec je z těchto důvodů dvojnásobně nevinný, protože opravdovým autorem jeho zločinů je autor textu a skutečnou obětí zločinu, po pravdě řečeno dobrovolnou obětí nebo obětí sebevražednou — je divák, který tím, že je přítomen představení, umožňuje spáchání zločinu. Proto také odsouzení herce by se nemohlo stát východiskem po praktickou kritiku moralisty, ale umožňuje uchopit „živé“ posun modelu od znaku-představy směrem nahoru, k představenému, a směrem dolů k účinkům, jakými působí divadlo: dramatictí autoři jsou vinni, jsou to oni, kdož dodávají duším jed, jako Jean Racine, bývalý žák Malých škol¹⁾. Diváci, kteří jsou jimi otráveni, jsou ovšem rovněž vinni svou přítomností v divadle a tím, že sledují divadelní scénu, protože tak napomáhají udržovat divadelní iluzi, jejíž oběti sami jsou.

Z této skutečnosti plynou dva důsledky: první spočívá v tom, že povolání herce je jediné, které obsahuje bytostné nerozlišování mezi řemeslem a „osobou“ (personou). Herec je tou bytostí, která pořád hraje. Ale tím, že pořád hraje, nikdy nehraje, protože jeho bytí se stalo zcela jeho rolí: je (a není) osobou (personou). Čtenář Pojednání o komedii nalezne nicméně na jejím konci, v poslední kapitole, jiné výjimečné bytí, totiž dokonalého křesťana, který je „obrazem“ Ježíše Krista, jehož lidská „role“ je zcela popřena v jeho bytí: „Nesoudíme, že by křesťané prostřednictvím milosti křtu byli pohřbeni s Ježíšem Kristem, že by přísahali, že na sebe vezmou jeho kříž, že nebudou více žít pro sebe (to je svůj soukromý život), ani pro svět (to je žít na veřejnosti: shledáváme se s tímž nerozlišením soukromého a veřejného), ale že dají žít Ježíši Kristu v nich samých (jako herec dává žít dramatickou báseň v sobě a sám je jen viditelným znázorněním textu). Nesoudíme, že křesťanský život má být pouhým napodobováním (jež udržuje odstup v nepodobnosti mezi znázorňujícím a znázorňovaným), nýbrž že má být pokračováním života Ježíše Krista, protože je to jeho duch, který v nich má působit a vtiskovat do jejich srdcí (jako herec vtiskuje do své duše vášeň své role) tytéž pocity, jaké jeho duch vtiskl do duše Ježíše Krista.“ (3: 282–283). Na konci Pojednání je takto rekonstruována „jiná scéna“, která je pravou scénou, totiž scénou dokonalé křesťanské existence (ideální, protože neuskutečnitelné existence), na níž jako herec vystupuje Kristus, jako

1) Malé školy, *Petites écoles* byl název školy, která byla přidružena k Port-Royalu. Tato školská instituce, jež požívala značného vlivu, byla trnem v oku pařížským jezuitům, kteří si činili nárok na výsadní postavení ve školství 17. st. Byla jedním z motivů napjatého a posléze vyhrcovaného vztahu mezi port-royalskými jansenisty a dvorem Ludvíka XIV., který sledoval s nedůvěrou „ty pány z Port-Royalu (ces Messieurs de Port-Royal)“ pro jejich málo ortodoxní pojmání zbožnosti a pro jejich odvrácení se „od světa“ (pozn. překl.).

autor Duch svatý a jako divák dokonalý křesťan — jako druhý Kristus. Je to scéna, která ideálně uskutečňuje přesnou rovnováhu v Ježíšově utrpení mezi významovými intencemi a city autora, Ducha svatého, city herce, Ježíše a city diváka.

Na jedné straně Dábel, na druhé Bůh. A mezi nimi — v sedmé kapitole — Nicole načrtává dvojí protiklad mezi vážným a pracovitým člověkem, který v ústraní odpočívá, aby obnovil svou duševní a fyzickou sílu, svou pracovní sílu, produktivně vyčerpanou svým zaměstnáním, a mondénní ženou, která se rozptyluje z nudy, způsobené aristokratickým životem, zábavou na veřejnosti, kde mrhá svým časem v divadle. Struktura o čtyřech termínech takto váže náboženské a světské v souladu s celou hrou protikladů, jejichž sociologická a historická hodnota by mohla definovat specifičnost Port-Royalu v 17. století.

Nicolova kritická analýza odkazuje jako druhý důsledek herce do posice sociálně okrajového jedince, ačkoliv je paradoxně tou bytostí, která je plně absorbována společenským znázorňováním, provozovaným a exponovaným veřejností scény.

Ale toto úplné zespolečenštění herce, na rozdíl od zespolečenštění vážného a pracovitěho člověka je iluzorní, protože je naprosto součástí zrcadlové hry znaků. Nicméně je současně paradigmatem pro existenci ve společnosti. Dává prohlédnout pod normami, kódy, institucemi a zvyky velkou hru znázorňování, zrcadlovou iluzi, jejímž prostřednictvím bytosti a věci nalézají svou totožnost jen pomocí okázalého aktu, v němž se představují. Vyhrcoje divadelnost společenské existence, již měšťan uniká, protože jednu část sebe samého ukrývá do soukromí. Tuto analýzu jako by potvrdovala zmínka o Králi, jako o portrétu, a to v Nicolově Pojednání o výchově Prince: „Čas mladosti musíme považovat za téměř jediný, kdy se do jisté míry svobodně představuje princům pravda.“ Král je par excellence onou bytostí představování, jejíž podstata je zcela pohlcována dvorními hrami divadla a ceremoniálu a války. „Pravda jim (budoucím panovníkům) uniká po celý zbytek jejich života. Všichni ti, kteří je obklopují, se spiklují jen proto, aby je klamali, protože mají zájem na tom, aby se jim zalíbili... Jejich život se proto obyčejnému člověku jeví jako sen (nebo jako komedie), v němž vidí jen falešné předměty a klamné fantomy. Princ-dítě se blíží k noci, v níž ho pravda opustí. Nechť si jeho vychovatel pospíší, aby mu dopředu poskytl vše, co bude potřebovat k tomu, aby se mohl správně pohybovat v temnotách!“ (2: 284–285). Herec je skutečně záporným modelem sociability: je fascinujícím ukazatelem jejího radikálního zvrácení.

Dvě poznámky od d'Aubignaca a od de Chapelaina o herci a bytostném nerozlišení jeho role od jeho bytí zdůrazňují obecnou platnost teoretického modelu znaku-představy na poli divadla a divadelnosti:

„Floridor et Beauchateau,“ píše d'Aubignac, „mohou být sami o sobě považováni pouze za představitele, a ten Horác a ten Cinna, které oni představují, musí být vzhledem k básni považováni za skutečné osobnosti, protože jsou to tito, o nichž předpokládáme, že jednají a mluví, a nepovažujeme za ně ty, kteří je představují, jako by Floridor a Beauchateau přestávali být skutečnými bytostmi a naopak se proměňovali v ony muže, jejichž jméno a zájmy nesou na scéně.“

Chapelain zase zakládá tento protiklad na srovnání s malířstvím, na srovnání, které velice mnoho objasňuje, protože implicitně potvrzuje zahrnující přesah teoretického modelu, který jsme stanovili na základě naší analýzy portroyalské Logiky: „Obraz můžeme zvažovat dvěma způsoby,“ píše Chapelain, „jako malbu, to je, pokud je dílem ruky malíře, který nanáší na plátno barvy a nikoli věci, stíny a nikoli těla, umělé rozřezky, falešné výšky, vzdálenosti v perspektivě, iluzorní zkratky, prostá zdání toho, co vůbec není“... Ale rovněž ho můžeme považovat „za znázornění potud, pokud obsahuje nějakou věc, která je malována, nějakou věc, která je skutečná nebo o níž to předpokládáme a jejíž umístění je jisté, jejíž vlastnost je přirozená, jejíž působení je nepochybné a všechny její okolnosti vyhovují řádu nebo rozumu“. Stejně tak „v dramatické básni lze na první pohled zvážit, co je divadlo a co je prostá představa, v níž umění jen poskytuje zobrazení věci, které vůbec nejsou...nebo co je v těchto básních opravdovou historií, v níž se všechny příběhy doopravdy přihodily v řádu, v čase a místech a podle zápletek, které se nám objeví...Všechny tyto věci musí být tak dobře upraveny, aby nám připadalo, že mají samy o sobě onen počátek, postup a konec, který je jim dán.“ Souběh těchto dvou hledisek pak umožňuje dosáhnout dokonalé iluze. „Básník zpracovává událost nikoli jako něco skutečného, nýbrž tak, aby mohla být představována.“ První hledisko, „hledisko malby“, umožňuje dosáhnout znamenitou viditelnost a druhé, „stanovisko malované věci“, dodává důvěryhodnost tomu, co se stalo viditelným jako forma přesvědčování nebo ještě jako skutečná iluze. Obě stanoviska odpovídají dvěma následným požadavkům, jejichž naplnění má učinit z divadla a z akce, která je na něm ukazována, dokonalou náhražku věci. V prvním kroku jde o to, učinit viditelným to, co takovým není, nebo co jim ještě není. V druhém kroku je třeba dosáhnout toho, aby se viditelné stalo věrohodným, to znamená, aby nahradilo skutečnost. Nicole a všechna jansenistická kritika tím, že přijali za své tuto „praxi divadla“ a že ji teoreticky objasnili, byli nuceni ji odsuzovat, protože dodávala pozitivní hodnotu iluzi, to je lži, protože iluzi přisuzovala hodnotu skutečnosti.

Analýzy Nicola a jeho „protivníků“ se tedy podobají: liší se pouze soud o vztahu role a bytí. Nedomnívám se však, že by šlo o jednoduché etické a náboženské a priori, pokud jde o divadlo. Nicolův negativní soud je založen v psychologickém vysvětlení tohoto vztahu individua a představování. Nanejvýš lze říci, že Nicolův analytický pohled je do jisté míry diktován a motivován základními náboženskými volbami.

II/ Divák

Divák, to je především určitý pohled. „Potěšení z komedie je špatným potěšením, které v nás vyvolává věci, které vidíme.“ (3: 253). V pohledu diváka se spojují požadavky technické a morální, ale morální požadavek nevyjadřuje ani tak nějakou etickou normu, jako normu „přirozené“ meze pohledu, který se upírá na to, co mu viditelně nabízí představení. „Když v nás vyvolává nějaký skutek krajní hrů-

zu, pak nemáme vůbec žádné potěšení z toho, je-li nám představován, což nutí autory k tomu, aby skryli před pohledem diváka vše, co by mohlo tuto hrůzu vyvolávat.“ Z toho plynou rozpaky a současně síla kritiky moralisty z Port-Royalu: „Je-li neřest ohavná a je-li obsahem divadelní hry neřest, odkud plyne potěšení z divadla?“ Nepoznamenává snad sám Corneille, že „jedna z jeho nejkrásnějších her nebyla příjemnou divadelní podívanou, protože uváděla v úžas mysl diváků strašlivou myšlenkou prostituce, k níž byla odsouzena svatá mučednice“? Avšak síla jeho kritiky se rodí ze samotného problému: „Potěšení z komedie je špatné, protože se rodí z tajného schvalování neřesti.“ (3: 253) Pohled diváka není „teoretický“, není vzdálen tomu, co pozoruje. Naopak, tento pohled je spoluvníkem, protože rozehrává v srdci diváka onu neřestnou vášeň, kterou viditelně vystavuje na odív divadelní scéna. A proto, když básník v představení skryje jisté prvky, pak tak nečiní z morálního ohledu, nýbrž proto, aby dodal představení jeho plnou sílu.

„Když tedy nepocítujeme tíž odpor pro nepravosti, které jsou představovány v divadelních hrách, a když pocítujeme potěšení při pohledu na ně, je to znamení toho, že v nás nevyvolávají nenávisť, že v nás vyvolávají nevím jaký sklon k neřestem, jež se rodí ze zkaženosti našeho srdce. Kdybychom měli ponětí o neřesti v její přirozené nepravosti, nemohli bychom strpět její zobrazování.“ (3: 253)

Nicole upřesňuje svou myšlenku ve čtvrtém eseji, nazvaném O podívané:

„Nic tedy není nebezpečnějšího, pokud se týká mravů, než vůle spatřit to, čím nechceme být, protože se lehce staneme tím, na co se díváme s potěšením, protože je to potěšení, které obrací naše srdce, jelikož může tihnout puozze k tomu, co miluje.“ (5: 373-74)

Je tedy třeba, abychom se obrátili k oné „vůli vidět“ to, čím se nechceme stát: to je bytostné místo divadelního představení a současně klíčový moment kritiky praxe divadla. Ta je vskutku souhrnem technických a estetických prostředků, jež jsou určeny k tomu, aby zajišťovaly představení působivost, jež je přizpůsobena oku diváka.

Je-li divák především pohledem, který pozoruje divadelní podívanou, pak vnucuje představení — a představení jemu — přesné sémiotické a pragmatické požadavky. Představení se v podstatě definuje jako zarámování podívané, jako mez, jako vymezení — nebo ještě lépe, jako optické uspořádání, zajišťující vazbu se smyslovou žádostivostí.

Chapelainův Dopis o pravidle dvaceti čtyř hodin přináší zajímavá upřesnění k tomuto bodu. Pokud jde o „básně, které představují“, a o „básně, které vypravují“, klade do protikladu oko a představivost. V narativních básních má básník volnost ve svém projevu a v tom, jak se zapojuje do času a prostoru, z toho prostého důvodu, že se obrací k představivosti čtenáře a ta se vyznačuje neomezenou schopností, jejíž vlastní známkou je velice pružná přizpůsobivost všemu, co ji básník zamýšlí poskytnout. Naopak v básních, které představují, je to „oko, omezený orgán, které je soudcem básníka, oko, jemuž je možno něco ukázat jen v rozsahu jeho vidění a které rozhodne o tom, jak budou posuzovány určité věci podle toho, zda je zaznamenalo“. Pohled vnucuje skutečnou viditelnost nepřítomného imaginárna na

scéně v souladu se svazkem optických paprsků, kterým ji pojímá a vymezuje. Toto privilegium, jemuž se těší vidění, je takové, že vyvrací bloudění představitosti. Pohled váže a poutá svoje „přirozené“ bloudění, soustřeďuje je tím, že sjednocuje rozmanitost podívané „tak, jak to vyžaduje požitek z divadla, to znamená na právě probíhající divadelní akci“. Prostor, jenž je vázán na pohled a místo, na něž se soustřeďuje, totiž scéna, jsou základem času a akce.

Jedním rázem jsou tedy shromážděny v jednotě zcela explicitního modelu zákon mimesis, zákon pravděpodobnosti a zákon viditelnosti imaginárního, aby mohly poskytnout zákon užitečnosti a morální hodnoty podívané: je to jednota optického uspořádání nebo zarámování, která uzavírá imaginární totalitu do divadelního prostoru a jeho scénického místa. Napodobování a pravděpodobnost, která je je- jím nástrojem, nabývá takto vztah k jisté síle a k jistému potěšení. Mimesis a její zákony by tedy měly spočívat v tom, že váží sílu v představitosti, přičemž operace vazby touhy a současné potěšení, které z toho plyne, by měly být vlastně optickým uspořádáním divadelnosti, kde se oko-subjekt identifikuje jako Já. Jak píše d'Aubignac, jde o to, „připravit diváky o jakoukoli příležitost uvažovat nad tím, co vidí, a pochybovat o tom, že je to skutečné“.

Vzdálenost pohledu od scény, oddělení diváka od podívané, oddělení diváka a představení, to jsou maximální podmínky pro to, aby tato vzdálenost, toto oddělení byly zrušeny přesvědčivou naléhavostí klamu, jenž se vydává v obrazu za skutečnost. Jinak řečeno, jestliže jsou oko a pohled vládnoucími soudci představovaného imaginárna, je tomu tak proto, že jsou tito posuzovatelé uzavření představením: jako jeho soudci a vězni zároveň jsou vystaveni maximálnímu působení imaginárna-skutečnosti; divák pocítuje potěšení, neboť jinak „by bylo umění připraveno o svůj účel, který spočívá v tom, že vyvolá v divákovi pohnutí domněnkou pravdy“. Takový je morální účel divadla: je třeba dosáhnout toho, aby byl divák zarámován svazkem oka, aby pohled byl naopak zarámován představením a aby imaginárno nepřítomné a viditelné se „obrátilo ke svému prospěchu“. Jinak bude veškerá práce básníka — morálně — marná. Takto je odhalena vzájemnost zákona a rozkoše.

Tomuto zarámování oka a pohledu, pohledu a podívané v úplné viditelnosti představení odpovídá proměna prostoru představení vytvořením divadelního prostoru a scénického místa, s jeho vnitřními omezeními (kulisami, lešenými, rampou atd.) a vnějšími (protiklad „divadelního“ vnitřku a „skutečného“ vnějšku): uzavřeného prostoru viditelné koexistence, její všechny prvky jsou sou-přítomny, a který naopak potřebuje zarámování pohledem a fixování oka k pevnému místu. Takový je prostor divadla, prostor iluze, uskutečněné vyloučením onoho vnějšího prostoru dočasně nepřítomné skutečnosti.

Moralistní portroyalská kritika mluví přesně na shodu zákona mimesis a zákona morality, na shodu divadelního rozpoložení diváka a na morální účel divadelní podívané. Jde jí krátce o to, nalézt v působení tohoto rozpoložení všechny prvky „dovršení žádosti“, onoho augustinského *frui* rozptýleného ve znacích-představách. V tomto okamžiku vstupuje na scénu třetí osoba v podobě různých druhů textu.

III/

Represe a představa

Nicole uvádí svůj hlavní argument ve III. kapitole svého Pojednání o divadle. Je jim: „Nebezpečí vášně lásky, které vládne ve všech divadelních hrách.“ V eseji o divadelní podívané (je to čtrnáctý esej o morálce) se moralista zaměřuje směrem, který není vzdálen Freudovým úvahám o umění a umělci. Ve skutečném životě jsou takové vášni, jako je láska, neustále kladeny zábrany, které znemožňují bezprostřední naplnění slasti: princip skutečnosti bdí nad žádostí a stává se proti ní. Představení vášně naopak odstraňuje všechny překážky, jaké panují ve skutečném životě a umožňuje naplnění žádosti, ovšem v imaginárním divadelní scéně. Psychologická analýza ozvěn tohoto imaginárního naplnění žádosti pak umožňuje objasnit mechanismy uskutečňování a vyjadřování imaginárna ve skutečnosti, ve skutečné existenci, jak ji prožívá divák. Kritická analýza má proto dvě etapy: první analyzuje imaginárno. Žádostivost se naplňuje bez překážek, ovšem v podmínkách iluze a léčky, jimiž je divadelní představení, druhá analyzuje skutečnost, to je imaginární naplnění na scéně, jež se stává vyjádřením existence. Proto se naše analýza ubírá dvěma směry: Jak dochází k tomuto imaginárnímu naplnění žádostivosti v představení? Jak se toto naplnění stává pro diváka uskutečněním žádostivosti?

Kapitola III. Pojednání odpovídá na první otázku ohledně vášně lásky. Proti těm, kdož pohrdají divadlem se běžně v 17. století namítalo, že obscenní a hrubostí oplývající divadelní podívané, jež byly lahůdkou pro lidové vrstvy, ustoupily ve Velkém století počestnému divadlu, představujícím jen oprávněné city slušným jazykem, ovládaným a řízeným dobrým vkusem Dvora a Města²⁾.

Nicole svou odpovědí tento argument odmítá: představitel oprávněnou vášně není možné. Co je to vlastně oprávněná vášně, ne-li taková, která je omezena nějakým zákonem, jenž může být vůči ní jen čímsi vnějším, vnuceným z vnějšku zvykem a dobrou výchovou. Společnost a její instituce, zejména snátek, sice představují instance, které omezují žádostivost, avšak toto omezení je jen potlačení: „Snátek upravuje žádostivost, nečiní ji spořádanou“ (3: 242). Pravidlo je vůči touze čímsi vnějším: je zákazem.

Avšak po pravdě řečeno tato vnějšnost společenského zákona vůči touze je jenom zdánlivá: je to jenom zastírání žádostivosti, která popírá sama sebe jen proto, aby se lépe naplnila, která nese sama v sobě své vlastní zákazy a svá vlastní omezení, aby se mohla lépe uskutečňovat. Tak čteme v Druhém pojednání o čisté lásce: „Každý vidí, jak je nemožné, aby uspěl silou v úmyslech, které mu naznačuje jeho ctižádostivost, a dokonce se správně obává, že násilím ztratí druhé lidi a vše důležité, co vlastní.“ (3: 137–138) Čistá láska proto zastírá svůj tyranický a příznačný sklon v kolektivních pravidlech, jež jí umožňují zachovat si podstatné a dosáhnout svého naplnění pod jejich příkrovem „v libostech a pohodlí života“. Avšak zá-

2) Dvora a Města: rozumí se bezprostřední okolí Ludvíka XIV. a pařížské salony 17. století a jejich preciozní jazyk. (pozn. překl.)

kon, jsa výsledkem a prostředkem žádostivosti, náleží ke kolektivnímu řádu: stavi se geneticky a dialekticky proti požadavkům zvláštní touhy, i když je jejím produktem. Otázka je důležitá: není snad kultura v ideální genesi občanské společnosti produktem původního násilí touhy, která popírá svůj zdroj a zakrývá svůj původ? „Žádostivost v sobě vždy podržuje něco z nezřízenosti, jež jí je vlastní, a udržuje se jen silou v mezích, které jí předepisuje rozum.“ (3: 242)

Představovat lásku na divadle proto bude současně vzrušením vášně a zničením instancí, které ji řídí, bude se rovnat zrušení zákona instituce v daném představení. Jak? Je možno uvést dva důvody: První se zakládá na protikladu díličního a kolektivního, který jsme zmínili v poli politiky. Divadelní představení vydává diváka jeho individualitě tím, že ho vystavuje imaginárně, které se uskutečňuje ve scénické iluzi.

Ve velké hře podívané je společnost přítomna v divadelním sále pouze jako množství jednotlivých dílčích pohledů. Divadelní představení tedy odhaluje společnost jako současně omezenou a dovedenou na souhrn protikladných individualit, jako rozpuštěnou v této protikladnosti, ale která získává znovu svou jednotu projekcí, to je úplným odcizením v podívané, jejíž pravidla jsou pravidly představení.

Druhý důvod je závažnější: divadelní představení uskutečňuje imaginárně konverzi síly touhy v pouhé pohledy. Žádostivost je násilím, které nepředstavuje svůj objekt, ale cílí na něj v pohybu, který je bezprostředně ukončen modem nedostatku. Divadelní představení uskuteční roztržku touhy s ní samou: na sílu žádostivosti, která se odehraje v prostoru divadla, a na nehybného diváka, který svým pohledem v klidu a tichu bude jen pohledem na pohyb touhy, od kterého zůstane oddělen nepřekročitelnou hranicí mezi sálem a scénou. Vyjádření touhy zůstane vnější jejímu dojmu. Síla žádostivosti se promění v představu prostřednictvím průzračné vzdálenosti pohledu: stane se uskutečněným imaginárnem. Divadlo v tomto smyslu zahaluje divokost touhy tím, že ji zpřítomňuje jen, aby ji představilo v roztržce s ní samotnou, která ji zneškodňuje, činíc z ní objekt vnímání. Divák proto, že je divák, vidí svou touhu jako imaginárně násilí, nejedná.

Tyto dva důvody zakládají Nicolovu argumentaci v III. kapitole jeho Pojednání: pravidlo omezující žádostivost není představitelné. A právě zde vstupuje na scénu autor a jeho text.

„Tím, že divadelními hrami vyvoláváme vašeň lásky, nevtiskujeme současně lásce to, co jí řídí. Diváci nabývají pouze dojem vašeň a nikoli (nebo málo) pravidlo vašeň. Autor zastavuje vašeň ve svých postavách, kde se mu zachce, tahem pera. Ale nezastavuje ji také v těch, v nichž jí vzbuzuje.“ (3: 242)

Problém se objevuje v nitru samotného představení, toho, které je představením oprávněné lásky, žádostivosti řízené institucí.

Objevuje se zde první vztah, totiž vztah představení, který nastoluje autor textu v textu samém. Text představuje vašeň, autor toto představení zvládá: omezuje ho tam, kde chce, tvůrčí akt představování se omezuje sám tím, že omezuje představení. Ale toto je pouze jistou mezi aktu představování. Tato mez není součástí představení: je pouze jeho rámcem. Ona není představována. Z toho plyne auto-

rova moc a bezmocnost: ohraničuje, jak chce, svoje představení v textu, ale nelze představit rámeček, mez. Proto také text, jehož zdrojem je spisovatel, uniká autorovi, jelikož tím, že jeho meze nejsou součástí textu, působí text jako zdroj nekonečného vzrušení, jako osvobozující moc v tom smyslu, že negace, mez, v něm vystupují pouze jako nepřítomnost a že nepřítomnost sama o sobě nemůže vzbudit vzrušení. Jestliže fikce spočívá v tom, že představuje vašeň ve vztahu dokonalé viditelnosti, pak meze, které do něho zavádí dodržování pravidel instituce, mohou být jen neviditelné: pochopí je akt soudnosti, ale divák nebo čtenář je nepocítí. Teoretický model představení zde hraje dokonale svou roli, aby zaměřil Nicolovu kritiku: protože pravidla žádostivosti jsou institucionální, stejně jako je tomu v případě čistého jazyka, nemožno být představována tak, jak jsou představovány podoby touhy. Pravidlo je předmětem aktu soudnosti, zatím co vašeň, která je zcela znázorněna, je prožívána jako dojem. Soud ospravedlňuje na jedné rovině jed, který šíří podoby touhy na jiné rovině: je to nová roztržka v bytosti diváka, jež představuje hlubší roztržku v nitru touhy samé, roztržku srdce a mysli. Srdce zakouší znázornění touhy, mysl posuzuje pravidla, která tyto obrazy touhy zakazují a omezují. K této roztržce ovšem může dojít jen při představování: tím, že text označuje pravidla vašeň jako mez nebo jako rámeček představení, lze dojít k rozvinutí duality toho, co je znázorňováno, a toho, co je chápáno, toho, co je viděno, a toho, co je posuzováno. Poznámka, kterou Nicole pronáší o žádostivosti obecně, to odhaluje: „Musíme ji (tj. vašeň) vždy nazírat jako hanebnou pohnutku hřichu, jako zdroj jedu, který nás může kdykoli nakazit, pokud Bůh nezastaví její zlé účinky.“ Bůh zastavuje její zlé účinky jako autor zastavuje škrtem pera vašeň svých postav. Jenže Bůh zasahuje do samotné existence. Autor zasahuje jen do uzavřeného pole představování a jeho zásah je nutně zprostředkován hrou zobrazování. Bůh a společenská instituce ustavují, i když rozdílně, negativní určení žádostivosti, Boží milost na jedné straně, pravidla sňatku na druhé straně, nicméně k těmto negativním určením dochází v samotné existenci. Na rozdíl od autora: v té míře, v jaké jeho text je znovu-představováním žádosti ve fiktivních obrazech, rysy, které tam zavádí, nejsou zobrazitelné a jedině text jako představa touhy je zažíván čtenářem nebo divákem v onom odcizeném okamžiku existence, jakým je jeho skutečná účast na fikci, tato účast ustanovuje text jako osvobodivou moc touhy vně nebo uvnitř ospravedlnění, jaké poskytuje pochopení oprávněnosti představované vašeň, které nám poskytuje soudnost.

Takové je jádro kritiky divadelního představení portroyalského moralisty. Je však po pravdě řečeno plně pochopitelné jen prostřednictvím jeho teorie nevědomých myšlenek.

„To, v čem se lidé v tomto bodu mýlí, je, že vůbec nepostřehují špatné dojmy, jaké v nich vyvolává divadlo. Což je vede k závěru, že pro ně není pokušením, ale usuzují tak jen proto, že nevědí, že tato pokušení vykazují různé stupně, z nichž ty první nejsou citelné... pády duše potřebují čas: mají svou přípravu a svůj postup a často se stává, že podlehneme pokušení jen proto, že nás oslabí při málo významné příležitosti.“ (3: 246)

IV/ Nepostřehnutelné símě žádostivosti

Jak tedy může dojít k tomu, že představení oprávněně vášně, zobrazené na divadelní scéně, obnoví hnutí touhy? Jak se toto hnutí může opřít ve svém rozvoji o představy, které byly prožity, pročitány a zapomenuty? Za podstatný zde považujeme problém paměti, a možná ještě více problém původní paměti, kterou Port-Royal ve shodě s celou křesťanskou tradicí nazývá prvotním hříchem.

Nevědomé nebo spíše nepostřehnutelné myšlenky: Nicole rozvinul jejich teorii, když se zabýval milostí, jež se zove obecná. Obecná milost spočívá v božském osvícení duše prostřednictvím nadpřirozené myšlenky. Jelikož však vůbec není možné rozlišovat pomocí jistých znamení přirozené od nadpřirozeného, každá dobrá myšlenka, s níž se setkáme u zatvrzelého nevěřícího nebo u amerického divocha, by mohla být dílem takové milosti. Nicole se v této věci střel s Arnaudem. „Duše vůbec nepotřebuje, aby byla osvícena ohledně nějakého předmětu, pokud ho vůbec neznala a pokud si o něm nic nemyslí.“ Nicole zmínil toto Arnauldovo tvrzení tak, že dodal: „Pokud ho nepoznala ani nezřetelně, ani jasně, ani v jeho principu, ani v závěrech, které z něho odvozujeme.“ Jinak řečeno, podle našeho moralisty se nikdy nevyskytuje naprostá neznalost morální pravdy: naše dílčí morální soudy předpokládají nepřímou nebo skrytou znalost obecných zásad, které jsou základem pro tyto soudy a které „spouští“ naše jednání. Tyto předpoklady, tato „implicitní“ tedy existují v mysli osoby, která soudí: její soud a její jednání jsou jimi nepostřehnutelně vedeny, aniž by si to ona uvědomovala. Obecná milost se projevuje v těchto nepostřehnutelných myšlenkách. Nicole píše toto, když pojednává o pravidlech spravedlnosti: „(Tato pravidla) jsou promíchána a zaměněna v mysli lidí s jinými předměty, které zaujímají místo přímých předmětů. Jednání (lidí) poznáváme přímo, a to, že je nespravedlivé (poznáme) jen pomocí dodatečné ideje, kterou nerozlišujeme čistě a úplně, ale jsme si vědomi dojmů, jakým na nás působí jen díky odstupu, který nám od onoho jednání poskytuje.“ A uzavírá: „Tedy i když se může stát, že neznáme mnoho morálních pravidel, nikdy nemůžeme tvrdit, že jsme je nikdy dříve neznali, protože se může stát, že jsme je poznali některým z oněch nepostřehnutelných způsobů.“

Protiklad a vzájemné skloubení přímého předmětu myšlení (nutně zprostředkovaného jazykem) a dodatečných idejí, nevyjádřených, pocitovaných a nepoznaných, cílí k aktivnímu a určujícímu „nemyšlenému“, které je jak nedílnou součástí představy (ideje), tak je v ni samé aktivní přijímáním, vjemem milosti boží a již jejím působením.

Timtéž způsobem — a to je významné — analyzuje Nicole v Umění myslet rétorickou dimenzi každého projevu, „účinek řeči“, nebo když analyzuje divadelní představení: jakmile divák sleduje divadelní hru, která znázorňuje na scéně oprávněnou lásku, přímý předmět zamýšlení je dán pravidly vášně, jeho výslovná reflexe se vztahuje na ně, ale samu vášň pocituje prostřednictvím hry dodatečných, nerozlišitelně zakoušených, zažitých idejí, zanechavších svůj vjem v srdci. Dodatečné

ideje, to jsou taková znázornění žádostivosti, jež utváří ono aktivní nemyslitelné, hnutí touhy; utváří nepostřehnutelné, neznatelné obraz touhy a představy, ona rozmanitá hnutí žádostivosti: mez fikce, rámec podívané je překročen a divadlo vstupuje do prostoru skutečné existence.

Je pozoruhodné, že v Pojednání o milosti je hnutí mysli zrozené z vjemu hnutím odporu, zatím co v Pojednání o divadle je pojato jako pozitivní hnutí touhy. V prvním případě se nacházíme ve skutečnosti a působení pravidel morálky může být pouze represivní. V druhém případě, ve fiktivním prostoru imaginárna, působení pravidel vášně nemůže potlačit pozitivní dynamiku touhy.

Jiné uplatnění teorie neostřehnutelných myšlenek na soud vkusu a estetického potěšení, již nikoli morální, ale estetické, nás vede zpět k ústřednímu problému potěšení z divadelního představení. Nepostřehnutelné myšlenky jsou logicky nejenom implicitními myšlenkami, ale jsou to myšlenky, které jsou nepostřehnutelně citěny, které jsou nadány psychickou silou, ustavují první — nekonečně malá — hnutí náklonnosti, žádostivosti. Objevujeme je ve vztahu autora k jeho textu divadelní nebo románové fikce: „Sledujeme-li toto pojetí, můžeme říci, že knihy tím, že jsou jen souborem idejí, jsou pokaždé jakýmsi zdvojením a vtiskují myslí dva druhy idejí. Vtiskují ji totiž souhrn myšlenek, zřetelně zformovaných, vyjádřených a pojatých. Nadto však jí vtiskují jiný soubor, složený z nejasných názorů a myšlenek, které pocítujeme a které by bylo obtížné vyjádřit, a zpravidla v těchto vzrušených nevyjádřených názorech spočívá krása knih a spisů.“ V textu se tedy nalézá další text, který je zdvojením prvního textu — anagramem touhy — zdvojením dojmu textu. Na povrchu působí znaky podle teoretického modelu představy čistého jazyka. Prostřednictvím průzračnosti znaků se ideje nabízejí soudu svou plnou přítomností představy. Ale na tomto povrchu znaky rovněž nýsují obrazy, nerozlišené myšlenky, které by bylo obtížné vyjádřit. Text nabývá svou samotnou čitelností jistou hloubkou, jistou neprůhledností, v níž se touha čtoucího imaginárně mění a dovršuje se uvnitř nebo vně instituce, a zejména jazyka. Nicole uzavírá: „Avšak nesmíme si představovat, že tyto pohledy a tyto prostě vzrušené myšlenky působí poklidně na mysl. Naopak, právě na nich závisí účinek vyslovených myšlenek, potěšení ducha, síla přesvědčivosti.“ Temná a tajemná hnutí touhy, síly, která oživi představy nikoli zespol textu, z něho nebo s tím, co se nachází za ním, ale v textu samém; ono pověstné „nevím co“, neodlišitelné od textu, jeho zásoba sil skrytá ve stopách písma, jež ze čteného textu činí dynamické pole: síly touhy se totiž uplatňují v představě, zatím co text šetří síly ve smyslu jejich rezervy a rozdělování jejich účinků, jinak „zůstávají texty fádny a zdlouhavými, aniž by v nejmenším probouzely ducha, a to je to, čím se vyznačuje scholastický styl“. Jazyk je zpracováván dokonce ve své čisté reprezentativní funkci a je uvnitř zpracováván silami touhy — otřásá se, aby vyjádřil jak víc, tak něco jiného, než značí, nebo spíš aby působil uvnitř nebo za tím, co si autor–spisovatel myslí, když to píše. Taková je krása textu: nevědomé obraty, které vpisuje síla dvojí touhy — touhy autora a touhy čtenáře (nebo diváka) do představ textu, do obrátů, v nichž se tato obojí touha dovršuje v potěšení.

Roztržka, kterou jsme výše analyzovali mezi koncepčním a reprezentativním myšlením, jež ospravedlňuje a odůvodňuje, a bezprostředním dojmem, obráceným v hnutí a sílu, se nyní redukuje: je to „potěšení ducha“, píše Nicole. Jaké zde může být potěšení ducha, jakmile dojde k protikladu srdce a jeho afektivní logiky na jedné straně a myslí s její logikou soudu a uvažování na druhé straně? Nesměje snad právě k tomuto Kant ve své Třetí kritice, totiž k usmíření srdce a myslí, sensibility a soudu v potěšení z krásy, v „soudu estetického vkusu“, ke smíření, jež je možná jen racionalisací touhy?

„Mysl,“ píše Nicole, „se vydává nějak myšlenka vedena maximou (výzvou, jež vyjadřuje jak příkaz, tak sklon, touhu přestrojenou do tvaru zákona), maximou, kterou jen pocítuje, která je nicméně principem souhlasu a v těchto maximách se často skrývají jiná hlediska, aniž bychom je mohli přesně vymezit, takže když je odějeme do slov, všichni usoudí, že je nikdy neměli.“ Potěšení myslí — estetické potěšení — by tedy mělo být objevením myšlenek v písemném projevu, které mu propůjčují sílu nebo lépe řečeno jistý smysl, jež si nikdy nepřivlastní plný a celistvý výraz, který se vymyká zásobě představ, i když je v ní založen a je na ní vázán.

Teorie nepostřehnutelných myšlenek vyjadřuje nakonec racionalisaci průniku teoretického modelu znaku-představy žádostivosti. Odkaz, který moralista činí na individuální a kolektivní paměť, by naznačoval její integraci v takovém směru, který by neměl překvapovat u stoupence sv. Augustina.

„Nesmíme si myslit, že by bylo možné vymazat z naší myslí onen dojem, který v ní byl dobrovolně vzbuzen, a že on v nás nezanechává velké rozpoležení vhodné pro onu vášň, kterou jsme si přáli pocítit.“ (3: 239)

„Představy lásky vzbuzují jedno jediné pohnutí, které pak rozmanitě působí, podle různého rozpoležení, s nímž se setkává.“ (3: 242)

Rozpoležení, habitus, je tedy pro Nicola, a v odvolání na kartesiánskou psychofysiologii, onen systém stop, který vede k touze, který dodává sklonu duše její formu, její „Gestalt“. Touha v ní nabývá tvaru pro to, aby rozvinula pohnutí myslí, vášně. Ale tato forma vášně se tvoří, ne-li nevědomě, pak při nejmenším nepozorovatelně: takto se rodí paměť.

A tato paměť zůstává nerozlučitelně individuální i kolektivní: občanská společnost, kultura obecně tvoří ony „kadluby“, které Nicole zmiňuje ve svém Pojednání o výchově Prince nebo ve svém Eseji o tom, jak křesťanský studovat: „Jakmile je paměť zaplněna špatnými obraty a špatnými výrazy, chová se jako tiskař, který by měl jen gotické typy písma a který by všechno tiskl jen v nich, bez ohledu na to, jaké krásné dílo dává do tisku...“ (2: 314–15). Nepozorovatelné náhledy vytvářejí matici pro obrazy, stejně jako formu vazby pro sílu lásky. „Vše, co čteme (a my bychom mohli dodat, že vše, co postřehujeme jako viditelně představované četbou), vstupuje do naší paměti a je tam přijímáno jako potrava, která nás živí, a jako sémě, které, má-li příležitost, plodí myšlenky a touhy... Ty z nás vystupují jako činy a současně vstupují do paměti, protože je vždy jaksi nepozorovatelně schvalujeme“ (2: 245–46).

Tento text je důležitý, protože jim Nicole naznačuje, že každé individuální nebo kolektivní paměti předchází jistá nevědomá síla, která je poznamenána tímto nepozorovatelným souhlasem, sklonem, zatížením nebo náklonností duše, oním dynamickým jádrem vůle, zdrojem, jenž je původcem vášně, který je však plodí, jen když je probuzen dojmů. Je možné, píše Nicole, že tato náklonnost v hlubinách duše je sama utvářena v paměti, mající stejně jako ona svůj původ v prvotním hřichu.

„Duši, tento boží přibyték, jsme proměnili v peleš lotrovskou... Proměnili jsme ji v divadlo a v místo komedie tím, že jsme zaplnili naši paměť oněmi bezbožnými obrazy, které zneuctívají posvátnost místa, jež má být zasvěceno Bohu a které ruší klid našich modliteb marnými přeludy, jež se nám představují v době, kdy bychom měli být nejvíce odpoutáni“ (2: 248). Od jednoho divadla k druhému: divadlo nás vystavuje obrazům, obrátům, v nichž dospívá touha svého imaginárního naplnění. Avšak je možné, že toto „skutečné“ divadlo je pouze opakováním jiného, původnějšího divadla, místa, na němž odjakživa touha zapouštěla kořeny, scény, která je scénou „světské“ komedie nebo „posvátné“ slavnosti, scény, která je scénou divadla nebo svatostánku: původní a dvojnásobné struktury, mající stejnou podstatu jako touha sama.

Právě tuto původní scénu musíme uvést na scénu, abychom dospěli za autora, za herce a diváka do samé nepostřehnutelnosti dojmů, tichých myšlenek, hluchého jazyka, neviditelných obrazů.

„Nechť se nedomnívájí ti, kdož vůbec nepocítují, že by romány a komedie vzbuzovaly některou z oněch vášní, které se obvykle obáváme, že jsou proto v bezpečí, a nechť si nemyslí, že tyto podívané a taková četba jim nezpůsobily žádné zlo. Slovo boží, které je semenem života, a slovo dáblovo, které je semenem smrti, mají společně to, že často zůstávají skryta v srdci, aniž by vyvolala nějaký patrný účinek.“ (3: 247)

Jaká však jsou ta slova, která nemluví? Snad ta, která se nevyslovují? Odtud sklouznutí hlasu nebo jako jsme právě viděli slova vyřčená a zaslechnutá v cyklu stravy a vyměšování: avšak v psaném textu, v nápisu, ve stopách, do jejichž rozdílu se ukládá určitý smysl, který však je jen prázdnem — odstupem — v příkazu, který se jim dává objevit: v seminálním textu, v nevědomé scéně.

„Bůh někdy spojoval spásu některých lidí se slovy pravdy, která zasel o dvacet let dříve do jejich duše a která probouzí, kdy se mu zlíbí, aby způsobil, že vydají plody života, a dábel se spokojuje také někdy tím, že zaplňuje paměť oněmi obrazy, aniž by pokračoval dále a aniž by nastavoval nějaké viditelné pokušení: avšak po dlouhé době je probouzí a vzrušuje, aniž by si kdo vzpomněl, jak tam vstoupily, jen aby jimi dal vzkličít plody smrti“ (3: 247). Vepsání do paměti, sémě života jako němé slovo a sémě smrti jako neviditelný obraz, obojí vyžaduje, aby hnutí reprodukce nebo znovuoživení bylo diferované (différé): podle Nicola je nevědomi tímto strukturálním a časovým posuvem jakési neurčitelné přítomnosti.

Slovo boží, slovo dáblovo, dvojí vepsání, jehož dualita je však nerozlišitelná. Nicole nicméně ukazuje na rozdíl v tomto slovu, na rozdíl mezi slovem a obrazem:

nevyslyšená slova boží, nezpozorované ďáblové obrazy. Rozdíl, který mezi nimi je, je prohlouben silou, kterou působí Amor ve své dvojnáznosti žádosti nebo milosti. Není snad tento rozdíl totéž, co odstup od Boha, totéž, co odstup touhy za ni nebo v ni samé? Touha se naplňuje jen imaginárně v podobách představ, v nichž se objevuje a ztrácí jako v léčkách nebo v preludích svého zaměření. Zapomenutí je jakoby nerozlučitelně spojeno s pamětí touhy, protože podoby, které touha vepisuje na scénu imaginární, a tam je představuje, znamenají současně její ztrátu. Milost by tedy byla pojmenováním tohoto rozdílu zapomenutí a paměti touhy v podobách: nikoli už obrazů, nýbrž rozdílu touhy v obrazech. Rozdíl, to znamená slovo, avšak takové, které není proneseno, které se stahuje do tajemství, jež je tajemstvím Boha, jehož přítomnost se děje v skrytu³⁾, takže slovo, jakmile je proneseno v činech, jednání a myšlenkách, je nerozpoznatelné od hnutí žádostivosti.

Dva texty mohou vyznačit tento postup. V Nicolově Pojednání o milosti čteme tato slova: „Duše, která si představuje, že miluje to, co nemiluje, si skrývá a zastírá, že ve skutečnosti miluje to, co nemiluje: nezná svou lásku a její úmysly. Každý vskutku pokorný člověk připustí, že se do jeho srdce může vloupat mnoho špatných náklonností a myšlenek, kterých si vůbec nevšimne a obviňuje se z toho, že s nimi souhlasí, aniž by na to myslel...“

A tento výrok je zase z Nicolova Pojednání o poznání sebe samého: „Nikdy neznáme s jistotou to, čemu se říká hlubina srdce nebo onen první sklon duše, který způsobí, že buď náleží Bohu, nebo živočichu. Nejsme si rovněž jisti tím, zda Bůh pobývá v duši jako ve svém chrámu, protože vše záleží na onom prvním hnutí srdce.“ (3: 127–128)

Poznání sebe samého se rovná nekonečnému sestupu k onomu neoznačitelnému počátku, který se rýsuje jako postupné vepisování se do podoby, jež je současně blížká a odstrašující, do fascinující a strašlivé podoby toho druhého, kterým jsme my sami: „Nechť už se řeklo cokoli o onom portrétu, který se musíme pokusit o sobě načrtnout, a došlo-li by k tomu, že by duše jím mohla být zděšena, pak by bylo mnohem lepší, ji od něho odvrátit tím, aby se zabývala pouze božím slitováním.“ (3: 129–130)

Toto je původ, nesnesitelný obraz monstra, „to“, které nemůže být nijak vyjádřeno.

Působení divadelního představení na diváka, představení amor, vytváří privilegovaný model, umožňující uchopit a analyzovat, jak postupuje touha. Tento model je výhodný nejen proto, že divadelní představení, uvádějící na scénu amor umožňuje spatřit touhu v jejich podobách, ale také tím, že odhaluje, jak se vnější znázornění žádosti proměňuje v hnutí žádostivosti v divákovi, jak uvolňuje síly touhy tím, že je

3) L. Marin zde vlastně odkazuje na nejpodstatnější část jansenistické doktriny, na pojetí skrytého Boha. Srov. knihu *Le Dieu caché* od Luciena Goldmanna, Paris Gallimard 1956 a úvod k mé knize *Svět Blaise Pascala*, Praha Vyšehrad 1985 (pozn. překl.).

spojen s obrazy, které uskutečňuje na scéně. Tato proměna scénického uvedení textu v scénické uvedení touhy v duši diváka je nevědomá: tím, že k ni dochází uvnitř toho, co je vyřčeno, poskytuje tomu, co je řečeno, účinnost, kterou by jazyk sám o sobě neměl.

Tato proměna se týká toho, kdo je vůči textu onim druhým, totiž divák, a mří na nevědomí. Nicole objevuje v této skryté hlubině lidského srdce druhé divadlo, které již není divadlem imaginární, jež se uskutečňuje na scéně, nýbrž je to divadlo nevědomí, v němž se existence buď ztrácí, nebo zachraňuje v nevyslovitelné dvojakosti, v níž je navzájem svázáno slovo boží se slovem ďábovým.

Teorie nevnímání myšlenek, jež se nachází v pozadí Nicolovy kritické analýzy vytváří jakési vnitřní otevření pole představení. Teoretický model zpracovaný v *Umění myslet*⁴⁾, podle něhož se řídí kritika divadelního představení, je takto a natolik dobře zpracováván myšlenkou nevědomí, že jansenistická kritika divadelního představení dospívá k tomu, že ukazuje zcela jiné pojetí projevu a představy, v níž pojmy rozdílu a odstupu, začleněné do jisté ekonomie sil, znemožňují, aby se jakkoli shodovalo představující s představovaným, a odkazují význam znaku a sémantiky lidského projevu k jistému tázání, jež nemá konce, v němž se spojuje imaginární dovršení a chvění úzkosti.

(Z francouzského originálu přeložil Petr Horák)

Copyright Mme Marin

¹⁾ Viz k tomuto odkazu a dalším autorův seznam použité literatury:

Arnauld, A. *Oeuvres complètes*. Paris – Lausanne. S. d'Arnay, 1775–83

Arnauld, A. *Réflexions sur l'éloquence des prédicateurs*. T. XLII. Paris – Lausanne. S. d'Arnay, 1775–83.

d'Aubignac, J. Hedelin abbé: *La pratique du théâtre*. Paris, Sommailville 1657.

Augustin. *Oeuvres*. T. 2 (ère série: Opuscules XI, le Magistère chrétien, De cathedrandis rudibus, De doctrina christiana). Francouzský překlad Combès et Farges. Paris, Desclée de Brouwer, 1949.

Barcos, M., abbé de Saint-Cyran. *Correspondance*. Vydal L. Goldmann. Paris, PUF 1956.

Bossuet, J.-B. *Correspondance*. Vydali Ch. Urbain et E. Levesque. T. 6, Paris 1694, nové vyd. Paris, Hachette 1912.

Bourdolot, P., *Lettres sur les désordres qui se commentent à Paris touchant la Comédie*. Paris (?) 1660.

Conti, Armand de Bourbon, Prince de. *Traité de la Comédie et des Spectacles dans la tradition de l'Eglise tirée des Conciles et des Saints Pères*. Paris, Billaine 1666.

Chapelain, J., *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*. Opuscules critiques. Vyd. D. Hunter. Paris, Droz 1936, s. 113–126.

Furetière, A., *Dictionnaire Universel*. La Haye – Rotterdam, Arnout et Reinier Leers 1690.

Kraislheimer, A. J., *Studies in Self-Interest from Descartes to La Bruyère*. Oxford, Oxford UP 1964.

Lalouette, A. *Histoire de la Comédie et de l'opéra où l'on prouve que l'on ne peut y aller sans péché*. Paris, Josse 1697. Přetištěno pod názvem *Histoire et abrégé des ouvrages latins, italiens et français*

4) Úplný název tohoto díla, na jehož vzniku se vedle P. Nicola podílel významnou měrou rovněž Antoine Arnauld, známý rovněž jako „Velký“ doktor Arnauld (1612 – 1694) zněl: *Logika neboli umění myslet, obsahující mimo obecná pravidla několik nových pozorování, vhodných k tvoření soudu (La Logique ou l'Art de penser, contenant, outre les Règles communes, plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement)*; logika vyšla poprvé v roce 1662 (pozn. překl.).

- pour ou contre la tragédie et l'opéra. Paris, Robustel 1697.
- Laporte, J., La doctrine de la grace chez Arnauld. Paris, PUF 1922.
- Levi, A., French Moralists. The Theory of the Passions; 1585 – 1649. Oxford, Oxford UP 1964.
- Lewis, G., Le problème de l'inconscient et le cartésianisme. Paris, PUF 1950.
- La Logique ou l'Art de Penser. 5ème éd., Paris, Desprez 1683.
- Marin, L., La Critique du discours. Etude sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal. Paris, Minuit 1975.
- Nicole, P. (le Sieur de Damvilliers), Les Imaginaires ou lettres sur l'hérésie imaginaire. Liège, chez Adolphe Beyers 1667.
- týž, Traité de la Comédie, 1667. Vyd. G. Coutan. Paris, Les Belles Lettres 1961.
- týž, Essais de morale contenus en divers traités sur plusieurs devoirs importants. T.1, 1671 (vyd. Sieur Mornbrigny) T. 2, 1671; T.3, 1675 (vyd. Sieur de Chanterresne); T. 4, 1678 (autor neuvèden). Nové vyd. Paris, Desprez et Dessessartz 1723.
- týž, De l'éducation d'un Prince. Paris, C. Savreux 1670.
- týž, Traité de la grâce générale, 1, 2. T. 1, J. Fouillon 1715.
- Piemme, J. M., „Le théâtre en face de la crise religieuse: un exemple, Pierre Nicole.” XVIIème Siècle 88 (1970), s. 49 – 59.
- Rivet, A., L'instruction chrétienne touchant les spectacles publics des Comédies et tragédies. La Haye, T. Maire 1639.
- Rotrou, J., Le Véritable Saint Genest, tragédie. Théâtre du XVIIème Siècle. Vyd. J. Schérer. Paris, Gallimard 1975, s. 943 – 1005.
- Urbain, Ch. et Levesque, E., L'Eglise et le théâtre. Paris, Grasset 1930.
- Vincent, Ph., Traité des théâtres. La Rochelle, Potey 1647.