

**JEAN STAROBINSKI:  
RACINE A POETIKA POHLEDU**

*Esej Racine a poetika pohledu byl původně publikován jako samostatný text v časopise La Nouvelle NRF, č. 56, srpen 1957, s. 246 – 264. O něco později, roku 1961, byl zařazen jako jedna z kapitol do Starobinského knihy L'oeil vivant (Živé oko), souboru volně řazených textů o „klasicích“ francouzské literatury (kromě Racina je zde kapitola o Corneillovi, Jeanu-Jacquesu Rousseauovi a Stendhalovi, v novějším vydání přibyl ještě text o La Bruyèrovi). Jakkoli se jedná o autory, kteří mají zajisté všichni pevné místo ve francouzském literárním panteonu, Starobinského výklad (jako ostatně v případě všech jeho knih) má daleko k jakémukoli ortodoxnímu a školskému přístupu. Tématem Starobinského knihy a zároveň červenou nití, která propojuje všechny texty v ní shromážděné, je, jak sám říká, téma Bytí a Jevení. Jak se problematika vztahu podstaty a jevu promítá do literárních textů, jaký je jejich vzájemný vztah u různých autorů? „Lákalo mě zkoumání masek ve vlastním i ve figurativním smyslu. A zejména jsem se zajímal o ty, kteří se prohlašovali za jejich nepřátele: o moralisty, zavrhovatele pokrytectví, demystifikátory,“ píše Starobinski. V případě dvou autorů dotýčný projekt vyústil do samostatné knihy: roku 1957 vychází velká studie o Rousseauovi Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'Obstacle (druhé, opravené a výrazně rozšířené vydání vyšlo roku 1971), a později, v roce 1982, ještě kniha o Montaignovi, nazvaná Montaigne en mouvement.*

*Relativně krátká, ale stylisticky vybroušená a pronikavá úvaha o Racinovi, tedy dramatikovi, jenž ve Francii platí za ztělesnění klasicistní „čistoty“, a to jak stylistické, tak žánrové, velmi výmluvně ukazuje, jakým směrem se Starobinského zkoumání ubírá. Za Racinovy vybroušenými alexandríny začíná – hned po úvodním srovnání s Corneillem – promlouvat cosi zlověstného. Pozvolna se zde začíná budovat vypjatá dialektika, která – narozdíl od dialektiky hegelovské, ústící do absolutního vědění – je bytostně dialektikou nezdaru, selhání a principiální nezavršitelnosti. Racinovy tragédie jsou interpretovány na základě motivu setkávání pohledů, z nichž jeden chce vlastnit druhý, ale toto vlastnění se ukazuje jako nemožné a v okamžiku, kdy se jeden pohled (ať už jakýmkoli způsobem) zmocňuje druhého, vše, co tohoto druhého pohledu vkládá, se náhle převrátí a vrací se mu zpět (v závěru eseje se k této dialektice pohledů přidá ještě pohled třetí, totiž pohled vyšší instance – národa, Boha, Slunce – který ovšem nenastoluje žádný smír, nýbrž vyvolává provinilost). Tento princip nezavršitelné a tragické dialektiky, odsouzené k tomu, aby se stala nevyléčitelnou obsesí bez možnosti úniku, je mimochodem ve francouzském moderním myšlení celkem oblíbený: velice podobným způsobem, přinejmenším ze strukturálního hlediska, popisuje Sartre v Bytí a nicotě vznik milostného vztahu (jenž je ve svých důsledcích spíše milostným konfliktem), obdobné rysy má i Lacanova dialektika touhy atd. Jedna literárně-teoretická analýza se ovšem Starobinského popisu racinovské dialektiky pohledu tak výrazně blíží, že se skoro nechce věřit, že by šlo o náhodnou podobnost:*

*Maurice Blanchot v knize Lautréamont a Sade (1947) zkoumá dialektiku, jež je podle něho přítomna v Sadově díle, v téměř identických termínech. I zde se jedná o destruktivní tendenci, která se v okamžiku svého rádobý vítězství zvrací ve svůj opak, bez možnosti uniknout z bludného kruhu negace a dosažení nějakého konečného „zklidnění“. Racine a Sade? To je jistě příliš divoké přirovnání. Jestliže však tento Starobinského pozoruhodný text něco ukazuje, potom je to právě onen znepokojivý fakt, že za průzračností Racinových veršů prosvítají všemožné iracionální fantazie: motivy ničení, snahy o vlastnění druhé bytosti, paranoidní universum vzájemně se sledujících pohledů.*

*Na závěr jen krátkou poznámku k překladu: u úryvků z Racina jsme přihlíželi k existujícím českým překladům, ovšem v některých případech se tyto překlady vzhledem ke Starobinského „doslovným“ interpretacím ukázaly jako nevhodné, neboť slovní spojení, na která Starobinski klade důraz, jsou v nich oslabena, vyjádřena jinak nebo dokonce zcela chybí. V textu tedy v takových případech uvádíme prozaické, co nejpřesnější překlady, které neberou ohled na rýmy ani na rytmus francouzského verše, a v poznámkách je uvedeno francouzské znění i „oficiálně“ vydaný český překlad (pokud existuje).*

*Josef Fulka*

Věnováno Georges Pouletovi

Svědkiem Corneillova hrdiny je celý svět. Tento hrdina ví, že je vystaven – a chce být vystaven – očím všech národů a všech staletí. Přivolává na sebe pohledy světa; nabízí se jako obdivuhodný příklad, jako zřídlo jasnosti. Corneillovský hrdina chce v každém svém pohybu *zviditelnit*, jaký je: jeho rozhodnutí, jeho vnitřní úsilí jsou okamžitě předloženy jako podívaná. Jestliže se obětuje – jestliže se vzdá milované bytosti nebo někomu daruje svůj život – nikdy nerezignuje na to, že se v samotném aktu oběti *ukáže*, a v udiveném pohledu universa tak znovu nabude existence, jež je nyní přeměněna slávou. Skrze tento pohled je mu všechno stonásobně navraceno.

Corneillovský čin vždy zakládá svrchovanost: hrdina stvrzuje svou královskou vznešenou povahu a právo vládnout. Odhalit se pro něho znamená doložit svou velikost; být viděn znamená být uznán jako skutečný vládce. Téměř všechny Corneillovy tragédie končí tímto okamžikem oslněného „uznání“; vidíme, jak se zde souladně prolnou hrdé cíle jednotlivce a zájem společenství, jehož existence a štěstí závisejí na třpytu vladařovy slávy.

Corneille je tedy básník oslněného vidění – vidění, jehož plný objem je šťastně zaplněn světlem. Toto oslnění rozhodně není něčím klamným, nýbrž naopak posvěcuje skutečnou podstatu a hodnotu bytostí hodných obdivu. Oslněné oko je svědkem nepřekonané velkoleposti, jež stojí na krajní hranici snesitelného jasu. Za touto hranicí by se oslnění stalo jakýmsi znejasněním, avšak Corneille onu hranici nepřekračuje. Nechává vládnout plně uchopitelnou evidenci; hrdina, který se ukazuje, a pohled, jenž na něm utkvívá, mají oba pevně ve svém držení to, co očekávali; vidění a ukazování si vzájemně skýtají uspokojení a záhy již nebudou existovat odděleně: budou tvořit pár, v němž dochází k takřka

milostnému spojení oslňující bytosti a oslněného pohledu. Energie hrdinovy vůle narůstá, jak se k ní přidává vnější síla, síla obdivných pohledů, jež se k němu obracejí a jež se mu dávají: ke corneillovské *události* dochází tam, kde se tyto dvě síly slévají. A co víc, hrdina implicitně ví, že je viděn tak, jak se ukazuje, bez deformace a bez ochuzení. Pohledy, které se na něho upírají, ho stvrzují v jeho bytí, přijímají ho a přitakávají mu v jeho celistvosti. Jevení či subjektivita druhých nečiní pravdu problematickou: nedorozumění budou vždy rozptýlena. Jevení přináší heroickému já ono potvrzení, jež by mu bylo chybělo, kdyby toto já nebylo viděno druhými. Já totiž plně existuje jen tehdy, když se *vyjevuje*. A pokud si neustále bere za svědka celý svět, je to proto, že k sebeuvědomění plně dospěje jen tehdy, když se jeví nebo když vypovídá před nějakým svědkem.

U Racina není význam pohledu o nic menší, ale jeho hodnota a význam jsou naprosto odlišné. Je to pohled, jemuž chybí nikoli intenzita, nýbrž plnost, a který nemůže svému předmětu zabránit, aby před ním uhýbal. Na akt vidění u Racina vždy doléhá přízrak neštěstí. V corneillovském světě dospíval oslněný pohled mimo tragično: v okamžiku, kdy na sebe corneillovský hrdina přivolával obdiv světa, vždy již překonal tragickou rozpolcenost a byl uznán svými šlechtnými rivaly nebo svými poddanými. U Racina pohled naopak bez ustání vyrazuje neuspokojenost a resentment. Vidění je patetický akt a vždy zůstává neúplným uchopením bytosti, po níž prahne. Být viděn neimplikuje slávu, nýbrž hanbu. Racinovsky hrdina, tak jak se ukazuje, hnán popudy svých vášní, nemůže ani přitakat sám sobě, ani být uznán svými rivaly. Nejčastěji se horečně snaží vymknout pohledu universa, jímž se předem cítí odsouzen. A i kdyby se kromě toho uvolil tento pohled snášet, nikdy se mu nepodaří, aby se onomu pohledu vyjevil v nějaké celostné evidenci. Ať je racinovská mluva jakkoli jasná, vždy v ní lze uhadovat psychologickou vrstvu, jež zůstává ve stínu a vzpěčuje se vidění. Za tím, co vidíme, se u Racina nachází to, co jen zahlédáme, a ještě dále je něco, čeho realitu můžeme jen tušit a z čeho již nevidíme nic. Tato stinná perspektiva je jedním z prvků onoho dojmu pravdivosti, který v nás racinovské postavy vyvolávají. Tyto postavy jsou „hluboké“. A jejich hloubka spočívá v absenci stále a veskrze viditelné povahy; vyplývá z něčeho, co lze souhrnně nazvat přesahem a chyběním, z něčeho, čím tyto postavy uhýbají našim pohledům v téže chvíli, kdy nám v tom nejživějším světle nabízejí podívanou na svůj osud.

Ve francouzském klasicistním divadle, a především u Racina, mají gesta tendenci se vytrácet. Bylo řečeno, že se tak děje ve prospěch řeči. Je třeba dodat: a ve prospěch pohledu. Postavy si na scéně nepadají do náruče a neustědrují si rány, ale naproti tomu se navzájem vidí. Scény jsou u Racina jakési krátké rozhovory a zároveň vzájemné pohledy (*entrevues*). Postavy dramatu spolu rozmlouvají a vzájemně na sebe pohlížejí. Vyměňované pohledy však mají hodnotu objetí a zraňování. Říkají vše, co by byla řekla jiná gesta, a navíc mají tu výsadu, že zacházejí dále, že se noří do větší hloubky, že vyvolávají živější nepokoj: tyto pohledy uvádějí do zmatku samotné duše.

Estetické omezení se tak stává tragickým výrazovým prostředkem. Stylistický záměr, jenž z řeči činí poetický diskurs, současně pozvedá veškerou mimiku a gestikulaci na úroveň pohledu. Je to výsledek téže přeměny, téže „sublimace“, jež očišťuje mluvenou řeč a soustřeďuje všechnu významovou sílu těla výhradně do jazyka očí.

Akt vidění v sobě opakuje všechna gesta, která stylistický záměr potlačil, reprezentuje je symbolicky, obsahuje všechny jejich tenze a všechny jejich intence. jedná se dozajista o „spiritualizaci“ expresivního aktu, v souladu s požadavky věku uhlašenosti a slušnosti: vášně se takto mohou vyjadřovat decentně, cudně, bez přehnané přítomnosti těla. Až do okamžiku, kdy dýka dopadne, se postavy vždy střetávají jen skrze určitý interval. Divadelní scéna, takřka prázdná, je vydána napospas prostoru: tento prostor je uzavřený a oběti jsou předem zajatci oné dekorace (sloupoví, kolonády, obklady), jež nese několik konvenčně ustavených znaků majestátnosti a pompy, možná nikoli bez jistého barokního výstřelku. Mezi těmito hranicemi je však vytvořena prázdnota bez jakéhokoli předmětu, jenž by byl do ní vložen, a tato prázdnota se zdá existovat jen proto, aby ji křížovaly pohledy. Vzdálenost oddělující postavy potom naproti tomu umožňuje uplatňování krutosti, jež se cele stává pohledem a zasahuje duše skrze odrazy jejich lásky či nenávisti, které se zrcadlí v očích. Navzdory oné vzdálenosti, ale také díky ní zde totiž existuje *kontakt* prostřednictvím pohledu. A pokud jsme před chvílí přijali myšlenku spiritualizace fyzických gest, jež se stávají pohledem, musíme připustit i opačnou myšlenku „materializace“ pohledu, který těžkne a nasakuje všemi tělesnými hodnotami, všemi patetickými významy, jimiž se nechal zaplavit. Tato tělesná tíže racinovského pohledu je obdivuhodně vyjádřena ve slavném verši:

*Tajný žár spaluje vám unavené zraky*<sup>1</sup>

Nejde již o jasný pohled, který poznává, ale o pohled, který touží a trpí. Racinovský pohled pro nás nejprve představoval odtělesnění patetického gesta; paradoxem je, že je ihned zaměřený tělesným kalem, který mu dává tíži. Bodavý ocelový záblesk, zakalenost vášně: protiklady zde koexistují a poezii se v této nejednoznačnosti, v této směsici čistého a nečistého dobře daří. Zkoumáme-li Racinovy texty a navážeme-li na jejich stylistickou analýzu, jak ji provádí Leo Spitzer,<sup>2</sup> povšimneme si, že sloveso *vidět*, tak často používané, někdy znamená vědět či poznat, a implikuje tedy intelektuální nazření – často ostatně nejisté – lidských či božských pravd; jindy však sloveso *vidět* označuje neovladatelnou afektivní sílu, akt horečné tužby, jež se zamilovaně a nenasatně živí přítomností vytoužené bytosti, přičemž na ní ulpívá přízrak blížícího se neštěstí a předtucha prokletí či trestu, jenž je s tímto vášnivým *pohledem* spojen. Sloveso vidět u Racina obsahuje tuto sémantickou pulsaci mezi zakaleností a jasností, mezi věděním a poblouzněním. Je to výsledek jakési hluboké směny: násilí se odlehčuje a stává se pohledem, zatímco rozumový akt vidění těžkne a stává se vodičem iracionálních sil.

Akt vidění zajisté přispívá k *magii* racinovského textu – k oné magii, jež se zpravidla trochu příliš výlučně přičítá na vrub hudbě slov. Slovo *vidět* (*voir*), samo ve své jednoslabičné krátkosti téměř neviditelné, vede čtenářovo oko do nitra bytostného vztahu mezi

<sup>1</sup> *Faidra*, I, 1 [*Chargés d'un feu secret, vos yeux s'appesantissent*; cit. podle českého překladu: *Faidra*. Praha: Orbis 1960, přel. G. Franc]

<sup>2</sup> L. Spitzer: *Linguistics and Literary History*. Princeton University Press 1949.

postavami, jenž je mlčenlivě sjednocován výhradně vyměňováním pohledů. A tak se ne již na scéně, ale za promluvou ustavuje zvláštní prostor, jakási krajina v pozadí, existující jen díky pohledu a pro pohled, mimo verbální struktury, jež ji oživily. V minulosti, která se zmiňuje v tolika racinovských expozicích a vyprávěních, drama pohledu předcházelo ono drama, jež je vyjadřováno slovy: postavy se viděly, potom se milovaly nebo nenáviděly a nakonec mluvily, aby svou lásku či nenávist vypověděly; avšak to, co pak říkají, se vždy týká pohledu: palčivě se touží „znovu spatřit“, možná jsou odsouzeny, aby se již nikdy „neviděly“, nemohou snést pohanu, jež je na ně „v jejich očích“ uvalena. Zdá se, že promluva potom existuje jen proto, aby doprovázela a prodlužovala intence pohledu. Slouží jako prostředník mezi tichem prvního pohledu a tichem pohledů posledních. Modulace racinovského zpěvu se rýsují právě v těchto úběžnicích. Bytost se opěvuje jen v onom pohybu, který ji vede k vidění nebo který jí vidění znemožňuje. (Tento pohyb neprobíhá jenom v prostoru; hrouží se i do časového rozměru. Vidí *zpět* a vidí *dopředu*. Andromacha v Astyanaxovi opět spatří Hektora; celá minulost se znovu stává přítomností. Ataliiny oči jsou pronásledovány snem, v němž viděla souběžně minulost – smrt Jezábel – i svou vlastní smrt, jež teprve přijde.) Síla pohledu tedy neustále zůstává napjata uvnitř verše a z řeči vytváří jakousi čáru obzoru, na níž promluva zaniká. Současně jde však o triumf promluvy, neboť promluva dokázala dát existenci tomu, co ji podle všeho zdání vylučuje: tichu, prostoru a afektivním siločárám, spojujícím přítomnost různých lidských bytostí skrze ticho a prostor.

Nic není ovšem méně obrazné než Racinova poezie. Pohled vůbec není obrácen k předmětům; nezastavuje se u tvarů ani u barev. Neprobádává svět a skoro vůbec se nezaobírá přírodou: vyhledává pouze pohled druhých. Jestliže nevěnuje pozornost předmětům, je to proto, že je příliš výlučně obrácen k vědomí-pohledu, které zkoumá; stará se jen o to, aby nad někým získal moc a aby zjistil, zda oči, které vyhledává, na něho hledí nebo ho naopak ignorují. Neměli bychom tedy čekat žádný popis viditelného detailu: ten by byl záležitostí vidění, jež se nesnaží tak netrpělivě dotknout především existence a duše osob. Akt vidění u Racina vždy synteticky směřuje k bytosti v její celkovosti, k určité podstatě. Není už čas detailně vykreslovat vzezření a půvaby nějaké tváře: pohled je již překročil směrem k jakési imateriální kořisti.

Nejsou zde tedy žádné obrazy, anebo jen velice málo. Stejně tak jako pohled může vidět pouze podstatu bytostí, může vidět také jen podstatu světa. Rýsují se tu jistě výrazně stylizované tvary – koně, lesy, břehy, plachty. Vizualní podstata světa je však ještě jednodušší: je to elementární pár den-noc, stín-světlo. Jde o dualitu takřka abstraktní, v níž je kosmická skutečnost ihned polidštěna přidáním etickým symbolem. Hluboká noc v sobě může nést jedině hrůzu (Ataliin sen), zatímco dni principiálně náleží čistota (poslední slova Faidry). Etický symbol se zde ukazuje jako kosmická dimenze pohledu: světlo a stín nejsou jen podmínky, které umožňují nebo znemožňují vidění; samy jsou transcendentním pohledem či oslepením. V posledku již nejsou věcmi, na něž se pohlíží, ale samy jsou nadány viděním. Den není jen to, co činí viditelným, nýbrž je to absolutní Pohled. Faidra se hanbí před tváří dne a Slunce, jež ji osvětluje, aby ji odsoudilo. Ví, že náleží noci, tedy že je uvězněna v poli nočního pohledu, vzešlého z infernálního světa.

V jednom dopise z mládí, napsaném v Uzèsu, čteme toto: „Šel jsem se podívat na ohňostroj, jež pořádal jeden člověk, kterého jsem znal... Všude kolem mne byly tváře, které jsem viděl ve svitu raket a jimž byste byli odolávali se stejnými obtížemi jako já sám.“<sup>3</sup> Tváře, které se objevují v noci ve světle plamenů: zdá se, že to je oblíbené téma racinovského snění. Dopis z Uzès popisuje to, co pro Racina zůstane archetypální situací: první pohled na bytost, jejíž obraz se zableskne na nočním pozadí... Čtème však tento dopis dále. Objevíme v něm druhý typický prvek: jakkoli je tón vyprávění veselý, faktem zůstává, že tato podívaná je odsouzena. Postihuje ji zákaz, je do ní vepsán hřích. Zdá se, že ji doprovází úzkost nebo alespoň nejistota: „Pokud jde ale o mne, byl jsem dalek toho, abych na ně myslel; dokonce jsem na ně nemohl ani nerušeně hledět; byl jsem ve společnosti jednoho ctihodného otce z místní kapituly, který vůbec neměl zálibu ve smíchu...“ Celá scéna se odehrává před vyčítavým pohledem kněze, který pečlivě sleduje Racinovy oči. Racine dokonce ani nemůže „nerušeně“ vyměňovat pohledy. Autoritativní pohled, jenž na něm indiskrétně spočívá, ho odděluje od žen, po nichž dychtí, doslova mu krade slast z vidění a ponechává mu jen pocit zahanbení za to, že se odvážil hledět. V Racinových tragédiích znovu najdeme velice setrvale přítomné téma pozorovaného pohledu. Jen zřídka dojde k výměně pohledů, aniž by jí dominovaly blízké či vzdálené oči třetí postavy. Jestliže Racine situuje děj jedné ze svých tragédií do konstantinopolského serailu, činí tak proto, že serail je dokonalým prototypem universa, v němž jsou všechny pohledy špehovány jinými pohledy:

Acomat

*...poblouzněná sultánka*

*Již netoužila po ničem jiném než jej znovu spatřit.*

Osmin

*Mohli však oklamat tolik žárlivých zraků*

*Které jako by mezi ně stavěly hradby, které nelze ztéci?*<sup>4</sup>

Dopis z Uzèsu jistě nepřináší svědectví o zásadní události Racinova života. Shodou okolností se však zdá, že básník na tuto situaci neustále vzpomínal. Vše vypadá tak, jako by v této chvíli přímo ve skutečnosti rozpoznal téma pocházející z těch nejskrytějších oblastí imaginace: svůj osobní mýtus. Nebylo nutné, aby se Racine ve světle tohoto ohňostroje setkal se svody a hanebností nočního Pohledu: byl by jej sám vynalezl. Racine později dokáže přeměnit ohňostroj na tragické plápolání...

Nabízí se nespočet příkladů: Andromacha nezapomněla na Pyrrhovy oči, jiskřící ve svitu obrovského požáru Tróje. Nero ve světle pochodní poprvé spatří Junii, „zdvihající

---

<sup>3</sup> Dopis ze 24. listopadu 1661.

<sup>4</sup> *Bajazet*, I, 1. [*Acomat: ... la sultane éperdue / N'eut plus d'autre désir que celui de sa vue. / Osmin: „Mais pouvaient-ils tromper tant de jaloux regards / Qui semblent mettre entre eux d'invincible remparts?]*.

k nebi oči přetéckající slzami“. Berenika za další „planoucí noci“ vidí, jak se všechny pohledy stáčí k Titovi, právě ty pohledy, z nichž se Titus dozví, že je mu zakázáno oženit se s cizí královnou. Každý z těchto nočních pohledů má hodnotu první události, situované před začátek zobrazovaného děje. Je to prvotní moment, v němž se rodí osudovost. Raciovské postavy to vědí: všechno se započalo setkáním v noci. Jejich osud určilo to, že viděly ony oči a že se již nemohly odloučit od jejich obrazu.

Tradice milostné rétoriky nepochybně vyžaduje, aby se vášně zrodila z jediného krátkého pohledu, z prvního pohledu. Být zamilován znamená být zajatcem pohledu. A tento ideál u Racina neustále funguje. Jak ale u něho kouzlo pohledu nabývá na tíži! Nechat ho zrodit v lůně noci, osvětlit ho pochodněmi, obklopit ho zbraněmi a požáry znamená spojit ho s neblahými mocnostmi, dodat mu osudovou tíhu. Dokonce i když se scéna neodehrává v noci, aktu vidění je vždy vlastní posvátná či svatokrádežná násilnost. Tento akt je aktem zbožňování, anebo se jím překračuje zákon. Uprostřed krveprolití v dobytém městě vrhá vítěz pohledy na zajatky (Andromacha), nebo zajatky (Erifila) vrhá pohledy na zakrváceného dobytce: pohledy, které by se mezi nepřáteli nebyly měly vyměňovat, zrození lásky, v níž bude vlast zapomenuta či zrazena. Pokaždé by bývalo lepší nevidět, pokaždé šlo o *zakázaný* výjev. Podle zákona serailu by Roxana nikdy nebyla měla vidět Bajazida; už jen proto, že se na něho podívala, zasluhuje smrt. Všechno Faidřino neštěstí se započne dnem, kdy spatřila Hippolyta: první pohled rázem překročil zákaz incestu a cizoložství:

*Leč brzy zjevil se nepřítel vznešený  
Jež v město Atény zlá sudba přivolala  
Já bledla, rděla se, má duše byla malá<sup>5</sup>*

Faidřin pohled se zatemňuje a rozhostí se v ní noc:

*Mluvit jsem nemohla, mé oči již neviděly...<sup>6</sup>*

Akt vidění svou násilností samou takto vyvolává noc. Scéna se zde už nemusí odehrávat v nočních kulisách; noc se rodí uvnitř tragické postavy. Obraz pochodní uprostřed noci, který jsme našli u *Andromachy*, *Britannika* a *Bereniky*, nyní najdeme znovu, a to zvnitřněný a převrácený. Faidřina vášně plane na pozadí slunečného dne jako černý plamen:

---

<sup>5</sup> *Faidra*, I, 3 [*Athènes me montra mon superbe ennemi / Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue; / Un trouble s'élève dans mon âme éperdue*; cit. podle českého překladu, *Faidra*, cit. dílo]. Bossuet: „Neupírejte nikterak svůj pohled na předmět, který se vám líbí, a pomněte, že David zahynul právě pohledem“ (*Traité de concupiscence*, kap. XXXI).

<sup>6</sup> *Faidra*, I, 3 [*Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler*; „mluvit jsem nemohla, zřela jsem ho i ve snách“, *Faidra*, cit. dílo].

*Chtěla jsem smrti svou čest vlastní zachrániti  
A světlu dennímu plameny temné vzíti.*<sup>7</sup>

Toto temné plápolání, tato tmavá věc na tváři dne je Faidra sama – Faidra, jež nicméně náleží k pokolení Slunce a jejíž řecké jméno zní: zářivá. Noc se zabydluje ve Faidřině pohledu, stejně jako obývá vidění Ataliino – aby se střetala se smrtonosným a očištným dnem.



*Jean Racine*

Racinovský pohled je jakousi nešťastnou dychtivostí. Uspokojení je mu vždy odepřeno; zůstává neukojitelný. Racine nikoli bezdůvodně převzal od starých autorů tuto metaforu zvnitřnění: „sytit se pohledem tak drahým“. Nasycení je ale nemožné. Oči hledají oči, a dokonce i když dostanou očekávanou odpověď, něco chybí. Je nutno se znovu dívat, vracet se k oné šalebné potravě, usilovat o štěstí, které nakonec nikdy nebude získáno. Je třeba, aby se milenci neustále znovu a znovu viděli. Oba jsou zotročeni *opakováním*: nekonečné znovuzačínání, ohrožené naděje. V jejich štěstí v sobě nese prvek nekonečné agónie. Svě vášně jsou poslušni s jakousi tíživou zemdleností a tato ztěžklá únava toužícího pohledu se stává novou zbraní lásky.

Před okamžikem jsme řekli, že akt vidění u Racina směřuje k jedinečné a hluboké podstatě. Ale je třeba dodat, že tato podstata, která se vždy jen zahlédá, k níž

se směřuje a po níž se touží, není nicméně nikdy dosažena a nikdy se jí nelze zmocnit. To, co touha chtěla tak vášnivě dostihnout – hloubka pohledu druhých –, uhýbá před jakýmkoli zachycením: touha se žene ke své kořisti a nachází v ní jen bolest – svou vlastní bolest –, již činí ještě větší úměrně s tím, jak se kořisti zarputile domáhá; touha se potom stává ničivou zuřivostí. To, co pak odhaluje, je daleko spíše její vlastní prchavá hloubka, absence jakékoli vnitřní opory, zbloudilost. Stejně jako hrdina vidí druhé, aniž k nim může dospět, vidí i sebe, aniž může dospět k sobě samému. Ví, že na něho doléhají zmat-

<sup>7</sup> *Faidra*, I, 3 [*Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire / Et dérober au jour une flamme si noire*; cit. podle českého překladu, *Faidra*, cit. dílo.]. Tento konflikt světla a stínu analyzuje Albert Béguin ve studii nazvané *Phèdre nocturne*. Viz *Poésie de la présence*, Neuchâtel, La Baconnière 1957, s. 115 – 122.



ky, ale mimo to už nic neodhaluje. Pohled, odkázaný zpět k sobě samému, se stává strnulostí: „Co vidím?“ Tato otázka je zjevně předurčena k tomu, aby zůstala bez odpovědi. To je okamžik, kdy je hrdina vystaven té nejhrozivější zkoušce a čelí čemusi nestvůrnému. Nestvůrnost ale nespočívá ve výjevu, který se pohledu předkládá, není *před* pohledem, nýbrž je v pohledu samotném, v jeho ochromení, v onom marném tázání, v němž jsou oči otevřené jen proto, aby se zaplnily děsem rodícím se z nich samých (tak jako se Faidřiny oči zaplňují temnotou). Děsem bez obrazu, který se ale občas stává halucinací. Orestés ve svém deliriu znovu vidí Hermionu a hrozí se jejích „děsných pohledů“<sup>8</sup>: závěrečná vize je vizí pohledů a završuje tragický příběh, jenž setkáním týchž pohledů započal.

Nežli se racinovský pohled stane touto otázkou, obracející se zpět proti sobě samé, představuje nepokojnou otázku hroužící se do duše druhých. Společným rysem lásky a nenávisti u Racina je, že oboje se vyjadřuje tázacími větami. Abychom se o tom přesvědčili, stačí znovu si přečíst některé z velkých scén těchto divadelních her. Postavy se zde střetávají tak, že si bez oddechu kladou otázky: to je jejich způsob, jak se vyhledávat a zraňovat (vyhledávat se proto, aby se zraňovaly). Tyto otázky se často kříží: odseknutí v podobě nové otázky zaujímá místo odpovědi. Provokování za provokování. Slavná racinovská krutost nalézá v tázání svou oblíbenou zbraň. Postavy se doslova vzájemně napínají na skřípec a tímto skřípcem je otázka.<sup>9</sup> (V očích Dandina ze *Sudičů* nepostrádá toto mučení svůj půvab: „Chceš vidět mučidla? Sem za mnou, chce-li, vkroč?“ Na což Isabella odpovídá: „Je možno dívat se na lidi mučené?“ A Dandin: „Jen dlouhou chvíli když to aspoň zažene.“<sup>10</sup>)

Pohled-otázka je oživován dvojím záměrem: chce uchopit pravdu a současně chce vlastnit milovanou bytost. Tento dvojí záměr se proměňuje do jediného aktu: působit bolest. Způsobit, že vytožené bytosti vhrknou do očí slzy, znamená zároveň poznání i zmocnění se. Zdá se, že to, co předtím zarputile uhýbalo, se stalo uchopitelným. Slzy jsou jasným doznáním bolesti: jestliže se oběť nevzdá v lásce, vzdá se alespoň v utrpení. A milujícímu, z něhož se stává kat, působí slast, když může nabýt vlivu nad pohledem, který mu už neunikne a jímž už nebude opomíjen. Slzy, jež kvůli němu kanou, pro něho budou důkazem, že konečně existuje v očích té, kterou miluje. Potom získává jistotu, jež mu chyběla: je to však také jistota, že je více než kdy jindy odmítán. Takový je totiž u Racina osud pohledu-otázky: snaží se zmocnit bytostí, proniká až k samotnému prameni, z něž slzy prýští, ale čím silněji svírá kořist v podobě vytoženého pohledu, tím víc se z něho vylučuje. Dospívá k poznání, které hledal; toto poznání je však nesnesitelné, bolest způsobená tím, že milující je oddělen, že je vyvržen ven a navrácen zpět k hořké samotě, v něm nabývá přesnějších obrysů. Nejpalčivější bolest je tedy bolest katova. Když Junie

<sup>8</sup> *Andromacha*, V, 4 [*Dieux! quels affreux regards elle jette sur moi*]

<sup>9</sup> Slovní hříčka: *Les personnages se mettent littéralement à la question. Mettre à la question* = podrobit výslechu nebo vysloveně vzít na mučidla; *question* = otázka. Pozn. překl.

<sup>10</sup> *Sudiči*, III, 4 [*Dandin: N'avez vous jamais vu donner la question? / Isabelle: Hé! Monsieur, peut-on voir souffrir les malheureux? / Dandin: Bon! Cela fait toujours passer une heure ou deux; cit. podle českého překladu Sudílkové, Praha, E. Leschinger 1908, přel. A. Červinka*]

„pozvedá k nebi oči zmáčené slzami“,<sup>11</sup> netrpí Nero o nic méně než jeho oběť. Byl to on, kdo způsobil, že tyto slzy vytryskly, ale Juniin pohled se odvrátil k nebi. Pronásledovatel zná svou sílu a ví, že je zbytečná; utrpení, jež oči naplněné slzami působí, je větší než to, jež je působeno jím, a otázka se obrací zpět k Neronovi. Nero, obviněný tímto pohledem obtěžkaným výčitkou, nenalézá jinou odpověď než stupňování svého násilí, dokud je neučiní smrtelným, přičemž se stále více vydává napospas zlu. V tomto člověku se rodí a roste monstrum úměrně tomu, jak se vyhrocuje jeho láska, jakoby působením nějaké osudovosti přicházející zvnějšku. V pohledu oběti je totiž něco, co provokuje ke špatnosti: záměrná výzva ke krutosti, jež je sama přemrštěnou krutostí. Tušíme v něm skrytou radost z toho, že činí pronásledovatele stále provinilejším, že rozjitřuje jeho utrpení a dovádí je až do krajnosti. Bude tedy třeba, aby Nero dospěl k těm nejhorším násilnostem, které mu budou stále více zakrývat odpověď, po níž prahne. Protože i za bezesných nocí ho pronásleduje obraz Junie rozplývající se v slzách, bude usilovat o smrcení tohoto pohledu a pokusí se přemoci ono vytrysknutí slz, kterého se nemůže zmocnit. To je smysl slavné scény, kdy Nero, voyeur, který dospěje až k vraždě, vyhledává úkryt, aby špehoval setkání Junie a Britannika:

*Až ho uvidíte, pomněte, paní, že já vidím vás.*<sup>12</sup>

Onen sadismus, který u Racina vždy náleží k situaci pohledu přesahujícímu přes jiný pohled, není nikde vyjádřen lépe. Oči Junie, tajně sledované Neronem, již nebudou moci Britannikovi nic říci. Nero usmrcuje výměnu pohledů, z níž se živila láska Junie a Britannika, a činí tak opět výhradně s pomocí pohledu. Těší se z této zvláštní dioptriky utrpení, jejíž paprsky se sbíhají k místu, kde je ukryt. Schovaný voyeur, jemuž je na milost a nemilost vydáno štěstí těch, na které žárlí, přeměňuje toto štěstí na beznaděj. Tato beznaděj se mu však vrací zpět, takže do ní upadá on sám. Čím viditelnější je neštěstí, které způsobuje, tím silnější bude pro Nerona jistota, že není milován. V bodě, kde se setkávají paprsky této dioptriky, poté co prošly skrze zdrcený pohled obětí, dosahuje bolest svého vrcholu a zcela ničí voyeurovu rozkoš.

Přesahující pohled může být sice účinný co do krutosti, ale jeho krutost je známkou jeho selhání. Nejedná si přístup k onomu podstatnému vnitřku, po němž bažil. Vytrysknutí slz, které způsobuje, mu navrácí jeho krutost ještě znásobenou. Nezná ono jiné vědomí, kterého se chtěl zmocnit, ale nyní již zná své vlastní hranice, bod, jehož překonání mu osud zapovídá a jež nebude moci dobýt ani tak, že zemře nebo že nechá zemřít někoho jiného.

---

<sup>11</sup> *Britannicus*, II, 2. [v českém překladu: „Vzbudila touhu mou / Když v noci vedli ji sem smutnou, bezmocnou / zatímco proudy slz, jež v ohni třpytily se / smáčely napořád její překrásné líce.“ J. Racine: *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990, přel. Gustav Franc]

<sup>12</sup> *Britannicus*, II, 4. [*Madame, en le voyant, songez que je vous vois*; „A nezapomeňte, že všechno uvidím“, J. Racine, *Britannicus-Ifigenie-Atalia*, cit. dílo]. K tomu viz Charles Mauron: *L'Inconscient dans la vie et l'oeuvre de Racine*, Aix-en-Provence, Gap, Ophrys 1957.

Ted' již můžeme lépe upřesnit význam těch dvou základních situací, v nichž se racinovská bytost ocitá: dívat se a být pozorován. Akt vidění v sobě nese základní selhání; bytost v něm naráží na určité temné odmítnutí, odhaluje v něm svou nemohoucnost. Ne snad že by pohledu chyběla jasnost, avšak tato jasnost, naproti tomu, k čemu dochází u Corneille, nikdy nemůže být proměněna na pevnou vůli nebo na účinné jednání. Racínovský pohled není zaslepen natolik, že by nemohl odhalit pravdu. To, že není zaslepen, je ale pro něho tím nejhorším údělem: všechny pravdy, které pohled odhaluje, jsou zhoubné, všechna doznání, která vyvolává – a k jejichž získání vynakládá nesmírné úsilí – budou mít smrtelné následky. Racínovy postavy jsou dost jasnozřivé, aby ve svém násilí samém rozpoznaly slabost, před níž není úkrytu. Vědí, že je cosi vleče proti jejich vůli, a nemohou učinit nic, aby se vyhnuly své zkáze. Poznání zbytečně jasné, neboť otevírá cestu k nepřekročitelné nejasnosti. Pronikavé vidění, které neukončuje poblouznění, ale naopak je stupňuje. Odhalená pravda není v žádném případě něčím spásným: „Mám oči“, prohlašuje Erifila;<sup>13</sup> ale když pozná svou vlastní identitu, sezná, že je odsouzena k smrti a sama si v záchvatu zuřivosti tuto smrt přivodí. Žádný příklad nepotvrzuje lépe onu skutečnost, jež se v Racínových tragédiích neustále opakuje: jestliže iluzi a zaslepenost lze překonat, pak jen proto, aby byla nastolena smrtonosná pravda. Postup tragického zmátení takto splývá s postupem poznávání.

V aktu *vidění* s celou jeho posesivní násilností se skrývá slabost a vědomí této slabosti. *Být viděn* naproti tomu bude v téměř stejném okamžiku znamenat odhalení sebe sama jakožto provinilého v očích druhých. To, co racínovská postava očekávala, byl laskavý pohled, něžné milostné přivlastnění; to, co ve skutečnosti objevuje, je její vlastní vina. Namísto štěstí pramenícího z toho, že na ni někdo hledí, nachází neštěstí pramenící z toho, že je viděna ve svém provinění. Nejen proto, že se tato postava, tak jako Nero nebo Pyrrhus, proměnila na kata, aby se chopila neuchopitelného, ale proto, že v každém toužícím pohledu je předem jakási transgrese, překročení zákazu, počátek zločinu. Racínovská postava to ví už přímo v okamžiku, kdy se setkává s jiným pohledem, a od té chvíle už nemůže provinění uniknout; je doslova *zafixována* ve své provinilosti.

Jako by chtěl provinilost ještě zdůraznit, nechává Racine nad tragickým rozporem, do něhož jsou postavy vtaženy, zasáhnout ještě jiný, přesahující pohled – nejvyšší instanci –, jež na ně dopadá z větší výšky a větší dálky. Stačí několik narážek, porůznu rozmístěných v textu: oči celého Řecka jsou obráceny ke svému vyslanci Orestovi a králi Pyrrhovi (*Andromacha*); Řím pozoruje Titovy lásky (*Berenika*); Faidra ví, že je viděna Sluncem; a náboženské hry se odehrávají pod dohledem Božího oka. Provinilost postav se pokaždé rodí pod svrchovaným pohledem tohoto svědka, nebo lépe řečeno tohoto transcendentního Soudce. Všechny pohledy, které si lidští hrdinové vyměňují, jsou špehovány neúprosným okem, jež zatracuje a odsuzuje. Zaměstnání uspokojováním svých vášní, všichni se domnívali, že se mohou před společenstvím, Sluncem nebo Bohem skrýt; všichni se pokusili uniknout před obviňujícím pohledem. Tento pohled se však za kratší či delší dobu všech opět zmocní. Stálo by za to, aby si ten, kdo se chystá analyzovat vývoj Racínova

---

<sup>13</sup> *Ifigenie*, II, 8.

divadla, položil otázku, jakým způsobem přesahující a obviňující pohled, poté co byl jakousi kolektivní osobou (lidem, národem), nabyt v pozdějších hrách náboženské hodnoty: stává se Bohem, Sluncem, absolutními a nad-tragickými silami, které z výšky ovládají a řídí tragický děj. Stále platí, že když racinovský člověk není vyvolen k tomu, aby byl interpretem Pohledu (Calchas, Jojada), je bez milosti vystaven Soudcově hněvu. Tento hněv někdy přivodí rozsudek smrti, ale nejčastěji pouze ustaví Provinění a nechá člověka, ať se s ním potýká.

Slabost a provinění: takové jsou stále přítomné a téměř splývající významy, jež Racine připisuje aktu toho, kdo se dívá, a situaci toho, kdo je viděn. Jediný pohled bez slabosti – pohled transcendentního Soudce – má svůj zdroj před nebo za hranicemi tragického světa. Člověk z tragického světa, tj. ze světa slabosti a provinění, nikdy nevystupuje. Nedostane se mu žádná pomoci, která by přišla odjinud. Jestliže cítí, jak na něho dopadá přesahující pohled Soudce, bude to jen proto, aby se rozpolcenost stupňovala, a ne proto, aby se vyléčila. Ten, kdo má otevřené oči, i ten, kdo o sobě ví, že je viděn, nedojde žádného pokoje.

Tato poetika pohledu – slabosti a provinění pohledu – se nepochybně zrodila při setkání řecké tragédie a jansenistického myšlení. Poetika pohledu zrozená z Racinovy imaginace přinejmenším nalézá v Port-Royalu a u Euripida jistou ideologii, která jí odpovídá. Křesťanská tragika Hříchu se zde propojuje s antickou tragikou Pochybení; a bůh-pronásledovatel z Euripidových divadelních her zde splývá s Bohem, s jehož pohledem se člověk nemůže setkat, aniž sám sebe rozpozná jako hříšníka.

Jsme ale v divadle, a ne před Božím tribunálem. V divadle, jehož existence je skandální, protože básník a diváci si uzurpují přesahující pohled Soudce a sami chtějí ovládat a soudit. V této zvláštní vizuální konstrukci, v níž se pohledy vrší na pohledy, ustavuje básník jeden nejvyšší pohled: rozumný pohled na nerozumnou vášeň, pohled prodchnutý soucitem nad nemilosrdným osudem. Toto nejvyšší vidění je poezie. Právě z poezie všechno vzchází a do ní se všechno navrácí. Přetrvává v ní však nesmazatelný nepokoj a úzkost. Pro diváka je tragické poznání zvláštní slasti pramenící ze zjištění, že člověk je slabý a provinilý. Poslední důkaz zranění způsobeného Pohledem: díky této slasti nám vytrysknou slzy – které nyní nikdy nemůže vidět.

---

Z francouzského originálu Racine et la poétique du regard. In: *L'Oeil vivant*, Paris: Gallimard 1999, s. 71 – 92 přeložil Josef Fulka.