



Racionalita coby most mezi posvátným a profánním: Rotrouův *Genesisius* a Racinova *Esther*

Záviš Šuman

Univerzita Karlova

zavis.suman@ff.cuni.cz

RATIONALITY AS A BRIDGE BETWEEN THE SACRED AND THE PROFANE ROTROU'S *LE VÉRITABLE SAINT-GENEST* AND RACINE'S *ESTHER*

The article focuses on some of the obstacles which the French early-modern dramatists had to face when choosing a sacred subject-matter. Certain of d'Aubignac's remarks on the period's theatrical practice allow us to detect the main arguments of conservative churchmen opposed to the theatre. But alongside such opposition, d'Aubignac also raises "practical" questions, especially when it comes to avoiding specific misleading paths such as the ambiguity of rigorously defined theological concepts (e.g. "grâce") or the dramatic means of theatrical illusion based largely on the ubiquitous claims of verisimilitude. We aim to show in what specific manner Rotrou and Racine integrated those requirements when treating religious subjects. Despite the fact that both dramatists may have relied upon the irrefutable authority of sacred sources (especially Racine, who draws his subject from the Old Testament), we observe that neither of them disrespects the period's theatrical rules, or their rational context.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Jean Racine — Jean de Rotrou — Abbé d'Aubignac — francouzský klasicismus — náboženská tragédie — francouzská literatura

Jean Racine — Jean de Rotrou — Abbé d'Aubignac — French Classicism — Religious Tragedy — French literature

Zaměřím se na některé aporie spojené s raně novověkou francouzskou tragédií na biblické náměty, povýtce starozákonní, a s tragédií, jež se inspiruje dějinami křesťanství, nejčastěji osudy mučedníků. Jde o aporii, v níž se vztah mezi tzv. racionálním a tzv. iracionálním jeví při bližším pohledu jako poměrně složitý. Posvátno totiž narušuje profánní řád, vnáší do každodennosti úžas, živí heroismus, láme pragmatické mocenské postoje a staví hrdiny před zásadní volbu. Jako první příklad uvedených žánrových variet mi poslouží Racinova *Esther*, jež byla uvedena v sirotčinci Mme de Maintenon na sklonku osmdesátých let 17. století, a coby prototyp mučednické tragédie jsem zvolil jednu z nejslavnějších her Jeana de Rotrou *Le véritable Saint-Genest* z roku 1645 (vydána v r. 1647), která zpracovává téma náhlé, nečekané a zázračné konverze ke křesťanství. Ačkoli mají obě tragédie odlišný ráz a jejich vznik odděluje téměř padesát let, pokusím se poukázat na jejich žánrové konstanty, a zejména na fakt, že ani biblická tragédie v Racinově pojetí nespolehá výhradně na dogmatický, a tedy



nezpochybnitelný ráz zjevené Pravdy — podřizuje se totiž jednomu ze zásadních požadavků dobové divadelní estetiky, tj. věrohodnosti.¹ Jak známo, tato kategorie stojí a padá právě s reflexivními postupy založenými na zdánlivě či skutečně logických vztazích a atribucích, popř. atribučních schématech, např. na kauzalitě dramatického děje. Racine samozřejmě není heretik a nezpochybňuje autoritu Božího slova, ale je důležité uvědomit si, že při zpracování starozákonního námětu využívá kompozičních postupů, které uplatnil i v tragédiích čerpajících z řecko-římské mytologie či dějin. Důsledkem tohoto synkretického tvůrčího postupu je rozostření hranic mezi tragédií profánní a posvátnou. Nejsem sice příliš nadšeným přívržencem pokusů o esencialistický přístup k traktování dějin divadla, a v tomto postoji mě utvrzuje nejen fakt, že definice tragična jsou často svízelné, historicky nepřesné či zjednodušující, ale navíc i skutečnost, že v 17. století ve Francii ani neexistují.² Na druhou stranu však nepopírám, že francouzská raně novověká tragédie vykazuje řadu jednotlivých prvků, které žánrová (co se týče tvaru, obsahu i funkce) rozmanitost může na první pohled snadno zastříť.

VĚROHODNOST VE ZPRACOVÁNÍ MYTOLOGICKÝCH NÁMĚTŮ

Christian Delmas se celý život zabývá tzv. „tragédies à machines“, tedy hrami, které zpracovávají zázračné mytologické příběhy a využívají k tomu nejmodernějších výtvarných tehdejší jevištní techniky. V jedné ze studií Delmas přesvědčivě dokazuje,³ že se tragédie se stroji navzdory zázračným, magickým a nadpřirozeným událostem drží principu kauzální výstavby děje. Podobné tendence je možno vypořádat i ve světských mytologických tragédiích. Corneillovo zpracování Médeina úniku z Korintu nepředestírá před zraky diváků na jevišti pouze nahodilý a běžnému rozumu se vymykající zásah *deus ex machina*. Hrdinka je zobrazena jako čarodějka a Corneille v rozboru své první tragédie z roku 1635 sám vysvětluje, do jaké míry mu záleželo na tom, aby všechny magické prvky do struktury dramatu začlenil tak, aby se Médein triumf dal vztáhnout k její povaze, což není v aristotelském duchu kritérium psychologické, nýbrž estetické, zaručuje totiž věrohodné uspořádání dramatického děje.⁴ Jedem napuštěný šat, kouzelný lektvar, padající okovy ve vězení a Médein grandiózní únik tak vytvářejí ucelený a koherentní obraz o hrdinčiných nadpřirozených schopnostech. Corneille se tak podvoluje Aristotelovu požadavku důsledné povahokresby, jednoho z pilířů věrohodnosti, byť spíše té mimořádné, jak by poznamenal např. Jean

1 K různým konceptualizacím tohoto zastřešujícího požadavku všech neoklasicistických doktrín srov. Duprat 2009, Pasquier 1995, s. 39–68.

2 Jeden z takových ambiciózních pokusů představuje Benjaminova rozporuplně přijímaná „idea tragična“. Navzdory četným generalizacím a dílčím opomenutím však Benjaminova ze svévolně anachronického přístupu napadat nelze, mj. proto, že mezi tragédií (resp. jejím „duchem“) a truchlohrou, tak jak se ustavila v německojazyčném prostoru, vede poměrně ostrou hranici. Z četných studií k rozmanitým genologickým přístupům (nejen) k tragédii srov. Rohou 1992, Svatoň 2017a, 2017b.

3 Srov. Delmas 1992, zejména s. 109.

4 K povahokresbě u Corneille srov. Šuman (v tisku).



Chapelain.⁵ Epizoda s Aigeem, kterou Eurípidés ve své hře nezačlenil do hlavní dějové linky, je u Corneille věrohodněji provázána s Médeiným osudem, nikoli ovšem bez poukazu na „historické“ prameny. V Corneillově zpracování mytologického námětu se z Aigea stává Iásónův zhrzený sok v lásce, který se coby staříčkový athénský král bez potomků vzdorovitě mstí a poskytne kruté vražedkyni dětí azyl.⁶

Ani Racinovo zpracování Hippolytova skonu ve *Faidře* není jen pouhým důsledkem Théseovy unáhlené prosby k Neptunovi, aby pomstil Faidřino domnělé ponížení: mládenec ztrácí vládu nad splašenými koňmi, a ti jej v drásavé agónii usmýkají k smrti, avšak pozornému divákovi nesmí ujít, že tragédie začíná rozmlouvou mezi Hippolytem a jeho vychovatelem Theraménem, který se podivuje nad tím, že se jeho svěřenec přestává náruživě věnovat lovu. Hippolytos otěže svého oře nesvívá pevně v ruku, neboť se zamiloval do Aricie. Jinak řečeno, Corneille i Racine do svých dramát zapracovávají motivy, v jejichž světle se zdánlivě nahodilý boží zásah shůry jako výlučně nahodilý či zcela nevěrohodný jevit nemůže. Zachovávají kouzelné prvky antických katastrof, avšak zároveň je silně racionalizují. Uvidíme, že náboženská tragédie používá analogických postupů.

OBŽALOBA DIVADLA

Přestože se křesťanské drama ve Francii ustavilo jako méně svébytný žánr než např. *auto sacramental* ve Španělsku (Lope de Vega, Calderón), těšilo se během raného novověku vytrvalé a zanícené oblibě. Zatímco na mnohé převážně jezuitské autory konzervativně pojatých náboženských her, jejichž provozování se řídilo pokyny z kompendia *Ratio studiorum*⁷ a jež sledovaly vesměs didaktické cíle, se dnes poza-

5 Srov. Chapelainovo rozlišení řádné a mimořádné věrohodnosti v *Sentiments de l'Académie Française sur Le Cid* (Pojednání Francouzské akademie o Corneillově *Cidovi*, 1637): „Posuzujeme-li správně Aristotelův názor na věrohodnost, máme za to, že rozlišuje toliko dva její druhy; první druh, tj. věrohodnost řádná, zahrnuje věci, které se lidem stávají obyčejně v závislosti na jejich postavení, věku, povaze a vášních: tak je tedy věrohodné, že kupec usiluje o zisk, že dítě není opatrné, že na rozmařilce dolehne bída, že zbabělec prchá před nebezpečím, a vše, co z toho obyčejně vychází. Druhý druh představuje věrohodnost mimořádnou, jež obnáší věci, které se stávají zřídka a navzdory řádné věrohodnosti, jako např. že lstivý podvodník bude podveden a mocný tyran poražen, sem řadíme události překvapivé, které nazýváme náhodou, ale které zákonitě vyplynou ze zřetězení věcí, jež se běžně stávají.“ Chapelain 2007, s. 287. Všechny cizojazyčné texty přeložil autor článku. Za jejich laskavé přečtení děkuje Catherine Ébert-Zeminové.

6 Srov. Corneillův rozbor *Médeie* z roku 1660, v němž dramatik hájí své novátorské zpracování Aigeova milostného třeštění: „Chci, aby tento vládce působil zajímavěji, a proto se v mé hře zamiluje do Kreúsy. Ta však dává přednost Iásónovi a zhrzený Aigeus ji unese. Když je Kreúsa osvobozena, upadne do zajetí. Zachrání ho Médeia a Aigeus jí pak z vděčnosti slíbí, že ji bude nejen ochraňovat, ale že se s ní dokonce, jak nás o tom poučují dějiny, ožení.“ Corneille 1980, s. 538.

7 Pravidla jsou sice přísná (žádné ženské převleky, cenzura, uměřenost atp.), ale divadlo a jiná (dokonce i veřejná) představení *Ratio* připouští jako vítanou průpravu k řečnickým dovednostem, zejména k deklamaci. Srov. *Ratio studiorum* 1997, §§ 87, 90, 389, 478, 515,

pomnělo, Jean de la Taille, Robert Garnier, Antoine Montchrestien, Pierre Corneille, Pierre du Ryer a Jean Racine přináležejí všichni mezi kanonické autory. Kosta Loukovitch ve třicátých letech 20. století podrobně zmapoval vývoj náboženského divadla ve Francii.⁸ Jako nejpłodnější se při zpětném pohledu jeví období náboženských válek, tj. poslední třetina 16. století, kdy se náboženské drama stalo mj. tribunou sporů mezi katolíky a protestanty, a pak čtyřicátá léta 17. století, kdy oživení náboženského divadla silně podpořil kardinál Richelieu. Emblematickou hrou, jež tomuto renouveau dala podnět, je pak bezesporu Corneillův *Polyeuktos*, na kterého explicitně navázal Jean de Rotrou v *Genesisovi*, byť ideově obě hry vyznívají zásadně jinak. Corneille se jako odchovanec jezuitů přiklonil k molinistickému pojetí účinné součinnosti svobodné vůle a Boží milosti: lidský osud není pouze v rukou božích, boží vůle jej neovládá ani nepredestinuje cele. Rotrouův *Genesisius* pak souzní s jansenistickými tezemi o předurčení ke spáse.⁹ Jak patrně, dobové teologické polemiky měly zásadní vliv na dramatickou tvorbu, která byla vždy oblíbeným terčem radikálních odsudků. Tato nesmířlivá kritika má sice kořeny už v pozdní antice, v 17. století však ve Francii díky stoupající oblíbě divadla, a tím i jeho vlivu nebývale sílí. Jednotlivé etapy této mnohvrstevnaté obžaloby divadla vynikajícím způsobem zpracoval Laurent Thirouin,¹⁰ přičemž poukázal nejenom na teologické, morální, filosofické a estetické postuláty, na nichž se kritika zakládá, ale přesvědčivě ukazuje rovněž, do jaké míry staví na tom, co bychom mírně anachronicky mohli označit jako jakýsi předvoj daleko pozdějších kulturně-antropologických přístupů. Toto prizma je charakteristické zejména pro Pierra Nicola, autora vlivného *Traktátu o divadle*¹¹ a řady drobnějších esejí, např. latinsky napsané stati *De vera pulchritudine*, která se v duchu augustiniánského novoplatonismu zabývá vztahem mezi pravdou a nepomíjivou, věčnou a univerzálně pojatou krásou.¹² Není zde prostor, abych tyto složité polemiky představil v celé jejich košatosti, ale chci se zastavit u jedné kapitoly z neméně vlivného d'Aubignakova spisu *Pratique du théâtre* (Divadelní praxe, 1657), který nesmířlivý abbé zhotovil na Richelieuovu zákazku již koncem třicátých let.¹³ V kapitole „Des discours de la piété“ (O pobožných promluvhách), sepsané nicméně až v šedesátých letech (nebyla tedy součástí prvního vydání spisu a vyšla v roce 1728, tedy dlouho po autorově smrti), se totiž setkáváme v koncentrované podobě s řadou výtek, jimž sakrální divadlo ve Francii 17. století muselo čelit. D'Aubignakovy teze mají — jak napovídá název jeho spisu —

ss. 93, 171, 202, 213. O školském (nejenom jezuitském) divadle ve Francii viz obsáhlý sborník *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, 2007.

8 Loukovitch 1933. Další významné práce o sakrálním dramatu ve Francii: Lebègue 1929, Miller 1988, Street 1983.

9 Srov. komentář Françoise Bonfilse a Emmanuelle Héninové in Rotrou 1999, s. 166–167.

10 Thirouin 2007. Ze starších prací srov. zejména Phillips 1980.

11 Nicole 1998.

12 K Nicolovým estetickým názorům a zejména k jeho teorii tzv. „sentiments imperceptibles“, která předjímá raně osvícenské postuláty, srov. úvodní stať Béatrice Guyonové in Nicole 1996, s. 9–46.

13 Dnes je k dispozici v moderní kritické edici s rozsáhlým komentářem Hélène Babyové (d'Aubignac 2011). K d'Aubignakovu estetickému systému lpícímu na přísně důsledné věrohodnosti, a tedy k utopickým rysům celé jeho estetické soustavy, srov. Forestier 1990.



méně spekulativní charakter než teze u moralistů, neboť se zabývají převážně skutečnou divadelní praxí, a umožňují nám tedy v jasných obrysech nahlédnout, s jakými konkrétními problémy se dramatici potýkali. Nejdříve je představím a posléze se pokusím předestřít, jak se k těmto svízelným postavili Rotrou a Racine.

D'AUBIGNAKOVA PRAGMATICKÁ BILANCE

D'Aubignac zprvu upozorňuje na náboženské kořeny řeckého antického divadla: zpěvy a tanec, později i vložená interludia, která nazývá epizody, byly určeny k počtě Baccha a dalších bohů, kteří se často objevují na jevišti i coby jednající postavy, jež přímo zasahují do děje. Náboženský charakter vložených epizod přetrvává i u Plauta a Terentia, a samozřejmě rovněž v tragických chórech. Tato starověká praxe však podle d'Aubignaka ztratila svou opodstatněnost, divadlo má sloužit především rozptýlení („divertissement“), a ani pokusy kongregace Bratří Utrpení a Zmrtvýchvstání Našeho Spasitele Ježíše Krista (sídlila v Burgundském paláci, který se během 17. století stal nejvýznamnějším divadlem specializujícím se na tragédii) o obnovu středověkých mystérií se nesetkaly s dlouhodobým úspěchem. Zabraňuje tomu totiž kočovný a nemravný život herců. Mají-li ztvárnit pevné a víře zcela oddané a exemplární charaktery, museli by změnit své životní návyky, jinak vystavují posvátná témata výsměchu, a co víc, mohou nabádat i k podobně nepočetnému životu, jenž se zanícené a oddané víře hrubě protíví. Tento tradiční argument proti prospěšnosti nejenom posvátného divadla se objevuje již u Tertuliána, sv. Cypriána, Augustina nebo třeba v homiliích sv. Jana Zlatoústého, a d'Aubignac jej neváhá uvést dokonce jako nejpádnější důvod neúspěchu svých vlastních her na náboženský námět (*Panna Orleánská*, 1640/uvědono 1642; a *Svatá Kateřina*, okolnosti uvedení jsou nejisté a knižně nikdy nevyšla).¹⁴

Dalším článkem d'Aubignakovy kritiky — a ani zde abbé nepřichází s ničím zcela původním — je hrozba kontaminace posvátného s profánním. Autor poukazuje na nedostatky Corneillových dramát *Polyeuktos* (1642/3) a *Theodora, Panna a Mučednice* (1645/6). V předmluvě ke svému obsáhlému filosoficko-alegorickému románu *Macaris a neb Princezna Ostrovů Štěstěny*, který má sloužit jako vulgarizace stoické morálky a na nějž ve spise *O divadle* odkazuje, d'Aubignac dokonce tvrdí, že nezpochybnitelná autorita Svatého písma, jež nesděluje nic než pravdu, je s divadlem, esenciálně fikčním a iluzivním, prostě neslučitelná. Posvátné náměty totiž fikčnímu dílu propůjčují zdání pravdivosti, a naopak zjevená pravda a dogmatické články víry jsou svévolně vystaveny nebezpečí, že budou chápány jako bohapustá lež:

Vzhledem k těmto úvahám nemohu připustit, aby si epická nebo dramatická báseň zvolila námět z Písma svatého, neboť výmysly Smrtníka se zde mísí s tajemstvími, jež nám zjevil Bůh, propůjčují lži zdání pravdy či pravdě zdání lži. Čím věrohodnější věci si vymyslel, tím jsou nebezpečnější, neboť tím snáze jim posluchač uvěří, takže tato směs na nás působí dvojím protikladným, ale stejně škodlivým účinkem. Prostoduchá a nevzdělaná mysl, která se nenaučila rozlišovat pravdu od nepravdy, uvěří, že pravdivé je vše, a nechá se obelhat

14 Srov. komentář H. Babyové in d'Aubignac 2011, s. 457.

smyšlenkami, kterými ji šálí podmanivá obrazotvornost, místo toho, aby plna bázně důvěřovala toliko zjevením pocházejícím od Ducha svatého. Libertinové naopak rádi předstírají zaslepenost, na které si zakládají, a holedbají se tím, že nevěří posvátným tajemstvím, kterým by se podle nich nemělo věřit víc než věcem, jimiž se, jak přitom dobře vědí, okrašluje básnictví.¹⁵

Na jedné straně zde d'Aubignac analogicky formuluje zásadu tzv. Senaultova paradoxu (čím počestnější je chování postavy a oč důmyslněji jsou zahaleny její špatné povahové sklony, tím více narůstá nebezpečí šalby a z ní plynoucí morální zkázy),¹⁶ jeho pragmatické postoje a smysl pro realitu mu ovšem zároveň a poněkud paradoxně zabraňují v tom, aby náboženská témata z dramatické literatury zcela vymýtil. Stanovuje tudíž dvě podmínky: básník se nesmí zpronevěřit velikosti a vážnosti křesťanských mystérií a zároveň musí dílo promyslet tak, aby vyznívalo jednoznačně zbožně. Současně varuje před možnými excesy: básník (resp. dramatická postava) se nemá pouštět do složitých teologických disputací, ani proti víře jakkoli brojit, většinou totiž nedokáže přesvědčivě čelit zlomyslným argumentům bezvěrců, poněvadž články víry dostatečně nezná — vždyť mu schází erudice a smysl pro nuance. D'Aubignac přitom uvádí zajímavou anti-karteziánsky laděnou poznámku: křesťanská víra a náboženství jsou svou podstatou božské a běžným, přirozeným rozumem je tudíž nemůžeme pochopit. Bezvěrci a pohané ovšem křesťanství neúnavně haní a používají přitom argumentační výzbroj, jež je čistě racionální povahy, nebo se opírají o smyslovost, která je svádí na scestí. — A úkolem básníka podle d'Aubignaca musí být, aby podobně zbloudilých postupů nevyužívaly jeho postavy: ponoukají totiž k zavrženíhodným nepravostem. Hélène Babyová v komentáři k této pasáži uvádí, že se zde d'Aubignac přibližuje pascalovskému pojetí „sentiment sensible“, a nikoliv karteziánskému modelu „sentiment intelligible“.¹⁷ Z těchto úvah abbé dovozuje a na příkladu nactiutrhačských a rouhavých promluv Stratoniky z Corneillova *Polyeukta* dokazuje, nakolik se básník vystavuje nebezpečí, že bude označen za šířitele libertinství, byť zároveň připouští, že Corneillovo drama vyznívá jednoznačně apologeticky.

Nemenším úskalím, kterému dramatici čelí, je také závazné pojmoslovné ukotvení teologických pojmů: nelze s nimi zacházet libovolně a nahrazovat je neotřelými obrazy či metaforami, jež jejich ustálený význam rozostřují, či dokonce zatemňují. Jinak řečeno, dramatik nesmí podlehnout touze po půvabu básnických obrazů a měl by se vystříhat manýristických ornamentů. Ani snaha o rigorózní, pojmoslovně přesně vymezenou křesťanskou morálku se však nevyplácí. Divadlo totiž svým posláním není uzpůsobeno k tomu, aby v něm divák soustředěně naslouchal horlivým morál-

15 D'Aubignac 1979, s. 141–142.

16 Autorem tohoto dnes již obecně přijímaného pojmenování je Laurent Thirouin. Srov. následující úryvek, jež uvádí na s. 42 Thirouinova výše citovaná monografie. Pochází ze Senaultova díla *Le Monarque ou les devoirs du souverain* (Vladař a vladařské povinnosti, 1662): „Chceme-li však tento rozpor posoudit nestranně, musíme připustit, že čím víc hra mám, tím je nebezpečnější, ba troufám si říci, že čím působí počestněji, tím je v mých očích habebnější. Když se dobře bavíme, do mysli se nám pokradmu vloudu leccos, a žádná špatnost není natolik ohavná, aby nás tímto jedem pozlátka nezlákala.“

17 In d'Aubignac, cit. ed., s. 453, pozn. č. 152.



ním exhortacím, poněvadž je cele v zajetí šálivých smyslů, a navíc se veřejně vystavuje zpytavým pohledům ostatních diváků. I zde hrozí, že budou promluvy i těch nejzbožnějších postav znesvěceny, protože na ně útočí nactiutrhaní rouhačských smíšků. Mravokárné kazatelství a *admonitio* na divadle zkrátka nemají co dělat, protože se míjejí s kýženým účinkem.

D'Aubignakova pragmatická bilance, jak patrně, není pro sakrální divadlo příznivá, a proto dramatikům navrhuje, aby náboženská témata zpracovali formou vyprávění či líčení („narrations“), a nikoliv prostřednictvím dramatického dialogu. Jednotná vypravěčská perspektiva jim totiž umožní, aby se v dramatu vyhnuli teologickým disputacím, na něž nestačí a jež by mohly vyznět planě a pohoršlivě. Největší potíž vidí d'Aubignac v tom, že dramatici kontaminují posvátnou látku světskými tématy, jinak řečeno že světská láska a zejména nedostatečně cudné projevy ženských hrdinek vážnost a vznešenou usebranost křesťanských dramát povážlivě narušují (Pavlína v Corneillově *Polyeuktovi*). V závěru svých úvah d'Aubignac ještě varovně dodává, že začlenění náboženské tematiky do her na mytologický či historický námět je stejně pochybené, a odsuzuje proto kritiku svatoušek a náboženských pokrytců, tak jak ji podává např. Molière v *Tartuffovi*. Se zřetelem k nespořádanému životu herců a hereček, zhusta ateistů, vidí abbé, vedle Jeana Chapelaina nejvýznamnější francouzský raně novověký teoretik dramatu, jediné východisko. Když už se náboženské hry píšou, nechť alespoň nejsou uváděny v divadlech.

Všechny výše zmíněné výtky nalezneme i v jiných polemických spisech, musíme k nim však přiřčlenit ještě alespoň jednu poznámku ryze estetického rázu. Jak známo, celé francouzské 17. století považuje za výsostně tragické afekty soucit a bázeň. Jak ovšem soucítit s hrdiny, jako je Rotrouův *Genesius* či Racinova *Esther*? Genesiovův mučednický osud může v divákovi vzbudit leda pohoršení (Aristotelovo *miarón*), poněvadž se hrdina nijak neprovinil. Divák by s ním mohl soucítit, kdyby se nějakého tragického pochybení dopustil, a v tomto případě by se pak dalo spekulovat o možném katarktickém účinku celého dramatu, ale tak tomu u Rotrouova *Genesia* není.¹⁸ Ještě složitější je situace u Racina.

VĚROHODNOST VÍŘE NAVZDORY

Věřohodnost je v konceptualizacích tragédie vždy nepokrytě kategorií relační. Nutno ovšem podotknout, že věrohodnost či spíše pseudoracionalizační strategie, jež má

18 S radikálním odsudkem mučednických her v souvislosti se specifickou povahou tragických afektů se setkáváme již v La Mesnardièreově *Poetice* z konce třicátých let: namísto aby mučednický osud diváka dojal k slzám, vzbouzí toliko srdce drásající děs: „Tento nepoměr [pochybení, za něž hrdina nepřiměřeně pyká] je ovšem v tragédii přijatelný, když přihlídneme k jejímu cíli: má totiž vyvolat soucit a strach, aby u diváka tyto vášně zmírnila, a to způsobem, jež objasníme. Avšak nikdy nebudu považovat za dokonalé kruté a nespravedlivé náměty jako například příběh, kde se zobrazuje umučení světců a kde se při pohledu na ctnost pronásledovanou strašlivým neštěstím, tedy na nepochopitelnou nespravedlnost zděsíme, až nám krev tuhne v žilách, místo toho, abychom nad takovou krutostí tonuli v slzách.“ La Mesnardière 2015, s. 244.



iluzi věrohodnosti nastolit, často rafinovaně nahrazuje princip kauzality prostou časovou posloupností, a to zejména těch událostí, které se odehrávají přímo na jevišti, před zraky diváků (*coram populo*). Z hlediska logiky lze tuto strategii jistě napadnout, ale z pohledu estetického platí to, že se nepohybujeme v řádu (zjevené) pravdy, ale v režimu rétorické věrohodnosti, jež má vyústit v dokonalou iluzi. Této představě se, podle teoretiků „pravidelného“ dramatu, podřizuje jeho vnitřní struktura, a právě proto kladou takový důraz na požadavky jako jednota místa, času a děje, stálost povahových rysů jednajících postav a koherence jejich postojů, tak aby divák mohl předvídat, jak se zachovají. Důsledné uplatnění požadavku věrohodnosti je však v dramatu takměř utopické; děj by se totiž zvrátil ve statickou a bezpátevní alegorii či neživotný, a-dramatický ideogram.

O Rotrouově *Genesisovi* lze říci, že věrohodnost ve striktním slova smyslu zastírá tím, že na prostředky divadelní iluze často explicitně upozorňuje — jedna a táž postava zastává dvojroli a vystupuje ve hře zároveň jako aktér a divák.¹⁹ Obě složky dramatu — *Genesisova* i *Adriánova* konverze — se prostupují, rámcové drama se prolíná s dramatem vloženým a vzájemně spolu interagují. Ačkoli Rotrou nedodrží např. pravidlo návaznosti výstupů v rámci jednoho dějství, koherenci jeho tragédii dodává několikeré opakování jedné a téže dramatické situace. Podobnou roli hraje v *Racinově Esther* chór, který téměř neopouští jeviště, a je tedy vskutku jednající postavou, jejíž skutečný vliv na Achašverovo závěrečné velkorysé gesto nelze zpochybnit. Zdvojení role postav u Rotroua a skutečně dramatická funkce chóru u Racina mají tutéž funkci — posilují koherenci dramatického děje. Dalším společným rysem obou tragédií je to, že zázračné prvky nepředvádějí přímo na jevišti. Na *Adriána* i *Genesisia* u Rotroua sestupuje Boží milost mimo prostor jeviště, a ani *Genesisův* křest se neodehraje přímo před zraky diváků. Podobně zachází *Racine* s *Achašverem*: poté, co vyslechne dlouhou *Estheřinu* obžalobu, v níž hrdinka usvědčuje *Hamana*, perský panovník odchází z jeviště. Je to výsostně dramatický moment, poněvadž o osudu Židů a *Mordokaje*, jemuž byla *Esther* v útlém dětství svěřena, stále nepadl ortel. Divák je v napětí. Když se *Achašveroš* po krátké chvíli vrací na jeviště, nechce už nikoho slyšet. Jako důkaz *Hamanovy* zrady mu postačí, že ho spatří, kterak klečí u nohou *Esther* a prosí ji o slitování. Perský král jako orientální despota *Hamanovi* neumožní, aby se hájil, a posílá ho na smrt.

Ani dalšího z *d'Aubignakových* požadavků, tj. aby se autor vyvaroval dvojznačných, byť terminologicky ustálených slov, se žádný z obou dramatiků nedrží. A to ani u tak zásadního pojmu, jako je „grâce“. Může znamenat Boží milost — což je, jak známo, jeden z nejkontroverznějších článků jezuitské i jansenistické věrouky —, ale také půvab, zalíbení a slitovnost. Rotrou i *Racine* víceznačnost tohoto slova totiž využívají dramaticky a mísí tak jeho profánní a sakrální význam. *Richard Scholar*²⁰ přesvědčivě ukázal, že se *Racine* opírá o různé dobové výklady starozákonní *Knihy Esther*, a to nejen podle hebrejského kánonu, ale rovněž podle řecké tradice, jež *Knihu Esther* rozšiřuje o vsuvky, které měly zajistit lepší duchovní pochopení knihy, mezi nimi zejména otázku Boží milosti. Nejednoznačnost pojmu „grâce“ se u *Racina* navíc pojí s užitím *augustiniánského nescio quid* („je ne sais quelle grâce“). *Achašveroš*

19 Srov. Morel 1991.

20 Scholar 2002.



OPEN ACCESS

rezignuje na to, aby slovně vyjádřil, jak mocně na něho Esther zapůsobila. Oněmí úžasem, jeho ochromení zde nabývá takměř extatické povahy. V Racinově *Esther* nad výřečností i nad veškerou očekávanou racionalizací převáží jednoduché, avšak nanejvýš patetické a dramatické gesto. Je to další z důkazů, nakolik se Racine inspiroval estetikou obnoveného longinovského vznešena²¹ — a připomeňme také, že slavný Poussinův obraz zpracovává právě tento biblický motiv.²²

Obě hry také mísí posvátné s řádem pozemským a jeho zákony. Jak Genesiovo obrácení na víru, tak Estheřino rozhodnutí odhalit svůj pravý původ jsou riskantní transgresí platného vezdejšího řádu. Do střetu se tedy dostává světské a posvátné, přičemž v obou případech máme co do činění se svrchovaným činem, v jehož důsledku se oba protagonisté vystavují největšímu možnému riziku, hrozbě smrti. Zatímco Genesius skutečně mučednický umírá a o tragičnosti celé hry tedy nikdo nepochybuje, Racinova *Esther* bývá často interpretována jako jakási alegorická moralita, která by měla ilustrovat jansenistické pojetí Boží prozřetelnosti a spásy.²³ Toto čtení se mi jeví jako liché, poněvadž odhlíží právě od profánních, mocenských a politických aspektů. Esther nespolečá toliko na Boží milost. V posledním dějství je do tragického soukolí vtažen sám Achašveroš — dozvídá se, že miluje Židovku — a teprve po tomto odhalení se Esther pouští do rétoricky důmyslně komponované promluvy, kde Racine obratně využívá postupů, které kombinují prvky soudních a poradních řečí. Elogium židovského Boha a následná glorifikace největšího perského krále Kýra Velikého je půdorysem, na jehož pozadí hrdinka líčí osudy Židů, a potom usvědčuje zrádného Hamana. Esther staví na tom, čemu rétorika říká objektivní důkazy, tedy svědectví a dějiny, *pathos* a *ethos* ustupují do pozadí, a to jak v exordiu, tak v závěrečné části celé její promluvy. Spoléhali by Racine pouze na Boží prozřetelnost, jeho Esther by pravděpodobně volila zcela jiné prostředky.²⁴

Závěrem chci zdůraznit, že obě tragédie využívají zázračných prvků, ale přitom nerezignují na to, aby je vepsaly do osnovy, kde má teprve vyniknout jejich logická, kauzální podmíněnost. Racionalita zde není pouhým prostředkem k apologii právě a jediné následováníhodné víry, ale umožňuje dynamizovat látku, která by jinak mohla vyznít plytce, prkenně, strnule. Cílem tragédie není, aby popularizovala katechismus, a to ani navzdory tomu, že Racinovu tragédii rámuje moralizující předmluva a alegorický prolog. Díky této osnově se náboženská látka vsazuje do lidských rozměrů. Rozumově (zdánlivě) neuchopitelné, nebo to, o čem se předpokládá, že je mimo dosah rozumu, je transformováno tak, aby se dalo lépe vstřebat, pojmout lidským způsobem, tj. právě prostředky racionality. V případech, které analyzuji, zahlédáme operaci převádění posvátného na lidské, božského na pozemské, jež svědčí — možná nepřekvapivě — nikoli o krizi racionality, nýbrž v její prospěch. Racionalita se stává

21 Šuman 2009.

22 Poussinovo plátno pochází z roku 1655 a je dnes k vidění v petrohradské Ermitáži.

23 Záleží ovšem na tom, jak si „tragičnost“ či „tragično“ vymezíme, resp. zda vezmeme v potaz dobová žánrová a druhová ukotvení. Je známo, že řecké pojetí osudovosti, z něhož se tzv. „idea tragična“ odvozuje nejčastěji, je „duchu“ francouzské tragédie 17. století vesměs cizí. Srov. např. Mazouer 1992.

24 Podrobný rozbor rétorických postupů v Estheřině obžalobě zrádného Hamana nabízí můj nedávno vydaný francouzský článek (Šuman 2017).

sloupem, o nějž raně moderní jedinec opře své nebe, získává tak božské podle své míry. A to je tvůrčí postup, který nevylučuje ani tajemství, ani náhodu. Jejich průniku do každodenního světa zůstává cesta nadále otevřena.



LITERATURA

- Aubignac, François Hédelin (abbé de). *La Pratique du Théâtre*. Édité par Hélène Baby. Paris : Honoré Champion, 2011.
- Aubignac, François Hédelin (abbé de). *Macarise, ou la Reyne des Isles fortunées...* Paris : Jacques Du Brueil, 1664, rééd. Genève : Slatkine Reprints, 1979.
- Benjamin, Walter. *Původ německé truchlohy*. Přel. Martin Pokorný. Praha : Malvern, 2016.
- Corneille, Pierre. *Œuvres complètes*. Tome I. Éd. Georges Couton. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980.
- Delmas, Christian. „L'unité du genre tragique au XVII^e siècle“. *Littératures Classiques* 1992, 16, s. 103–123.
- Duprat, Anne. *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction du Cinquecento à Jean Chapelain*. Paris : Honoré Champion, 2009.
- Forestier, Georges. „Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique“. *Poétique* 1990, 82, s. 187–202.
- Chapelain, Jean. „*Les sentiments de l'Académie Française touchant les observations faites sur la tragi-comédie du Cid*“. In týž. *Opuscules critiques*. Éd. Alfred C. Hunter. Introduction, révision des textes et notes par A. Duprat. Genève : Droz, 2007, s. 280–316.
- La Mesnardière, Hippolyte Jules Pilet (de). *La Poétique*. Éd. critique par Jean-Marc Civardi. Paris : Honoré Champion, 2015.
- Lebègue, Raymond. *La tragédie religieuse en France. Les Débuts (1514–1573)*. Paris : Honoré Champion, 1929.
- Loukovitch, Kosta. *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*. Genève : Droz, 1933.
- Miller, Maria. *La Tragédie biblique à l'âge baroque en France entre 1610 et 1650*. Thèse. 3 volumes. Université Paris III : 1988.
- Mazouer, Charles. „Les tragédies bibliques sont-elles tragiques?“. *Littératures Classiques* 1992, 16, s. 125–140.
- Morel, Jacques. „Ordre humain et ordre divin dans *Saint-Genest*“. In týž. *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*. Ouvrage préparé par Georges Forestier. Paris : Klincksieck, 1991, s. 185–188.
- Nicole, Pierre. *La vraie beauté et son fantôme et autres textes d'esthétique*. Édition critique et traduction de Béatrice Guyon. Paris : Honoré Champion, 1996.
- Nicole, Pierre. *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*. Édition critique par Laurent Thirouin. Paris : Honoré Champion, 1998.
- Pasquier, Pierre. *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle: Histoire d'une réflexion*. Paris : Klincksieck, 1995.
- Phillips, Henry. *The Theatre and its Critics in Seventeenth-Century France*. New York : Oxford University Press, 1980.
- Piéjus, Anne (éd.). *Plaire et instruire: Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.
- Racine, Jean. *Œuvres complètes. Théâtre — Poésie*. Tome I. Éd. Georges Forestier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.
- Ratio studiorum: Plan raisonné et institution des études de la Compagnie de Jésus*. Édition bilingue latin-français. Traduite par Léone Albriex et Dolorès Pralon-Julia. Annotée et commentée par Marie-Madeleine Compère. Paris : Belin, 1997.
- Rohou, Jean. „Le tragique à la lumière de ses corrélations historiques“. *Littératures Classiques* 1992, 16, s. 7–33.
- Rotrou, Jean (de). *Le Véritable Saint-Genest*. Présentation par Emmanuelle Hénin et François Bonfils. Paris : GF Flammarion, 1999.
- Rotrou, Jean (de). *Théâtre choisi. Venceslas. Antigone. Le Véritable Saint-Genest*. Textes



- établis et présentés par Mariane Béthery, Bénédicte Louvat, Pierre Pasquier. Paris : Société des Textes Français Modernes, 2007.
- Scholar, Richard. „*Je ne sais quelle grâce: Esther before Assuérus*“. *French Studies*, 2002, vol. LVI, n° 3, s. 317–327.
- Street, John Spencer. *French Sacred Drama from Bèze to Corneille: Dramatic Forms and their Purposes in the Early Modern Theatre*. London — New York — Melbourne : Cambridge University Press, 1983.
- Svatoň, Vladimír. „Žánry: trauma a výzva poetiky“. In týž. *Na cestě evropským literárním polem. Studie z komparatistiky*. Praha : FF UK, 2017a, s. 117–126.
- Svatoň, Vladimír. „Tragédie v kulturním poli Evropy“. In týž. *Na cestě evropským literárním polem. Studie z komparatistiky*. Praha : FF UK, 2017b, s. 127–141.
- Šuman, Závaš. *Melpoména v okovech? Povahokresba ve francouzské tragédii 17. století*. Praha : Karolinum, v tisku.
- Šuman, Závaš. „Dissimulation au service de la Providence dans *Esther* de Jean Racine“. *Écho des Études Romanes*, 2017, 13/2, s. 325–336.
- Šuman, Závaš. „Longinovo Pojednání o vznešeném“. *Svět literatury* 2009, 39, s. 88–100.

Text vznikl v rámci grantu GAČR č. 16–08622S *Raně novověká francouzská tragédie: pnutí mezi teorií a praxí*.