

24] ČERNÝ ROMAN

NEROVNOSTI POHLAVÍ

1783 — Choderlos de Laclos. *O vzdělání žen*

V květnu 1778 se Charles-Joseph Panckoucke stal majitelem deníku *Mercure* </c France. Tento syn knihkupce z Lilie je rytířem průmyslu. Svou kariéru zahájil tím, že přeložil Lucretia a Ariosta; své bohatství založil tak, že koupil

< > d Le Bretona práva na zakázanou *Encyklopedii*; ve chvíli, kdy probíhá rozkvět deníků, jejichž oblibu pochopil a podporoval, stává se prvním tiskovým magnátem. Oběhan Panckoucke vládne nad tištěným papírem. Tím, že koupil nejslavnější a nejstarší deník — první číslo *Mercure de France* vyšlo v roce 1611 —, nepřidává jen další klenot do své koruny evropských publikací. Ver- gennes, ministr zahraničí, mu postupuje na pětadvacet let „výlučné právo a osvědčení na politické noviny“. Silný tímto monopolem, Panckoucke sloučí Mer-

< 11 de France, *Journal politique et de littérature*, *Journal des dames*, *Journal de Bruxelles*, /oumal fran^ais, *Journal des spectacles*, *Journal des affaires d'Angleterre et d'Amérique*, /oumal de la librairie, *Gazette des iribunaux* a *Journal de Genève*. Z původních osmnácti set abonentů v okamžiku koupě jich bude mít *Mercure*, který se stal v roce 1783 týdeníkem, dvacet tisíc.

Panckoucke je stejně pružný v politice, jako je nesmiřitelný v obchodě. Na jedné straně nabízí vládě všechny záruky poslušnosti, které požaduje po ni. Dubois-Fontanelle — Voltairův starý nepřítel —, později Mallet du Pan, bezvýhradný stoupenec absolutismu, zajišťují kontrolu depeší a politických i< Mimé, které *Mercure* publikuje. Na druhé straně kulturní stránky svého týdeníku otevírá velkoryse modernistům a jejich řízení svěří svému švagrovi |< .11111 - Baptistu Suardovi.

Po časech Voltaira, Diderota, d'Alemberta a Rousseaua přichází doba Morcleta, Marmontcla, Garata a Suarda. Spíše publicisté než spisovatelé použijí auru osvícenců, aby pomohli své literární kariéře. Suard debutoval, hladový, ve stínu paní Geoffrinové, pak ve stopách Julie de Lcspinasse, přítel- I vně d'Alemberta, ten 11111 nabídl křeslové francouzské akademii. Přátelské vazby s cncyklopedisty ho dostanou do Panckouckova okruhu a nakonec se

ožení s jeho mladou, krásnou, bohatou, duchaplnou a velmi ambiciózní sestrou. Paní Suardová nechá zahrnout svého manžela sprškou funkcí a poct. Suardova pozice v *Mercure de France* a jeho oportunismus zařídí to ostatní. Téměř bez škod přežije revoluci — poté, co zavřel dveře před svým přítelem Condorcetem, který ho žádal o azyl —, za císařství se stane doživotním tajemníkem Francouzské akademie a bez obtíží si zachová svou pozici za Restaurace, když udá svým novým pánům jedenáct kolegů, které podezíral, že si uchovali „zbytek revolučního ducha“. Voltairovi potomci se často chovali ničemně, ale vždy s prospěchem.

Mercure de France věnuje ještě významnou část svých sloupků lehké literatuře — veršovaným hrám, novelám, inzerátům a rozborům nových děl, anekdotám. Ale Panckoucke se zajímá zejména o praktickou literaturu: zemědělství, přírodní vědy, důlní geologii, legislativu, administrativu, finance. A pedagogiku.

Publikování Rousseauova spisu *Emil* v roce 1762 a skandál s tím spojený vyvolaly ve veřejném mínění vášnivou debatu. Myšlenka o specifické povaze dětí, tak vzdálená klasické koncepci, jež je mechanistická a karteziánská, souzní se snahou osvícenců o vytvoření nového člověka, konečně smířeného se svou vlastní povahou. Výchova člověka člověkem se jeví jednomu i druhému, zastáncům tradice stejně jako zastáncům pokroku, jako všelék schopný potříit nemoc společnosti: nepořádekvidejích. Korupce mravů, diskreditace institucí, zmatek v morálních i společenských kódech. Dětská povaha vzuřuje představou čisté, nepopsané stránky. Smažeme všechno a začneme znova, na konečně jasných a pevných základech.

Příznivé podmínky k této velké debatě nastanou po vypuzení jezuitů. Tovaryšstvo Ježíšovo ovládalo dlouho vzdělávací systém elit. Jeho vyhnání otevírá prostor pro konkurenci, uvnitř církevních řádů i mimo ně. Důraz na obsah vědění, který se má předat — vzdělání ve společenských vědách —, nahrazuje diskuse o způsobech učení a o cílech výchovného procesu. Pomalu, ale nevyhnutelně přestává být latina ústředním bodem vzdělávání ve školách a lyceích. Formování duší se může obejít bez jazyka církve. Se ztrátou pozice ve škole tak latinská kniha ztrácí svou poslední baštu: v polovině sedmnáctého století byla čtvrtina knih vytištěných v Paříži latinských; na začátku osmnáctého století představují jen sedm procent knižního trhu, zejména učebnic; v roce 1775 prakticky zmizely a jsou nahrazeny překlady.

Pedagogická vlna neušetrí ani výchovu mladých dívek. Až do té doby to bylo téma k smíchu, jak je to vidět u Moliéra, nebo se často spojuje s obse- dantní představou dívky, která by toho mohla vědět příliš mnoho. Humanistické a rovnostářské projevy Antoina Thomase, Helvétia nebo Poullaina de La Barre, pro které je druhořadý status žen důsledkem nedostatečného vzdělání, se vyjma pár salonů nesetkaly s velkým ohlasem. A tady ještě vděčíme Rousseauově výmluvnosti, že uvedl téma výchovy dívek do diskuse. Nikoli bez paradoxů, jak ještě uvidíme.

Provinční akademie,¹ pevnosti praktické filozofie, vždy hledající krásné proslavy na módní témata, jdou ve šlépějích knižního světa. Výchova dívek je tématem soutěže akademie v Besangonu roku 1777; své práce tam zašlou Bernardin de Saint-Pierre a Jeanne-Marie Phliponová, která se o tři roky později stane paní Rollandovou, ale nebudou oceněni. V roce 1784 je řada na rouenské akademii. V únoru 1783 *Mercure de France* oznamuje, že akademie v Châlons-sur-Marne nabízí řádným občanům, aby odpověděli na následující otázku: „*Jaké by byly nejlepší prostředky ke zdokonalení výchovy žen?*“ V La Rochelle se jeden čtenář *Mercure* rozhodne soutěžit. Je mu čtyřicet dva let, je kapitán dělostřelectva, jmenuje se Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos a právě se ho dotkla křídla slávy: o deset měsíců dříve vydal v Paříži u nakladatele Duranda, v ulici de Galande, román, jehož úspěch byl nesen skandálem — *Nebezpečné známosti*.

Během několika dní je prvotní náklad dvou tisíc exemplářů vyprodán. Durand během toho roku vyrobí šestnáct dotisků; počet čtenářů zvýší ještě pirátská vydání. V Paříži, která se stejně rychle nadchne, jako zapomíná, se Laclos stal jakýmsi hrdinou ověčeným ďábelským oděrem. Na jeho adresu se vypráví stovky anekdot, většinou nepravdivých. Ze *Známostí* se dělá klíčový román a kolují seznamy vyjmenovávající slavné osobnosti — skutečné —, které měly inspirovat autora. Jiní předpokládají, že se poznali v postavách, a obáva- j í se pomluv. Kapitán Laclos, včera neznámý, získává v salonech, v divadlech, kavárnách a na večírcích obdivovanou i obávanou pověst nebezpečného mistra libertinství, taktika svůdcovského umění, jehož chladnokrevnost se r< >vná jeho nemorálnosti. Autor je vynášen do nebe, strateg oslavován a dcery i sou před ním schovávány. A pro dovršení úspěchu klaka moralistů nasadí <ikázalý tón a pranýřuje to, jak Laclos lákavě líčí neřest a mravní zkázu. Postava Laclose samého, jenž je vysoký, strohý, nažloutlý a mlčenlivý, přispívá k legendě chladného, vypočítavého člověka, vymýšlejícího v ústraní své ma- cliavelistické kombinace.

Choderlos de Laclos není příliš překvapen úspěchem své knihy; sestrojil svůj ďábelský stroj s takovou přesností, pečlivostí a s takovou elegancí, že vůbec nepochyboval o úspěchu. Je příliš dobrým čtenářem, aby neznal rozpětí svého talentu, je příliš jemným analytikem „dobré společnosti“, aby nedokázal změřit potěšení, které vzbudí inteligenci zápletky, charakterem I x >stav, klasickou dokonalostí svého stylu. Ale přijetí publika ho nicméně přivádí do rozpaků; a sice dvěma aspekty, které ho současně zraňují.

Veřejnost má sklon směšovat autora s jeho nej zhýralejší, nejschopnější, .1 rovněž nejpanovačtější mužskou postavou, odporným, neodolatelným Valme >ntem. Jako kdyby sc čtenář okouzlený knihou, přikovaný od začátku až do

¹ Provinční akademie původní učení spolčovány, které se později staly pobočkami akademií

konce neúprosnou mechanikou zápletky, dostával do pozice oběti uchvácené manévrovací inteligencí a mámičným stylem romanopisce. Jako kdyby román byl sám o sobě nebezpečnou známostí mezi nevinným čtenářem a spisovatelem rozhodnutým ho dobýt za použití nejrafinovanějších úskoků a válečných lstí. Ve srovnání s *Nebezpečnými známostmi* se módní libertinský román, i kdyby byl „filozofický“, jeví jako neobratná projížďka na koni, skoro naivní, kde je čtenář v pozici voyeurů dobovyvatelských a erotických činů protagonistů. Laclos neukazuje téměř nic, vynechává, maskuje, hloubí prostor, do něhož láká čtenáře, vtahuje ho do soukolí svého dokonalého stroje, poráží jeho obranu a jeho zábrany. Román sám o sobě je libertinskou záležitostí, ve které se čtenář nakonec ztratí. Tedy Laclos je Valmont.

Opatření, která násobí — do knihy přidává „upozornění nakladatele“, pak ještě „předmluvu redaktora“, kde se distancuje od díla a trvá na jeho mravním užítku: „*Zdá se mi alespoň, že prokazujeme službu mravům, když odhalujeme prostředky, jichž užívají lidé mravů špatných, aby zkazili lidi mravů dobrých, a já se domnívám, že tyto dopisy mohou k tomuto účelu účinně přispět.*“⁴² —, se jeví jako další úskok, jako cynické zapírání podobné tomu, které praktikuje Valmont předstírající, že se chce polepšit, aby o to lépe mohl překonat obranný val paní de Tourvel.

Laclos může vyhlášovat své dobré mravy, může povolávat Rousseauovy ctnostné duchy, dát do záhlaví knihy citát z *Nové Heloisy*, své oblíbené četby, a prohlašovat, že Valmont je odporný darebák, nic to nemění a nic to nezmění. Ministr války, hrabě de Ségur, se rozhodne ho potrestat tím, že ho přeloží. Intervence Montalemberta, jeho ochránce v záležitostech vojenských inovací, zruší disciplinární opatření, ale je tu něco vážnějšího. V La Rochelle, kde se nově usadil, aby zde vybuďoval zbrojnici, se kapitán Laclos seznámí se ženou svého života, se svou Julií, se svou paní de Tourvel: krásnou, citlivou, moudrou. Jmenuje se Marie-Soulanges Duperré, je jí třiatdvacet let — o osmnáct méně než Laclosovi — a je nejstarší dítě z rodiny zchudlé šlechty, kde matka přivedla na svět dvaadvacet dětí. Ale paní Duperré odmítá přijmout do rodiny autora *Nebezpečných známostí*; navzdory tomu, že Laclos-Valmont její dceru svedl a že Marie-Soulanges, jako Cécile v románu, čeká dítě.

Laclos, tak málo libertin, jak je to jen možné, získá ruku Marie-Soulanges v roce 1785, uzná jejich dítě a stráví zbytek života v kůži vzorného manžela, milujícího otce a milence stále zamilovaného do své ženy. Dopisy, které jí bude psát po třináct měsíců svého uvěznění ve vězení Picpus v období revolučního teroru, jsou dojemným dokladem manželské vášně, revoluční věrnosti a morálního stoicismu.

Laclos je protipól Valmonta, i když legenda ho stále pronásleduje. Ještě 2. dubna 1793, během jeho prvního uvěznění coby stoupence orleánské dynastie, ho revoluční oddíl z la Butte-des-Moulins, který má podat hlášení,

popisuje jako „*geniálního muže, velmi chladného, velmi vzdělaného, autora Nebezpečných známostí*“. Machiavelli, prostopášník, ztracená duše.

Jde tady o omyl v osobě. Laclos není v žádné ze svých postav. Není ani ve svém stylu, poněvadž každý z jeho výtvorů je obdařen vlastním hlasem, pečlivě charakterizovaným vlastním rytmem, dechem, slovní zásobou a obraty. Je stejnou měrou ve všech, přítomný i nepřítomný, blízký i cizí. Je to právě ono rovné zacházení, tato nemožnost čtenáře splynout s hrdinou, sklouznout po svahu mimetismu, které tvoří okouzující novotu *Známostí*, jejich *půvab*.

Právě proti tomuto kouzlu, jehož sílu pocítují, se nejlepší čtenáři *Známostí* vzpírají. Povšimnou si, že Laclosův talent vyrovnávat rozdíly stírá hranici mezi nemorálností a morálkou, mezi neřestí a ctností, mezi katy a oběťmi. Nastoluje literární moc mimo dobro a zlo. To je smysl výčitek, které mu adresuje paní Riccoboni a jež přinutí Laclose, aby vystoupil ze své strohosti a konečně podal vysvětlení.

Marie-Jeanne Laboras de Mézières se narodila v roce 1714, je to současnice Diderota, který ji měl rád, i když s ní v ničem nesouhlasil. Herečka, ve dvaceti letech se provdala za Antoina-Françoise Riccoboniho, dědice slavné italské herecké rodiny z Burgundského paláce. Ale Antoine nemá nadání svého otce a Marie-Jeanne nemá talent svého manžela. Musí tedy opustit scénu, a aby se utěšila, píše romány na anglický způsob – sentimentální, společenské a moralizující (alespoň ne moc uplakané), které mají okamžitý úspěch. Marie-Antoinetta je zbožňuje; Laclos, který je s ní velmi vzdáleně příbuzný, j i má docela rád za to, že chtěla adaptovat pro divadlo jeden z jeho románů *Ernestinu*, s nezdarem, který se neutajil.

Paní Riccoboni vyjadřuje dokonale rozpaky moralistů: „*Tak znamenitý spisovatel, jako je pan Laclos, by měl mít dva cíle, když se nechává tisknout, líbit se a být užitečný. Naplnit jen jeden není dostatečné pro čestného muže. Není třeba varovat před povahami, které nemohou existovat, a já vybízím pana Laclose, aby už nikdy neozdobil neřest takovými půvaby, které propůjčil paní deMerteuil.*“

Laclos se hájí: nevyličil své srdce, ani společnost, jaká by měla být, ale svět takový, jaký je: temný, nebezpečný, neřestný šalebný, tím víc, že je svůdný a. ukazuje všechny půvaby potěšení. Používá silný obraz, aby vyjádřil tuto elegantní dekadenci, tuto pozlacenou prohnílost: „*Podobný pomníku jako zbudoval Pigalle [mauzoleum maršála de Saxe ve Štrasburku], kde ne bez zděšení vidíme pod měkkou drapérií ostrě vystupující kostru smrti.*“ To, co chtěl vylíčit pod přetvářkou katů a obětováním obětí, je předzvěst blížící se smrti, říká a myslí Laclos.

Paní Riccoboni se jeho protesty nedá přesvědčit. „*Jako žena, Francouzka a horlivá vlastenka*“ (to už je revoluční slovník) se cítí zraněná charakterem paní <lc Mcrteuil a obviňuje Laclose, že ji vytvořil. Taková kreatura se mohla zrodit jen ze srdce a myslí nevyčísitelně misogynických: „*Změňte systém, pane, nebo budete žít obtíženi prokletím poloviny světa.*“ I aclos se brání obvinění, že nemá rád ženy, a protože je zatlačen do kouta, vydá konečně klíč své estetiky: „*Achl Kdo*

by se odvážil věřit, že má dostatečný talent, aby vylíčil ženy se všemi jejich přednostmi! Který muž je dostatečně chladný, aby mohl provést klidnou studii tohoto okouzujícího modelu? Která ruka by se nechvěla? Čí pohled se ani trochu nezamlží? [...] A jestli takto necitelný muž existuje, tímto způsobem udělá jen velmi nedokonalý obraz.“ Dobrá literatura, ta, která usiluje o pravdu, vyžaduje chladný pohled, jasnou inteligenci a pevnou ruku. Čtenář může být znepokojen, spisovatel — stejně jako vědec nebo voják — nemá právo na žádnou slabost.

Laclos se necítí ani tak nepochopen jako spíše chycen do pasti vlastní fikce. Chtěl ukázat, bez komentáře, bez kázání, nebezpečí vztahů, všech vztahů, ve společnosti zcela odcizené přetvářkou zevnějšku, kde každý klame druhé i sama sebe. Společnost je tak zkažená, že ztratila jediný princip své soudržnosti: společný jazyk. Paní de Merteuil je uvězněna ve svém nutkavém nároku na nezávislost; Valmont do svého frenetického strachu před láskou. Paní de Tourvel je uzavřena v jistotě své ctnosti. Cécile do žvatlání své nevědomosti, Danceny do své sentimentální frazeologie, paní de Volanges do předsudků společenského dekora.

Takto narušený jazyk není schopen vyjádřit pravdu, je jen nástrojem k tomu, jak utvrdit každého z protagonistů v jeho omylu. Výměna dopisů vykresluje prostor, kde každý klame sebe i všechny ostatní. Tady mohou být jen poražení. Není třeba konce konvencí, aby paní de Merteuil byla odhalena, zruinována a změněna k nepoznání, Valmont zabít v souboji, paní prezidentová zničena svým hříchem, Cécile zavřena do kláštera, Danceny odsunut do ústraní kláštera na Maltě a paní de Volanges víc než kdy jindy ponořena do hrobky konvencí. Chmurný osud protagonistů nesouvisí nijak s pravdou, která vybuchne na posledních stránkách, když se vztahy rozbijí; jako v tragédiích je obsažen v samotné situaci — hře vztahů —, která znemožňuje jakoukoli opravdovou komunikaci.

Od té chvíle — a to je past, ze které Laclos nemohl nebo nechtěl vyjít, — mohou obě postavy, které se zdají mít nejvíce vědomí samy sebe, nejvíce schopnosti se analyzovat a hrát krutou a cynickou hru jasnozřivosti, vypadat v očích čtenářů — stejně jako ve vlastních — jako pánové situace: intelektuální libertinové, chladnokrevní strategové ženoucí do záhuby protagonisty chycené do pasti nevědomosti, smyslnosti, citové iluze nebo prostě pasivity. Laclo- sovi současníci — ale i jiní, později — se nechají fascinovat párem Valmont- -Merteuil. Odtud bezpochyby pramení jejich zděšení. Ti dva jsou válečníci, dobyvatelé, fascinující a vzrušující postavy. Markýza de Merteuil se stvořila sama. Laclos, který o příběhu svých postav neříká mnoho, věnuje paní de Merteuil obdivuhodný autoportrét. Valmont se dožaduje své svobody proti zotročení city. Jeden i druhý vynakládá obrovské úsilí, aby organizoval hru iluzí, a vyhnul se tak nebezpečí stát se obětí této hry. Jsou si jisti, že píší svůj příběh, a on je zatím požívá; věří, že vyhrávají bitvy, a zatím šlapou v troskách; jsou to hyeny, které se považují za orly. A čtenáři *Známostí* jsou do té míry zkažení, žc

sc nechají chytit do jiskřivých úskoků jejich jazyka. Laclos objevuje románovou moc nejednoznačnosti.

Už nikdy nenapíše další román, jako kdyby ho nedorozumění kolem *Známostí* odradilo. Dlouho snil o napsání *Slastných známostí* – konec královského absolutismu, obnova člověka přes občana, dovolující mu konečně napsat román o opravdovém citu, o milostné komunikaci a rodinné harmonii. Pomýšlí i na příběh, kde by energie postav byla vedena ke štěstí spíše než k destrukci. Neví se, zda někdy začal psát tuto knihu, a možná je to dobře: Laclos tolik věřil v užitečnost literatury!

Právě to je jeho citlivé místo onoho jara roku 1783. Výtky paní Riccoboniové se mu zdají nespravedlivé, ale je pro něho těžké se obhájit. Být pováží >ván za nepřítel žen se mu zdá k tomu všemu nesnesitelné. Otázka chálonské akademie mu má dát možnost přesvědčit své kritičky, počínaje Marií- Soulanges.

Ale psaní ještě jednou chytí Laclose do pasti. Ví se o jeho obdivu pro Rousseaua, o poctě vzdané v *Nebezpečných známostech NovéHeloise*: Laclos se i mvažuje za horlivého žáka Jeana-Jacquesa; má rád i hudebnost jeho jazyka, výmluvnost a zálibu v paradoxu: ve společnosti zkonejšené vnějším zdáním může být provokace jediným prostředkem, jak probudit čtenáře a „nahradit strohou pravdou svůdný omyl“. Na položenou otázku odpovídá Laclos odvážně, < > I desátého řádku svého projevu: „*Je tedy třeba sebrat odvahu a vyslovit to: neexistuje žádný prostředek, jak zdokonalit vzdělání žen.*“ A vysvětluje jedno z postranních i c mat *Známostí*: „*Předpokládánévzdělání, tedy to, co se až do dneška ženám poskytovalo i . | si nezasluhuje označení vzdělání, naše zákony a mravy se rovněž vzpírají tomu, aby- i lionijim mohli dát něco lepšího, a kdyby se navzdory překážkám několika ženám podařilo sl je obstarat, bylo by to neštěstí spíše pro ně než pro nás.*“ V těchto slovech straší stín paní de Merteuil.

Je ještě více přítomná v následujícím odstavci, kam, zdá se, jsou pozvány všechny ženy z *Nebezpečných známostí*: „*Ó ženy! Přijďte blíž a poslouchajte mě. Ať pilíř zvědavost, pro jednu zaměřená na užitečné věci, přemítá o výhodách, které vám přimila dala a společnost odebrala. Pojďte se dozvědět, jak jste se vy, zrozené pro to být mužovon družkou, staly jeho otrokyněmi; a jak po pádu do tohoto odporného stavu jste dospěly i lomu, že si v něm libujete a považujete ho za váš přirozený stav.*“ Po této řeči o původu ni rovnosti pohlaví následuje logicky výzva k revoluci. Jestliže se ženy spokojí .< .vým údělem, „*nemoc*“, cituje Laclos Seneku, „*nelze vyléčit, neřesti se proměnily i> mravy*“. Ale jestliže se ženy konečně rozhodnou „*znovu najít plnost svého bytí*“, m lmdou-li čekat pomoc od mužů, původců jejich neštěstí, naučí-li se, „*že . otroctví lze vyjít jen velkou revolucí*“, otázka vzdělání bude mít konečně smysl. „*Je lato revoluce možná? Jen vy samy to můžete říct, protože to závisí jen na vaší odvaze.*“

Iřl čekání sc Laclos spokojí s nevyhnutelným sylogismem: „*Všude, kde je otroctví, nemůže být vzdělání; v každí' společnosti jsou ženy zotročeny; tedy žena žijící ve*

společnosti není způsobilá ke vzdělání." Vzdělaná, a tedy osvobozená žena (paní de Merteuil?) v zotročené společnosti je nezbytně nebezpečím pro společenskou smlouvu: bez svobody není morálky; a ani vzdělání.

Když se Laclos ve své disertaci dostane sem, je ve slepé uličce: už těm pánům ze Chálons-sur-Mame nemá co říct. Nechá svou řeč tak. Mohla by být rozvíjena jen po revoluci, o které by rozhodly ženy samy. Názory muže na takové téma jsou nezbytně zbaveny jakékoli pertinence: ve společnosti poznamenané nerovností pohlaví neexistuje pedagogický vztah mezi muži a ženami, který by nebyl výchovou k otroctví. Známe zásady a účinky učení, které Valmont štědře poskytuje Cécile, své žákyni, a s jakým úspěchem. Možná méně viditelné jsou pedagogické záměry Dancenyho, učitele zpěvu, protože jsou zabaleny do rituálního slovníku lásky; i on je pevně rozhodnut zasvětit Cécile do hudby milostných pletek. Že je Danceny špatný, neobratný učitel, který se sám musí všechno učit – paní de Merteuil se o to postará –, nemění nic na podstatě věci. Učení je zotročování.

Laclos se z tohoto pravidla nevyjímá: jakmile jde o otázku statusu žen, je řeč mužů dvojaká: jsou součástí zla, které odhalují. Mužský autor *Nebezpečných známostí* musel pocíťovat temnou spoluvinu s těmi, kdo zavinili prohru žen.

Laclos jde explicitně ve stopách Rousseaua, ale je to spíš Rousseau-autor projevů o rovnosti než Rousseau-autor *Emila*, kde povinná kapitola věnovaná Sofiinu vzdělání – „*Není dobré, aby byl muž sám, Emil je muž, slíbili jsme mu družku, je třeba mu ji dát*“ – ukazuje meze Rousseauova radikalismu.

Jean-Jacques, ostatně jako většina encyklopedistů, se spokojuje s tím, že teologický diskurs o nerovnosti pohlaví přetaví do přírodního zákona. Žena už není stvořena ďáblem, ale existuje ženská přirozenost, ženská biologická věčnost, která svou komplementaritou s přirozeností muže zajišťuje rovnováhu druhu: „*Jeden musí být aktivní a silný, druhý pasivní a slabý. Je nezbytně třeba, aby jeden mohl chtít, pak stačí, aby druhý vydržel málo.*“ Od rozdílu přejeme k nerovnosti: „*Jestliže muži závisejí na ženách ve svých touhách, ženy závisejí na mužích svými touhami a svými potřebami; spíše my bychom přežili bez nich než ony bez nás.*“ Přirozené právo vystihuje tuto závislost a Rousseauovi nečiní žádnou neshodu, jak prokázat, že kvality vlastní ženské přirozenosti – bojácnost, skromnost, stydlivost, citlivost, nevinnost, něžnost atd. – jsou šťastnými důsledky jejich biologické slabosti a jejich společenské nerovnosti.

Abychom příliš neobviňovali Jeana-Jacquesa, připomeňme, že jeho názor jen souzní s dobovým lékařským učením. Heslo „žena“ v *Encyklopedii* tvrdí, že „*anatomové nejsou jediní, kdo by se na ženy dívali trochu jako na nepovedené muže*“. A heslo „rozmnožování“ redigované Aumontem, učeným profesorem lékařství, napadá Buffonovu teorii, která si troufala předpokládat, že žena má aktivní účast ve formování embrya. Dokonce i feministky, jako paní Puisieux, Diderotova milénka, útočily na Buffonovu embryologii, provinivší se tím, že srovnávala fyziologii žen a zvířat.

Ale Rousseau inovuje, dá-li se to tak říci, když načrtává všechny společenské důsledky své metafyziky „ženské přirozenosti“ zejména v oblasti vzdělání. Vzdělání musí umožnit ženám, aby dospěly k naplnění své vlastní přirozenosti. Jde tedy o to vypracovat pedagogiku slabosti, poslušnosti .1 poddanosti. Každá jiná orientace může vyvolat jen revoltu, zánik páru, podvádění a zkažení mravů: *„Dívky musejí být pozorné a pracovitě; a to není všechno. Musejí být omezovány velmi brzy. [...] Povolte jim jen jednou, a už nebudou umět .-brzdít. Zvykejte je na to, že musí přerušit své hry a bez zaváhání věnovat pozornost něčemu jinému.“*

Misogynství Jeana-Jacquesa není jedinou příčinou tohoto represivního vzteku; jde o jednu z daností jeho filozofie přirozenosti a jeho politické antropologie: muži se nevysvobodí ze společenského otroctví, jestliže zůstanou < > h rození revoltou žen. Tý by mohly kdykoli proměnit svou slabost v tyranii: lstí, sváděním, lží. Apoštol pravdy prohlašuje, že ženy mluví jen proto, aby 11 tály; jejich pravou řečí je řeč těla: *„Pročse radíte jejich ústy, když to nejsou ona, kdo mají mluvit? Poradte se s jejich očima, s jejich pletí, dechem, bojácným vzhledem, jejich vláčným odporem: to je jazyk, který jim příroda dává, aby nám odpověděly.“* Paní de Volanges, dobrá žákyně Jeana-Jacquesa, pokud se jí to hodí, píše ve svém posledním dopise *Známostí*, když připomíná neštovice, které právě znetvořily paní de Merteuil, *„že ji nemoc obrátila naruby, takže nyní má duši na obličej“*.

Je jisté, že když psal Laclos autoportrét paní de Merteuil, měl na mysli obraz opaku „přirozené“ ženy, jejíž duch tak strašil Rousseaua: ženy, která se vzdálila sama sobě, ženy kultivované, stravující, dokonale přizpůsobené podlostem světa řízeného a ovládaného muži, lovkyně uprostřed lovců. Je to obraz této revolty takzvané slabého pohlaví, kterou by Jean-Jacques chtěl udusit v zárodku. Laclos nepocituje tutěž hrůzu. Jeho paní de Merteuil je monstrózní, protože zradila: domnívala se, že se bude moci osvobodit z mužské tyranie tím, že s muži bude výt a bude ničit jiné ženy.

Jak vyjít z tohoto kruhu? Laclos nemá představu. Jeho první esej o vzdělání žen skončil sám od sebe po několika stránkách, hned začne psát jiný, ještě ambicióznější. Jde o historii žen *„od těch přirozených ažpo ženy dneška“*, pak se

I lokusil *„poznat, jak moc zabloudily, a vyznačit jim cestu, které se mají držet, aby se znovu našly“*. Laclos se pouští do první části svého programu. Načrtává pojednání o původu, svou utopii přirozené ženy. Tón a barvy obrazu jsou stejné jako

II Rousseaua, skoro kopie: *„Muži chtěli všechno zdokonalit a všechno zkazili; obtížili se řetězy a pak si stěžovali, že padají pod jejich tíži.“* Kresba je ovšem velmi odlišná, r<ivnostářská: *„Přirozená žena je, stejně jako muž, svobodná a silná bytost; svobodná, pokud jde o plné uplatnění jejich schopností; je silná tím, čím se její schopnosti rovnají jejím potřebám.“*

Živě napadaje Rousseauovy nepřátele — Buffona a obzvláště Voltaira —, opíraje se dokonce o stejné citace z Jeana-Jacquesa, rozvázně vybrané, Laclos nicméně vykresluje portrét ženy přirozené — „*Má svobodu, sílu, zdraví, krásu a lásku*“ - a ta je pravým opakem plaché mužovy družky, o níž sní jeho učitel. „*Je vysoké' a silné postavy a její objetí, jez přirozený muž shledává ještě příliš slabými, by udusila naše zjemnělé nafintěné panáčky. Její ozdobou jsou její vlající vlasy, jejím parfémem je koupel v čisté vodě. Tento stav, troufáme si tvrdit, je nejpříznivější rozkoši.*“ I když Laclos nechává prolesknout své vlastní erotické tužby, neváhá dát ženskou rozkoš do středu svého obrazu: přirozený muž a žena „*se umějí shodnout, aby prožívali smyslné požítky spolu, a [od civilizovaných párů] se možná nejvíc odlišují tím, že se opouštějí bez odporu. Upřímné ženy, to vás se ptáme: je mezi vámi jediná, která stále užívala života bez obavy, bez žárlivosti, bez výčitek, nebo bez strastiplné nudy povinnosti či jednotvárnosti?*“

Utopie přirozené ženy umožňuje Laclosovi načrtnout vzdělávací program, jehož jediným cílem je stvořit „*dokonale šťastnou ženu, alespoň tak, jak to lidstvo připustí*“. Zrozena něžnou matkou, nebude „*při zrození dána do péče najaté kojné*“. Vychovávána učitelkou „*stejnětak shovívavou, moudrou a osvícenou [...], která jí dá všechny užitečné vědomosti a uchrání ji všech předsudků*“. Ve věku rozkoši najde „*muže vždy svěžího, zamilovaného, aniž by byl žárlivý, neúnavného, aniž by byl dotěrný*“. Jako matka bude umět vychutnávat sladkost mateřské lásky, „*aniž pocítí její stále úzkosti, často následované strašnou beznadějí*“.

Jestliže Laclos přeruší svůj esej dřív, než naznačí cesty k tak zdárnému výsledku, jestliže ho jeho představitost rychle odvede od nudy teoretických pojednání, jeho disertace vrhá živé světlo na politickou odvalu *Nebezpečných známostí*, jejichž vlastní interpretaci zde za tepla podává.

Ve velké debatě o štěstí zahájené na začátku století klade Laclos na ústřední místo rozkoš společně sdílenou muži i ženami. Skutečnou tragédií společnosti je nerovnost v rozkoši a vzdělávací systém je současně jejím činitelem i obrazem. Cécile de Volanges a paní de Tourvel jsou tragickými postavami kvůli tomu, že jim těsně unikla plnost přirozeného ženství. To málo stačí k jejich neštěstí. Ve světě *Známostí*, kde se nedostává otců stejně jako manželů, Cécile postrádá především mateřskou lásku a péči. Od narození vydaná kojným, pak je zavřena do kláštera a nicotnosti jeho vzdělávacího systému. Její matka ji nechá vyjít z klášterních zdí jen proto, aby ji uvěznila do zdí manželství. Když její tělo začne promlouvat, když se příroda přihlásí, Cécile se nechá unášet svými smysly; její chuť na lásku je tak silná, že ignoruje konflikty a v průzračné důvěře se oddá rozkoši. V jejím těle lze číst jako v otevřené knize. Dokonce i dotyky paní de Merteuil tam zanechají své stopy. Mohla by být „*přirozenou ženou*“ podle Laclose, kdyby jí mateřská láska a vzdělání byly daly vědomí sebe samé, schopnost jednat: vlastní řeč. Zbavena této řeči se dostane Cécile bez přechodu z dětství do stavu „*stroje na rozkoš*“, se stejnou pasivitou, stejným verbálním zmatkem, stejnou neurčitostí citů. Její přirozenost byla

energie, udržována v dětské závislosti. Vyjadřuje svou přirozenost Xvatlavě.

Paní prezidentová de Tourvel je zcela jiná povaha. Laclos ji má evidentně raději než ostatní své postavy. Když píše své tolik milované manželce, stává se, ji srovnává s paní de Tourvel. Čistá, přímá, spontánní, nevděčí za svou krásu módním úskokům ani mondénní rétorice svádění. Ve vášni dokáže být „*naiivně a svobodně veselá*“. Nic společného s vyschlou pobožníčkou, jak nám ji líčí zrádná žárlivost paní de Merteuil. Špatně provdaná, šťastná z povinnosti, to znamená bez lásky, paní de Tourvel je vystavena pokušení žít 111 lý život, který konečně může osvobodit její vášnivou povahu. Je daleka toho byl pasivní jako Cécile, je pevná, inteligentní, odhodlaná. Co jí schází, aby se .11 n i lovaným Valmontem ochutnala štěstí přirozené ženy? Smysl pro nevin- i i > st žen. Paní prezidentová se ani v největší vášni nedokáže zbavit pojetí ženské role, které v sebeobětování spojuje lásku s vinou, pádem, pokáním, i nakonec se smrtí. Dává se méně, než podléhá, a ztrácí se; podléhá méně síle li uihy, než kolik jí obětuje. To, co měla být „*rozkoš stejně čistá jako živá*“, se zvrhá < l < > milostné devótnosti, jasně odsouzené k nerovnosti a smrti: „*Zasvětila jsem se ledy Vašemu synovci,*“ píše paní de Tourvel paní de Rosemonde, „*to pro něho jsem n .-utratila. Stal se jediným ohniskem mých myšlenek, mých citů, mých činů. Dokud budí m ilj život nezbytný pro jeho štěstí, potud si ho budu vážit a bude mi připadat šťastný. Jest li .i jednoho dne Valmont usoudí jinak [...] neuslyší z mé strany ani stesk, ani výčitku. Už ni se odvážila obrátit svou pozornost k oné osudové chvíli a učinila jsem své rozhodnutí.*“⁴ I x islcnce paní de Tourvel už netkví v ní samé; zemřela své přirozenosti. Min \ i řečí této ztráty, řečí tragédie.

Isme tedy daleko „*pochmurného trojúhelníku*“ — Laclos, Sade, Restif — i .i k d rahého Malrauxovi, vzdálení metafyzice zla, hříchu a nenávisti k ženám, ■ lii které Baudelaire promítal své vlastní utkvělé představy — „*Cécile [...] mladá dívka velmi blízká prvotnímu hříchu*“ —, daleko od Laclose, dělostřelce libertinství, grometra zhýralosti. Laclos je radikální rousseauovec, který má na rozdíl od svého mistra ženy rád a odmítá promýšlet nové lidstvo, kde by přetrvávala 111 i < ivnost pohlaví proměněná v přirozenost.

loto poselství *Známostí* je pro Laclosovy současníky nesrozumitelné,) .oii formování na protikladu libertinské a naučné literatury. Je nesrozumí- h luč i pro většinu feministek konce století, které s úlevou přijímají Rous si .movu chválu manželství z lásky, jeho útoky proti systému vzdělávání i l lílšterech, a dokonce jeho odmítání intelektuální výchovy, které je „*popřením přírody*“.

I ieset let po vydání *Nebezpečných známostí*, 6. března 1792, čte Paulino Léo- Ilovil v Zákonodárném shromáždění petici podepsanou více než třemi sty l' H Ižanck, v níž požadují „*přirozené právo*“ se organizovat jako národní garda.

Jako dobrý žák Jeana-Jacquesa jim předseda shromáždění vytýká, že chtějí „převrátit řád přírody“. Ze stejných důvodů nebude připuštěno volební právo žen, jejich kluby budou zavřeny. Fabre d'Églantine, mírný, něžný autor písně *Prší, pastýřko* a republikánského kalendáře, prozradí podstatu tohoto vyloučení žen z demokracie. Mohli bychom to nazvat komplex Merteuilové. Každé popírání inferiority žen musí nutně vést k převrácení dominantní role. Samci hlásající lidská práva, k slzám dojatí čtenáři *NovéHeloisy*, mají děsivé sny o bar- tolomějské noci, v níž by ozbrojené vzbouřenkyňe, žíznicí po pomstě, podřezaly své druhy, ušetřivše, možná, jen hrstku nezbytnou pro reprodukci.

Ve stejné době podává ve svém *Deníku přátel ústavy* Pierre Choderlos, dříve de Laclos, zprávu o knize *Soukromý život maršála Richelieu* od Jeana-Françoise Faura: „*Toto historické dílo [...] překonává v nepravděpodobnosti všechna ta, která byla odsouzena za přehnané vykreslení špatných mravů dobré společnosti. Při jeho četbě se přesvědčíme, že strašné nebo skandální-fikce, s jejichž pomocí romanopisci odhalovali a potírali hanebné charaktery, které uváděli na scénu, byly velmi pozadu za skutečností.*“

Jako ozvěna zní tento dopis manželce, datovaný 19. floréalu roku II (8. května 1794); ve vězení Picpus, čekaje na smrt, generál Laclos vystupuje jako obránce manželské rovnosti, konečně vyhlášené:

„*Děkuji ti, má drahá přítelkyně, za místo, kam jsi umístila můj portrét. Bylo třeba jedné revoluce, aby se u dvora ocitl portrét manžela v ženském budoáru; my jsme předběhli o mnoho let krásný dekret shromáždění, který posvěcuje manželskou lásku. Připojuji se k tobě v této slávě; ne že by to byla nějaká zásluha tě milovat, na to stačí mít oči a uši, ale možná nějaká zásluha je v tom, že jsem dokázal být tebou milován, v tom, že jsem tě odhadl dost rychle a dost dobře a rozpoznal jsem, že se ti ještě mohu líbit ve věku, který zbavuje svěžesti všechny přirozené půvaby.*“

PRAMENY

- Pierre CHODERLOS DE LACLOS: *CEuvres complètes*. Vydání Laurent Versini. Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1979-
- Jean-Jacques ROUSSEAU: *Emile ou D'éducation*. Vydání Michel Launay. In: *CEuvres complètes*. Svazek III. Paris, Éd. du Seuil 1971.
- Marie-Jeanne RICCOBONI: „Lettres de Mistriss Fanni Butlerd.“ Vydání Raymond Trousson. In: *Roman de femmes du XVIII^e siècle*. Paris, Laffont, „Bouquins“, 1996.
- Charles BAUDELAIRE: „Notes sur *Les Liaisons dangereuses*“. In: *CEuvres complètes*. Svazek II. Vydání Claude Pichois. Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1976.
- André MALRAUX: „Laclos“. In: *Tableau de la littérature française (XVI^e - XVIII^e siècle)*. Paris, Gallimard 1940.
- Roger VATLLAND: *Laclosparlui-nulme*. Paris, Éd. du Seuil 1953.
- René POMEAU: *Laclos oule Paradoxe*. Paris, Hachette 1993.

DELON: *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*. Paris, PUF 1988.

Irlslan FLORENNE: *La Rhétorique de l'amour dans „Les Liaisons dangereuses“*. Paris, Scdes 1998.

I'i< 1 rt BAYARD: *Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos*. Paris, Éd. de Minuit 1993.

I >1 >111 inique JULIA — William FRIJHOFF: *École et société dans la France d'Ancien Régime*. Paris, Armand Colin 1975.

I ' 1 «• 1 re CHODERLOS DE LACLOS: *Nebezpečnéznámosti*. Přelořila Dagmar Steinová. Praha, Odeon 1990.

25] VÍTĚZNÉ TAŽENÍ SMÍCHU

1784 — premiéra *Figarovy svatby*

Bude hrát? Nebude? Už tři roky předvádějí Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais a cenzura spektakl, z něhož je publikum celé pryč. Jeho námětem je divadelní hra, komedie o pěti aktech v próze *Bláznivý den neboli Figarova svatba*. Zápletka, která udržuje Paříž v napětí, proti sobě staví dvě nevšední postavy. Jedna jako by vystoupila rovnou z komedie; druhá patří právem do tragického žánru. Beaumarchais chce hrát svou hru, král Ludvík XVI. je proti tomu. V jiných dobách by opona rychle spadla a královské veto by bylo poslalo bez odvolání nešťastného autora vstříc jeho osudu. Mohl by být ještě šťasten, že ho dopis s královskou pečeti nepošle do vzdálené krajiny meditovat o mlčenlivé poslušnosti, kterou je povinován svému králi. Nebo že nějaký policejní kapitán nenastolí veřejný pořádek tím, že by uvrhl do vězení jeho narušitele.

Ale král už není zcela sám na to, aby rozhodoval o rozuzlení. Divadlo získalo nepozorovatelně moc od publika. To sice nepíše hry, ale už chce uplatňovat právo každého diváka *kritizovat*: diskutovat, hodnotit, vypískat, tleskat, rozhodovat o emocích, o vkusu, o talentu herců, slabých stránkách některých rolí. Čistě pasivní publikum monarchistické politiky se proměnilo ve veřejné mínění. Brzy bude učiněn další krok. Ve svých *Pojednáních o svobodě tisku* z roku 1788 napíše Malesherbes v jedné poznámce: „To, čemu se loni říkalo publikum, je to, čemu šedněš říká Národ.“ Velké písmeno naznačuje politický význam tohoto sémantického posunu.

Na druhé straně publika a veřejného mínění stojí neměnné tajemství absolutistické politiky. Beaumarchais, stejně jako Figaro, nechtěl nikdy volit mezi veřejným a tajným. Přesněji, těžší současně z obou rejstříků, ze světla a tmy, z lesku i stínu, z vůle říct a z nutnosti zamlčet. Je stejně tak rozdělený mezi oba antagonistické principy, jako hledá syntézu, fúzi, která by umožnila hřejivou energii, cit, nadšení, oslavu rozumu. Dává všechen svůj talent do konání, aniž volí.

Nevolí si jednu kariéru, vrhá se do dvaceti povolání. Jean Fabrc připomíná, že byl „*hodinářem, harfenistou, dvořanem, vojenským zásobovatelem, subdodavatelem, spekulantem, obchodníkem, otrokářem, dohazovačem, lesníkem, soudcem a zástupcem královského dvorního soudce, akvizitěrem, vyzvědačem pracujícím pro obě strany, detektivem, vyděračem, diplomatem, zbrojařem, pamfletistou, divadelním autorem, filantropem, demagogem, vlastencem, ministrem vnitra (skoro)*“. Mohl dodat: nakladatelem, průmyslníkem, pašerákem zbraní, bořitelem Baštily, vynálezcem autorských práv. Sloužil Ludvíkovi XV., Ludvíkovi XVI., poslouží revoluci; a jedni i druhí ho pošlou do vězení. Nashromáždil obrovský majetek, pak několikrát halasně zbankrotoval, skrýval se v mansardách a dal si postavit obrovský palác. Byl zapálen pro veřejné blaho, aniž kdy přestal sloužit svým soukromým zájmům. Tento syn řemeslníka povýšený díky penězům jistého bankéře do šlechtické- 110 stavu je zářným příkladem této bláznivě šikovné a dynamické buržoazie, která si nepřeje svrhnout režim, ale posílit ho ve svůj prospěch. Chce všechno: rozkoš i ctnost, rozum i vášeň, chvilku i věčnost, potlesk elit s dojetím davů, řád i svobodu, Voltaira i Rousseaua.

Beaumarchais neví příliš dobře, kam míří, ani s kým, ale běží tam, málokdy přímočaře. Je to fascinující osobnost, románový hrdina, podnikavec. Stinná stránka — spřádá intriky, obchoduje, svádí, kupuje, předstírá a lže ■■ právě takovou sebedůvěrou jako s cynismem. Světla stránka — bere publiku 11 m za svědka svých soukromých záležitostí a četných soudních pří, proměří u je těžkopádnou a temnou soudní mašinérii v drama nebo v komedii, podle situace; publikováním se odhaluje. Chce, aby mu dali zapravdu — proti jeho hodinářským konkurentům, proti jeho služebnictvu, proti lidem, kteří pro něho nic neznamenají, a konečně proti soudcům — ale jako důstojný Voltairti v žák spoléhá na svůj literární talent a na souhlas publika, aby vychýlil misky vah ve svůj prospěch.

Někdy se mu to daří; jindy ne. Beaumarchais se domnívá, že tak to chodí, v psaní jako v obchodech. Získat přízeň publika je otázka talentu, čichu, prá < < a štěstí. Psaní je podnik, jehož úspěch se měří podle zisků: podle úspěchu .11 >cněz. Tady pramení jeho hádky s herci Comédie-Française, které obviňuje, /< sdírají kůži z těla autorů. Je tedy důležité vědět, pro jaké publikum píše, <•< >ž není nikdy snadné, hlavně když to ve společnosti vře.

Vc svých začátcích, kolem roku 1760, psal Beaumarchais pro nepočtené, bohaté, vybrané publikum na zámku Étiolles, blízko Corbeil, což je sídlo jeho přítele Charlesa Le Normanta. Tuto postavu známe zejména díky jeho manželce, slečně Poissonové, ze které se stane markýza de Pompadour. Od útlého dospívání ji bankéř Páris-Duverney připravoval pro milostné pletky vysokého stylu. Slečnu Jeanne-Antoinctte Poissonovou její producent nejprve provdal za generálního nájemce královských důchodů Le Normanta a o čtyři roky později ji přistrčil do královského lože. (Jd tě chvíle Le Normant vede radostný život na svém zámku v lese u Senniirlu. Nechal si zde postavit nádherné,

dokonale vybavené divadlo, kam přijížděli slavní herci přidat svůj talent k „talentu“ zbohatlíků — hostů pána domu. Pro pobavení Le Normanta, a aby si naklonil velmi bohatého Párise-Duvenmey, napíše Beaumarchais pět nebo šest jednoaktovek, „divadla ze společnosti“; ve skutečnosti jsou to lehce nemravné výstupy ve stylu jarmarečního divadla s převleky, písničkami, fraškami, dvojsmyslnými narážkami používajícími „lidový“ jazyk a předvádějící choulostivé situace.

Ve stejnou dobu, kdy se věnuje těmto bagatelám — *Hloupý Janek na trhu* nebo *Loutka Zizabella* —, je Beaumarchais, který hledá nové publikum, odsuzuje. V roce 1757 a 1758, kdy Diderot publikuje *Rozhovory o Nemanželském synu* a *Rozpravu o dramatické poezii*, si Beaumarchais přečte o novém divadelním žánru, „vážné komedii“, jehož základy zde Diderot ustavil. Beaumarchais je mužem kompromisu, a tak okamžitě vidí možnosti tohoto středního žánru na přechodu mezi hrdinskou tragédií a komedií mravů. Právě *dvojznačnost* vážné komedie je něco, co musí v dezorientované společnosti zajistit úspěch. Konečně divadlo, měšťanská tragédie nebo sentimentální komedie v přímém kontaktu s životem těch, kteří se na ni dívají a mohou se ztotožnit s postavami, jako v románu.

Toto zrušení vzdálenosti mezi scénou a divákem Diderot nechtěl. Záleželo mu na divadelní iluzi. „*Ať skládáte nebo at hrájete, nemyslete na diváka, dělejte, jako by neexistoval.*“ Beaumarchais naproti tomu ve svém *Eseji o žánru vážného divadla*, který slouží jako předmluva k jeho hře *Eugénie*, vznáší požadavek: „*Je dovoleno pokusit se zaujmout v divadle lid a dojmout ho k slzám takovou událostí, která — za před- pokládu, že je skutečná a odehrála se před jeho očima, mezi občany, — by vždy dokázala vyvolat takový účinek?*“ Drama je faktor společenského smíru: produkuje splynutí — citový výlev, který smazává rozpory mezi diváky různých společenských poměrů a postavení. Vytváří občanské společenství slz.

Přitom záutočí Beaumarchais i na tragédii — „*Co se mnou, klidným poddaným monarchistického státu osmnáctého století, dělá revoluce v Aténách a v Římě? Co mě opravdu může zajímat na smrti tyrana na Peloponésu? Na obětování mladé princezny v Aulidě?*“ -, ale je také proti komedii, která se v jeho očích, stejně v jako Rousseauových, provinila nedostatkem morální síly: „*Ve většině komických her se k hanbě morálky divák příliš často přistihne, že se zajímá více o darebu než o počestného člověka, protože ten je vždy méně zábavný. [...] Mravní naučení zábavného žánru je tedy buď málo hluboké, nebo žádné, nebo dokonce opačné tomu, čím by mělo divadlo být.*“ A je vyneseno rozsudek: „*Hlučný smích je nepřítel myšlení.*“

Eugénie, poté co Beaumarchais odstranil několik příliš upovídáných scén, má u publika slušný úspěch a jednomyslně ostré kritiky. Autor je víc než kdy jindy přesvědčen, že publikum má vždycky pravdu. A pracuje bez přestání, aby ho uspokojil: opravuje, čte hru svým přátelům, dožaduje se jejich názoru, opravuje ještě během zkoušek. Pečlivě, bez jakékoli autorské ješitnosti hledá účinnost a působivost. Sál pláče, šumí, rozhořčuje se, Beaumarchais je spokojen.

Stává se rovněž, že se divadelní autor dře, aby zachytil, co je ve vzduchu, a publikum mu nestačí. Ve hře *Dva přátelé* přivádí Beaumarchais na scénu vedle milostné zápletky dějovou linii finančníka, poctivého a ctnostného, hroutícího se v den důležité splátky. Aurelly je stejně jako Beaumarchais nešlechtic, kterého jeho společenský úspěch — jeho veřejná užitečnost — vynesl do šlechtického stavu. Statečný finančník: to je na divadelních prknech politická novinka — peněžní otázky vpadají do zápletky. Beaumarchais se uchází výslovně o přízeň nového publika: „*Přeji si, aby se tato hra líbila obchodníkům, byla psána pro ně a obecně pro lidi třetího stavu.*“ Ale tentokrát šel spisovatel rychleji než jeho diváci. Otázky finanční techniky, směny, ázia, úroků a salda, ve kterých je Beaumarchais jako ryba ve vodě, publikum nechápe a neocení. Balzakova doba ještě nepřišla. Hra je brzy stažena a už nikdy nebude obnovena, i když Beaumarchais naléhá, aby ji hráli znovu v době, kdy už je módním autorem.

Beaumarchais však není z těch, kdo se vzdává nebo umíněně zůstává ve slepé uličce. Uprostřed stovky procesů, zápletek, špionážních misí, mezi sňatkem, ovdověním, dědictvím píše *Lazebníka sevillského*, nejprve jako komickou operu — která není přijata —, pak jako komedii, která je nejprve — během premiéry 23. února 1775 — prohrou. Za dva dny Beaumarchais text přepracuje, seškrtná, odlehčí ho, zruší jedno dějství, zrychlí tempo. Hra se hraje znovu 26. února a úspěch je ohromný. Uvádí se na dvoře, ve stejnou dobu jako Mohérový hry; hraje se v cizině, rychle je přeložena v celé Evropě. V roce 1782 je v Petrohradě uvedena Paisiellova opera *II Barbieredi Seviglia*.

Od července 1775 mluví Beaumarchais o pokračování *Lazebníka*. Už z Figara udělal nemanželského syna Barthola a Marcelliny, jejíž postava se objeví jen ve *Figarově svatbě*. Půjde o komedii, nebo o drama? Beaumarchais ještě váhá: „*Žánr nějaké hry, jako ostatně jakékoli akce, závisí méně na podstatě věci než na charakterech, které je uvádějí v život.*“ „*Pan kníže de Conti,*“ píše ve své před- 111 luvě ke *Svatbě*, „*mě veřejně vyzval, abych udělal divadlo ze své předmluvy k Lazeb- 11 íkovi, jež prý je zábavnější než hra samotná, a ukázal v ní Figarovu rodinu, která je v této předmluvě načrtnuta. Monsignore, odpověděl jsem, kdybych ještě podruhé uvedl tuto postavu na scénu, ukázal bych ho staršího, o něco moudřejšího, měl by proto úplně jiný zvuk a kloví, jestli by spatřil světlo světa!*“ Nechť Figaro, veselý a bezstarostný lazebník, získá trochu vážnosti, společenské zkušenosti a sebevědomí, a komedie dostane jiný odstín. Beaumarchaisovo váhání nad titulem — *Manžel svůdce* nebo *Bláznivý den* — svědčí také o jeho kolísání mezi komickou lehkostí a trochu „vážnějším“ tónem.

Beaumarchais si s napsáním této nové hry dává načas, nebo spíš se mu nedostává času na psaní: zcela ho pohlcují jeho ostatní aktivity — politické, finanční, obchodní, právnické. Píše, aby na své starosti zapomněl. *Svatba* je dokončena v roce 1778, ale její autor ji váhá vytáhnout z desek, jako kdyby se obával rozruchu, který vzbudí, a dopadli, který by to mělo na jeho záležitosti: Beaumarchais plave v bouřlivých vodách státních záležitostí; je vrhni úzce

spojen s ministrem Maurepasem, ale zejména s ministrem zahraničních věcí panem de Vergennes, který Beaumarchaise učinil neoficiálním úhelným kamenem své americké politiky. Mistr intrik zná lépe než kdo jiný náhody přízně a nemilosti.

Konečně se rozhodne v září 1781 uvést *Figarovu svatbu* v Comédie-Frangai- se, kde je jednomyslně přijata. Podle svého zvyku, aby si osahal publikum, ji nechává nejprve číst u sebe doma a u přátel. A tam se věci pokazí. První cenzor hry — starý a milý právník, advokát herců Coqueley de Chaussepierre — vydá příznivý posudek, ale nechá jednu kopii ve Versailles, kde vzbudí bouři nevole: „*Shledali jsme hru hnusnou, at je dobře či špatně čtená nebo komentovaná; někteří říkali, že je nemorální, jiní ji považovali za snůšku hlouposti.*“ Ludvík XVI. a Marie- -Antoinetta si ji nechají předčítat paní de Campan a je to katastrofa: královský pár je pobouřen „morálkou“ hry, kde je prostopášný šlechtic zesměšněn sluhou, po jehož manželce baží. Paní de Campan bude později vyprávět, možná trochu přikrášlujíc věci, že jí král řekl: „*Je to hanebné a nikdy se to nebude hrát, bylo by třeba zničit Bastilu, aby představení této hry nebylo nebezpečnou nepřístojností. Ten muž si zahrává se vším, co je třeba respektovat. — Tedy se to nebude vůbec hrát? řekla královna. - Ne, určitě, odpověděl Ludvík XVI., tím si můžete být jistá.*“

Je jmenován nový cenzor, bude to Jean-Baptiste Suard, jehož posudek, samozřejmě, hru zakáže. Miromesnil, ministr spravedlnosti, píše Lenoirovi, policejnímu řediteli. „*Můžete říci autorovi, ať se střeží toho dát hru vytisknout jinde a pak přivést její exempláře do Francie. Doporučte panu Suardovi, aby byl co nejpřísnější, a ujistěte jej, že bude mít podporu. Je to moudrý muž zdravého rozumu, který zná správný vkus, a jsem vám velmi zavázán, že jste mi ho doporučil pro cenzuru divadelních her.*“

Zdá se, že kauza je vyřízena, ale Beaumarchais-Figaro se nepovažuje za poraženého. Obrací se prostřednictvím Lenoira na krále. Dlouhé plaidoyer, kde se autor snaží ukázat, že „*jeho hra, ačkoli je nesmírně veselá, je daleka toho, aby byla nemorální.*“ Spisovatel hraje na dvou frontách. Na jedné straně tvrdí, že jeho *Svatba* je zábava, „*sepsaná jen proto, aby pobavila krále a královnu Francie.*“ Na druhé straně tvrdí, že si ve své hře dovolil „*ukázat trochu morálky a rozumu, které lidé jinak jen těžko stráví.*“ Nabízí se tedy, že „*přijde přečíst dílo Jejich Výsostem s příslušným komentářem.*“ A nenápadně přidá hrozbu, že by svou hru mohl hrát před Kateřinou Velikou v Petrohradě.

Ludvík XVI. mlčí, ale jeho okolí je rozčilené. Hrabě d'Artois — příští Karel X. — není zrovna milovník divadla a svobody slova, ale vždy s radostí oponuje svému bratrovi. Požádá tedy herce z Comédie-Frangaise, aby *Svatbu* nazkoušeli pro představení, které se má konat 13. srpna 1783 v sále Menus- -Plaisirs. Ale na poslední chvíli se král rozhodne představení zakázat. Nikdo ho k tomu nenutil.

Tento autoritářský projev promění aféru ve zkoušku sil mezi mocí a veřejným míněním. *Figarova svatba*, kterou skoro nikdo ještě neviděl ani nečetl, se stává politickým symbolem a výzvou. Paní de Campan vypráví: „*Tento králův*

zákaz se jevil jako vměšování se do veřejné svobody. Všechny zklamané naděje vyvolaly takovou nespokojenost, že slova útlak a tyranie nebyla ve dnech, které předcházely pádu trůnu, nikdy vyslovována s větší vášní a vehemencí.“

Beaumarchais se střeží toho, aby přilil olej do ohně, ačkoli se mu role ctnostného pronásledovaného, pro něho zcela nová, docela zamlouvá. Záměrně odsouvá politický aspekt konfliktu a organizuje obranu po dvou osách: záchrana francouzské komedie a rozhodně morální charakter jeho hry, jako všech jeho dramát. První konstatování: francouzská komedie zmírání, kvůli *dobrému tónu a dobré společnosti*. Hyne, protože je příliš civilizovaná, příliš zdvořilá. Kvůli decentnosti umírá na chudokrevnost. Velmi obratně se Beau- marchais vyhne ožehavé otázce cenzury a odsoudí dvorskou společnost, která vraždí smích: „*Tím, že jsme se stali vytříbenými a jemnými znalci a že si libujeme v pokrytectví decentnosti vedle uvolněných mravů, stali se z nás přesycené tydlivky, které už nevědí, co chtějí, ani co se jim líbí. Slova dobrý tón, dobrá společnost, jejichž zeměpisné rozšíření je tak velké, že se neví, kde končí a kde začíná, zničila svobodnou a upřímnou veselost, která odlišovala smysl pro komično našeho národa od všech ostatních.*“ Zdvo- ilost zakazuje smích, už dovoluje jen persifláž a ony malé intelektuální grimasy, kterým se říká duchaplnost.

„*Myslel jsem tedy, že kdyby nějaký odvážný autor nesetřásl všechnen ten prach, brzy by nuda zahrnala všechny diváky do Komické opery, nebo dokonce do bulvárních divadel; nebo by se svoboda vykázaná z Comédie-Fran^{aise} efektem podivného kontrastu proměnila v nezřízenou nevázanost, kde naši mladí skutečně ztratí jak vkus, tak morálku. Pokusil jsem se být tímto autorem.“*

„*Vrátit do divadla bývalou svobodnou veselost*“: Beaumarchais mluví o ztracené i i i rodní povaze, stejně jako se možná vytratil určitý druh Francouzů a určitý způsob psaní: výrazný, svobodný, pevný, vyvážený. Společnost, stejně jako 11 ancouzština, už nemá tělo; má jen stavy duše. Přesněji řečeno, oddělila tělo >> I zbytku a celé je odhodila na stranu nevkusu, pornografie, neřesti a hanby. V místopise kulturních hodnot se smích, hlučné otřásání těla, umísťuje co nejnižší: vedle instinktů, živočišnosti, nevhodných zvuků, šílenství — a do společnosti lidu.

V této oblasti dala osvícenská kultura nový oblek tradiční podezíravos- i i i láboženství. Smích urážel zbožnost, nyní dusí rozum. Voltaire proti sobě •.taví „*úsměv duše*“ a „*smích huby*“, tichou radost ducha a hlučný projev smyslů: „*/ id není spokojen, když rozesmáváme jen ducha. Je třeba ho rozesmát úplně nahlas.*“ Nenávisť k tělu jde tak daleko, že smaže hranici mezi smíchem a křečí: to je bláznivý smích, o němž mluví Fontenelle: „*Rozumná bytost [...] se bude vždy ■.mát jen z určitého překvapení přivozeného jejímu rozumu. Nevede toto uvažování k přesvědčení, že smích je zatmění úsudku? Je třeba dalších důkazů, že toto hnutí má svůj zdroj v šílenství, než doložilo toto pozorování? Vždyť každý den se smějeme bez důvodu, smějeme se nevhod, smějeme se proti své vůli, a dokonce věcem, na něž myslet »i<ls zarmucuje.“*

Šílenství, obscénnost a známka lidové hrubosti: strach ze smíchu — svého vlastního smíchu — má viditelně politické zabarvení, které slovník prozrazuje: vytržení, rozruch, otrásání, křeče, šok, nakažlivost: tělesné popisy smíchu odpovídají popisu vzpoury. Parter divadla je potenciální vzbouření.

Beaumarchais sám je zastáncem civilizované represe smíchu. Ve svém *Eseji o žánru vážného divadla* dělá něco lepšího, než že by omílal filozofickou vulgátu, podle níž je, „*hlučný smích nepřitelem myšlení*“. Přidává hanbu diváka, chyceného do pastí komična: „*Jestliže mé veselost některých scén mohla kdysi přitahovat, brzy jsem se cítil ponížen tím, že jsem se nechal chytit do pastí slov nebo do tenat hry, nespokojeně se odvracím od autora, díla a sebe sama.*“

Rousseau si myslí totéž, ale radikálněji. V *Listu d'Alembertovi o divadle* nenapadá řehot frašky nebo dryáčnictví italského divadla, ale samého Moliéra a *Mizantropa*. Je to obžalovací řeč proti smíchu, který je vinen tím, že zesměšňuje ctnost. Molière, jenž byl čestný muž, byl samotnou mechanikou komična zatažen do hry, která se přizpůsobuje morálce šejdířů: „*Ale bylo třeba rozesmát parter.*“ Smích je konzervativní. Nikdo se nesměje z dobrého srdce a na svůj účet: komická účinnost spočívá na souhlasu se společenskými předsudky a na směšnosti těch, kdo se proti nim staví. Smích je vždy zlý.

Je třeba opustit komedii ve prospěch morálky? Beaumarchaisův ekonomický a literární zdravý rozum se k tomu neodhodlá. Jestliže smích opustí scénu poctivých divadel, dav se nechá masivně strhnout k hrubým zábavám jarmarečních prken, k burleskám, Komické opeře a Italům. Tato místa, kdysi určená lidové zábavě, jsou nyní pravidelně navštěvována nejlepší společností a mladými lidmi ze všech společenských tříd. Urozené osoby, jako hrabě d'Argenson, veřejně oplakávají „*staré dobré časy, kdy nad těmito radostmi nebyl dozor! Kdy to, co rozesmávalo, bylo trpěno: herec se zamoučeným obličejem na způsob frašky přitáhl poctivé lidi*“. Tý doby, kdy se král rád smál spolu s parterem, jsou minulostí, která se zdá být vzdálená, je to národní politický mýtus: mýtus dobrého krále a dobrého lidu spojených v představení svobodné, prosté a zdravé veselosti. Nostalgie po zlatém věku se barví demokratickými snahami.

Právě toto komično smíření ztělesňuje *Figarova svatba*. Smíření smíchu a morálky, lóži a parteru, osvětlené aristokracie a měšťanstva, dvora a města, rozumu a těla, vkusu a potěšení, svobody a monarchie. Jsou si protagonisté střetu, Beaumarchais, Ludvík XVI. a publikum, vědomi toho, oč doopravdy jde? Je pravděpodobné, že to tuší. Ve své předmluvě ke *Svatbě*, stejně jako v dopise z roku 1784 baronovi de Breteuil, ministři Královského domu, Beaumarchais ironicky podtrhuje, že „*v Lazebníkově sevillském jsem státem jen otrásl; v tomto novém pokusu, mnohem hanebnějším a podvratnějším, jsem ho převrátil vzhůru nohama. Už by nezbylo nic svátého, kdyby toto dílo bylo povoleno*“.

Právě tohoto divadelního smíchu se moc obává, a nikoli několika replik *Svatby*, které by cenzoři s radostí napadli a které by autor bez protestů škrtl. Hra jako celek je nesnesitelná pro strnulý řád a nezbytná pro veřejné mínění,

zneužití autority není odhalováno, ale spíše obráceno v žert, zesměšňováno, zbavováno posvátného charakteru a divokým smíchem vtaženo do bláznivé veselosti.

Na konci *Bláznivého dne*, v desátém a závěrečném kupletu, nemá poslední slovo ani Figaro — který opěvuje Voltairovu nesmrtnost —, ani hraběnka, která připomíná překvapení lásky a touhy, ale Bridoison, právník:

*Nuže, panstvo, komedie,
již jste právě soudili, líčí, jak dobrý lid žije, i když třeba s omyly.
Ať jej, kdo chce, vězní, bije,
ať jde z hněvu do hněvu.
Všechno končí ve zpěvu.¹*

Existují alespoň dva způsoby, jak se bouřit: na ulici, křikem; v divadle — smíchem a zpěvem. Těla přestala mlčet.

Ludvík XVI. ustupuje. Třetí, čtvrtý a pak pátý cenzor vydali kladné posudky ve prospěch uvedení hry. Literární tribunál, shromážděný Breteuilem a složený ze členů Akademie, z cenzorů — „*mužů světa a lidí ode dvora*“, se sešel v březnu 1784, aby hru prozkoumal „*scénu po scéně, větu po větě, slovo od slova*“. Beaumarchais „*vyškrtal znovu i to poslední slovíčko, jehož vypuštění tento tribunál vhodnosti a vkusu považoval za nutné*“. To píše králi koncem března v utivé, ale neohrožené suplice: „*Bylo by dnes třeba zakázat více než šedesát představení, která jsou slávou a radostí francouzského divadla*“, kdyby byla srovnána s jeho hrou, „*jež je více naplněna zdravou kritikou a opravdovou morálkou než jiná z her tohoto žánru, které se hrají v Comédie-Frangaise*“. Rozhodne se král komedii zrušit? „*Už dlouho jsou hercům Comédie-Fran[^]aise odpírána díla, která by naplnila divadelní pokladnu; trpí tím; a přehnaná zvědavost publika na Figarovu svatbu slibuje, zdá se, pěkný úspěch*.“ A na konec závan šťastné demagogie: „*Autor si přeje, aby první představení tohoto díla, které přitáhne velký sběh lidu, bylo dáváno neprospěch chudých hlavního města*.“

Ludvík XVI. přemožen veřejným míněním, i když nerad, skládá zbraně. První představení *Bláznivého dne* se konalo 27. dubna. Jak se předpokládalo, je to triumf. Smích ve svém pohybu odnáší všechno. Vysoká francouzská společnost, tvořící většinu publika, se čtyři a půl hodiny baví pádem libertinského hraběte a jiskřivou obratností jeho holiče. Jedině Monsieur, hrabě de Provence, budoucí Ludvík XVIII., se pokusí několikrát ostentativně zívnout. Ale nikdo ho nenásleduje a nikdo neprotestuje proti autorovi. Beaumarchais, schovaný za mřížkou jedné lóže, obklopen dvěma urozenými abbé, vychutnává své vítězství: šlechta tleská té nejmčšťanštější z komedií.

¹ Pierre-Augustin Caron de La Harpe: *Luís l'Inan>va xvatha neball Bláznivý tlen*. Přeložil Karel Kraus, verše František Hrubín Pinhu, Aino (MH, K, IK1)

Představení následují jedno za druhým, každé dva dny, před méně vznešeným, ale stejně hojným publikem. Malá opozice oživí zájem. Při pátém představení se z provaziště snese pět set potíštěných lístků. Jsou dílem, zdá se, rytíře de Langeac, věrného stoupence hraběte de Provence. Je na nich epigram:

*Viděl jsem včera zpoza kulis extravagantní novinku, která vyhrála nad policií.
Hanobí Francouze, to kouzelné představení.
Vtom držím dramatu co herec, to neřest.*

Satira vypočítává: Bartholo lakomec, Almaviva svůdník, hraběnka cizoložnice, Cherubín „šamstr madam a manželův miláček“ atd. Ale nejtvrdší hodnocení je rezervováno pro Figara a Beaumarchaise:

*Ten lišák se skandálně
podobá svému pánovi.
Je to tak nápadné, až z toho jde strach.
Aby viděli na konci všechny neřesti pohromadě,
koupení čumilové si vyžádali autora.*

Beaumarchais se hned rozhodne udělat incidentu co největší reklamu. Je dalek toho skrývat prudký útok, jehož je cílem, naopak dělá ještě větší rozruch. Píše redaktorům *Journal de Paris* (jehož je Suard velmi dobře placeným cenzorem) a vyčítá jim, že dělají špatně svou práci: opomenuli mluvit o pamfletu, a tak jej tedy sám Beaumarchais doslova reprodukuje v deníku hlavního města, přičemž se ironicky vysmívá jeho jazykovým prohřeškům.

„Existuje něco bláznivějšího než má hra, a to je její úspěch.“ Od dubna 1784 do ledna 1785 je *Comédie-Française* stále vyprodaná. Příjmy jsou velké. Beaumarchais oznamuje v *Journal de Paris*, že věnuje část svých honorářů na vytvoření ústavu pro chudé matky kojící své děti: „I kdybych měl být považován za samolibého člověka, dal bych tam celého svého Figara; jsou to peníze, které mi patří, které jsem si vydělal svou prací, navzdory proudu vytištěných nebo napsaných urážek. Tedy, budou-li mít herci 200 000 franků, mé kojné z nich dostanou 28 000; spolu s 30 000 od mých přátel, hle, regiment capartů vykrmených mateřským mlékem; to dobře vyváží urážky.“ Vyslouží si tím další epigram:

Dětem dává mléko a mládeži jed.

Suard znovu zaútočí. Pranýřuje v Akademii hru, „*kde neřest je nestoudná a satira nevázaná*“. Úspěch *Svatby* degraduje umění a uráží veřejnou morálku. K této otevřené válce se přidává tajná válka podněcovaná a financovaná z Ver- sa. il les. Beaumarchais zachovává chladnou hlavu. Spokojí se konstatováním, že Suard „*je slušný muž, kterému chybí jen trochu duchaplnosti, aby byl průměrným spisovatelem*“. Smích je vždy na jeho straně. Ale dobře ho hlídají.

Mají ho v hrsti: 6. března 1785 vysvětluje v *Journal de Paris*, proč se rozhodl už neodpovídat na útoky: „*Když jsem musel porazit lvy a tygry, abych mohl uvést komedii, myslíte si, že po jejím úspěchu ze mě uděláte holandskou služtičku, která každé ráno vyklepává rákoskou ošklivý noční hmyz?*“ Obraz je zábavný, ale Ludvík XVI. jej považuje za urážku. Lvi a tygři nemohou být spojováni s jeho královskou osobou. Dne 7. března večer píše na rub hrací karty rozkaz odvést okamžitě Bcaumarchaise do vězení Saint-Lazare, jakési polepšovny spojené s blázincem, kterou vedou lazaritě a kde je zvykem nechat nově příchozí zmrskat sluhou. Beaumarchais nemá právo na Bastilu nebo na Vincennes, obvyklá místa, kde jsou drženi literáti: represe je znásobená ponížením. To Figara dávají do chládku. Protože se stal něčím víc než postavou komedie: symbolem.

Od té chvíle to vypadá, že se účastníme zkoušky na revoluční den. Sotva král prokázal svou autoritu, už couvá, vědom si své neobratnosti; a protože i iczná umění ústupu, promění jej v úprk a musí předstírat, že to, co mu veřejné mínění vnucuje, chtěl sám. Dne 13. května se do Saint-Lazare osobně dostaví Lenoir a přinese Beaumarchaisovi králův rozkaz k propuštění na svobodu. Před vězením nečeká pařížský lid, ale stovka kočárů, které doprovodí .i utora k jeho bydlišti v ulici Vieille-du-Temple. Osvícená šlechta manifestuje svou náklonnost k „francouzské veselosti“, k tomu „národnímu“ charakteru — hodně se čte Montesquieu —, se kterým je spojena její vlastní schopnost žít ve společnosti. Králi je ponechána směšnost pomsty.

Beaumarchais se cítí silný, aby věc dotáhl do konce. Svoboda mu nestačí, cílice veřejnou rehabilitaci. Dožaduje se soudců; odmítá opustit své bydliště, dokud nebude očištěn a uznán nevinným. Aby bylo jasno, vyžaduje omluvu, i když s poníženou pokorou. Píše králi: „*Vychován v příjemném zvyku věřit, že necháváje přísnost soudům, vznešená ruka našich vládců dělá jen gesta milosti, musel jsem pozorovats beznadějí, že Vaše Výsost porušila, kvůli mně nešťastnému!, onu nejdojemnější, nejvznešenější královskou výsadu.*“

Vyhrává poslední kolo, tím nejskvělejším způsobem, co existuje: v divadle. Týž den, kdy Comédie-Frangaise uvádí 74. reprízu *Figarovy svatby* před všemi královými ministry, 19. srpna 1785, se ve Versailles hraje jiná komedie — *I a -ebník sevillský*, doprovázený novou Paisiellovou hudbou. Rolí Figara hraje hrabě d'Artois, Almavivu hrabě dc Vaudreuil a Rosinu sama Marie-Antoinet- tli. Všechno končí ve zpěvu. Figaro ztělesněný příštím králem Karlem X. může mít od nynějška podobu revolučního měšťana.

PRAMENY

Pierre-Augustin Caron de BEAUMARCHAIS: *CEuvres*. Vydání Pierre Larthomas. Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1988.

— *Théâtre*. Vydání Jean-Pierre de Beaumarchais. Paris, Gamier 1980.

Denis DIDEROT: „Discours sur la poésie dramatique“. In: *CEuvres esthétiques*. Vydání Vernière. Paris, Gamier 1980.

Jean-Jacques ROUSSEAU: *Lettre á M. d'Alembert sur les spectacles*. Vydání Fuchs. Genève, Droz 1948.

Jean GOLDZINK: *Comique et comédie au siècle des Lumières*. Paris, UHarmattan 2000. Simone CLAPIER-VALADON: „L'homme et le rire“. In: *Histoiredes moeurs*. Díl II.

Paris, Gallimard, „Encyclopédie de la Pléiade“, 1991.

Patrice BOUSSEL: *Beaumarchais, le Parisien universel*. Paris, Berger-Levrault 1983.

Philippe VAN THIEGEM: *Beaumarchais par lui-même*. Paris, Éd. du Seuil 1960. Re-edice 1978.

Jacques BONCOMPAIN: *Acteurs et comédiens au XVIII^e siècle*. Paris, Librairie académique Perrin 1976.

Jacques SCHERER: *La Dramaturgie de Beaumarchais*. Paris, Nizet 1954-

Pierre LARTHOMAS: *LeLangage dramatique*. Paris, PUF 1980.

Pierre-Augustin Caron de BEAUMARCHAIS: *Figarova svatba neboli Bláznivý den*.

26] LOUIS-SÉBASTIENMERCIER

NEBOLI UTOPIE

DEMOKRATICKÉ LITERATURY

1791 — monarchie bez krále

Dvacátý pátý červen. Útěk Ludvíka XVI. a to, že ho chytili ve Varennes, přivede mladou francouzskou revoluci na pokraj propasti. Závratný den. Před dvěma roky byla v atmosféře mimořádného vzrušení zrušena stará stavovská společnost. Všech 1 315 poslanců Ústavodárného shromáždění — polovina poslanců patří ke třetímu stavu, druhá polovina zastupuje šlechtu a klérus — počítá s tím, že se rozejdou začátkem podzimu, jakmile splní svou historickou úlohu: dát francouzskému národu ústavu. Už se začala scházet primární shromáždění, aby vybrala volitele budoucího Zákonodárného shromáždění. Útěkem krále se celá stavba hroutí. Konstituční monarchie, tato krásná rovnováha mezi starým a novým, mezi posvátností tradice a mocí zákona, se zradou k rále proměnila v abstraktní fikci.

Je to tak skutečné, že část poslanců se snaží skrýt tuto fikci fikcí jinou. Barnave, La Fayette, d'André a Alexandre de Beauharnais při oznámení králova útěku 21. června nechají ve shromáždění odhlasovat tezi o únosu. Nepřestanou ji potvrzovat ani druhého dne, proti vši pravděpodobnosti, když byl král, předtím, než se mohl spojit s kontrarevolučními oddíly Bouillého, poznán a zastaven v Sainte-Menehouldu. Barnave, stále on, je pověřen Ústavodárným shromážděním dojet pro krále ve společnosti dalších dvou poslanců. Má tři dny na to, aby během zpáteční cesty dospěl ke smíření s královským párem: je třeba zachránit Ústavu, zachovat fasádu za každou cenu. Udržet Text, navzdory lidem a faktům. Barnave má slova ve zbožné úctě.

Je mu třicet let. Je krásný, elegantní, kultivovaný, bystrý. Stendhalovec před Stendhalem, tento občan Grenoblů má všechny vědomosti v malíčku. V roce 1781 je advokátem, v roce 1788 zahájil svou revoluční kariéru v generálních stavech v Grenoblů, kde bojoval za práva třetího stavu. Následujícího roku je zvolen poslancem za Dauphiné; jeho řečnické kvality — má pověst fanatického a chladnokrevného l < ěníka z něj rychle udělají hvězdu

Ústavodámého shromáždění, jehož předsedou se stane v říjnu 1790. Smrt Mirabeaua 2. dubna 1791 ho vynese do prvních řad politické scény, ve Shromáždění i v Klubu jakobínů.

Je to muž zásad, právník zamilovaný do pojmů a úvah, protestant vychovaný v lásce k bibli. Deklarace práv člověka a občana a Ústava, které jsou právě dokončovány, jsou pro něj ztělesněním revoluce: dílo lidského ducha, ohlášení nové epochy lidstva; je třeba je zachránit za každou cenu. Je třeba zachránit i krále, i když si to nepřeje. Bamave si je jist, v roce 1791 stejně jako v roce 1789, že zásady jsou silnější než skutečnost. Stačí k nim přidat výřečnost, hmatatelné vyjádření rozumu.

Když se realita vzdaluje, zbývá hra se slovy. Nadšení vyznavači Ústavy si toho budou hledět: Shromáždění a Klub jakobínů se promění v divadlo. Bar- nave a jeho přátelé se ve jménu nezbytného bratrského sjednocení národa spojí i se svými včerejšími nepřáteli, La Fayettem, Sieyěsem, a dokonce s monarchisty, Malouetem, Clermontem-Tonnerrem. Je totiž třeba potvrdit jednu intriku, ne moc dobře vymyšlenou: Ústavodámé shromáždění odhlasuje, že *„prohlašuje za zrádce ty, kteří napomáhali či radili při únosu krále, nebo jej provedli, a nařizuje zatknout ty, kteří by způsobili újmu úctě povinované královské důstojnosti“*. Ludvík XVI. je tedy, zdá se, zproštěn viny a pod ochranou.

Na opačné straně scény, nalevo, se vymýšlejí jiné intriky, sestavují jiná prohlášení. Robespierre zde zkouší své dramatické téma: revoluce, nebo smrt. V projevu, který přednese mladý advokát z Arrasu v Klubu jakobínů, nařkne krále, ministry, La Fayettea, ale i celé Ústavodárné shromáždění, že připravovali *„bartolomějskou noc vlastenců“*. Aby ještě více dojal své publikum a kompenzoval nezázivnost svého řečnického projevu, dodává Robespierre, jak se dočítáme v deníku jeho přítele Camilla Desmoulinse, *„že ostatně byl hotov ke všemu; jestliže v začátcích měl za svědky jen Boha a své svědomí, obětoval mnohem více ze svého života dnes, kdy jeho odměna je v srdcích jeho spoluobčanů a kdy smrt by pro něj byla jen dobrodiním“*.

Robespierre pocítil, že představení nabízené Ústavodárným shromážděním (kde je v takové menšině, že se ke slovu dostává jen s námahou) už moc nevynáší. Shromáždění má sotva dva roky, a už je staré, opotřebované únavou, rozsahem svých prací, prudkostí svých sporů, dvojí hrou krále a jeho zastánců, strachem z davu a jeho tlaku. Řeč poslanců je ještě krásná, energická, dojemná, někdy velkolepá; září tam duch osvícenství svou touhou po systematické dokonalosti. Ale slova zvedají už jen abstrakce a prach. Útěk krále a jeho zatčení zviditelnily, co tato výřečnost ještě maskovala: herci odříkávají falešně svůj text. Robespierre změní místo svých vystoupení: nechá Ústavodámé shromáždění svým protivníkům a přemístí se k jakobínům, do průsečíku zákona, slova a ulice, místa, kde jsou proslovy mnohem účinnější.

Boj o pojmy a systémy přenechá jiným. V politické bitvě, která se začíná vést mezi zastánci udržení monarchie a republikány, se drží stranou: *„Byl jsem*

obviněn, že jsem republikán, byl jsem příliš poctěn, nejsem jím. Kdybych byl obžalován, že jsem monarchista, byl bych tím znectěn, ani jím nejsem.“ Republika, stejně jako monarchie, nepředstavuje žádnou konkrétní formu moci. Je to vágní slovo, prázdná skořápka, která může skrývat rozdílné skutečnosti, od diktatury po anarchii. Robespierre jako dobrý čtenář Rousseaua odpírá literátům a „filozofům“ proměněným v zákonodárce právo, aby sami rozhodovali o smyslu slov. Brzy je z tribuny odhalí jako parazity. Už teď vyslovuje svou sémantickou nesnáz: „*Naplňuje mě zděšením, že naši nepřátelé mluví stejným jazykem jako my.*“

Jazyk sestupuje z metafyzického nebe, aby objevil svou politickou povahu. Třicet let po obrovském encyklopedickém podniku, který chtěl založit společenství světa, idejí a slov, hle, jak se všechno mate, jak smysl kolísá, jak protivnické tábory bojují, aby si přivlastnily legitimní definici velkých mobilizujících pojmů, jako je svoboda, veřejné blaho, autorita, legalita, revoluce. Ústavodárci sní o tom, že vyryjí Zákon do věčnosti mramoru, a přitom spalují jazyk v jepičím životě řeči. A v horečnatosti novin, které se jej snaží obnovit.

Pětadvacátý červen znamená jeden z vrcholů v této hře se slovy. Je rozhodnuto sesadit krále z jeho funkcí, což znamená redukovat ho na úředníka; a le ve stejnou chvíli je vyhlášena oddanost národa ústavě a monarchii. Ludvík XVI. je zatčen, velmi dobře střežen ve svém paláci Tuileries, ale upřesní se, že je to kvůli jeho bezpečnosti. Tvrdí se, že se nic nezměnilo v organizaci moci, ale odnějška dekrety Ústavodárného shromáždění schvaluje ministr spravedlnosti, aniž potřebuje královské potvrzení. Francie je království bez krále. Někteří sní o tom, že tuto prázdnotu zaplní. Snaží se ponižovat Ludvíka, zesměšňovat ho, učinit jeho situaci neudržitelnou, přivést ho k abdikaci, a tím zachránit monarchii. La Fayette, protože neexistuje republika, jejímž by byl i rezidentem, by se rád viděl jako regent šestiletého dauphina. Vévoda Orleánský, který se objevuje v Klubu jakobínů — prostřednictvím zejména Choderlos de Laclos, a možná i Dantona —, naléhá na svržení svého bratrance, aby zabral uvolněné místo. Barnave a jeho přátelé se drží své představy. Král není *vyslýchán*, je *slyšen*; nejde o *vyšetřování* jeho útěku, ale o *informaci*; král není i ibčan, ale představuje *státní moc*; mohli bychom soudit osobu Ludvíka XVI., i Irice francouzského krále. Tělo krále je děleno, jako je dělena podstata státu i korpus jazyka.

Barnave dobře cítí nebezpečí těchto souvislostí. Ve svém velkém projevu 15. července o nedotknutelnosti krále se nespokojí jen s tím, že učiní z parlamentní monarchie jediného garanta národní jednoty a svobody, tvrdí, že nastala doba, kdy je pro záchranu revoluce třeba skoncovat s „*revoluční horečkou*“: „*Z toho vyplývá tato velká pravda, že pokud revoluce udělá ještě jeden krok, nemůže ho udělat bez nebezpečí; na úrovni svobody to znamená, že první čin, který by mohl násle doval, by bylo zrušení království; na úrovni rovnosti to znamená, že prvním činem, který by byl útok na soukromé vlastnictví.*“ Barnave, metafyzik z.ákomi, se v<

jménu realismu vlastníků pouští do Condorceta, matematika rovnosti. Tentokrát se vyjadřuje otevřeně: „*Zbývá zničit ještě jinou aristokracii než tu vlastnickou? Pánové, lidé, kteří chtějí dělat revoluce, to nedělají kvůli metafyzickým pravdám; můžeme okouzlit, přitáhnout několik kabinetních myslitelů, několik mužů učených v geometrii, neschopných v politice: ty bezpochyby nakrmíme abstrakcemi; ale tu většinu, kterou potřebujeme, tu většinu, bez níž se revoluce dělat nedá, tu strhneme jen skutečnými věcmi, tu zaujmeme jen hmatatelnými výhodami.*“ Ústavodárné shromáždění tleská; tribuny mlčí. Barnavova výřečnost právě prodloužila život jedné chiměře.

Téhož večera, aby lépe projevíli svou vůli „skoncovat“ s revolucí, opustí téměř všichni ústavodámi poslanci Klub jakobínů a založí v ulici Saint-Honoré, ve stínu Shromáždění, v bývalém klášteře des Feuillants nový klub „Přátel ústavy“. Jakobínům zbude jen hrstka mužů, poražených toho dne, republikánů nebo orleanistů: Laelos, který předsedá, Danton, Robespierre, Brissot, Pétion, Buzot. Sepíší petici požadující svržení nikoli krále — to je odynnější nezákonné —, ale Ludvíka XVI., královského jedince, který fakticky abdikoval tím, že uprchl. Poslední právnické kličky, poslední maska ze slov: obě strany se připravují na střet.

Bude se konat nazítří na Mariových polích a bude mít několik desítek obětí. Danton prchá do Anglie, na Marata je vydán zatykač, je přijat návrh zákona o zákazu shromažďování. Dne 31. srpna řekne Barnave otevřeně o svobodě to, co dosud skrýval ve svém srdci šlechtice: „*Většina lidí potřebuje klid více než svobodu. Klid je první potřeba; politická svoboda je jen něco navíc, co činí člověka šťastným, ale co není bezpodmínečně nutné.*“

Ještě velký politický spor o slova — Ústavodárné shromáždění hodlá rozříznout tělo společnosti, občanstvo, na dvě nestejně poloviny. Na jedné straně *aktivní občané*, lidé, kteří mají statky a polnosti, bohatí, střední třída, kteří budou voliči. Na straně druhé ženy, chudí, pokorní pracující měst a venkova, omezení na *pasivní občanství*. Louis-Sébastien Mercier ve svém díle *Nová Paříž*, napsaném v období 1795-1799, komentuje toto vyloučení z volebního práva takto: „*Kdyby mezi námi žili Sokrates, Corneille, Jean-Jacques Rousseau, byli by z něho vyloučeni. Vidíme tedy, že přívlastek zabil jméno. Ach, praví aktivní občané jsou ti, kteří dobyli Bastilu, ti, kteří dobyli Tuileries, aby skončili s hanebnostmi despotického režimu.*“ Válka definic je válkou sociální. Roztrhne hru zdání.

Spisovatelé v ní hledají své místo jen velmi obtížně. Od roku 1795 se vytváří tendenční mytologie, rozšiřovaná po celé devatenácté století, posvěcená univerzitou, i když je republikánská, která vyhlašuje, že revoluce, zakladatelský politický čin, znamená vítězství prostřednosti v oblasti literatury a umění. O této „regresi“, „stagnaci“, jež zabila oslnivé osmnácté století, už bylo napsáno všechno. Podle literární historie by revoluční období mělo být pochmurnou vsuvkou obsazenou několika mizernými spisovateli vnesenými na výsluní okolnostmi a demagogií. I v dnešních příručkách literatury najdeme

nehoráznosti. Jako například tvrzení, že pro literaturu není místo v době, kdy politika zabírá veškerý veřejný prostor.

To platí pro většinu autorů, kteří založili svou reputaci v sedmdesátých a osmdesátých letech osmnáctého století. Takoví jako Morellet, Suard, Denon, La Harpe, Palissot, kariérní voltairovci, vášniví žáci osvícenství. Po zklamaných nadějích prvních měsíců revoluce, kdy doufali, že budou mít prospěch z nového běhu věcí a rozšíří svůj vliv, museli ze svých požadavků rychle slevit. Důvěrně spojení se společností privilegií, majíce prospěch z nešvarů, které pranýřovali, byli vyhozeni ze sedla zhroucením systému, který je živil a zajišťoval jim status společenské elity. Zrušení cenzury, svoboda tisku, konec monopolu divadel, konec feudálních práv, rent a důchodů, konec výsady tisku pro nakladatele, to všechno svrhlo za několik týdnů bývalá práva literáta, která ho více chránila než omezovala. Nepřišla žádná náhrada: nový režim knihy postaví literaturu, i když dočasně, mimo oblast zákona. Literát už nemá ve společnosti místo; rozpustí se v demokratickém bujení tiskovin.

Kariéra Jeana-Francoise de La Harpe je příkladná. V roce 1789 je mu šedesát let. Je malinké postavy – Voltaire mu říkal „Miminko“ –, brilantní, ale má nepříjemnou povahu; pod Voltairovou ochranou zahájil průměrnou kariéru divadelního autora, pak se s trochu větším úspěchem vrhl na literární kritiku a na slavnostní projevy na oslavu zesnulých akademiků. On sám je členem Akademie zvolen v roce 1776, je literárním dopisovatelem budoucího cara Pavla I., je překladatel a básník, vždy se podřizující vkusu publika. Připojí se nadšeně k revoluci, recituje veřejně zapálené ódy, okázale nosí červenou čapku. Ale když se Národní shromáždění rozhodne zrušit Francouzskou akademii považovanou za symbol nerovnosti, La Harpe se stane disidentem. Několik měsíců vězení před termidorem stačí změnit jeho smýšlení a udělat z bojovného antiklerikála odpůrce osvícenství, devótního katolíka, přesvědčeného monarchistu, autora významného polemického díla z roku 1797 – *O fanatismu revolučního jazyka neboli O pronásledování křesťanského náboženství a jeho služebníků barbary 18. století*.

Louis-Sébastien Mercier v *Nové Paříži* nabízí toto shrnutí revoluce: „*Arcibiskup spadl dolů ze své katedrály, šlechtic ze své hradní věže, král ze svého trůnu, akademik ze svého křesla; ale La Harpe, kterého to nemohlo moc bolet, křičel stokrát hlasitěji než ostatní. Kdo slyšel jeho nekonečné a ukřičené lamentace, mohl by si myslet, že on jediný byl ve vězení.*“

La Harpe opožděně položil správnou otázku, tu, která pronásleduje spisovatele a intelektuály revolučního období: o vztahu jazyka a zcela rozvrácené společnosti, která sama o sobě smýšlí v pojmech zrušení starého řádu 11 založení řádu nového. Názor La Harpa, a po něm mnoha dalších, je jednoduchý: „*Revolučnímu jazyku je vlastní používat známá slova, ale vždy v opačném významu.*“ Jsa výrazem řádu převráceného vzhůru nohama, rozvrácené a znetvořené přirozenosti, je jazyk revoluce v pravém slova smyslu dábelský. Tím,

že La Harpe používá staré středověké obrazy světa naruby, podtrhuje převrácení pojmů, které doprovází převrácení hodnot: svoboda znamená tyranii, krásné ošklivé, ctnost zločin, nahoře je dole atd. Tato základní zvrácenost nemůže být opravena, stejně jako sama revoluce. Můžeme jen společně znovu zavést, obráceným pohybem, klasický jazyk a jeho civilizační základ: monarchii a náboženství.

Někteří spisovatelé vyřešili tuto krizi jazyka tím, že prakticky přestali psát. Někdy opustili záviděníhodnou literární pozici a rozhodli se pro politickou činnost — nejčastěji v hnutí girondistů — jako přirozené prodloužení literární aktivity započaté v zápase o osvícenské hodnoty. To je případ Condorceta, Laclose, Brissota, Chamforta. Dávají starý jazyk do služeb nové věci.

Sébastien-Roch Nicolas, řečený Chamfort, je hezký příklad tohoto rozchodu s literaturou z důvodu věrnosti své minulosti. Toto nemanželské dítě bylo společností bývalého režimu hýčkáno. Dělal si sbírku důchodů a slavných protektorů. Stal se miláčkem světa, kterým hluboce pohrdal a který chtěl spíše ovládnout než okouzlit. Když přichází revoluce, opustí komedie, tragédie a akademické kousky a věnuje se žurnalistice. Rediguje *Obrazy francouzské revoluce*, půjčí své bojovné pero Mirabeauovi a Sieyèsovi, útočí proti Francouzské akademii, jejímž je členem. Paní Rolandová ho vybere za ředitele nové Národní knihovny — zchudlé zrušením královského imprimatur, obohacené o soukromé knihovny emigrantů a zabavený majetek kléru — a on se stane strážní hlídkou revoluční kulturní politiky až do svého zatčení během teroru. Chamfort, aby unikl vězení, se hrozně zmrzačí, chtěje zničit svůj tak svůdný obličej. Umírá na svá zranění v dubnu 1794- V jeho věcech jsou nalezeny malé čtverečky papíru popisované den po dni — různými maximami, myšlenkami, črtami a anekdotami, kde vyjadřuje v nejjistším klasickém jazyce svůj odpor ke staré společnosti, i svou neschopnost žít v té nové.

Revoluce si výslovně přivlastňuje intelektuální a politické dědictví osvícenství, víru v rozum, humanismus encyklopedie, svobodu myšlení a psaní. Dne 11. července 1791, za nejsilnější politické krize způsobené královým útekem, se rozhádané klany usmíří, aby společně uložily do Panteonu Voltairův popel. Rousseau ho bude následovat v roce 1794- „*Dnešní revoluce*,“ prohlašuje Mirabeau, „*je dílem literatury a filozofie*.“ Kontrarevolucionáři si myslí totéž. Ale revoluce, tím že změnila základy organizace společnosti, se prezentuje i jako popření starého světa, regenerace lidstva, absolutní rozbřesk nového běhu dějin, stvoření sebe samé. Uvádí Voltaira do Panteonu, ale chce zničit od základů po střechu sociální základy jeho estetiky; základy jeho psaní i toho, jak j e vnímán. Chce svět, kde by Voltaire nepsal nebo nebyl čten.

Jazyk Voltairův je jazykem jeho čtenářů: privilegovaní svým původem nebo bohatstvím, pokládají se za vlastníky legitimního jazyka, „správné“ francouzštiny, a všechno, co se od ní liší, považují za žargon. Od prvních dnů revoluce, od svolání parlamentu, je otázka jazykové legitimacy v centru poli

tické diskuse. Jazyk není považován jen za nástroj moci; je vnímán jako sám odraz společnosti, jeho lexikální alter ego. Náboženství znaku je jednomyslně sdíleno: svět vymýšlí slova, která jej mění. Říše znaků byla hlavně doménou spisovatelů a odborníků. Stává se sázkou v nej důležitější politické bitvě. Pro krále a jeho zastánce je vytvoření jakéhokoli nového slova, jakákoli nová definice starého slova zásahem do stability jazykového organismu, a tedy do národní jednoty. Spisovatelé třetího stavu jsou obviněni samotným Ludvíkem XVI., že používají „*zvláštní jazyk*“, separatistické nářečí, žargon spiklenecké kliky: „*Odmítám výraz privilegované třídy, který třetí stav neustále používá. Tyto neužívané výrazy se hodí jen k tomu, aby utvrzovaly ducha nešváru.*“ Jakýkoli neologismus — slovo *aristokrat* způsobí poprask — je užíván neoprávněně; jediný legitimní jazyk je královská francouzština; ovládání symbolů a znaků je výsadou nejvyšší moci.

Stejně tak to chápou revolucionáři, když podtrhují nutnost regenerovat jazyk tím, že vládu nad ním předají lidu. V roce 1784 založil Frangois-Urbain Domergue, profesor obecné gramatiky na škole Quatre-Nations, dvouměsíčník, z něhož se v roce 1791 stane týdeník: *List francouzštiny, bud přesné, nebo zdobné*, ke kterému brzy přidá *Přehled aktů Národního shromáždění: jde o to „posvětit v božském jazyce všechny morální, fyzické a politické události, hodné pozornosti lidí“*. Jako vlastenecký gramatik Domergue hodlá „*založit absolutně nový gramatický systém na jasném metafyzice*“. Souběžně se svým deníkem zakládá po vzoru klubů „*Rozhodovací společnost milovníků francouzského jazyka*“. Domergue chce nabídnout národnímu jazyku pevnou, „objektivní“, historickou základnu, založenou pouze na „přesnosti“ a zbavenou všeho, co porušuje její neúprosný zákon. Politickou koncepci, existující-li nějaká: „*Z různých omylů, které působí neštěstí člověka, je zneužívání slov možná tím nejzhoršivějším.*“ Za jazykovou chybou se skrývá faleš, postranní myšlenka, vědomá nebo nevědomá touha klamat.

Domergův vlastenecký purismus prozrazuje ještě jinou obavu, a to obavu z obrovské moci udělené slovu a jeho okamžitému psanému vyjádření, novinám. Revoluce přenesla moc slov z knih na řečnickou tribunu. Tribunové zabrali místo jak kazatelů, tak spisovatelů. Řeč se stala Činem. Demokratický přenos: moc slov už není výhradně určena vzdělané elitě, držitelce výsady četby a vědění. Tím, že se myšlenka znovu stala slovem, získává tvar, je dechem, hlasem, gestem; přerušuje samotu četby a stává se sdílenou emocií, představením citů, předanou energií: činem. Po režimu ticha vnucovaného po staletí monarchií působí osvobození slova euforii. Stává se samotnou politikou, skutečnou scénou revoluce, která činí jakýkoli útěk do fikce zbytečným.

Ale imperialismus řeči, prvenství těla dojatého napsanou myšlenkou, vzbuzuje i obavy. Proti potřebě postavit revoluci 11a legitimní a stabilní základ stojí pomíjivost jiskřivého řečnického výkonu. Revoluce potřebuje energii, ale i chladnokrevnost. Tak nezpochybnitelní revolucionáři jako Camille

Desmoulini nebo konveční babeufista Joseph-Marie Lequinio zdůrazňují slabá místa společenské stavby podřízené vlivu hlasu a slabiny revoluce proměněné v divadlo, kde publikum — lid — je rukojmím manipulátorské hry herců. Vláda slova vede k tyranii řečníků, k absolutní moci mluvení: k diktatuře, kde slovo je zákonem.

„*Je třeba, aby bylo možné se učit našemu jazyku, a nevyprázdnit přítom naše principy.*“ Talleyrand, Barère, Condorcet a několik jiných položili základy občanské kultury. Od roku 1791 vymýšlel Condorcet ve svých *Pěti pojednáních o veřejném školství* to, co se o století později stane laickou a republikánskou školou. Za jednu ze svých nejzářivějších utopií — vytvoření demokratického jazyka představujícího nový řád věcí — však revoluce vděčí abbému Grégoirovi.

Baptiste-Henri Grégoire je nevýznamný lotrinský kněz, který na sebe upozornil svou intelektuální zvidavostí a odvážností svého humanismu. V roce 1785, během otevírání první synagogy povolené v Lotrinsku, pronesl kázání ve prospěch politické emancipace židů. Je těsně zvolen do generálních stavů, díky hlasům nižšího kléru, a už 14. června 1789 se připojí k třetímu stavu a podepíše přísahu v Míčovně. Od té doby stále sedí na levé straně shromáždění, řečník s energickou mluvou, je prvním poslancem, který přísahá na Občanskou ústavu duchovenstva, a v roce 1791 je zvolen biskupem v Blois. Obhájce „barevných občanů“ v koloniích, pranýřuje „*pýchu a hamiznost osadníků*“, nedaří se mu však zvítězit nad koloniálními zájmy Barnava a jeho přátel. Nechá vyhlásit republiku a žádá současně proces s králem a zrušení trestu smrti. V roce 1792 je zvolen poslancem Konventu, a ani za vrcholné kampaně proti křesťanství neopustí biskupskou službu; v roce 1794 se mu ještě podaří vybojovat zrušení otroctví. Až do konce svého dlouhého života zůstane věrný revoluci, republice a své křesťanské víře. Po smrti v roce 1831 odkázal svou knihovnu městu Port-au-Prince.

Velkolepá postava. Čelí bez lavírování všem politickým bouřím, svým morálním formátem uniká úderům četných nepřátel, „*dobrák Grégoire*“, jak mu říká Mercier, mistr tolerance, je rovněž autorem zprávy požadující zrušení nářečí a univerzalizaci francouzského jazyka jako *jazyka svobody*. Jazykové rozdělení národa, vysvětluje Grégoire, je výsledkem vůle monarchie snažící se rozdělovat národy a udržovat je v nevědomosti. Národ je stejně nedělitelný, jako byl král. Proti Maratovi a jeho demagogickým následovníkům, kteří se posmívají „*hloupému respektu*“ k jazyku a kteří se spoléhají výlučně na spontánnost a tvořivost lidového jazyka (aniž dobře vědí, co to je), podtrhuje Grégoire revoluční požadavek sjednoceného jazyka, ale i obohaceného, napraveného a regenerovaného. Obohaceného, protože svoboda vytváří nový svět, jenž je nositelem nevidané energie. Jazyk, který by nepřipouštěl nová slova, je nevyhnutelně chudý; revoluce vynalézá novou slovní zásobu. Napravený, protože jazyk bývalé moci byl často šalebný, spočívaje na nepřesných a často pokrou- cených definicích. Regenerovaný, konečně, protože francouzština bývalého

režimu, stejně jako privilegovaná společnost, která jej ovládala a vydávala jeho pravidla, je poznamenaná zvráceností mravů, fanatismem těla, morální a tělesnou zkažeností vládnoucích tříd. Hanba vyumělkovanému a povýšenému „krasořečnění“ šlechticů u dvora: „Ať má jazyk všude ten charakter lakonické pýchy a pravdivosti, které jsou výsadami republikánů.“ Nad revoluční představitostí se vznáší idealizovaný obraz Říma a ctnosti latiny.

Ale kdo bude vydávat nové jazykové zákony, která legitimní autorita? Poslanci mohou vydávat zákony o dělení prostoru a času, vymýšlet míry, vyhlašovat kalendář, škrtat jména svátých a králů z jmen ulic a vesnic, vnucovat veřejné tykání, rušit šlechtické přídomky a stávat se pány symbolického aparátu: jazyk, jehož slova vyjadřují zákon, se zákonu vymyká. Nerovnost umožňovala části společnosti vnucovat svůj jazyk jako jediný legitimní; rovnost tento nárok ničí, stejně jako boří hierarchii literárních žánrů. Kdo rozhodne, co je jazyk „národa“, tento nejasný pojem ověncený všemi ctnostmi?

Novináři, Marat, Hébert, se budou snažit napodobovat lidový jazyk — dokonale imaginární, tím, že texty špikují silnými, urážlivými nebo obscénními výrazy. Získají tak jen pseudojazyk, burleskní výstup, jehož komické účinky by byly příjemnější, kdyby systematicky neudával a nevyzýval k zabíjení.

Než se nový jazyk dočká veřejného školství, potřebuje své spisovatele, aby se šířil a žil: romanopisce, básníky, divadelní autory, filozofy. Divadla se otevírají po desítkách, díky konkurenci klesají ceny lístků, komedie, jež se staly občanskými, se radostně účastní slavnosti; někteří autoři jako Collot d'Herbois, Ronsin, Dubuisson, Fabre d'Églantine přecházejí dokonce na politickou scénu. Neexistuje hranice mezi představením a divákem, spíše jde o přímou výměnu vědění a emocí. Divadlo je učitelem lidu, který je učitelem divadla. Svrchované publikum nemůže být pasivní: je autorem hry, která se pro něj hraje, ať ji podepsal Beaumarchais, Sylvain Maréchal, Marie-Joseph Chénier, dříve markýz de Sade, Louis-Sébastien Mercier nebo Jean-Louis Laya, jehož představení *Přítel zákonů* z roku 1793 se zvrhne v konfrontaci mezi Robespierrovými příznivci a odpůrci.

Popularita divadla, jeho vřelost, ve které se všechno rozpouští, ještě umocňují vládu slova. Autoři knih se ještě více namáhají, aby je bylo slyšet. Kniha je tichá a samotářská: pro toho, kdo píše, i pro toho, kdo ji luští. Mezi spisovatelem a jeho publikem se rozkládá chladný oceán tištěných znaků — a autorita psaného slova. Pokusit se překonat tuto vzdálenost mohli jen spisovatelé ochotní vydat se mimo cestičky literárních institucí, uznání, legitimacy, akademických poct a kánonů klasické estetiky. Okrajoví spisovatelé, vzbouřenci, rebelové. Jako Sade, Restif de La Bretonne, jako Claude de Saint-Martin, Delisle de Sales, jako Louis-Sébastien Mercier.

Mercier překročil padesátku v roce 1791 a ze svého přebohatého díla už napsal to hlavní: padesát divadelních her, romány, povídky, kritické eseje, historická pojednání, politické úvahy, utopistický román *Rok 2440* a velké dílo

o dvanácti svazcích, vydaných mezi lety 1781 a 1788, *Obraz Paříže*. Jeho hry nebyly až do roku 1787 nikdy přijaty do Comédie-Française a Mercier musel vzít zavděk bulvárními divadly. Ale jeho romány, povídky a jeho monumentální *Obraz* se četly všude, i na dvoře, ještě než byly přeloženy do velkých evropských jazyků. Mercier je úspěšný autor, jeho odpor k absolutistické monarchii nevyplývá ze zahořklosti. Tento malý pařížský měšťan přesto palčivě odmítal dělat kariéru. I když má přátele, nepatří do žádné skupiny, do žádné společnosti; sní o tom svrhnout „*akademickou Bastilu*“, pranýřuje ty, co žebrají o důchody, a stádní literáty. Nepatří do žádného řádu: psaní není sociální, je „*činem já*“. Tvrdí už od roku 1778: „*Jak je možné neuznat, že styl je otiskem duše a že se nedá naučit, že se nedá napodobit?*“ On čerpá své knihy, napíše ještě, ze své vlastní podstaty, která se podobá „*proudu řeky*“.

Vysmívají se mu, častují ho označením „*politováníhodný blázen*“, jsou pobouřeni jeho výpady proti Racinovi a Boileauovi, „*básníkům v livreji*“, a jeho polemikami proti vkusu a pravidlům, těmto obranám mizerných proti drzosti talentovaných. Mercier je nezařazený. Když už náhodou systematizuje své soudy, má se na pozoru před teoriemi, včetně těch svých. Prohlašuje se za „*povstalec v literatuře*“, neboť „*pokud člověk není svobodný v republice ducha, kde bude?*“ Mercier dožene svou spisovatelskou svobodu až k odmítání dělat knihy, jak sám říká. Jeho velká díla, *Můj noční čepec*, *Obraz Paříže*, vypadají, že nesledují žádný předem stanovený plán, ale že se vyvíjejí podle tajných potřeb nějakého téměř biologického popudu, nějaké energie bez hranic a bez rozumu: „*monstrózní měsíce*“, kulturní bujón.

Mercier útočí až s jakousi posedlostí na všechno, co vede k uctívání a k posvátnému odstupu: na majestát moci, nabubřelost slov, strojenost veršů — „*Dokud se lidé budou přiklánět k harmonickým slabikám, neuvidí to, co mají před očima*“ —, na lživost obrazů; a dokonce i na posvátnost knihy: Mercier hanobí okázalost, která se vytvořila kolem tištěného textu: krásné a drahé vazby, luxusní papír, kování, zlacení, kůže; on strhává obaly, láme hřbety, dělá nepořádek v knihovně, jen aby lépe vrátil text tomu, čím je: svobodným vyjádřením niterného člověka, které se nabízí všem. To, co píše o Diderotovi, se hodí i na něho: „*Nechlubil se tím, že umí udělat knihu, ale že umí psát stránky; říkal: v knihách není nic, jen stránky... Udělal jsem jednu stránku, kterou vám musím přečíst; přečetl vám svou stránku, aniž věděl, kam by ji umístil; zapomněl na ni nebojí dal prvním, kdo přišel.*“ Mercier píše tisíce stránek, jejichž soudržnost nechává na čtenáři. Od roku 1780 představuje Mercier literaturu jako revoluční scénu, demokratickou výměnu: spisovatel píše texty, stránky, které každý ze čtenářů proměňuje v knihy: v jednotky mající význam.

Obraz Paříže je text bez hranic: „*Budu mluvit o Paříži, ne o jejích budovách, jejích chrámech, památkách, zajímavostech atd. O tom psalo mnoho jiných. Budu mluvit o veřejných a soukromých mravech, o panujících idejích, o současném stavu ducha, o všem, co mě zaujalo v této podivné změti bláznivých či rozumných, ale vždy měnících se zvyků. Budu*

mluvit i o její velikosti bez hranic, o jejím ohromném bohatství, o jejím skandálním luxusu. [...] Dělal jsem výzkum ve všech skupinách občanů a neopovrhl jsem předměty, které byly opakem nabubřelé hojnosti. [...] Nedělal jsem ani inventář, ani katalog: črtal jsem podle toho, co jsem viděl; obměňoval jsem svůj Obraz, jak jen to bylo možné; maloval jsem jej z více stran; a hle, načrtnutý tak, jak vyšel z mého pera, v měřítku, v němž mé oči a moje chápání sestavily jeho části.“

Mercier, to je oko a pero; pero má vyjádřit co nejexpresivnějším jazykem údiv oka. „*Dívej se!*“: Mercierův imperativ nelze zaměnit s prostým zaznamenáním skutečnosti; nepíše slovník, nebo dokonce encyklopedii Paříže; pohled, mnohočetné oko, které pozoruje své objekty „z více stran“, uchopuje znaky „*stále se měnící*“ skutečnosti. Mercierova předrevoluční Paříž je svět, jehož proměna vrcholí. Stačí se umět *dívat* a zachytit každé hnutí bláznovství a rozumu, inteligence a rozmarů, barbarství, nevědomosti a světel, které hýbe městem *v krizi*. Zachytí to, čemu Mercier říká *bizarnost*. Spisovatel je ten, kdo se umí dívat na skutečnost, to znamená je jí dojat. Je tím, kdo lapá znamení. Pravda světa se nevyjevuje v obecných idejích, v zásadních debatách, dokonce ani ve statistikách a teoriích ekonomické politiky, ale v ohromeném úžasu z *detailu*. Věci, kterým se říká malé, mají stejný význam jako ty, které se označují jako velké a ušlechtilé. Skutečnost je demokratická.

Revoluce tedy Merciera udiví, ale nepřekvapí. Dobře si s ní rozumí. Účastní se jí od prvních změn. Pilně dochází na schůze Společenského kroužku, což je jakési stálé generální shromáždění spisovatelů a umělců, založené jeho přítelem Nicolasem de Barneville a Claudem Fauchetem, chudým kazatelem, který se stal královým zpovědníkem, než se v sutaně účastnil dobytí Baštily. V obrovské aréně Palais-Royal, bývá tu pět až osm tisíc lidí — je tu La Harpe i Restif, Condorcet i Louvet, dokonce německý šlechtic Jean-Baptiste Cloots a anglický republikán Thomas Paine —, všichni svobodně debatují o místě a postavení spisovatelů za revoluce, o jazyce, o školství, o obnově. Cloots navrhuje vztyčit před Panteonem pomník Gutenbergovi. Mercier by rád přidal pomník ke slávě obchodníků s hadříky, kteří jsou také nepostradatelní pro výrobu knih, jak píše. Vždy nedůvěřuje posvátnému. V Mercierově domě jsou knihy naskládány jedna přes druhou, jeho díla s ostatními autory. U hromady svazků s polámanými hřbety a odstraněnou vazbou, aby četba byla snadnější, položil spisovatel lopatu na pravidelné převrácení hromady, aby mohl dávat nahoru, co bylo dole, a naopak.

Stejně tak se staví proti všem pokusům o sakralizaci jazyka — když se obhazuje jeho bývalá „vznešenost“ nebo když ho chce někdo shora prohlašovat za „lidový“: „*Francouzština je moje služebná, moje velmi pokorná služebná. Neboř já nepřijímám zákon, díky Bohu, já ho vydávám.*“ V debatě o legitimitě jazyka Mercier nejprve potvrzuje právo spisovatelů, dělníků jazyka. Jazyk, říká mčšfan-občan-splisovatel, nemá ma|ltc|c, stejně jako nemůže mít právníka, který by rozhodl, co je správné a co je chybné. Přesněji řečeno, jazyk je osobní

vlastnictví všech těch, kdo se ho zmocňují, aby ho utvářeli k obrazu svému. Spisovatel neslouží nějakému jazykovému božstvu, vynalézá ho: „*Stvoř si svůj jazyk!*“, to je heslo dne; vytvoř si vlastní pravidla, rytmus, hudbu, které odpovídají tvé jedinečné povaze a jedinečnému světu, na který se díváš a který popisuješ; vymýšlej svá slova, jestliže ti ta, která máš k dispozici, připadají nevhodná, nebo chladná, nebo opotřebovaná, nebo příliš stará, aby vypovídala o novém řádu věcí. V roce 1801 publikuje Mercier — proti lingvistické a politické reakci puristů, což je jedno a totéž, — svou obranu *Neologie*. On praktikuje tvoření nových slov s nadšením a labužnický, tak jako praktikuje míchání žánrů a porušování privilegií a lingvistických hierarchií: vznešené s triviálním, tragické s komickým.

Jeho záliba v nevázaném, strakatém, promíchaném, často připomínající Diderota, si činí nárok na estetiku jen proto, že je i morální a politická: „*Stejný zákon, který zakazuje bratrům ženit se se svými sestrami, by možná měl zakázat bohatým, aby se ženili s bohatými,*“ tvrdí, napůl vážně, napůl žertem. Všechno, co zavání bariérou, ho odpuzuje. V *Nové Paříži*, kterou publikuje od roku 1796, Mercier nepřebírá jen svou starou knihu, ke které přidává aktuální kapitoly; nezpívá jen stále stejnou písničku zklamaného, zrazeného a pronásledovaného revolucionáře, tak jako mnoho jiných. Mohl by to udělat; byl zvolen do Konventu, byl členem Výboru pro veřejné školství, přítel girondistů, aniž se stal členem jejich strany, výrazně se postavil proti Robespierrovi, strávil rok ve vězení s hrozbou gilotiny. Ale je vnímavější k výzvě, kterou pro něj jako spisovatele představuje velikost a prudkost udýlosti: „*Stvoř si svůj jazyk, neboť máš vylíčit něco, co nebylo nikdy k vidění, člověk dotýkající se v jednu chvíli krajností, obou konců lidské krutosti a velikosti. [...] Setřes jho syntaxe, je-li to třeba, aby ti bylo lépe rozumět; donuť nás, abychom tě překládali; vnuť nám ne radost, ale námahu tě čist. Nevěřím opravdu, že by náš jazyk mohl ještě dlouho fungovat, aniž by vyšel ze stísněnosti, kde ji vězní neodůvodněná bázlivost uprostřed tolika nových a velmi podivuhodných událostí. Jestliže styl zůstane otrokem, nebudou vůbec přetlumočeny, aby je budoucí pokolení mohla obdivovat, nebo se jich děsit.*“

Použit obyčejný jazyk na neobyčejné situace je zločin demagogů: podvádění otřepanou banalitou. I když riskuje bezprostřední nepochopení, chce Mercier stvořit neslýchaný jazyk, který by mohl podat zprávu o skutečnosti, která je také taková. Revoluce způsobila i krizi jazyka: „*Nenízulaštní, že tůj muž mě nazývá Pane v dopise a Občane ve společnosti? Jestli to tak bude pokračovat, budeme mít dva jazyky, jeden pro ulici, druhý pro domov.*“

Mercier vidí ještě dál. Jestliže se dožaduje svých práv spisovatele na jazyk, je to proto, aby mohl lépe nabídnout své knihy — a všechny knihy — pravému tvůrci smyslu: čtenáři. „*Co dělá knihu knihou? Čtenář.*“ Kniha je smyčec; existuje jen díky strunám, které může rozeznít v duši každého čtenáře. Realizovaná kniha, to je zpěv, který produkuje čtenář. „*Existuje jen jediná kniha na světě, a to je ta, kterou každý z nás umí číst. [...] Ano, jediné naše duše komponuje knihu, a někdy lépe než autor. |... | Babka, která francouzský uměla přerikat jen otčenáš namísto všech modli-*

meditací [...], tato babka komponovala díla plná extáze, homilie, kázání, rodila chvalozpěvy, které, přestože nebyly ani napsány, ani vytištěny (ani ověřeny slávou), neexistovaly o nic méně. "Tváří tvář lidu-autorovi se Mercier může pustit do všclí projevů zbožňování knihy a snít o destrukci knihoven, těch pozlacených žalářů živého textu: „Zničte všechny knihovny světa, ponechejte jen jeden svazek, vyber te ho náhodně, ten svazek bude mistrovským dílem lidského ducha."

Revoluční individualista, utopista svobodného textu došel na konec své cesty: mluvit o „dobrých“ a „špatných“ knihách znamená znovu obětovat na oltář starých obřadů, privilegií a sociální odlišnosti: „*Všechny knihy jsou si naprosto rovný.*“

PRAMENY

- Louis-Sébastien MERCIER: *Tableau de Paris*. Vydání Jean-Claude Bonnet. 2 svazky. Paris, Mercure de France 1994-
 — *Le Nouveau Paris*. Vydání Jean-Claude Bonnet. Paris, Mercure de France 1994. — *Mon bonnet de nuit et Du théâtre*. Vydání Jean-Claude Bonnet. Paris, Mercure de France 1999-
 — *EAn 2440*. Vydání Alain Pons. Paris, France Adel 1977.
- Nicolas de CHAMFORT: *Maximes et pensées, caractères et anecdotes*. Paris, Gallimard 1982.
- Jean-François de LAHARPE: *Děla filosofie du XVIII^e siècle*. 2 svazky. Reedice Ge- něve, Slatkine 1970.
- Orateurs de la révolution fran^eaise*. Díl I: *Les Constituants*. Vydání François Furet a Ran Halévi. Paris, Gallimard 1989.
- Jules MICHELET: *Histoire de la Révolution fran^eaise*. Vydání Gérard Walter. 2 svazky. Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1939.
- Henri GRÉGOIRE: *Mémoires*. Paris, Éd. de Santé 1989.
- CONDORCET: *Cinq mémoires sur l'instruction publique*. Vydání Charles Coutel a Catherine Kintzler. Paris, Flammarion 1994.
- Théâtre du XVIII^e siècle*. Díl II. Vydání Jacques Trachet. Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1974-
- Ferdinand BRUNOT: *Histoire de la langue franjaise, des origines a 1900*. Díl IX: *La Révolution et l'Empire*. Paris, Armand Colin 1907. Reedice 1967.
- Jean-Claude BONNET (ed.): *La Carmagnole des muses*. Paris, Armand Colin 1988.
 — *Louis-Sébastien Mercier, un hérétique en littérature*. Paris, Mercure de France 1995.
- Michel de CERTEAU — Dominique JULIA — Jacques REVEL: *Unepolitiquedela langue. La révolution franjaise et les patois. Lenquête de Grégoire*. Paris, Gallimard 1975.
- Enrico RUFFI: *Le Révélatique de Louis-Sébastien Mercier entre littérature et politique*. Oxford, Voltaire Foundation 1995.
- Béatrice DIDIER: *Écrire la Révolution (1780 1799)*. Paris, PUF 1989. „Dix-huitième siècle: L'année 1789". *Revue de la Société française d'étude du 18^e siècle*. Paris, PUF 1989.