

Láska, afekt, text: nad několika textovými motivy v Rousseauově *Julii*

JOSEF FULKA

DOI: 10.31577/WLS.2025.17.2.8

© Institute of World Literature

Slovak Academy of Sciences

© Josef Fulka 2025

Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

Love, affect, text: On several textual motives in Rousseau's *Julie*

Epistolary novel. Affectivity. Enlightenment. Love. Friendship.

In the present text, the author attempts to analyse certain passages from Rousseau's epistolary novel *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (1761) against the background of specific features of the epistolary genre. He discloses several particular ways in which literary writing, especially in the first parts of the novel, "mimics" the affective disorder that seems to reign in the stormy relationship between the two key characters, Julia and Saint-Preux. In the following parts of Rousseau's novel, the characters strive to replace this disordered affectivity by a "sublimated" form of friendship. The effort, however, proves to be unsuccessful.

Tento text vznikl v rámci výzkumné činnosti Oddělení současné kontinentální filosofie Filozofického ústavu AV ČR, v. v. i., v Praze.

Josef Fulka

Oddělení současné kontinentální filosofie

Filozofický ústav AV ČR, v. v. i.

Praha

Česká republika

fulka@flu.cas.cz

ORCID: 0000-0002-2688-3708

ROUSSEAUOVA JULIE NA POZADÍ EPISTOLÁRNÍHO ŽÁNRU

Román Jeana-Jacquesa Rousseaua *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (1761; čes. *Julie aneb Nová Heloisa*, 1912) je literární útvar, který se interpretuje nesmírně obtížně, přinejmenším co do svého celkového vyznění či finálního „sdělení“. Je to, jak si mnoho interpretů povšimlo, nepochybně kvůli jeho „heterogennímu a kompozitnímu charakteru“ (Grimsley 1958, 171), nebo přímočařeji řečeno proto, že autor jako by se toho snažil říci až příliš mnoho a rezignoval na přesně sledovatelnou osnovu (Mornet 1944, 52). Řada interpretací se shoduje, že *Julie* v mnoha svých aspektech a konkrétních motivech koresponduje s Rousseauovými filosofickými díly, především s *Emilem* (1762) či *Společenskou smlouvou* (1762; Wehrs 1988), ale rozhodně se nevyčerpává tím, že by byl jejich pouhou ilustrací. Zvláště flagrantně nejednoznačný je závěr románu: vrcholně ambivalentní akt Juliiny smrti (jedná se o nehodu? O oběť? O sebevraždu?) a nejasnou povahu jejího přetrvávajícího vztahu k Saint-Preuxovi lze skutečně vykládat nespočetnými způsoby (De Fabry 1972).

Neklademe si zde za cíl tyto interpretační záhady rozřešit. Cíl je mnohem skromnější. Zcela se ztotožňujeme s tvrzením Étienna Balibara, že *Julie* je text, jehož evidentní „experimentální“ rozměr je úzce spjat se samotnou jeho formou, tj. formou epistolární (2011, 160), a na základě četby několika konkrétních pasáží se pokusíme ukázat, jakým způsobem tato forma otevírá cestu k neobyčejně vynalézávé „inscenaci“ vztahu mezi textem a afektivitou. Naše hlavní otázka tedy zní: jak se v tomto románu „píše“ afekt? Jak se text specificky vztahuje k (tělesné) afektivitě?

Takový přístup vyžaduje několik poznámek k některým obecným rysům epistolární formy, jejímž prototypem jsou romány Samuela Richardsona, především jeho *Clarissa* (1748), která slavila v celé literární Evropě nesmírný úspěch a na kterou Rousseauova *Julie* navazuje,¹ ba podle autorových vlastních slov ji v řadě ohledů překonává (Rousseau [1782] 2017, 535–536). V souvislosti s Richardsonem bylo výstižně řečeno, že podstatným aspektem epistolární techniky je jakási absence metajazyka: v textu chybí sjednocující autorský „voice-over“ (Eagleton 1982, 25), který by hovořil „o“ postavách, hodnotil je nebo vysvětloval jejich činy či myšlenky. K mentálním obsahům jednotlivých postav si při čtení zjednáváme přístup pouze na základě dopisů, které si píší, následkem čehož se nám naopak nedostává přímého přístupu k „událostem“ (Goldberg 1984, 96). V tomto smyslu si musíme konstruovat to, co se vlastně přesně „děje“, na základě partikulárních perspektiv skýtaných jednotlivými dopisy, a s trochou licence by se dalo tvrdit, že od epistolární formy vede cesta – byť samozřejmě cesta nepřímá a klikatá – k pozdějším literárním experimentům, v nichž se sice zmiňovaná technika již explicitně nepoužívá, ale které jsou založeny právě na perspektivním „rozkládání“ reality, a to často do té míry, že přestává být zřejmé, co by ona realita přesně měla být (vzpomeňme na romány Williama Faulknera).

Co bylo řečeno o Richardsonovi, platí beze zbytku i o Rousseauově *Julii*, a instancí takového literárního perspektivismu bychom v ní našli celou řadu. Uvedeme jeden příklad za všechny: ve třetí části románu Julie onemocní neštovicemi, chorobou, která má ve francouzské literatuře 18. a 19. století určité konotace indikující morální pokleslost, zejména v případě ženských postav; například markýza de Merteuil do-

stane neštovice v závěru *Nebezpečných známostí* (1782) Pierra Choderlosa de Laclosa, totéž se později přihodí Naně ze stejnojmenného románu Émila Zoly (1880). Saint-Preux po období odloučení přichází k Juliinu lůžku, nařká a drží ji za ruku, načež se neštovicemi sám nakazí. Toto shledání je nám v Rousseauově románu – a to právě díky jeho epistolární formě – prezentováno *nadvakrát*. Navíc se tak neděje jen z různých perspektiv dvou různých postav: mění se i samotný status této události. Nejprve, ve třináctém dopise třetí části (adresovaném paní d'Orbe), toto setkání zmiňuje sama Julie, která je považuje za sen či halucinaci, způsobenou její chorobou:

V jednom z okamžiků, kdy mi bylo nejhůř, se mi v záchvatu horečky zdálo, že u svého lůžka vidím toho nešťastníka, ne takového, jaký byl, když mi v období mého krátkého životního štěstí okouzloval zrak, ale bledého, ztrhaného, neupraveného, se zoufalstvím v očích. Klečel na kolenu; chytil mne za ruku, neošklivil si stav, v jakém byla, nebál se, že se nakazí onou strašlivou chorobou, pokrýval ji polibky a skrápěl slzami.² (Rousseau [1761] 1967, 241)

Teprve v dalším dopise, v němž paní d'Orbe Julii odpovídá, se Julie (a s ní i čtenáři) dozví, že se jednalo o skutečnou událost, nikoli o přelud:

Drahá sestřenice, ušetřím tvé ubohé srdce detailů tohoto dojemného výjevu. Uviděl tě a zmlkl; slíbil to totiž. Jaké to však bylo mlčení! Vrhł se na kolena; vzlykaje líbal závěsy u tvého lůžka; [...] aniž bys ho viděla, nevědomky jsi vystrčila jednu ruku; s jakousi zuřivostí se jí chopil; ohnivé polibky, jimiž tvoji nemocnou ruku pokrýval, tě probudily spolehlivěji než hluk a zvuky všeho, co tě obklopovalo. (244)

Událost, jež byla nejprve obestřena oparem halucinace, se dodatečně, v odlišné perspektivě stává „objektivní“ skutečností, a Julie to poznává až spolu se čtenáři.

Taková literární technika má pochopitelně také své nevýhody, z nichž lze zmínit především jisté obtíže, pokud jde o to, jak udržet zápletku v chodu. Kdyby si například hlavní protagonisté, o jejichž psychické i tělesné realitě víme jen díky tomu, že si navzájem neustále posílají dopisy, psali o svých afektech a záměrech přímo, pouze sobě navzájem a nikomu jinému, bylo by těžké překročit úroveň banálního a přímočarého milostného příběhu: vyloučila by se zde možnost vedlejších peripetií, intrik, možnost jakéhokoli „postranního pohledu“ (například děj *Nebezpečných známostí* by byl v takovém případě zcela nemožný).³ Tento problém se klasicky řeší instancí jistého „důvěrníka“, jemuž se postavy svěřují: tuto funkci mají Belford a Anna Howe v Richardsonově *Clarisse*; v *Julii* je zastanou mylord Eduard a Klára (zdůrazněme, že tato jejich funkce je primárně strukturální a že tím se samozřejmě nevylučuje přítomnost dalších adresátů, kteří mohou učinit celou epistolární mašinérii ještě mnohem komplikovanější). Dalším problémem, na nějž autoři epistolárních románů narážejí a ke kterému se zde za okamžik podrobněji vrátíme, je jistá „nedůvěryhodnost“ této literární formy: přestože psaní korespondence bylo v předchozích staletích zvykem nepoměrně rozšířenějším než v současnosti, těžko někdy uvěřit, že románové postavy v často dosti vypjatých situacích, vyžadujících jejich bezprostřední reakci, produkují namísto toho dlouhé dopisy. Chtělo by se říci, že čtenářská obec musí s autorem uzavřít jakousi „čtenářskou smlouvu“, přistoupit na jeho hru a tuto nedůvěryhodnost prostě přehlížet či tolerovat.

Odměna, jíž se nám při čtení za tuto toleranci dostane, spočívá ovšem v tom, že epistolární technika dosahuje podivuhodného účinku. Tím, že dopisy se stávají jakýmsi „okny“ do mysli postav a že veškerou „realitu“ nahlížíme jedinečně skrze ně, vzniká zvláštní efekt bezprostřednosti, ale také něco, co můžeme nazvat efektem voyeurství, anebo dokonce jakýmsi druhem perverze. Máme to privilegium, že čteme cizí dopisy, něco, co bychom vlastně číst neměli nebo co přinejmenším není určeno nám. Mnohem později, v románu *Portrét dámy* (1881), tedy v textu, který sám o sobě epistolární formu nemá, podnikne Henry James podmanivý experiment s románovou fokalizací, který lze číst jako drobné „pomrknutí“ právě na epistolární román, resp. na onu právě zmíněnou voyeurskou výsadu: „Vytáhla [hrdinka jménem Isabel] malý zápisník, vyndala z něj jednu kartičku a tužku, chvíli přemítala a pak napsala pár slov. Máme tu výsadu, že jí můžeme nahlédnout přes rameno, a v tom případě si můžeme přečíst: ‚Mohla bych se ve velmi naléhavé záležitosti s vámi dnes večer setkat?‘“ (2006, 437). Touto narativní hříčkou je řečeno vše. Zatímco zde vyprávěč vytváří zvláštní instanci fokalizace, epistolární román není *ničím jiným* než tímto kontinuálním „nahlížením přes rameno“.

TEXT, AFEKT A ČAS

Otázky, které jsme si položili v úvodu tohoto textu, tedy otázky týkající se vztahu mezi textem a afektivitou v Rousseauově *Julii*, je nutno nahlížet právě optikou této „čtenářské smlouvy“ s tím dodatkem, že k pojmu textu a afektivity je možné přidat ještě pojem třetí, totiž čas. Epistolární formě je vlastní velice svérázný způsob traktování čtenářského i narativního času a konec konců samu *Julii* je možno číst jako komplikované pojednání o vztahu lásky a časovosti. Jak toto pojmání času vypadá na úrovni samotného textu?

V první řadě se projevuje na rovině rytmu a tempa narace. Sled dopisů – a to díky oné „nepravděpodobnosti“ či „nedůvěryhodnosti“, o nichž byla řeč výše, spíše než navzdory nim – umožňuje vytvářet poměrně dramatické účinky zpomalování a zrychlování. Některé dopisy se zvláště pro moderní čtenáře jeví jako neúnosně rozvěklé: výmluvným příkladem z *Julie* je druhý a třetí dopis páté části, v nichž Saint-Preux popisuje chod Juliiny a Wolmarovy domácnosti v Clarens; tyto dva listy mají charakter drobných filosoficko-morálních pojednání a dohromady zabírají téměř padesát stran (Rousseau 1967, 398–443). S těmito traktáty ovšem velice ostře kontrastují dopisy, v nichž vyprávění dospívá k jakémusi až hysterickému zrychlení, dopisy, které jsou často datovány nejen na dny, ale i na hodiny a v nichž se psaní doslova „lepší“ na přítomný okamžik: to, co je vyprávěno či popisováno, probíhá takřka paralelně s tím, co „se děje“, takže „realita“ a psaní se téměř protínají. V souvislosti s tímto živým a dynamickým způsobem psaní bývá často citován výrok libertina Lovelace z Richardsonovy *Clarissy* (dopis 224, adresovaný Belfordovi): „*I love to write to the moment*“ (Richardson 1985, 721). Přistoupíme-li na podmínky „čtenářské smlouvy“, stane se tento synkopický rytmus vyprávění zdrojem nemalé čtenářské slasti, na které se potom začne funkčně podílet i obrovský rozsah celého textu (*Julie* i *Clarissa* mají stovky stran), jímž je dotýčný kontrast umožněn: někdy máme pocit, že na celých desítkách stran se „nic neděje“, načež se narace naráz přesmykne na jinou rovinu, tempo se ne-

uvěřitelně zrychlí a dá nám pocítit veškerou naléhavost určitého okamžiku, a to tím dramatičtěji, že onomu zrychlení nepředcházela žádná „příprava“.

Jako příklad takového zrychlení uvedeme osmadvacátý Juliin dopis (adresovaný Saint-Preuxovi) ve druhé části Rousseauova románu. Jedná se o událost vsutku mimořádně dramatickou: Juliina a Saint-Preuxova milostná korespondence je objevena:

Vše je ztraceno! Vše je odhaleno! Nenalézám tvé dopisy na místě, kam jsem je schovala. Ještě včera večer tam byly. Vzít je tedy někdo mohl jen dnes. Objevit je mohla jedině matka. Pokud je uvidí otec, je se mnou konec! Ach, k čemu by bylo, kdyby je neviděl, pokud je třeba zřít se... Ach bože! Matka pro mě posílá. Kam uprchnout? Jak vydržet její pohledy? Proč se nemohu schovat do nitra země!... Celé tělo se mi chvěje a nedokážu udělat ani krok... Stud, ponížení, palčivé výčitky... všechno jsem si zasloužila, všechno snesu. Ale bolest, slzy usouzené matky... ach, mé srdce, jaká trýzeň!... Čeká mne, už nemohu dál otálet... Bude se chtít dovědět... Bude třeba všechno říci... Nepiš mi, dokud nepošlu novou zprávu... Kdo ví, zda vůbec někdy... Bych byla s to... Cože! Lhát!... lhát vlastní matce... Ach! Pokud se budeme muset zachránit lží, sbohem, jsme ztraceni! (Rousseau 1967, 220–221)

Jistě, tento dopis je sám o sobě přímo ztělesněním epistolární „nedůvěryhodnosti“: představa, že Julie v tomto vypjatém okamžiku, kdy pro ni posílá matka, píše *další* dopis Saint-Preuxovi, je z realistického hlediska sotva akceptovatelná. Ovšem dramatický potenciál, který tato nepravděpodobná situace skrývá, je zde vytěžen beze zbytku. Máme před sebou text doslova přesycený afektivním nábojem. Právě *díky* epistolární formě a *díky* nepravděpodobnosti situace doslova cítíme Juliinu hrůzu a úzkost, která je jakoby přímo psána, nikoli reflektována ze sebemenšího odstupu: projevuje se paralýzou („nedokážu udělat ani krok“), vědomím klaustrofobického zmenšování časového úseku, jenž dělí okamžik psaní od okamžiku katastrofy („čeká mne, už nemohu dál otálet“), vědomím nemožnosti se katastrofě vyhnout („proč se nemohu schovat do nitra země“). Jsme-li dost citliví a ochotní přistoupit na literární hru, kterou nám autor nabízí, prožíváme Juliinu muka spolu s ní. A je zde ještě něco: onu hrůzu jako by napodoboval sám text, který se postupně dezintegruje a rozpadá. Množí se tři tečky, nedorozřčené, agramatické segmenty, jakási dýchavičnost či koktavost, která sleduje a kopíruje zmatky mysli i těla samotné pisatelky. Dopis se stává tělem a tělo se svými afekty se stává textem, aby byl s maximální intenzitou vyjádřen jeden děsivý okamžik. Musíme se zde vrátit k tomu, co již bylo zmíněno. Ocítáme se na pozici voyeura, a pakliže z Juliina utrpení čerpáme zároveň jakousi slast (což se zdá nepochybné), je třeba připustit, že v tomto voyeurství je přítomna i nepochybná komponenta sadistická: *vidíme Julii trpět v textu, vidíme, jak tento text trpí spolu s ní, a nakonec s ní trpíme i my sami – avšak toto utrpení nám přináší jakési paradoxní potěšení*. Rousseauovým velmi pečlivým čtenářem byl nikoli náhodou markýz de Sade.

Z této důmyslné hry mezi afektivitou a textem se rodí také něco, co je zejména pro první dvě části Rousseauova románu určující, totiž někdy dosti znepokojivý erotismus. Ten je zde vyjádřen v negativní podobě: čtenářská slast pramení z možnosti sledovat afektivní zmatky románové postavy z bezprostřední blízkosti, v níž jakákoli distance ustupuje stranou ve prospěch identifikace, dané jakousi téměř tělesnou re-

zonancí. Na jiných místech románu je však tento erotismus vyjádřen explicitně a pozitivně. Uvedeme zde dvě taková místa, která jsou v tomto ohledu poučná. Prvním je úryvek z tříadvacátého dopisu první části (Saint-Preux Julii):

Nebudte překvapená, že jsem tak dobře obeznámen s tajemstvími, které tak dobře skrýváte: znám je proti vaší vůli; jeden smysl o nich někdy může poučit [*instruire*] jiný; navzdory nejbedlivější ostrážitosti unikne i v té nejdůkladnější úpravě oděvu několik drobných štěrbin, skrze něž zrak vyvolává účinek hmatu. Dychtivé a troufalé oko se beztretně vkrádá pod květy v živůtku, bloudí pod stuhou a závojem a umožňuje ruce pocítit pružný odpor, který by se sama neodvážila zakusit. (Rousseau 1967, 48)

Zmíňme nejprve něco, co není tak docela samozřejmé. Rousseau ani zde nepřestává být filosofem. Co zde čteme, je ve skutečnosti silně erotizovaná verze filosoficko-epistemologického problému, který francouzskou filosofii 18. století silně zaměstnával, totiž problému tzv. nahrazování smyslů (*suppléance des sens*) – může jeden smysl nahradit jiný a poskytnout myslí prostřednictvím „alternativního kanálu“ data a informace, jež k ní nepřicházejí „standardním“ způsobem? Rousseau dobře znal *Traité des sensations* (Pojednání o počitcích, 1754), v němž Étienne Bonnot de Condillac podivuhodně uvažuje o vztahu zraku a hmatu a především přichází s radikální a fascinující tezí: *zrak sám o sobě nám neposkytuje žádné informace o prostoru či rozlehlosti, pokud není poučen⁴ hmatem* (Condillac [1754] 1984, 73–85). Zda se z Rousseauovy strany jedná o vědomou narážku na Condillaca, lze jen těžko říci; není nicméně bez půvabu, že i Saint-Preuxova erotická touha se řídí epistemologickými principy francouzského sensualismu. Kromě toho v tomto úryvku očividně zahlédneme všechny motivy, o kterých jsme již hovořili: voyeurismus („jsem obeznámen s tajemstvími“) i jistý implicitní, ale zcela nepopíratelný sadismus („znám je proti vaší vůli“). Strukturální konfigurace erotické hry je jen lehce pozměněna a zkomplikována: tvoří ji trojúhelník mezi Saint-Preuxem, Julií a..., samozřejmě, (mužským) čtenářem, jenž je v ní implikován dvakrát, neboť díky čtení dopisu „špehuje“ Saint-Preuxe, který pro změnu popisuje, jakým představám se oddává při pozorování štěrbin v Juliině oděvu, a anticipuje tím známý výrok Rolanda Barthesa, podle něž nejerotičtější částí těla je „místo, kde se šat nedovírá“ (2008, 12). I zde se dost možná jedná o čtenářskou identifikaci – můžeme spolu se Saint-Preuxem pocítovat jisté imaginární hmatové vněmy –, avšak oproti dříve citovanému Juliinu vyděšenému dopisu je to identifikace radostná, hravá a pravděpodobně pozitivní.

Jinak je tomu ve čtyřiapadesátém dopisu první části (opět Saint-Preux Julii), kde rousseauovský erotismus dosahuje rozměrů skutečně paroxysmálních. Jedná se o klíčový moment příběhu; je to totiž dopis, který bezprostředně předchází pohlavnímu styku obou zamilovaných. Saint-Preux čeká na Julii v jejím pokojíku:

Jak kouzelné je toto tajemné místo! Vše zde podněcuje a vyživuje žár, který mne stravuje. Ach Julie! Celé je naplňuješ a plamen mých tužeb se šíří na všechny stopy, které v něm zanecháváš: ano, všechny mé smysly jsou tu opojené současně. Jakási téměř nepostřehnutelná vůně, sladší než vůně růží a jemnější než vůně kosatců, se tu šíří ze všech stran. Připomíná mi sladký tón tvého hlasu. Kusy tvého oblečení, pohozené tu a onde po pokojíku, vyvolávají v mé rozpalené obraznosti představu těch částí tebe samotné, které zpravidla

zahalují. Lehká ozdoba hlavy, jež kráší bohaté světlé vlasy, které jen stěží zakrývá; [...] jemná šněrovačka, která se dotýká a obepíná... úchvatný živůtek... vpředu dvě drobné oblíny... Jaký to slastný pohled!... kostice povolila síle tlaku... rozkošné otisky, líbám vás natisíckrát! [...]

Ještě že jsem našel inkoust a papír! Vyjadřuji své city, abych zmírnil jejich exces; krotím své vzruchy tím, že je popisuji. [...] Někdo otevírá!... Někdo přichází... toť ona! Toť ona! Tuším ji, viděl jsem ji, slyším zavírat dveře. (Rousseau 1967, 97)

Tento text lze komentovat donekonečna a zároveň si snad ani nezasluhuje žádného komentáře. Saint-Preux se ocitá v uzavřeném a chaoticky uspořádaném prostoru Juliina pokoje, který zvláštním způsobem odpovídá jeho citovým zmatkům. Julie je nepřítomna a Saint-Preux se opájí smyslovými stopami její dřívější přítomnosti, na základě toho, co bylo označeno jako „afektivní metonymie“ (Van Laere 1968, 141). Jeho rozjitřené smysly jsou „opojeny současně“, což vede k téměř proustovské synestézii, jež charakterizuje jeho vjemy (vůně připomíná hlas). Teorie nahrazování smyslů zde přepouští místo určité teorii imaginace: kusy Juliina oděvu – opět metonymicky – evokují v jeho představivosti ty části jejího těla, které zpravidla zakrývají. V mnoha ohledech lze tento text interpretovat jako inverzi citovaného dopisu Juliina. Tatáž časová bezprostřednost a naléhavost blížícího se vyvrcholení celé situace, tatáž vyhrocenost, tatáž bouřlivá afektivita, ovšem se zcela odlišnými, ne-li přímo protikladnými akcenty (ne již hrůza, ale erotická extáze). Je zde tatáž textová „koktavost“, která posléze narušuje gramatickou strukturu výpovědi; sotva se lze zbavit dojmu, že v těchto výkřicích psaní bez nadsázky hraničí s autoerotismem. A především je zde podivuhodná textová devíza, jež představuje skutečné apogeum epistolární nedůvěryhodnosti. Skutečnost, že Saint-Preux v takové chvíli opět píše dopis, navíc ještě adresovaný té, na jejíž příchod čeká, je odůvodněna tím, že našel inkoust a papír a snaží se krotit své afekty tak, že o nich píše! Opět: to, co se z „realistického“ hlediska jeví jako naprosto absurdní, je z hlediska „literárního“ základní pružinou dramatického efektu. V dopise je vskutku popisováno pouze to, co milostnému aktu předcházelo (až do okamžiku Juliina příchodu), a to ze zcela pochopitelných důvodů – sám milostný akt popsat nelze, protože by při něm protagonisté museli psát popis, a něčemu takovému jistě neuvěří ani ti nejvstřícnější čtenáři. Výše jsme citovali Ritu Goldberg, která hovořila o tom, že epistolární forma nám zahrazuje přímý přístup k „událostem“: málokde je to vidět tak dobře jako zde, neboť samotný akt je zde doslova absentní, mizí v trhlině mezi dvěma dopisy (stejně jako znásilnění nešťastné Clarissy v románu Richardsonově), a následující Saint-Preuxův list je potom již jen zpětným vyjádřením jakési post-koitální deprese: „Ach, zemřeme, sladká přítelkyně, zemřeme, miláčku mého srdce!“ (Rousseau 1967, 97) Už jen to je samo o sobě odůvodněním náležitosti poznámky, kterou Judith Shklar ve své studii o *Julii* vystihuje skutečnou povahu Saint-Preuxovy lásky: Saint-Preux nechce s Julií žít, nýbrž chce s ní zemřít (2001, 164).

Tyto úryvky, domníváme se, skutečně mají experimentální povahu: psaní se asymptoticky přibližuje afektivitě natolik, nakolik je to jen možné, až do té míry, že psaní a prožívání jsou téměř simultánní. Má to zřejmě svůj význam: úvodní partie *Julie* jsou věnovány literárnímu zachycení rozháranosti, prudkosti a neuspořádanosti citů mezi oběma milenci. V *Emilovi* ostatně Rousseau tyto (sexuálně motivované)

afekty označí za „nejdivočejší, nejstrašnější“ vášně ([1762] 2009, 235) – mluví se zde, pravda, o dětské sexualitě, ale což nejsou jak Julie, tak Saint-Preux svým způsobem děti, jejichž city, jak hned uvidíme, je třeba racionálně usměrňovat a regulovat, tak jako to bude v *Emilovi* dělat rousseauovský vychovatel se svým svěřencem? Této prudkosti a neovladatelnosti afektů odpovídá i forma Rousseauova textu, která je výmluvně „kopíruje“ a sleduje jejich hnutí z blízkosti někdy tak bezprostřední, že tím dochází k výraznému oslabení gramatické i výpovědní koherence textu.

SUBLIMACE LÁSKY NA PŘÁTELSTVÍ

V dalších částech *Julie* se ovšem ke slovu poznenáhlu dostává další podoba lásky, do níž se tento původní divoký cit postupně – avšak poznamenejme, že také zřejmě neúspěšně – přeměňuje: mechanismus, jímž k této přeměně dochází, by Sigmund Freud nejspíš označil výrazem „sublimace“, Étienne Balibar obezřetněji hovoří o „přeměně lásky na přátelství“ (2011, 163–174). Za tuto nanejvýš ambivalentní proměnu je zodpovědná možná nejzáhadnější postava románu – je jí baron de Wolmar, muž, za kterého se Julie na přání svého otce posléze provdá, člověk, kterého Judith Shklar dokonce označuje za skutečného hrdinu *Julie* (2001, 156). Wolmar může být interpretován různě, jako figura téměř božské autority, jako postava ztělesňující odstup, absenci jakékoli destruktivní vášně – tak či onak, v románu je výslovně prezentován jako člověk rozumu: „Miluje pouze tak, jak milovat chce, a chce milovat pouze tak, jak mu to umožňuje rozum“ (Rousseau 1967, 273). Jeho největší zálibou je pozorovat (273) a na jednom místě dokonce vyjadřuje touhu nebýt ničím jiným než „živým okem“ (368).

Wolmar po dlouhém odloučení obou milenců (Saint-Preuxova čtyřletá cesta kolem světa) povolá Saint-Preuxe zpět, učiní z něho vychovatele dětí, které má s Julií, a především oba někdejší milence přinutí k prapodivnému aktu sublimace. Vezme je do lesíku, kde se poprvé políbili, a po pronesení dlouhého monologu o lidské přirozenosti je přiměje opakovat tytéž polibky, ovšem s časovým odstupem a bez někdejšího vytržení. Tam, kde se strasti obou nešťastníků započaly, je s nimi teď i Wolmar, tam, kde byly někdejší milostné zmatky, je nyní i ztělesněný rozum. Starou náklonnost není tedy záhodno zničit, ale „upravit“ (372). Wolmar působí jako vychovatel nebo, chceme-li použít anachronický výraz, jako psychoterapeut (Grimsley 1958, 180): „Vstal, líbal nás a chtěl, abychom se líbali i my, na tom místě... [...] Tento polibek se ale nijak nepodobal polibku, kvůli kterému jsem se musela lesíku děsit,“ píše Julie paní d'Orbe (Rousseau 1967, 372).

Jaké jsou další aspekty této přeměny? Wolmar se v první řadě domnívá, že si díky své nezdolné racionalitě plně uvědomil povahu lásky, která mezi Julií a Saint-Preuxem v *přítomném okamžiku* existuje. Tato láska podle něho prošla fascinující časovou proměnou, takže dialektika lásky a času, která se na začátku románu – jak jsme viděli – nesla ve znamení bouřlivé bezprostřednosti, nyní nabývá novou formu. Tato láska už nepřetrvává ve své nezměněné dřívější podobě, která by se prostě prodloužila do přítomnosti, nýbrž, jak by řekl Freud, jako někdejší afektivní obsazení. Náš psychický život se drží toho, co pro něj představovaly dávné chvíle štěstí, a snaží se je za každou cenu udržet beze změny: „Necítí ke mně [Saint-Preux] nenávist jako k člověku, kte-

rému patří bytost, již miluje, ale jako k člověku, který ho oloupil o bytost, již miloval. [...] Miluje ji v minulosti: to je skutečné rozluštění záhady. Vezměte mu paměť, a nebude v něm lásky“ (382). Na některých místech *Julie* se zdá, že i Saint-Preux a Julie si konec konců uvědomují, že představa lásky jakožto věčného citu, který přetrvává napříč časem, je představou veskrze klamnou: láska netrvá věčně, ale v *okamžiku, kdy je prožívána*, v nás vzbuzuje iluzi věčnosti; intenzita okamžiku vyvolává představu časové extenze a vrhá svůj stín i na anticipovanou budoucnost. „Není vášně, která by v nás vytvářela tak silnou iluzi jako láska. Její prudkost pokládáme za znak její trvanlivosti. Srdce, přeplněné tak sladkým citem, promítá jej takřkajíc do budoucnosti, a dokud láska trvá, věříme, že nikdy neskončí,“ povzdechne si Julie (275). Jak uvidíme, v závěru románu se ukáže, že oba milenci v těchto a podobných výrocích obelhávali sami sebe; dodejme nicméně, že možná právě v těchto elegických úvahách o vztahu lásky a času (ta právě citovaná zdaleka není jediná) na Rousseaua nejdůsledněji naváží někteří pozdější romantici (François-René de Chateaubriand či Benjamin Constant), od nichž pak zase vede cesta k Gérardovi de Nervalovi a posléze Marcelovi Proustovi. Bez literárního vzoru v podobě *Julie* bychom sotva mohli číst Nervalovu *Sylvii* a Constant by v *Adolfovi* mohl jen stěží napsat následující úžasné řádky:

Láska jakýmsi kouzlem nahrazuje dlouholeté vzpomínky. Všechny ostatní vzněty potřebují nějakou minulost, láska však, jako by čarovala, sama vytváří minulost, kterou nás obklopuje. [...] Láska je pouhý zářivý bod, a přece se zdá, že se zmocňuje času. Před několika málo dny jí nebylo, brzy jí nebude, dokud však trvá, rozlévá svou zář na dobu, která jí předcházela, stejně jako na dobu, která má přijít po ní. ([1816] 1957, 52)

Jestliže počáteční lásce Julie a Saint-Preuxe dominovala (afektivní) prudkost, nejasnost, jakási nepřehlednost, ve Wolmarově domácnosti je proti tomuto zmatku postaven princip (racionální) jasnosti či průhlednosti. Víme ostatně, že Jean Starobinski (1971) učinil z této dichotomie základní princip své interpretace Rousseauova myšlení jako takového. V jedné pasáži nabývá důraz na tuto průhlednost podobu něčeho, co by se dalo nazvat kategorickým imperativem. Julie hovoří před Saint-Preuxem o jisté choulostivé události a Wolmar se v tu chvíli vrátí do místnosti. Saint-Preuxe udiví, že jeho někdejší milenka pokračuje v hovoru úplně stejně, jako když zde Wolmar nebyl:

Když [Julie] domluvila, řekl mi [pan de Wolmar]: tady máte příklad, jaká otevřenost tu vládne. Pokud chcete být upřímně ctnostný, naučte se ji napodobovat [...]. První krok k neřesti učiníme, když nevinné skutky obestřeme tajemstvím, a každý, kdo se rád skrývá, bude mít dříve nebo později příčinu se skrývat. Jediné pravidlo morálky může nahradit všechny ostatní. Je to příkaz: nedělej a neříkej nikdy nic, co nechceš, aby mohl vidět a slyšet každý. (Rousseau 1967, 317)

Kdybychom chtěli použít dnes již poněkud opotřebované metafory, kterou učinil slavnou Michel Foucault, řekli bychom, že tento požadavek průhlednosti nabývá podobu panoptismu. Foucaultovská reference ostatně není nefunkční: Foucault v jednom rozhovoru, v explicitně přiznané návaznosti na Starobinského studii o Rousseauovi, proti sobě staví dva typy prostoru, které v myšlení 18. století hrají prominentní úlo-

hu. Na jedné straně je to temný, labyrintický, nepřehledný prostor, kterého se toto myšlení děsí a jež Foucault ilustruje poukazem na gotickou literaturu, na straně druhé je to prostor přehledný, transparentní, racionálně uspořádaný, který v tomto myšlení hraje úlohu jakéhosi univerzálního fantasmatu, ke kterému je třeba dospět (1980, 152–153). Tyto dva prostory exemplárně fungují i v *Julii*: neuspořádaný Juliin pokojík s porůznu poházenými kusy oděvů, v němž poblouzněný Saint-Preux čeká na dovršení své lásky, a panopticky uspořádaná Wolmarova domácnost, v níž není místo pro žádné tajnosti a v níž se skryté záhyby srdce stávají zjevnými. Tyto dva prostory přesně odpovídají dvěma podobám lásky, o kterých byla doposud řeč: zmatená afektivita na jedné straně, sublimované přátelství na straně druhé. A odpovídají také dvěma typům psaní: přerývané, agramatické dopisy, zachycující Juliiny a Saint-Preuxovy citové bouře, ustupují transparentnímu, jasnému stylu, jímž je líčeno fungování malého společenství v Clarens.

ZÁVĚR: NEÚSPĚŠNOST SUBLIMACE A AMBIVALENCE ROUSSEAUOVY JULIE

V čem však tkví ambivalence *Julie*? Kdybychom sdělení románu zredukovali na tuto dichotomii a na primitivní dialektické schéma, v němž je první podoba lásky překonána a nahrazena tou druhou, stěží by bylo toto Rousseauovo dílo něčím víc než – jakkoli sofistikovaným – románem *à thèse*. Jen letmo se tedy na závěr dotkneme toho, v čem je *Julie* nakonec možná nejsložitější a co by si vyžadovalo jiný text, minimálně stejně rozsáhlý jako tento: závěr knihy se totiž nenese ve znamení „vítězství ctnosti“ (Rousseau 1967, 505), tedy sublimovaného přátelství, které dá milencům zapomenout na jejich někdejší lásku. A nenese se ani ve znamení vítězství racionalistického ateismu, který prosazuje Wolmar: marně Wolmar prohlašuje, že náboženství je „opiem pro duši“ (530). Julie se na sklonku života vrací k víře a její poslední dopis, adresovaný Saint-Preuxovi (který se s ním seznámí až po její smrti), dává adresátovi i nám na srozuměnou, že Juliiny proklamace o iluzornosti lásky byly samy iluzí: „Dlouho jsem si dělala iluze. Tyto iluze pro mne byly spásou; v okamžiku, kdy je již nepotřebuji, se rozplývají“ (564). Paměť, tedy lidská schopnost, jejíž *afektivní*, a nikoli jen kognitivní zákruty Rousseau – předjímaje takto pozdější literaturu – zkoumal s takovou subtilitou nejen v *Julii*, ale i ve *Vyznáních* a dalších spisech (Raymond 1962, 15–75), se nenechá snadno oklamat: stará láska nezmizela a nový polibek v lesíku (ve Wolmarově přítomnosti) nesmazal, freudovsky řečeno, „paměťovou stopu“ toho starého. Svým způsobem se dá tvrdit, že Wolmarova domácnost, tedy celý „sociální experiment“ v Clarens, končí selháním (Warner 2016, 132) a že přátelství, jehož vládu se zde Wolmar snažil nastolit, je charakterizováno ne-li přímo svou utopickou dimenzí, tedy přinejmenším svou „atopíí“ (Váša 2016, 327). Julie dokonce Saint-Preuxovi napíše, že je „hrdá na svoji minulost“ a že „ctnost, která nás rozdělila na zemi, nás spojí na věčnosti“ (Rousseau 1967, 564, 566). Na začátku textu jsme již řekli, že tato mnohoznačnost, kterou nám závěr Rousseauova románu zanechává, je interpretačně neobyčejně svízelná. Rousseau, zdá se, tu ukazuje ono fantasma průhlednosti, které vede a řídí malé společenství v Clarens, právě *jakožto fantasma*, jako v posledku neuskutečnitelný scénář. Paměť ve svém afektivním

rozměru je neobyčejně persistentní, stará afektivní obsazení nelze „rozpustit“ v rozumovém uvažování a bývá-li osvícenské myšlení často zjednodušeně prezentováno jako projekt prosazující vítězství rozumu nad afekty, potom Rousseau exemplárním způsobem ukazuje meze takového pojetí. Právě tím možná otevírá cestu moderní literatuře.

POZNÁMKY

- ¹ Ve Francii vyšla v neúplném překladu abbého Prévosta roku 1751.
- ² Rousseauovu *Julii* cituji podle francouzského originálu (Rousseau 1967) v mém vlastním překladu, nicméně přihlížím přitom ke slovenskému překladu Soni Hollé (Rousseau 1982).
- ³ To neplatí samozřejmě o všech epistolárních románech a schéma epistolární literatury připouští mnohé variace a inovace. *Utrpení mladého Werthera* Johanna Wolfganga Goetheho (1774) má například podobu dopisů psaných jednou postavou. V případě Richardsona, Rousseaua či Laclose je nicméně uvedené dilema zhusta řešeno právě prostřednictvím „důvěrníka“.
- ⁴ Sloveso *instruire*, které zvýrazňujeme i v citovaném Rousseauově textu, se u Condillaca v tomto kontextu explicitně objeví (1984, 75). Tyto Condillacovy úvahy jsou inspirovány tzv. Molyneuxovým problémem: bude slepec od narození, který náhle nabyl zraku, schopen sám od sebe a bez pomoci hmatu rozeznat kouli či krychli, které doposud znal jen prostřednictvím hmatových počítků? Variací na problém nahrazování smyslů najdeme ve filosofii 18. století bezpočet. Podrobněji se této otázce věnuji jinde (Fulka 2018, 16–19).

LITERATURA

- Balibar, Étienne. 2011. „Aimances de Rousseau: sur *La Nouvelle Héloïse* comme traité des passions.“ In *Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*, Étienne Balibar, 155–181. Paris: P.U.F.
- Barthes, Roland. 2008. *Rozkoš z textu*. Přel. Olga Špilarová. Praha: Triáda.
- Condillac, Étienne Bonnot de. [1754] 1984. *Traité des sensations*. Paris: Fayard.
- Constant, Benjamin. [1816] 1957. *Adolf*. Přel. Josef Pospíšil. Praha: SNKLHU.
- De Fabry, Anne Srabian. 1972. „Quelques observations sur le dénouement de la *Nouvelle Héloïse*.“ *The French Review* 46, 1: 2–8.
- Eagleton, Terry. 1982. *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson*. Oxford: Blackwell.
- Foucault, Michel. 1980. „The Eye of Power.“ In *Power/Knowledge*, ed. Colin Gordon, prel. Colin Gordon – Leo Marshall – John Mepham – Kate Soper, 146–165. New York: Pantheon Books.
- Fulka, Josef. 2018. „Lomený pohled: Povaha a úloha fikce ve francouzské osvícenské filosofii.“ *World Literature Studies* 10, 2: 14–23.
- Goldberg, Rita. 1984. *Sex and Enlightenment. Women in Richardson and Diderot*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grimsley, Ronald. 1958. „The Human Problem in *La Nouvelle Héloïse*.“ *The Modern Language Review* 53, 2: 171–184.
- James, Henry. [1881] 2006. *Portrét dámy*. Přel. Kateřina Hilská. Praha: Volvox Globator.
- Mornet, Daniel. 1944. *La Nouvelle Héloïse de J.-J. Rousseau*. Paris: Librairie Mellottée.
- Raymond, Marcel. 1962. *Jean-Jacques Rousseau: La Quête de soi et la rêverie*. Paris: José Corti.
- Richardson, Samuel. [1748] 1985. *Clarissa or The History of a Young Lady*. London: Penguin Books.
- Rousseau, Jean-Jacques. [1761] 1967. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Paris: Flammarion.
- Rousseau, Jean-Jacques. [1762] 2009. *Émile, ou de l'éducation*. Paris: Flammarion.
- Rousseau, Jean-Jacques. [1782] 2017. *Vyznání*. Přel. Luděk Kult. Praha: Rybka Publishers.

- Rousseau, Jean-Jacques. 1982. *Júlia alebo Nová Héloisa*. Přel. Soňa Hollá. Bratislava: Tatran.
- Shklar, Judith. 2001. „Rousseau's Images of Authority (Especially in *La Nouvelle Héloïse*).“ In *The Cambridge Companion to Rousseau*, ed. Patrick Riley, 154–192. Cambridge: Cambridge University Press.
- Starobinski, Jean. 1971. *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard.
- Van Laere, François. 1968. *Une lecture du temps dans La Nouvelle Héloïse*. Neuchâtel: La Baconnière.
- Váša, Ondřej. 2016. „Šílenství nejlepších z nás: Odysseus, Kurtz a hranice přátelství.“ In *Velkorysost. Umění obdarovat. Bílý králík. Kniha k výstavě*, eds. Adam Budak – Michaela Pejčochová, 317–329. Praha: Národní galerie v Praze.
- Warner, John M. 2016. *Rousseau and The Problem of Human Relations*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Wehrs, Donald R. 1988. „Desire and Duty in *La Nouvelle Héloïse*.“ *Modern Language Studies* 18, 2: 79–88.