



ADAPTOVAT CIZÍ DÍLA, TO JE UMĚNÍ!

Já si vás vychutnám, ó, krásko sukulentní...

Gérard de Nerval, *Jodelet*

Mnohé Gérardovy texty pro divadlo zůstaly ve stadiu námětů, náčrtů či rozpracovaných skic – ostatně o třech faustovských výstupech *Nicolase Flamela* a o komentovaném námětu scénáře iluzionistické komické opery *Magnetizér* již řeč byla. Podobných nedokončených dramatických projektů však najdeme v Gérardových písemnostech více; hledat je přitom musíme zejména v jeho bohaté korespondenci. Skoro se nabízí kacírská úvaha, že jeho dynamické dramatické kreativitě scházela trpělivost nutná k jejich dokončování a Gérarda tak můžeme s (jen) malou mírou nadsázky považovat za *velmistra nedokončených projektů*. Jejich rozmanitost přitom jasně dokládá spektrum jeho zájmů, jež oscilují mezi tématy obecnými romantickými a na druhé straně narážejí až na jeho nejosobnější preference a fascinace.

Z několika zmínek víme o existenci veršované komedie o dvou dějstvích *Kníže Bláznů* (*Prince des Sots*), která byla zapsána do registru Comédie-Française v prosinci roku 1830. Hru její tehdejší umělecké vedení přijalo k posouzení, byla nakonec ale odmítnuta a nehrála se; dnes je její rukopis zřejmě nenávratně ztracen.¹³¹ Děj této hry s nadsázkou a přitom výstižně shrnuje Théo Gautier, když vzpomíná, že vyprávěla o „žakéřích, kteří pod záminkou zábavy

¹³¹ Hra se do Théâtre-Français, jak se tehdy první francouzská scéna oficiálně nazývala, dostala, bohužel pro Gérarda v krátkém mezidobí, kdy jejím administrátorem nebyl romantické dramaturgii příznivě nakloněný baron Taylor. Ten byl z vedení divadla po pětiletém působení odvolán během červencové revoluce 27. července 1830 a vrátil se do něj po necelém roce 6. dubna 1831 (a setrval v něm až do roku 1838).

přijdou na zámek a přitom vládcům unesou krásnou dceru, již tam drží majetnický otec či manžel“ (Bayle, 2008, s. 118). Inspirace středověkými žakéři přitom patří do obvyklého repertoáru romantických témat – ostatně není tajemstvím, že autorem nejslavnější středověké *sottie* z počátku 16. století se stejným názvem, jaký měla nést tato Gérardova hra (*Sottie Knížete bláznů*), byl žakér Pierre Gringoire, jehož později jako předobraz pro svou postavu využil v románu *Chrám Matky Boží* Victor Hugo.

Z poloviny čtyřicátých let, pravděpodobně z roku 1846, pak pochází Gérardova myšlenka na orientálně laděné veršované drama *Paní z Rohovníku* (*La Dame de Carouge*), jež mělo být příběhem arabského zajatce, který je jistým baronem odvečen do Palestiny a ve svém vězení se zamiluje do paní domu.

Mezi Gérardovými zmínkami o textech pro divadlo, které nosil v hlavě či je dílčím způsobem představil a načrtl, najdeme rovněž variace na dramatická díla zahraniční provenience: nevydaný podepsaný rukopis úvodních patnácti výstupů pocházející z roku 1831 již svým názvem *Princ z Guastally* (*Le Prince de Guastalla*) a jménem titulního hrdiny jednoznačně odkazuje na jedno ze zakladatelských děl žánru měšťanského dramatu, a to na Lessingovu *Emilii Galotti* z roku 1772. Gérard tento text pro divadlo původně zřejmě zamýšlel koncipovat v žánru zcela odlišném od Lessingova *drame bourgeois*, a to v podobě melodramatu, nicméně od projektu upustil – zřejmě i pod vlivem stále ještě čerstvého neúspěchu svého melodramatického *Hana z Islandu* (1829) a strážlivého uvědomění si skutečnosti, že tento zobrazovací princip již není v soudobém divadle natolik žádaným zbožím jako ve dvacátých letech. V souvislosti s variací Lessingova dramatu se nabízí rovněž otázka, zda je Nerval znal v originální verzi či zda se s ním seznámil v překladu: ve francouzském prostředí se totiž v roce 1822, tedy půlstoletí po jeho vzniku, objevil překlad, jehož autorem byl již zmíněný překladatel *Fausta* Louis de Saint-Aulaire.

V sezóně 1849/1850, která se pro Gérarda stala v mnoha ohledech přelomovou a znamenala pro něho po takřka deseti letech kýžený návrat k psaní pro divadlo, přišel s námětem komedie *Markýz občanem* (*Le Marquis citoyen*), kterou zamýšlel jako protikladnou variaci na Molièrova *Měšťáka šlechticem* a o níž v dopise slavnému herci Comédie-Française Philoclèsovi Regnierovi na přelomu prosince 1849 a ledna 1850 napsal:

Vážený pane,

již dlouho jsem neměl tu čest se s Vámi setkat. Trochu se obávám, zda není příliš neaktvní se Vám připomenout zrovna tímto obsáhlým rukopisem, ale v mé rozpracované komedii najdete roli, která by se Vám snad mohla zamlouvat. Titul, pro který jsem se ale ještě nijak definitivně nerozhodl, by mohl, myslím, znít *Markýz občanem*. Byl by to kontrast k *Měšťákovi šlechticem*. To by Vám snad mělo stačit k tomu, abyste lépe pochopil téma hry, které nabírá na aktuálnosti. Politická satira je ale mírná a míří jen

na směšného excentrika. Rád bych Vás poprosil, zda byste text laskavě přečetl a dal mi vědět svůj názor. Brzy budu mít to potěšení se na Vás přijít podívat.

Vám oddaný Gérard de Nerval¹³²

(Nerval, 1989, s. 1440–1441)

Regnierovo vyjádření k Gérardovu textu neznáme, bylo-li vůbec nějaké, takřka jisté ale je, že uvedená komedie nebyla ani dopsána.

Zima roku 1850 je pro Gérarda obdobím, kdy se po delší odmlce vrací zpět k tvůrčí činnosti a viditelně se snaží uspět na divadle. Posledním alespoň částečně úspěšným počinem před tímto návratem k psaní pro divadlo bylo uvedení jeho komické opery *Černohorci* (*Les Monténégrins*), která se objevila na scéně Odéonu koncem března 1849, tedy před více než půldruhým rokem.

Příběh uvedení *Černohorců* může opět připomenout dobrodružný román, v němž se trojice hrdinů-autorů snaží prosadit své dílo na scénu některého z pařížských divadel a musí přitom překonávat četné překážky. Nerval ruku v ruce se spoluautory Alboizem a Limnanderem scénář vytvořený v průběhu léta a podzimu 1847¹³³ původně zamýšlel uvést na jedné z pařížských „lido- vých scén“. Jejich volba padla na divadelní dům Opéra-National. Toto „třetí pařížské lyrické“ divadlo, jež zahájilo svůj provoz 15. listopadu 1847 lyrickou operou *Gastibelza, anebo Blázen z Toleda*¹³⁴ (*Gastibelza* ou *Le Fou de Tolède*), však bylo spíše jen krátkodobým, nepříliš úspěšným projektem, který měl nabídnout prostor pro uvádění lehčích zábavných, zejména hudebně-dramatických žánrů.¹³⁵ Provoz divadla byl ovšem ukončen poměrně záhy – a to již v průběhu března následujícího roku, takže rozezkoušená inscenace *Černohorců* si musela hledat nové působiště, které o rok později nalezla v ideově spřízněném Odéonu, ačkoli v první fázi byla vedením divadla zamítnuta. Premiéra komické opery o třech dějstvích se konala 31. března 1849.¹³⁶ Nicméně podoba scénáře, na níž se vedle Gérarda původně podílel (pouze) belgický skladatel Limnander a autor melodramat Alboize, doznala během zkoušení značných proměn – svůj podíl na ní má i rutinní dramatický řemeslník Gabriel de Lurieu, libretista, spisovatel a někdejší ředitel Opéra-Comique Henri de Saint-Georges, ale je rovněž velmi pravděpodobné, že na výsledné verzi hry, jež byla průběžně revidována lektorskými sbory několika divadel, se pode-

132 Pozoruhodná je ovšem douška, jež následuje za Gérardovým podpisem: „Myslím, že jako autor, který byl už několikrát hrán ve velkých divadlech, bych mohl dát text k přečtení bez zkušebního čtení, ale nechtěl bych ho nikomu dávat, dokud se k němu nevyjádříte Vy“ (Nerval, 1989, s. 1441).

133 Je možné, že první náčrty vznikly již na podzim roku 1846.

134 Autory libreta jsou d'Ennery s Cormonem, hudbu složil Maillart.

135 Za projektem stál hudební skladatel Adolphe Adam, jenž ve spolupráci s majitelem Cirque Olympique Louisem Dejeanem uváděl pod hlavičkou Opéra-National své inscenace právě v sále Olympijského cirku.

136 Připomeňme, že od 1. dubna se do vedení divadla opět vrátil Pierre Bocage, který se – jak vzápětí uvidíme – stane pro Gérarda výrazným partnerem a pomocníkem při uvádění jeho dalších dramatických projektů.

psal i Eugène Scribe! Pro Gérarda však *Černohorci* byli – či možná lépe měli být – spíše *lyrickým vojenským dramatem* než komickou operou (srov. Pichois, Brix, 1995, s. 280). Příběh se odehrává v krajině, která nebyla Gérardovi zcela neznámá: seznámil se s ní již během svých cest. V 9. kapitole *Cesty do Orientu* nazvané *Jadran* si o ní můžeme přečíst tuto půvabnou poznámku:

Jadranem projíždíme za děsivého počasí, nevidíme vůbec nic jiného než nalevo v mlhách Ilyrské pobřeží a velké množství ostrůvků dalmatského souostroví. Když jsme projížděli okolo po všech stránkách italského města Ragusa [tj. dnešního chorvatského Dubrovníku, pozn. aut.] vynořila se zčista jasna na obzoru temná silueta země Černohorců (Nerval, 1984, s. 231).

Děj *Černohorců* je situován do nedávné minulosti, do roku 1807, kdy tuto oblast (dříve označovanou jako Ilyrie) okupují napoleonská vojska. Odvážní francouzští vojáci, kteří chtějí vpadnout do Černé Hory, se objevují i v Gérardově dramatu, jehož děj je poměrně komplikovaný a objevuje se v něm množství zapletitých situací: důstojník Sergej je dvakrát zachráněn statečnou a krásnou dívkou Beatricí, do níž se zamiluje, svou roli hrají propletené rodinné vazby, romanticky dobrodružné prostředí hor, hradů, upírů, banditů i venkovského lidu a objeví se i odkazy na národní lidové tradice, zejména v podobě barda Zisky hrajícího na *gusle*, tradiční strunný hudební nástroj, který ve Francii proslavil svým podvrhem balkánské poezie Prosper Mérimée.¹³⁷

Inscenace *Černohorců* se od března do listopadu 1849 hrála celkem třiatřicetkrát, což lze považovat za slušný, leč nijak výjimečný úspěch. Po premiéře se zřejmě sám Gérard také pokusil přispět ke zdaru inscenace svého textu a napsal recenzi, která se bez uvedení jména autora objevila v *Le Messager* hned následující den po premiéře (1. dubna 1849) a v níž se autor věnuje několika tématům, jež jsou typická právě pro Gérardovo psaní: zpravuje čtenáře o legendách antické Thesálie, o zjevení kouzelnice Heleny a připomíná Goethovu *Korintskou nevěstu* (srov. Pichois, Brix, 1995, s. 281). Výraznějšímu úspěchu hry však ani jeho publicistický propagační příspěvek pomoci nedokázal.

Gérardovo tehdejší rozčarování přesto zdaleka nepramení pouze z rezervovaného přijetí jedné inscenace. Četná zklamání mu přinesl i režim prince-regenta Ludvíka Napoleona – a to jak zklamání politická, tak osobní. Čím výrazněji se krátce po revoluci 1848 začaly ve francouzské druhé republice

137 Když se Mériméeho sbírka básní *La Guzla* s podtitulem „Výbor z ilyrské poezie z Dalmácie, Chorvatska a Hercegoviny“ v roce 1827 objevila, byla jistou dobu považována za autentický překlad balkánské lidové poezie. Mérimée si pro svůj literární podvrh navíc opět (podobně jako v případě *Divadla Kláry Gazulové*) vytvořil osobnost fiktivního překladatele, tentokrát italské národnosti, který měl být odborníkem na ilyrskou literaturu. O úspěchu a přesvědčivosti Mériméeho falza svědčí i skutečnost, že některé z jeho básní byly jako (autentická) díla slovanských literatur přeloženy významnými literáty své doby: A. Mickiewicz a A. S. Puškina nevyjímaje!

prosazovat autokratické tendence Napoleonova synovce, které vyvrcholily státním převratem v prosinci 1851 a nastolením nového císařství, tím nensmlouvavější byl i Nervalův postoj k novému Napoleonovi v čele Francie. A to zejména proto, že k jeho strýci, Napoleonovi I., cítil Gérard ve dvacátých a (částečně ještě) na počátku třicátých let veliký obdiv.

Ač revoluce roku 1848 přinesla značné zklamání celé romantické generaci, na Gérardově psychice se podepsala tak výrazně, že celý následující rok byl pro něho obdobím útlumu a psychické nepohody. Jeho psychický stav se zhoršil natolik, že v květnu 1849 dokonce přerušil psaní novely *Markýz de la Fayette*, jež od 1. března vycházela na pokračování v *Le Temps*, a zanechal své čtenáře s nedokončeným příběhem, což bychom mohli vnímat takřka jako performativní gesto rozervané romantické duše. Na konci května také společně s Gautierem odcestoval do Londýna, odkud se ale po několika dnech sám vrátil zpět do Paříže. Potenciální uspokojení z toho, že se jeho hra udržela na repertoáru divadla několik měsíců se tak mohlo pro Gérarda stát jen velmi drobnou satisfakcí za více než dvouletou snahu o její uvedení a zklamání z kompromisů ve sféře tvůrčí, životní i společenské.

DO NOVÉ SEZÓNY S NOVÝMI PLÁNY

Na přelomu podzimu a zimy téhož roku – a snad s vidinou jara, které po ní přijde – se Gérard opět pouští do divadelní práce a viditelně se snaží uspět na divadle a vrátit se zpět do divadelního světa. V dopise dalšímu z mnoha autorů, s nimiž Gérarda pojí přátelské i tvůrčí svazky, Edouardu Gorgesovi z 9. července 1850 tak nacházíme zmínku hned o dvou připravovaných či zamýšlených inscenačních projektech:

Viděl jsem se s Maquetem, vypadá to, že by to mohlo dobře dopadnout s *Markýzem* v Porte-Saint-Martin, kam se přesunuli herci z Ambigu. Znovu jsem pročítal *Slavnou slečnu*, je to ucházející, ale potřebovalo by to tu a tam předělat, dialogy nemají šťávu. To všechno se ale teprve uvidí. Jen se zastavte. Dumas se stal ředitelem Historického divadla, ale má toho tolik, že není myslitelné, že by to bylo dřív než někdy v půli zimy¹³⁸ (Nerval, 1989, s. 1448).

Gérard zde hovoří o dvou zamýšlených rozpracovaných titulech, které však nakonec realizovány nebyly: zmínka o *Markýzovi* by se přitom mohla týkat případné jevištní adaptace výše zmíněné Gérardovy nedokončené novely

¹³⁸ Gérard, pravda, poněkud přeceňuje či možná jen ve své dobromyslnosti přehlíží tehdejší nedobrou kondici Dumasova Historického divadla, jež se po pouhých třech letech od slavného otevření potácelo na pokraji krachu a v prosinci 1850 (tedy ještě dříve než „v půli zimy“) definitivně zbankrotovalo.

Markýz de la Fayette – anebo snad oné komedie *Markýz občanem* (či *Občan markýzem?*). O *Slavné slečně* (*La Grande Mademoiselle*) každopádně nevíme zřehla nic.

V divadelní sezóně 1849/1850 se také Gérardovy texty znovu vracejí na divadelní jeviště, když po zhruba roční pauze od *Černohorců* se na jaře 1850 na scéně Odéonu, kde se hrála i tato komická opera, objeví v krátkém sledu hned dva Gérardovy texty, které oba vznikly ve spolupráci s Josephem Mérym¹³⁹ – nejprve to je 10. února 1850 revuální projekt *Bílá noc, černá fantazie* (*Une nuit blanche, fantaisie noire*) a o měsíc později, 13. března, *Dětský kočárek*.¹⁴⁰

Pařížský Odéon je ve čtyřicátých a na počátku padesátých let divadlem, jež se zdá být nejotevřenější adaptacím nefrancouzských děl¹⁴¹ a Nervalova spolupráce s jeho vedením je pro něho jedním z dobrých kroků jeho autor-ské dráhy, ačkoli nelze přehlédnout, že politicky vyhraněné názory ředitele divadla Bocage vřelému přijetí Nervalových inscenací příliš nepomohou. Pierre-Martinien Tousez, řečený Bocage, je s Odéonem spjat od počátků své slavné herecké kariéry.¹⁴² Bocage se později stane hvězdou bulvárních divadel, kde hraje velmi často po boku slavné herečky Marie Dorvalové (v Dumasových hrách *Antony*, *Nesleská věž* či v Hugových *Marii Tudorovně* a *Lukrécii Borgii*), z politických důvodů se však nedostane do Théâtre-Fran-

139 Gérard se s Josephem Mérym seznámil nejspíš ve třicátých letech u Victora Huga, několikrát se poté setkali v druhé polovině let čtyřicátých a Nervalův obdiv k Mérymu tvorbě vyústil v již zmíněnou trojici inscenačních projektů realizovaných v letech 1849–1851. Na relativní úspěch *Obrázkáře z Haarlemu* však již dalším společným textem pro divadlo nenavázali – Méry později vzpomínal, že Gérard odmítl spolupráci na *Alcibiadovi*, a z dalších projektů tak sešlo.

140 Spolupráce tvůrčího tandemu Nerval–Méry vyvrcholí v prosinci roku 1851 inscenací jejich poslední – a bezesporu nejlepší – hry *Obrázkář z Haarlemu*. Na přípravě obou projektů se zřejmě textově, ale zejména inscenačně (či režijně) podílel i třetí autor: Paul Touzé (řečený Paul Bocage) byl synovcem herce Pierra Bocage, který v této době působil jako ředitel Odéonu, tedy divadla, pro něž oba dramatické texty vznikly. Gérard znal Paula Bocage jako mladého nadějného dramatika, jemuž věnoval i pochvalné zmínky ve svých recenzích (*Sach mat*), a přirozeně též důvěřoval jeho strýci. Paul Bocage později spolupracoval s Gautierem a zejména s Dumasem, s nímž se podílel na vydávání jeho revue *Mušketýr* (1853–1856) či jeho cyklu *Pařížský mohykán* (1854–1855).

141 Na jaře 1844 se zde hrála například též Sofoklova *Antigona* (v Meuriceově a Vacquerieho úpravě), o níž Gérard ve svém článku v *L'Artiste* (26. května 1844) konstatuje, že „nabízí zvláštní kontrast oproti tragédiím Velkého [tj. sedmnáctého, pozn. aut.] století“. Svůj romanticky ironický – a přitom veskrze pozitivní – komentář rozvíjí v následujícím řečnickém dialogu: „Cože (...) tragédie bez důvěrníků? – A bez komorných! – Žádné milostné výstupy? – Ani jeden a přitom v ní láska nechybí, a jak působivá! – Nikdo tam nevypráví žádný sen? – To ani náhodou! – A je to aspoň celé napsáno v hrdinském duchu? – Král hovoří jako král, posel jako prostý člověk a vojákovi naivní poznámky vás tu a tam rozesmějí. – Jsou v ní vznešené postavy? – A existují takové vůbec ve skutečnosti? Některé události lidské chování od základu promění. Kreón v posledních dvou dějstvích není stejný jako v prvních třech. – Tak snad nás alespoň toto představení potěší po všech těch hrůzách, co jich je v moderních dramatech. – To se omlouvám, ale tři ze šesti postav, které tam vystupují, na konci skončí jako mrtvolky. – Ale určitě se o těch všech mrtvolách jenom hovoří. – Dvě zkrvavená těla se na scéně objeví. – Ti Řekové jsou ale barbari! A to jsme tu jejich poezii dovedli k dokonalosti, jak ji pořád napodobujeme“ (Nerval, 1984, s. 807).

142 Bocage tvoří společně s Mélinguem a Frédéricem Lemaitrem trojici jednoznačně nejslavnějších romantických herců. Právě toto hvězdné trio stojí za úspěchem romantických děl na francouzských scénách.

çais¹⁴³ a v roce 1843 se tak vrací do Odéonu, kde debutoval. V květnu 1845 se stane jeho ředitelem, v únoru 1847 je odvolán, aby byl na jaře 1849 opětovně do vedení tohoto státem subvencovaného divadla (v té chvíli dokonce s oficiálním názvem „Druhé Théâtre-Français“) povolán, k 1. květnu 1849 se stal jeho ředitelem a na konci další sezóny byl pak opět odvolán (27. července 1850). Turbulence Bocageova působení hereckého i manažerského jasně ukazují, jak exponovanými osobnostmi ředitelé státem kontrolovaných a podporovaných divadel byli. Jejich aktivity byly častým terčem veřejné kritiky a jejich pracovní kariéra byla zcela závislá na vůli příslušného ministerstva.

Prvním společným počinem Gérarda de Nerval a Josepha Méryho v tomto divadle se tak měla stát féricky laděná satirická revue *Z Paříže do Pekingu* (De Paris à Pékin). Scénář k tomuto hudebně-dramatickému revuálnímu pásmu ovšem nikdy tiskem nevyšel, ani se v původní podobě nehrál a příliš podrobností o něm nemáme. Dobová svědectví uvádějí, že cenzura uvedení textu zabránila pod ryze formální provozně-legislativní záminkou, že obsahuje příliš mnoho hudebních čísel a inscenace by tím mohla nekale konkurovat operním produkcím. Nakonec byla v Odéonu uvedena pouze její část pod názvem *Bílá noc, černá fantazie*¹⁴⁴ jako jednoaktový vaudeville ve verších. Jednoaktová verze byla hrána jako *předehra* k inscenaci hry George Sandové *François le Champi*, jež byla adaptací jejího stejnojmenného románu a měla v té době za sebou více než osmdesát velmi úspěšných repríz. *Bílá noc, černá fantazie* – uváděná pod autorským pseudonymem „pan Bousquillon a synové“ – zůstala na programu divadla po dobu pouhého jednoho únorového týdne: do 19. února, kdy ji zasáhl oficiální cenzorní zákaz, se odehrálo devět představení. Hra byla označena za „republikánskou“, v čemž výraznou roli bezesporu sehrál politický názor ředitele divadla Bocage – ten byl ostatně také skutečným důvodem pro nekompromisní postoj oficiálních míst. Oficiální záminkou cenzorního zákazu, jak o něm informuje recenzent deníku *Le National* Paul de Musset (25.–26. února 1850), byla – ve skutečnosti ovšem taktéž zcela zástupná – skutečnost, že hra nebyla předložena lektorskému sboru divadla. Skutečným důvodem zásahu státního dozoru s největší pravděpodobností byly narážky na Ludvíka-Napoleona, které cenzura viděla v postavě císaře Suluka, již chápala (zřejmě i oprávněně) jako karikaturu francouzského panovníka.¹⁴⁵ Ostatně druhou část názvu (*černá fantazie*) je třeba číst právě v kontextu příběhu černošského vládce uzurpujícího si vládu nad svěřeným územím. Nervalova a Mé-

143 Jeho republikánské přesvědčení nebylo pro oficiální autority v souladu s ctihodností instituce, jakou Comédie-Française je (či být má).

144 Název hry bychom mohli nicméně překládat rovněž jako: *Probdělá noc, černá fantazie*.

145 Suluk je přitom historickou postavou – v roce 1847 byl jmenován prezidentem Haiti a v roce 1849 se prohlásil haitským císařem (Faustin I.). Svržen byl až po desetileté autoritativní vládě v roce 1859. V dobovém francouzském tisku najdeme množství karikatur tohoto despotickeho vládce, který byl proupublikánsky smýšlejícími Francouzi chápán jako jasná narážka na dobovou politickou situaci ve Francii.

ryho revue byla vnímána jako úderná politická satira, jak byla zřejmě i autory zamýšlena, což logicky způsobilo její brzký konec. Podrobnější obrázek nám o ní může poskytnout například Gautierův článek z *La Presse* (18. února 1850):

V Odéonu uvedli jako karnevalový výstup jeden akt, který by snad měl být pouze částí delší inscenace s více obrazy a již delší dobu byl ohlašován, leč zpožděn úspěchem Champiho. A pokud bychom chtěli věřit oficiálním zprávám, tak několik kupletů zpívaných v samém závěru málem ohrozilo bezpečnost státu. Viceprezident republiky a ministr vnitra se od té doby zvládli ujistit o nepravděpodobnosti těchto zpráv. – *Obraz Černého císařství* je oživen přítomností bílého jezuita, jenž se oddává sepisování zábavných děl určených k veřejnému poučení těch, jimž dělá ministra. Na konci zpívá tuhle lehce nevědoucnou píseň:

V umění dusit ducha
Apoštoly budeme...
A když nenaučili nás nic
Nenaučíme nikoho víc.

Haitský císař Suluk se opičí po Napoleonovi, je nositelem tradice, ale chce, aby se bílí stali černými a pěstovali cukrovou třtinu a tabák. Francouzi, kteří utekli do Kalifornie, jsou uvrženi do okovů. Jednu herečku, která se vydala stejnou cestou, napadlo, že se převlékne za *královnu ze Sáby* a přinese černému Šalamounovi dary a svěří mu tajemství. (...) Chudák Suluk je císařem proti své vůli. Poté, co se v Paříži živil jako sluha, vrátil se na Saint-Domingue [tj. dnešní Haiti, pozn. aut.] jako jednooký mezi slepé. Vládne, ale zuřiví spiklenci ho pronásledují a vyhrožují mu. Na královninu radu se postaví do čela spiknutí a dokonce předstírá, že hodlá sám sebe zavraždit. Když pak odloží masku, odhalí totožnost spiklenců a prince společně se svými odpůrci nechá narazit na kůl (Pichois, Brix, 1995, s. 286).

Aluze na Napoleona i jeho synovce jsou více než zjevné a, bohužel pro autory, až příliš trefné: není proto divu, že vyvolaly ostrou reakci oficiálních míst a inscenace byla obratem stažena z repertoáru.

Nedlouho po zákazu *Bílé noci*, *černé fantazie* a uvedení *Dětského kočárku*, o němž bude řeč vzápětí, měl v divadle Gymnase-Dramatique premiéru (30. května 1850) také jednoaktový vaudeville *Švestka z Tours* (Pruneau de Tours), k němuž Gérard napsal námět. Hra byla založena na banálním námětu záměny postav a jejím hlavním tématem byly nesnáze, které člověku působí komické jméno, jehož by se nejraději zbavil – v tomto případě na sebe jistý Claude Pruneau (tedy Švestka) vezme cizí identitu, čímž (si) ovšem způsobí celou sérii dalších nečekaných komplikací. O hře se půvabně zmiňuje Aristide Marie ve své nervalovské biografii:

Jen pro pořádek musíme zmínit hru *Švestka z Tours* uvedenou několik týdnů po *Dětském kočárku*, kterou Gérard ve chvíli úzkosti prodal za pár šupů divadelnímu agentovi Porcherovi: ten ji obratem výhodně udal bratřím Coignardovým, kteří ji pod svým jménem vydali a inscenovali, nicméně ji výrazně vykuchali a uklohnili z ní vaudevillový pokrm, v němž bylo Gérarda stěží poznat¹⁴⁶ (Marie, 1980, s. 228).

Sám Gérard se o inscenaci, kterou viděl při jedné z repríz odehrané v bruselském divadle Galeries de Saint-Hubert v srpnu 1850, ironicky zmiňuje v článku napsaném pro *La Presse* (9. září 1850). Gérardův novinový článek je koncipován jako dopis Alexandru Dumasovi:¹⁴⁷

A protože Théophile Gautier z Itálie zatím nic neposlal, je mou povinností zpravit čtenáře *La Presse* o divadelní situaci ve městech, jimiž jsem projížděl. V Bruselu se v Théâtre de la Monnaie nehrálo, protože zkoušeli *Proroka* [Prophète]. Divadlo Galeries de Saint-Hubert dávalo čtyři vaudevilly, z nichž za jeden jsem pěkně v tichosti z jedné třetiny zodpovědný, a mám daleko k tomu, abych se tím chlubil. Na žádné ovace jsem proto nečekal a vydal se do Kolína [nad Rýnem], kde nehráli nic – alespoň ne toho večera, kdy jsem tam dorazil (Nerval, 1984, s. 1186).

Jak vidno, *Švestky z Tours* si Gérard příliš necenil, ačkoli se hrála i za hranicemi Francie.

Společně s literátem a dramatikem Bernardem Lopezem,¹⁴⁸ jenž se o pár měsíců později bude částečně podílet na výsledné podobě poslední Gérardovy uvedené hry *Obrázkař z Haarlemu*, začal Gérard na konci roku 1850 připravovat také projekt scénáře pro jevištní uvedení svého *Příběhu o abbé de Bucquoyovi*. Lopez v jednom z dopisů Gérardovi na konto jejich společného záměru píše, že oslovil herce Mélingua a nabídl mu roli ve scénáři podle Gérardova románu. Nicméně také podotýká, že není dobrý nápad dávat herci číst celý román, neboť si z té „řady odboček à la Sterne“ bude jen obtížně moci udělat představu o roli, jakou by mu následný scénář mohl poskytnout, a že by tento postup mohl být kontraproduktivní. Lopez proto Nervalu prosí, aby herci sám napsal, že mu autoři dají k dispozici „během několika dní“ scé-

146 Marie se při svém hodnocení odkazuje na recenzi Paula de Musseta otištěnou 10. června 1850 v deníku *Le National*.

147 Tento článek patří k jedné z nejlepších ukázek Gérardovy publicistiky – s vtípem a nadsázkou čtenářům podává informace o mnoha různých divadelních událostech, které si jeho autor přivezl z krátké cesty po Belgii a Německu, a zároveň se vrací k více než deset let staré cestě na druhý břeh Rýna, kterou Nerval s Dumasem podnikli v době, kdy společně připravovali *Lea Burckarta*.

148 Několik her Bernarda Lopeze bylo ve čtyřicátých letech uvedeno v přízračných divadlech Variétés a Vaudeville a v roce 1847 měla na scéně Odéonu premiéru španělsky laděná zápletková komedie *Podívat, ale nešahat!* (Regardez, mais n'y touchez pas), pod níž byl vedle Lopeze podepsán – světe div se – Théophile Gautier.

nář, aniž by si musel napřed číst celý román. Lopez ještě podotýká, že jim je Mélingue nakloněn a že by bylo „hloupé nechat si takovou příležitost utéct“ (Nerval, 1984, s. 1802).

Projekt zůstal nerealizován, podobně jako zůstala bez finálního výsledku Gérardova spolupráce s Hippolytem Lucasem. Rukopis rozpracovaného scénáře (či spíše konspekt ke scénáři) je sice k dispozici v pařížské Bibliothèque de l’Arsenal, nicméně i přesto je tento dramatický koncept stále zastřen tajemstvím: jedinou další zprávou o něm (krom zmínky v Gérardově soupisu děl) jsou postřehy v Gérardově dopisu Lucasovi napsaném na jaře 1853, kde se svěřuje s inspiračními zdroji pro svůj zamýšlený scénář s pravděpodobným pracovním názvem *Francesco Colonna*. V dopise zmiňuje trojici dramatických děl, z nichž nová komediálně laděná hra čerpá, přičemž základním pojítkem mezi dvěma zbývajícími měla být Mozartova *Kouzelná flétna*. Příběh měl být situován do „Itálie za časů Medicejských“ a hlavní (titulní) postava Francesco měl být „buďto synem některého z rodiny Medici nebo nějakého zavražděného vládce nebo neznámým či ztraceným synem samotného vládce“. Dalším příznaným zdrojem byla Gérardovi pozoruhodná renesanční *Hypnerotomachia Poliphili* z konce 15. století. V podtitulu tohoto (anonymního) díla, jež bývá obvykle atribučováno právě jistému Francescovi Colonnovi, je navíc indikováno téma, které je blízké romantickému vidění světa: *souboj lásky ve snech*.¹⁴⁹ Posledním titulem zmíněným v dopise Lucasovi je německá komedie Juliese von Södena adaptovaná do francouzštiny Françoisem Boursault-Malherbem pod názvem *Aurora, aneb Dcera pekel*.

V témže soupisu vlastních děl, který Gérard vyhotovil krátce před svou smrtí, figuruje v kapitole „námětů“ také následující titul: *Královna ze Sáby (5 dějství)* (Nerval, 1993, s. 785). Téma černé biblické královny se v Gérardových textech objevilo nesčetněkrát. Jako by v této legendární (či ale možná i skutečně existující) postavě chtěl vidět další z pozemských vtělení snového přeludu ženského ideálu:

Byla to právě královna ze Sáby, která mě tehdy zajímala - a to hned dvakrát. (...) Viděl jsem ji tak nádhernou, jako byla v dobách, kdy ji obdivoval Šalamoun (...). Jak jen byla krásná! Ačkoli ne krásnější než druhá jitřní královna, jejíž tvář sužovala mé dny (Nerval, 1989, s. 241).

Touto druhou zmíněnou královnou byla přirozeně herečka Jenny Colonová:¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Hypnerotomachia Poliphili* patřila rovněž mezi oblíbené tituly jiného z frenetiků - Charlese Nodiera.

¹⁵⁰ „Zpěvačka s křišťálovým hlasem, umělkyně se zlatými vlasy“, taková byla pro Alexandra Dumase Jenny Colonová, herečka, která měla v Gérardově představě hrát v zamýšlené inscenaci titulní roli (srov. Nerval, 1993, s. 1153).

Ta byla ztělesněním mnou vysněného božského ideálu. A podobně jako nesmrtelná Bil-kís byla poctěna dary, jež jí jako zázrakem přinesl dudek. Když ptáci zaslechli její hlas, zmlkli – a nade vši pochybnost pokračují ve zpěvu jejích písní. Šlo jen o to, aby mohla debutovat v Opeře. Meyerbeerův triumf byl zárukou opětovného úspěchu. Dovolil jsem si vytvořit báseň. Jedním plamenem bych spojil obě části své dvojí lásky (Nerval, 1989, s. 241-242).

Náčrt (dramatické) *Královnou ze Sáby* tedy zřejmě v nějaké podobě existoval, my jej však, bohužel, musíme považovat za ztracený. Dvojí fascinace – „černou královnou“ na straně jedné a „blondýnkou s tmavými očima“ na straně druhé – Gérarda neopustila, ačkoli nikdy nedošla naplnění v podobě realizovaného divadelního díla. Zůstal tak pouze příběh o černé etiopské královně a králi Šalamounovi v *Cestě do Orientu* a vzpomínky v *Galantní bohémě*, na jejichž konci stojí hořká poznámka: „A tak jsem se vzdal chycené kořisti ve prospěch stínu... jako vždy!“ (Nerval, 1993, s. 243).

KOČÁREK Z DÁLŇEŠÍHO VÝCHODU

Gérardova orientální inspirace se ovšem neomezila na prostředí Blízkého východu, ale zavedla ho do končin o poznání východnějších – do Indie. V roce 1820 se v recenzi Charlese Nodiera na odborné pojednání *Hinduistán, aneb Náboženství, zvyky, obyčejy a řemesla Hindů* objevila pro francouzské prostředí odvážná charakteristika Indie jako země, která „není klasická, ale výhradně romantická“ (Méry, Nerval, 2002, s. 9). Není to ovšem konstatování zdaleka nové, neboť již o dvě desetiletí dříve se v Jeně na stránkách časopisu *Atheneum* objevilo Schlegelovo prohlášení, že „im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen“. Jen o něco později, 15. září 1803, pak Schlegel v dopise dalšímu představiteli rané romantické školy Ludwigu Tieckovi – jednomu z prvních německých překladatelů Shakespearových her a skutečnému znalci anglického divadla a literatury – dokonce napíše, že „vše, ano bez výjimky vše, má svůj původ v Indii“ (Méry, Nerval, 2002, s. 11). A to vše přesto, že dobové evropské povědomí o orientálních kulturách bylo značně omezené a jejich vnímání bylo nesené spíše obdivem k jejich exotičnosti, nezkaženosti výtvarnými moderní společnosti či zkrátka a dobře jejich jinakostí.

Nelze se proto podívat, že Nervalův zájem o orientální kultury byl dlouhodobý a hluboký. Na počátku čtyřicátých let dokonce žádal dopisem (31. března 1841) ministerstvo o povolení podniknout výzkumnou cestu po Francii, aby mohl (jazykově, etymologicky, architektonicky) prokázat „migraci Keltů do Egypta, Persie a na Indický poloostrov“ (Nerval, 1989, s. 1378). Tato hypotéza přitom míří přesně opačným směrem, než jak o tématu uvažuje

Schlegel: moderní výzkumy navíc, jak známo, později jasně ukázaly, že kulturní migrace probíhala od východu na západ a že Keltové do Evropy přišli právě z východu, a nikoli tak, že, jak Nerval zamýšlel vyzkoumat, evropské kmeny ovlivnily kulturu Orientu.

V článku *Dramatické Velikonoce* publikovaném v časopise *L'Artiste* (30. března 1845) se zase objevuje inspirace turecká a perská, již Gérard vztahuje k poněkud odlišné evropské tradici a zkušenosti:

Orient je i v tomto, ostatně jako ve všem, protikladem k Evropě, neboť divadelní představení se tam konají výhradně v době náboženských svátků. Taková je antická tradice. Lid má své loutky a bohatí lidé si zvou herce, aby jim hráli v palácích. Při příležitosti tureckých Velikonoc (hidžra) si takovou zábavu dopřával Muhammad-Alí. *Revue de l'Orient* nám včera přinesla pozoruhodný překlad jistě *ta'zieh*,¹⁵¹ tedy perského mysteria s čtyřiceti postavami, které z divadelního pohledu není nezajímavé, neboť v něm sehraje výraznou roli uťatá hlava muslimského mučedníka Husejna. Autor této přednášky, pan Chodzko,¹⁵² má k dispozici více než třicetku tureckých dramát, která by v případě vydání mohla být pro dramatické umění více než zajímavá.

V divadlech ovšem nedávají nic podstatného, ani nového. Příští týden uvidíme v obou Théâtres-Françaises *Faraóny* a *Virgíni* (Nerval, 1989, s. 906–907).

Nerval byl Orientem fascinován, vše, co přicházelo z Východu, ho neobyčejně inspirovalo.¹⁵³ Když se rozhodl, že pro francouzskou scénu upraví staroindické Šúdrakovo drama *Hliněný voziček* (Mrčchakatika) a za svého spolupracovníka si zvolil Josepha Méryho, nebylo to spojení nijak náhodné, ani nečekané. Nerval se s Mérym ostatně setkal poprvé zřejmě již počátkem třicátých let

151 Tímto pojmem rozumí Gérard (s odkazem na Aristotela) dramatický žánr krátké komedie. Nicméně ve zmiňované Chodzkově studii se žádný konkrétní překlad nenachází – jedná se o článek pojednávající o perském divadle doplněný seznamem názvů a obsahů různých her žánru *ta'zieh* a také překlad jednoho komediálního výstupu. Gérardův ovšem výrazněji zaujalo téma pohanských a perských svátků a lidových tradic, jež měly stát u zrodu tradic křesťanských.

152 Aleksander Borejko Chodzko byl polský orientalista a spisovatel, jenž v polovině čtyřicátých let přesídlil do Francie, kde se natrvalo usadil – do okruhu jeho polských přátel ve Francii patřil též polský romantický básník a dramatik Adam Mickiewicz. Chodzkovy články a studie se staly dalším z Gérardových inspiračních a studijních materiálů při jeho orientálních cestách i tvůrčí práci.

153 Nutno ovšem připomenout, že samotné pojetí Orientu se v dějinách evropského myšlení mnohokrát proměnilo: pro antického Plinia je Indie fantastickým světem obývaným jednohonými tvory, středověk jej vnímá zejména jako prostor obývaný muslimy (tj. Orientem pojmenovává zejména oblast současného Blízkého východu) a teprve od renesance se Evropa začne znovu více zajímat o východní umění a tradice – zejména na základě zpráv obchodníků (portugalských, holandských a později anglických) a misiónářů (například jezuitů). Pro 19. století bude Orientem chápáno vše počínaje hranicemi Osmanské říše a zároveň se začne (i ve Francii) uplatňovat anglosaské členění na Blízký východ (Balkánský poloostrov a středozemní oblasti Turecka a Egypta), Střední východ (Mezopotámie, perské a arabské oblasti) a Dálný východ (Indie a další východnější regiony), jež nahradí dříve užívané pojmy Malá (či Západní) Asie, Střední Asie a Východní Asie.

na některém z večerů u Victora Huga.¹⁵⁴ Ani jeden z nich neovládá orientální jazyky, schází jim rovněž přímá zkušenost s indickou kulturou. Zdá se být proto logické a upřímné, když v předmluvě Nerval označuje sebe a Méryho za „autory překladu, či chcete-li francouzské verze díla“ (Méry, Nerval, 2002, s. 65).

Gérardova spolupracovníka Méryho bychom ovšem mohli označit za ostříleného profesionála v oboru indické inspirace. Jeho indickými tématy inspirovaná románová trilogie *Cheva* (1843), *Flori(n)da* (1846), *Nizámova válka* (1847) či pozdější texty *Orientální noci* (1854) a *Indičtí proklatci* (1858) si ve své době získaly slušnou popularitu. Méry o exotické Indii psal velmi často a rád, ačkoli se nijak netajil tím, že ji osobně nikdy nenavštívil. Z této skutečnosti naopak učinil přednost: „Jsem při popisování této země před svými předchůdci ve značné výhodě: nikdy jsem ji neviděl“ (Méry, Nerval, 2002, s. 27).

Nerval cestoval ve skutečnosti, Méryho spíše „bavilo cestovat v duchu“ (Méry, Nerval, 2002, s. 28), jak o něm trefně napsal Georges Bell ve svém článku pro *Le Moniteur universel*. Přesto mezi jeho publikovanými texty najdeme i cestopisné zápisky z putování po Itálii.¹⁵⁵

Orientální inspirace přitom není od přelomu 18. a 19. století nijak výjimečná. O indické divadlo se zajímal i J. W. Goethe, jenž dokonce zamýšlel adaptovat pro německé jeviště Kálidásovu *Šakuntalu*. A ponecháme-li stranou jeho „indickou“ baladu *Der Gott und die Bajadere* (1797), kterou Gérard de Nerval v roce 1830 přeložil do francouzštiny,¹⁵⁶ najdeme zřejmě nejvýraznější indicovou stopu v jeho *Faustovi*, jehož *Prolog na divadle* je nepochybně inspirovaný principy orientálního, konkrétně pak indického divadla.¹⁵⁷

Silný dojem na pařížském publiku ovšem zanechalo také několik představení orientálních tanečnic – *bajadér* – zorganizovaných během léta 1838 producentem Tardivelem, „obchodníkem z Pondichéry“, v Théâtre des Variétés.

154 Později se vídali i během let čtyřicátých, kdy Gérard několikrát pobýval v Marseille a mohl v rodném městě svého přítele využít jeho pohostinnosti.

155 Počátky literární kariéry Josepha Méryho jsou přitom spjaty s obdobím restaurace, kdy se stal velmi úspěšným autorem liberálních, bonapartistických satir, jež byly (společně s podobně laděnými epigramatickými díly Augusta Barthélemyho) jednou z prvotních inspirací Gérardovy juvenilní literární produkce. Po roce 1830 se Méry od politiky odklonil a vydal se na dráhu aktivního literáta – píše romány, komedie, dramata, operní libreta, básně, zápisky z cest, je autorem mnoha novinových a časopiseckých článků. Ve třicátých a čtyřicátých letech se o něm dokonce hovořilo jako o „králi důvtípu“ (Gautier), nicméně později upadl on i jeho (mimořádně velmi hojná) slovesná tvorba takřka zcela v zapomnění.

156 Gérardův překlad Goethovy básně *Bûh a bajadéra* (Le Dieu et la bayadère) poprvé vyšel 10. dubna 1830 v *Le Mercure de France* a najdeme ho i v souboru jeho překladů *Německé poezie* (1830). A právě tato báseň se stala inspirací pro stejnojmennou dvouaktovou operu-balet Filippa Taglioniho (s podtitulem *Zamilovaná kurtizána*), pro niž napsal libreto Eugène Scribe (1830).

157 Naproti tomu Victor Hugo se ve své sbírce *Orientálky* (1829) sice věnuje muslimskému Španělsku, osmanskou říši ovlivněnému Řecku, arabskému Egyptu i islámskému Turecku, nicméně do (skutečně) orientální Indie se nevydá a zůstane v oblasti „středozemního orientu“.

Série téměř tří desítek vystoupení pětice tanečnic¹⁵⁸ doprovázené trojicí hudebníků vzbudila velký rozruch a na svou dobu byla možná až příliš odvážná – obzvláště pokud vezmeme v úvahu skutečnost, že žádné další podobné vystoupení se v Paříži až do konce 19. století zřejmě nekonalo. Oficiálně tanečnice přijížděly na evropské turné jako schovanky indického kláštera, které měly svými vystoupeními přispět tamnímu svatostánku a pomoci mu zbavit se tíživých dluhů – ve skutečnosti se ovšem jednalo o ryze komerční show, která byla založena jak na neobvyklosti a půvabu předváděných tanců, tak na exotičnosti a kráse samotných tanečnic.¹⁵⁹ Orientální inspirace vnímaná skrze produkt komerční zábavy nezůstane pro francouzské prostředí přitom nijak ojedinělá – ostatně nemalá část divadelních vizí Gérardova obdivovatele Antonina Artauda vychází z inspirace balijským tanečním divadlem, které měl Artaud příležitost vidět nikoli *in situ*, ale – jak je pro euroorientální inspirace příznačné – v rámci Koloniální výstavy konané roku 1931 v Paříži!

Ohlasy na vystoupení indických tanečnic byly obecně velmi příznivé – vedle nadšených charakteristik Gautierových,¹⁶⁰ jež později inspirovaly choreografa Mariuse Petipu k jeho dodnes oblíbené baletní *Bajadéře* (1877), se v podobném duchu vyjadřuje i Gérard de Nerval, pro něhož je jedním z největších pozitiv zhlédnutého představení jeho „totálnost“. Ve svém článku *Bajadéry v Paříži* publikovaném v *Le Messager* 12. srpna 1838 vyslovuje obdiv k ústrojnému propojení všech scénických složek – hudby, slova, tance a pohybu. Syntetické pojetí divadelního umění a autentičtí reprezentanti orientální kultury jsou pro Gérarda stěžejními kvalitami těchto událostí:

Tardivel *nevypráví, nepopisuje, nepřekládá*, [ale] poskytl nám materiální, živou poezii a je pouze na nás, abychom si z ní vzali, co nás zajímá, o čem chceme snít a co nás může potěšit (Nerval, 1989, s. 448).

Gérard přitom také lituje, že soudobé francouzské divadlo nedisponuje podobně autentickými umělci, kteří by byli schopni obohatit západní kulturu svými vlastními kulturními návyky a tradicemi:

Bylo by nádherné, kdybychom v některém z divadel, třeba v Opěře, měli k dispozici jako přidruženou součást stálého baletního souboru skupinu skutečných Bajadér, aby diva-

158 Soubor tvořilo pět dívek a mladých žen ve věku od 6 do 30 let.

159 Západní fascinaci exotičností toho, co přichází z jiných, zejména pak orientálních kultur výstižně pojmenoval ve své známé knize *Orientalismus* (1978) americký teoretik palestinského původu Edward Said.

160 Gautiera uchvátil zejména výraz tanečnic, jenž pro něho nebyl srovnatelný s ničím, co bylo do té doby možno sledovat na evropských scénách. Dlouze popisuje zejména výkon a zjev osmnáctileté tanečnice Amany.

dlo mělo možnost připsat na plakát: „Dnes v *Bohu a Bajadéře* zatančí pas de quatre indiští královští tanečníci.“ Opera ale v žádném případě o nějakou přehnaně kosmopolitní zábavu nestojí¹⁶¹ (Nerval, 1989, s. 447).

Indická kultura se ovšem přes veškerou svou exotickou působivost nestala výrazným hybatelem francouzské (ani obecně evropské) umělecké sféry a indická literatura zůstala dlouhou dobu výhradně předmětem zájmu odborníků na orientální jazyky. Opravdové pochopení indické literatury je tak podstatným způsobem kontaminováno právě jen lehce načrtnutými žánrovými obrázky indických tanečnic a bajadér na pozadí pagod a hinduistických svatyní.

CESTA Z INDIE VEDE PŘES ANGLII

Vůdčí zprostředkovatelskou roli mezi evropským kontinentem a indickou kulturou ovšem v první polovině 19. století zaujali britští – tedy povýtce koloniální – badatelé. Právě soubor anglických překladů Horace H. Wilsona se stal základem pro další jazykové mutace a národní verze sanskrtských literárních děl: *Selected Specimens of the Theatre of the Hindus* z roku 1827 obsahují šest kompletních překladů indických děl a komentované analýzy více než dvou desítek dalších sanskrtských textů pro divadlo.¹⁶² Texty obsažené ve Wilsonově sbírce se hned v následujícím roce objevily ve francouzském překladu Alexandra Langloise jako *Chefs-d'oeuvre du théâtre indien*. V prvním svazku tohoto souboru se nachází též Šúdrakova hra *Hliněný vozíček*, jež se zde objevuje pod názvem, s nímž bude pracovat posléze Nerval s Mérym: *Dětský kočárek* (*Chariot d'enfant*). Koncem dvacátých let se ve francouzských časopisech také objeví několik článků, které se problematikou indické literatury a orientálního divadla zabývají. Z nich bude následně vycházet rovněž série článků Gérardových otištěných v jeho časopise *Le Monde dramatique*, v nichž se věnuje jak Šúdrakovi a jeho *Hliněnému vozíčku*, tak například postavě Kálidasy.

161 Bajadéry se ovšem staly námětem (stejnomeného) operního libreta Étienne de Jouyho již v roce 1810. De Jouy je rovněž autorem tragédie *Sultán Tipú* (Tippo-Sahib, 1813), jež své téma čerpá ze života historické postavy indického bojovníka proti anglickým kolonizátorům, který si za svou urputnost vysloužil přezdívku „Tygr z Maisúru“. Tato tragédie je přitom poctou Napoleonovi a oslavuje Sultána Tipú jako legendárního hrdinu, jehož smrt v boji přišla, bohužel, dříve, než mu mohla na pomoc dorazit napoleonská vojska bojující tou dobou v Egyptě. Sultán Tipú je – jakožto bojovník proti Angličanům – pro francouzské prostředí svého druhu ikonickou postavou – v předmluvě ke knižnímu vydání *Dětského kočárku* se o něm zmiňuje i Gérard de Nerval a později se k němu vrátí i Jules Verne, jehož kapitán Nemo je v románu *Dvacet tisíc mil pod mořem* (1874) představen jako potomek indického rádži a jako Tipú Sultánův synovec.

162 Ve stejné době se tak objevily například německé překlady připravené Oskarem B. Wolffem.

Jak už bylo výše naznačeno, Nervalova a Méryho scénická verze *Hliněného vozičku* není přímým překladem původního sanskrtského originálu, ale adaptací francouzského překladu vycházejícího z anglické verze. Tento přístup si přirozeně vysloužil kritiku ze strany těch, kdo měli zájem na realizaci co možná nejvěrnějších překladů orientálních děl. O desetiletí později je k jejich společnému dílu velmi kritický například překladatel orientální literatury Hippolyte Fauche, který v předmluvě ke své *Tetrádě* (1861) označuje jejich hru jako „velmi volnou imitaci“ či jako „pastiš [vytvořený] na základě četby jisté verze textu, která není ani překladem sanskrtského originálu, ale pouhou francouzskou verzí verze anglické, respektive Langloisovou kopií Wilsona“ (Fauche, 1861, s. xli-xlii). Fauche byl jedním z prvních, kdo se ve Francii skutečně začal věnovat překládání orientálních literárních děl (z originálních sanskrtských verzí). Výsledkem jeho mnohaletého výzkumu a snažení bylo – vedle překladu *Hliněného vozičku* – i vydání francouzských převodů stěžejních indických eposů *Rámájana* (1854–1858) a *Mahábhárata* (1863–1870). Za zmínku však přesto stojí, že vydavatele pro své překlady Fauche sháněl jen velmi obtížně.

Autorem prvního kompletního francouzského překladu *Hliněného vozičku* se stal až o další desetiletí později lingvista a indolog Paul Regnaud, jehož převod originálního textu se objevil v roce 1876. Ve svém úvodním komentáři k tomuto vydání je přítom k Méryho a Nervalově adaptaci o poznání shovívavější než Fauche a připomíná, že nejzásadnějším pochybením autorské dvojice byla skutečnost, že – bohužel – vycházeli z nevýrazné a v podstatě chybné úpravy:

Je pravdou, že Méryho schopnosti jako adaptátora a autora veršů a Nervalovo nadšení pro vše, co pocházelo z dávného Orientu, přirozeně tento pastiš poznamenaly zmateným místním koloritem a jistými falešnými tóny. Beztak ale museli autoři vynaložit nemálo talentu a úsilí, aby navzdory obrovské neznalosti původního díla a prostředí, z něhož se zrodilo, a navzdory zamlženosti pramene, z něhož mohli obrazy pro své dílo čerpat, dokázali vytvořit náležitou iluzi (Méry, Nerval, 2002, s. 46).

Regnaud se také zmiňuje o tom, že deset let po Mérym a Nervalovi dílo přeložil „jak nejlépe uměl“ Hippolyte Fauche, ale:

Běda! Jestliže se Gérardovi de Nerval a jeho spoupracovníkovi podařilo, a to nikoli bez půvabu, osvěžit staré drama královského amatéra, Fauchemu se neobratným a často nepatřičným puntičkářstvím podařilo dílo veškerých půvabů zbavit a odstranit z něj všechno krásné tím, že zveličil to, co mělo spíše být potlačeno, a přitlačil tam, kde by bylo bývalo vhodnější sklouznout se po povrchu (Méry, Nerval, 2002, s. 46–47).

KOČÁREK PŘIJÍZDÍ DO ODÉONU

Nervalova a Méryho adaptace Šúdrakova dramatu měla premiéru v pařížském Odéonu v květnu 1850. Svědectví o atmosféře generální zkoušky a premiéry najdeme v Méryho dopise jeho bratru Louisovi z 13. května 1850:

Zkouška byla dokonale povedená jako premiéra. Úspěch byl obrovský. Dnes večer byla skutečná premiéra před publikem. Na generálce se ale přihodilo něco naprosto šíleného. V přízemí seděl Alexandre Dumas a od prvního do posledního verše pořád něco říkal!!! Všichni tím byli rozhořčeni (Méry, Nerval, 2002, s. 50).

Rozhořčení přítomných zjevně nemělo vliv na poměrně kladné přijetí inscenace odbornou kritikou, která kvitovala samotné scénické ztvárnění, o poznání kritičtější se však vyjadřovala k samotnému textu a přístupu, jaký autoři zvolili. V *Revue des deux mondes* (15. května 1850) hodnotí kritik Armand de Pontmartin velice pozitivně Nervalovu „duchovní erudici“, ale zároveň se pozastavuje nad tím, jak může tak velký autor vůbec snášet Méryho politické veršovánky a epigramy. Několik recenzentů nepřiliš kladně komentovalo skutečnost, že Méryho a Nervalův text byl vnímán jako dílo vzniklé na zakázku, navíc v poměrně krátké době, což autorům neumožnilo vytvořit adekvátní textovou předlohu pro inscenaci. *Revue de Belgique* přinesla podrobnou analytickou recenzi Ch. Potvina, v níž byla kritizována nedostatečná vědeckost překladu a také to, že autoři příliš ochotně vyšli vstříc vkusu a potřebám evropského publika. Je přitom nade vše pochybnost, že valná část kritiky mířila spíše na Méryho.

V kritikách se v souvislosti s problematikou překladu taktéž objevily nářky na tzv. *pentličkáře* (fleuristes), tedy zastánce jednoho z přístupů k překladům orientálních literárních děl, jak se o nich hovořilo zejména ve dvacátých letech 19. století. Na jedné straně stáli zastánci věrného překladu, jichž ovšem nebylo mnoho a situaci jim navíc velmi komplikovala neexistence odborných autorit, překladových slovníků a gramatik. Výrazně větší zastoupení tak měl přístup druhý, tedy volnější převody či až adaptace původních textů, které byly zpravidla ozvláštňeny (pověštinou zcela nepatřičným) evropským koloritem a kontaminovány exotickými představami o orientálním prostředí.

Výsledná podoba *Dětského kočárku* sice skutečně vznikla na zakázku Odéonu a v poměrně krátkém čase, nicméně je výsledkem dlouhodobějšího (zejména Nervalova) přemýšlení o indickém divadle. Scénář hry, jenž byl přijat lektorským sborem divadla 11. dubna 1850, se přesto od indického originálu liší už samotným rozsahem a strukturou. Původních deset dějství, v nichž se prolínají dvě příběhové linky a vystupuje na třicet postav (hovořících desítkou různých jazyků a dialektů), se v nové francouzské scénické verzi výrazně zkrá-

tilo, zpřehlednilo, zjednodušilo a získalo o poznání evropštější charakter.¹⁶³ Francouzská verze má pět (západně tradičních) dějství, autoři oslabili lokální kolorit a zhruba o třetinu snížili počet jednajících postav. Příběh počestného a upřímného kupce Čarudaty, jehož láska ke kurtizáně přivede na mizinu, se v Méryho a Nervalově podání – v logice romantického uvažování a oblíbené akcentace ženských postav – proměňuje spíše na příběh kurtizány Vasanta-sény, již od jejích neřestí očistí upřímná láska. Editoři moderního kritického vydání *Dětského kočárku* tak s drobnou nadsázkou – a zároveň s dobovým odkazem na Victora Huga – hovoří o Nervalově (a Méryho) hře jako o „*Marion Delorme* v sári“ (Méry, Nerval, 2002, s. 43).

Na výsledné podobě inscenace se krom dvou dramatiků výrazněji podílel také šéf orchestru Odéonu Joseph Ancessy,¹⁶⁴ jehož tvůrčího příspěvku si Nerval s Mérym velmi cení v předmluvě k pozdějšímu knižnímu vydání textu. Jako autor hudební složky inscenace se zřejmě velmi příznivě zasloužil o její pozitivní přijetí, neboť se mu v hudební složce podařilo vystihnout místní kolorit a vytvořit hudbu „indicko-orientálního rázu“.¹⁶⁵ Představu si o ní můžeme udělat z partitur třiatřiceti skladeb určených pro tuto inscenaci, které se dochovaly v archivech hudebního oddělení Francouzské národní knihovny. Tato skutečnost je přitom poměrně výjimečná, neboť hudební složku inscenací romantických dramát nemáme příliš zmapovanou, partitury se obvykle nezachovaly. Scénická hudba byla totiž ve své době považována za veskrze užitkovou součást inscenačního tvaru, ačkoli z recenzí i ohlasů naopak nepochybně vyplývá, že ve vnímání publika hrála velmi podstatnou roli a tvořila významnou složku scénického díla.

Sami tvůrci považovali inscenaci za úspěšnou, nicméně navzdory vlídnému přijetí odbornou veřejností a (přes veškeré výše naznačené výtky) velice slušnému kritickému ohlasu lze o velkém úspěchu hovořit jen stěží, a to i přesto, že v průběhu května se inscenace hraje v Odéonu před velmi slušně zaplněným hledištěm. Odehraje se pouhých osmnáct představení a poslední z nich, 30. května 1850, se stane zároveň posledním představením divadla v celé sezóně. „Bocage na tři měsíce zavřel“ (Nerval, 1989, s. 1446), konstatuje lakonicky Gérard počátkem června v dopise Julesi Janinovi, aniž by ještě tušil, že ředitel Bocage bude v červenci ze svého postu odvolán. Ostatně nemalá část kritiky *Dětského kočárku* míří opětovně spíše na ředitele Bocage,

163 Výrazné zjednodušení a (ne zcela přiznanou) úpravu textu přitom najdeme již v anglické verzi Wilsonově.

164 Joseph Ancessy je autorem více než padesáti scénických hudeb pro inscenace Odéonu, kde jeho hudba doprovázela inscenace her A. Dumase, G. Sandové, T. de Banville či Alfréda a Paula de Musseta. Po svém působení v Odéonu (1845–1853), se věnoval skládání operet, působil v orchestru Folies Nouvelles a na konci šedesátých let zastával pozici šéfa orchestru v Théâtre-Français.

165 Tuto orientaci jasně dokládá již samotný výběr nástrojů: flétna, klarinety, triangl, bubínky; tyto orientálně laděné instrumenty jsou ovšem doplněny o tradiční evropské nástroje jako housle, violoncello, kontrabas, hoboj a žestě.

na jeho „sterilní vedení divadla“ a v kontextu recenzí inscenace Šúdrakova dramatu se objevují politické narážky na „královské autory“, jimiž jsou tentokrát myšleni jak překladatelé, tak staroindický dramatik. Do diskuse o inscenaci se pustili také dva bývalí ředitelé Odéonu. Thomas Sauvage, jenž divadlo řídil na konci dvacátých let, sice patřil ke stoupencům tehdejšího ředitele Bocage, nicméně inscenace se mu nezamlouvala a jeho komentář vyznívá vůči řediteli velmi kriticky. Naproti tomu Bocageův předchůdce z poloviny čtyřicátých let, Auguste Lireux, je ve svém článku v *Le Constitutionnel* (27. května 1850) velmi věcný: lituje například, že autoři vypustili původní úvod hry, stručně popisuje historii indického divadla v Evropě a podrobněji se zmiňuje též o scéně s kočárkem, jež dala hře název a čtenáři deníku si ji mohli v témže vydání i přečíst. Lireux zároveň také hovoří o postavách, zejména o Vasantaséně a srovnává ji s Hugovou Marion Delorme, ale také poučeně komentuje postavu Arjaky, která v inscenaci scházela. Autorům přitom nijak nevyčítá, že původní předlohu krátili a adaptovali, neboť si je vědom její značné rozsáhlosti.

Vrátíme-li se k již citovanému Gérardovu dopisu Julesi Janinovi (1. června 1850) a zaměříme-li se na pisatelovy pohnutky, jež ho k odeslání vedly, zjistíme, že se autorům hry již v průběhu nedlouhého uvádění podařilo najít pro svůj text vydavatele. V polovině května podepsali Nerval a Méry smlouvu s nakladateli D. Giraudem a J. Dagneuxem¹⁶⁶ a v červnu kniha doplněná Gérardovou předmlouvou vyšla.¹⁶⁷ Právě její připravované vydání je důvodem, proč se Gérard na Janina obrací:

Milý pane Janine,

našli jsme dostatečně neopatrné vydavatele, kteří se v této době odváží investovat pár set franků do vydání veršovaného dramatu. Zaslali Vám pracovní výtisk, který je plný tiskových a gramatických chyb, které ale budou opraveny, většina z nich snad už do dvou dnů. (...) Pokud budete moci, věnujte nám pár řádek. Mohou být klidně i nepříznivé; když totiž promluvíte Vy, jsou to slavná slova – a lhostejno zda pod rudou či bílou hvězdou (Nerval, 1989, s. 1446).

Gérard se Janinovy reakce na knihu, ba ani na inscenaci nedočkal, neboť věhlasný kritik se po jistém osobním střetu s ředitelem Bocagem zařekl, že produkce jeho divadla reflektovat nebude – a svůj slib dodržel.

¹⁶⁶ U těchto nakladatelů Gérard později uzavřel smlouvu na vydání *Lorely*.

¹⁶⁷ V předmluvě Gérard také připomíná vazby francouzských autorů na orientální témata, nicméně konstatuje, že indické divadlo dlouhodobě jejich pozornosti unikalo: „Voltaire na základě verze jistého misionáře přeložil čínskou hru *Křídový kruh* a vytvořil z něho *Čínského sirotka*. O existenci indického divadla ale nic netušil“ (Nerval, 1850, s. vii).

Je přitom zcela pochopitelné, že poté, co byl ředitel Bocage na konci července 1850 ze svého postu odvolán, se nové vedení divadla (ředitel Michel Altaroche) v nadcházející sezóně k repertoáru sezóny minulé nevrátilo a na pouze dvoutýdenní uvádění *Dětského kočárku* již žádné další reprízy nenavázaly. Knižnímu vydání francouzské verze indického dramatu se také žádné velké publicity nedostalo.

KLASICKÝ ROMANTICKÝ JODELET

Když jsme v úvodu kapitoly věnované Gérardově překládání *Fausta* zmiňovali jeho zájem o donjuanovské téma, dotkli jsme se tím další výrazné oblasti romantické inspirace – vedle německé a anglické kultury se právě španělská literatura a zejména pak španělské divadlo tzv. zlatého věku staly velkou romantickou inspirací. V témže roce, kdy byl publikován Gérardův *Faust* (1827), se objevil rovněž jeho „překlad“ ze španělštiny: *Nový žánr, aneb Divadelní kavárnička* ale není překladem v pravém smyslu, a to nejen proto, že jím jen obtížně může být, když Gérard španělsky neumí. Jedná se o volnou adaptaci čtvrtstoletí starého, a tedy de facto současného, dramatického textu Fernandez de Moratina *El café o la Comedia nueva*, v níž Gérard francouzsky zveršoval původně prozaický španělský text, upravil jej, doplnil o další výstupy a děj přenesl do francouzského prostředí. Gérard si ovšem nevybírám španělského autora písničích v duchu španělské dramatické tradice „lopeovské“ školy – Moratin je, jak připomíná Jacques Bony, spíše žákem Molièrovým a jeho komedie se nese v duchu postklasicistním.¹⁶⁸ Tím se staví do podivně ambivalentní role, jež je však Gérardovi zcela vlastní a prostupuje celou jeho tvorbou: na jedné straně novátorsky směřuje k moderní, zahraničními vzory inspirované dramaturgii, na straně druhé zůstává věrný své vlastní národní tradici.

Volnou variací na jiný žánr španělské dramatiky – tentokrát na klasicistní komedii *pláště a dýky* v duchu Lope de Vegy – je ovšem také Gérardova komická opera o třech dějstvích *Piquillo*, kterou napsal společně s Dumasem a která měla premiéru v Opéra-Comique 31. října 1837.¹⁶⁹ Gérardův vliv je zřetelný zejména v prvním dějství hry, jež má celkově blíže k vaudevillu než k tradiční formě komické opery.

168 Srov. G. de Nerval, 2002, s. 10.

169 Talentovaný skladatel Hippolyte Monpou komponoval také na libreta Scribova, Souliého či de Leuvenova. Proslavil se sice zejména španělskými melodiemi k básním Victora Huga (například *Gastibelza, muž s karabinou*), nicméně s Gérardem spolupracoval ještě před *Piquillem*, kdy zhudebnil jeho veršovaný překlad Bürgerovy *Lenory* – tato hudebně-dramatická kompozice se úspěšně hrála počátkem dubna 1833. Kritika o ní napsala: „Monpou skvěle přenesl temné a dábelské tóny této balady. (...) Duet mezi Vilémem a Lenorou si vysloužil velice vřelý potlesk, byl dojemný a zpěvu nechyběla vášeň“ (Pichois, Brix, 1995, s. 90).

V linii španělské inspirace v tradičním francouzském komediálním duchu je třeba ovšem vnímat zejména Gérardovu *comédie à l'espagnole*, kterou si u něj na počátku padesátých let objednal administrátor Comédie-Française, přítel z dob bohémských časů let třicátých, Arsène Houssaye:¹⁷⁰

Pilně se zkouší Scarronův *Jodelet*, jehož předvedení nebude o nic méně zajímavé než inscenace *Advokáta Pathelina*. Hra musela projít několika úpravami a škrty, protože se zdála být z dnešního hlediska příliš složitá, především s ohledem na španělskou zdvojenou zápletku. Vyznění všech postav a situací však, prý, zůstalo zachováno a bude tak moci poskytnout přesnou představu o tom, jaké bylo divadlo před Molièrem. Autor *Komického románu* si bezesporu zasloužil, aby se někdo postaral o oživení jeho starých vavřínů ve světlech moderní doby! (Nerval, 1984, s. 1261).

Takto informoval v závěru svého divadelního sloupku z 14. července 1851 Gérard de Nerval čtenáře *La Presse* o připravované inscenaci *Jodeleta*, hry francouzského autora 17. století Paula Scarrona, aniž by se přitom slůvkem zmínil, že autorem scénáře k inscenaci připravované s herci první pařížské scény je on sám. Až o týden později se v *Messenger des théâtres* objevily dva komentáře, které poskytly doplňující informace k probíhajícímu zkoušení pozoruhodného díla, „které upravil a pro scénu adaptoval vzdělaný, oduševnělý muž, který má dobrý vkus a originální myšlenky“ (Charles Matharel de Fiennes), a šéfredaktor dotyčného periodika Achille Denis upřesnil, že „tím, kdo Scarronovu komedii *Jodelet*, aneb *Pán sluhou* upravil, je pan G. de Nerval“.

Španělská inspirace ve francouzském divadle přitom není nijak nová, četné příklady bychom našli již v dílech klasicistních francouzských autorů 17. století. Ponecháme-li stranou španělský odér notoricky známého Corneillova *Cida*, musíme zmínit především osobnost Jeana de Rotrou a jeho *Pravého Svatého Genesisia* (*Le Vêritable Saint Genest*, 1647), který je francouzskou variací Lopeho hry *Lo fingido verdadero*. Rotrouova hra o Svatém Genesisiovi navíc zpracovává téma, které bylo Nervalovi více než blízké – prolomení hranice mezi hercem a jeho postavou. Herec Genesisius, hrající křesťanského mučedníka pro římského císaře, je v ní v průběhu hraní osloven hlasem shůry, prozře, konvertuje ke křesťanství a veřejně se na scéně přihlásí ke své víře, za což jej císař nechá uvěznit a popravit. Herec, jenž se stane rolí, již hraje,¹⁷¹ v mnohém ztělesňuje celoživotní nervalovské ohledávání křehké hranice mezi představou a skutečností. Gérard považuje Rotrouovu dramaturgii obecně za jeden z dramatických vzorů pro moderní autory, hovoří o ní dokonce jako o „okouz-

¹⁷⁰ Houssaye si u Gérarda v téže době objednal zároveň již zmiňovaný překlad von Kotzebueovy hry *Menschenhass und Reue*.

¹⁷¹ Povýšený v duchovní rovině tím, že herec, který hraje mučedníka, se sám mučedníkem stane.

lující *romantické komedii*“, dává ji do souvislosti s hrami Shakespearovými, Calderonovými či Machiavelliho. Zcela realisticky ji vnímá jako *postarší*, což však v jeho očích nijak nesnižuje její kvality, neboť pro něho rozhodně není *přežitá*:

[Takový] Scarron, například, pouze trochu zestárl, zestárl jako Rotrou, jehož *Václav* [Venceslas] bude brzy znovu uveden; jako Hauterouche a Montfleury, kteří jsou sice autory své doby [tj. 17. století], ale na programu Théâtre-Français zůstal [jejich] *Kryšpín lékařem* [Crispin médecin] a *Jak se žena stala soudcem a odešla* [La Femme juge et partie] (*Le Messager*, 22. prosince 1838; Nerval, 1989, s. 457–458).

O několik let později, v článku z října 1845, se Gérard k routrouovské dramatice vrací a připomíná, že „[Rotrou] má krom *Václava* i další tragédie, které by si zasloužily pozornost“ (*L'Artiste-Revue de Paris*, 12. října 1845; Nerval, 1989, s. 1029), aby mohl v prosinci téhož roku doplnit také svůj komentář do diskuse, kterou vyvolalo uvedení Rotrouova *Pravého Svatého Genesisia* s hercem Bocagem v titulní roli na scéně Odéonu:

Pravý Svatý Genesisius zavdal v tomto týdnu příčinu mnoha literárním debatám. Všichni se vyzbrojili lacinými znalostmi: chtěli ve *Svatém Genesisiovi* vidět především imitaci *Polyeucta*, a to jenom z toho důvodu, že byl uveden několik let po něm. My se domníváme, že není možné najít dvě hry rozdílnější než tyto. Pokud by jedinou dramatickou myšlenkou *Polyeucta* byla skutečnost, že přivádí na scénu pohana, který konvertuje ke křesťanské víře, nebylo by to po francouzských mysteriích a španělských *autos sacramentales* vůbec nic nového. Musíme také připomenout, že *Polyeuctos* je u Corneille křesťanem už na počátku hry, zatímco *Genesisius* konvertuje na jevišti; navíc jeden z nich je vládce, druhý herec; jeden je ženatý, druhý nikoli; hry ani neobsahují výstupy, které by si byly podobné. Pokud tedy opustíme otázku podobnosti, pak můžeme Rotrouovi přiřknout veškeré zásluhy originálnosti. Francouzská literatura si může bezpochyby pokládat za čest, že může proti cizím autorům postavit básníka, který před dvěma sty lety ovládal poetické kvality, dokázal psát rozmanitě a mísit různé styly, což jsou obvykle kvality, které přisuzujeme pouze Shakespearovi nebo Calderónovi. Stopy moderní školy tak vedou až k tomuto vzněšenému předkovi, jehož impozantní busta shlíží na foyer Théâtre-Français a jehož život nebyl o nic méně krásný než jeho vzhled a talent. A věřte mi, že pokud Corneille, navzdory věku a datům, nazýval Rotroua svým otcem, nebyla to náhoda¹⁷² (*L'Artiste-Revue de Paris*, 23. listopadu 1845; Nerval, 1989, s. 1034–1035).

172 Gérard v závěru svého článku také vysoce hodnotí celou inscenaci a chválí jak režiséra, který „vše předváděl“, tak publikum, které „vše pochopilo“. Velkou pozornost přesto věnuje zejména hereckému výkonu představitelů hlavní role: „Bocage přednesl úvodní prolog s velkým espretem přesně tak, jak bylo třeba, a báječně se zhostil role *Genesisia*, na kterém celá hra stojí. Vytváří takovou postavu krok za krokem z částí romantických i tragických, fantaskních i inspirovaných skutečností, šťastně mísí poetické konvence se

Nicméně pokud je nám známo, tak se Gérard – ačkoli zjevně téma i Rotrouovu hru znal – genesiovským příběhem v žádném ze svých dramatických projektů nezabýval. Více ho zaujaly komedie Paula Scarrona, v nichž najdeme jak ozvuky španělských témat, tak motivy herecké tvorby. Scarronovy hry jsou jen o něco málo staršími současníky děl Molièrových a na scénách francouzských divadel se poměrně pravidelně objevovaly až do začátku 19. století. Francouzská komedie 17. století, kterou nereprezentuje zdaleka jen Molière a Scarron, ale mezi jejímiž autory je nutno připomenout například i Corneille s jeho *Lhářem* (*Le Menteur*),¹⁷³ se totiž po roce 1630 výrazně inspiruje tradicí španělských zápletkových komedií, jež obvykle stojí na peripetiích nápadníků usilujících o mladou dívku, překonávání rozmanitých, více či méně nápaditých překážek a na intrikách sluhů. Francouzští autoři španělský základ s oblibou ozvláštňují rysy společenské, tj. na francouzskou společnost mířící, satiry a lehké milostné zápletky doplňují o atributy tradiční (středověké) francouzské frašky a s ní spojenou hrubozrnou lidovou komiku. Od zápletkové komiky vlastní španělskému prostředí se tak francouzské variace přesouvají spíše ke komice slovní, kdy významnou roli začínají hrát komické dialogy a disputace sluhů a pánů.

Paul Scarron je autorem hned několika her se španělskou tematikou. A podobně jako on čerpal ze španělských zdrojů, čerpá Gérard de Nerval ze Scarronových textů, jichž využil jako (výchozího) materiálu ke své vlastní tvorbě. Gérardovi je přitom princip takovéto literárně-dramatické *montáže* zcela vlastní, je mu přirozeným nástrojem autorské tvorby, který (zejména v posledních letech svého života) velmi často využíval i při práci se svými vlastními texty, které přepracovával a vkládal do nových formálních, žánrových i situačních kontextů. Jacques Bony ve svém úvodu k vydání Nervalova *Jodeleta*¹⁷⁴ dokonce velmi trefně hovoří o skutečnosti, že tento Gérardův oblíbený tvůrčí postup připomíná (jemu taktéž dobře známé) terentiovské *contaminatio*, jímž se původní látka výrazně obohacuje a mnohdy se dokonce posílí její dramatická síla. A my si dovolíme dodat, že podobný vztah k již existujícímu dramatickému či literárnímu materiálu a jeho kreativní autorské přetváření v nové dramatické útvary najdeme i u vzoru pro romantiky největšího – u Williama Shakespeara.

Gérard de Nerval zná Scarronovo dílo velmi dobře a opakovaně o něm uvažuje, nicméně se zdá, že pro romantickou generaci obecně se jedná o dra-

skutečností, vysoce vznešené a vypjaté okamžiky s intimními myšlenkami, tak jak si to tragédie žádá. Ať si zastánci tohoto žánru říkají cokoli, Talmova velikost se ukázala právě v tom, jak v tragédii dokázal vytvořit dramatické role. Je dobré, že se Bocage dočkal shakespearovské role, aniž by se musel vzdát repertoáru Théâtre-Français“ (Nerval, 1989, s. 1035).

173 Ostatně roli sluhu Klitona v premiérovém uvedení Corneillova *Lháře* v roce 1643 hrál právě herec Jodelet.

174 Kritického vydání se přitom Nervalův scénář dočkal až v roce 2002 v nakladatelství SNARK.

matického autora spíše pozapomenutého a na jevištích nevidaného, neboť ve druhé polovině třicátých let Gérard v jednom ze svých článků hovoří o Scarroně dramatičce (pouze) jako o velmi inspirativních textech s výrazným inscenačním potenciálem:¹⁷⁵

A možná dokonce v tomto divadle uvidíme starou zábavnou Scarronovu komedii, která ještě před patnácti lety bavila venkovské publikum a kterou by s drobnými úpravami bylo možné hrát v Paříži. Je to ale v této chvíli spíše jen takový nejistý nápad založený na velkém talentu jednoho dokonalého herce¹⁷⁶ (...).

Jodelet a Don Juan z Arménie jsou dvěma mistrovskými díly spíše jen pozapomenutého než zcela zapadlého žánru, jež by mohla využít nedávných literárních debat vyvolaných čtvrtým dějstvím *Ruy Blase* a konečně publiku připomenout témata této napůl francouzské, napůl kastilské¹⁷⁷ bizarní komedie, která po celá dvě století výtečně bavila naše předky.

Ve chvíli, kdy stará divadelní jeviště, po nichž se s velkou ctí proháněly ještě Molièrovy komedie, rozeznívá svým majestátním hlasem vznešená tragédie, bude zřejmě pouhou zbožnou spekulací uvést ve velmi oblíbeném divadle několik lehce poupravených her starého spisovatele, který často mísí slavnější Molièrovy verše s verši Corneillovými a který z těchto tragikomedii udělal zcela ojedinělý žánr, k němuž se dnes uchylujeme při psaní nových děl (*Le Messager*, 22. prosince 1838; Nerval, 1989, s. 458).

Gérard tu velmi přesně pojmenovává žánrová specifika Scarronovy dramatiky a snaží se je programově představit jako možnou inspiraci soudobým autorům pro psaní moderních komedií. Jeho zmínky o tom, že by hru „s drobnými úpravami“ bylo možné uvést a jeho spekulace o potenciálním uvedení na přední pařížské scéně, zároveň vybízejí k domněnkám, zda na jejím případném uvedení sám již v této době nepracoval. Důkazy pro potvrzení či vyvrácení takovéto hypotézy nám však scházejí.

175 Ve svém pozoruhodném souboru prozaických, básnických i dramatických textů *Malé bohémské zámky* (*Petits châteaux de bohème*, 1852) Nerval vzpomíná na dobu bohémských seancí let třicátých a zmiňuje se i o jisté, blíže nespecifikované inscenaci *Jodeleta*: „Byly to šťastné časy! Pořádaly se plesy, večere, kostýmované oslavy; hrály se staré komedie a ani slečna Plessyová, která v té době teprve začínala, nepohrdla jednou rolí - byla to Beatrice v *Jodeletovi*“ (Nerval, 1993, s. 236). Gérard se však zřejmě mýlí či - jako mnohde jinde - spojuje ve svém textu události z různých období a drobně upravuje skutečná fakta.

176 Tímto „talentovaným hercem“, na kterého Gérard naráží, je zřejmě Achille Raucourt, který o pár měsíců později bude hrát Rytíře Pauluse v jeho *Leo Burckartovi*. Gérard ale jeho herecký talent zjevně přeceňuje, neboť Raucourt v žádném případě nedosahuje věhlasu ani významu Lemaîtreova či Mélingueova.

177 Nabízí se ovšem lehce provokativní otázka, zda „napůl francouzský, napůl kastilský“ není též například také Hugův *Hernani*?

HEREC V HLAVNÍ ROLI

Jodelet ovšem není pouhou fiktivní postavou ze Scarronových komedií, a proto se pro Gérarda de Nerval mohl skutečný herec Jodelet stát tím, čím mu byl býval ostatně mohl být výše zmíněný Genesisus – hercem splývajícím se svou vlastní rolí. Přitom skutečnost, že si vybral Jodeleta, tedy historicky doložitelnou a existující postavu, je pro romantického autora textů pro divadlo logickou volbou, zcela v duchu tendence vyhledávání historických témat a prvků místního koloritu. Kdo tedy byl onen Jodelet, jehož jméno si Nerval vypůjčil jako titul i námět svého textu? Jmenoval se Julien Bedeau a od roku 1610 se začal věnovat divadlu pod pseudonymem Jodelet. Začínal jako kejklíč (či snad žakér?) na pařížském *mostě umělců* Pont-Neuf, pak začal psát scénáře pro divadlo a později se věnoval takřka výhradně hereckému povolání, kdy hrál i postavy, které v inscenacích vystupovaly pod jeho přijatým jménem, čímž vytvořil svůj vlastní komediální typ. V první polovině čtyřicátých let, kdy se stal známým díky sluhovské roli v Corneillově *Lháři*, pro něho dramatik Scarron napsal hru, v níž se Jodelet poprvé objevil v roli Jodeleta.¹⁷⁸

Charakteristikami Jodeletova hereckého projevu byl huhňavý hlas a „jezevčí“ nos (tedy zřejmě výrazný s velkými nosními dírkami) – vystupoval obvykle s nabíleným obličejem a ztělesňoval jasně definovaný *typ* příživníka, vychloubače, zbabělce či sprostáka. Pro romantického literáta a divadelníka Gérarda de Nerval představoval (historický) Jodelet pojítka mezi pouličními umělci, kejklíři z Pont-Neuf, kteří se mu ostatně již ve třicátých letech stali námětem pro (nedochovanou) hru *Kníže bláznů*,¹⁷⁹ a tradicí klasické francouzské komedie.

Rukopis Gérardovy variace na Scarronovy hry je uložen v archivech Comédie-Française (jako MS20573) pod názvem *Jodelet, aneb Směšný dědic, veršovaná komedie o třech dějstvích podle Scarrona, zkomponovaná Gérardem de Nerval* (Jodelet, ou L'Héritier ridicule, comédie en 3 actes en vers de Scarron, arrangée par Gérard de Nerval) a je – jak bylo výše jasně naznačeno – výsledkem Gérardova dlouhodobého zájmu o klasického autora, španělskou inspiraci, ale i samotné téma hereckého prostředí, v němž se příběh odehrává.

Na programu Comédie-Française je připravovaná inscenace sice ohlašována jako Scarronova komedie *Jodelet, aneb Pán sluhou* v Nervalově úpravě,¹⁸⁰

178 Postavu jménem Jodelet ale najdeme později i u Molièra v jeho *Směšných preciózkách* (1659) a přirozeně i mezi herci v prvním dějství Rostandova *Cyрана z Bergeracu* (1897).

179 Gérard de Nerval zjevně považuje právě pouliční kejklíře za pokračovatele středověkých hereckých společenstev, jakými byla *Basoche* či *Bezstarostné děti* (Enfants sans souci). A ačkoli je jeho vnímání středověkého divadla mnohdy nemálo zkresleno a podmíněno omezenými dobovými znalostmi této epochy, v tomto směru vedou jeho úvahy správným směrem.

180 Po první zmínce o zkoušení inscenace v Gérardově článku se průběžně objevují další informace o připravované premiéře, jež se má konat 15. října 1851, a na začátku září je zveřejněno i plánované obsazení,

podíváme-li se však na scénář zblízka, zjistíme, že se zdaleka nejedná o pouhou Gérardovu inscenační úpravu, v níž bylo třeba učinit „několik úprav a škrťů“, jak eufemicky konstatoval ve výše citovaném článku. A pokud jsme o pár odstavců výše nazvali Gérardův text inspirovaný Scarronem jako scénář, vedly nás k tomu dvojí důvody: jednak se jednalo o text, který byl určen pro konkrétní scénické předvedení (tj. inscenaci v Théâtre-Français), a zároveň byl spíše než vlastním Gérardovým dramatem montáží z děl jiných, již existujících, k nimž bylo připsáno pouze několik nových pasáží. Celkové vyznění Gérardova textu pro divadlo je však od původních komedií 17. století až obdivuhodně odlišné.

Gérardova adaptace vychází ze tří Scarronových komedií, jež jsou všechny výrazně inspirovány španělskými vzory: její základ přitom tvoří Scarronova zřejmě nejznámější komedie, v níž se ovšem postava Jodeleta vůbec neobjevuje – *Směšný dědic, aneb Ženský zájem* (*L'Héritier ridicule ou la Dame intéressée*) z roku 1649.¹⁸¹ Dalším materiálem pak byla Gérardovi rojasovsky laděná převleková komedie *Jodelet, aneb Pán sluhou* (*Jodelet ou le Maistre valet*, 1643) a v době svého vzniku nepříliš úspěšná hra *Tři Doroty, aneb Zpohlavkovaný Jodelet* (*Les Trois Dorotées ou le Jodelet souffleté*, 1645), kterou Scarron později přetvořil na úspěšnějšího *Duelanta Jodeleta* (*Le Jodelet duelliste*, 1652). Námět a materiál pro tuto hru, v níž Jodelet opět není nijak výraznou postavou, načerpal Scarron ve dvou hrách Rojasových a též v komedii Tirsa de Moliny.

Pod názvem *Jodelet, aneb Směšný dědic* se Gérardovi podařilo vytvořit dramaturgicky velice zdařilý text pro divadlo, jehož vztah k původním zdrojům je i přesto, že zhruba devadesát procent textu vychází ze Scarronových komedií, poměrně volný, a to zejména v rovině žánrové a stylové. Nerval z trojice původních pětiaktových her poskládal jednu komedii o třech dějstvích,¹⁸² výrazně snížil počet postav a jako základní dějovou linku zvolil *Směšného dědice*, na něž narouboval zbylé dvě hry. Výsledkem je přehlednější a kompaktnější komedie, která akcentuje zejména (u Gérarda již titulní) postavu Jodeleta, jenž – jak jsme předznamenal – autora zajímal zejména jako reálná postava, jako herec 17. století.

Rovněž Scarronovy texty lze přitom chápat jako svého druhu scénáře: byly určeny a psány pro konkrétního herce, pro Jodeleta; jeho přítomnost a účast v následných inscenacích byla pro jejich komplexní působení klíčová, žádoucí a do jisté míry nezbytná. Nerval svého (živého) Jodeleta nemá, a tak

v němž se skutečně objevují velké hvězdy tehdejšího souboru (pánové Got, Leroux, Maubant, Monrose a slečny Judith, Fixová, Bohanová, Mirecourová), což oprávněně vzbuzuje nemalá očekávání.

181 Kontrapunkt k Gérardovu pozitivnímu přístupu ke Scarronovým komediím může zaznít ve vyhraněném názoru Gautierově, který v polovině čtyřicátých let hodnotí *Směšného dědice* jako hru, která není příliš hodná pozornosti moderního publika a podobně nenadšeně se staví i k *Jodeletovi, aneb Pánovi sluhou*.

182 Po stránce kompoziční je Nervalův text velmi vyvážený a souměrný: první dvě dějství mají po třinácti výstupech, poslední třetí má výstupů čtrnáct.

se ústředním hybným principem jeho scénáře stává burleska, jazyková komika a též téma hraní, předstírání a klamu. Společně přitom mají to, jak obyčejný člověk – a je poměrně lhostejno, zda se jedná o herce či sluhu – usiluje o to dostat se do vyšší společnosti a snaží se napodobovat její chování, mluvu a návyky. Samotné příběhy Scarronových komedií, stejně jako příběh, který z nich využívá Nerval, přitom nejsou nijak nápadité ani podstatné.

Takřka celé první dějství odehrávající se venku na náměstí je úvodním představením postav a jejich vztahů: Leonora je tajně zamilovaná do Dona Juana z Mendoza, který si ale za svou milenkou vyvolil „půvabnou vdovu“ Doňu Helenu de Forrez, pro niž jsou materiální statky a peníze o poznání silnějším lákadlem než čest a láska; Doňa Helena se navíc zaplete s ctihodným Donem Gaspardem. Postava Jodeleta (sluhy Dona Juana z Mendoza) se ve hře objeví až v posledním výstupu prvního dějství, kdy jej druhý pánův sluha Carmagnola po dlouhém hledání konečně najde kdesi „v kabaretu“. Od samého počátku je jeho role vystavěna na osvědčených komediálních postupech, které čerpají z tradice středověké frašky: hned při svém vstupu na scénu si sluha Jodelet říká pánovi o zvýšení platu a v následném dialogu s pánem, jenž po něm nechce nic víc, než aby mu sdělil očekávanou zprávu, neustále odbíhá od tématu, přerušuje sebe i pána, aby mu podstatnou informaci sdělil po dlouhých řečech a jakoby náhodou (Nerval, 2002, s. 62–63):

Don Juan: Můj strýček je tedy mrtvý?
Jodelet: Úplně na věky! (...)
Don Juan: Ani nevíte, jak jsem zarmoucený!
Ach! Byl nejlepší ze všech strýčků!
Měl recept na všechny ctnosti,
byl důstojníkem a navíc za mě třikrát splatil dluhy.
A ty říkáš, že je mrtvý?

Teprve zde se začne rozvíjet zápletka hry: Don Juan se dozví, že po svém předkovi nezíská žádné dědictví, neboť ho dědeček vydědil ve prospěch jakéhosi synovce z Galicie (se záměrně komickým jménem Juan Pedro de Buffalos), a rozhodne se pověřit Jodeleta tím, aby se za synovce Dona Pedra vydával a on se tak mohl u Doni Heleny předvést jako bohatý muž.

Většinu druhého dějství, které se odehrává „v pokoji u D. Heleny de Forrez“, proto tvoří situace postavené na Jodeletově převleku za synovce z Galicie a na výstupech, v nichž sluha, převlečený a vydávající se za pána svým jednáním nejednou překračuje hranice mezi hrou a skutečností. Převlečený Jodelet si v dialogu (II/11) se svým sluhovským kolegou užívá převahy, kterou v této hře má, zatímco (sluha) Carmagnola by se s ním rád bavil jako s kamarádem (Nerval, 2002, s. 96):

Carmagnola: Pokorně se klaním před donem Jodeletem!
 Jodelet: (pohrozí holí) Nesměj se, nebo ti ukážu, kdo je tady sluha!
 Carmagnola: (ustupuje) Jodelete! Příteli!
 Jodelet: Kdo? Já? Já jsem tvůj pán
 a poznáš to, až přiletí pár ran.
 Carmagnola: Ale, ale! Jestli se mě dotkneš, zavolám dráby...
 Jodelet: Ale jistě, největší pán je ten, kdo své lidi trápí!...

Vedle těchto komediálních výstupů převzatých povětšinou ze Scarronova *Směšného dědice* najdeme ve druhém dějství také několik scén postavených zcela a jednoznačně na komediální síle slova a jazykové virtuozitě. Když Jodelet dostává prostor k velice dlouhé tirádě (II/9), v níž vyjadřuje obdiv k půvabům Doni Heleny, jde stranou jak děj, tak dramatická situace. Doña Helena mlčí, Jodelet mluví. Stěžejní roli přebírá jazyková a slovní komika, napínání smyslu slov až na hranice možných významů a velice umné parodické kejkle, jež slouží k zesměšnění rozmanitých stylů a žánrů (Nerval, 2002, s. 88).¹⁸³

Jodelet: Vidíte mě jasným zrakem!
 Ha! Cibetko roztomilá! Ha! Veverečko!
 Ha! Budete mě probodávat rozličnými pohledy,
 které člověka uchvacují natolik, až z toho ochorí.
 Vaše oči mi vnukly tolik různých dojmů,
 které se hned vzpírají svatým příkázáním.
 Zavřete je, drahá paní, zavřete svá víčka,
 zabijáky, co svedou plnit hřbitovy.
 Ne! Nezavírejte je! Palte, chci to, já to chci!
 Spalte moje bídné srdce! Víc vzdorovat vám nesvedu!
 (...)
 Kéž byste mi ještě slíbila, že nikdy nebudete vdovou!
 A neb jde o záležitost spíše generativní než vegetativní,
 Bude jen na vás rozuzlení definitivní.
 To, jež se vytríbeným jazykem zove hymen,
 ať nás oba spojí – a to již dnešním dnem!

V závěrečném výstupu druhého dějství je Jodelet, který se stále ještě v převleku za mladého galicijského šlechtice dvoří Doně Heleně, konfrontován s jejím dalším nápadníkem Donem Gaspardem a je vyzván na souboj.

¹⁸³ Promluva Gérardova Jodeleta se zde velmi blíží principům nonsensového humoru a komediální absurdity.

Pro třetí dějství Gérard volí opětovně jiné prostředí: *vyhlídkový ochoz s výhledem do zahrady*; postupně se navíc setmí a poslední výstupy se odehrávají již v noční tmě.¹⁸⁴ V úvodní scéně vede Jodelet monolog, v němž rozvíjí úvahy nad vztahem mezi sebou (jako hercem) a svou rolí. V dalších výstupech je využit princip dvojmocné divadelnosti, hry ve hře, když se odehraje předstíraná bitka mezi sluhy. Jodelet se následně svěří, že by se rád své role zbavil,¹⁸⁵ snaží se vycouvat z ohlášeného souboje, neboť nedokáže pochopit svou roli v něm,¹⁸⁶ ale v následné diskusi s Donem Gaspardem svého soka zraní. Po krátkém souboji se ale všichni postupně přiznají ke svým vlastním identitám a v tradičním komediálním happy endu se může Don Juan dát do hromady s Leonorou a Jodelet se sblíží s Paquetou, služebnou Doni Heleny.

Shrneme-li Nervalův scénář, vyjeví se nám banální příběh, konvenční komediální situace a spousta virtuózních jazykových, slovních a stylových hříček. Celkově má text spád, rychlý sled scén a velice dobrý rytmus. Většina textu i výstupů má oporu ve Scarronových hrách, nicméně například celá sekvence šesti krátkých scén v prvním dějství (I/5–10) je Gérardem nově dopsána, v několika dalších případech upravuje autor závěry scén a místy doplňuje verše v promluvách jednotlivých postav. Takovéto pojetí tvůrčího nakládání s již existujícím literárním materiálem není pouhým mechanickým kompilátem, ale inteligentním tvořivým procesem, v němž autor skládá (dramatické) puzzle z komponentů žánru komedie.¹⁸⁷

Ačkoli přenos humoru přes hranice staletí nebývá nikdy bez rizika, Gérardovi se podařilo některá témata, jež Scarronovi rezonovala v polovině 17. století, úspěšně zasadit do dobového kontextu poloviny 19. století. U jiných se ale ve výsledné verzi svého textu drží spíše zkrátka. U Scarrona najdeme množství narážek na Corneillovu tvorbu, zejména na jeho tragédie – Nerval některé z nich opouští, ačkoli by se nám mohly zdát samy o sobě univerzálními intertextuálními anekdotami.¹⁸⁸ Narážku na slavnou scénu Corneillova

184 V takto pojaté scénické poznámce je přítom třeba znovu vidět moderní romantický přístup ke scénování – hru se světlem a fascinaci příšeřím a stínem.

185 V osmém výstupu posledního dějství Jodelet svému pánovi rezignovaně říká: „V této chvíli mě role pána tíží / Nechám si pár facek a šaty vám vrátím“ (Nerval, 2002, s. 128).

186 Stranou k divákům se také ke svým pochybnostem přiznává: „Hledám svoji cenu“ (Nerval, 2002, s. 132).

187 Podobným způsobem přítom Gérard přistupoval již na počátku své dramatické kariéry i ke svému žánrovému pokusu při psaní melodramatu *Han z Islandu*.

188 V Gérardově úpravě tak mizí několik opakovaných Scarronových narážek na slavné Chiméniny verše z Corneillova *Cida* (III/3, překlad Svatopluk Kadlec): „Ó, plačte, oči mé, a roňte svoji sůl! / Půl mého života mi sklála druhou půl.“ Ve hře *Jodelet, aneb Pán sluhou* najdeme také repliky jako „Plačte, plačte, oči mé, čest vám takto poroučí / Zbývá-li vám ještě slz, dejte mi je, prosím vás“ (V/1) či dokonce o poznání neomalenější Jodeletovo „Buďte čisté, zuby mé, čest vám takto poroučí / Ztratit zuby bylo by největším zlem, které znám“ (IV/2), jež je navíc doprovázeno parodickou hereckou akcí, při níž se sluha štourá v zubech. Nic z toho se ale v Gérardově verzi neobjeví.

Cida (II/2),¹⁸⁹ v níž je v sázce pověstná španělská čest, ale zachová (Nerval, 2002, s. 56):

Don Gaspard: Rád bych měl tu čest vám říct dvě slova...

Don Juan: (*stranou, ukazuje přítom na Dona Gasparda*) Hle, jakýsi náfuka, co přišel ze země Barbarů.¹⁹⁰

V Gérardově výsledné verzi se rovněž oproti Scarronově drsné komice některé pasáže zjemnily. Čteme-li u Scarrona velmi nekorektní povzdech netrpělivého Dona Diega: „Až jednou dědeček umře, budu bohatý. / Bože, kdy už strýček umře?“ (Nerval, 2002, s. 21), vyznívá tato replika u Gérarda o poznání kokrétněji a méně vtipně, jsouc rozložena mezi Dona Juana a jeho sluhu (I/2) (Nerval, 2002, s. 39–40):

Don Juan: Jednoho dne, až dědeček umře, budu bohatý...

Carmagnola: Božínku! Kdy umře?

Don Juan: Tak pozdě, jak to půjde!

Po stránce jazykové komiky jsou oba autoři na podobné vlně – oba jako zdroj vtipu využívají vyumělkovaný jazyk plný náležitě a záměrně směšných až trapných metafor a přirovnání, jež v sobě (u Scarrona) nesou značnou míru parodie na preciózní slovník 17. století.¹⁹¹ Tato módní obliba v burleskně laděné zábavě založené na pěstování bizarního specifického slovníku vlastní society mohla zároveň ve třicátých letech 19. století velmi dobře rezonovat s dekadentně divokým prostředím mladých básníků z Doyennée, což zřejmě Gérarda vedlo k jejímu zachování i na úkor jiných Scarronových komediálních principů, jež se také nabízely. Jak ovšem připomíná ve svém úvodu ke kritickému vydání *Jodeleta* Jacques Bony, není už zdaleka tak jisté, že se tato komediální rovina setkala s úspěchem i na počátku let padesátých, kdy se připravovala její inscenace.

Nervalův scénář se ovšem plánovaného uvedení ohlášeného na 15. října 1851 nedočkal – v říjnovém čísle *Messenger des théâtres* se o něm nedočteme nic. Neznáme ani oficiální důvody zrušení inscenace, o níž Gérard ještě v létě psal, že se „pilně zkouší“. Důvodů mohlo být několik, většina z nich by mohla být, jak jinak, spíše neuměleckého rázu, ačkoli ani neustálé úpravy a přepisy, které jsou v rukopisu hry uloženém v Comédie-Française jasně viditelné, vý-

189 Tato scéna v *Cidovi* začíná následujícím dialogem Dona Rodriga a Hraběte (překlad Svatopluk Kadlec): „Don Rodrigo: Na slovo hrabě! / Hrabě: Mluv! / Don Rodrigo: Zbav mě mých pochyb tady! Znáš Dona Diega? / Hrabě (*zpupně*): Zním.“

190 Ani tato pasáž přirozeně není Gérardova původní, je převzata ze Scarronova *Jodeleta duelisty* (I/2).

191 Scarronovy komediální dramatické texty jsou podobného ražení jako Molièrovy *Směšné preciózky*, s nimiž mají dokonce některé motivy společné.

sledné podobě scénáře příliš neprospěly, když až příliš a zbytečně obrousily hrubozrnost komiky původního Scarronova textu a připravily ho o osobitý esprit. Ředitel divadla Arsène Houssaye se však pohyboval mezi komediálně-divadelní Skyllou a kulturně-politickou Charybdou. Sice to byl on, kdo si u Gérarda *španělskou komedii* objednal, ale musel se na jedné straně vypořádávat s administrativními překážkami formálního rázu, na straně druhé na něj byly zjevně vyvíjeny politické tlaky, které ho v nepříliš klidném období nejspíše dovedly k rozhodnutí zachovat se opatrně a neuvést provokativní a společensko-kritickou hru (byť komedii!) autora, jenž byl podepsán pod kontroverzní *Bílou nocí, černou fantazií*, před půl druhým rokem v Odéonu zakázanou.

Připomeňme také, že již o necelé dva měsíce později dojde ve Francii k další proměně státního zřízení. Stávající prezident druhé francouzské republiky Ludvík Napoleon se několik měsíců před koncem svého mandátu rozhodne uchovat svou vládnoucí pozici, překročí své, ústavou dané pravomoci a státním převratem 2. prosince 1851 (si) otevře cestu ke vzniku druhého císařství. A pokud byla *Bílá noc* označena za „republikánskou“ hru, která se ostře vyhrazovala vůči hlavě státu, lze Houssayovo váhání a následné rozhodnutí hru neuvést velmi dobře pochopit.

Do konce roku 1851 se přesto jedna nová Gérardova hra na významné pařížské scéně objeví. Nebude to ovšem v Théâtre-Français a nebude to ani *Jodelet*. Koncem listopadu se objeví první informace o připravovaném *Společníkovi z Haarlemu* (*Le Compagnon de Haarlem*), z nichž se o týden později stane *Společníci z Haarlemu* (*Les Compagnons de Haarlem*) a na jevišti divadla Porte-Saint-Martin bude nakonec koncem prosince uvedena inscenace nové hry Gérarda de Nerval (a Josepha Méryho) *Obrázkář z Haarlemu* (*L'Imagier de Haarlem*).¹⁹²

TRAGICKÝ ROMÁN O KOMEDIANTECH

V životopise Gérarda de Nerval i mezi jeho texty patří významné místo ještě jedné scarronovské variaci: *Tragický román* je přiznanou moderní verzí Scarronova románového příběhu o potulných komediantech a hereckém životě, který vyšel ve dvou částech v letech 1651 a 1657 pod názvem *Komický román* (*Le Roman comique*). Scarronův román s ironicky laděným vyprávěním s komplikovanou narativní strukturou má svým viděním světa blízko i ke slavnému Cervantesovu *Donu Quijotovi*. Nerval navíc není jediným z romantiků, jehož *Komický román* oslovuje – Gautierův oblíbený dobrodružný román *Kapitán Fracasse* je rovněž Scarronem výrazně inspirován.

192 Hře a inscenaci *Obrázkáře z Haarlemu* se budeme věnovat v samostatné kapitole.

Nervalův *Tragický román* je dalším do sbírky fragmentů v jeho díle, dalším nedokončeným velkým formátem. Po formální stránce se přitom jedná o několikastránkový dopis signovaný „Slavný Brisacier“ (L'illustre Brisacier), jménem, jež se ve Scarronově románu neobjevuje.¹⁹³ Poprvé vyšel v časopise *L'Artiste* 10. března 1844, tedy nedlouho po Gérardově návratu z cest po Orientu, na něž odjel poté, co jej v roce 1841 postihla první psychická krize. Označení dopisu římskou číslicí „I“ v záhlaví naznačuje, že autor zamýšlel další pokračování a že tento text by mohl být první kapitolou připravovaného románu: románu, který ale nikdy nevyšel. Později se text znovu, pouze s několika drobnými obměnami objevil jako součást předmluvy věnované Alexandru Dumasovi ve vydání *Dcer ohně* (1854). Také tato Gérardova předmluva se nese v ironickém a hořce cynickém duchu, neboť jak Gérard v jejím úvodu připomíná: „Tuto knihu věnuji Vám, můj učiteli, jako jsem Julesi Janinovi věnoval *Lorely*“ (Nerval, 1993, s. 449).

Podobně totiž jako Janin napsal na počátku čtyřicátých let předčasný Nervalův nekrolog v době jeho první krize, i Dumas ve svém článku otištěném v *Mušketýrovi* 10. prosince 1853 litoval ztráty velkého autora postiženého (znovu a ve větším rozsahu) šílenstvím, na což Gérard v předmluvě ironicky reaguje:

Před pár dny si všichni mysleli, že jsem se zbláznil, a tak jste i Vy věnoval pár půvabných rádků epitaflu mého ducha (Nerval, 1993, s. 449).

Více než polovinu předmluvy tvoří samotný *Tragický román*, zbytek je věnován reakci na článek přítele Dumase.¹⁹⁴

Tragický román v tomto kontextu, ve formě tvůrčí *autocitace*, získal nový význam – nebo se možná jen stal zjevnějším. Postava *slavného Brisaciera* totiž zosobňuje pro Gérarda de Nerval jeho osudové téma:

Pokusím se Vám, milý Dumasi, vysvětlit problém, o kterém hovoříte. Jak dobře víte, jsou vypravěči příběhů, které nic nenapadne, dokud se neztotožní se svými smyšlenými postavami. (...) A tak určitě chápete, že i zkoušení příběhu může mít podobné důsledky, že se vtělíme do postavy vytvořené v naší představivosti, až se její život stane naším a budou nás spalovat plameny smyšlených tužeb a lásek! (Nerval, 1993, s. 450).

193 Jména jiných postav a odkazy na některé situace Scarronova *Komického románu* však v Brisacierově dopise/vyprávění najdeme.

194 Gérard rovněž cituje delší část Dumasova článku; i zde je jeho přístup analogický tomu, jak dlouze citoval z článku Janinova v předmluvě k *Lorely*. Některé citované pasáže z *Mušketýra* přitom Gérard v drobnostech upravuje či pozměňuje.

Takovým hrdinou se pro Gérarda stal (jeho) Brisacier. Fiktivní postava herce, jež potírá hranici mezi sebou samým a postavou, jako by byla ozvěnou Gérardova neustálého hledání toho druhého a možnou odpovědí na nepoloženou otázku *kdo jsem já, když* (jak konstatuje Gérard) *já je někdo jiný?* Nerval si přitom uvědomuje, že není možné zbořit a ani bez porušení vlastní integrity překročit hranici mezi iluzí a skutečností, mezi snem a realitou, mezi hrou a životem. Nehodlá se s tím ovšem tak snadno smířit. Stejně jako se nehodlá smířit s Dumasovým článkem, který ho – už podruhé v jeho životě – předčasně odepsal z aktivního života.

Gérard (se) svým Brisacierem žil, postava jeho fikčního světa splývala se svým autorem, podobně jako se to událo na počátku *Tragického románu* herci Brisacierovi, který se natolik ztotožňoval s postavami svých rolí, až ho pohltily natolik, že nebyl schopen další herecké práce. To, co by bylo pro spisovatele, vypravěče, pohádkáře ještě možné chápat jako pozitivní zkušenost přinášející inspiraci – tedy halucinace, vize, představy, v nichž se mísí skutečnost s realitou – se pro herce stává nepřekročitelnou překážkou v jeho herecké práci. Gérard de Nerval se pohybuje opět kdesi na pomezí: jeho literární dílo je unikátní právě tím, jak balancuje na hraně mezi skutečností a představou. Při psaní pro divadlo však představuje pohyb po této hranici velké nebezpečí. Do postavy herce postiženého šílenstvím přímo při představení Racinova *Britannica* ovšem může Gérard vložit mnohé ze své bolestné zkušenosti plné závratě z náhlého poznání.

Ano, od toho večera jsem šílený, věřím, že jsem Říman, císař; má role se identifikovala se mnou samým, má tunika se přilepila k mým pažím a spaluje je, jako když kentaur požíral umírajícího Herkula (Nerval, 1989, s. 705).

Tak promlouvá Brisacier z první kapitoly *Tragického románu*, herec odložený zbytkem kočovné společnosti v jakémsi hostinci, odkud nemá úniku. Šéf herecké trupy, jež ho opustila, jej navíc – aby snad nebyl považován za „mrzkého herce“! – pasuje do role „vlastního syna velkého krymského chána, jenž sem byl poslán na studia“ (Nerval, 1989, s. 701), což Brisaciera nutí sehrát další roli v běžném životě; hostinský ho však stejně považuje spíše za „knížete překupníků“ (Nerval, 1989, s. 702). V další části textu pak vypravěč Brisacier evokuje své herecké úspěchy,¹⁹⁵ aby v závěru přešel k tomu, jak byl vypískán v roli císaře Nerona, když ve třetí scéně druhého dějství Racinovy tragédie vykročil z kolejí daných textem, neboť svět postavy splynul se světem hercovy myslí.

195 Znovu se zde objevuje narážka na Gérardovu oblíbenou *Ifigénii* – tentokrát v podobě Brisacierova hereckého výkonu v roli Achilla.

V závěru předmluvy věnované Dumasovi Gérard píše:

Když jsem sám sebe přesvědčil, že píšu svůj vlastní příběh, začal jsem přenášet na papír všechny své sny, všechny svoje pocity, dojímal jsem se nad láskou k prchavé hvězdě,¹⁹⁶ která mě zanechala samotného v temné noci mého osudu, plakal jsem, trásl jsem se ve spánku před vrtošivými zjeveními. (...) [Z]bývá mi pravděpodobně poslední šílenství: věřím, že jsem básník. Je na kritice, aby mě z toho vyléčila (Nerval, 1993, s. 458).

A právě tato závěrečná slova *šíleného básníka* bude na počátku 20. století citovat jeden z nejschopnějších stylistů moderní literatury Marcel Proust jako příklad jedné z nejlepších francouzských sentencí celého 19. století.¹⁹⁷

Obsese Gérarda de Nerval tímto tématem, jež je úzce spojena s jeho vlastní psychikou, je sice tématem lákavým, nicméně zdaleka ne jediným, které se v souvislosti s hereckou prací a prolínáním mezi rovinou reality a fikce nabízí. Problematice splnutí herce s postavou se ve svých inspirativních úvahách věnoval rovněž jeden z programátorů romantického hnutí Stendhal, ačkoli jeho přístup je spíše opačný, svým způsobem fenomenologický. Jeho zájem se zaměřuje na otázku diváckého vnímání a na nezbytnou roli divadelní *iluze* - tedy na jeden z klíčových pojmů Nervalova vidění světa. Když Stendhalův *Romantik* v první části *Racina a Shakespeara* vede rozpravu s Akademikem, hovoří o iluzi jako o jednom z nejdůležitějších principů pro divadelní umění a odlišuje iluzi v běžném životě od té divadelní:

Iluzi může představovat člověk, který věří něčemu, co není, jako je tomu například ve snu. Divadelní iluzi pak představuje člověk, který věří, že to, co se odehrává na jevišti, jsou skutečně existující události (Stendhal, 1928, s. 17).

Uvědomuje si přitom značné riziko, jež s sebou nese skutečnost, že bychom propadli divadelní iluzi a nebyli schopni vnímat jevištní hru jako obraz, jako umělou realitu:

V minulém roce (srpen 1822) se stalo, že když voják, který měl při představení *Othella* hlídku v Baltimorském divadle, viděl, jak se v pátém dějství tragédie titulní postava chys-

196 Touto Nervalovou hvězdou je bezpochyby dávno pohaslá a v oné době již také mrtvá herečka Jenny Collová.

197 Nervalova literární postava se později objevila dokonce i na scéně: a to zásluhou Alberta Glatignyho, jehož drama *Slavný Brizacier* [sic!] bylo uvedeno na jevišti Théâtre Corneille v roce 1876. Glatiny je rovněž autorem *Závěti slavného Brizaciera* (vyd. 1906), v jejíž předmluvě dedikované Charlesi Monseletovi čteme: „Proč jsem si mezi tolika hrdiny vybral slavného Brizaciera, tohoto Achilla nového komického románu, kdesi zahlédnutého vrtošivým tvůrcem Gérardem de Nerval? To ti ani nemusím říkat. Dobře víš, že mám dlouhodobě slabost a náklonnost pro tyhle dobrodružné, zpola skutečné a zpola chimérické bytosti“ (Nerval, 1993, s. 1191).

tá zabít Desdemonu, vykřikl: „V mé přítomnosti žádný prokletý negr bílou ženu zabíjet nebude!“ A v téže chvíli vystřelil ze své zbraně a zranil herce hrajeícího Othella na ruce. Neuběhne rok, aby se v nějakých novinách neobjevila zpráva o podobné události. Nuže, tento voják propadl iluzi, domníval se, že to, co se odehrává na jevišti, je skutečné. Ale když se běžný divák v okamžiku vrcholného prožitku, ve chvíli, kdy nadšeně aplauduje Talmovi v roli Manlia, zeptá svého přítele: „Znáš ten text?“ tak své iluzi nepodléhá zcela, neboť tleská Talmovi a nikoli Římanovi Manliovi; Manlius si potlesk nijak zvlášť nezaslouží, jeho jednání je úplně obyčejné a jen v jeho vlastním zájmu (Stendhal, 1928, s. 17–18).

Tato známá pasáž předjímá dále rozvíjenou Stendhalovu teorii, podle níž se z pohledu publika při vnímání divadelního díla i u diváků, kteří si jsou vědomi faktu, že sledují divadelní iluzi, objeví během představení okamžiky, kdy propadají *dokonalé iluzi* (illusion parfaite):

„Mám za to,“ argumentuje Stendhalův Romantik, „že okamžiky *dokonalé iluze* jsou častější, než se obecně myslí, a určitě častější, než se připouští v literárních debatách. Tyto chvíle ale skutečně trvají jen velmi krátce, například pouhou půl vteřinu či jen čtvrt sekundy. Pak rychle zapomeneme na Manlia a vidíme pouze a jenom Talmu. Tyto okamžiky jsou delší u mladých dívek, proto také u tragédií tak často pláčou“¹⁹⁸ (Stendhal, 1928, s. 19–20).

A vezmeme-li konstatování o citlivosti mladých divaček s trochou nadsázky jemu vlastní, nebude už nijak překvapivé, když si zároveň přečteme, že „*okamžiky dokonalé iluze jsou častější v Shakespearových tragédiích než v tragédiích Racinových.*“

Své úvahy na konto vztahu *dokonalé a divadelní iluze* pak Stendhal uzavírá obecným konstatováním, že „prožitek, který nacházíme v inscenacích tragédií, je závislý na frekvenci těchto chviliek iluze a na *míře emocí, kterou, dle toho, jak četné jsou, zasáhnou duši divákovu*“ (Stendhal, 1928, s. 21).

198 Také Gérard se pokusil – pravda že trochu odlišným způsobem – postihnout herecký přístup největší herecké hvězdy francouzského divadla přelomu století, Napoleonova oblíbence Talmy. I zde však narazil na vztah mezi fikcí a realitou: „Jeho [Talmův] systém byl založen na zavádění pravdy do starého akademického světa, jenž ho stále odmítal. Podobně jako Aineiás, který chtěl živý přeplout Styx, a když vstoupil do bárky Charonovy, jenž do té chvíle hovořival pouze se stíny, začala loďka nabírat vodu ze všech stran“ (La Presse, 12. srpna 1850; Nerval, 1984, s. 1175).

DRUHÝ ZÁMEK

Pokud jsme v úvodu této kapitoly označili Gérarda de Nerval za mistra nedokončených – a nyní už můžeme také dodat *nerealizovaných* – projektů a v jejím průběhu jsme opakovaně naráželi na problematiku herecké profese, musíme v jejím závěru připomenout hru, která se později objevila jako součást hned dvou Nervalových souborů vlastních textů různých žánrů. *Corilla* se stala jednou z *Dcer ohně*, jež našla své místo mezi *Isis* a *Emílií* (1854), a proměnila se rovněž ve *Druhý zámek v Malých zámčích Bohémy* (1853):

Tenhle zámek byl vzdušný,¹⁹⁹ postavený z paravánů, prospektů a praktikáblů... Mám vám vyprávět oslnivý poeticko-lyrický příběh? Tak se nejprve vraťme k setkání s Dumase, kvůli kterému jsem zmeškal jinou schůzku.

V zápalu mládí jsem napsal dost komplikovaný scénář, který, jak se zdálo, velmi potěšil Meyerbeera. Cele jsem se těšil nadějí, kterou mi dodal; nicméně se před ním objevila jiná opera, od Dumase dostal *Korsické bratry*, a ta má opera se stala jen hudbou vzdálené budoucnosti. Zrovna když jsem dopsal jedno dějství, zčistajasna jsem se dozvěděl, že smlouva mezi slavným básníkem a slavným skladatelem, ani nevím proč, padla. – Dumas odcestoval někam do Středomoří a Meyerbeer už zase mířil zpět do Německa. A nebohá, všemi opuštěná Královna ze Sáby se od té chvíle stala pouhou orientální vyprávěnkou, kterou jsem vložil do *Noci Ramadánu* [Nuits du Rhamazan].

A tak poezie vstoupila do prózy a můj divadelní zámek se propadl tři patra pod zem. – Ale probudilo to ve mně scénické a lyrické myšlenky, napsal jsem v próze jedno dějství komické opery, které jsem do toho později zakomponoval. Objevil jsem ten původní rukopis, který nikdy nezaujal hudebníky, pro něž byl vytvořen. Je to takový jednoduchý proverb, který sem vkládám jen jako příklad drobné kapitolky těchto skromných literárních vzpomínek (Nerval, 1993, s. 419).

Gérard tu připomíná příběh vlastní nerealizované opery s tématem *Královny ze Sáby*, o níž jsme se zmínili v předcházející kapitole a která musela ustoupit jiným, marketingově silnějším zájmům Dumasovým. Přesto, jak vidno, jej zklamání z nerealizovaného projektu stimulovalo k napsání scénáře jiného. Na Nervalův úvodní komentář pak v *Malých zámčích Bohémy* navazuje samotná jednoaktovka, jejíž název zní *Corilla*.²⁰⁰ Její text přitom vyšel nejprve

199 Samotný pojem *zámku*, jímž Gérard v tomto kontextu metaforicky nahrazuje literární a umělecké druhy, není jeho původní – inspiruje se u Charlese Nodiera, jenž v roce 1830 vydal svůj *Příběh krále Bohémy a jeho sedmi zámků* (Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux). A nepochybně v sobě nese aluzi na „vzdušné zámky“ (ve francouzštině se ovšem v této konvencionalizované metafoře navíc jedná o *zámky španělské*, châteaux d’Espagne), čímž se výrazně přibližuje Gérardovým leitmotivům: sen, stín, představa, iluze.

200 Pod stejným názvem ji najdeme i v *Dcerách ohně*.

časopisecky – ve dvou pokračováních 15. a 16.–17. srpna 1839 – pod názvem *Dvě dostaveníčka, mezihra* (Les Deux Rendez-vous, intermède) v *La Presse*.²⁰¹ Pozdější zařazení *Corilly* v *Dcerách ohně* ji řadí do kontextu italské inspirace, s níž jsme se u Gérarda zatím setkali pouze okrajově: *Oktávie* se odehrává v Neapoli, *Isis* v Pompejích.

Text o herečce Corille (v první verzi Mercedes) a jejích dvou nápadnících (Fabio, Marcelli) vznikl v polovině třicátých let zřejmě jako Gérardovo vyznání se z obdivu k herečce-zpěvačce jeho snů, Jenny Colonové, která se v roce 1836 poprvé objevila na scéně Opéra-Comique. Dějištěm nedlouhé hry je „*bulvár Svaté Lucie, poblíž opery v Neapoli*“; na něm se setkávají dva muži, jež pojí náklonnost k operní divě, každého k ní ovšem vábí jiné pohnutky. Oproti sebevědomému Marcellimu, jehož láká především její sláva a zajímá se o ni jako o *celebritu* a velkou *star*, stojí idealistický básník Fabio, který je fascinován obrazem, který herečka na jevišti vytváří a je velice rozčarován zjištěním, že obraz Corilly jako ideální ženy se rozplyne, když se s ní setká v reálném světě, když ji spatří mimo umělou realitu divadelní scény. Aniž bychom chtěli tvrdit, že Fabio je autobiografickým obrazem samotného Gérarda de Nerval, nelze nevidět mnohé podobnosti v jejich přístupu a vnímání role vztahu herečky a jejího divadelního obrazu. Ostatně postava (herečky) Aurelie, jež se objeví v několika klíčových Gérardových dílech (*Sylvie, Aurelie*), má velice blízko k nemožnosti zmocnit se v reálném světě ideálního obrazu ženy-herečky, který vidíme na scéně, tak jak je představena v této jednoaktovce.

Gérardova jednoaktovka přitom má – co se dramatické výstavby týká – navýsost tradiční vzor, který je třeba hledat již ve francouzské dramatice 18. století: ve své podstatě je dramatickým *proverbem* inspirovaným hříčkami à la Marivaux, který přirozeně může připomenout proverbské Mussetovy (*Mezi dveřmi, S láskou nejsou žerty* aj.).²⁰² Jedním z motivů, který je společný tomuto typu textů pro divadlo a který se svérázným způsobem objevuje i v Gérardově scénáři, je přitom *qui pro quo*, záměna osob, zmatení způsobené tím, že někdo je považován za někoho jiného. V *Corille* se v úvodu objeví tajemná zahalená žena, která Fabia pozve na schůzku: je to Corilla? či někdo jiný? Tato dvojí identita je další úrovní zrcadlových obrazů, umocněným zdvojením osobnosti herečky, jejíž samotná existence je již na podvojnosti založena.

201 S totožným titulem byla hra znovu přetištěna v únoru 1844 ve třetím čísle *Pitoreskní revue* (La Revue pitoresque). Tento časopis založený po vzoru anglických periodik vycházel (původně jako týdeník, později jako měsíčník či čtrnáctideník) mezi lety 1833–1938 a zaměřoval se na popularizaci historie a reflexi moderních objevů a děl.

202 Jean Richier hovoří o dvou možných přímých inspiračních zdrojích: komedii o třech dějstvích *Komtesa z Egmontu* (1833) od Françoise Ancelota a jednoaktové komedii *Perugina* (1838), jejímž autorem je Mélesville a pro níž složil hudbu Gérardův přítel a spoluautor *Piquilla* Monpou. V inscenaci *Komtesy z Egmontu* se na scéně Variétés navíc objevila právě mladička Jenny Colonová.

Jednoduchý proverb nemá žádné překvapivé vyústění – končí smířlivou scénou, v níž herečka Corilla přizná oběma nápadníkům jistou snahu, nicméně nevysloví se ani pro jednoho z nich (Nerval, 1993, s. 437):

- [Corilla:] Promiňte mi to, ale jsem herečka v lásce i na divadle a tak jsem si vás oba vyzkoušela. Teď už se vám mohu přiznat, že si nejsem vůbec jistá, zda mě někdo z vás opravdu miluje a potřebuji vás lépe poznat. Pan Fabio ve mně miluje zřejmě pouze herečku a jeho láska vyžaduje odstup a světla ramp; a vy, pane Marcelli, vy dle mého máte nejraději sám sebe a jen velice zřídka projevíte svoje city. Vy jste příliš světácký a on je příliš básník. A teď mě pojdte oba doprovodit. Každý z vás si zaslouží, aby se mnou povečeřel: slíbila jsem to oběma, tak povečeříme společně. A Mazetto nás bude obsluhovat.
- Mazetto: (*vystoupí a obrátí se k publiku*) A tady, pánové, vidíte, že se toto choulstivé dobrodružství končí tak počestně, jak je to jen možné. Omluvte proto chyby autorovy.

Corilla je textem, v němž se setkává Gérardova fascinace divadlem (postava herečky, prostředí divadla, dramatický žánr, kostýmy a rekvizity) s mnoha dalšími, pro autora podstatnými motivy. Pod pláštíkem nezávazného dramatického proverbů se přitom ozývají tragické, osudové tóny, které v jiné podobě zaznívají v *Aurelii* (šílenství, vize, rozdvojení osobnosti) a také v dalších *Dcerách ohně* (nostalgie mizejících vzpomínek na minulost, odkazy na díla starší literatury, makabrální symboly).

Krátký – a nehraný! – text pro divadlo se tak v kontextu dalších Gérardových prozaických a poetických textů stává jeho vlastní variací mussetovského *divadla v křesle*, tedy dramatickým tvarem, jemuž je z těch či oněch důvodů přisouzen adresát v podobě čtenáře a nikoli diváka. Gérard de Nerval však celý život snil o divadle skutečném, o divadle, které mu zpřítomní jeho sny a přinese mu úspěch a uspokojení.