

# Thespidova kára\*

---

Zdeněk Hrbata

## Topos cesty

Ve filmovém přepisu (1943) známého románu Théophilea Gautiera *Kapitán Fracasse* (*Le Capitaine Fracasse*, 1863) režiséra Abela Gance se objevuje jeden symbolický leitmotiv. Za doprovodu dramatické hudby Artura Honeggera se opakuje sekvence s otáčejícím se kolem u vozu, jemuž se v románu trochu nadneseně (teatrálně) říká „Thespidova kára“. Důležité a pro děj podstatné je, že v nové době se tímto obrazným spojením označuje kočovná herecká společnost; ve vyprávění je však stejně významné to, že se zároveň jedná o faktický vůz pohybující se na cestách z Gaskoňska do Paříže 17. století za vlády Ludvíka XIII.

Vůz je jak ona Thespidova kára v přeneseném slova smyslu, tak konkrétní cestovní prostředek, veškerý majetek herců – povoz naložený rekvizitami, kulisami, kostýmy. Je tažen nejprve pomalými voly, pak čtyřmi koňmi, poté jen jedním polomrtvým koněm a nakonec dvěma silnými tažnými koňmi, pěkně vstrojenými, jak se v románu zdůrazňuje, a hodnými zvířaty. Tento podrobný výčet se může zdát až puntičkářský, ale právě jím už chci naznačit významotvornou propracovanost, komponovanost cesty herců v Gautierově románu.

Proměny přípřeží samozřejmě znázorňují životní realitu komediantů, kolo štěstěny, jež se v jejich případě otáčí snad až příliš rychle. Neúprosný

---

\* Studie vznikla v rámci grantového projektu GA ČR 13–29985S.

cyklus naděje – štěstí – úpadku – smrti – znovuzrození často stáčí příběh k naturalistickým výjevům existence. Ty však lomí efekty toho, čemu Gautier ve své studii o Baudelairovi říká „rembrandtovský paprsek“ či „velázquezovský rys vznešenosti“ pod „špinavou ohyzdností“ (Gautier 1995: 21). A podle principu této poetiky dochází k jakési dvojexpozici krajiny, v níž zároveň vzniká i jakoby dvojitý obraz bytostí nebo událostí. Stručně řečeno: krutost jednotlivých osudů a příběhů rámovaných nebo ovlivňovaných krajinou je prostoupena poezií.

Do krajiny vjíždí kára společnosti i s jinou úlohou, než je její běžná funkce dopravního prostředku a obydlí, než jsou její přenesené významy: a) „je“ hereckou společností; b) je „vozidlem“ (*vehikulem*) příběhu v tom smyslu, že jej po jistou dobu „převáží“ prostoročasem. Kára se esenciálně spojuje s cestou, a to nejenom s její krušností v zimním čase cestování, ale především s její symbolikou, jejímž jádrem se vůz stává. V románu má mimořádný dosah bachtinovský chronotop cesty jako vyšší strukturní rovina umožňující a režírující setkání, střety, dobrodružství, ukazující směr, cíl, úsilí. Akcentován je však i sám vůz na cestě:

Ten vůz, pokračující ve své cestě, symbolizoval život, který stále postupuje dopředu a nestará se o ty, kteří už nemohou dál a zůstanou umírající nebo mrtví ležet v příkopě. (Gautier 1984: 152)

Obrazná charakteristika na určitém místě děje, uprostřed hořkých momentů putování, zpětně shrnuje stejně jako anticipuje projevy bezohledné energie života i chvíle odvahy a smrti.

Epizody spoluurčované třemi syžetovými komponenty, obtížně postupujícím vozem se všemi jeho zmíněnými významy či funkcemi (lidé-herci, vozidlo, symbol), cestou a prostředím-krajinou, signalizují hlavní romaneskní žánry ve struktuře *Kapitána Fracasse*. Události putování, extrémní situace a prostoročas se podílejí na atmosféře konfesí, rozhodnutí i smrti. Právě v takovém prostředí se rýsují ústřední elementy zápletky a ve spojitosti s ním se konstituují deskriptivní úseky, které bychom mohli nazvat estetickými mikrostrukturami.

### Intertextovost a žánrový půdorys

Protože bychom měli mít v dalších poznámkách vždy na paměti mnohovrstevnost románu podmiňovanou jeho intertextovostí, vyzdvihněme nejprve dvě z těchto rovin:

Ve frekventovaném slově „dobrodružství“ (*l'aventure*) se připomíná stěžejní románová linie, avšak neméně se jím zpřítomňuje stará epická tradice artušovského cyklu, kde je toto slovo-motiv jedním z nejnvýraznějších. Dobrodružství naplňuje život rytířů krále Artuše, putujících a pátrajících všude tam, kde by se mohlo vynořit. Jejich hledání je empiricky vzato lineární (kromě čarovnějších dobrodružství, kdy zavládne cyklický čas, a nebereme-li teď v potaz iniciační, vertikální dimenzi hledání), tak jako je na pohled přímá cesta ústřední postavy *Kapitána Fracasse* do Paříže. Čtenáře artušovských příběhů ohromuje množství jízd a cest, které rytíři musí podniknout, zemí, jimiž musí projet. Jsou to doslova výpravy za dobrodružstvím, výpravy ritualizované, často spojené s cestou zkoušek. Devíza hrdinů Kulatého stolu zní: Když dobrodružství, nebezpečí a zkoušky světa, v nichž jedině se osvědčí odvaha, věrnost rytířskému kodexu, nepřicházejí k nám, vydejme se je hledat. – Bez tlupy komediantů, tj. bez osudového setkání, vnějších impulzů podněcujících touhu a vytrhávajících z letargie, podobně jako bez odvahy opustit rozpadající se hrádek, obdobu zakletého zámku, by Gautierův hlavní hrdina, mladý a chudý baron de Sigognac, nemohl vstoupit do románu svého života.

Druhou linii – někdy distancující vrstvu vůči hrdinské epice, jindy naopak komplementární složku podněcující dobrodružnost – představuje žánr hereckého/divadelního románu. Tato rovina je inspirována některými obsahovými strukturami známého *Komediantského románu* (*Le Roman comique*, 1651–1657) Paula Scarrona. Na počátku putování, tedy příběhu šlechty, který se ze svého „Hradu Bídy“ vydává s kočovnou společností do světa, se hned připomíná vrtkavost a nouze herecké profese, jež budou součástí cesty. Obdobně naléhavě a opakovaně jsou v příbězích zdůrazňovány fraškovité momenty, víceúrovňová hra masek (maskování), převleků, ale i znepokojivá iluzivnost, neustále odkazující k divadelnosti románu, k hercům a herectví. Vedle mimeticky zobrazovaných představení vyprávění zahrnuje, ať už s komickým zabarvením, nebo s vážnou dikcí, teatrální výstupy, diskurzy (kurtoazní, šermířský, libertinský), dekorace.

Řeč postav je často vznosná, plná příměrů, alegorická; divadelnost se zvláště u některých promítla i do civilní mluvy, vyznačující se jak jistou poetičností, tak komicky nápadnou rétoričností-teatrálností, exkluzivností nepřiměřenou situaci anebo „herectvím“ v jakékoli situaci. Herec Blazius, zvaný obvykle Pedant podle své role, „pronáší slova s groteskním patosem, který měl ve zvyku přenášet z jeviště do běžného života“ (ibid.: 97). Divadelní diskurz, podmíněný různými důvody: vědomím odlišnosti, splynutím s rolí či pozérstvím, odlišuje herce od ostatních subjektů jazykem jiných světů, který se občas navíc prolíná s reflexí reality, tedy rovněž s jakousi převahou nad ní. S tímto univerzem ale rovněž souvisejí klišé, manýry a šarže. Do výšin umění zasahuje šmíra, avšak i ta přitom nese sympatické známky lidství. Také v tomto smyslu je jeviště obrazem světa, jak se ostatně v románu, který si pohrává se zrcadlovou vazbou života a divadla, podtrhuje (srov. Hrbata 2013).

Pedant formuluje maximum o vypůjčeném bytí herecké existence: komedianti jsou stíny lidského života, nemohou sice být osobnostmi, které představují, ale mohou se tak alespoň jevit, a tím také z jeviště působit nezanedbatelnou mocí, hlavně ve věcech módy a chování. Síla iluze spočívá v kombinaci oblečení, slova a postoje. Protože román o hercích a herectví je také příběhem o převlecích a maskách různého druhu, divadelních či metaforických, do dobrodružných a milostných zápletek je vkládána otázka bytí (esence) a nápodoby (simulakra) s duchaplně vážnějším anebo odlehčeně groteskním (zábavným) akcentem, aniž by vyprávění přecházelo k moraličujícím tónům.

Dvojznačnost je v románu součástí hereckého *modu vivendi*; předně vyplývá z divadelnosti života herců, neboť role a maska k nim nezřídka přirůstají. Osoby *Kapitána Fracasse*, vystupující převážně jen pod svými hereckými jmény-postavami, dokonce touží stát se svou vlastní maskou; vzezřením a jednáním se s úlohami ztotožňují až k hranicím směšnosti nebo tragičnosti, jak dokazuje úsilí milovníka Leandra a na protilehlém pólu charakterů tragicomické snažení představitele groteskního Matamora (Fanfarón, Tlučhuba):

[...] fanfarónské grimasy se časem staly jeho obvyklým výrazem, a když vyšel ven z kulis, chodil rozkročeně jako kružítko, s hlavou zakloněnou dozadu, s jednou rukou opřenou v bok a s druhou na jílcí meče. (Gautier 1984: 34)

Ještě závažnějším výrazem dvojakosti herectví – protože je v historizujícím románovém diskurzu znakem existence – se zdá být koincidence popularity a opovržení, soumeznost lásky a bití. Herci jsou vítáni i obdivováni (obstarávací zábavy, fyzicky přitažliví zprostředkovatelé i tvůrci jiných světů), pronásledováni i exkomunikováni.

Tragikomickou paralelu ke komediantům zosobňuje dvojice silničních lupičů, muž a dívka, návratné postavy spjaté s hlavními hrdiny. Herci musejí čelit jiným hercům, protože léčka lupičů spočívá v tom, že jejich „tlupu“ reprezentují (hrají) příhodně rozestavení, hrozivě namaskovaní a vyzbrojení slamění panáci, věrohodné náhražky za denního příšeří. Na okamžik nastává efekt divadelní iluze vyvolaný soustředěným účinkem kostýmů, póz, rekvizit a světla (nasvícení), než se bizarní scéna zborší útokem na neexistující aktéry. Střetnutí přechází v parodii ozbrojeného boje, tedy od skryté divadelnosti, lsti režírované jako herecké vystoupení, ve zjevně divadelní kousek, když lupiči-herci sejmou masky a přiznají se ke svému nelehkému, zčásti i hereckému údělu.<sup>1</sup> Srážka ještě není pravou událostí románu zvaného *de cape et d'épée*<sup>2</sup> (třebaže se shoduje s groteskními *extempore* jeho romantické osnovy). Loupežníci, svým způsobem také herci, masky, simulakra, jako by přišli z pitoreskního podsvětí Dvora divů u Victora Huga (*Chrám Matky Boží v Paříži*, 1831). Dobrodružství začíná tak trochu jako fraška.

Herci ocení herce, a tím se v jakoby průhledných sekvencích syžetu najednou odkrývá rafinovaná, prohlubující práce s textem. Projevuje se paralelismy, tematickou orchestrací, tj. provázanými, doplňujícími se strukturami vyprávění, ale i sebereflexivností tohoto „komediantského“ románu s četnými intertextovými položkami. Nejednou se ústy hrdinů připomíná spřízněnost jejich příběhu s příběhy románovými nebo divadelními. Na konci zpoila komické šarvátky se hlavní hrdinka Isabela obrací na Sigognaca slovy:

Choval jste se jako hrdina z románu.

(*ibid.*: 83)

1 „Bohužel,“ odpověděl Agostin, „nemám na vybranou kariéru jinou a jsem více k politování, než si myslíte; z mé tlupy, kdysi stejně dobře obsazené, jako je vaše, zbývá už jen já sám; kat mi vzal mé první, druhé i třetí role; musím svou hru hrát sám na jevišti silnice, napodobovat různé hlasy, oblékat panáky, aby to vypadalo, že mě podporuje velká tlupa. Je to věru teskný osud!“ (*ibid.*: 82).

2 Tzn. dobrodružného, napínavého, historizujícího, „lidového“.

## Odpověď zní:

Nebezpečí nestálo ani za řeč, vždyť to byla sotva potyčka [...] Abych vás ochránil, rozsekal bych obry od hlavy k pasu, zahnal bych na útěk celý voj Saracénů, bil bych se ve vírech plamene a kouře s baziliškou a draky, prošel bych začarovanými lesy, sestoupil bych do podsvětí jako Aeneas, a bez zlaté větévky. V paprscích vašich krásných očí by všechno pro mě bylo snadné, neboť vaše přítomnost nebo i jen pomýšlení na vás mě naplňuje čímsi nadlidským. (ibid.)

Vypravěč, dovolávaje se Longina, označuje tento diskurz za „asijsky přemrštěné, ale zato upřímné“ řečnění (ibid.). Řečí lásky bývá nadsázka. Přesto upřímně míněné pompézní vyznání nespadá jenom do psychologie a slovníku (historických kódů a rétoriky dvornosti) zamilovaných šlechticů; jako by totiž ukazovalo na příští úlohu barona Sigognaca v jeho příběhu, na přijatou hereckou roli (masku) fanfarónského Kapitána Fracasse. Tato předzvěst se však týká nabubřelé, vychloubačné stránky divadelního projevu, nikoli nebojácnosti, odvahy, prudkosti a přímosti gaskoňských kadetů, tak jak je vytvořily legendy a literatura, v návaznosti na jejich vzor, na jejich historického patrona Jindřicha Navarrského – krále Jindřicha IV., jehož údajná výzva („denní rozkaz“) před bitvou u Ivry o „bílém chocholu“ (*le panache blanc*) na přílbě, o bílých perech jako symbolu odvahy, by mohla být jejich heslem: „Jestli ztratíte své standarty, následujte můj bílý chochol: najdete ho na cestě slávy a cti.“<sup>3</sup> Připomeňme, že poslední slova divadelního Cyrana z Bergeracu jsou: „Quelque chose que sans un pli, sans une tache, / j'emporte malgré vous, / et c'est (...) / *Mon panache*“<sup>4</sup> (zvýr. ZH).

Přihlédneme-li k terminologii Gérarda Genetta (1982), pak by Sigognacův příběh mohl být *mezotextem* vzhledem k příběhu d'Artagnanovu (*hypotext*) a Cyranovu (*hypertext*). Nehledě teď na to, že je esenciálně spřízňuje poetika a idealismus romantismu, zrcadlení či spojení jasně vystupuje na pozadí společných znaků fanfarónství nebo gaskoňád, jež jsou pro ně na

3 Tato varianta legendární výzvy zní v originále takto: „Si vous perdez vos cornettes, ralliez-vous à mon panache blanc: vous le trouverez sur le chemin de la gloire et de l'honneur.“

4 V překladu Jindřicha Pokorného: „Ta věc je bez poskvrn, je obestřena třpytem, / a s ní jsem... / navzdory vám... žil... / [...] S čistým štítem!“ (Rostand 1996: 156).

různém stupni a za spolupůsobení metaforiky či figury *mise en abyme* příznačné. Sigognac posléze ztělesňuje postavu Kapitána Fracasse-Matamora; v Rostandově „heroické komedii“, směsici romantického patetického hrdinství i komických scén jakoby z *commedia dell'arte*, hrdinovy vznešenosti (odvaha, talent, obětavost a šlechtnost) i grotesknosti (fyzická ošklivost), Cyrano z Bergeracu nezištně zastupuje-hraje svého bezduchého soka v lásce. Spolu s fanfaronstvím v několikerém slova smyslu (chvastounství i odvaha) poznamenává gaskoňské kadety také donkichotská tradice. Už když se d'Artagnan objeví v Dumasově románu poprvé, připomíná vypravěči svou kuráží, chudobou i sklonem zaměňovat přání za skutečnost Dona Quijota. V citované tirádě chudého Sigognaca k Isabele se intertextově (citačně) ozývá rétorika Cervantesova důmyslného rytíře, vzápětí podpořená jmenovitými odkazy na Amadise Galského a jiné protagonisty rytířských románů, z nichž si Don Quijote vytvořil svůj imaginární svět. A koneckonců tak chudě či zuboženě – s Don Quijotovou zbrojí, s jeho i d'Artagnanovou herkou – se vyráží bojovat za ideály, alespoň těmi románovými.

### Deskripce a evokace

Prologem k zimní scéně je epizoda přibližující účinkování herecké společnosti na zámku bohatého venkovského šlechtice. Kapitola „U pana markýze“ vyniká plastickými vizualizacemi. Deskripce evokují, přesněji řečeno verbálně rekonstruuji prostor podle několika vzorů, k nimž je architektura v textu přirovnána (paláce na pařížském náměstí Place Royale či geometrizující francouzská zahrada, tj. v čase příběhu zahradní architektura „podle nejnovější módy“ – těmito názornými vnětextovými odkazy se pro čtenáře nabízí možnost vizualizace-konkretizace), nebo formují prostor s určitými předměty na základě tří elementů: materiálů, barev a forem. Tyto *popisné pauzy* (jak je nazývá Genette, 1972) s vlastní artistní intencí však nelze oddělit od narativu nebo ideových významů. Jak požadoval Flaubert, deskripce má diegetickou funkci. Kromě specifických lokálních momentů, kdy popis vytváří více či méně autonomní obrazy, „živé scény“ (*hypotypózy*), deskriptivní systémy ovlivňují vyprávění, respektive jsou s ním koordinovány (Ippolito 2009). Zámek La Bruyère svým nádherným, propracovaným vzhledem znázorňuje architektonický a dekorativní protiklad hrádku Sigognac, vykresleného na počátku románu, neméně propracovaného, ale do podoby naprosté zpustlosti i opuštěnosti. Oběma sídlům se vypravěč věnuje s mimořádnou

pozorností, protože právě před chudým, zaraženým baronem uprostřed obdobně užaslých, nuzných komediantů má vyvstat – tak jako před čtenáři – smyslový kontrast bohatství a ubohosti, štěstí a zlého osudu, a to i v paralelách antropomorfizujících nebo zoomorfizujících obě protilehlá sídla, jejichž účinkem se protiklad zhmotňuje až fyziognomicky.<sup>5</sup>

Podrobná deskriptivní prohlídka zámeckých sálů a pokojů,<sup>6</sup> do nichž jsou herci rozmístěni podle pozorné režie zámeckého pána téměř v souladu s jejich rolemi a podobami („Isabela dostala modrý pokoj, barvu, která tak plavovláskám sluší“; Gautier 1984: 94), hýří podrobnostmi, v nichž se prolíná minuciózní evokace (kreace) prostředí v duchu zmíněné kontrastní a zároveň symbolické reprezentace s pečlivou kompozicí slovních ornamentů (označujících), která přesto u Gautiera vždy něco denotuje: autonomii a dezinteresovanost umění-krásky. Tato koncepce se váže ke dvěma zdrojům. Z hlediska historické hermeneutiky by bylo oprávněné uvažovat o autorově návaznosti na estetiky ideálu (Winckelmann, Schiller, Kant – nemluvě o Platonovi); pokud se přidržíme programových výroků pronesených autorovými postavami, zásadní by bylo prohlášení: „Tři věci se mi líbí: zlato, mramor a purpur, třpyt, pevnost, barva“ (Gautier 1973: 226). Tomuto nasvědčuje žluté a červené ladění Sigognacova pokoje, kde se vyjímá krb „z bílého, červeně žilkovaného mramoru“ (Gautier 1984: 94). Přepychový dekor odpovídá starobylosti hostova šlechtictví, které nesmazává ani chudoba, a také jako by byl znakem už mířícím k jeho budoucímu postavení, k hrdinově románové perspektivě. V popisu důsledně i zálibně rozepisujícím ozdoby podle této estetiky se pro nás v poněkud bizarní souvislosti jakéhosi orientálního přepychu vynoří Čechy:

---

5 „Tento svěží, nový, půvabný zámek, bílý a ruměný jako dívčí tváře, vyzdobený všemi vymyšlenostmi a vši nádherou, vytvářel bezděčně krutou satiru na jeho ubohé zchátralé sídlo, které se rozpadalo v tichu a zapomnění, na to krysí doupe, soví hnízdo, útočiště pavouků, hotovící se užž zřítit na svého nebohého pána, který odtud v posledním okamžiku ujel, aby ho ten pád nerozdrtil. Všechna léta bídy a nudy, která tam Sigognac strávil, mu defilovala před očima: vlasy pošpiněné a v šedivých livrejích, paže povislé v postoji hlubokého zoufalství a ústa sevřená úšklebkem zívnutí. I když markýzovi nezáviděl, nemohl si o něm nepomyslet, že má opravdu velké štěstí“ (Gautier 1984: 90).

6 Autorský vypravěč se rozmarně ztotožňuje s romanopiscem, v jehož držení je Gygův prsten.



Stěny [...] byly potaženy kůží z Čech, na níž se skvěly vytlačené chimérické květiny a podivuhodné listoví, odrážející od zlatého laku na podkladu své kalichy, úponky a listy oživené barvami s kovovými odlesky, jež se třpytily jako cetky... (ibid.)

Jestliže se v naraci *Kapitána Fracasse* mnohdy objevuje sebereflexe jako korektiv patosu, přepjatosti (romanesknosti) nebo jako projev romantické ironie, také vypravěč velice důkladně provádějící čtenáře po zámku La Bruyère musí na jednom místě humorně – sternovsky – poukázat na jisté meze deskriptivní specializace, vlastně rozvité enumerace, a vyzvat čtenáře, aby si sami vyplnili „místa nedourčenosti“:

Byl tam žlutý pokoj, červený pokoj, zelený pokoj [...] a mnoho dalších s podobnými názvy, které si laskavě vymyslete sami, neboť další vyjmenovávání by bylo příliš nudné a zavánělo by spíše čalounictvím než spisovatelem řemeslem. (ibid.: 92)

Dále se však v artistních popisech nijak neomezuje, neboť podstatu Gautierova umění tvoří – slovy Henryho Jamese, jeho obdivovatele – vášeň pro hmotný detail, který spisovatel dokáže oživit, osvětlit, tlumočit (Delville 1968: 104). Když se Charles Baudelaire vyslovuje k poezii svého přítele, povyšuje tuto schopnost na vyšší estetickou rovinu: podle něj Gautier zkrášluje francouzskou poezii tisícerými detaily, z nichž vyzařuje světlo a plastičnost; autor inovuje zvláště principem, který Baudelaire nazývá „útěchou prostřednictvím umění, prostřednictvím všech pitoreskních objektů, které potěší oči a pobaví ducha“ (Baudelaire 1859: 61). Gautierova jakási „evokační/zaklínací kouzla“ („une espèce de sorcellerie évocatoire“) vytvářejí synestezie: „tak barva promlouvá, jakoby hlubokým a vzrušeným hlasem [...], vůně vyvolává odpovídající myšlenku a vzpomínku...“ (ibid.: 40). Jakkoli se tu Baudelaire přibližuje ke Gautierově tvorbě s pomocí vlastní poetiky, to znamená představou univerzálních souvztažností a univerzálního symbolismu, výstižně přitom upozorňuje na děj-dění Gautierovy deskripce ve spojení, jak tvrdí, s pružným, vlnivým a květnatým stylem. – Tuto charakteristiku považujeme za básnickou definici procesu zvažovaného výběru, řazení a kombinace slov do dynamických sérií.

Kontinuita struktur divadelního románu v prostředí zámku vyniká zejména během představení kočovné společnosti, po čas reprodukované/reprezentované performance hry *Chvastounství kapitána Fanfaróna*. Mimo to samo šlechtické sídlo umožňuje několik jevišť, scén a výjevů. Tváří v tvář přepychu baron zkouší svou vlastní ubohou, rozpadající se garderóbu, jež je jenom prodloužením „reality“ jeho rozpadajícího se hrádku. Tato „melancholická prohlídka“ (Gautier 1984: 95) završuje sérii konfrontací, i když čtenářům, sdílejícím bolestný dojem mladého hrdiny, vnukává naději, že románový příběh posléze odmění „to zraněné statečné srdce“ (ibid.: 88). V bezútešném srovnání vznešeného interiéru a nicotného osobního majetku opět tušíme anticipaci šťastného konce, tím spíše, že v „divadelní káře je obsažen celý svět“ a že z tohoto „vetešnictví lidstva“ (ibid.: 92) lze s pomocí kostýmů a rekvizit vytvořit iluzi nádhery a elegance, realizovat se v provizoriu. Převlekem na zámku se smutný a zbědovaný Sigognac mění ve skvělého šlechtice, svým zevnějškem se stává dvořanem, tím, kým by měl být i ve svém příštím postavení, neboť herectví nemůže být jeho perspektiva. Může však přijmout dráhu Thespidovy káry jako dočasnou existenci, a to v rámci všech románových linií *Kapitána Fracasse*: linie milostné (být nablízku milované ženě), linie formování (škola života na cestě do Paříže, střediska příležitostí, sídla dvora), linie dobrodružné a umělecké (herecká společnost představuje jednak tlupu komediantů vykazovaných na okraj společnosti, jednak společenství fantazie a poezie).

Hry, převleky a zdání neméně souvisejí s flirtováním mezi herci a šlechtickou společností. V Gautierově básni „Watteau“ lyrický hrdina na smutné procházce soumrakem venkovem narazí na park „ve Watteauově slohu“, se štíhlými jilmy, s černými tisy, se zeleným habrovím. Okouzlující obraz vzbuzuje touhu i smutek subjektu (Gautier 1932: 75). Podobný park, intertextová reminiscence na báseň (ne-li její citace) a vzhledem k času příběhu proplese rokokových výjevů, vyvstává i v románu jako místo frivolních zábav, milostných her a preciózních konverzací, variací na divadelní témata, kódy a kostýmy. Součástí či důsledkem radostí a galantních slavností v *Kapitánu Fracassovi* však není, tak jako na Watteauových obrazech, nádech smutku a melancholie. Dobrodružství prvního milovníka skupiny končí trestem, jenž dostihuje spíše chvástavé Fanfaróny než elegantní Leandry. Místo dostaveníčka se zámeckou paní přichází krutý výprask bořící iluzi neodolatelného milovníka, protože tak je v něm potrestán drzý komediant pokoušející

se překročit meze svého inferiorního postavení. Ambivalentní situace se znovu vychýlí na stranu frašky. Teprve následující, tvrdá zimní etapa cesty spolu se vzpomínkou na úspěšné představení a veselou existenci na zámku sugeruje zvláštní analogii k watteauovské nostalgii.

### Co způsobil sních

Příznivé období střídá *tempus fatalis, tempus mortis*. V kapitole „Co způsobil sních“ („Effet de neige“) rozverná nálada společnosti přechází do vážnějších poloh v podzimní krajině s opadávajícím listím. Vůz přijíždí na rozcestí se symbolickou potencí: hrubě tesaný kříž s Kristem, jemuž odpadla jedna ruka od těla, předjímá konfese, ale i utrpení a ponuré výjevy. V dané chvíli se však místo rovněž vyznačuje určitou ambivalencí, protože přichází dovětek k předešlým galantním epizodám. Na rozcestí čeká šlechtická ekvipáž a skupinu opouští, byť jen na čas, jedna herečka. Její další člen, ctnostná a skromná naivka (*L'ingénue*) Isabela, pak Sigognacovi vypráví svůj příběh dítěte z herecké rodiny, v němž se střetávají dvě koncepce. Jedna je anti-iluzivní, protože Isabela zdůrazňuje, že ji k povolání nepřivedly nějaké pohromy, úpadek nebo, doslova, románová dobrodružství (*aventures romanesques*<sup>7</sup>): tak se může zdát, že diskurz postavy oponuje romaneskní faktuře i romantické zápletky. Ta se však vzápětí prosadí v až pohádkovém příběhu o hereččině původu, neboť jejím pravým otcem je významný aristokrat. Kliše o šlechtických kořenech a vznešeném otci neutralizuje stavovské rozdíly mezi baronem a herečkou a ohlašuje šťastné rozuzlení.

Po této konfesi následuje elipsa, jelikož se v čase příběhu neudály žádné zaznamenáníhodné události: „Přeskočíme tedy řadu dní a octneme se v okolí Poitiers“ (Gautier 1984: 137). Podstatná je však informace, že během této „výпустky“ příjmy společnosti postupně upadaly, že nastaly krušné časy. Z původních čtyř koní zbyla jen jedna ubohá herka a prostor cesty se změnil v zimní pustinu, v krajinu smrti. Je to nanejvýš příznačná i příhodná scenerie, svými aspekty synchronizovaná se situací herců, k nimž se Štěstěna otočila zády. Vypravěč připomene, že okolní krajina nepřispívala k „rozptýlení tesknoty“, a tento odkaz k aktuálnímu světu, kde rozpoložení subjektu může souviset s počasím nebo s ročními obdobími, text zesiluje a zmnožuje obrazy bídy a smutku.

---

7 Česká překladatelka zvolila slovo „romantický“.

V popředí se křivily pokroucené kostry několika starých rozsochatých a zkroucených jilmů bez koruny; jejich černé větve s roztodivnými větvíčkami se rýsovaly proti šedožluté, nízké obloze, v níž člověk tušil sníh a kterou probleskovalo jen bledé světlo. Za nimi se táhla pustá pole, vroubená na obzoru holými kopci nebo liniemi ryšavých lesů [...]. Na jaře by tato krajina mohla působit příjemně; avšak v šedivém hávu zimy předváděla jednotvárnost, chodobu a smutek. Občas prošel kolem vyzábělý a rozedraný venkovan nebo nějaká stařena, sehnutá pod otýpkou suchého klestí, ale místo aby tu pustinu oživil, naopak ještě zdůraznil její opuštěnost. Straky poskakující po hnědé půdě s ocasem nasazeným na zadku, jako by to byl zavřený vějíř, se zdály pravými obyvatelkami těchto končin. Skřehotaly při spatření vozu, jako by si sdělovaly své úvahy o hercích, a tančily před nimi posměšným způsobem jako zlí ptáci bez srdce, lhostejní k bědám ubohého světa. (ibid.: 139–140)

Deskripce i metaforizace přírodních elementů, jejich tvarů a barev, znázorňování zubožených nebo hrozivých životů podtrhují nepřízeň prostoru a času, jež vyvrcholí sněhovou bouří. Popis se také blíží empirickému záznamu jevů, vzhledu přírody, odpovídajících ročnímu období, a souběžně připomíná drsné okolnosti života kočovných společností. Vedle toho však v souhře s tematikou divadelního románu nepřestává stavět anebo představovat scénu pro krize a peripetie.

Na začátku stupňující se zlověstnosti je obraz zbídačeného koně na čele postupující skupiny. Tvor umožňující reálné cestování, existenční přesuny herců, „ubohé a hrozné stvoření“ (ambivalence odpudivosti a soucitu) – proti němuž, říká vypravěč, kůň, na němž jede Smrt v Apokalypse, vypadá jako švarné zvíře – musí předznamenávat úpadek či konec v zimní krajině. Krom toho, že ztělesňuje nouzi komediantů, vyčerpaný kůň, tento syrový fakt příběhu, tato přibližující se nemožnost cesty, představuje jednu z nejvýznačnějších popisných „pauz“ Gautierova románu, celek básnické prózy, který signalizuje sám vypravěč, když od vyčnělých žeber, kostí, ran a nádorů na trupu či končetinách přechází ke koňské hlavě s touto denominací: „to byla báseň stesku a utrpení“ („Sa tête était tout un poème de mélancolie et de souffrance“):

Nad očima měl kůň hluboké důlky, které vypadaly jako vydlabané nožem. V namodralých zřítelnicích byl tupý, odevzdaný a zamyšlený pohled schváceného tvora. Dala se z nich smutně vyčíst netečnost k ranám vysvětlitelná maximem vynakládaného úsilí; práskání biče už z něho nemohlo vykřesat ani jiskřičku života. Jeho unavené uši, jedno s rozeklanou špičkou, žalostně visely po obou stranách čela a třásly se v rytmu nestejnomyšerného kroku. Vlákna hřívý, která se z bílé změnila ve žlutou, se vpletla do nátylníku, jehož kůže odřela kostní výčnělky tváře, zvýrazněné vychrtlostí. Z nozder kapala voda namáhavého dechu a mezery mezi špičáky a stoličkami se šklebily jako mrzutá ústa.

Na bílé, ryšavě skvrnitě srsti zvířete pot vyznačil stružky podobně jako děšť na omítce zdí, nanasl pod břicho chuchvalce chlupů, stekl na končetiny a s blátem na nich vytvořil ohavný tvrdý škrálop. Byl to věru žalostný pohled... (ibid.: 137–138)

Poslední věta popisu vyjadřuje záměr deiktické, objektivizující vizualizace, neboť ta konkretizuje míru a známky zchátralosti a rozkladu. Hypotypóza transformuje popis v živý, frapantní výjev. Naturalistickou tendenci k obnaženým a rozkládajícím se *tranches de vie* (výsekům života, respektive tady vyhasínajícího žití) přitom vyvažuje básnická struktura. Její *nejméně* důležitou součástí jsou přirovnání a metafory, protože ty by se – řádově – mohly objevit v každém literárnějším, případně i v méně náročném popisu. To, čím je odpudivý „objekt“ estetizován, není jen explicitní směsice soucitu a úcty k tomu, kdo posléze, v následující kapitole („Román odůvodňuje svůj název“<sup>8</sup>) umírá „vstoje jako pravý statečný kůň“ (ibid.: 160), kdo symbolizuje odvalu i krutost existence ve vazbě na kočovnou společnost, ale také rytmi-zace, gradující spád deskripce s náznaky aliteračních řad.<sup>9</sup> – Popis vyhasínajícího koně se přibližuje Baudelairovým bizarním básnickým obrazům.

Přízračné zvíře má korelát v herci, nejpodivuhodnější postavě *Kapitána Fracasse*, pro nějž je sněhová bouře rovněž *tempus mortis*. Fanfarón (v originálu

8 Dějem, atmosférou a „efekty“ bezprostředně navazuje na předešlou kapitolu.

9 „Sa tête était toute un [...] Derrière ses yeux se creusaient de profondes salières qu’aurait cru évidées au scalpel. Ses prunelles bleuâtres avaient le regard morne, résigné et pensif de la bête surmenée“ (Gautier 1922: 202).

*Matamore*<sup>10</sup>), kvůli zvýšení komického účinku na jevišti až fenomenálně vyzáblý herec, svým zánikem v pusté krajině zosobňuje analogii herecké bídy a krutého prostředí. Proti aspektům strašidelného příběhu, který by se právě na tomto pozadí či v takové atmosféře mohl rozvinout, se však ve vypjatých chvílích staví groteskno situací i rétorika odvážných herců, nacházejících důvod k smíchu tam, kde „by jiní naříkali a plakali jako malé děti“ (Gautier 1984: 154). Extrémně lehký Fanfarón si plní kapsy obláčky, aby mohl postupovat proti prudkému větru, a Blazius-Pedant ironicko-humorně komentuje žalostný obsah mošny na potraviny a s komickými poznámkami ve vzletně divadelním proslovu přiděluje zbytky jako na „záchranném voru po ztroskotání lodí“ (ibid.). To, co „způsobil sních“, jsou i projevy statečnosti a nadhledu, do nichž pronikají elementy černého humoru.

[...] a z větví občas padaly sněhové vločky jako stříbrné slzy rubáše na černé závěsy stínu. Byla to přesmutná podívaná; někde začal výt pes, jako by chtěl propůjčit hlas zkormoucené krajině a vyjádřit její srdceryvnou tesknostu. Někdy se zdá, že příroda, znavená svou němotou, svěřuje své tajné žaly kvílení větru nebo nářku některého zvířete. (ibid.: 142)

Rozvíjené příznaky zániku nakonec završuje vytí velkého černého psa sedícího uprostřed pláně. Inscenace fenoménu smrti rozprostírající se nad krajinou ústí v obraz osamělého zvířete, jemuž nechybějí infernální znaky. V této nemilosrdné konstelaci umírá herec Fanfarón-Matamore, jehož umrzlá tělesná schránka jako by byla zdrojem ornamentů anebo grotesek smrti, protože hercova tvář si uchovává komické vrásky, jež do ní vryly stálé grimasy postavy, kterou ztělesňoval. Masky herce je i maskou smrti, hrůzu propouje komično, „neboť patří k bídě komedianta, že u něho si smrt nemůže podržet svou vážnost“ (ibid.: 144). V *Kapitánu Fracassovi* jsou významnými, protože dramatickými figurami paradox a oxymóron, i na nich spočívá dějovost popisů hrozeb, nebezpečí, umírání a zániku v krajině hrobového ticha, kde je předčasným hercovým rubášem sních. Pohřeb Fanfaróna mimo hřbitov, v těsném sousedství naturalisticky a zároveň až halucinovaně zobrazeného

10 Ze španělského *mata moros*, zabiják Maurů, komická postava z *commedia dell'arte*, jedna z četných podob protagonisty Plautovy komedie *Miles gloriosus*, vychloubačného, ale ve skutečnosti zbabělého vojáka.

mrchoviště s přirovnáními odkazujícími k démonům a hrůzně fantastice, řídí dva různé hypotexty (respektive jeden pretext a jeden kód): frenetická estetika šoku, k níž se Gautier hlásil částí své tvorby, a dobový diskurz v čase románu: církevní zákony zakazující pohřbívat vyobcované komedianty do posvěcené půdy.<sup>11</sup>

Jestliže také zde Sigognac manifestuje neohrožené chování, když nevědomé a agresivní venkovany, podezírající skupinu z kacírství a čarodějnic-tví, rozhání a bije plochou stranou meče, je i toto jeho dobrodružství, jakkoli nebezpečné, zatím spíše neúplné, polorytířské, napůl simulakrum či předzvěst opravdových (romaneskních) dobrodružství, kdy se na obranu cti a lásky utká s vynikajícími duelanty v „šermířské“ linii románu. Dějovým úkolem zsinale, nebezpečné krajiny s „černými tečkami havranů“ je hlavně to, aby se pod jejím tlakem projevíly znaky odvahy čelit nepřízni osudu, který se pozvolna začne přiklánět na stranu herců. V situaci připomínající tanec smrti se jim najednou dostalo jídla v podobě zatoulaného housera a ve tmě zasněžené krajiny bez známek osídlení se „začala při úpatí kopce v dosti velké vzdálenosti od silnice mihotat červenavá hvězdička“ (ibid.: 161). Tehdy příznačně vyvstává naděje a rýsuje se zvrát v pouti herecké společnosti tak jako v baronově životě.

Oznamovací větu z názvu kapitoly změníme v závěru na tázací, abychom shrnuli efekty románové krajiny nebo její významné spolupřítomnosti v ději, tedy: „Co způsobil snůh?“ Místo-dekorace zvyšuje dramatickosti cesty, jež sama o sobě – dalo by se říci ze své vlastní „funkce“ – napomáhá sblížení osob, konfesi, ale i nastínění tajemných stránek života a původu, jinými slovy přispívá k vytvoření zápletky pro milostný román podle romantické estetiky. Klopotnou jízdu Thespidovy káry provází historizující diskurz, který vypovídá o společenské marginalitě, jinakosti, ne-li vyděděnctví (použijeme-li romantickou kategorii pro romantickou naraci) herců, a stvrzuje divadelní linii tohoto románu. Okolnosti cesty zapřičiňují *tempus fatalis* – drama dvojí smrti, jež otevírá jisté možnosti estetiky ošklivosti a krutosti života ve spojení jak s groteskností (divadelností), tak s básnickou prózou. Dvojí smrt,

11 Nad románem jako by se neustále vznášelo pověstné memento Molièrova osudu i jeho herecké skupiny: Molière byl, jak známo, oblíbencem a jedním z hlavních autorů zábav Ludvíka XIV., který se stal kmotrem jeho dítěte. Když Molière zemřel, jedině králova moc a přimluva u pařížského arcibiskupa umožnily církevní pohřeb tohoto „komedianta“, ovšem v nočních hodinách a bez pompy.

s níž koresponduje zvolená a tvarovaná krajina, čas zimní bouřlivé noci na odlehlých místech, přivolává hrozivé a dobrodružné epizody, znamení nebezpečí a dobrodružství příběhů románu *de cape et d'épée*, ve kterém hrdinové musejí vykonat činy statečnosti, ve kterém je nutné ukázat etiku a praxi odvahy. A konečně, smrt herce Fanfaróna-Matamora usnadnila mladému baronu de Sigognac zlomové rozhodnutí, to znamená začátek nového, nové kreace: překonat šlechtickou pýchu, nebýt hercům na obtíž a dočasně zastat v jejich společnosti roli komického tlučhuby (statečný muž, šlechtic starobylého rodu a zároveň, jak se ukáže, talentovaný herec je v duchu Diderotova *Paradoxu o herci* schopen ztělesnit svůj antipod):

Mé jméno už není Sigognac [...]. Svinuji svůj baronský titul a ukládám ho na dno cestovního vaku jako oděv, který už není v módě. Napříště mě jím neoslovujte. Uvidíme, zda v tomto převlečení mě neštěstí ještě pozná. Nastupuji tedy po Fanfarónovi a přijímám krycí jméno kapitán Fracasse!  
(ibid.: 158)

Tato volba je stejně tak volbou lásky jako i naděje v životní úspěch se zpola skrytou identitou, s divadelní maskou, již lze vždy nasazovat i snímat. Výsledkem konglomerátu rytíře a herce je velmi disponibilní hrdina. – Kapitola „Co způsobil sních“ (a na ni navazující, jakoby autoreflexivní kapitola „Román odůvodňuje svůj název“) nabízí komponovaný celek sekvencí, které rozehrávají nebo několika symbolickými znaky a zápletkami význačně předjímají románové možnosti *Kapitána Fracasse*, potenciality žánrové, tematické, diskurzivní.

## PRAMENY

### Gautier, Théophile

1922 [1863] *Le Capitaine Fracasse* (Wien: Manz)

1932 [1838] „Watteau“ (La Comédie de la Mort), in idem: *Poésies complètes 2*, ed. René Jasinski (Paris: Firmin-Didot), s. 75

1973 [1835–1836] *Mademoiselle de Maupin* (Paris: Gallimard)

1984 [1863] *Kapitán Fracasse*, přel. Eva Musilová, ilustrace Gustave Doré (Praha: Odeon)

### Rostand, Edmond

1996 [1897] *Cyrano z Bergeraku*, přel. Jindřich Pokorný, in Jiří Našinec, Marie Paříková, Terezie Pokorná, Jindřich Pokorný, Anton Vantuch (eds.): *Kniha o Cyranovi* (Praha: Mladá fronta), s. 15–156



## LITERATURA

### **Baudelaire, Charles**

1859 *Théophile Gautier, notice littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo* (Paris: Poulet-Malassis et de Broise – fac-similé Wikisource 2013)

### **Delvaile, Bernard**

1968 *Théophile Gautier* (Paris: Seghers)

### **Gautier, Théophile**

1995 [1868] *Charles Baudelaire*, přel. Otokar Levý (Praha: KRA)

### **Genette, Gérard**

1972 „Discours du récit“, in idem: *Figures 3* (Paris: Éditions du Seuil), s. 71–256

1982 *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (Paris: Éditions du Seuil)

### **Hrbata, Zdeněk**

2013 „O poetice *Kapitána Fracasse*“, in Ondřej Pilný, Mirka Horová (eds.):

*Tis to Create & in Creating Live. Essays in Honour of Martin Procházka* (Prague: Charles University, Faculty of Arts), s. 74–86

### **Ippolito, Christophe**

2009 „Police du descriptif“, *Romantisme*, č. 146, s. 101–111