

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Katedra divadelní vědy

**Bakalářská práce**

Michal Zahálka

**Dramatické odpovědi  
na Molièrova *Misantropa***

*Dramatic Responses to Molière's *The Misanthrope**

**Praha 2013**

**Vedoucí práce: Mgr. Petr Christov, PhD.**

## Poděkování

Děkuji dr. Petru Christovovi (nejen) za vedení této práce.

Děkuji všem, kteří přímo či nepřímo ovlivnili mé smýšlení o divadle a dramatu; vedle všech pedagogů si zámku zaslouží především Jan Císař, Vladimír Mikulka, Přemysl Rut a Jan Šotkovský, kterým vděčím za mnohé.

Děkuji své rodině a svým blízkým, bez jejichž psychické a jiné podpory by (nejen) tato práce nikdy nevznikla. Jmenovitě potom děkuji Janě Bartůňkové a Natálii Preslové za pomoc se sháněním obtížně dostupné literatury.

Děkuji.

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Hradci Králové dne 6. května 2013

## Klíčová slova

### Česky:

francouzské drama, druhé díly, Molière, Misanthrop, Rousseau, klasicismus, osvícenství, francouzská revoluce, bulvární divadlo

### English keywords:

*French drama, sequels, Molière, Misanthrope, Rousseau, classicism, enlightenment, French revolution, Boulevard theatre*

## Abstrakt

Práce sleduje fenomén fabulačních „druhých děl“ k Molièrovu *Misanthropovi*, jak vznikaly ve francouzské (zejména dramatické) literatuře v různých dobách a společenských situacích – od časů francouzské revoluce až po devadesátá léta 20. století. Jejím hlavním zájmem při zkoumání těchto textů je zjištění pozice, z níž vstupují do letitých sporů o výklad původní hry (příčemž jako základní rozlišení v těchto sporech je vytyčená slavná polemika mezi Rousseauem a d'Alembertem), a pojmenování strategií práce s příběhem a charakterizací klíčových postav u jednotlivých autorů. Kde je to možné, všímá si také kritických ohlasů na jednotlivé hry a jejich scénické uvedení. V závěru všechny hry analyticky srovnává a naznačuje možné vývojové tendence v přístupu k materiálu: v průběhu let je patrný posun pozornosti od filozofických problémů hry k nenaplněnému milostnému vztahu Alcesta a Celimeny.

### **English abstract:**

*The thesis follows the phenomenon of sequels to Molière's The Misanthrope as they appeared in French (mostly dramatic) literature in various eras and socio-political situations – ranging from the times of the French revolution up to the 1990s. The main interest in examining those texts is finding a standpoint each author takes within the ongoing disputes of the original play's interpretation (using the famous dispute between Rousseau and d'Alembert as a basic distinction in those disputes) and describing strategies of each author's work with the story and characterisation of key characters in the plays. Critical responses to the plays and their staging are discussed wherever possible. In the conclusion, the plays are compared analytically and possible trends in the approach to the material are outlined: the focus visibly shifts from the philosophical questions of the play to the unfulfilled love affair between Alceste and Celimene over the years.*

# Obsah

<b>I. Úvodem</b>	8
<b>II. Kdo je tady misantrop?</b> (Východiska, teze, témata)	
1. Dichotomie interpretací	12
2. Jak končí <i>Misanthrop</i>	17
3. Vytyčení sledovaných témat	21
<b>III. Misanthrop a revoluce</b> ( <i>Molièrův Filint Fabra d'Églantine</i> )	
1. O jednom zvláštním útoku	22
2. Hra o směnku	24
3. Kdo s čím zachází...	29
<b>IV. Cesta z města</b> (Alcestovy pastorální idyly)	
1. Socializace Alcesta (Misanthrop u Marmontela a Demoustiera)	30
2. Alcest jako <i>vecchio</i> ? ( <i>Misanthropova poustevna</i> Alfreda Cauveta)	34
<b>V. Jak se Misanthrop (ne)mýlil</b> ( <i>Alcestův obrat</i> Georgese Courtelina)	
1. Misanthrop už zase napravený	37
2. Recidiva sonetu	38
3. „Šesté dějství“	42

**VI. Padlý příběh** (*Misanthrop* a popkultura: červená knihovna, bulvární divadlo)

1. Sen jedné učitelky (*Celimena* Claude Labarraque-Reyssacové) 43
2. Zamilovaný popudlivec (*Celimena a kardinál* Jacquese Rampala) 46

**VII. Závěry** (a závěrem)

1. Dramatis personae neboli Kdo zůstal 49
2. Kaširovaný kolorit (Proměny a zákonitosti fikčního světa) 51
3. (Úplným) závěrem 53

**Literatura**

1. Primární texty 54
2. Sekundární literatura 55
3. Audiovizuální prameny 56
4. Internetové zdroje 56

# I.

## Úvodem

„*Jak to bylo dál?*“ Otázka, kterou si s oblibou klade snad každý náruživý čtenář beletrie i divák zábavných filmů, nezřídka dráždí a inspiruje i autory – je vcelku lhostejno, zda finančně, či ideově, důsledek je zřejmý. Dnes by se mohlo zdát, že žijeme doslova v éře druhých dělů: nejrozličnějších sequelů, prequelů, spin-offů a rebootů jsou plná kina i knihkupectví, v televizi seriály či minisérie početně výrazně převyšují „jednorázovou“ původní dramatickou tvorbu. Ani v nejmenším však nejde o vynález moderní doby; ostatně i v období francouzského klasicismu, které nás bude zajímat, píše Pierre Corneille po svém úspěšném *Lháři* (*Le Menteur*, 1644) také komedii nazvanou prostě *Pokračování Lháře* (*La Suite du Menteur*, 1645).

„*Jak to bylo dál?*“ v případě Molièrova *Misanropa* je otázka logická i podivná zároveň. Logická proto, že hra má otevřený konec: nejasností k zodpovězení (a tudíž i možností pro pokračování) je mnoho. Podivná proto, že děj je ve skutečnosti skoro poslední, oč v *Misanropovi* běží. Je to nejabstraktnější z Molièrových her, svým způsobem hra problémová: na scénu tu Molière přivádí především různé přístupy ke dvorským mravům. Řečeno s Karlem Krausem: „Obsah hlavních situací se dá shrnout do dvou vět.“<sup>1</sup> Tak jaképak pokračování? Přesto ty bezmála půl čtvrtého století trvající spory o výklad *Misanropa* podnítily kromě nesčetného množství knih, dopisů, esejí a polemik také vznik několika různých fabulačních pokračování

---

1 KRAUS, Karel. *Misanropova dvojí tvář*. In Týž. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001. S. 304.



Molièrovy hry. Specifická (nikoliv však ojedinělá) jsou tím, že žádné z nich nenapsal autor prvního dílu.

Pokusy pozdějších autorů navázat na nějaký původní příběh jsou obecně vzato (a vcelku logicky) privilegiem děl, jež vstoupila do širšího (pop)kulturního povědomí: svébytným fenoménem zejména severoamerické literatury dvacátého století jsou například pokračování, alternativní náhledy a variace slavného románu Margaret Mitchellové *Jih proti Severu*<sup>2</sup>, u něž stejně jako u *Misanropa* dráždí otevřený konec a láká atraktivní (historický, resp. historizující) fikční svět. A nemusíme hned utíkat k próze dvacátého století: stejně tak známe ze světového i českého dramatu také početná (a zdaleka nejen parodická či komediální) zpracování Shakespearova *Hamleta*, samo sebou s tím rozdílem, že u *Hamleta* najdeme „skutečná“ pokračování jen výjimečně (pokud vůbec); mnohem častější jsou apokryfy a boční pohledy (jako slavná Stoppardova hra *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtví*). Apokryfní (tedy fabuli původního díla modifikující) tvůrčí přístup se zpravidla uplatňuje i u těch děl, jejichž příběh se odehrává po událostech původního *Hamleta* (například *Fortinbras se opil* Janusze Głowackého či *Vzpomínka na Hamleta* Oldřicha Daňka).

V případě děl inspirovaných Molièrovým *Misanropem*, o nichž tato práce pojednává, můžeme naopak mluvit o pokračováních v pravém slova smyslu (svým způsobem k nim tedy nejbližší má jedna ještě starší francouzská dramatická „série“, několik anonymních pokračování proslulé frašky o Mistru Pierru Pathelinovi<sup>3</sup>). Všechna respektují děj výchozí hry a s nějakým časovým odstupem na něj navazují, ale nejen to: všechna jsou také psaná veršovým rozměrem originálu, všechna chtějí napodobit Molièrův styl a více či méně i estetiku klasicistního dramatu. Přinejmenším v jednom případě můžeme dokonce hovořit o oblasti, kterou moderní popkultura zná jako tzv. *fan fiction*; vymezit si ji můžeme přibližně jako oblast děl vytvářených fanoušky literárního či audiovizuálního díla, jež tvůrčím způsobem rozvíjejí jejich fabuli nebo její dílčí části a fungují v rámci fikčního světa původního díla.<sup>4</sup>

2 Viz GÓMEZ-GALISTEO, M. Carmen. *The Wind is Never Gone: Sequels, Parodies and Rewritings of Gone with the Wind*. Jefferson: McFarland, 2011.

3 Viz JACOB, P. L. (ed.). *Recueil de farces, soties et moralités du XV<sup>e</sup> siècle*. Paris: Garnier Freres, 1876.

4 Srov. např. BUSSE, Kristina – HELLEKSON, Karen (eds.). *Fan Fiction And Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*. Jefferson: McFarland, 2006. a slovníkové heslo Fan fiction ve slovníku Merriam-Webster [online]. [cit. 13. 3. 2013]. URL: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/fan%20fiction>>.

Zároveň je ale jasné, že sebevěrněji míněný pokus o pokračování tak významově nejednoznačné hry, jakou je *Misanthrop*, musí nevyhnutelně reinterpetovat její klíčový konflikt a přinášet s sebou významové posuny – nemluvě o tom, že hned první z těchto pokračování podle všeho vzniklo zejména *kvůli* této reinterpetaci. Právě to, jak se jednotlivé hry vztahují ke sporům o výklad Molièrových hry (a zejména povahu Alcesta), by mělo být jedním z ústředních témat této práce. S první ze sledovaných her tento přístup ostatně ve zkratce naznačil už Vladimír Mikeš ve své monografii o francouzském barokním divadle – jeho zmínka o hře Fabra d'Églantine v kapitole Spory o Misanropa<sup>5</sup> a následný čtenářský objev hry Georgette Courtelina vyvolaly chuť prozkoumat tuto problematiku do hloubky a poskytnout k Mikešově monografii jakousi dlouhou poznámku pod čarou.

Vedle vztahu k oněm filozoficko-etickým sporům budeme ohledávat i to, jakým způsobem jednotliví autoři pracují s Alcestovým příběhem, jinak řečeno jaké jsou *možnosti* příběhu – jak se proměňují a posouvají postavy či motivické linie originálu, jež v pokračováních variují, a jak si autoři uzpůsobují fikční svět *Misanropa*. Zajímat nás bude, zda a jak se do her přes veškerou snahu o „molièrovskost“ promítá také dobový literární a politický kontext a případně také literární a dramatická zručnost autorů. Zkoumatelných témat a problémů, jak vidno, není málo: už proto si tato práce nechce stanovit nějakou závaznou metodologii a postupně ji slepě aplikovat na všechny předmětné hry. Spíše si chce všimnout toho, co je na té které hře pozoruhodné – někdy se k tomu hodí kontextuální, kulturně-historický přístup, jindy zase přísně věcná analýza a interpretace, a nejčastěji výklad za použití obou přístupů (z téhož důvodu také není nutné věnovat všem hrám „vyváženě“ stejný prostor). V závěru potom dojde i na srovnávací analýzu včetně některých tvrdých dat.

Konkrétně nás budou zajímat tyto texty: *Molièrův Filint aneb Pokračování Misanropa* (*Le Philinte de Molière, ou La suite du Misanthrope*, prem. 1790) Fabra d'Églantine<sup>6</sup>, *Alcest na venkově aneb Opravený Misanthrop* (*Alceste à la campagne, ou Le Misanthrope* (sic!) *corrigé*, prem. 1790) Charlese-Alberta Demoustiera<sup>7</sup>, *Misanropova*

5 MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo francouzského baroka*. Praha: AMU, Divadelní ústav, 2001. S. 359 - 361.

6 D'ÉGLANTINE, Fabre. *Le Philinte de Molière, ou La suite du Misanthrope*. In *Répertoire général du théâtre français. Comédies en vers. Tome XVI*. Paris: Veuve Dabo, 1821.

7 DEMOUSTIER, Charles-Albert. *Alceste à la campagne, ou Le Misanthrope corrigé*. Paris: Barba, 1798.

*poustevna* (*L'Ermitage du misanthrope*, vyd. 1869) Alfreda Cauveta<sup>8</sup>, *Alcestův obrat* (*La Conversion d'Alceste*, prem. 1905) Georgese Courtelina<sup>9</sup>, *Celimena aneb Alcestův návrat* (*Célimène ou Le retour d'Alceste*, prem. 1954) Claude Labarraque-Reyssacové<sup>10</sup> a *Celimena a kardinál* (*Célimène et le cardinal*, prem. 1992) Jacquese Rampala<sup>11</sup>. V celé práci budeme pracovat se zde citovanými edicemi, dále už jen s uvedením čísla dějství a výstupu (číslování veršů bohužel ve všech edicích chybí – kritického vydání se ani jednomu z textů nedostalo); s původním *Misanthropem* pracujeme v kritickém vydání Jacquese Chupeaua z nakladatelství Gallimard z roku 2000<sup>12</sup>. Není-li uvedeno jinak, cizojazyčné texty jsou citovány v překladu autora, v případě ukázek veršovaných textů v originále s orientačním překladem v poznámce pod čarou.

Na úvod ještě zbývá jedno čestné prohlášení: nemohu samozřejmě vyloučit, že existují i další fabulační pokračování *Misanropa*, ale tato jsou všechna, která jsou mi známa. (Žádná mně dostupná sekundární literatura se o žádné další neznámé hře nezmiňuje; *Le Misanthrope et L'Auvergnat* Eugèna Labiche, Schillerův *Der Menschenfeind* a další hry se sice k *Misanropovi* odkazují názvem, potažmo tématem, ale na jeho děj nenavazují.) Stejně tak nelze vyloučit ani to, že na totéž téma už vznikla nějaká podobná studie – tímto prohlašuji, že mi o její případné existenci není nic známo. Ale teď už k samotnému zdroji, tedy k Molièrově hře, nad níž si upřesníme problémy, jež nás budou na jejích pokračováních zajímat.

---

8 CAUVET, Alfred. *L'Ermitage du misanthrope*. Paris: Imprimerie de Jouaust, 1869.

9 COURTELINE, Georges. *La Conversion d'Alceste*. In týž: *Théâtre*. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.

10 LABARRAQUE-REYSSAC, Claude. *Célimène ou Le retour d'Alceste*. Paris: Debresse, 1957.

11 RAMPAL, Jacques. *Célimène et le cardinal*. Paris: Librairie Théâtrale, 1997.

12 MOLIÈRE. *Le Misanthrope*. Paris: Gallimard, 2000.

## II.

### Kdo je tady misantrop?

(Východiska, teze, témata)

#### 1. Dichotomie interpretací

Jak zamýšlel vyznění *Misanthropia* sám autor, to se dozvíme jen stěží – ale zeptat se ho na to nemohl ani žádný z pozdějších „pokračovatelů“, takže nás to nemusí příliš trápit, a spekulace o tom, nakolik do hry promítá svá osobní traumata z manželství s Armandou či dvorského života, můžeme klidně nechat stranou. Zato všichni docela určitě znali nejslavnější polemiku, jež se nad ním rozpoutala: Jean-Jacques Rousseau věnoval kritice *Misanthropia* a toho, co pokládal za Molièrovo vidění povahy Alcesta, značnou část svého proslulého *Dopisu d'Alembertovi*<sup>13</sup>, a od d'Alemberta se dočkal polemiky i v tomto bodě.<sup>14</sup> Základní námitku, kterou Rousseau vznáší, lze shrnout asi takto: Alcest je poctivý, upřímný člověk hodný úcty – jenže Molière ho zcela nepatřičně zesměšnil, protože příliš dbal na to, aby rozesmál hlediště, a výsledkem je satira ctnosti. D'Alembert replikuje, že Rousseau soudí Molièrovo pojetí Alcesta příliš přísně: to, že je možné se zasmát jeho prudkosti, neznamená, že by byl sám o sobě směšný, neubírá to na síle jeho charakteru. („Komično není vždy znamením chyby v morálním smyslu“, vyvodí z Alcestova příkladu později Bergson. „Alcestova povaha je povahou dokonale čestného člověka. Je však nespolečenský, a tím i komický.“<sup>15</sup>)<sup>16</sup>

13 Viz ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dopis d'Alembertovi*. Přel. Zdeněk Bartoš. Praha: KANT, 2008.

14 Viz D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Dopis panu Rousseauovi* (...). In: ROUSSEAU, Op. cit.

15 BERGSON, Henri. *Smích*. Přel. Eva Majorová a Ladislav Major. Praha: Naše vojsko, 1993. S. 65.

16 O tom, jak funguje komika a „ekonomie smíchu“ v *Misanthropovi* a možnostech jeho interpretace, píše mnohem později – roku 1995 – Jesse Dickson v pozoruhodné studii *Ideologie smíchu aneb Jak interpretovat Misanthropia*. Klíčový paradox, který je v jádru sporu Rousseaua a d'Alemberta, popisuje takto: „Od počátku Misanthrop bojuje se všemi formami smíchu [...]. Odhaluje

„Není nikdo, kdo by si ho [Alcesta] nevážil,“ tvrdí d'Alembert<sup>17</sup> – to je velice cenné dobové svědectví. A zrovna tak příznačné je, že d'Alembert připouští, že je *Misanthrop* „mistrovské dílo“, jež „možná předběhlo o pár let své století“<sup>18</sup>. Některé novodobé texty (především z oblasti přehledové literatury<sup>19</sup>) tento postřeh zjednodušují do teze, že Molière psal Alcesta jako jednoznačně komickou figuru a až pozdější doby jej začnou brát vážně – skoro jako jakási francouzská obdoba Shakespearova Shylocka.

Tak jednoduché to ale není. V předmluvě, kterou první vydání *Misanropa* opatřil někdejší Molièrův hlasitý kritik Donneau de Visé, sice čteme, že „misanthropův přítel [Filint] je tak rozumný, že by se mu všichni měli snažit podobat; není zbytečně moc, ani příliš málo kritický, nezavádí věci do jedné ani do druhé krajnosti“<sup>20</sup> (klidně můžeme s Vladimírem Mikešem soudit, že „jistě tlumočí Molièrovo stanovisko“<sup>21</sup>), a o Alcestovi, že „by měl všechny, kteří se mu podobají [v jeho záporných vlastnostech], ponouknout k nápravě“<sup>22</sup>, ale zároveň už tady dostává Alcest za pravdu. „Autor nechává misanropa hovořit o dobových mravech,“ píše de Visé. „Obdivuhodné je, že ač působí do jisté míry směšně, říká naprosto správné věci.“<sup>23</sup>

(De Visé má samozřejmě proti autorům pozdějších komentářů jednu jednoznačnou výhodu: *Misanthrop* byl jako ostatní Molièrovy texty psán pro účely konkrétní inscenace, pro konkrétní herce, a scénář jako takový je vlastně jen torzem mnohem komplexnějšího uměleckého díla. Za pozornost v tomto ohledu stojí

---

**spoluvinu [...] těch, kteří se smějí, a jejich uspokojení sebou samými. Tím zpochybňuje morální statut smíchu a připravuje cestu všem budoucím rousseauovským pohoršením. Demaskovat agresivitu smíchu, to je pro hrdinu komedie dost nevšední úkol [...]. Zpomalí-li režisér tempo a umožní-li, aby se vnutil moralista, je to pro smích studená sprcha. V tom je výzva: jak navzdory tomu všemu rozesmát? Obvyklé řešení je nechat vyniknout ty aspekty, které jsou na tomto sucharském Misanthropovi komické: protiklad povznesení a prchlivosti, vznešených idejí a popudlivých reakcí. U Alcesta se v kůži jediného člověka snoubí moralista, milenec i cholerik – mimořádně směšný protiklad.“**

DICKSON, Jesse. L'Idéologie du rire ou, comment interpréter Le Misanthrope. *The French Review* 68, 1995, č. 4. S. 595.

17 D'ALEMBERT, J. Op. cit., s. 206.

18 Op. cit., s. 207.

19 Viz např. ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Sv. 1. Brno: Host, 2012. S. 153.

20 DE VISÉ, Donneau. Lettre écrite sur la Comédie du Misanthrope. In *Les oeuvres de Monsieur de Molière*. Amsterdam: Pierre Brunel, 1725. S. 177.

21 MIKEŠ, V. Op. cit., s. 361.

22 DE VISÉ, D. Op. cit.

23 Op. cit.

studie Rogera W. Herzela, jež se pokouší vydedukovat z dobových pramenů přibližnou podobu herectví, resp. pojetí postav, v původní inscenaci. Podle Herzela je sice vzhledem k Molièrovým hereckým dispozicím nepravděpodobné, že by Alcesta hrál vysloveně navážno, ale podle dobových dokladů lze vytušit, že jej nehraje ani svým obvyklým komediálním způsobem.<sup>24)</sup>

S jistou mírou zjednodušení můžeme vytyčit dva základní přístupy k Alcestovi. Je to buď směšný škarohlíd, nebo světlý hrdina.<sup>25</sup> Na tom, že by *měl být* tím druhým, panuje v dějinách molièrovských komentářů v zásadě shoda – pomlouvání a přetvářku ve společenském životě by asi vysloveně obhajoval a vyzdvihoval málokdo – ale jak skutečně vypadá v Molièrově hře? Mohlo by se zdát, že Rousseau bude se svým příkrým soudem v menšině a že pozdější interpretace už jistou komičnost přijímají jako nedevalvující rys Alcestovy povahy, ale přece: třeba Erika Fischer-Lichte jako by sdílela Rousseauovo čtení, když svede ve shodě se svou tezí o dějinách dramatu coby dějinách inscenování „já“ přesvědčivě vyargumentovat portrét Alcesta jako do sebe zahleděného egomaniaka a uzurpátora, který nosí společenskou masku jako všichni ostatní, ale na rozdíl od nich si toho není vědom.<sup>26</sup>

Do hry tu potom – především ve starších textech – vstupuje ještě jeden aspekt: pozitivistická potřeba určit, jak to myslel autor. Alcest je směšný škarohlíd, protože ho Molière chtěl zesměšnit, říká Rousseau. Alcest je světlý hrdina, protože Molière chtěl jeho ústy kritizovat dobové mravy, říká d'Alembert. Alcest je světlý hrdina, i když ho Molière chtěl zesměšnit; dnešní „světlu“ interpretaci hra umožňuje vlastně jen náhodou, říkají literatury v kostce. Na této ploše, kterou si můžeme s trochou nadsázky představit jako výklad postavy na ose *x* a předpokládaný záměr autora na ose *y*, potom můžeme najít i východiska jednotlivých pokračování – a to nejenom těch, která si kladou výslovně za cíl *Misanthropia* „opravit“.

24 HERZEL, Roger W. "Much Depends on the Acting": The Original Cast of *Le Misanthrope*". *PMLA* 95, 1980, č. 3. S. 348-366.

25 Pro tuto dichotomii viz např. KRAUS, Karel. Op. cit., s. 302.: „Alcest je směšný, žlučovitý, nespolečenský mrzout, škarohlídký moralista, který by chtěl všechny lidi kolem sebe, a vůbec celý svět, změnit podle svých velmi vyhraněných představ. A poněvadž se mu to nedaří, a naštěstí ani podařit nemůže, opouští společnost – vlastně je z ní vyhnán.

Alcest je světlý hrdina, vznešený a ušlechtilý bojovník za pravdu absolutní, za čistý, upřímný vztah mezi lidmi, za mravnost nezkalenou společenskou přetvářkou. Neúprosný kritik společnosti, milenec ryzího citu. Protože tragicky ztroskotává v lásce i ve snahách nápravných, uchyluje se do samoty, aby se oddal meditacím o budoucím lepším lidstvu.“

26 FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy*. Přel. Adam Bžoch. Bratislava: Divadelný ústav, 2003. S. 157-168.

## Odbočka překladatelsko-interpretací

Myšlenkovou otevřenost a nejednoznačnost *Misanthropie*, které v rámci vyznění celé hry umožnily tyto spory a výklady, si můžeme demonstrovat i v mikroměřítku – na příkladu jednoho jediného verše, který je pro pochopení Alcesta docela významný a který se mimochodem ozvěnou vrací hned ve třech z šesti pokračování *Misanthropie*. Najdeme ho hned v prvním výstupu prvního dějství. Alcest s Filintem se přou, zda se měl Filint chovat přátelsky k člověku, který jej oslovil na ulici, ale jež si Filint ve skutečnosti nepamatoval. Popuzený Alcest tvrdí, že toto Filintovo laciné gesto k cizímu člověku devalvovalo jejich vlastní přátelství, a jednu svou čtyřiatvacetiveršovou promluvu končí následujícím dvojverším:

*Je veux qu'on me distingue; et, pour le trancher net,  
L'ami du genre humain n'est pas du tout mon fait.* (I.1.63-64)

Doslova přeloženo to znamená přibližně toto: „Chci být odlišován [tedy: chci, aby se ke mně mí přátelé chovali jinak než k ostatním] a, krátce řečeno, přítel lidského pokolení mi nevyhovuje.“ (Lexikologické upřesnění: slovník idiomů z roku 1654 uvádí u mnohoznačného slova *fait* dvě alespoň trochu relevantní idiomatické vazby, *c'est mon fait* s významem „vyhovuje mi to, je mi to vlastní“, a *ce n'est pas ton fait* s významem „netýká se tě to“.<sup>27</sup>)

„Přítel lidského pokolení mi nevyhovuje“ – co s tím? Znamená to, že je Alcest nepřitelem lidstva (že mu „není vlastní“ být jeho přítelem)? Nebo je to jen nadsázka, která znamená, že se nechce kamarádit s kdekým (resp. že se nechce kamarádit s někým, kdo se kamarádí s kdekým) – podobná, s níž francouzština výraz „všechny“ označuje přeneseně jako „celý svět“ (*tout le monde*), a podobná, jakou najdeme v ironicky štiplavé podobě o dějství dál v dialogu s Celimenou.<sup>28</sup>

Jedna věta – a dvě tak protikladné možnosti čtení! Její nástrahy se samozřejmě promítají i do českých překladů. Přímo instruktážně ukazuje obě možnosti jejího čtení Svatopluk Kadlec. V prvním vydání jeho překladu, jež vyšlo v nakladatelství Československý Kompas někdy po jeho jevištní premiéře v listopadu 1945, vypadá předmětné dvojverší takto:

27 OUDIN, Antoine. *Curiositez françoises pour supplément aux dictionnaires*. Paris: Antoine de Sommerville, 1654. S. 165.

28 **C:** *Mais de tout l'univers vous devenez jaloux.* (Vy prostě začínáte žárlit na celičký vesmír!)  
**A:** *C'est que tout l'univers est bien reçu de vous.* (Však vy tu taky celý vesmír moc pěkně přijímáte!)  
(II,1, 495-496)

*Já, pane, přeji si být lišen od druhých.*

*Být vážen se kdekým – to, prosím, nechtěl bych.<sup>29</sup>*

Ve vydání z roku 1954 z SNKLHU už ale čteme:

*Já žádám, aby mě tak trochu lišili.*

*Mně zkrátka lidé jsou na výsost nemilí.<sup>30</sup>*

Jiří Zdeněk Novák je z těch umírněnějších – jeho řešení je elegantní, důvtipné a po mém soudu také asi nejpřesvědčivější:

*Chci odlšován být. A příznám bez mučení,*

*že přítelíček všech, to ideál můj není.<sup>31</sup>*

Vladimír Mikeš vykládá dvojverší docela ostře; inspirován patrně velkolepým prohlášením, jež viděl ve druhém verši, vložil silně emotivní životní postoj i do toho původně „střízlivého“ prvního:

*Já chci být prostě já, když žít, tak ve stoje,*

*a přítel lidstva? Ne, to nevím, co to je.<sup>32</sup>*

Ani on však nedosáhl naprosté nekompromisnosti slovenských překladatelů Vojtecha Mihálika a Štefana Povchaniče:

*V tom zástupe chcem zostat' odlšžený, sám,*

*pretože ľudským davom zväčša pohrdam.<sup>33</sup>*

„Přítelíček všech není můj ideál“ a „lidským davem z větší části pohrdám“: můžeme-li takto rozdílně číst jeden jediný verš, pak snadno najdeme v celé hře dostatek důkazů pro oba póly vidění Alcesta (případně Filinta) i libovolnou variaci. A o to větší prostor hra nabízí autorům svých pokračování.

---

29 MOLIÈRE. *Misanthrop*. Přel. Svatopluk Kadlec. Praha: Československý Kompas, bez vrocení (po r. 1945). S. 9.

30 MOLIÈRE. *Misanthrop*. Přel. Svatopluk Kadlec. In Týž: *Hry II*. Praha: SNKLHU, 1954. S. 229.

31 MOLIÈRE. *Misanthrop*. Přel. J. Z. Novák. In Týž: *Lakomec, Misanthrop, Tartuffe*. Praha: Mladá fronta, 1966. S. 107.

32 MOLIÈRE. *Misanthrop*. Přel. Vladimír Mikeš. Praha: Artur, 2007. S. 9.

33 MOLIÈRE. *Misanthrop*. Přel. Vojtech Mihálik a Štefan Povchanič. In Týž: *Komédie*. Bratislava: Tatran, 1975. S. 10.



## 2. Jak končí *Misanthrop*

Je nasnadě, že mimořádně podstatný je pro pokračování *Misanropa* (vlastně pro jakékoliv pokračování čehokoliv) konec předcházejícího dílu. Molièrův *Misanthrop* končí s výjimkou sblížení Filinta a Elianty zcela nekomedialně (a to ještě výrazněji, než jiné Molièrovy hry): Celimena ztrácí své výsadní postavení, všichni se od ní odvrátí. Alcestovi se konečně povedlo setřást cit k Celimeně a s jistým pochybným klidem oznamuje svůj odjezd z města, a v salonu zanechává o samotě milence Filinta a Eliantu.

Jenže úplný konec ještě přijde: Filint oznamuje svůj záměr Alcesta zastavit a vymluvit mu jeho záměr odjet. Kdybychom stáli ve vedlejší místnosti, uvidíme úplně tentýž obraz, jaký jsme viděli na začátku hry: vejde zachmuřený Alcest a pár kroků za ním spěchá Filint, který jej chce utišit. *Misanthrop* končí neobvykle – v akci, v pohybu, v běhu, zdánlivě neuzavřeně – a nechává po sobě řadu naléhavých otázek. Především: dostihne Filint Alcesta? Chce Alcest skutečně odjet z města, nebo je to jen další ze zlostných rozmarů? A odjede-li, kam?

### Odbočka inscenačně-interpretální

Míru otevřenosti konce hry si opět můžeme doložit: mnohé se vyjeví, když prozkoumáme, jak se závěrem *Misanropa* nakládají vybrané inscenace. Klíčovým tématem je především to, jak vypadá Alcestův odchod (ve vztahu k Celimeně a k ostatním) a jaké jsou reakce okolí.

Jako první příklad může posloužit inscenace režiséra Václava Hudečka, jež měla premiéru v Městských divadlech pražských (na scéně Komorního divadla) 8. února 1968. Hudečkova inscenace uváděná pod názvem *Óda na krále* je zároveň poměrně výraznou úpravou, která téma hry vyhrocuje politicky: Orontova báseň, kterou Alcest zkritizoval, nebyla sonetem o marné naději a neopětované lásce, nýbrž chvalozpěvem na panovníka, a Alcestovi teď proto hrozí bezprostřední nebezpečí.

Text prošel několikerou úpravou – Hudečkův scénář, který je k dispozici<sup>34</sup>, nezachycuje ještě finální podobu použitého textu, jak dokládají úryvky z inscenace zachycené v televizním dokumentu o Václavu Voskovi<sup>35</sup>. (Program k inscenaci – na

34 HUDEČEK, Václav. Inscenační plán *Misanthrop. Tragikomedie o dvou dílech*. Strojopis uložen v knihovně Divadelního ústavu, sign. P 12910. Bez vnočení.

35 *Jubilant* (režie Václav Hudeček [sic!], ČST 1968). Dostupné jako bonusový materiál na DVD *Vajíčko*, Praha: Thespis 2006.

rozdíl od scénáře – uvádí překladatele J. Z. Nováka také jako autora „literární úpravy“; vzhledem k rytmickým nedokonalostem Hudečkova dochovaného textu<sup>36</sup> lze soudit, že byl k práci na inscenaci přizván, aby novou úpravu stylisticky sladil se svým vždy prozodicky přesným překladem.) Srovnáním jedné situace – konce posledního dialogu Celimeny s Alcestem – ve všech třech textech (v Novákově překladu, Hudečkově scénáři a výsledném textu inscenace, jak ji zaznamenala televize) lze jasně doložit, jak se mění čtení vztahu Alcesta a Celimeny a jejich definitivního rozchodu.

#### **Molière/Novák:**

*ALCEST:* [...] *Či život se mnou jen, to pro vás pranic není?*

*CELIMENA:* *Samota v dvaceti! Jak brožné pomyslení!*  
*Nemám dost moudrosti, ba ani síly dost,*  
*abych se rozhodla pro tuhle budoucnost.*  
*Jestli má ruka však vás může uspokojit,*  
*jsem ihned ochotna ji s vaší sňatkem spojit*  
*a...*

*ALCEST:* *Díky. Konečně! Teď vámi pohrdám.*  
*Po tomto vašem ne vás teprv dobře znám.*  
*Když neposkytujem si lásku vzájemně,*  
*když já vám nejsem vším, jak vy jste byla mně,*  
*pak o vás nestojím. Dnes volně dýchám znovu.*  
*Po této pobaně jsem posléz bez okovů.*

*(Celimena odchází)*

#### **Hudeček – scénář:**

*ALCEST:* [...] *Či život se mnou jen, to pro vás pranic není?*

*CELIMENA:* *Pobřbít se zaživa! Jak brožné pomyslení!*  
*Již příliš moudrá jsem, naivity nemám dost,*  
*abych se rozhodla pro tuhle budoucnost.*

*ALCEST:* *Když neposkytujem si lásku vzájemně,*  
*když já vám nejsem vším, jak vy jste byla mně,*  
*svobodný cítím se a volně dýchám znovu.*

---

36 Viz např. třetí verš z uvedeného úryvku.

CELIMENA: *Budete litovat...*

ALCEST: *Jsem zase bez okovů!*

*(Celimena v posledním okamžiku skutečně zaváhá.)*

CELIMENA: *Jestli snad ruka má vás může uspokojit,  
jsem ihned ochotna ji s vaší sňatkem spojit...*

*(Alcest velice nešťasten.)*

ALCEST: *Ne, paní, odpusťte. Teď vás už dobře znám.*

CELIMENA: *A nemáte mne rád...?*

ALCEST: *Já vámi pobrdám.*

*(Celimena odchází do sálu a během posledního výstupu organizuje zbytky společnosti opět k menuetu.)*

### **Hudeček/Novák – inscenace:**

ALCEST: *[...] Či život se mnou jen, to pro tebe nic není?*

CELIMENA: *Chtěla bych s vámi žít, ale ne v osamění.*

*To nedokážu, ne. Snad nejsem moudrá dost,  
abych se rozhodla pro tuhle budoucnost.*

ALCEST: *Vím. Já ti nejsem vším, jak ty jsi byla mně.*

*Proto si nemůžu rozumět vzájemně.*

*Tak tedy sbobem buď – už nechci prosit znovu.*

*Tam –*

CELIMENA: *Budeš nešťastný...*

ALCEST: *Snad, ale bez okovů!*

CELIMENA: *Alceste, zůstaňte, vždyť můžu k míru dojít.*

*Tady jsem ochotna svůj život s vaším spojit...*

ALCEST: *Ne, paní, teď už ne. Teď zůstanu už sám.*

CELIMENA: *Máte mne přece rád...?*

ALCEST: *Teď vás i sebe znám.*

Materie původního textu se proměňuje tak, že bez důkladné znalosti originálu by si to čtenář/divák patrně ani neuvědomil: úprava zachovává jednotlivé motivy, obraty a dokonce i rýmy, posouvá jen jejich vztah, styl a kompozici. Výsledný text však lépe koresponduje s Hudečkovým inscenačním záměrem a pojetím Alcesta a

Celimeny v podání Václava Vosky a Ireny Kačírkové, jak je můžeme vyčíst nejen z primárních zdrojů, ale i z dobové kritiky.<sup>37</sup> Hudeček potlačuje Alcestovu komičnost a čte jej jako zásadového intelektuála v konfliktu s dobou. Po tomto rozchodu s Celimenou dostává varování, že musí zmizet z Paříže, a kvůli křivému nařčení (tedy ne kvůli nestálé lásce) se definitivně rozhoduje k odjezdu. Nikdo mu (alespoň podle Hudečkova textu) nebrání – s Filintem a Eliantou se přátelsky loučí a se slovy vrcholné desiluze odchází středem.

Jistě – Hudečkova inscenace je skutečně výraznou úpravou Molièrovu hry. Bytostně odlišné interpretace závěru ovšem můžeme najít i v případě, že se z textu nezmění ani čárka a mění se jen akcenty, jak dokládá dvojice přibližně stejně starých inscenací velkých francouzských divadel z nedávné doby. *Misanthrop* v režii Jeana-Pierra Miquela, kterého na scéně Starého holubníku uvedla Comédie-Française roku 2000<sup>38</sup>, má v sobě podobnou posmutnělost jako ten Hudečkův. Ve scéně rozchodu je mezi Celimenou a Alcestem viditelný cit, zdůrazněný bezprostřední fyzickou blízkostí i pomalými pohyby, které naznačují váhání. Blízkost rtů jen sotva nepřeroste v polibek, nabídnutou ruku Alcest nejdřív pevně stiskne a až potom ji odmítne. Slova o tom, že Celimenu teď jeho srdce nenávidí, pronáší Alcest Denise Podalydèse tlumeně, bez energie, jako by je sám nechtěl slyšet. Celimena v podání Clotilde de Bayser je v tomto závěru nanejvýš emocionálně vzrušená, dohnaná k slzám a zároveň k jistému pochopení.

Stejně jako u Vosky a Kačírkové je vztah těchto dvou o poznání dospělejší a plnější, než nabízí přímočaré čtení textu. Celimena zůstává na scéně, když se Alcest loučí s Filintem a Eliantou. Ti se k ní po Filintově výzvě, aby Alcesta dostihli, ještě vracejí, aby ji utěšili. Potom pomalu a rovněž jaksi bez energie odcházejí – za Alcestem, ale zároveň jako by ho ani dohnat nechtěli. Na scéně zůstává Celimena, zahořklá, samotná, posmutnělá, ale také zvláštním způsobem osvobozená: sundává

---

37 Dle recenze v Zemědělských novinách je Voskův Alcest „**polidštěn, stává se člověkem, s nímž sympatizujeme a jehož políčky společnosti přijímáme bez výhrad.**“ (BR. Ospravedlnění misantropa. *Zemědělské noviny* 6. 3. 1968.)

U Celimeny Ireny Kačírkové je dle svědectví jiného recenzenta vidět „**kultivovaná, inteligentní ženskost, zdaleka ne povrchní, se schopností vycítit, kde jsou skutečné hodnoty života člověka, — ale melancholicky rezignující na jakoukoli vzpouru, přijímající úděl lhát a přizpůsobovat se.**“ (Výstřižek v archivu Divadelního ústavu bez uvedení autora, názvu i zdroje, ale prokazatelně autentická dobová recenze, nadto jedna z nejlépe napsaných, jaké o inscenaci vyšly; fotokopie v archivu autora.)

38 Záznam představení *Le Misanthrope* (režie Jean-Pierre Miquel, režie záznamu Francis Girod, produkce Néria productions, 2000). DVD v archivu autora.

si dlouhou rukavici, protahuje se. A pak už jen tiše sedí, zatímco v podkresu zní italská barokní árie o zrádné lásce – a pomalu se stmívá.

V inscenaci Stéphanu Braunschweiga ve štrasburském Národním divadle z roku 2003<sup>39</sup> je Celimena v podání Maud Le Grévellecové asi nejbližší oné dvacetileté koketě: v poslední scéně je zdrcená svou hanbou, neumí čelit následkům svého chování a Alcestova nabídka společného odchodu z města ji upřímně vyděsí. Její zoufalou nabídku na společný život v Paříži odmítá Alcest (Claude Duparfait) zcela rázně, rozhodně a bez přemýšlení: pro tuto dvojici opravdu žádná společná budoucnost nepřipadá v úvahu. I Duparfaitův Alcest má blízko k vysloveně „misantrópskému“ čtení postavy: žádná voskovská intelektuální rezignace a nalezený vnitřní klid, nýbrž ztělesněná zlost a vztek. Když odejde a Filint se za ním chce vydat, zastaví ho Elianta (Claire Avelinová) všerūkajícím pohledem: „To přece nemyslíš vážně?“ A *Misanthrop* končí s hořce ironickým smíchem...

### 3. Vytyčení sledovaných témat

Sečteno a podtrženo: zajímat nás bude, jak jednotliví autoři domýšlejí Alcestův příběh, jak pracují s motivy Molièrovy hry, jak se vztahují ke světu, v němž se *Misanthrop* odehrává, i to, jak ta která hra obtojí sama o sobě. Především bychom se ale měli dopátrat toho, jaký klíč poskytují jednotlivé hry k centrálnímu problému *Misanropa* a k problematické postavě Alcesta.

---

<sup>39</sup> Záznam představení *Le Misanthrope* (režie Stéphane Braunschweig, produkce TNS a Copat, 2004). DVD v archivu autora.

### III.

## Misantrop a revoluce

(*Molièrův Filint Fabra d'Églantine*)

#### 1. O jednom zvláštním útoku

„Nepochybuji o tom, že s myšlenkami, které jsem předestřel, by nějaký génius mohl napsat nového *Misantropa*, [...] rovnocenného v zásluhách Molièrově hře a nesrovnatelně poučenějšího,“ poznamenává Rousseau na okraj dopisu d'Alembertovi.<sup>40</sup> Netrvalo to ani půl století, než se této výzvy někdo ujal – a v těsně předrevoluční Paříži vznikla hra *Molièrův Filint aneb Pokračování Misanropa*, která si už svým smělym názvem předsevzala Molièra vylepšit. Jejím autorem byl Philippe-François-Nazaire Fabre (nar. 1750 v Carcassonne)<sup>41</sup>, ambiciózní herec a dramatik, který si po vítězství v básnické soutěži na Květinových hrách v Toulouse roku 1771 začal za jméno psát přídomek d'Églantine (églantine = šípková růže), podle trofeje, kterou za svou báseň obdržel. Koncem osmdesátých let, když *Filinta* píše, má za sebou několik vesměs neúspěšných komedií a jednu tragédii. Jeho tvorbě z této doby je vlastní zájem o sociální otázky, jak uvidíme ve *Filintovi* a konec konců i v jeho pozdějším životě – o tom ale až za chvíli.

Soudě dle autorovy předmluvy v prvním vydání hry<sup>42</sup> vznikl *Filint* nejen z podnětu nalezeného četbou Rousseaua (na nějž se Fabre explicitně odvolává, ale i bez toho by byl vliv slavného dopisu zcela evidentní), ale především z nesmírného pohoršení nad jinou, zcela nesouvisející hrou: vtipnou a ironickou komedií *Optimista*

40 ROUSSEAU, J.-J. Op. cit., s. 66.

41 Biografické informace dle BLANC, André. *Le théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Ellipses, 1998. S 111. [Někdy se uvádí i rok narození 1755 – zejména ve starších zdrojích, ale někdy i v novější literatuře, viz ŠRÁMEK, J. Op. cit., s. 225.]

42 D'ÉGLANTINE, Fabre. *Le Philinte de Molière, ou La suite du Misanthrope*. Paris: Prault, 1791. S. i – xlviii.

aneb *Člověk se vším spokojený* z roku 1788<sup>43</sup>, jejímž autorem byl Collin d'Harleville a jež byla v následujících letech s úspěchem uváděna v řadě repríz<sup>44</sup>. Její hrdina, venkovský šlechtic Plinville, je oním titulním optimistou: přestože ho postihne několik vskutku nepříznivých událostí včetně požáru a ztráty majetku, zůstává v neochvějně dobré náladě – a nakonec se nejen on, ale i jeho dcera se svým milencem dočkají (bez jakéhokoliv dalšího vlastního přičinění) happy endu a Plinville může dle svého zvyku spokojeně prohlásit: „Všechno je dobré.“ Už z tohoto letmého nástinu by mělo být evidentní, že hlavním zdrojem této hříčky byl Voltairův *Candide* (ostatně i sám Harleville podle zmínky v předmluvě očekával, že titul *Optimista* bude ke *Candidovi* odkazovat<sup>45</sup>), a hra tedy byla podle všeho míněna ironicky.<sup>46</sup>

Fabre v ní patrně tuto ironii neviděl; místo *Candida* v ní spatřil odraz *Misanropa*, o němž se Harleville ve skutečnosti vůbec nezmiňuje, a postavu Plinvilla považoval za nemístně příznivé vykreslení Filinta.<sup>47</sup> To je komplikovaná, zvláště vykonstruovaná paralela, zjevně inspirovaná tím, jak Filinta charakterizuje Rousseau – konkrétně zmínkou, že je to „jeden z těch jemných a umírněných mužů, kteří vždy říkají, že všechno je v pořádku,“<sup>48</sup> do níž se víceméně náhodou vejde i Harlevillov hrdina.

Na základě téhle paralely potom Fabre na Harlevillovu hru útočí ze všech stran a stráví s tím převážnou část předmluvy ke své vlastní hře, o níž naopak neřekne téměř nic. Harlevilla obviňuje především z nemístného idylismu a obhajování starého režimu (vzpomeňme, že premiéra *Optimisty* byla v předrevolučním roce 1788, zatímco Fabre píše svou předmluvu až pro knižní vydání o tři bouřlivé roky později), zhusta používá výrazy jako „zavřehodná doktrína“. A protože ho *Optimista* tak dráždil, podle svých slov vůbec nenašel klid,

43 D'HARLEVILLE, Collin. *L'Optimiste, ou l'Homme content de tout*. Paris: Prault, 1788.

44 Heslo v databázi CESAR [online]. [cit. 26. 4. 2013].

URL: <[http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script\\_UID=135627](http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UID=135627)>.

45 D'HARLEVILLE, C. Op. cit., s. 4.

46 Napovídá tomu i podivuhodné vyznění předmluvy, která začíná takto: „**Nechtěl bych, aby tato předmluva byla příliš dlouhá, ale přesto toho mám tolik co říci. Mé srdce je plno radosti a vděčnosti a přímo prahne se otevřít. Jsem tak šťastný!**“ – Op. cit., s. 2.

47 Viz poznatky americké teatroložky Mechele Leonové, která spojitost *Filinta* a *Optimisty* obsírně rozebírá v jedné z kapitol své knihy o molièrovských inscenačních a literárních tradicích a přístupech v dobách kolem Francouzské revoluce.

LEON, Mechele. *Molière, the French Revolution and the Theatrical Afterlife*. Iowa: University of Iowa Press, 2009. S. 84-87.

48 ROUSSEAU, J.-J. Op. cit., s. 62.

než napsal *Filinta* – především prý proto, že chtěl zmírnit *Optimistův* vliv.<sup>49</sup> Hru *Molièrův Filint aneb Pokračování Misanropa* píše Fabre d'Églantine koncem roku 1788, ale premiéry na scéně Théâtre français (v dnešním Odéonu) se dočká až 22. února 1790<sup>50</sup>; mezitím dojde mj. k pádu Bastilly a hra získá ještě mnohem výraznější politické konotace, než mohl Fabre zamýšlet.

## 2. Hra o směnku

Je-li Molièrův *Misanrop* poměrně jednoduchou hrou, pak *Molièrův Filint* zachází ještě mnohem dál: prostinká zápletka už tu slouží definitivně pouze ke kontrastu dvou rousseauovsky přečtených protikladných charakterů Alcesta a Filinta. Odehrává se několik let po *Misanropovi*, ve shodě s tím nejrigidnějším chápáním klasicistní jednoty místa v jediném předpokoji hotelu (tzv. *hôtel garni*), kde dočasně přebývají Elianta a Filint, zatímco se jejich vlastní palác renovuje.

Jsou svoji, ale zjevně nijak šťastně – Filint hned v prvním dvojverší deklaruje citací své vlastní repliky z první scény Molièra (v. 163-164<sup>51</sup>), že je ve vztahu k rozmarům a povahám ostatních velkorysost sama, ale vzápětí už vyčítá Eliantě, že je příliš panovačná: donutila ho přestěhovat se do tohoto hotelu, což je *gîte* (brloh) pod jeho úroveň, a přiměla ho propustit správce Roberta, který se jí zdál podezřelý. Zkrátka a dobře, zdá se, že nebýt toho, že Elianta má vlivného strýce, který se zrovna nedávno stal ministrem, patrně už by se dávno vzepřel.

V té chvíli je najde Dubois (v českých překladech Polínko či Pařízek), Alcestův sluha: Alcest se vrátil ze svého venkovského exilu do Paříže, neboť mu hrozí jisté nebezpečí. Shodou náhod přebývá v tom stejném hotelu, takže zatímco je jeho sluha několik hodin hledal po celém městě, sám se může objevit během pár minut. Filint, který ještě před chvilkou odmítl návrh Elianty, aby se za Alcesta přimluvili u zmíněného strýce ministra, si s Alcestem padne do náručí.

I Alcest se uvádí citací z *Misanropa* – svým vůbec posledním dvojverším, přeepsaným ovšem do minulého času<sup>52</sup> – a oznamuje své zjištění: na venkově se sice

49 D'ÉGLANTINE, F. Op. cit., 1791, s. iv.

50 Heslo v databázi CESAR [online]. [cit. 19. 3. 2013].

URL: <[http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script\\_UID=129415](http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UID=129415)>.

51 *Je prends tout doucement les hommes comme ils sont, / J'accoutume mon âme à souffrir ce qu'ils font.*

(Já v klidu беру lidi takové, jací jsou, / a svou duši uzpůsobuji tak, aby strpěla to, co dělají.) (I.1)

52 „*Je cherchois, sur la terre, un endroit écarté / Où d'être l'homme d'honneur on eût la liberté.*“ / *Je ne le trouve*



všechno zdálo v pořádku, ale nakonec i tam se ukázalo, že je svět skrznastrz zkažený. S jakýmsi novým přistěhovalcem se i do toho zapadlého venkovského kraje vloudily *les désirs corrupteurs et l'avidité intéressée* (I.6)<sup>53</sup> a Alcest se zapletl do nebezpečného sporu. Zastal se venkovana, jemuž hrozilo, že přijde o své pole – a zlí lidé, kteří na místě předmětného pole chtěli rozšířit park svého sídla, obrátili své intriky proti Alcestovi. Ten má sice důkazy o jejich zločinech, ale přesto z jakýchsi důvodů stojí právo na jejich straně, a tak Alcest musí utéct. Elianta mu nabízí protekci svého strýčka, ale Alcest s díky odmítá kvůli svým zásadám: musel by se stydět, kdyby spor vyhrál díky něčímú osobnímu zásahu.

Po informačně (nikoliv však dramaticky) hutném prvním dějství následují další čtyři, v nichž už se jen demonstrují protikladné povahy. Hra funguje na dvou komplementárních dramatických principech: na tezi a na náhodě. Čestný právník, kterého si Alcest našel, se jeho případu může ujmout až poté, co se vypořádá se současnou akutní aférou: jeden jeho nepoctivý klient mu svěřil podvrženou, leč pravým podpisem opatřenou směnku, která má zruinovat jistého hraběte de Valancés. Klient se dovtipil, že advokát s vymáháním směnky nějak podezřele váhá, a už je na cestě do Paříže, aby mu listinu odebral; advokát má tedy jen pár hodin na to, aby ohroženého šlechtice našel, což se mu nedaří.

Alcest je mužovou poctivostí dojat a hodlá mu pomoci – tentokrát souhlasí s tím, aby Elianta využila vlivu svého strýčka. Filint to však nedovolí: ve své sobeckosti nehodlá pomáhat cizímu člověku, který si za své neštěstí beztak může sám, a kdyby se on sám kdy měl stát obětí podvodu, tvrdí, že by se nikdy nelitoval, neboť by věděl, že to byla jeho vlastní neopatrnost. A tady je háček: hned od prvního výstupu chudého advokáta se hra ocitá (spíše z vůle autora než z pravděpodobné logiky situace) v režimu dramatické ironie. Od prvního výstupu prvního dějství totiž víme, že titul hraběte de Valancés nosí právě Filint – a podvodník, který jej chce okrást, je jeho bývalý správce Robert. Když Filint zjistí svou chybu, je už pozdě, aby mohl Eliantin strýc zasáhnout. Alcest to komentuje slovy *Juste ciel!* (III.8), která můžeme vyložit dvojím způsobem: buď jako obyčejné bědovné provolání „Spravedlivé nebe!“, jaké můžeme najít snad v každé francouzské

---

*point...* (Hledal jsem na zemi vzdálený kout, / kde by měl člověk svobodu být čestným. / Nenašel jsem ho.) (I.4)

53 (Škodlivé touhy a nenasytné zájmy.)

tragédii včetně Racinovy *Faidry*, nebo naopak jako lehce zlomyslné konstatování: „Nebe je spravedlivé.“

Ani tady ale osudové náhody nekončí: Alcest se sice za Filinta zaručí a přislíbí jeho falešný dluh zaplatit, ale sám je zatčen, neboť komisař, který na vymáhání dluhu dohlížel, byl shodou náhod ten, který byl vyslán za Alcestem z jeho venkovského sídla. Nakonec vše dobře dopadne: Alcest přesvědčí soud o své pravdě, je osvobozen, a dokonce pohrůžkami přiměje padoušského Roberta, aby se vzdal oné falešné směnky. Ve Filintovi je ale zklamán, ostře se od něj distancuje a odchází zpět na své venkovské sídlo – v doprovodu chudého advokáta, s nímž uzavřel přátelství.

### Střet dvou světonázorů

D'Églantinův Alcest se už od svého vstupu začíná profilovat o poznání jinak než ten Molièrův: zatímco v *Misanthropovi* je pro něj venkov místem, kde bude sám (vzpomeňme, že hovoří o *désert* – poušti, samotě – a nikoliv o obyčejné *campagne* – venkově), ve *Filintovi* už je plný obdivu k venkovskému lidu a jeho prostému způsobu života:

*L'homme avoit, en ces lieux, pour trésor une gerbe,  
Pour faste la santé, le travail pour plaisirs,  
Et le paix de ses jours pour uniques désirs. (I.6)*<sup>54</sup>

A zatímco Molièrův Alcest kritizuje především pokrytectví dvorského života, ten d'Églantinův hned ve své vůbec první promluvě plamenně hovoří o zvrhlém století plném násilí, nerovností, zločinů, jejichž pachatelé stojí nad zákonem.

Je to Alcest s jasnými rysy sociálního uvědomění, Alcest divadelní Paříže po *Figarově svatbě*: jak si všiml autor komentáře k vydání z roku 1830, „zdá se, jako by řečnil z tribuny.“<sup>55</sup> (Alcest u Molièra takovýto lidumil věru nebyl, jak dokládají scény s roztržitým sluhou Duboisem. U d'Églantina se paradoxně ke sluhovi nechová o nic lépe, což vzhledem k celkovému rozvržení postavy i k rousseauovským východiskům hry působí přinejmenším nevěrohodně. Oslabit tuto pochybnost snad má několik veršů samotného Duboise, v nichž se vyznává z úcty a oddanosti

54 (Tam lidem pokladem byly obyčejné snopy / zdraví měli za cennost, práci za požitek / a klid jejich dní byl jejich jedinou touhou.)

55 D'ÉGLANTINE, Fabre. *Le Philinte de Molière, ou La suite du Misanthrope*. In *Collection de pièces de théâtre*. M. Fabre d'Églantine. Paris: L. Tenré, 1830, s. 45.

k Alcestovi.)

S tímhle „novým“ pojetím Alcesta souvisí i způsob, jakým si hledá advokáta. Sluhovi dává pokyn, že se nemá vyptávat, jakou má kdo pověst, prostě jen najmout prvního, koho potká, protože *du basard lui seul j'attends un bonnête homme (I.6)*<sup>56</sup> a všichni padouši mají beztak tu nejlepší reputaci. Duboisovi se všichni advokáti vysmějí a pošlou ho za jedním kolegou, který se případu skutečně ujme; je, jak hlásí Dubois, chudý a špatně oblečený, čemuž se Filint sarkasticky posmívá, ale Alcest to kvituje v jedné ze svých nejvýraznějších a nejcharakterističtějších promluv celé hry:

*Sachez que, dans un temps si funeste au devoir,  
Où rien n'enrichit mieux que le crime et le vice,  
La pauvreté souvent est un heureux indice. (I.9)*<sup>57</sup>

Také o Filintově sobecké a nečestné povaze nemůže být pochyb už od začátku. Chová se nehezky ke své ženě, má kousavé poznámky, stará se jen sám o sebe. Když od Duboise slyší, že Alcestovi hrozí nebezpečí, místo soucitu či obav si z něj dělá jízlivou legraci:

*Vous verrez qu'au milieu des rochers et des bois,  
Sévère défenseur de la vertu, des lois,  
Il se sera mêlé, je gage, en quelque affaire,  
Ou dans quelque débat dont il n'avait que faire. (I.2)*<sup>58</sup>

Jeho sobeckost je vyvedená ve vysloveně sytých barvách, jak dokládá například úryvek ze třetího dějství, v němž se ho Elianta snaží přesvědčit, aby za neznámého šlechtice orodovali u strýčka ministra:

ELIANTE: *Il suffirait d'un mot.*

PHILINTE: *C'est toujours trop parler,  
Quand ce mot gratuit ne nous est pas utile. (III.1)*<sup>59</sup>

Svou sobeckost dokonce vydává za světonázor: se slovy, že *Tout est bien* („Všechno je v pořádku“), rozvíjí krajně liberální ekonomickou teorii spočívající v tom, že je-li okraden jeden člověk, je to jen jeho neštěstí, ale stát na tom netratí nic – dokonce je prý pravděpodobné, že se akumulované bohatství jednoho muže

56 (Už jen od náhody čekám čestného člověka.)

57 (Vězte, že v tak truchlivé době / v níž nejvíc zisku kyne ze zločinu a nepravosti / bývá chudoba šťastným znamením.)

58 (Uvidíte, že uprostřed skalin a lesů / se ten náš přísný ochránce ctností a zákonů / zapletl, vsadím se, do nějaké aféry / anebo sporu, do něž mu nic nebylo.)

59 (E: Stačilo by jedno slůvko. F: I to by bylo moc, / když nám z toho slůvka nekyne prospěch.)

rozšíří a začne cirkulovat, takže na tom všichni ještě vydělají (vskutku *laissez-faire* dotaženo do krajnosti):

*La fortune d'un homme en enrichit deux mille.*

*Un sot a tout perdu; mais l'État n'y perd rien.*

*Ainsi j'ai donc raison de dire: Tout est bien. (II.9)*<sup>60</sup>

V této scéně se z celé hry také nejvíc projevuje autorova polemika s Harlevillovým *Optimistou*: z tohoto ekonomického kvazioptimismu činí rys netečného pokryteckého sobce, o němž si publikum nemyslí nic dobrého a hlavně už ví, že jej čeká trest. Když je Alcest zatčen a Filint se přinejmenším tváří vyděšeně, vmete mu Alcest do tváře: „*Vous voyez enfin qu'il est possible / Que tout ne soit pas bien.*“ (IV.12)<sup>61</sup>

Pozoruhodné ale je, že ani po těchto událostech, z nichž by si podle všech předpokladů měl vzít ponaučení a polepšit se, se Filint nemění: než aby pomohl zatčenému příteli, stará se raději o své záležitosti, a ostře se kvůli tomu pohádá s Eliantou. Do definice charakterové komedie Molièrova typu, jak ji známe například od Zdeňka Hoříňka, to zapadá: „Charakter [titulní postavy] je dán jako hotový, dramaticky nepodmíněná a nemotivovaná psychologická konstanta, jako určitá deformace lidské povahy. [...] Zápětka se rozuzlí, ale problém zůstává nerozřešen: originalita charakteru se dostává do rozporu s konvenčností děje.“<sup>62</sup> Přesto tu je zjevná žánrová potíž: *Filint* je totiž hrou, která přes označení *comédie* až na drobné výjimky zcela postrádá humor, a tak má blíže k filozoficko-politickému plakátu než k funkční komedii. Opozice kladného, obětavého Alcesta a slabošského, sobeckého Filinta (a stejně tak i ve vedlejší linii obdobná opozice chudého čestného advokáta a bohatého prokurátora bez skrupulí) je od počátku tak jasně vykreslená, že ji během pěti dějství hry lze jen donekonečna ilustrovat.

Přátelství dvou takto rozdílných mužů je nemožné, ba je skoro s podivem, že tak, jak je vykreslil Fabre, vůbec kdy přáteli mohli být. Když Alcest rozřeší všechny zápletky, Filintova přátelství se definitivně (a velice ostře) zříká se svým finálním moralistním poselstvím:

*Adieu; je pars, madame, après cet entretien:*

60 (Bohatství jednoho člověka jich obohatí dva tisíce. / Jeden hlupák přišel o vše, ale stát na tom netratí. / A tak mám důvod tvrdit, že vše je v pořádku.)

61 (Konečně vidíte, že nemusí být vždycky všechno dobré.)

62 HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 2012. S. 45.

*Qu'il regrette mon coeur, et se souviennne bien  
Que tous les sentiments dont la noble alliance  
Compose la vertu, l'honneur, la bienfaisance,  
L'équité, la candeur, l'amour et l'amitié,  
N'existerent jamais dans un coeur sans pitié. (V.3)<sup>63</sup>*

Po těchto slovech Alcest odchází – a teprve teď je Filint zmatený a zahanbený. Poslední slovo má konečně Elianta: když padá opona, utěšuje Filinta, že se společně pokusí Alcestovo přátelství dobýt zpět.

### 3. Kdo s čím zachází...

Ke kapitole o *Molièrově Filintovi* zbývá už jen drobný epilog. Kus se v nové politické situaci dočkal vřelého diváckého přijetí. Recenzenti sice vesměs nesdíleli autorovu potřebu opravovat Molièra, přesto ale novou hru chválili<sup>64</sup> – a z *Filinta* se s postupem let stal jeden z emblematických titulů francouzského revolučního divadla. Od premiéry se do srpna 1793 hrála více než dvacetkrát v Paříži a dvakrát v Bruselu.<sup>65</sup>

Pomohl tomu jistě i vzestup samotného autora, který se stal skutečným mužem revoluce: byl například Dantonovým osobním tajemníkem, vlivným politikem a autorem názvů měsíců francouzského revolučního kalendáře, z nichž především Germinal přežívá díky Zolovi v obecném povědomí. 5. dubna 1794 je Fabre d'Églantine společně s ostatními dantonisty popraven.<sup>66</sup> Už v srpnu 1795 se však jeho nejslavnější hra vrací na pařížský repertoár, tentokrát v Théâtre Feydeau – a do konce století udělá ještě dalších šestatřicet repríz.<sup>67</sup>

---

63 (Sbohem, madam [hovoří k Eliantě], po tomhle setkání odcházím. / Ať lituje mé srdce [tj. ať lituje, že ztratil mé srdce] a dobře si pamatuje, / že všechny city, jež dohromady dávají ušlechtilý svazek / ctnost, čest, dobročinnost, / slušnost, upřímnost, láska a přátelství / nemohou nikdy přebývat v srdci bez soucitu.)

64 Blíže viz LEON, M. Op. cit., s. 82 – 83.

65 Viz heslo v databázi CÉSAR, op. cit.

66 Viz SCHAMA, Simon. *Občané*. Přel. Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2004.

67 Viz heslo v databázi CÉSAR, op. cit. (Údaje v databázi končí rokem 1800; zjišťování pozdějších inscenací by předpokládalo násobně delší studium archivních pramenů, než je v možnostech této práce.)

## IV.

### Cesta z města

(Alcestovy pastorální idyly)

#### 1. Socializace Alcesta (Misanthrop u Marmontela a Demoustiera)

Je to přinejmenším zajímavá shoda náhod, ale roku 1790 mělo premiéru ještě jedno pokračování *Misanropa*, od toho d'Églantina diametrálně odlišné: Demoustierův *Alcest na venkově aneb Napravený misanrop* (prem. 5. prosince v pařížském Théâtre Feydeau; databáze CÉSAR připouští ještě možnost nedoloženého uvedení již roku 1785 na neznámém místě). Na rozdíl od d'Églantiny hry se nedostal do divadelně-historické literatury, ale to nejspíš především proto, že v sobě nenese tak výrazný náboj ducha doby: jakkoliv je šedesát repríz *Molièrova Filinta* za deset let na dobové poměry více než dobré číslo<sup>68</sup>, *Alcest na venkově* jich měl ještě o třicet víc.<sup>69</sup>

To d'Églantine samozřejmě ještě netušil, když psal zdrcující – a silně politickou – kritiku na úspěšnou premiéru Demoustierovy hry v týdeníku *Les Révolutions de Paris*<sup>70</sup>. „Naneštěstí pro vlast,“ píše d'Églantine, „staré zvyklosti mohou za to, že někteří literáti prahnou více po tom hezkém než po tom dobrém, slouží víc umění než morálce, spíš obětují pravdu úpadku, než aby nadáním založeným na pravdě

---

68 Pro srovnání: třeba zmíněná Beaumarchaisova *Figarova svatba*, určitě nejslavnější dílo francouzské dramatické literatury 18. století, měla mezi lety 1784 a 1799 necelých dvě stě repríz. Viz heslo v databázi CÉSAR [online]. [cit. 27. 3. 2013].

URL: <[http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script\\_UID=122662](http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UID=122662)>.

69 Heslo v databázi CÉSAR [online]. [cit. 27. 3. 2013].

URL: <[http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script\\_UID=124142](http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UID=124142)>.

70 [D'ÉGLANTINE, Fabre]\*. Théâtre de monsieur. *Les Révolutions de Paris*. 11. 12. 1821. S. 479 – 482. [\* = Články v týdeníku byly anonymní – d'Églantini, který patřil k jeho častým autorům, tento text jednoznačně připisuje např. Otis Fellows; viz FELLOWS, Otis. *From Voltaire to la Nouvelle Critique: Problems and Personalities*. Genève: Librairie Droz, 1970.]

vystavěli před úpadkem hráz.<sup>71</sup>

D'Églantine však neví (nebo přinejmenším nepřiznává) že podtitul *Le Misanthrope corrigé* není Demoustierovým vynálezem: už v šedesátých letech pod tímto názvem najdeme jediný známý prozaický pokus o pokračování *Misanthrope*, novelu, jejímž autorem byl d'Alembertův kolega-encyklopedista Jean-François Marmontel. Je to, myslím, skutečně spíše misantrop *napravený* než *opravený*, jak název překládá Vladimír Mikeš<sup>72</sup>: ono *corriger* se nevztahuje k titulu, nýbrž k postavě. Marmontel byl z těch, kteří se Molièrovy hry před Rousseauem zastali (jeho obsáhlá polemika, jež by si zasloužila samostatnou studii, vyšla v prosincovém vydání revue *Mercure de France* roku 1758, tedy ještě dříve, než vydal svou odpověď d'Alembert). „Připisujete Molièrovi nečestné úmysly – a já v jeho díle nacházím záměr čestného člověka,“ píše. „Řekněme, že by autor chtěl v jediném díle napadnout všechny neřesti své doby a bič satiry vložit do rukou jednomu ze svých herců. Jakou postavu by si zvolil? Dokonalého mudrce? Ne: mudrc je zdrženlivý a umírněný. Sebezpytováním se dobral skromnosti a soucitu. [...] *Misanthrop* bez směšnosti by propadl: to přizná i pan Rousseau.“<sup>73</sup> Podobně jako později d'Alembert polemizuje Marmontel s Rousseauovou tezí, že by Molière chtěl vyzdvihovat Filinta: „Kdyby chtěl Molière v postavě *Misanthrope* vykreslit neřest, byl by k němu do kontrastu dal nositele ctnosti. Ježto je to ale jen člověk nespolečenský, stojí proti němu člověk úslužný a plný ohledů.“<sup>74</sup>

Alcest je pro Marmontela životnou postavou, ne nutně *misanthropem* v pravém slova smyslu, nýbrž člověkem, který nedovede snést pokrytectví dvorské společnosti. V *Napraveném misantropovi*<sup>75</sup> z cyklu *Contes moraux* (Morální povídky) ho proto zavádí na venkov, ovšem nikoliv ledajaký: na bezmála utopické panství vikomta z Lavalu, který představuje jakýsi ideál šlechty, lidem milovaný, solidární, dává práci, pomáhá s placením zemských daní. Poddaní jsou šťastní, všude panuje dobrá nálada, nikdo nemá žádný problém. Alcest poznává, že není nutné hned zavrhnout celé lidstvo – i pan Blonzac, který si s Alcestem v mrzoutsském misantropství rozuměl (podobně

71 Op. cit.

72 MIKEŠ, V. Op. cit., s. 359.

73 MARMONTEL, Jean-François. Apologie du théâtre. In Týž: *Oeuvres de Marmontel, Tome V, partie I*. Paris: A. Belin, 1819. S. 764.

74 Op. cit., s. 767.

75 Česky vyšel pod názvem *Napravený škaroblíd* v překladu Karla Šafáře. In: *1000 nejkrásnějších novell 1000 světových spisovatelů*, sv. 92. Praha: Vilímek, 1916. S. 18 – 48.

jako filozof Apemantus s druhým slavným misantropem světové literatury, Shakespearovým Timonem Athénským), ze své nesmiřitelnosti ustupuje, když se jeho neštěstí obrátí k lepšímu. Alcest poznává skutečně vyvážený přístup k mravnosti nejprve v přátelství a filozofických disputacích s Lavalem a posléze i v lásce k jeho mladé, krásné, prosté a moudré dceři Ursule (v Šafářově překladu Voršile).

Demoustierova hra je zdánlivě velice věrnou dramaturgií Marmontelovy povídky, zachovává přibližně její děj i jména postav, jen z vikomta de Laval se stal pan Delaval (patrně vzhledem k proměně politické situace a roustoucím liberálně-republikánským tendencím, jak se domnívá Auguste Vidal<sup>76</sup>). Jednotlivé epizody povídky – setkání se spokojeným venkovanem, přátelství s Lavalem, Blonzakovo obrácení a lásku k Ursule – Demoustier přeskupuje tak, aby gradovaly (jinými slovy aby Alcest měl s postupem děje víc a víc důvodů změnit svůj pohled na svět), a zároveň Alcestovo počáteční rozpoložení vyhocuje do krajní polohy. Demoustierův Alcest je (na rozdíl od toho Marmontelova) skutečným misantropem; na venkově zatím nenalezl onu šťastnou pastorální idylu, nýbrž jen místo, kde může být sám. Hned jeho úvodní verše to pojmenovávají zcela nepokrytě:

*Que cette solitude est heureuse et tranquille,  
Et que je la préfère au tracas de la ville!  
Ici, loin des flatteurs, des sots, des étourdis  
Et des originiaux, dont regorge Paris,  
Contre les moeurs du temps, au fond de mon asile,  
Je puis gronder en paix et décharger ma bile;  
Je puis, enfin je puis, le soir et le matin,  
Seul, au coin de mon feu, boudier le genre humain. (I.1)<sup>77</sup>*

Alcest se zřekl všeho toho, co pokládal za změkčilé průvodce neřesti: zdvořilosti, společenských zvyklostí i přátelství. S výjimkou obdobně naladěného Blonzaka se nechce stýkat s nikým. Zároveň je ale už na počátku hry zamilovaný do

<sup>76</sup> Viz VIDAL, Auguste. *Des divers caractères du misanthrope chez les écrivains anciens et modernes*. Paris: Auguste Durand, 1851. S. 71.

<sup>77</sup> (Jak je ta samota šťastná a klidná / a o kolik víc se mi líbí než městské trápení! / Tady, daleko od lichotníků, hlupáků, potřeběnců / a podivínů, jimiž se zalyká Paříž, / se můžu ve svém útočišti / v klidu hněvat na mravy doby, vylévat si žluč; / konečně se můžu od rána do večera / sám u svého krbu hněvat na lidstvo.)



Delavalovy dcery Ursuly – v tomhle ohledu se vlastně vrací kompoziční model *Misanthropie*, jenže s tím rozdílem, že zatímco Celimena byla koketa a přední členka společnosti, která Alcesta přivedla až do jeho současné krajnosti, Ursula je vrcholem všech ctností. I ona Alcesta od počátku miluje, jenže on svůj cit není schopen vyjavit a ona ten svůj vyjavit nechce – především se musí sám Alcest změnit, aby byl schopen vstoupit do vztahu.

V Marmontelově povídce Alcest coby okouzlený poutník objevuje nové pohledy na svět, které skýtá jeho nový venkovský domov. U Demoustiera je vidět nechce: Ursula se svým otcem jej musí provádět a nové pohledy mu zprvu téměř proti jeho vůli objevovat. Nejdříve Delaval s bezmála divadelním načasováním a vystupňováním situace – tedy doslova pro Alcestovy oči – odhalí, jak snadno se Blonzac vzdá své zahořklosti, poté Ursula vede rovněž bytostně návodný rozhovor se šťastným venkovanem (v detailech i kompozici věrně převzatý rozhovor, který s venkovanem vede u Marmontela sám Alcest), aby ho Alcest slyšel; jinými slovy jejich počínání v průběhu hry je ostentativní a směřuje k jasnému cíli. Alcest se skutečně promění, nachází rovnováhu mezi ctností a sociabilitou: je třeba vidět chyby člověka, ale ne jej pro ně nenávidět, protože nenávist vede k neštěstí a láska ke štěstí.

Oproti Marmontelovi klade Demoustier před Alcesta ještě jednu zkoušku: postavu chudého starce, který prochází krajem. Alcest na počátku hry jej ve svém zatvrdelém misantropství nechává vyhodit z domu a když jej trochu hlodá svědomí, milostivě mu pošle almužnu. Na konci se s ním setkává podruhé – a pomáhá mu sehnat práci. Posuny mezi povídkou a její dramatizací v sociální akcentaci prozrazují proměnu francouzského společenského klimatu mezi šedesátými a osmdesátými lety 18. století a zároveň jsou jedním z předpokladů nemalého úspěchu Demoustierovy hry, aniž by se ale autor zaklínal svou revolučností.

D'Églantina kritika tedy není útokem na politiku Demoustierovy hry, nýbrž polemikou s tím, jak Demoustier nahlíží Alcestovu povahu. „Je to od autora krajně nešikovné, že si zvolil Alcesta, aby ho vykreslil jako hrozného, když je ve skutečnosti obdivuhodný, a temného, zatímco je bílý,“ píše<sup>78</sup> – a přitom vcelku očekávatelně dokládá, že je to přeci Filint, kdo by se měl jevit takto hrozně. (Demoustier se

---

78 D'ÉGLANTINE, F. Théâtre de monsieur. Op. cit., 480.

přítom s Filintem ústy svého Alcesta vypořádává rázně: ve scéně, v níž Alcest vzpomíná na svá pařížská zklamání, jmenuje Filinta v téže větě jako Akasta a Kleona coby příklady dvořanů plných umělosti a přetvářky. Sotva by tedy mohl někdo tvrdit, že Filintovu polovičatost dává Demoustier Alcestovi za vzor a protiváhu.)

Ve vztahu Marmontelovy povídky a Demoustierovy hry je jistý paradox, který poněkud popírá Widalovo zdánlivě samozřejmé tvrzení, že ta druhá je věrnou dramatisací té první<sup>79</sup>: zatímco Marmontel polemizuje s Rousseauovým čtením *Misanropa*, Demoustierův Alcest má v sobě na počátku ony slabosti, směšnost a zabíhání do krajností, o nichž mluví Rousseau, navíc i jeho slabinou je milostný cit – vše sice více či méně vychází z Marmontelovy povídky, ale je zveličeno takřka do karikaturních rozměrů. Obě hry, které se objevily na pařížských jevištích v roce 1790, k sobě mají v tomto ohledu blíže, než by se mohlo v letmém pohledu znát – jenže (sáhneme-li na moment po onom dvojím překladu slovesa *corriger*) zatímco d'Églantine tohoto Alcesta *opravuje*, Demoustier jej *napravuje*, nebo lépe řečeno *nechává jej, aby se napravil*. „Způsob, jakým autor zpracoval tuto komedii, neprozrazuje hlubší znalost divadla,“ píše ve své kritice d'Églantine<sup>80</sup> – a bezděky tím postihuje nejpodstatnější rozdíl mezi oběma hrami. Je to však naopak: ani jedna sice není nijak zvlášť jiskřivou komedií, jenže zatímco d'Églantine napsal statický plakát, Demoustierova hra v sobě nese v postavě Alcesta dynamiku a vývoj.

## 2. Alcest jako *vecchio*? (*Misanropova poustevna* Alfreda Cauveta)

Ještě jedna hra sleduje Alcesta do jeho venkovského exilu: *Misanropova poustevna*, jejímž autorem byl Alfred Cauvet. Tiskem vyšla jen jednou jedinkrát (roku 1869) jako soukromý tisk určený přátelům autora a upadla v zapomnění, v sekundární literatuře (ale i u autorů dalších pokračování, kteří si jsou přinejmenším d'Églantinovy hry zpravidla vědomi) prošla zcela bez povšimnutí. O jejím inscenování není nic známo – a o mnoho víc nelze dohledat ani o samotném autorovi, vyjma toho, že byl básníkem a autorem úspěšné učebnice francouzské

---

79 WIDAL, A. Op. cit.

80 D'ÉGLANTINE, F. Théâtre de monsieur. Op. cit., 480.

výslovnosti a dikce.<sup>81</sup> Hru uvádí stylizovaným veršovaným dopisem Molièrovi, jemuž kolegiálně tyká, a bude prý

*Heureux si mon crayon cherchant la ressemblance  
Ne prête un aspect faux, sous ma tremblante main,  
A ton tableau si vrai, miroir du coeur humain!*<sup>82</sup>

To je vposledku překvapivé tvrzení: ze hry samotné se totiž nedá příliš vyčíst, že by Cauvetovi *Misanthrop* poskytoval o mnoho více než jen atraktivní pozadí nového příběhu. Tedy – lépe řečeno nově recyklovaného. Zápletka hry vypadá takto: Alcest žije asi pětadvacet let po událostech *Misanropa* v Bretani, ve venkovském domě na samotě. Jakýmsi podivným řízením osudu získal do opatrování Lucilu, která dospěla do krásy; uchází se o ni Erast, mladík ze sousedství – mladí se milují, ale Alcest chce svou schovanku před láskou uchránit, takže jejich vztahu stojí v cestě. Za pomoci svého strýce Filinta se ale Erastovi podaří Alcesta obměkčit a získává dívčinu ruku.

Cauvet viditelně vychází z tradic italské komedie – dokonce včetně scény, v níž Erast proniká do Alcestova domu v převlečení za starého výběřčího daní. Mnoha jiným Molièrovým komediím se Cauvetova hra blíží (námětem i výstavbou) o poznání víc než *Misanthropovi*: tušit v ní můžeme vliv *Školy žen* (byť se Alcest nehodlá stát manželem své schovanky jako Arnolf) nebo třeba méně známé rané hry *Le Dépit amoureux* (česky vyšla jednou jedinkrát, ve dvacátých letech 20. století v překladu Bohdana Kaminského jako *Trampoty zamilovaných*; Vladimír Mikeš titul překládá jako *Hoře z lásky*), jejíž ústřední milenecká dvojice se rovněž jmenuje Lucila a Erast a jež rovněž rozvíjí motivy italských komedií (v tomto případě přímo námět jedné konkrétní italské hry) ve formě vysoké komedie a v alexandrinu.

Alcestova minulost je tu především důvodem, proč se coby *vecchio* poněkud podezíravě a nazlobeně staví proti lásce těchto dvou *innamorati*, a podobně účelově zachází Cauvet i s dalšími motivy *Misanropa*. Při shledání s Alcestem Filint ve zkratce vypráví osudy ostatních postav – Celimena se nešťastně vdala, Oront píše tragédie, Arsinoe šla do kláštera, a sám Filint po deseti letech šťastného manželství

81 Viz CAUVET, Alfred. *La Prononciation française et la diction*. Paris: Paul Ollendorf, 1886.

82 (Šťastný, pokud má tužka ve snaze napodobit / vedena mou třesoucí se rukou nepřipíše falešný ráz / tvému tak pravdivému obrazu, zrcadlu lidského srdce.)

s Eliantou o svou ženu přišel (patrně zemřela, byť to není z textu hry zcela zřejmé) a on se opět oženil se zestárlou koketou Dorimenou, která ve hře vystupuje jako lehce jízlivá komická stará – ale to spíš ve snaze dostat do hry více z *Misanropa*, než že by to poskytovalo nějaký nový výklad. Občas zazní ozvěnou nějaký konkrétní obrat z Molièrovoy hry (především onen zmiňovaný *ami du genre humain*), ale k vyslovenému prolnutí her dojde jedinkrát: když potřeštěný Erast zpívá již nalomenému Alcestovi lehce upravenou písničku, kterou Alcest dával Orontovi za příklad prostoty a ryzího citu; Filint to se smíchem komentuje Alcestovou vlastní replikou z *Misanropa*: „*Voilà ce que peut dire un coeur vraiment épris!*“ (Tak může promluvit skutečně zamilované srdce!) (v. 413).

Alcest se v závěru Cauvetovy hry mění (nebo, chcete-li, mění svůj názor), ale spíš z logiky žánru než ze smyslu postavy – se sňatkem souhlasí vcelku příznačně proto, že nevidí důvod stát v cestě *osudu*. Cauveta nezajímá Alcestova misantropie jako téma nebo jako filozofický problém, jen jako vějička pro rozehrání úplně jiné komedie.

## V.

### Jak se Alcest (ne)mýlil

(*Alcestův obrat* Georgese Courtelina)

#### 1. Misanthrop už zase napravený

Také další v řadě misantropovských pokračování Alcesta „napravuje“. Dejme tomu, že Filint Alcesta dohonil a přemluvil ho, aby dal Paříži ještě šanci, vždyť to s ní nakonec přeci tak zlé nebude. Tak nějak vypadá premisa jednoaktové hříčky *Alcestův obrat* (*La conversion d'Alceste*), kterou napsal koncem roku 1902 Georges Courteline (1858 – 1929)<sup>83</sup> – věhlasný komediograf a humorista čas od času inscenovaný i u nás (např. *Manželství po francouzsku* v Satirickém divadle Večerní Brno roku 1971 nebo *Trapné návštěvy* v Divadle Na zábradlí roku 1979, obojí v režii a úpravě Jiřího Krejčíka), nejen současník Georgese Feydeaua, ale svým způsobem také předchůdce minikomedií Pierra-Henri Camiho, Borise Viana či Jacquese Préverta (v jedné z jeho komedií, *Hortensie, běž už spát*, například účinkuje Sbor stěhováků<sup>84</sup>; příznačné je ostatně i to, že i Cami se v jedné ze svých hříček obrátil ke klasickému repertoáru, konkrétně ke Corneillovu *Cidovi*). *Alcestův obrat* je jeho jedinou hrou celou psanou veršem. Courteline v něm nejen navazuje na příběh *Misanropa*, ale také si nejvýrazněji ze všech her pohrává s jeho strukturou, motivickou výstavbou i jednotlivými tématy – především vrací do hry Oronta s jeho sonetem, jímž se budeme v příští podkapitole věnovat především.

---

83 Životopisné údaje viz COURTELINE, Georges. *Théâtre*. Paris: Garnier-Flammarion, 1965. S. 5 – 10.

84 COURTELINE, Georges. *Hortense, couche-toi!* In týž: *Théâtre à lire, théâtre à jouer*. Paris: l'école des loisirs, 2006. S. 71 – 82.

Už začátek odkazuje k Molièrovi: i tady na scéně jako první vidíme Alcesta s Filintem. Alcest však tentokrát není našťvaný – dle scénické poznámky „Alcest změnil barvu svých stužek“; u Molièra to totiž byl podle slov ze Celimenina dopisu z pátého dějství *l'homme aux rubans verts*, muž se zelenými stužkami, jež značily bláznovství.<sup>85</sup> Je přibližně šest měsíců po konci *Misanthropu* a Alcest se změnil: děkuje Filintovi za jeho rady, dlouho o nich prý přemýšlel a rozhodl se jimi řídit. Omlouvá se za své dřívější jednání a hořce jej lituje:

*Ma conscience et moi ferions meilleur ménage*

*Si je n'avait joué d'un si sot personnage*

*Et si j'eusse rossé le pauvre genre humain*

*De moins de coups baillés au hasard de la main. (Sc. 1)*<sup>86</sup>

(Za povšimnutí v tomto úryvku stojí, že se tu opět vrací onen lehce zaumný výraz *genre humain*, jehož významu v *Misanthropovi* jsme se věnovali v druhé kapitole, a také to, že Alcest vnímá své někdejší vystupování jako *jouer un personnage*. Dvorská společnost ludvíkovské doby jako divadlo, v němž každý hraje svou roli, to je jedna z nejčastějších metafor historicko-filozofické literatury – vycházel z ní mimo jiné i režisér Jean-Pierre Vincent ve vlivné štrasburské inscenaci *Misanthropu* roku 1977.<sup>87</sup>) Zároveň Alcest připouští, že k téhle radikální změně má ještě jeden podnět: ukázalo se totiž, že svět skutečně není tak nespravedlivý, jak se zdálo. Alcest ke svému překvapení vyhrál svůj soudní spor – dokonce *d'une manière éclatante*, oslnivě – a dal se dohromady s Celimenou, když si vzájemně odpustili staré rány.

## 2. Recidiva sonetu

Idyla je zcela dokonalá – od těch předchozích se liší snad jen tím, že ji Alcest nalezl v Paříži, nikoliv na venkově, a že cesta k ní vedla skrz vnitřní proměnu. Zákonitě se tedy musí něco stát. Vzápětí se u Alcesta ohlásí Oront: prohlašuje se za nepřítele zbytečných a zdobných promluv, načež se Alcestovi spoustou zbytečných a zdobných slov omlouvá za nešťastnou aférku se sonetem. Jeho sonet byl špatný,

85 Viz heslo *L'homme aux rubans verts* v molièrovském glosáři Sorbonny. [online]. [cit. 27. 3. 2013].

URL: <[http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?L%27homme\\_aux\\_rubans\\_verts](http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?L%27homme_aux_rubans_verts)>.

86 (Žilo by se mi s mým svědomím lépe / kdybych nebyl hrál tak hloupou roli / a ušetřil nebohému lidskému pokolení / méně úderů od boku.)

87 Viz ÜBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II: L'école du spectateur*. Paris: Belin, 1996. S. 64 – 65.

směšný, a Alcest měl naprostou pravdu, když jej zkritizoval. Na základě jeho rad a připomínek teď složil sonet druhý, který hodlá oběma pánům přečíst. Netřeba asi dodávat, že je ještě mnohem horší než sonet z *Misanthropie*; mnohé o jeho gongoristní básnivosti napovídá už titul: „*Sonet složený ku slávě dvou mladých, zamilovaných očí, v němžto básník, dychtivý zvelebit, jak se patří, a oslavit, jak se sluší, jejich obeň, jejich pohyb, jejich jiskru a jejich světlo, nadarmo hledá – i v oblasti chimér a přízraků – takový obraz, který by byl hoděn srovnání s nimi.*“ (Pod tímto smyšleným, nafouknutým titulem Courteline do hry důmyslně zařazuje skutečnou báseň z počátku 17. století: *Sonet o očích markýzy z Monceaux*, jehož autorem byl Honorat de Porchères Laugier.)

Alcest se už v první scéně Filintovi svěřuje s pocitem, že byl na Oronta tehdy příliš hrubý. Píše sice špatné básně, ale jinak je to celkem slušný člověk, takže není důvod je příliš kritizovat, konec konců – *me force-t-il à les signer?* Nutí mě, abych je podepisoval? Za pozornost ve věci Alcestovy kritiky prvního Orontova sonetu stojí studie Franka W. Lindsaye zvaná *Alcest a sonet*<sup>88</sup>. Lindsay nejprve sáhodlouze obhajuje vcelku samozřejmou tezi, že Orontův sonet o naději se úzce pojí s Molièrovou tematizací vztahu mužů k Celimeně, potom ale dochází k pozoruhodnému závěru: Alcest podle jeho interpretace neútočí na formální (ne)povedenost sonetu, nýbrž na jeho téma, které je mu nepříjemné. „Sonet představuje pro Alcesta dilema,“ píše Lindsay. „Jeho racionální část musí přijmout axiomatickou pravdu, kterou téma sonetu obsahuje, kdežto jeho emocionální část ji musí potlačit, aby si uchovala sebeklam, z něž žije Alcestova láska.“<sup>89</sup>

Usmířený Alcest (nebo také Alcest, který si získal Celimeninu lásku, přijmeme-li Lindsayovu interpretaci; ostatně Orontův druhý sonet už o klamně naději a neopětované lásce není) už nemá důvod snaživého básníka utopit v drsné kritice (*Qu'il soit grotesque en paix!* – Ať si je směšný v klidu!) – a tak mu s Filintem tu novou báseň v kaskádě banálních (a vesměs ironicky míněných) lichotek vychválí, výslovně mu gratulují k volbě těch nejkrkolomnějších slov a doporučují, aby báseň nechal vydat. Toho se ale Oront chopí a žádá po Alcestovi, aby zařídil její otištění ve slavné revui *Mercure galant*, jelikož se přátelí s jejím editorem Visém.<sup>90</sup> Alcest to odmítá

88 LINDSAY, Frank W. Alcest and the Sonnet. *The French Review* 28, 1955, č. 5. S. 395 – 402.

89 Op. cit., s. 402.

90 Tj. Jean Donneau de Visé, autor citované předmluvy k *Misanthropovi*, který roku 1672 skutečně založil revui *Mercure galant*. Později byla známá jako *Mercure de France* a pod tímto názvem také koncem 19. století obnovená, v době vzniku Courtelinovy hry to tedy je mnohem víc než jen historická narážka.

s výmluvou, že v *Mercure galant* žádný velký vliv nemá, ale Oront jej ostře napadne přesně za ty vlastnosti, proti nimž Alcest dřív tak zarputile vystupoval: je to prý pokrytec a falešný lichotník. Pohádají se a zcela zoufalý Alcest si vyslouží ostré urážky:

*On me lit un premier sonnet; je le condamne.*

*Le poète entre en rage et je suis traité d'âne.*

*Il m'en lit un second; j'y donne mon bravo.*

*L'auteur entre en fureur: je suis âne à nouveau!*

*Donc âne si je blâme, âne encor si j'encense! (sc. 2)*<sup>91</sup>

Počínaje Orontovým výstupem začíná série špatných zpráv, jež Alcesta vposledku donutí přehodnotit jeho „obrat“. Soudní sluha pan Loyal (výrazně mluvící jméno: v Courtelinově době už byl ve francouzské cirkusové typologii Monsieur Loyal obdobou našeho „pana šiditele“) přichází vymáhat poplatky za soudní výlohy spojené s vítězným sporem, jež násobně převyšují částku, kterou by Alcest musel zaplatit v případě prohry – a nakonec přistihne Celimenu a Filinta, že jej podvádějí a pomlouvají. (Dokonce se shodnou, že ho měli raději, když byl *bourru* a *grognon*, tedy brblá a mrzout.) Alcest poznává, že měl ve svém „misantropství“ pravdu, a definitivně odchází:

*Dépouillé du bonheur qui fut un temps le mien,*

*Maître de l'affreux droit de n'espérer plus rien,*

*Il m'est permis d'aller... — Qu'on m'y vienne poursuivre! —*

*Traîner au fond d'un bois la tristesse de vivre,*

*En tâchant à savoir, dans leur rivalité,*

*Qui, de l'homme ou du loup, l'emporte en cruauté. (Sc. 5)*<sup>92</sup>

Courtelinova hra je jakýmsi mlýnkem na proměněného Alcesta: postupně zpochybní všechny důvody, proč svůj životní názor přehodnotil. Je to posmutnělé přitakání Alcestovi, jaký byl u Molièra, a dost možná i reakce na předchozí pokusy *Misantropa* „opravit“. Pod rouškou nezávazné jednoduché hříčky vytváří Courteline jeden z nejdůvtipnějších komentářů, jaké se *Misantropovi* dostaly.

91 (Přečtou mi sonet, já ho odsoudím. / Básník se rozzlobí a nazve mě oslem. / Přečte mi druhý, já ho pochválím. / Autor se rozzuří a já jsem zase osel! / Takže jsem osel, když chválím, a když haním, tak zase!)

92 (Zbavený štěstí, jemuž jsem se jeden čas těšil, / mám to hrozné právo už v nic nedoufat / a mohu jít... - At' si mě někdo zkusí následovat! / Doprostřed lesa nést smutek z žití / Kde zkusím zjistit, kdo, / Zda člověk nebo vlk, zvítězí v krutosti.)



### Odbočka žánrově-stylistická

Částečně už je to možná zřejmé z výše uvedeného, ale zaznít by měl ještě jeden postřeh: Courteline coby zkušený komediograf jako jeden z mála autorů pokračování *Misanthropie* napsal skutečnou komedii, která se stylem humoru blíží Molièrovi. Obzvláště obdivuhodné je, jak funkčně se mu daří využívat možností alexandrinu, s nímž jinak prakticky nepracoval: jeho verš má v sobě jiskru, vtip; dikce a rytmus charakterizují jednotlivé mluvčí a nikoliv autora, jak je tomu u horších básníků; jazyk je přirozený a nezohýbaný. Demonstrovat si to můžeme na klíčovém výstupu s Orontem. Obratně tu Courteline zachází s dělením verše, v jednom případě dokonce dělí jeden jediný půlverš na pět replik:

ALCESTE:                    *Moi?*

ORONTE:                    *Vous.*

ALCESTE:                    *Aucun!*

ORONTE:                    *Si!*

ALCESTE:                    *Non!*

ORONTE:                    *Visé, qui le rédige,  
   prétend pourtant...!*

ALCESTE:                    *Aucun!*

ORONTE:                    *Si vous...*

ALCESTE:                    *Aucun, vous dis-je! (Sc. 2)<sup>93</sup>*

A navíc je text plný důmyslných slovních hříček, jež všemožně odkazují k Molièrovi a *Misanthropovi* zejména. Příklad za všechny: když Oront dočte svůj sonet a ptá se Alcesta na názor, odpoví Alcest: *Franchement, il est bon à mettre au cabinet* – to je přesná citace verše 376 z *Misanthropie*, jímž Alcest Orontovi říká, aby svůj text uložil do zásuvky a nikomu neukazoval (tj. úplný začátek Alcestovy kritiky sonetu). Jenže Courteline si hraje s mnohoznačností, očekáváním a podobou verše: slovo *cabinet* na konci verše se přes enjambment pojí se slovy *de lecture*, takže když Alcest říká, že by svou báseň měl Oront dát *au cabinet de lecture*, znamená to, že by ji měl dát *do čítárny*, jinými slovy zveřejnit.

---

93 (A: Já [mám vliv v *Mercure galant*]? O: Vy. A: Žádný! O: Ano! A: Ne! O: Visé, jeho redaktor / mi ale říkal, že... A: Žádný! O: Jestli... A: Žádný, povídám!)

### 3. „Šesté dějství“

Hra měla premiéru až roku 1905, tedy více než dva roky po svém vzniku, ale zato s velkou slávou: Comédie-Française pro ni vyhradila večer 15. ledna – výročí Molièrova narození – a sklídila velký ohlas. Émile Faguet, který jí věnoval obsáhlou recenzi<sup>94</sup>, píše o „mistrovském díle“ a „okouzlující hříčce“, přes drobné výhrady k některým anachronismům (k nimž se ostatně v tištěném vydání přiznává sám autor) chválí Courtelinův styl i samotné představení – herci prý hráli moc pěkně a „živě“, zejména mladí *sociétaires* André Brunot (Oront) a Louise Laraová (Celimena) měli ohromný úspěch. A hra se líbila tolik, že ji divadlo, v němž Molière měl a má postavení nejklasičtějšího z klasiků (už léta je známo pod přezdívkou *La maison de Molière*), začalo uvádět s *Misanthropem* jako dvojprogram, tedy vlastně jako jeho „šesté dějství“, jak je občas přezdívána.<sup>95</sup> A to ne jen dočasně: divadelní časopis *Strapontin* („Přístavek“) si ještě roku 1917 stěžuje na „nedůslednost“, když v *Obratu Alcestově* hráli mladší herci než v *Misanthropovi*, což vedlo ke zmatení obecnosti.<sup>96</sup>

---

94 FAGUET, Émile. *Propos de théâtre*. Paris: Société française d'impr. et de librairie, 1907. S. 298 – 305. [Dat. 30. ledna 1905.]

95 Viz např. recenzi z *La libre parole* 16. ledna 1905, jak ji přetiskuje vydání hry v řadě Courtelinova souborného díla z poloviny dvacátých let: COURTELINE, Georges. *La Conversion d'Alceste*. Paris: François Bernouard, 1925. S. 72.

96 Anonym. L'incohérence. *Le Strapontin : revue satirique du théâtre, de la politique et du Palais* 1, č. 18., 7. 5. 1917. S. 14.

## VI.

### Padlý příběh

(*Misanthrop* ve světě popkultury:  
červená knihovna, bulvární divadlo)

#### 1. Sen jedné učitelky (*Celimena* Claude Labarraque-Reyssacová)

„*Jak to bylo dál?*“ Tak se prý často ptali také studenti jednoho gymnázia, když s nimi jejich francouzštinářka Claude Labarraque-Reyssacová probírala *Misanropa* – a vnukli jí tak myšlenku sepsat jeho pokračování. Předmluva ke hře *Celimena aneb Alcestův návrat*, v níž tuto historku zmiňuje, v sobě nese zvláštní paradox: na jedné straně autorka dle svých slov doufá, že Molièra „nezradila“<sup>97</sup>, a obšírně obhajuje své volby a postupy (stylisticky, ale i obsahově to nápadně – a nejspíš nikoliv náhodou – připomíná právě autorské předmluvy ke hrám z doby francouzského klasicismu, vskutku topos skromnosti v nejvlastnější podobě), na druhou stranu kritizuje d'Églantina a Courtelina, autory dvou pokračování, která jí byla známa.

Připouští, že různé úpravy a zvraty jsou samozřejmě možné, ale jejich hry se prý příliš vzdálily danostem Molièrovy hry. „Uvidíte, že mé pokračování se od nich liší tématem i psychologíí postav,“ píše Labarraque-Reyssacová. „Moji hrdinové jsou ti, které napsal Molière. [...] Mou prvořadou snahou bylo nezradit svůj věhlasný předobraz.“<sup>98</sup> Vedle povinné, byť možná upřímné skromnosti před tváří Molièra je tu tedy také nepřehlédnutelné autorské sebevědomí, ne nepodobné tomu, s nímž d'Églantine píše, že zatímco Harleville nedovedl pravdivě vykreslit hrůzy starého

---

97 LABARRAQUE-REYSSAC, C. Op. cit., s. 5.

98 Op. cit., s. 8.

režimu, on to dokázal.<sup>99</sup>

Claude Labarraque-Reyssacová nebyla zcela nezkušenou autorkou: v roce 1951, když psala *Celimenu*, už měla za sebou sedm her, z toho čtyři uvedené rozhlasově a jednu scénicky.<sup>100</sup> *Celimena* přesto nese především rysy *fan fiction* (viz úvod): úzkostlivě dbá na zachování daností fikčního světa, v němž se pohybuje, pečlivě zkoumá historické pozadí a realie, a především pietně a jaksi „v rukavičkách“ zachází s postavami originálu do té míry, že je hra prakticky prostá konfliktu. Syžet vypadá takto: Alcest se sedm let po událostech *Misanthropu* vrací poprvé asi na týden do Paříže za úřední záležitost, bydlí u Filinta s Eliantou, setká se s Celimenou, kterou před časem pod slibem manželství oklamal jeden svůdce, přiměje ji, aby nechodila do kláštera, a všichni společně (včetně dětí Filinta a Elianty) odjíždějí na Alcestovo venkovské sídlo, aby přišli na jiné myšlenky. Otevřený konec naznačuje možnost, že se Alcest dá s Celimenou dohromady. Je to zvláštní hra (mimořádně jako jediná se tak i tituluje: nikoliv *comédie*, nýbrž *pièce*). Podává nedramaticky poklidný, takřka *biedermeierový* obrázek idylického manželství, v němž se vedou vznešené řeči o literatuře, a idylického venkova, kde je krásné jaro – a zároveň chce své titulní hrdince poskytnout romanci, osudové zklamání a příslib happy endu jako v románu červené knihovny. Příznačné přitom je, že ač tu najdeme jasné rekvizity milostných románů včetně hanebníkovy dopisu na rozloučenou a následného trestu v podobě smrtelného zranění v souboji, jejich původci jsou nově připsané postavy a vše se děje jakoby opodál; ostatně Celimenin osudový muž, hrabě de Saint-Vallier, se objevuje v jednom jediném výstupu.

### **Zlatá střední cesta**

Na *Molièrově Filintovi* Labarraque-Reyssacové vadilo, že d'Églantine příliš vyhrocuje charaktery a z Filinta dělá otravného egoistu. Sama postupuje přesně opačně: charaktery všech čtyř postav, které přebírá od Molièra, obrušuje a „normalizuje“. V Alcestovi není ani zbla onoho „popudlivce“, který se Rousseauovi jevil tak nepřipadně komický – jenže ani z jeho moralismu mnoho nezbylo. Miluje přírodu a našel si v ní nové přátele:

---

<sup>99</sup> Viz LEON, M. Op. cit., s. 84.

<sup>100</sup> LABARRAQUE-REYSSAC, C. Op. cit., frontispis.

*Des amis? ... Mais j'en ai dans la nature même:*

*Les chiens et les chevaux, les chats, les oiseaux m'aiment! (I.2)*<sup>101</sup>

Se zalíbením pozoruje děti svých přátel, nostalgicky se vyptává po Celimeně – zkrátka a dobře, na venkově se z něj stal učiněný sentimentální dobrák, který jen nemá moc rád město. Filint zase v rámci výchovy dětí o něco zpřísněl, takže už není rezonérem pro misantropa: teď jsou s Alcestem takřka zaměnitelní. Elianta se zbavila své někdejší lehké naivity a zbývá už jen učiněná životní moudrost.

Nejvýrazněji se ovšem proměnila Celimena. O jejím neštěstí v lásce se dozvídáme z Eliantina vyprávění prostřednictvím dlouhého flashbacku, který běží od druhého obrazu druhého dějství až do konce dějství třetího (tedy přibližně polovinu čtyřaktové hry). Poměrně rozsáhlou plochu hry zabírá scéna „návštěvního dne“ v Celimenině salonu, která zrcadlí proměnu ústřední postavy oproti konkrétní scéně z *Misanropa* (zejm. II.4) podobně jako Courtelinova repetice scény sonetu. Doba se nezměnila: společnost se stále vyžívá v drbech a klevetění a mladí markýzové padají dosud krásné Celimeně k nohám. Změnila se však hrdinka: zábavy se zúčastňuje jen z povinnosti, pomlouvá střídmě a ani v nejmenším nevyhledává střed jeviště, k němuž se salonní společnost *Misanropa* tak upínala.<sup>102</sup> Když společnost odejde, říká Eliantě:

*Ah! quelle paix, ma chère, enfin dans ce salon...*

*Etre seul avec vous, voilà ce qui m'est bon... (II.3)*<sup>103</sup>

Charakterizační posun je patrný, sama autorka ho v předmluvě vysvětluje tím, že se postavy v průběhu let a životních zkušeností proměnily. To ale není celé: zároveň postavy Alcesta a Celimeny ve hře psychologizuje (zcela mimo žánr molièrovské komedie charakteru, resp. komedie mravů), aby ospravedlnila, proč se v *Misanropovi* chovaly tak, jak se chovaly. Vdovička Celimena z *Misanropa* byla prý rozpustilá koketa proto, že se po traumatizujícím zážitku z prvního vynuceného sňatku se starcem, kterého jí vybral otec, nedokázala citově vázat (II.4), a Alcest se zase choval tak mrzoutsky především kvůli tomu, jak dlouho čekal na rozřešení svého soudního sporu (IV.6).

Chceme-li ve hře *Celimena* hledat nějaký názorový postoj, můžeme říct, že je

---

101 (Přátele? Ty přeci mám v přírodě samé: / psi, koně, kočky i ptáčky mě milují.)

102 Srov. FISCHER-LICHTE, E. Op. cit.

103 (Konečně je tu klid, má drahá... / Být sama s vámi, to mi dělá dobře...)

především přejícím advokátem čtveřice ústředních postav z *Misanthropie* na poli lidských vztahů. Jeho téma však bylo v důsledku této obhajoby vyčleněno mimo svět hry. Alcest sice ztratil onu směšnost, která tak dráždila Rousseaua (a nechme stranou, zda jeho láskyplné výlevy citu k dětem a k přírodě nezakládají zase na jinou polohu směšnosti), ale společně s ní přišel o i konstitutivní rysy té části osobnosti, která byla obdivuhodná: Alcest je možná i nadále mužem pevných zásad, ale nikoho s nimi příliš neobtěžuje.

Pro úplnost: hra byla ještě před knižním vydáním zpracována pro francouzský rozhlas v marockém Rabatu (červenec 1954). Autorka v předmluvě z roku 1957 vyjádřila tužbu, že se jí na základě této knihy ujme i nějaká divadelní společnost – to se, můžeme-li věřit (ne zcela spolehlivě kompletní) francouzské databázi inscenací<sup>104</sup>, nestalo. Zato ale Claude Labarraque-Reyssacová v molièrovských hrách v cyklu zvaném *Na okraj Molièra* pokračovala, a za hru *Filamintino mládí* vycházející z Molièrových *Učených žen* získala od Francouzské akademie roku 1973 Saintourovu cenu a odměnu 500 franků.<sup>105</sup>

## 2. Zamilovaný popudlivec (*Celimena a kardinál* Jacquese Rampala)

Courteline Celimenu do Alcestova příběhu vrátil, Labarraque-Reyssacová z ní udělala titulní hrdinku – a Jacques Rampal ji v titulu ponechal, ale doplnil ji druhou postavou, kardinálem. Tím kardinálem je samotný Alcest, čímž je také řečeno, že právě o (nenaplněný) milostný vztah mezi Alcestem a Celimenou jde Rampalovi především. *Celimena a kardinál* je zručně napsaná sentimentální komedie, která žánrově dokonale zapadá do té linie komorního francouzského bulvárního dramatu, v němž se po letech setkávají dva bývalí (zpravidla lehce pošetilí či výstřední) milenci a jen obtížně – ale o to zábavněji – hledají společnou řeč. Ze zvyklostí podobných her se vymyká – samozřejmě vedle toho, že navazuje na příběh *Misanthropie* – především tím, že je psaná veršem. (Díky této dvojí povaze mohly obě její dosavadní

---

<sup>104</sup><http://lesarchivesduspectacle.fr>

<sup>105</sup>Heslo na stránkách Francouzské akademie [online]. [cit. 7. 4. 2013].

URL: <<http://www.academie-francaise.fr/claude-labarraque-reyssac>>.

francouzské inscenace balancovat mezi soukromými a subvencovanými divadly: ta první z roku 1992 v režii předního bulvárního režiséra Bernarda Murata vznikla v produkci soukromé scény Théâtre de la Porte Saint-Martin, ale převzalo ji i lyonské („veřejné“) Théâtre des Célestins<sup>106</sup>, tu druhou z roku 1996 v režii samotného autora od soukromého Théâtre de l'Oeuvre později převzalo Théâtre de l'Ouest Parisien.<sup>107</sup>)

Po třech staletích molièrovských výkladů a inscenací, jež se snaží vidět v Alcestovi především čestného kritika mravů doby, je Rampalovo čtení této postavy jemně řečeno překvapivé: jeho Alcest se sice může ve výsledku jevit přiměřeně sympaticky, ale jinak je to především onen „zamilovaný popudlivec“ z původního podtitulu Molièrovy hry, nadto dokonce s lehce tartuffovskými rysy. Po událostech *Misanropa* vstoupil do kláštera a později se stal kardinálem – a dnes, po dvaceti letech, pod vlivem vnuknutí, že musí Celimenu (patrně po mravní stránce) zachránit, ji navštěvuje v jejím domě. Celimena je přitom šťastně vdaná, má čtyři děti a žádné viditelné nebezpečí jí nehrozí.

Vedou spolu dlouhý dialog, který se vždy po chvíli vrací k otázkám Celimeniny mravnosti a víry – Alcest se projevuje jako citově neukotvený hysterik, který si se směsicí rozhořčení a požitku prohlíží skicář s Celimeninými akty, jež našel v knihovně, a vposledku dokonce Celimeně vyhrožuje exkomunikací, aby ji donutil k pravidelné zpovědi. Aplikujeme-li na *Celimenu a kardinála* Rousseauova kritéria, výsledek je jednoznačný: Rampalův Alcest je nejenom dokonale směšný, ale také pokrytecký a prchlivý, zkrátka zbavený svých někdejších ctností, které z něj činí jednu z nejvýznamnějších postav světového dramatu. Protagonistou hry, chceme-li jej hledat, je nepochybně Celimena: důvtipná, ironická, chytrá a volnomyšlenkářská, ale zároveň viditelně počestná – jen ne v institucionálně náboženském významu slova. A také bytostně nesnobská: když její služebná odešla na mateřskou dovolenou, rozhodla se Celimena, že si všechno obstará sama.

Není samozřejmě těžké pochopit velký úspěch Rampalovy hry. Ve francouzském prostředí je cokoli, co se pojí k Molièrovým vrcholným hrám, už

---

106Heslo v databázi Les archives du spectacle [online]. [cit. 11. 4. 2013].

URL: <[http://lesarchivesduspectacle.fr/?IDX\\_Spectacle=29180](http://lesarchivesduspectacle.fr/?IDX_Spectacle=29180)>.

107Heslo v databázi Les archives du spectacle [online]. [cit. 11. 4. 2013].

URL: <[http://lesarchivesduspectacle.fr/?IDX\\_Spectacle=14981](http://lesarchivesduspectacle.fr/?IDX_Spectacle=14981)>.

samo o sobě vděčně vítáno – a především je to nesmírně zručně napsaná hra, jež v sobě spojuje stylistickou a básnickou obratnost s citem pro výstavbou dialogu. I v silně sevřeném metru dovede Rampal (podobně jako před ním Courteline) psát rychlé výměny replik tak, aby vypadaly nenuceně a vycházely z přirozené rytmiky textu, jako třeba v následujícím pečlivě vygradovaném dialogu o osudu Arsinoe:

ALCESTE: *Votre ancienne rivale est une vieille femme.*

CÉLIMÈNE: *Pas plus vieille que vous.*

ALCESTE: *Oui, mais... C'est une femme.*

CÉLIMÈNE: *Et alors?*

ALCESTE: *Alors, rien. [...] (sc. II)*<sup>108</sup>

A potom měla hra velké štěstí na obsazení původní inscenace: Ludmila Mikaělová i Gérard Desarthe, jejichž výkony zachytil i televizní záznam<sup>109</sup>, hrají v režii Bernarda Murata s vtípem a nadhledem – a to i v poněkud sentimentálním závěru, v němž Rampal mezi Alcestem a Celimenou vytváří přes veškerou jeho výhružnost a hysterii pevné citové pouto. Oba byli nominováni na hereckou Cenu Molière za rok 1992, Mikaělová ji získala<sup>110</sup> (mimořádně i ona je osobností bytostně na pomezí bulvárního a „uměleckého“ divadla: do poloviny osmdesátých let byla přední členkou Comédie-Française, dodnes se připomíná mj. její Ysé ve Vitezově *Poledním údělu*, Nina v Krejčově *Rackovi* nebo právě Celimena v *Misanthropovi* Jeana-Pierra Vincenta<sup>111</sup>).

*Celimena a kardinál* je pěknou pointou za dějinami druhých děl *Misanropa* a zároveň dokladem devalvace příběhu: z jedné z nejklaštějších francouzských her těžší námět pro banální hořkosměšnou konverzačku a Molièrova nejspornějšího hrdinu čte tím nejprvooplánovějším z možných způsobů.

---

108(A: Vaše někdejší rivalka je nyní stará dáma.C: Není starší než vy. A: Ne, ale... Je to žena. C: Nu, a co? A: Nu, a nic.)

109 DVD v archivu autora.

110 Archiv oficiálních stránek Cen Molière [online]. [cit. 11. 4. 2013].

URL: <<http://www.lesmolières.com/1992>>.

111 Viz medailonek na stránkách Comédie-Française [online]. [cit. 11. 4. 2013].

URL: <<http://www.comedie-francaise.fr/comedien.php?c?id=515&idcom=454>>.



## VII.

### Závěry

(a závěrem)

#### 1. **Dramatis personae** neboli Kdo zůstal

Prošli jsme šestici pokračování Molièrova *Misanropa* a to nejpodstatnější si o každé z nich už řekli. Ještě jeden pohled si ale zalouží podrobnější prozkoumání: totiž věcné srovnání některých aspektů jednotlivých přístupů, na nichž se ukáží mnohé vnitřní souvislosti. Jedním z jasně „měřitelných“ kritérií je to, které postavy jednotliví autoři od Molièra přebírají. Jelikož ideálním východiskem k uvažování o tomto tématu je tabulka a jelikož tabulkám nesluší dělení přes stránku, prosím, obraťte list.

	<i>d'Églantine</i>	<i>Demoustier</i>	<i>Cauwet</i>	<i>Courteline</i>	<i>Labarraque-Reyssacová</i>	<i>Rampal</i>	<i>celkem (x/o)</i>
Alcest	x	x	x	x	x	x	6 (6/0)
Filint	x	o	x	x	x	o	6 (4/2)
Oront	-	o	o	x	o	o	5 (1/4)
Celimena	-	o	o	x	x	x	5 (3/2)
Elianta	x	-	o	o	x	o	4 (2/2)
Arsinoe	-	o	o	-	o	o	4 (0/4)
Klitandr	-	-	o	o	o	-	3 (0/3)
Akast	-	o	o	o	o	-	4 (0/4)
Bask	-	-	-	-	- <sup>112</sup>	-	0 (0/0)
Gardista	-	-	-	-	-	-	0 (0/0)
Dubois	x	x	x	-	-	-	3 (3/0)
<i>celkem (x/o)</i>	4 (4/0)	7 (2/5)	9 (3/6)	7 (4/3)	8 (4/4)	6 (2/4)	

**Vysvětlivky:** **x** značí, že postava ve hře vystupuje, **o** značí, že je zmíněna. V prvním sloupci jsou postavy uvedeny v tom pořadí, jak je uvádí soupis v prvním vydání *Misantropa*.

Číslo hovoří jasně: vedle Alcesta nejčastěji přímo vystupují Filint a Celimena, přičemž Filint má nejpodstatnější roli tehdy, kdy je Alcestovým *rezonérem*<sup>113</sup>, resp. protikladem (v případě Demoustierovy hry, potažmo Marmontelovy povídky tuto jeho roli do značné míry přebírá Delaval), kdežto Celimena má význam ve chvíli, kdy autora více než Alcestova povaha zajímá jeho láska, která byla v *Misantropovi* tak dráždivě nenaplněná. Postupný vzestup významu postavy Celimeny (od naprostého ignorování u d'Églantina přes dvě zcela marginální zmínky až do titulu dvou nejnovějších her) tak koresponduje s tím, jak se pozornost autorů odklání od filozofického problému hry k tomu milostnému. Třetím Alcestovým protihráčem u Molièra je Oront coby terč Alcestovy kritiky a představitel prchlivosti a sebelásky dvorské společnosti: ten se přímo objevuje jen u Courtelina, který svou hru zakládá na opakování situací z *Misantropa*, a jinde funguje nepřímo coby připomínka Alcestových někdejších sporů.

<sup>112</sup> Celimena má i v této hře sluhu, kterým byl v *Misantropovi* právě Bask – jeho jméno se však nedozvíme.

<sup>113</sup> Viz heslo *rezonér (raisonneur)* v Pavisově *Divadelním slovníku*.

Ostatní postavy – s výjimkou Elianty, jež se zpravidla vztahuje především k Filintovi, a sluhy Duboise (Polínka, Pařízka, ...), který plní skutečně služebnou úlohu – se objevují výhradně v připomínkách, a to ve dvou vzájemně souvisejících „módech“: buď (zejména u Demoustiera) jako „odstrašující příklady“ pařížského života a jeho zvrhlých mravů, a tudíž připomínka toho, co Alcest opustil a od čeho se dávno odpoutal, nebo naopak (někdy i v lehce nostalgickém tónu) v dialozích o tom, co dělají dnes a jak dopadli, jinak řečeno tu nacházíme ono vpravdě seriálové „jak to bylo dál“. A vedle toho plní tyto zmínky o osudu dalších postav ještě jednu významnou funkci: posilují iluzi kontinuity předmětné hry s *Misanthropem*, jinými slovy vytvářejí dojem soudržného fikčního světa, který je zalidněn týmiž postavami jako Molièrova hra.

## 2. Kaširovaný kolorit (Proměny a zákonitosti fikčního světa)

Ještě s jedním problémem kolem *Misanropa* se museli autoři pokračování vypořádat: kdy a kde se vlastně *Misanthrop* odehrává? To „kde“ zdánlivě víme už od Molièra – „*la scène est à Paris*“, čteme už v prvním vydání. (V textu samotném je Paříž přitom zmíněna jednou jedinkrát: v textu té staré písničky, kterou Alcest dává za vzor Orontovi.) Autoři pokračování z toho vesměs automaticky vyvozují, že se původní hra odehrává *v Paříži roku 1666*, a od toho odvíjejí dobové zasazení těch svých. Tady ale narazíme na problém: v Paříži roku 1666 (a ostatně ani nikdy jindy) nežili lidé s tak výstředními jmény jako Alcest, Filint, Oront nebo Akast – většinou se spíše jmenovali (vezmeme-li k ruce seznam nejvýznamnějších dobových literátů) Jean, Charles, Paul, Pierre nebo Thomas.

D'Églantine se s tím vypořádává se svou obvyklou rázností: prohlašuje, že Alcest je ve skutečnosti příjmení a jeho hrdina je celým jménem Jérôme Alceste. Ostatní tento rozpor řeší potřebou naplnit hru nejrůznějšími detaily a vybudovat tak co nejpřesvědčivější historický či lokální kolorit (tedy něco, co si obvykle spojujeme spíše s romantickou než klasicistní dramatikou). Netýká se to výlučně jen Paříže: u Marmontela/Demoustiera se například přesně dozvídáme, že se Alcest odebral do Lotrinska, do zvlněné krajiny Vogéz, do údolí říčky Vologne v okolí městečka Bruyères – všechno to jsou skutečně existující místa včetně idylické vesničky Laval,

kteřá se dnes jmenuje Laval-sur-Vologne – a Cauvet zase svou hru zasadil poblíž Quimperu v jihozápadní Bretani.

Mimořádnou houževnatost v kaširování kulturně-historického koloritu osvědčila především Claude Labarraque-Reyssacová, což ostatně potvrzuje i tezi o zařazení jejího textu do oblasti fan fiction. Postupuje přitom hned několika směry. Dává si záležet, aby byla hra pevně ukotvena ve světě *Misanropa* do té míry, že do hry ve scéně Celimeniných návštěv přivádí postavu, o níž je v protilehlé scéně *Misanropa* řeč (markýze Kleóna). Ale nejen to: dokonce ji ukotvuje i širěji ve světě Molièrových her (mezi těmi lehounce pomlouvanými jsou i Orgon s Elmírou z *Tartuffa*) i jiných děl dobové literatury (zmíněna je jakási Clélie – téměř jistě odkaz na hrdinku slavného stejnojmenného preciózního románu Madeleine de Scudéry, z nějž pochází také příslovečná *carte du Tendre* neboli *mapa Lásky*, která je ve hře zmíněna zase na jiném místě). Zároveň do hry zapojuje i hovory o dobových osobnostech (jež vzápětí přibližuje v poznámkovém aparátu, třeba k marginální zmínce o jakési Ninon přidává vysvětlivku „*Ninon de Lenclos, née et morte à Paris (1620 – 1705)*“, viz II.3) a literatuře, leckdy za cenu dokonale nedramatických dialogů, jak dokládá úryvek z prvního dějství:

PHILINTE: *Oublions pour l'instant Boileau, sa triste humeur...*

ELLANTE: *Les mots du grand Titus sont plus doux à mon coeur...*

PHILINTE: *Certes, Racine au moins sait aimer et comprendre...*

ELLANTE: *Ses vers sont un délice et j'aime les entendre. (I.1)*<sup>114</sup>

Podobně jako Labarraque-Reyssacová, byť o poznání méně snaživě, postupují i ostatní (dokonce i Courteline, který se jinak vyhýbá dobovému a místnímu zařazení a vztahuje se jen k reáliím Molièrovy hry, zmiňuje ve scéně s Orontem Donneau de Visé a jeho *Mercur de France*, viz výše) – a to ještě v jednom směru, který si zaslouží zmínku. Podobně jako artificiální utváření dobového koloritu má na tón hry vliv také práce s jazykem – a autoři pokračování v čele s Labarraque-Reyssacovou přemýšlejí o dobové autenticitě jednotlivých slovních spojení a leckdy používají záměrné archaismy, aby svému textu dodali na „věrohodnosti“. V *Celimeně* například

---

114 (F: Zapomeňme teď na Boileaua a jeho mrzutost... E: Slova velkého Tita [to je samozřejmě odkaz na Racinovu *Bereniku*] jsou pro mé srdce sladší... F: Zajisté, Racine dovede milovat a chápat... E: Jeho verše jsou rozkošné a ráda je poslouchám.)

čteme spojení „*il faut que je die*“ na místě obvyklého *dise* – a autorka hned v poznámce pod čarou vysvětluje, že jde o archaickou formu konjunktivu slovesa *dire*, která byla v sedmnáctém století stále užívaná, a dokládá to citací z La Fontaina (viz IV.6). Anebo naopak: Courteline se omlouvá za použití výše zmíněného sousloví *cabinet de lecture*, neboť takto označované čítárny vznikly až o století později. Každopádně platí, že vědomí jazykového, kulturního i geografického zázemí původní hry se tak či onak promítá do všech jejích pokračování.

### 3. (Úplným) závěrem

Viděli jsme, jak byl Alcestův příběh zneužit politicky, jak sloužil jako záminka pro rozpustilou komedii, jak se utopil v romantické selance i jak skončil pro smích v bulvárním divadle. Je samozřejmě klidně možné, že tím sága fabulačních druhých dílů k *Misanthropovi* nekončí – stejně jako nelze vyloučit, že jsme něco minuli po cestě. Příznačné je, že se tento jev omezuje na frankofonní literaturu, a to i co se týče nulového počtu překladů těchto textů; ve zbytku světa se lze jen stěží spolehnout na detailní obeznámenost publika s původní hrou. I jinde ovšem klíčový problém *Misanropa* dodnes fascinuje – jen se k němu tvůrci vyjadřují spíše pomocí inscenačních interpretací, úprav či prepisů základní materie.

S tvůrčím přístupem k látce mají zkušenost i čeští diváci – a to nejen s výraznou úpravou Václava Hudečka, o níž byla řeč výše. Brněnský Buranteatr svého autorského *Misanropa* na molièrovském půdorysu přesadil do současnosti, do prostředí team-buildingového pobytu marketingové agentury, a hraje ho jako ryze současný problém životních kompromisů.<sup>115</sup> A Martin Glaser loni v Jihočeském divadle uvedl v české premiéře *Misanropa* Martina Crimpa – jiný modernizující prepis, tentokrát zaměřený na mravy nejvyšších vrstev a konkrétně svět filmových hvězd a prominentní londýnské umělecké společnosti.<sup>116</sup>

Možnosti příběhu tedy nejsou zdaleka vyčerpány – takže možná „pokračování příště“?

---

115 ŠOTKOVSKÝ, Jan – ZETEL, Michal – BURANTEATR. *Misanthrop*. *Dis* 36, 2011, č. 2., s. 57 – 75.

116 CRIMP, Martin. *The Misanthrope*. In *Týž: Plays 2*. London: Faber and Faber, 2005.

# Literatura

## 1. Primární texty

- CAUVET, Alfred. *L'Ermitage du misanthrope*. Paris: Imprimerie de Jouaust, 1869.
- COURTELINE, Georges. La Conversion d'Alceste. In týž: *Théâtre*. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.
- COURTELINE, Georges. Hortense, couche-toi! In týž: *Théâtre à lire, théâtre à jouer*. Paris: l'école des loisirs, 2006. S. 71 – 82.
- CRIMP, Martin. The Misanthrope. In Týž: *Plays 2*. London: Faber and Faber, 2005.
- DEMOUSTIER, Charles-Albert. *Alceste à la campagne, ou Le Misanthrope corrigé*. Paris: Barba, 1798.
- D'ÉGLANTINE, Fabre. *Le Philinte de Molière, ou La suite du Misanthrope*. Paris: Prault, 1791.
- D'ÉGLANTINE, Fabre. Le Philinte de Molière, ou La suite du Misanthrope. In *Répertoire général du théâtre français. Comédies en vers. Tome XVI*. Paris: Veuve Dabo, 1821.
- D'ÉGLANTINE, Fabre. Le Philinte de Molière, ou La suite du Misanthrope. In *Collection de pièces de théâtre. M. Fabre d'Églantine*. Paris: L. Tenré, 1830.
- D'HARLEVILLE, Collin. *L'Optimiste, ou l'Homme content de tout*. Paris: Prault, 1788.
- HUDEČEK, Václav. Inscenační plán *Misanthrop*. *Tragikomedie o dvou dílech*. Strojopis uložen v knihovně Divadelního ústavu, sign. P 12910. [Bez vrocení, uvedeno 1968 pod názvem *Óda na krále*.]
- JACOB, P. L. (ed.). *Recueil de farces, soties et moralités du XV<sup>e</sup> siècle*. Paris: Garnier Freres, 1876.
- LABARRAQUE-REYSSAC, Claude. *Célimène ou Le retour d'Alceste*. Paris: Debresse, 1957.
- MOLIÈRE, Jean-François. *Napravený škaroblíd*. In: *1000 nejkrásnějších novell 1000 světových spisovatelů*, sv. 92. Praha: Vilímek, 1916.
- MOLIÈRE. *Le Misanthrope*. Paris: Gallimard, 2000.
- MOLIÈRE. *Misanthrop*. Přel. Svatopluk Kadlec. Praha: Československý Kompas, bez

vročení (po r. 1945).

- MOLIÈRE. Misanthrop. Přel. Svatopluk Kadlec. In Týž: *Hry II*. Praha: SNKLHU, 1954.
- MOLIÈRE. Misanthrop. Přel. J. Z. Novák. In Týž: *Lakomec, Misanthrop, Tartuffe*. Praha: Mladá fronta, 1966.
- MOLIÈRE. Misanthrop. Přel. Vojtech Mihálik a Štefan Povchanič. In Týž: *Komédie*. Bratislava: Tatran, 1975.
- MOLIÈRE. *Misanthrop*. Přel. Vladimír Mikeš. Praha: Artur, 2007.
- RAMPAL, Jacques. *Célimène et le cardinal*. Paris: Librairie Théâtrale, 1997.
- ŠOTKOVSKÝ, Jan – ZETEL, Michal – BURANTEATR. Misanthrop. *Disk* 36, 2011, č. 2.

## 2. Sekundární literatura

- ANONYM [D'ÉGLANTINE, Fabre]. Théâtre de monsieur. *Les Révolutions de Paris*. 11. 12. 1821.
- ANONYM. L'incohérence. *Le Strapontin : revue satirique du théâtre, de la politique et du Palais* 1, č. 18., 7. 5. 1917.
- BLANC, André. *Le théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Ellipses, 1998.
- BUSSE, Kristina – HELLEKSON, Karen (eds.). *Fan Fiction And Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*. Jefferson: McFarland, 2006.
- BERGSON, Henri. *Smích*. Přel. Eva Majorová a Ladislav Major. Praha: Naše vojsko, 1993.
- BR. Ospravedlnění misantropa. *Zemědělské noviny* 6. 3. 1968.
- CAUVET, Alfred. *La Prononciation française et la diction*. Paris: Paul Ollendorf, 1886.
- D'ALEMBERT, Jean le Rond. Dopis panu Rousseauovi (...) In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dopis d'Alembertovi*. Přel. Zdeněk Bartoš. Praha: KANT, 2008.
- DE VISÉ, Donneau. Lettre écrite sur la Comédie du Misanthrope. In *Les oeuvres de Monsieur de Molière*. Amsterdam: Pierre Brunel, 1725.
- DICKSON, Jesse. L'Idéologie du rire ou, comment interpréter Le Misanthrope. *The French Review* 68, 1995, č. 4.
- FAGUET, Émile. *Propos de théâtre*. Paris: Société française d'impr. et de librairie, 1907.
- FELLOWS, Otis. *From Voltaire to la Nouvelle Critique: Problems and Personalities*. Genève: Librairie Droz, 1970.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy*. Přel. Adam Bžoch. Bratislava: Divadelný ústav, 2003.
- GOMEZ-GALISTEO, M. Carmen. *The Wind is Never Gone: Sequels, Parodies and Rewritings of Gone with the Wind*. Jefferson: McFarland, 2011.
- HERZEL, Roger W. "Much Depends on the Acting": The Original Cast of Le Misanthrope". *PMLA* 95, 1980, č. 3.

- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 2012.
- KRAUS, Karel. Misanthropova dvojí tvář. In Týž. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001.
- LEON, Mechele. *Molière, the French Revolution and the Theatrical Afterlife*. Iowa: University of Iowa Press, 2009.
- LINDSAY, Frank W. Alcest and the Sonnet. *The French Review* 28, 1955, č. 5.
- MARMONTEL, Jean-François. Apologie du théâtre. In Týž: *Oeuvres de Marmontel, Tome V, partie I*. Paris: A. Belin, 1819.
- MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo francouzského baroka*. Praha: AMU, Divadelní ústav, 2001.
- LOUDIN, Antoine. *Curiositez françoises pour supplément aux dictionnaires*. Paris: Antoine de Sommaville, 1654.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dopis d'Alembertovi*. Přel. Zdeněk Bartoš. Praha: KANT, 2008.
- SCHAMA, Simon. *Občané*. Přel. Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2004.
- ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Sv. 1. Brno: Host, 2012.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II: L'école du spectateur*. Paris: Belin, 1996.
- WIDAL, Auguste. *Des divers caractères du misanthrope chez les écrivains anciens et modernes*. Paris: Auguste Durand, 1851.

### 3. Audiovizuální prameny

- Dokument *Jubilant* o Václavu Voskovi (režie Václav Hudeček, ČST 1968). Dostupné jako bonusový materiál na DVD *Vajíčko*, Praha: Thespis 2006.
- Záznam představení *Célimène et le cardinal* (režie Bernard Murat, režie záznamu Maurice Frydland, produkce France 3, Technisonor a TV5, 1993). DVD v archivu autora.
- Záznam představení *Le Misanthrope* (režie Jean-Pierre Miquel, režie záznamu Francis Girod, produkce Néria Productions, Comédie-Française a France 3, 2000). DVD v archivu autora.
- Záznam představení *Le Misanthrope* (režie Stéphane Braunschweig, produkce TNS a Copat, 2004). DVD v archivu autora.

### 4. Internetové zdroje

- Databáze francouzského divadla do roku 1800. URL: <<http://www.cesar.org.uk/>>.
- Databáze inscenací novodobého francouzského divadla. URL: <<http://lesarchivesduspectacle.fr/>>.



Molièrovský glosár na stránkách Sorbonny. URL: <<http://moliere.paris-sorbonne.fr/>>.

Slovník Merriam-Webster. URL: <<http://www.merriam-webster.com/>>.

Stránky Francouzské akademie. URL: <<http://www.academie-francaise.fr/>>.