

Světelné a barevné ladění Nervalovy *Sylvie*

Keywords: functions of light and color compositions; romantic novel; compositional techniques in narrative fiction, female characters; dispersion analysis, word cloud model

Klíčová slova: funkce světelných a barevných kompozic; romantická próza; kompoziční techniky v narativní fikci; ženské postavy; disperzní analýza; shlukový modely slov

Abstract

In my paper I focus on motifs of colours and lights in a short romantic prose *Sylvie* by Gerard de Nerval. Using the tool of dispersion analysis I explain the ways in which these motifs influence the compositional principles of the prose. In this respect, I pay special attention to two of these principles which could be considered crucial elements for the composition of the prose: contrast and parallelism. From a functional perspective, as I demonstrate further, both principles complement each other in various segments of the text in many sophisticated ways. As a result, it should be stipulated that these compositional principles are interconnected with the set of various motifs and together with them contribute to the global dream-like atmosphere of the novel.

1.

Drobná próza francouzského romantika Gérarda de Nerval¹ (1808–1855) *Sylvie* (1853) má v jeho tvorbě zajímavé postavení. Je součástí souboru *Dcery ohně*, který tvoří povídky, jež spojuje jeden z Nervalových ústředních motivů, kterým je věčné hledání tékavého, efemérního ženského ideálu. Tento motiv se v nich opakuje a variuje,

¹ Slovy Ludvíka Kundery je Nerval „přím[ým] předchůce[m] slavné plejady tzv. prokletých“ (Kundera 1957, s. 22).

ale v *Sylvii* je předveden způsobem, který kompozičně vyniká nad ostatními texty, včetně jeho poslední nedokončené prózy *Aurelie* (1855). Jedním z hlavních důvodů, který stojí za výjimečností této drobné povídky, je zcela jistě to, co ve své brilantní analýze pojmenoval Umberto Eco, jenž se zaměřil na povahu vyprávění a otázku vztahu mezi syžetem a fabulí. Eco odkryl složitý narativní mechanismus *Sylvie* založený na „neustálém střídání retrospektiv a prospektiv a v určitých skupinách zabudovaných retrospektiv“ (Eco 1994, s. 44). Jmenované postupy jsou však spojeny se snovým principem asociativní logiky a s dalšími důležitými kompozičními technikami a prvky příběhu a fikčního světa. Zvláštní pozornost této próze věnoval také Marcel Proust, kterému text konvenoval především svojí schopností evokovat prchavé vjemy, snové scenerie a silné, i když prchavé iluze. Tuto specifickou kvalitu vyjádřil zajímavým příměrem k barvám, když ve svém eseji napsal:

Barva *Sylvie* je barva nachu, nachové růže z nachového nebo fialového sametu, a rozhodně ne žádné vodové odstíny nějaké uměřené Francie. Rudá se vrací stále znova, ohňo- stroje, rudé hedvábi atd. A samo to jméno, zbarvené do nachova svými dvěma I – *Sylvie*, pravá *Dcera ohně* (Proust 1996, s. 81).

Proustova zmínka o nachové a červené barvě je zajímavá ještě z jiného hlediska, než jako působivá metafora odkazující k intenzivnímu prožitku Prousta coby čtenáře *Sylvie*. Otevírá vůbec problematiku barev, barevných a světlených kompozic ve fikčních světech literatury, které jakožto neaktuální a neempiricky založené ontologie musí tyto kvality sugerovat specifickými způsoby.

Jediný možný způsob, jak tyto kvality evokovat, spočívá v jazykové materii literárního díla a v jeho strukturních mechanismech, které se podílí na sémantice barevnosti a světelnosti fikčního světa.² Říkáme-li jediný, nemyslíme tím, že problematiku barevnosti fikčních světů je nutné z badatelského hlediska omezit výhradně na struk-

² Samozřejmě při recepci může mít svůj podíl i výtvarná či grafická stránka díla, stejně jako další okolnosti, např. čtenářova aktualizace fikčního světa jeho příměrem ke světu aktuálnímu. Těmto otázkám zde pozornost nevěnujeme.

turální analýzu textu; promýšlet bychom ji mohli i na úrovni recepčních aktualizací nebo v rámci výzkumu zaměřeného na intermedialní transformace literárního díla. V každém případě o barevných kompozicích ve fikčních světech literatury platí, že vyrůstají ze specifických konfiguračních mechanismů, na kterých se fikční světy zakládají, a že jak jednotlivé barvy, tak ani barevné a světlé kombinace fikčních světů nelze jednoduše interpretovat vzhledem k jejich jevovým korelátům v tzv. skutečném světě (srov. Pavel 2012, s. 88). Ba naopak je možné tvrdit, že právě ony poskytují našemu kulturnímu vnímání barev a barevných kompozic nové významové vrstvy.

2.

Zaměříme se tedy na otázku barevných a světelných kompozic (či na barevná a světelná ladění, jak jsme nazvali tento článek) ve jmenované Nervalově próze. Poprvé se se světelnými a barevnými evokacemi setkáváme hned v úvodu, kde vypravěč hovoří o svém zvyku každý večer navštěvovat divadelní představení, ve kterém vystupuje herečka, jež naplňuje jeho ideál platonické lásky. Jedná se o typický romantický motiv, který je leitmotivem celé Nervalovy tvorby. Láska k ženě je však u Nervalova svébytná, neboť je spojena s chimérou – ženským ideálem, který se promítá ne do jedné, ale do několika postav. Sen, resp. tzv. bdělé snění je potom dalším z ústředních témat Nervalovy tvorby; a v případě *Sylvie* je tento význam, doslova efekt nejen výrazný, ale i zajímavě realizovaný. Na jeden z podstatných aspektů této realizace poukázal Umberto Eco, na další se pokusíme odpovědět v tomto textu. Obecně lze konstatovat, že jedním ze základních strukturálních principů nejen této Nervalovy prózy, ale obecně romantické estetiky je kontrast. Ten se potom projevuje nejen v povaze vyprávění, ale též na rovině příběhu, jeho událostí jako kontrast mezi skutečností a napolo sněnými vzpomínkami. Kontrastní princip nalzáme také u dalších segmentů prózy; mimo jiné z něj významně čerpají též barevná a světelná ladění fikčního světa *Sylvie*. Ostatně obě složky, tj. jak vztah mezi snem a skutečností, tak mezi světelně barevnými kom-

pozicemi fikčního světa, spolu úzce souvisí a vytváří funkčně propojený mechanismus, a to jak na úrovni syžetu či diskurzu, tak v oblasti příběhu.

Následující citace, která se vztahuje k výše uvedené vypravěčově motivaci navštěvovat večer co večer divadelní představení, je jedním z typických a opakovaných příkladů, jak se v této próze pracuje se světelnými a barevnými kompozicemi a jejich kontrasty:

Ukázka 1

Býval jsem nevšimavý k hledišti a skoro ani jeviště mě nepoutalo – vyjma když v druhém nebo v třetím výstupu některého tehdejšího nudného vededla ozářil prázdný prostor dobře mi známý ženský zjev, vrací se jedním dechem a jedním slovem život těm prázdným postavám, které mě obklopovaly. [...] Zdála se mi naprosto dokonalou, vyhovovala všem mým nadšením, všem mým vrtochům – krásná jako den ve světle rampy, které ji ozařovalo odspodu, bledá jako noc, když při zatměné rampě byla ozářena shora paprsky lustru a jevila se přirozenější, svítíc ve stínu jenom svou vlastní krásou jako ty božské Hóry s hvězdou na čele, jasně se odrážející od hnědého pozadí na freskách herkulanských! (Nerval 1957, s. 29–30)³

Povšimněme si zde jedné zajímavé skutečnosti. Kontrast zde nevyplývá ani tak z kontrastní scény, i když i ta zde má svoji určitou funkci, neboť je jí divadelní prostředí, které samo o sobě je na kontrastu světla a stínů založeno. Ještě před tím, než se započne samotné představení, informuje vypravěč o svém rozechvělém stavu, při kterém mu pramálo záleží na tom, zda „po lóžích [...] seděly staromódní čepce a ošumělé toalety“, anebo se nachází „v sále vzrušeném a rozechvěném, ověnceném ve všech prostředích bohatými toaletami, jiskřivými šperky a rozzářenými tvářemi“ (s. 29). Jak můžeme pozorovat, prostředí ani samotná scéna zde nevyvolávají přirozeně silný kontrast. To, co tento silný kontrast evokuje, je vypravěčova senzorio-kognitivní perspektiva, nikoli „objektivně“ platná skutečnost fikčního světa vyplývající z povahy prostředí. Zde se právě poprvé dostávají do funkčně významového vztahu obě složky, o kterých jsme hovořili – oni-

³ Inspirací k tomuto motivu byla herečka Jeny Colonová, pro kterou Nerval společně s Alexandrem Dumasem starším napsali operu *Piquillo* (viz Christov 2017, s. 149–150).

ričnost jakožto typicky nervalovské bdělé snění a světelně barevné ladění příslušné situace. Jestliže jsme uvedli, že základní funkci při evokaci světelně barevného efektu má vypravěčova perspektiva, současně jsme uvedli, že i volba prostředí, ačkoli je její funkce doprovodná, má svoji jistou úlohu. Divadelní scéna, a zejména výjev na ní, o kterém hovoří vypravěč, podtrhuje míru ne-skutečnosti, čehosi, co existuje jen v modu předstírání, jako je svým způsobem předstírání i herectví. Povšimněme si však zejména samotné situace na jevišti, která je z hlediska světelně barevného ladění příznačná. Hereččin výjev je statický a jakoby zachycený ve zlomku času. Svoji povahou evokuje malbu, ve které je adorovaná ženská postava nasvěcována jednou odspodu světly rampy, podruhé odshora svitem lustru, který implicitně splývá s metaforou hvězdy. Důležitým průvodním jevem této strnulosti je i hereččina bledost, která kontrastuje se světlem. Uvedená scéna je typická nejen tím, jak vypravěč komponuje situaci z hlediska světelných a barevných efektů, které jsou výrazně spojeny s divadelním motivem, ale i způsob, jak s těmito světelnými a barevnými efekty pracuje v průběhu vyprávění, jak je zapojuje do konstrukce příběhu.

Citace je zajímavá i další skutečností, která vystoupí do popředí možná až s širší obeznameností s Nervalovým dílem anebo po opakovaném čtení této prózy. Přirovnání herečky na ozářené divadelní scéně k antické bohyni není jen metaforou, ale de facto jakýmsi prvním předznamenáním toho, co je jedním z hlavních témat této prózy – stírání hranic mezi skutečností a snově imaginární představou. Jak se pokusíme ukázat dále, právě v tomto spojení získávají světelné a barevné efekty důležitou úlohu, kdy plní funkci jakýchsi „problesků“, jimiž jsou doslova prozařovány a překrývány věcné souvislosti fikčního světa.⁴

⁴ Subramanyam ve své studii o Nervalově *Sylvii*, ve které se zaměřil na aspekty času a paměti, použil pro interpretaci této vypravěčovy zkušenosti, která se zde váže k Ukázce 2, sousloví „experiences a flashback“ (Subramanyam ve své práci ovšem cituje jinou část, která této naší pasáži předchází). Slovo flashback má dva

Podobně je tomu i v následujícím případě, kdy vypravěč, který se mezitím vrátil z divadelního představení, nemůže usnout a jeho vědomí, nacházející se na předělu mezi snem a bdělostí si komponuje následující obraz:

Ukázka 2

Viděl jsem v duchu zámek z doby Jindřicha IV. S hrotitými věžemi, pokrytými břidlicí, a s červenavým průčelím, jehož rohy byly zubovitě ozdobeny zažloutlými kameny, veliké zelené prostranství, obklopené jilmy a lipami, jejichž koruny proráželo zapadající slunce svými plamennými šípy. Děvčata tančila ve sboru na trávníku, zpívající staré písně, jimž se naučila od svých matek a jejichž řeč byla tak přirozeně čistá, že člověk cítil, že opravdu je v tom starém valoiském kraji, v němž přes tisíc let bilo srdce Francie. (s. 35)

Opět pozorujeme silnou vizualitu způsobenou tak jako dříve kombinací barev a světelných efektů. Kompozice této snové vzpomínky je rovněž statická a svoji povahou koresponduje s divadelní scénou či výtvarným obrazem. U obou příkladů a také u těch následujících se kromě světelných a barevných kompozic a silných sensorických efektů nachází prvky, které jsou analogicky funkčně provázané; jsou jimi scénická dekorace, barevné a světelné ladění a ústřední motiv ženské postavy.

Další zajímavý příklad silně sensorické světelně barevné evokace najdeme jen o pár řádek dál. Doplňme, že kromě toho, že tak jako u předchozích případů se i zde jedná o sněnou vzpomínku, je uvedená situace přímým pokračováním předešlé scény:

Ukázka 3

Zatímco zpívala, stín se snášel s velikých stromů a záře vycházejícího měsíce dopadala jenom na ni, osamocenou uprostřed našeho pozorného kola. – Zamklkla a nikdo se neodvážil přerušit mlčení. Trávník byl pokryt lehkými zhoustlými parami, které kutálely své bílé vločky po hrotech trav. Myslili jsme si, že jsme v ráji. – Konečně jsem vstal a rozběhl jsem se k zámecké zahradě, kde rostly vavříny, pěstěné ve velikých jednobarevných majolikových nádobách. Přinesl jsem dvě vavřínové větévky,

významové okruhy, první je spojen s retrospektivou, druhý je možné překládat jako „náhl[ou] vzpomínku“ nebo „záblesk paměti“ (Fronek, s. 589). Oba významy se v této próze uplatňují.

spletené ve věnec a svázané stuhou, a položil jsem na Adrieninu hlavu tuto ozdobu, jejíž lesklé listy zasvítily v bledých paprscích luny na jejích světlých vlasech. (s. 36, 37)

Velice důležitá je zde analogie této situace, zejména její konfigurace s motivem hereččina vystoupení na jevišti (viz Ukázkou 1). Jsou zde tytéž světelně barevné efekty i jejich kompozice. Přitom herečka, vlastním jménem Aurelie, jak se dovíme na konci příběhu, a Adriena jsou dvě odlišné, navíc prostorově i časově si vzdálené postavy, jež však v mysli vypravěče splývají v jedinou efemérní představu. Jejich podíl na celkové kompozici prózy, jakož i vztah ke světelným a barevným kontextům je rovněž zajímavý a důležitý – k tomuto aspektu se podrobněji vyslovíme později (viz oddíl 3). V tuto chvíli je prozatím důležité si uvědomit tyto dvě základní vlastnosti, které se nachází za světelně barevnými efekty: První z těchto vlastností je způsob komponování takovýchto motivů coby staticky divadelních scén anebo výtvarných kreseb. Druhou je skutečnost, že tyto „obrazy“ jsou snovými představami vypravěče a jako takové jsou jím evokovány způsobem, který obzvláště zdůrazňuje jejich výraznou sensorickou rovinu. Uveďme zde ještě jeden příklad, kterým doplňujeme předchozí tvrzení:

Ukázka 4

Pořadatelé slavnosti přichystali překvapení. Po hostině vylétla z rozměrného koše divoká labuť, která byla do té chvíle vězněna pod květy a která, nadzdvihnuvši silnými křídly pletence girland a věnců, rozmetla je v letu na všechny strany. Zatímco radostně vzlétla k posledním zábleskům slunce, chytali jsme ve vzduchu věnečky, jimiž každý hned zdobil čelo své sousedky. (s. 43–44)

Zde je kompozice přece jenom poněkud jiná, neboť jejím ústředním motivem není staticky komponovaná figurální scéna, ale dynamická situace vyvolaná letem labutě. Současně je tato dynamičnost spojena se smyslově asociovanou bílou barvou, která se promítá na pozadí „posledních záblesků slunce“. Avšak tato dynamika ve skutečnosti není dynamikou postav, navíc i světelně barevná kompozice je de facto téhož typu jako u předešlých ukázek; jedná se tedy o scénu, která se typologicky řadí k předchozím.

Evokace barev a světelných efektů je ve strukturní síti prózy dosahována různými důmyslnými způsoby. Kromě typizovaně komponovaných deskripcí je funkce i sémantika barev ovlivněna především povahou vyprávění a částmi příběhu. Z tohoto hlediska je důležitá zejména kapitola VIII. Vypravěč po dlouhé noční jízdě kočárem, během které si vybavuje napůl sněně vzpomínky na Sylvii a Adrienu i Valois, kraj společného děství, přijíždí do tohoto kraje, což ohlašuje těmito slovy:

Ukázka 5

Přišel jsem na ples v tu melancholickou a ještě lahodnou hodinu, kdy světla blednou a chvějí se před blížícím se dnem. Lípy, zespona ztemnělé, byly na vrcholech korun zbarveny modravě. Pastýřská píšťala nezávodila už tak živě se slavičím trylkováním. Všecko bylo pobledlé a stěží jsem v prořídých skupinách poznával známé tváře. (s. 57)

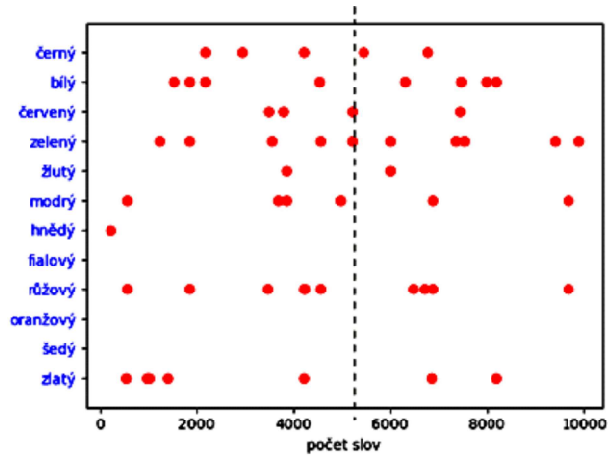
Od této chvíle dochází k celé řadě podstatných změn. První se týká časoprostorového určení; noční cestu střídá ranní scenerie, po níž následují sekvence několika dalších dní, kdy vypravěč pobývá v tomto kraji, než se opět rozhodne vrátit do Paříže. Další změna se týká vypravěčova postupného „vystrízlivění“ ze snových představ a další se vztahuje k výrazné redukci retrospektiv. Otázkou je, zda s tím bude souviset i proměna v oblasti barevného a světelného ladění ve fikčním světě. Z toho, co jsme až doposud konstatovali o mechanismech spojených s evokací světelných a barevných kompozic, by takováto změna byla přirozeně očekávatelná. Pokusme se ji objasnit a zejména odkrýt strukturní mechanismy, které ji podmiňují. Za tímto účelem využijeme metody disperzní analýzy základových pojmů pro bavy.⁵

Z makrokompozičního hlediska tedy můžeme prózu rozdělit do dvou základních částí, které tvoří kapitoly I–VII a VIII–XIV.⁶ Podí-

⁵ Podle Berlina a Kaye existuje 11 takových pojmů, a přestože v jejich počtu nepanuje mezi lingvisty shodný názor, můžeme za ně v češtině pokládat tato slova: *černý, bílý, červený, zelený, žlutý, modrý, hnědý, fialový, růžový, oranžový a šedý*. Z důvodu výskytu do grafu připojujeme také slovo *zlatý*.

⁶ Zhruba toto dělení odpovídá i polovině z celkové velikosti textu 10147 slov, kapitoly I–VII mají 5342 slov.

váme-li se touto perspektivou na situaci těchto pojmů, jeví se z pohledu disperzní analýzy (viz Graf 1) zcela bezpříznaková; rozložení barev je naopak průběžné a mezi uvedenými částmi prózy nevytváří žádnou rupturu.⁷ Ani shlukový model nejfrekventovanějších plnovýznamových slov (viz Graf 3), ani disperze neukazují, že by základní pojmy pro barvy vykazovaly z tohoto hlediska v textu symptomatickou situaci.

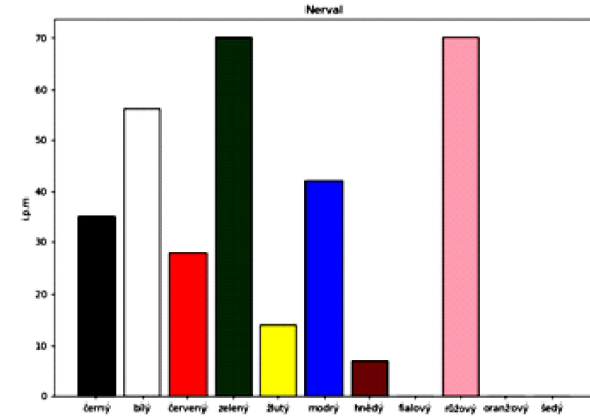


Graf 1: Rozložení pojmů pro barvy v textu (svislá přerušovaná linka rozděluje text dle rozsahu slov na kapitoly I–VII a VIII–XIV)

Jinou situaci ukazuje frekvenční graf pojmů pro barvy (viz Graf 2), ze kterého je jasně patrné, že funkčně zatíženými pojmy jsou zejména růžová a zelená, ke kterým se připojují barvy bílá a modrá. Obě barvy v textu vytváří základní barevnou tonalitu: růžová se pojí zejména s motivy dívčích úst, vlídné tváře, růžového keře či barevných odstínů přecházejících mezi růžovou a modrou nebo s postavou pastýřky sym-

⁷ Ani zastoupení lexémů základových barev není v této próze vůbec symptomatické: lemma černý je zastoupeno 5x (0,04%), bílý 8x (0,08%), červený 4x (0,03%), zelený 10x (0,08%), žlutý 2x (0,02%), modrý 6x (0,05%), hnědý 1x (0,01%), růžový 10x (0,08%) a zlatý 7x (0,07%).

bolizující sentimentálně arkadický časoprostor, zelená se objevuje v souvislosti s rostlinnými motivy a vzhledem k růžové vytváří důležitý barevný kontrast (srov. Tab. 2 a Tab. 3). Přesto je distribuce



Graf 2: Frekvence základových pojmů pro barvy



Graf 3: Shlukový model, tzv. word cloud, nejfrekventovanějších autosémantik

nejen těchto pojmů pro barvy v textu de facto rovnoměrná. K této situaci se ještě vyslovíme na samotném závěru.

Položme si nyní otázkou, zda tu skutečně dochází k nějaké proměně na úrovni světelných a barevných kompozic a v oblasti jejich funkcionality. Pro první část, tj. prvních sedm kapitol, platí to, co jsme výše opakovaně konstatovali a dokládali citacemi, totiž výrazně silná senzorio-kognitivní či možná lépe řečeno senzorio-onirická evokace barevnosti a světelnosti, jež je dána nejen spojitostí se vzpomínkou, ale především vypravěčovou intencí; ta kromě divadelní či výtvarné typizace takových scén s převahou světelných a barevných efektů⁸ pro tuto evokaci rovněž využívá výrazně kontrastního pozadí, tj. nočního času, krajiny s absencí světla a barev. Tomu odpovídají i strohé věty vypravěče, jenž jimi v první polovině vyprávění přerušuje tok svých vzpomínek, aby informoval o časovém průběhu své cesty.⁹ Kromě časové a prostorové orientace ve světě příběhu však nabývají tyto věty funkčního potenciálu i v kontextu barevných kompozic a světelného ladění, neboť svým odkazováním do vypravěčovy přítomnosti v příběhu vytváří k barevně a světelně laděným vzpomínkám výrazně kontrastní pozadí, aniž by však došlo k explicitnímu použití pojmů pro barvy. Jak jsme viděli na předchozím grafu, rozložení

⁸ Rovněž v Máchových *Cikánech* najdeme scénu, která je realizována za výrazného přispění světelných a divadelních efektů. Na rozdíl od Nervalova u Máchy takový staticky scénický obraz obsahuje výraznou dynamiku, jak je zjevné i z následující pasáže: „Vtom se náramně zablesklo a celá dříve temná krajina byla viditelná. Dívka se zarazila; cikán však stál nepohnutý, s rukou v prsa zarytou a ustrnulé oči beze všeho světla na dívku maje upřené. Bárta v trávě povalený, namáhaje se vstáti, hlasitě vykřikl, a žehناه se, zpět se povalil. Lea mezitím povstanouc, prosebně k dívce ruce i oko pozvedla, než příliš slabá opět sklesla; což však ani nepohnutý cikán, ani dívka k vysloužení obrácená nezpозorovala. Blesk zhasl a ještě hlubší než před ním byla tma“ (Mácha 1972, s. 150).

⁹ Jedná se o následující věty, které U. Eco pokládá za hlas modelového autora: „Zatím co vůz vyjíždí do svahů, sestavme si vzpomínky na doby, kdy jsem tam tak často chodíval. [...] Jsou čtyři hodiny zrána; cesta se ztrácí v prohybu půdy a zase se objevuje. Vůz projede Orry a potom La Chapelle. Vlevo běží cesta podél hallatského lesa“ (Nerval 1957, s. 41, 54).

pojmů pro barvy se ve druhé části knihy, kterou jsme vymezili kapitolami VIII–XIV, zásadně nemění, přitom ale vypravěč v tomto ohledu jistou proměnu, která souvisí právě s tímto makrostrukturním rozdělením, signalizuje. Lze tedy předpokládat, že sémantika barevných a světelných kompozic nebude závislá na míře výskytu a rozložení jednotlivých pojmů pro barvy v textu, ale zřejmě na jiném principu.

Nemění-li se rozložení pojmů pro barvy, proměňuje se, jak jsme již uvedli, časoprostor; vypravěč přestává aktivně snít–vzpomínat, neboť právě přijel do cíle své cesty, na lukostřeleckou slavnost ve Valois, kde před mnoha lety potkal i obě osudové dívky – Sylvii a Adrienu. S jakými světelnými a barevnými motivy je tento přechod spojen, jsme viděli u předchozí citace. To, co následuje, je snaha oživit nové vzpomínky na minulost, a v konečném důsledku se pokusit o jejich propojení se skutečností. Avšak skutečnost je přece jenom poněkud jiná a této vypravěčově touze se v řadě ohledů vzpírá. Sylvie již není dítětem, ale dospělou ženou živící se prozaickým paličkováním a prodejem krajek, které jdou v kraji dobře na odbyt. A vypravěčovy vzpomínky na společnou minulost vnímá spíše jako pošetilé návraty do časů, které dávno uplynuly a z nichž dnes oběma zůstalo jen přátelství. Totéž se týká i představy tajemné Adrieny, o které Sylvie vypravěči referuje věčně, s absencí bližšího zájmu o tuto postavu, kterou si naopak vypravěč uvědomuje jako femme fatale, efemérně osudový obraz věčně hledaného ženského ideálu. Nejvýrazněji tento rozpor vystupuje na konci příběhu, kdy vypravěč přivede Sylvii do pařížského divadla, aby jí ukázal herečku Aurélii, která mu ve snových představách splývá s Adrienu:

Ukázka 6

Zapomněl jsem říci, že toho dne, kdy herecká společnost, v níž byla Aurelie, hrála v Dammartinu, zavedl jsem do divadla Sylvii a zeptal se jí, zdali se jí nezdá, že je herečka podobná nějaké ženě, kterou znávala.

„A které?“

„Vzpomínáte si na Adrienu?“

Vybuchla hlasitým smíchem a řekla:

„To je nápad!“

A potom jako by si to vyčítala, s povzdechem dodala:
„Ubohá Adriena! Umřela v saint-s...ském klášteře asi roku 1832.“ (s. 82)

Podobně je tomu i v následující situaci, kdy vypravěč zavítá s herečkou Aurélií do kraje Valois a přivede ji na místo, kde kdysi viděl zpívat a tančit Adrienu. Také Aurelie reaguje na vypravěčova slova naprostým nepochopením a odmítnutím jeho fantaskního konstruktů, který pokládá za pouhou teatrální hříčku:

Ukázka 7

Navrhl jsem Aurelii, že ji zavedu na zámek nedaleko Orry, na ten zelený trávník, na němž jsem poprvé spatřil Adrienu. – Nebylo na ní vidět žádný hluboký dojem. A tu jsem jí vypravoval vše; řekl jsem jí o zřídle té lásky, která se mi zjevovala v nocích, o níž jsem potom sníval a která se později vtělila v ni, v Aurelii. Vážně poslouchala a potom řekla:

„Vy mě nemilujete! Čekáte, že vám řeknu: ‚Herečka je táž žena jako řeholnice‘; hledáte drama, toť vše, a chybí vám rozuzlení. Ted’ vám už nevěřím!“ (s. 78–79)

Po vypravěčově návratu do Valois jsou jeho snové představy konfrontovány se skutečností. Nejedná se však o žádný obraz syrové skutečnosti, spíše o takové obrazy, které se vzhledem ke svému světelnému a barevnému ladění jeví vedle předchozích vzpomínek poněkud méně intenzivně. Barvy zde totiž ztrácí onen silný sensorický účinek. Všimněme si toho třeba na následující situaci, kdy vypravěč po návratu do Valois bere Sylvii na malou procházku po kraji. Společně se ocitnou na místě, kde se kdysi v dětství konaly zpěvy a tance, na které vypravěč cestou sem vzpomínal:

Ukázka 8

Obešli jsme sousední rybníky. A zde je ten zelený trávník, obklopený lipami a jilmami, na němž jsme často tančovali! (s. 68)

Způsob, jakým vypravěč identifikuje toto místo, je odlišný od způsobu jeho dřívější evokace. Porovnejme tyto věty s Ukázkami 2 a 3. Nyní se jedná o *identifikaci* místa, nikoli o jeho smyslovou *evokaci*. I přes vypravěčovo úsilí vybavit si snové souvislosti, místo nabývá věcného významu, který se stvrzuje jeho lokalizací. A rovněž i následující ukázka, ve které se objevuje výraznější barevná kompozice, je

dokladem tohoto pravidla než výjimkou z něho, neboť se opět jedná o „barevnou“ vzpomínku na časy dětství, dobu dávno minulou:

Ukázka 9

Tato nedokončená stavba je dnes už jenom rozvalinou; břečťan ji půvabně věncí a rozviklané schody zarůstají hložími. Jako dítě jsem tam vidával slavnosti, při nichž si bíle oděné dívky přicházely pro odměny za svou píli a slušnost. Kde jsou růžové keře, které obklopovaly návrší? Šípkové a ostružníkové houští zarůstá jejich poslední trsy, vracející se do zdivočelého stavu. – A co vavříny? Otrhali je, jak to praví píseň dívek, které už nechtějí jít do lesa? Ne, ty keře lahodné Italie zahynuly v našem mlhavém podnebí. (s. 62–63)

Konfrontace snu a skutečnosti, jež se projevuje také v oblasti světelných a barevných motivů, je dobře zřetelná na následujícím příkladu, který pro úplnost musíme porovnat s Ukázkami 2 a 3:

Ukázka 10

Spatřil jsem zase zámek, tiché vody kolem něho, vodopád úpějící v skalách, tu širokou cestu, spojující obě části obce, jejíž rohy jsou vyznačeny čtyřmi věžičkami, trávník, rozložený za obcí jako širá pláň, ohraničená stinnými pahorky; Gabriellina věž se z dálky zrcadlí ve vodách umělého jezírka, posetého křehkými květy; pěna kypí, hmyz bzučí... Je nutno uniknout proradnému vzduchu, který tam vane na zaprášený pískovec pustiny a na suchopáry, na nichž růžový vrš zesiluje zeleň kapradí... Jak je to vše pusté a smutné! (s. 63–64)

Co z takového srovnání vyplývá? Aktuální reprezentace zámku a jeho blízkého okolí postrádá především veškeré světelné i barevné motivy, jež jsou tak výrazné v Ukázkách 2 a 3. Opět můžeme pozorovat, že nad evokatívností převažuje nociónální referencialita: trávník již nepokrývají chuchvalce bílých par, ale nalézá se za obcí „jako širá pláň“. Znamená to tedy, že by svět vypravěčovy skutečné přítomnosti v kraji Valois nebyl spojen s barevnými kompozicemi? To jistě takto říci nelze. Tyto kompozice spíše postrádají smyslově barevnou a světelnou intenzitu, která je příznačná pro snové segmenty a jež se objevuje v první části prózy, tedy v kapitolách I–VII.

Svým způsobem bychom tedy mezi první a druhou částí prózy v otázce barev mohli uvažovat také o kontrastní pozici, avšak domníváme se, že mnohem výstižnější zde bude jiný pojem. Sen, vzpomínka

na straně jedné a skutečnost na straně druhé zde nevytváří ani tak kontrast, jako spíše paralelní oblasti. Obě dimenze ve vypravěčově myslí existují paralelně, v obou se nalézají tytéž prvky (postavy, místa apod.), respektive jejich ekvivalenty, což platí i pro barvy. Avšak to, co je jiné, je jejich modální určení. Rozdíl mezi první a druhou částí prózy tak nespočívá v proměně výskytu jednotlivých pojmů pro barvy, ale ve způsobu jejich funkčně významového užití vypravěčem. Můžeme říci, že v otázce barevného a světelného ladění je první část založena na výrazných kontrastních situacích, ve kterých převažují snové digrese, které po této stránce disponují silně sensorickým potenciálem, zatímco ve druhé části je tato polarita výrazně oslabena, de facto téměř mizí, proto nedosahuje tak silných efektů.

Pokud bychom ovšem obě tyto části porovnávali z jiné perspektivy, zejména s ohledem na vztah mezi snem a skutečností, potom bychom mohli říci, že zatímco v první části sen a skutečnost vytváří paralelní vztahy, v části druhé se jedná spíše o konfrontaci mezi oběma, jak vyplývá i z následujících vypravěčových slov na konci příběhu:

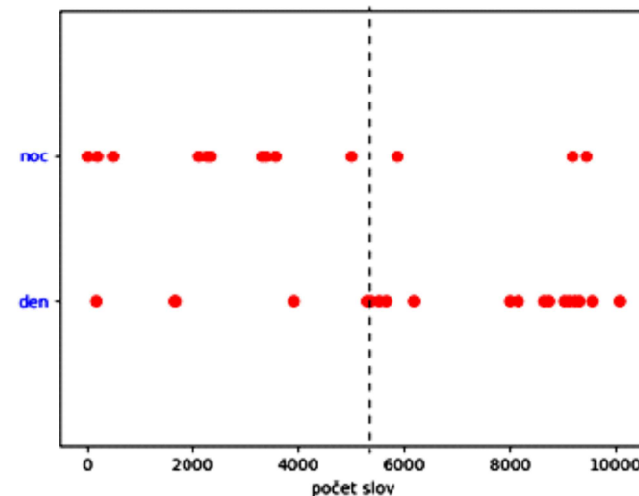
Ukázka 11

Ermenonville! Kraji, v němž ještě kvetla antická idyla – vyjádřená po druhé podle Gessnera! – ztratils svou jedinou hvězdu, která se pro mne mihotala dvojím jasem. Jsouc střídavě modrá a růžová tak jako šálivá hvězda Aldebaran, bývala to Adriena nebo Sylvie – dvě polovice téže lásky. Jedna byla velebným ideálem, druhá sladkou skutečností. Čím jsou mi teď tvá loubí a tvá jezera, ba i tvá pustina? (s. 80)

Obě části prózy tak k sobě navzájem tvoří kontrastní i paralelní dvojici, což je ostatně jeden ze základních strukturních mechanismů této prózy, který se promítá i do základního světelného ladění obou částí příběhu; všimněme si, jak tuto skutečnost reflektuje například zastoupení lexémů *den* a *noc* (viz Graf 4).

A opět vidíme, jak jmenovaný strukturní princip funguje. Obě disperzní roviny se vzájemně zrcadlí, ovšem způsobem, který je jakousi převrácenou synchronií.¹⁰

¹⁰ Na důležitý rys synchronie v Nervalově tvorbě upozornil Jiří Pelán (viz Bibliografie). Synchronie a dichotomie jsou dvěma důležitými principy, jimiž se



Graf 4: Rozložení lemmat *den* a *noc* v textu

3.

Kontrast a paralelismus se zde setkávají doslova ruku v ruce. Zajímavým způsobem se projevují také u ženských postav, se kterými jsou rovněž spojeny výrazné světelné a barevné motivy. S ženskými postavami se v próze setkáme v následujícím pořadí: herečka (Aurelie), Sylvie, Adriena. S každou touto postavou jsou navíc spojeny světelné a barevné motivy (viz Tab. 1).

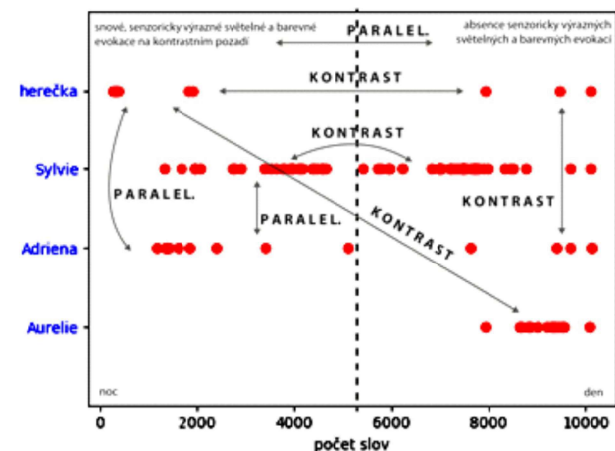
vykazuje nejen Nervalova tvorba, ale které poznamenaly i autorův život. Jak je obecně známé, Nerval trpěl duševní nemocí, kterou dobová psychiatrie označovala pojmy theománie nebo démonománie (Nerval 1930, s. 227). Norma Rinsler hovoří o cyklothymii (Rinsler 1963, s. 495) neboli slovníkem moderní psychiatrie o tzv. bipolární afektivní poruše.

Tab. 1: Světelné a barevné motivy ve spojení s ženskými postavami

Aurelie	Sylvie	Adriena
krásná jako den ve světle rampy, které ji ozařovalo odspodu, bleďá jako noc, když při zatmění rampy byla ozářena shora paprsky lustru a jevila se přirozenější, svítil ve stínu jenom svou vlastní krásou (s. 30)	černook[á] dívenk[a] s pravidelným profilem a s pletí mírně ošmahlou! (s. 35)	Skoro jsem si v kruhu tanečnic ani nevšiml vysoké a krásné světlovlasý... (s. 35) Dlouhé stočené prstence jejich zlatých vlasů... (s. 36) lesklé listy [vavřínových větévek – pozn. autor] zasvítily v bleďých paprscích luny na jejich světlých vlasech (s. 37) noční květ, rozkvetlý v bleďém měsíčním svitu, růžový a světlovlasý přelud, klouzající po zelené trávě, napolo zalité bílými parami. (s. 38)

Z tabulky rovněž vyčteme, jaké světelné a barevné motivy jsou s těmito postavami spojeny. Na první pohled je zřejmé, že postavy herečky i Adrieny jsou z tohoto hlediska analogické. Obě jsou též, jak jsme viděli, modelovány výrazně staticky ve stylu divadelní scény nebo výtvarného obrazu. Pokud se podíváme na graf (viz Graf 5), potom vidíme další zajímavou skutečnost. Jestliže je postava Sylvie přítomna ve vyprávění kontinuálně, postavy herečky Aurelie a Adrieny se koncentrují spíše na začátek a konec vyprávění. Adriena je potom vzpomínkou z mládí a ve vypravěčově myslí splývá s Aurélií. Také zde tedy můžeme pozorovat oba hlavní kompoziční způsoby – kontrast vyvolaný mezi postavou Sylvie na straně jedné a postavami Aurélie a Adrieny na straně druhé i paralelismus, který je mezi postavou herečky a Adrienu. Kompoziční potenciál ženských postav je využit i na syžetové rovině, jak ukazuje Graf 5. Postava herečky, tedy Aurelie výrazně rámuje vyprávění; vypravěč k ní odkazuje na začátku a na konci vyprávění, kde se teprve dovídáme její jméno. Rámující funkci má svým způsobem také postava Adrieny, která je současně ve vyprávění kontrapunktem k postavě Sylvie, což je navíc spojeno s barevnými motivy (srov. Tab. 1 a Graf 5). Znovu zde vidíme kontrastní, paralelní a rámující postupy, které se vzájemně překrývají a kombinují a které v důsledku zasahují různé roviny a oblasti textu.¹¹

¹¹ K makrokompozici povídky viz též Bray 2006, s. 44–45.



Graf 5: Rozložení jmen ženských protagonistek v textu

Vraťme se již jen krátce ke Grafu 2. Ten ukázal, že základní barevná tonalita fikčního světa Sylvie je založena zejména na růžové a zelené. V souvislosti s celým předchozím výkladem je otázkou, zda se oba ústřední motivy obou barev (růžové a zelené) v próze proměnily. To můžeme nejlépe zjistit výčtem konkordancí obou barev a srovnáním s jejich disperzí v Grafu 1.

Tab. 2: konkordance lemmatu *růžový*

k, určitý, tvar, k	RŮŽOVÝ	a, modrý, odstín, k
v, bleďý, měsíční, svit	RŮŽOVÝ	a, světlovlasý, přelud, klouzající
v, on, zas, jen	RŮŽOVÝ	podoba, Sylviin, pojďme, on
usmívat, černý, oko, a	RŮŽOVÝ	ústa, v, oválný, zlatý
jeho, napolo, vojenský, vzhled	RŮŽOVÝ	vlídný, tvář, a, čistý
potom, být, rozvinout, bleďě	RŮŽOVÝ	hedvábný, punčocha, s, zelený
i, slušnost, kde, být	RŮŽOVÝ	keř, který, obklopovat, i
na, suchopár, na, jenž	RŮŽOVÝ	vřes, zesilovat, zeleň, kapradí
pastýř, podávající, modrý, a	RŮŽOVÝ	pastýřka, hnízdečko, sloupkový, postel
být, střídavě, modrý, a	RŮŽOVÝ	tak, jako, šálivý, hvězda

Tab. 3: konkordance lemmatu *zelený*

ozdobit, zažloutlý, kámen, veký	ZELENÝ	prostranství, obklopený, jilm, a
světlovlasy, přelud, klouzající, po	ZELENÝ	tráva, napolo, zatý, bílý
který, lahodně, klepotat, na	ZELENÝ	polštář, položený, na, jeho
růžový, hedvábný, punčocha, s	ZELENÝ	špička, ale, tetin, hlas
šíp, nad, červený, a	ZELENÝ	terč, jakýsi, směšný, trpaslík
jeho, žlutý, průčelí, a	ZELENÝ	okenice, všečen, se, tam
večerní, červánek, na, temně	ZELENÝ	pozadí, les, ten, být
a, zde, být, ten	ZELENÝ	trávník, obklopený, lípa, a
daleko, orr, na, ten	ZELENÝ	trávník, na, jenž, být
nadšení, patřit, na desetimilový,	ZELENÝ	obzor, na, jenž, topol

Podíváme-li se na disperzi obou barev, potom vidíme, že v případě růžové se prvních šest pojmů objevuje v první části, zbylé čtyři v části druhé. Z konkordancí pro tento pojem vyplývá, že barva je v první části, tj. v kapitolách I–VII spojena s motivem ženy, zatímco ve druhé části, kterou jsme zde vyznačili kapitolami VIII–XIV, je barva spojena s motivem rostlin nebo se sentimentálně arkadickým motivem pastýřky. V případě zelené barvy nepozorujeme, že by situace byla analogická. Vztáhneme-li tuto skutečnost k tomu, co jsme o kompozičním mechanismu *Sylvie* doposud pověděli, zapadá nám do jeho logiky. Základní barevný kontrast zelené a růžové je vlastně kontrastem mezi snovou představou, jež se týká snového obrazu ženského ideálu tvořeného rovněž motivy růžové i zelené barvy a prostorem, kde se tyto barvy sice stále objevují, avšak v jiné funkčně-sémantické relaci. Jestliže v první části je vztah růžové a zelené úzce spojen s obrazem ženského vysokého ideálu situovaného do úchvatného chrámu (divadla) přírody, ve druhé části kombinace zelené a růžové tento významový rámec postrádá. Růžová je asociována s keřem, vřesem, popřípadě odkazuje k arkadickému času, jenž je symbolizován soškou pastýřky. V každém případě je zjevné, jak se funkční posun (nikoli změna) tohoto centrálního barevného kontrastu jako součásti výše popsaných barevně světelných struktur spolupodílí na evo-

kaci jemného přechodu mezi snem a skutečností, který jsme vyjádřili pomocí principů kontrastu a paralelismu.

4.

Jak jsme se pokusili vysvětlit a doložit, základními strukturními mechanismy, které determinují světelné a barevné ladění fikčního světa *Sylvie*, je funkční kontrast mezi principy kontrastu a paralelismu. Ty se ve výsledku netýkají pouze uvedených světelných a barevných motivů, ale jak jsme mohli pozorovat také dalších aspektů, jimiž jsou ženské postavy a makrokompoziční situace, které jsou ostatně s těmito motivy úzce spojeny. Kromě pojednaných motivů je v *Sylvii* rovněž velice zajímavým motivem voda, o kterém v minulosti detailně pojednal Ross Chambers.¹²

Společně se syžetovou výstavbou, jak o ní pojednal Eco, se tyto základní strukturní mechanismy podílí na oné jedinečné snově melancholické atmosféře *Sylvie*. Byla-li celou dobu řeč o motivu snu, potom dodejme, že sen má u Nervalova zvláštní povahu, na kterou již nejednou poukázali jiní badatelé (L. Kundera, J. Pelán, P. Christov) či spisovatelé (M. Proust). Pro úplnost ještě doplníme, že se jedná o typ bdělého snění, kdy se stírají pevné kontury mezi snem a skutečností. Tento význam je v *Sylvii* konfigurován celou řadou postupů, od syžetové výstavby, přes motivy ženských postav, motiv dvojníka až po řadu dalších aspektů, k nimž náleží i problematika světelného a barevného ladění vyprávěného světa. Strukturní principy jednotlivých vrstev

¹² Ve studii *Water in Sylvie* (1963) Chambers zdůrazňuje polaritu mezi ohněm a vodou (viz Chambers, s. 502). Rovněž si všímá zajímavého kompozičního postupu, který jsme zde jmenovali, v souvislosti s motivem vody: „Nerval thus occasionally shows the inter-connexion and inseparability of running and still water, displaying the two existing not only side by side but even, on one occasion, within each other“ (s. 503).

Jiným výrazným motivem v Nervalově tvorbě je oheň, o kterém pojednala v částečně psychoanalyticky zaměřené studii nazvané *Gérard de Nerval: Fire and Ice* (1963) Norma Rinsler, jež mimo jiné interpretuje motiv ohně v Nervalově díle v kontrastu k motivu ledového chladu.

a oblastí jsou důmyslně provázány a spolu s typickou nervalovsko-romantickou tematikou, kterou je věčné hledání ženského ideálu na pozadí toposu romanticko-arkadické krajiny, vytváří neopakovatelnou poetiku této jedinečné prózy, ke které se nejen literární badatelé opakovaně navrací.¹³

Bibliografie

- Berlin B., Kay P., 1969, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley: University of California Press.
- Bray P. M., 2006, *Lost in the Fold: Space and Subjectivity in Gérard de Nerval's »Généalogie« and Sylvie*, „French Forum” 31, č. 2, s. 35–51.
- Breton A., 1996, *Arkán 17*. Přel. Z. Havlíček. Staré Město pod Landštejnem: Dauphin.
- Breton A., 1996, *Nadja*. Přel. J. Fialová. Staré Město pod Landštejnem: Dauphin.
- Eco U., 1994, *Šest procházek literárními lesy*. Přel. B. Grygová. Olomouc: Votobia.
- Froněk J., 2006, *Velký anglicko-český slovník*. Praha: Leda.
- Chambers R., 1963, *Water in Sylvie*, „The Modern Language Review” 58, č. 4, s. 500–506.

¹³ Ve 20. letech 20. století na Nervalu významně odkazují francouzští surrealisté. Zejména Bretonova *Nadja* je svým způsobem paralelou k Nervalovým prózám s tematikou hledání ženského ideálu. A jiná Bretonova próza *Arkán 17* je ve druhé části uvozena motem z Nervalovy poslední a nedokončené prózy *Aurelie*.

V českém prostředí je zatím poslední nervalovskou prací monografie Petra Christova věnovaná spisovatelově dramatické tvorbě.

Patrick M. Bray se ve své studii *Lost in the Fold* (2006) zabývá Nervalovým genealogickým modelem v souvislosti s jeho tvorbou, zejména novelou *Sylvie*, přičemž využívá také Deleuzeova a Gauthariho pojmu *rizom*, jakési rozvětvené, heterogenní a axiologicky nedefinované sítě vztahů rozvíjející se napříč časem i prostorem. Bray Nervalovu *Genealogii* interpretuje nikoli jako čistý projev rizomu, ale jako hybridní situaci kombinující rizomatický a evoluční (stromový) princip (viz Bray 2006, s. 37). Bray rovněž velmi zajímavě rekonstruuje prostorové a časové vztahy v Nervalově *Genealogii* (*La Généalogie Fantastique*) a propojuje je s jednoduchým prostorovým modelem, který je její součástí. Tento model, jak uvádí Bray, je modelem prostoru, krajiny, která inspirovala *Sylvii* (s. 40). Jedná se o severní oblast poblíž Île-de-France. Ostatně i této próze se ve druhé části jmenované studie Bray věnuje a vykládá ji jako svého druhu pokračování složité sítě *Genealogie*.

- Christov P., 2017, *Gérard de Nerval a jeho dvojenec. Divadlo francouzského romantismu očima melancholika*. Praha: Karolinum.
- Kundera L., 1957, »Dobry Gérard« – snivec mezi proklatci. In: J. Zaorálek, V. Závada, V. (eds.), 1930, *Gérard de Nerval – díl I*. Praha: Rudolf Škeřík, s. 7–25.
- Mácha K. H., 1972, *Cikáni*, In: V. Štěpánek (ed.): *Karel Hynek Mácha. Dobrou noc, ó láska*. Praha: Československý spisovatel, s. 97–204.
- Nerval G., 1957, *Sylvie – Aurelie*. Praha: SNKLHU.
- Pavel T., 2012, *Fikční světy*. Přel. H. Zykmond. Praha: Academia.
- Pelán J., 1996, *Gérard de Nerval, básník božské synchronie*. In: G. Nerval, *Příběh o královně jitra a sulajmánovi, knížeti duchů*. Přel. J. Pelán. Praha: Trigon.
- Proust M., 1996, *Eseje. Zamyšlení nad Sainte-Beuvem*. Olomouc: Votobia.
- Rinsler N., 1963, *Gérard de Nerval, Fire and Ice*, „The Modern Language Review” 58, č. 4, s. 495–499.
- Subramanyam R., 2013, *Time, memory and nostalgia in Gerard de Nerval's Sylvie*, „Research Scholar: An International Refereed e-Journal on Literary Explorations” 1, č. 4, s. 1–5.
- Zaorálek J., Závada V. (eds.), 1930, *Gérard de Nerval – díl I*. Praha: Rudolf Škeřík.