

PETR CHRISTOV

GÉRARD DE NERVAL – PŘÍSPĚVEK K NOVÉMU ROMANTICKÉMU DIVADLU

(*Léo Burckart a Obrázkář z Harlemu jako cesty k totálnímu divadlu*)

SATAN:

*Tout soleil rayonnant a son éclipse sombre!
Et tout char triomphal, son insulteur dans l'ombre!*
(Gérard de Nerval, *Obrázkář z Harlemu*)

Gérard de Nerval – Romantik, Básník, Dramatik

Věnuje-li se tato studie osobnosti Gérarda de Nerval (1808–1855), činí tak zejména proto, že tento teprve nedávno znovu objevený romantik, poetický průzkumník snů a jejich průniků do reality, aktivní člen pařížské bohémy a hnutí *Jeunes France*, cestovatel po zemích evropských i blízkovýchodních, již v devatenácti letech nadšený překladatel Goethova *Fausta*, že tento syn ambiciózního lékaře napoleonské armády Labrunieho, křehký básník, jenž si v sobě nesl *le Soleil noir de la Mélancolie*, i křehký člověk, jehož životní pout' skončila po několika pobytech na klinice doktora Blanche¹ střídaných s vrcholným tvůrčím vypětím a maximálním nasazením za chladné lednové noci v pařížské ulici U staré lucerny,² musí mít své nepřehlédnutelné místo v dějinách (nejen) francouzské literatury, neboť vedle Lautréamonta a Baudelaira doplňuje trojici autorů 19. století – trojici, jejíž význam pro další generace je zásadní a nepopiratelný.

Věnuje-li se tato studie Nervalovu dílu dramatickému, činí tak proto, že Gérard celý život o divadle přemýšlel, psal divadelní hry i libreta, na vlastní náklady založil a řídil specializovanou divadelní revui *Le Monde dramatique*, pravidelně přispíval recenzemi i odbornými studiemi a úvahami do denního tisku i uměleckých časopisů, stýkal se s herci a zejména s herečkami.³ Se svým spolu-

1 Psychiatrickou kliniku lékaře Emila Blanche v poklidném pařížském Passy vyhledali kromě Nerval a jiné významné osobnosti. Blanchovým klientem byl později i Guy de Maupassant.

2 Prý přesně v místech, kde se nyní nachází nápojební budka v druhé polovině devatenáctého století vystavěného *Théâtre de la Ville*.

3 O jeho vztahu se slavnou herečkou Jenny Colon se napsalo mnohé – Nerval ji obdivoval, psal

žákem, spisovatelem Théofilem Gautierem se 25. února 1830 účastnil po boku Hugových příznivců slavné *bitvy o Hernaniho*. Jako mnozí jiní romantičtí autoři (s Victorem Hugem v čele) snil o tom, že hlavní bitva romantismu bude svedena právě na jevišti.

Zaměřujeme-li více pozornosti k pouhým dvěma Nervalovým dramatickým textům, činíme tak proto, že právě tyto dvě hry můžeme směle položit na roveň vrcholným dílům romantické epochy. *Léo Burckart* je vedle Hugova *Cromwella*, Mussetova *Lorenzaccia* a Verdiho *Dona Carlose* vrcholným svědectvím o romantickém pohledu na politiku a otázky moci a odpovědí na možnosti jejich zobrazování na scéně. *Obrázkář z Harlemu* jako současník dramata wagnerovských je pak dávno již před díly Paula Claudela pokusem o totální divadlo unikající časovému a prostorovému sevření. Do centra naší pozornosti se ovšem dostanou i Nervalovy texty teoretické, v nichž se zaměříme na problematiku procesu dramatické tvorby.

Svým dramatickým dílem i svými názory na divadlo patří Nerval k význačným předchůdcům moderních tvůrců přesto (či snad právě proto), že za jeho života se hrály pouze tři jeho hry, jedna adaptace staroindického eposu, jedna satirická revue, jež byla stažena hned po premiéře, a dvě komické opery. O tomto u nás takřka neznámém muži vycházejí ve Francii specializované studie, existuje *Nervalovská společnost* vydávající *Cahiers Gérard de Nerval*, pořádají se odborná kolokvia, semináře – a skutečnost, že v roce 1996 uvedl režisér Jean-Pierre Vincent na prknech prestižní *Comédie Française* hru *Léo Burckart*, je důkazem žijícího nervalovského odkazu.⁴

Romantik na okraji i v centru dění

Nerval je dítětem svého věku,⁵ přesto však vždy zůstal svůj a klasický romantický obraz (Hugo, Lamartine) obohatil o nové pohledy – o romantismus evropský, zejména německý.⁶ První polovina 19. století je ve francouzském divadle obdobím sporů a diskusí o dvou proudech dramatické tvorby. Na straně jedné se dramatici (a teoretici) zasazují o nápodobu ideálních dramaturgických modelů (Shakespeare, Schiller), druzí horují za návrat k národním dramatickým kořenům (Corneille, Racine). Společný je jim pohled do minulosti, s Hugovou předmluvou ke *Cromwellovi* a požadavkem syntézy žánrů, couleur locale etc. se zároveň realizují snahy o vytvoření syntetické romantické teorie dramatu. Nerval

pro ni hry, pro ni založil svou revue *Monde dramatique*, na její představení věrně chodil do divadla. A nelehko nesl skutečnost, že se Jenny Colon později vdala za průměrného flétnistu.

4 Nicméně zde je nutno podotknout, že od své premiéry v roce 1839 byla hra *Léo Burckart* na divadle realizována – za značného ohlasu kritiky i publika – pouze jednou, v roce 1965 (!) v *Théâtre du Tertre*. Dvakrát byla odvysílána v rozhlasové podobě a v roce 1974 vznikla její TV verze.

5 V plné míře se u něho projevila i *nemoc století*, tak precizně pojmenovaná Mussetovým románem. Její charakteristika zazní i v *Léo Burckartovi* z úst studenta Frantze.

6 Literární historikové hovoří někdy o ‚romantismech‘, aby mohli lépe postihnout tváře rozmanitého romantismu.

přesto nestojí ani na jedné straně barikády, snaží se hledat, objevovat nové cesty, inspiruje se jinde – daleko v čase i prostoru – a ve své tvorbě se dotýká středověké Hrotswithy, staroindického Šúdraky (*Dětský kočárek, aneb Vasantasena*), středověkých mystérií (*Obrázkář z Harlemu*), španělské komedie zlatého věku (*Jodelet*). Věnuje se mnoha různým literárním žánrům (od komické opery přes historické drama až k vlastnímu *drame-légende*), což mu pomáhá orientovat se v jednotlivých teoretických postupech. Od jednoho žánru ke druhému se přesouvá stejně lehce, jako se u překládání *Fausta* pohyboval od jednoho jazyka k druhému. Jak to dokládají jeho kritické eseje, pojímal tento neustálý pohyb, toto permanentní překračování hranic jednotlivých žánrů jako svého druhu stylistické cvičení.

Gérardovy názory na divadlo můžeme sledovat v jeho více než 350 dochovaných (jednoznačně signovaných) novinových kritikách a recenzích. Na divadelní tvorbě a výsledném artefaktu ho zajímá vše, sleduje všechny divadelní složky, nevyhýbá se žádným žánrům. Podtitul jeho dramatické revue byl sám o sobě dostatečně výstižný – *Le Monde dramatique, revue des spectacles anciens et modernes*. Časopis chtěl oživit zmírající soudobé divadlo, přinést zahraniční impulsy, měl se zabývat morálními aspekty inscenací, provozem (tj. komerční stránkou) divadel, scénickým uměním i hrou herců. Svým záměrům Nerval dostal a tyto standardy ostatně splňoval i ve svém vlastním díle.

Přes jeho liberální přesvědčení, spolupráci s ostatními romantiky a respekt ke klasické dramatice bychom mohli Gérarda de Nerval označit za *solitaire intempetif*,⁷ jedinečného, osamoceného a do své doby nepatřičného. Ani svou divadelní tvorbou, natož teoretickými snahami nedosáhl ve své době skutečného úspěchu. Léta 1830 – 1835 byla obdobím pro divadlo velmi příhodným – výjimečná svoboda, útlum cenzury, rozvoj a výstavba nových divadel, zájem publika – to vše vytvořilo ve francouzském prostředí přívětivé klima, jaké dlouho nebylo a také dlouho nebude. Přesto se žádná Gérardova hra v této době nehrála. V roce 1835 se naopak divadlo ve Francii dostává do výrazné krize. Zmnožení násilností v inscenacích, nemorální témata a sáhodlouhé diskuse v tisku vedly k zavedení nové cenzury, k doзору nad dramatiky i divadelními řediteli. V květnu téhož roku založil Nerval svou luxusní, výpravnou divadelní revui *Le Monde dramatique* s ilustracemi významných rytců, do níž investoval většinu financí získaných z dědictví po dědovi Laurentovi. V dubnu následujícího roku jeho projekt končí krachem, Gérard je zadlužen a nucen psát recenze, fejetony, články. Svou pozornost musí obrátit opět k dílům jiných.⁸

„Vycházel jsem z divadla, v němž jsem každý večer sedával...“ (Nerval, 1957:29) – slavný počátek vzpomínkové prózy *Silvie* je signifikantní pro Nervalův obdiv k divadlu, pro jeho neúměrné každodenní sledování inscenací – ať už s obdivovanou divou Jenny Colon, či bez ní. Gérarda na divadelním představení

⁷ *Les Solitaires intempetifs* je název jedné dnešní francouzské dramatické edice založené dramatikem a režisérem Jeanem-Lucem Lagarцем, v níž vycházejí pozoruhodná, leč nezfídka těžko uchopitelná díla současné dramatiky.

⁸ Tuto krátkou vsuvku jsme si dovolili, abychom posílili charakter (vsutku *intempetif*!) jeho počinů na poli uměleckém i životním.

fascinovalo vše. Propadl architektuře divadelních budov – v roce 1840 věnoval obsáhlý článek rekonstrukci Favartova sálu (*La Presse*, 11. 5. 1840), v němž se zmiňuje o jeho vybavení, dekoracích, pohodlí diváků, toaletách, ventilaci i akustice. Z výletu do Bruselu v roce 1844 se zase vrátil nadšen tamním *Théâtre des Nouveautés*, jež pro něho bylo *čarostánkem optiky fungujícím na páru* a jehož jevištní technika vytvářela *na scéně dokonalou iluzi*,⁹ *jíž často rozbíjela hra herců.* (*Revue parisienne*, 20. 10. 1844; Nerval, 1996:21)

Nervalova fascinovalo vše divadelní, spektakulární. Samotné divadelní představení chápal jako *spectacle de la salle*, představení v divadle, v němž hrají dekorace, lóže, obleky a róby diváků a divaček. Pravidelně sledoval i další zábavní podívané pařížského měšťanstva, jakými bylo např. divadélko *Funambules*, kde vystupoval Deburau, či *Cirque olympique*, navštěvoval společenské plesy, na pařížský hipodrom chodil na dostihy.¹⁰ Jinou měšťanskou atrakcí, která Nervalovi nemohla uniknout, byly *bajadéry*, jež byly sice pojmány jako exotické rarity, nicméně se o nich dlouze a hluboce esteticky a filosoficky přemýšlelo a hovořilo. Divadelní svět směřující k pojetí *totální divadelní podívané* vnímal jako místo střetávání *étranges animaux*, podivných tvorů.

Obdivoval potulné komedianty, napsal dokonce pokračování ke Scarronově *Komickému románu*. Velmi blízko měl k lidové inspiraci, k lidovým představením a s nelibostí nesl poznání, že *lidová radost mizí, jsouc ubíjena policejními nařízeními*. Zmiňovaná Deburauova představení na Boulevardu du Temple byla pro něho nostalgickou *vzpomínkou*¹¹ na svět z větší části již zmizelý. Oblíbeným Nervalovým motivem, který v různých podobách vešel i do několika jeho textů, byla též více či méně veřejná představení na hradech a zámcích pořádaná při zvláštních příležitostech, jež sledoval také v dílech jiných autorů – v *Hamletovi*, ve *Vilému Tellovi*.

Mnoho jeho textů (uměleckých i teoretických) obsahuje úvahy o hereckém umění, především pak o nebezpečí, jež představuje úplné ztotožnění se hercova s rolí – téma ostatně blízké i Nervalovi samotnému. Mnohé se psalo o jeho vztahu k *herečce* (tedy i zpěvačce, divě), jíž považoval za pozoruhodné, jedinečné, povznášející a uklidňující vtělení rozličných ženských tváří, které je však zároveň krajně znepokojivé právě svou mnohostí a dvojjakou nestálostí.

Gérardova obliba cestování měla praktický dopad i na jeho poznatky o teorii umělecké tvorby. Kladem jeho výprav byla skutečnost, že při nich měl možnost zhlédnout doposud neznámé podívané – na jedné straně mohlo jít o vídeňský kabaret s valčíky a komorními operkami, na straně druhé si nenechal ujít vystoupení tureckého loutkového Karagéza. Tuto zkušenost vnímal jako privilegované poznání, které nám umožňuje propojovat jiné kultury s naší. Stejně jako hovoří nervalovský vypravěč v *Sylvii* o jednotě divadelního představení na scéně

⁹ *Iluze* je pro Nervalova slovo zásadního významu – jeho tvorba je neustálým hledáním ztraceného ideálu krásy a dokonalosti, vyvoláváním iluzí z nitra našich vzpomínek.

¹⁰ S podobnými tendencemi se setkáme opět až mnohem později, v meziválečné době dvacátého století, kdy je objevíme ve scénické tvorbě člena Kartelu Gastona Batyho a později u kreací Savàryho, Mnouchkinové aj.

¹¹ Vedle *iluze* a *snu* doplňuje *vzpomínka* triádu zásadních pojmů nervalovské poetiky.

a toho, jež se odvíjí kolem ní, tak cestovatel (cestující teoretik, kritik) může hovořit o jednotě představení tamních a našich. „Les danses religieuses qu'exécutent les Indiens de M. Catlin ressemblent fort aussi à celles des derviches et des santons... [...] Aussi bien Caraguez lui-même n'est-il autre que le Polichinelle des Osques.“¹² (Nerval, 1996:23)

Gérard se vždy snažil *chercher des voies nouvelles au théâtre*, hledat pro divadlo nové cesty (v dopise Sainte-Beuvovi ze 3. 1. 1853), již v roce 1837 požadoval pro dramatickou literaturu absolutní svobodu, jaké požívá román. Později (1850) dokonce tvrdil, že absolutní dělení na jednotlivé žánry je nevhodné a prohlásil, že tragédie a drama¹³ vedle sebe přirozeně koexistují, soužijí. Jeho snem bylo psát tak, aby nemusel být poplatný žádné umělecké škole, žádnému uměleckému směru. Měl však vůbec šanci být s natolik odvážnou myšlenkou pochopen?

Paradigmatická prostupnost a paralelnost různých časově i prostorově vzdálených verzí jednoho schématu ho dovedla až k myšlence univerzálních motivů prostupujících jednotlivými uměleckými žánry bez ohledu na jejich konkrétní realizaci. Právě na poli žánrové problematiky nacházíme básníkovy nejoriginálnější a nejprogresivnější postoje a názory. Nerval se stavěl proti syntéze různých žánrů do nepřirozených monster a literární eklekticismus považoval za nejhorší z žánrů, nicméně nepopíral možnosti sblížení obou forem. Často nalézáme témata společná oběma tendencím – z Oidipa se stane Král Lear, Pyramus a Thisbé se promění v Romea a Julii, Hamlet je přetěleným Orestem. Podnětné je tedy, dle Nerval, především (a pouze) studium charakterů a kombinací konkrétních detailů, které nabízí naše doba. S názorem, že i na stokrát ohrané situaci lze najít něco nového, objevného, nebo alespoň zajímavého (*L'Artiste*, 7. 4. 1844), došel Nerval ke kombinatornímu pojetí motivů a situací ve výstavbě dramatu. Navrhuje kompletní obraz 24 situací, tj. všech možných kombinací tragických vášní, které byly (či budou) v dramatické tvorbě zpracovány. Tento pohled je moderní především svou otevřeností, tím jak umožňuje volný pohyb mezi jednotlivými žánry. „Il est donc vrai que, comme dans la musique certaines mélodies peuvent également se prêter à la plus haute expression tragique, ou à des chants de folie ou à des chœurs de buveurs, les sujets dramatiques peuvent aussi être saisis soit du côté du rire, soit du côté de la terreur et des larmes!“¹⁴ (*La Presse*, 15. 6. 1840; Nerval, 1996:32)

Dramatikova práce pak tedy počívá především ve výběru tématu (*sujet*) a v jeho následné aktualizaci, adaptaci do současnosti – bere tudíž na milost jakékoli úpravy, přepracované verze, ba i plagiáty. Romantické pojetí původnosti ostatně s individuálním autorstvím zachází značně volně. Co se dramatických textů týká, byla autorská spolupráce a úpravy starších předloh na denním pořádku. V kata-

¹² Rituální tance, které předvádějí Indiáni páně Catlina se velmi podobají tancům dervišů a fakírů. [...] Stejně tak Caragéz není ničím jiným než tureckým Polichinellem. (přel. autor)

¹³ Myšlena *klasická tragédie* a *historické drama*.

¹⁴ Tak jako v hudbě mohou některé melodie sloužit jak k vyjádření nejvyššího tragického výrazu, tak k písňím bláznů či opileckého sboru, můžeme stejným způsobem dramatické motivy zasadit do prostředí smíchu, strachu či pláče. (přel. autor)

logu her, který spravuje S.A.C.D., jsou plně dvě třetiny her uvedených před rokem 1859 výsledkem autorské spolupráce. Sám Nerval napsal svého *Léo Burckarta* ve spolupráci se zkušeným Dumasem a *Obrázkáře z Harlemu* společně s Josephem Mérym.¹⁵

O nové divadlo

„[...] aujourd’hui tout est simple et nu comme bonjour et bonsoir, la stupidité s’étale à plaisir et prend ses aises comme dans un cercle de gens grossiers; [...] tout semble écrit désormais par des portiers, – pour des portiers!“¹⁶ (*L’Artiste*, 23. 2. 1845; Nerval, 1996:24) Nervalovo přesvědčení o úpadku divadla jeho doby nebylo osamoceno, dobová kritika prohlašovala totéž. Přesto jí šlo zejména o nemorálnost námětů a předvádění šokantních výjevů, Nerval naopak postrádal na divadle především *styl*, jenž by byl schopen poskytnout mu vytouženou divadelně-básnickou *iluzi*. Úpadek stylu se pro něho nesl ruku v ruce s podřizováním se divadel pouze konstitutivním složkám inscenací a jejich podléhání kultu hvězd.¹⁷ Vstřícný přístup měl jen k opeře a zejména k nové pěvecké škole, které šlo v první řadě o *dramatický výraz*.

Nervalovy úvahy odhalují dva různé způsoby inscenování divadelních textů. Na jednu stranu klade dramata s koncentrovaným dějem, která vyžadují, aby se odehrála mezi čtyřmi stěnami, a na stranu druhou texty, jejichž děj je rozsáhlý, pikareskní, rozprostřený na více dějišť, bohatý na detaily a události. Tento druhý proud si pak vyžaduje inscenování nikoli ornamentální, popisné, dekorativní, ale takové, v němž hraje zásadní, aktivní a nepostradatelnou roli divadelní *režie*.

Toto moderní pojetí praktikoval Gérard i ve své dramatické tvorbě. Jeho scénické a režijní poznámky jsou mnohem méně četné než např. v dílech Hugových, jsou na místech, kde hýbou dějem, mají vskutku režijní charakter. Rekvizity nemají u Nervalova obrazný význam, nenajdeme u něho žádný zápletkotvorný Desdemonin kapesník či Hernaniho roh, ani symbolický Lorenzacciův meč či Anthonyho dýku.

Ačkoli jsou Nervalovy dramatické texty velmi rozmanité a inspirují se často v žánrech i epochách (po)zapomenutých, patří k jeho podstatným inspiračním zdrojům též stará předmolièrovská komedie, ta v níž se (pré-romanticky) spojuje vážné s burleskním. Ve stejném duchu se Nerval staví na obranu měšťanského larmoyantního dramatu a Diderota považuje za zakladatele moderní dramatiky.¹⁸

¹⁵ S Dumasem spolupracoval i na dalších hrách – na *Alchymistovi* a na komické opeře *Piquillo*, Méry je spoluautorem adaptace Šúdrakova *Hliněného vozičku*.

¹⁶ Dnes je všechno prosté jako dobrý den a nashledanou, hloupost se předvádí, jak je jí libo, a ulevuje si, jako by byla mezi hrubými křupany. [...] zdá se, že dnes už všechno píše portýři – pro portýry. (přel. autor)

¹⁷ Ať již šlo o Rachel angažovanou do *Théâtre-Français*, či o trojici milenek slavných mužů – Juliette Drouet (Victor Hugo), Ida Ferrier (Alexandre Dumas), Louise Beaudoin (Frédéric Lemaître) v *Théâtre de la Renaissance*, kde měl mít premiéru Nervalův *Léo Burckart*.

¹⁸ Nelze nezmínit Nervalův obdiv k životu i dílu Augusta von Kotzebue, jehož hru *Menschenhass und Reue* pod názvem *Misanthropie et repentir* na zakázku pro *Théâtre-Français* přeložil.

Přes pestrost námětů a forem existuje v nervalovské dramatice společná estetika – vysledovat lze především konstantnost v jeho situacích a postavách. Nervalův *hrdina* je slavný člověk nepochopený rodinou, bližními. Bývá to chimérický snilek, který věří v možnou transformaci světa, ať už je to skrze novou politiku (Léo Burckart ve stejnojmenné hře) či skrze světu prospěšný vynález knihtisku (Laurent Coster v *Obrázkáři*). Utrpení vynálezce, novátora, propagátora neotřelých myšlenek se vždy násobí setkáním s ženou, neklidnou, znepokojenou, z níž se někdy stává pokušitelka (*Obrázkář*, *Alchymista*). V *Obrázkáři* z *Harlemu* jsou v hrdinově blízkosti ženy dvě – nechápající, leč v závěru skrze společné dítě spásná manželka a ideální, leč snová, d'áblem ovládaná esence ženy. Vždy (na rozdíl od prózy!) má hrdinu ženatého, v *Obrázkáři* se objevuje dokonce dítě, které hrdinu spasí.

Všechny jeho texty jsou poplatné měšťanskému dramatu, nicméně zápletky Nervalových dramát jsou mnohem komplexnější. Využívá podobného literárního postupu jako latinské komedie (*contaminatio*). Vždy vedle sebe stojí dva typy příběhu – což komentovala i dobová kritika. V *Léo Burckartovi* je to osobní vztahová zápletka, která se prolíná s vysokou politikou, v *Obrázkáři* jde o příběh vynálezce knihtisku kombinovaný s faustovskou legendou.¹⁹ Klasickou zápletku měšťanského dramatu tedy Nerval oživuje rozličnými způsoby – politickými úvahami (*Léo Burckart*) či legendárními motivy a metafyzickými tématy (*Obrázkář*).

Toto novátorské pojetí může nalézt sobě rovné texty snad jen v Mussetově *Lorenzacciovi* či de Vignyho *Chattertonovi*. Nicméně dobový výsledek Nervalových snah je tristní – hry jsou považovány za příliš literární a jejich komerční úspěšnost též není velká. Gérard po divadle (po romantickém žánru snů) chtěl, aby mu zkonkretizovalo jeho sny, ale nedokázal se přenést přes jeho materiálnost. „...vous souhaitez un enfer, on vous donne une forge.“²⁰ (*La Presse*, 5. 10. 1840; Nerval, 1996:36) Není snad vhodnější mussetovská rezignace na scénu a jeho *divadlo v křesle*, jež nám umožňuje doopravdy *snít*? Nerval později zařazoval vlastní dramatické texty do narativního rámce svých próz. Komická opera z divadelního prostředí *Corilla* se tak stala *novelou* v *Dcerách ohně*, Léo Burckart *obrazem z německého života* v *Lorely*. Ideální nervalovské divadlo stalo se pro autora samotného *divadlem nehratelným*.

Léo Burckart i *Obrázkář z Harlemu* jsou pokusy o realizaci totálního, grandiózního divadla, v němž se prolínají současná témata, legendy, hudba i tanec. Jsou to příklady sdružených umění, *gesamtkunstwerku*, *Léo Burckart* obsahuje zpívané části, v *Obrázkáři* se tančí balet, střídají se pasáže v próze i ve verších.²¹

Paul Claudel o svém *Saténovém střevíčku* tvrdil, že ač je to škoda, nebude zřejmě nikdy ve své úplnosti realizován. Avignonská inscenace Vilarova či nedávne desetihodinové uvedení tohoto rozsáhlého textu v režii Oliviera Py jeho

¹⁹ Pětiaktová hra o deseti obrazech *Obrázkář z Harlemu aneb Objev knihtisku* má ve svém podtitulu nově vytvořený žánr, Nerval ho nazývá *drame-légende*, drama-legenda

²⁰ ...chcete po nich peklo a oni vám tam dají kovářnu. (přel. autor)

²¹ Přirozeně v alexandrinech, většinou tetrametrických.

skepsi překonaly. *Léo Burckart* si svou cestu na moderní jeviště našel též. *Léo Burckart* je navíc hra o současných otázkách politiky a sysifovského boje za sociálně spravedlivější vládu a *Obrázkář z Harlemu* není zdaleka jen příběhem o vynálezci knihtisku s historicky autentickými prvky, ale především svébytnou variantou faustovské legendy s moderním pojetím d'ábla vystupujícího v mnoha podobách, jenž svému budoucími vazalovi nabízí svobodnou vůli a možnost svobodného rozhodnutí až do poslední chvíle.

Přesto pro nás Gérard de Nerval zůstává neznámým dramatikem a jeho dvě velké hry neznámými *chefs-d'oeuvre* francouzského romantismu. Snad ne nadlouho.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA:

BRIX, M. Nerval et la réflexion politique. Une lecture des Faux Saulniers. In *Études romanes de Brno*. L21. Brno: Masarykova universita 2000. 23 – 47.

BRIX, M. Nerval journaliste (1826 – 1851). *Études nervaliennes et romantiques VIII*. Namur 1986.

FUJITA, S. Sur L'Imagier de Harlem. In *Mythes, symboles, littérature – II*. Rakuro: Nagoya 2002, s. 63 – 78. Dostupné na <<http://honuzim.free.fr/Etudesauteur/biblioFujita.htm>> [cit. 14–01–2004].

NERVAL, G. de. 1996. *Léo Burckart. L'Imagier de Harlem*. Édition de Jacques Bony. Paris: GF-Flammarion 1996.

NERVAL, G. de. *Les Filles du feu*. Paris 1997.

NERVAL, G. de. 1957. *Sylvie. Aurelie*. Překlad Jaroslav Zorálek. Praha: SNKLHU 1957.

UBERSFELD, A. *Le Drame romantique*. Belin 1993.

GERARD DE NERVAL – POUR UN NOUVEAU THEATRE ROMANTIQUE (Léo Burckart et L'Imagier de Harlem – débuts du théâtre totale)

L'étude est consacrée à deux pièces de théâtre d'un auteur français du XIX^{ème} siècle et à l'analyse du travail dramatique de Gérard de Nerval, de la gloire d'un théâtre romantique européen.

Tout la vie, Nerval a pensé au théâtre, écrivant pièces et livrets, fondant et dirigeant une revue dramatique, tenant la chronique théâtrale de journaux, fréquentant acteurs et actrices. Parmi les œuvres qu'il écrivit pour la scène, *Léo Burckart* apparaît, avec *Cromwell* d'Hugo, *Lorenzaccio* de Musset, et le *Don Carlos* de Verdi, comme un des plus beaux témoignages de la réflexion romantique sur la politique et sur le pouvoir, et *L'Imagier de Harlem*, contemporain des drames wagnériens, est, bien avant Paul Claudel, une tentative de spectacle totale, échappant à l'espace et au temps.