

PETR CHRISTOV



GÉRARD DE NERVAL a JEHO DVOJENEC

DIVADLO FRANCOUZSKÉHO ROMANTISMU
OČIMA MELANCHOLIKA

KAROLINUM

DRAMATICA

Gérard de Nerval a jeho dvojenec

Divadlo francouzského romantismu očima melancholika

Petr Christov

Recenzovali:

prof. PhDr. Soňa Šimková, CSc.

prof. PhDr. Petr Kylvoušek, CSc.

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1

Praha 2017

www.karolinum.cz

Redakce Petra Bílková

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba Nakladatelství Karolinum

První vydání

Na obálce je použita Gérardova portrétní fotografie z Nadarova ateliéru.

Na frontispisu je použita Nadarova karikatura Gérarda de Nerval.

© Univerzita Karlova, 2017

Text © Petr Christov, 2017

Photography © Bibliothèque nationale de France, 2017

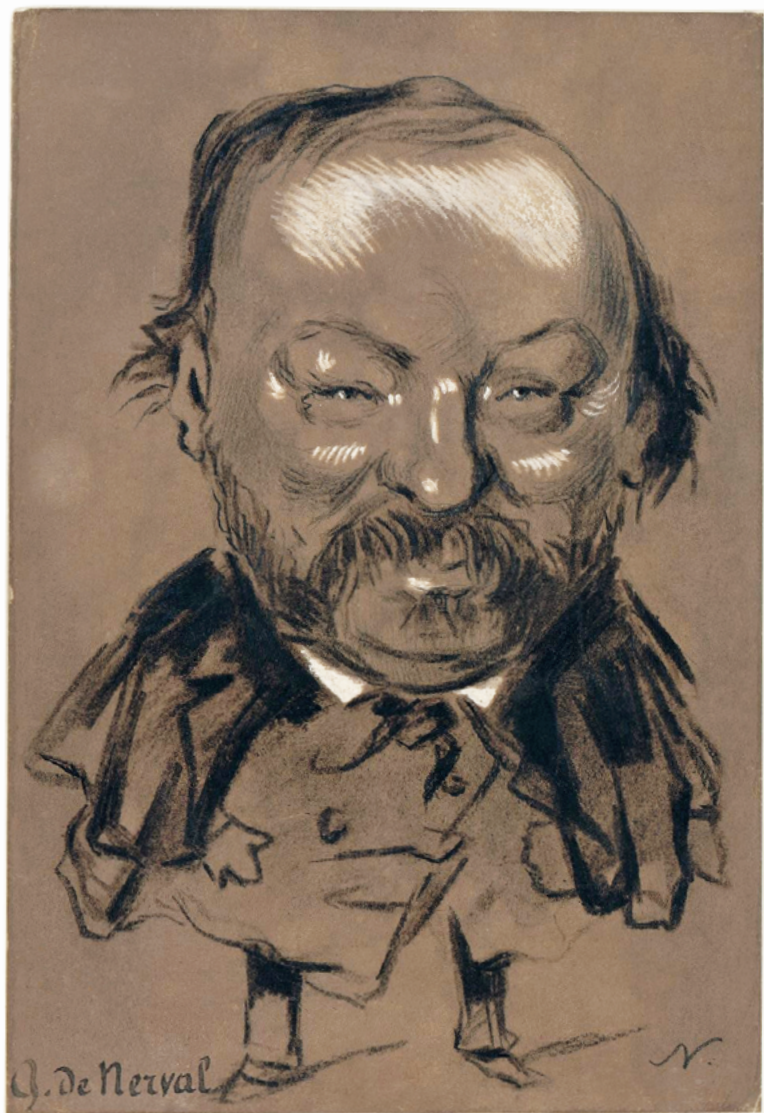
ISBN 978-80-246-3463-0

ISBN 978-80-246-3499-9 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2018

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz



Pro Aurelii

Recenzovali:

prof. PhDr. Soňa Šimková, CSc.

prof. PhDr. Petr Kylvoušek, CSc.

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Christov, Petr

Gérard de Nerval a jeho dvojenec : divadlo francouzského romantismu očima melancholika / Petr Christov. – První vydání. – Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. – (Dramatica)

ISBN 978-80-246-3463-0

821.133.1-2 * 82.02“1800/1850“ * 82:316.3 * (44)

- Nerval, Gérard de, 1808–1855

- francouzské drama - 19. století

- romantismus (literatura) - Francie

- literatura a společnost - Francie - 19. století

- monografie

821.133.1.09 – Francouzská literatura, francouzsky psaná (o ní) [11]

Na obálce je použita Gérardova portrétní fotografie z Nadarova ateliéru.

Na frontispisu je použita Nadarova karikatura Gérarda de Nerval.

© Univerzita Karlova, 2017

Text © Petr Christov, 2017

Photography © Bibliothèque national de France, 2017

ISBN 978-80-246-3463-0

ISBN 978-80-246-3499-9 (pdf)

OBSAH

PŘED PŘISTÁNÍM V PAŘÍŽI / **11**

TOTO NENÍ PŘEDMLUVA / **14**

CO JE TEN NERVAL VLASTNĚ ZAČ? / **26**

DIVADLO NA ROMANTIKOVĚ POUTI
ANEB NERVAL (NEJEN) JAKO BÁSNÍK DRAMATICKÝ / **39**

ROMANTICKÉ PARTY, KROUŽKY A SPOLKY / **53**

BÁSNÍK PŘEKLÁDÁ FAUSTA / **64**

ADAPTOVAT CIZÍ DÍLA, TO JE UMĚNÍ! / **84**

TRAGÉDIE? MELODRAMA? DRAMA? DIVADLO! / **122**

OBRÁZKÁŘ, CO ZAPRODAL DUŠI POLITIKOVI BURCKARTOVI / **144**

ROMANTICKÝ NOVINÁŘ PÍŠE O DIVADLE / **178**

CESTY VOLAJÍ, CIZÍ KONČINY INSPIRUJÍ, ALE TEN SHAKESPEARE! / **200**

TEORIE DIVADLA PODLE PANA G. / **233**

PO NERVALOVI / **253**

SUMMARY / **257**

EDIČNÍ POZNÁMKA / **259**

BIBLIOGRAFIE / **260**

SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH / **265**

REJSTŘÍK OSOBNOSTÍ / **267**

CHRONOLOGIE ŽIVOTA GÉRARDA DE NERVAL / **270**

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA / **280**

*Milý Gérarde de Nerval, člověče davu, noční ptáku, argotáři, nenapravitelný
snílku, neurastenický milovníku malých divadel hlavního města a velkých
nekropolí Východu, architekt Šalamounova chrámu, překladateli Fausta,
důvěrníče královny ze Sáby, druide a barde, slušný tuláku po kraji
Île-de-France, poslední z rodu Valois, dítě Paříže, oběsil ses na kanálové mříži
poté, co jsi básněmi popsal nebe, pod nímž se nyní komíhá tvůj stín, jenž se
stále zvětšuje; a tvé ohnivě chiméry poletují v tomto nebeském čtverci, mezi
Notre-Dame a Saint-Merry, všemi směry sem a tam jako šestice děsivých
vlasatic. Vzápověd jsi nového Ducha a navždy jsi poznamenal moderní vnímání.*

— Blaise Cendrars v Poznámce neznámému čtenáři z povídky Janov
ve sbírce *Bourlinger*, 1948

Fantaisie

Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber,
Un air très vieux, languissant et funèbre,
Qui pour moi seul a des charmes secrets.

Or, chaque fois que je viens à l'entendre,
De deux cents ans mon âme rajeunit:
C'est sous Louis treize ; et je crois voir s'étendre
Un coteau vert, que le couchant jaunit,

Puis un château de brique à coins de pierre,
Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs,
Ceint de grands parcs, avec une rivière
Baignant ses pieds, qui coule entre des fleurs;

Puis une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens,
Que, dans une autre existence peut-être,
J'ai déjà vue... — et dont je me souviens!

Fantazie*

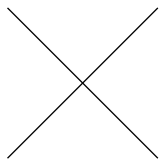
Já nápěv znám, za něj bych Webra dal
i Mozarta, Rossiniho celého,
žalm unylý, zpěv času prastarého,
svůj tajný čar jen pro mne uchystal.

A pokaždé, když zaslechnu jej zpívat,
o dvě stě let mám duši omládlou:
toť Ludvík Třináctý. A vidím splývat
stráň zelenou, západem nazlátlou;

hrad cihlový a s kamennými rohy,
skla oken barevná se zardívající,
tam parků pás, plavící svoje nohy
dál po řece, co plyne květnicí;

a u okna, hle, vysokého paní,
černooká, cop světlý, dávný šat,
tak ji tam stát v životě jiném snad
jsem uviděl! a z ní to vzpomínání!

* Překlad Jan Kameník (pseudonym Ludmily Maceškové).



PŘED PŘISTÁNÍM V PAŘÍŽI

Když po zhruba půldruhé hodiny trvajícím letu z ruzyňského letiště vyhlédne zvědavý cestující chvíli před přistáním na pařížském letišti Roissy-Charles de Gaulle z okénka letadla, které se od severu pozvolna blíží k hlavnímu městu francouzské kultury, může mu při dobré viditelnosti spočinout zrak na rovinnaté krajině proložené lesy a vodními plochami rybníků a jezírek. Bude-li mít štěstí a bude-li vědět, kterým směrem přesněji zaměřit svůj pohled, může nedaleko golfového hřiště v Mortefontaine zahlédnout budovu zámku z počátku 17. století, v jehož blízkosti strávil nemalou část svého dětství a dospívání jistý Gérard Labrunie, který se později začne podepisovat jménem, které dnes najdeme v adrese ulice vedoucí okolo zámku, v němž sídlí dominikánská škola a lyceum: rue Gérard de Nerval.

Tato oblast na sever od Paříže ležící v departmentu Oise nebývá turisticky příliš vyhledávanou destinací, a to navzdory tomu, že nedaleko zámku, který na konci 18. století připadl Josefu Bonapartovi a o dvě stě let později v něm bylo po jistou dobu možné se ubytovat v tříhvězdičkovém hotelu, se nachází městečko Ermenonville, jež je nesmazatelně spjata s jiným velikánem francouzské literatury – Jeanem-Jacquesem Rousseauem. Krajina je to přitom malebná, obzvláště na podzim, kdy s přicházejícími mlhami, které se převalují nad hladinou početných jezírek, vybízí její melancholický šarm k romantickým toulkám.

Nemálo toho po místních stezkách nachodil také jeden z nejpodmanivějších francouzských básníků – ale rovněž spisovatel, novinář, překladatel a divadelník –, jenž je úzce spjat jak s obdobím romantického hnutí, tak se středofrancouzským regionem Valois. Gérard de Nerval. Takřka za vlastního však tohoto muže přijalo rovněž samotné centrum Paříže. To centrum, které

již více než půl druhého století není ve své tehdejší podobě k vidění, neboť v polovině 19. století podlehl dobové asanaci a zásadní urbanistické přestavbě Paříže na moderní velkoměsto, pod níž je podepsán francouzský politik s německým jménem – baron Haussmann. Gérard Labrunie a jeho romantičtí souputníci se často procházeli místy, která se nacházela v těch (dnes) snad nejvyhledávanějších turistických destinacích současné Paříže – bydleli a bavili se tam, kde se před věhlasným Louvrem nachází nepřehlédnutelná prosklená pyramida, slavnostně otevřená k dvoustému výročí Francouzské revoluce a kde v podzemí, pod Place Carroussel – shodou náhod – najdeme komorní scénu nejprestižnějšího francouzského divadelního domu, slovatné Comédie-Française, jejíž kořeny sahají k velkému Molièrovi.¹

Zdaleka to ovšem neznamená, že by tento Gérard de Nerval – neboť pod tímto jménem se náš autor nakonec usadí v dějinách literatury a divadla – setrval celý svůj život na území města Paříže a v jeho okolí, na to byl až příliš členem své generace a jedním z průkopníků romantického cestování. Jeho stopy najdeme v různých evropských zemích – od Německa a Rakouska přes Belgické království až po Britské ostrovy a dále též na Apeninském poloostrově, severním pobřeží Afriky a vzdáleném Blízkém východě, tedy (jak se tehdy říkalo) Orientu.

V posledních letech se stalo až manýristickou módou vydávat publikace, které čtenáře provádějí po místech, která jsou tak či onak spjata s osudy historických osobností, slavných umělců či pamětihodných událostí. Turistický průvodce, jenž by cestovatele provedl po stopách životních a tvůrčích osudů Gérarda de Nerval (pokud je nám známo), k dispozici není a nebude jím ani kniha, kterou čtenář právě začíná číst.² Přesto je lákavé pokusit se stopovat jednoho z nejvýznamnějších francouzských romantiků, pro něž procházky a cestování patřily k vrcholným požitkům, a zaměřit se přitom na ty stránky jeho činnosti, které jsou spjata s bytostně romantickým uměleckým druhem, v němž velká část romantiků toužila vyniknout a uspět – *divadlem*.

Následující kapitoly se pokusí nabídnout portrét pozoruhodného tvůrce, jenž je v tuzemském prostředí známý spíše svými verši, několika málo prozaickými, vzpomínkově či fantaskně laděnými díly a ti, kteří mají rádi *Fausta*, snad tuší, že je autorem dodnes vydávaného převodu německého *chef d'oeuvre* do francouzštiny. Nervalův život byl ovšem více než bohatě protknut právě divadlem. Gérardova osobnost přitom organicky prorůstá celým romantickým

1 Přemíra hodnotících přívlastků v této větě nechce být špatným autorovým pokusem o okrášlení stylu hned na prvních stránkách knihy, již čtenář sotva stihl otevřít, spíše se snaží naznačit vřelý vztah francouzského prostředí k vlnkové lodi (své) divadelní historie.

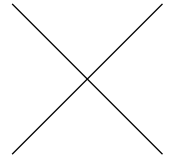
2 Ve Francii přitom ale můžeme narazit například na edici, v níž vyšly vybrané kapitoly z Nervalova cestopisného díla *Cesta do Orientu*, jež jsou spjata s určitými, turisticky lákavými místy. S průvodcem Gérardem tak mohou francouzští čtenáři v paperbacku putovat po Káhiře či Istanbulu poloviny 19. století.

hnutím. Gérard Labrunie (i jeho dvojenec Gérard de Nerval) je všude, pohybuje se všem na očích a zároveň se drží stále ve stínu, což nás vede k možná lehce troufalému pokusu nahlížet na jeho divadelní působení jako na *pars pro toto* celého francouzského (divadelního) romantismu, jemuž se v tuzemsku přílišné pozornosti zatím nedostalo.

A mohlo by se zdát být až cynicky černou anekdotou, že ulička, v níž se depresi sužovaný Gérard v mrazivé únorové noci roku 1855 oběsil na okení mříži, se (prý) nacházela v místech, kde dnes najdeme nápořední budku později zbudovaného divadla Théâtre de la Ville.

POST SCRIPTUM ZÁVĚREM ÚVODU

Tato kniha se závěrem úvodní poznámky neobejde bez jedné osobní, leč nezbytné autorské doušky: jen stěží by totiž vznikla nebýt nakažlivého nadšení a výjimečného pedagogického působení brněnského romanisty a překladatele, profesora Masarykovy univerzity Jaroslava Fryčera, jehož dlouhodobý zájem o *frenetiky*, jak s oblibou romantické bouřliváky nazýval, ve spojení s jeho hlubokými znalostmi o francouzském divadle 19. století přivedl ve druhé polovině devadesátých let autora této knihy k zájmu o tehdy nepřiliš známého romantika s neobyčejnými osudy. Vzpomínce na semináře a přednášky profesora Fryčera i na jeho nezapomenutelný přednes Nervalových sonetů *Fantaisie* a *El Desdichado* je tato kniha věnována.



TOTO NENÍ PŘEDMLUVA

Mezi početnými - a rovnou dodejme, že mnohdy převratnými - novinkami, které evropské kultuře přinesla romantická módní vlna, jež zaplavila celý kontinent i některé přilehlé ostrovy v první polovině 19. století, se z hloubi literárního oceánu vynořil též jeden svébytný žánr, který jako neřízená invaze okupoval značnou část slovesné tvorby a nepřehlédnutelnou roli sehrál i v oblasti tvorby divadelní. Nejednalo se přitom o nic revolučně nového, ani o něco, co by nepřežilo do dnešních dní. Začteme-li se do sbírky ironických komentářů k životu a tvorbě romantické generace, který v létě roku 1833 pod názvem *Mladofrancouzi (Les Jeunes-France)* vydal autor hojně citovaných, čtivých a inspirativních *Dějin romantismu* Théophile Gautier, nalezneme v ní následující provokativní analogii mezi silou ženských zbraní a zmíněným žánrem:

Podobně jako korzet a košilka často zakrývají vypouklé rameno či propadlý krk, tak předmluva mnohdy kryje chabou a chatrnou knihu. (...) Autorská předmluva je jako postskriptum dopisu ctěné dámy, bývá její nejdražší myšlenkou: zbytek ani nemusíte číst (Gautier, 1880, s. iii-iv).

Ano, tímto novým módním žánrem je *předmluva*. Bylo by přirozeně škoda zredukovat čtenářskou pozornost výhradně na předmluvy romantických literárních a dramatických děl - ostatně (ani) naše kniha se bez předmluvy (ne)obejde. V mnoha ohledech ale musíme dát Gautierovi za pravdu: nejedna předmluva romantického autora je nesrovnatelně podnětnější než dílo, jež za ní následuje. Dějiny francouzského romantického divadla a dramatu navíc svým způsobem stojí a padají na věhlasné Hugově *Předmluvě ke Crom-*

wellovi (1827), přičemž ona hra pětadvacetiletého autora, která ji doprovází, není v žádném případě vrcholným dílem romantického dramatu. Zpravidla se nehrává a sám Hugo ji v *Předmluvě* samé označuje za „nehratelnou“. Nezdá se ale, že by bylo hru inspirovanou anglickou historií nezbytně kategoricky vyhánět ze scény jako (v 18. století) německého Hanswursta; navzdory své nadměrné délce³ a jisté dramaturgické neobratnosti by se na scéně, pravda že po jistých úpravách a (razantních) škrtech, rozhodně objevit mohla. Není třeba zabíhat do přílišných detailů, abychom zjistili, že u *Cromwella* skutečně máme co do činění spíše s ne zcela zdařilou akademickou aplikací Hugových romantických tezí než s vybroušeným klenotem romantického dramatu. Hugo, jako nezpochybnitelná autorita z okruhu nastupující mladé tvůrčí generace, si ovšem byl této skutečnosti vědom – stejně jako dobře chápal, že jeho předmluva bude vnímána jako jasná proklamace toho, co nedokázal říci svým dramatem. Rovněž není třeba se nijak hluboce zamýšlet nad skutečností, že stěžejní programové dílo romantického dramatu a divadla doprovázející hru inspirovanou anglickou historií figurovalo v původním vydání jako doložka, nikoli jako předmluva: ironických ambivalencí, sémanticky spřízněných protikladů a jen zdánlivě nelogických propojování motivů a témat na první pohled nesouzvukných nabízí romantická tvorba a její původci nemálo.

Romantismus lze navíc chápat a nazírat z mnoha různých úhlů pohledu: jako estetickou kategorii, historickou epochu, způsob vidění světa, výraz (uměleckého) modernismu, hnutí prosazující společné myšlenky, ale též jako životní styl a přístup k životu. Romantismus je bezesporu módním trendem *sui generis* a jako takový jej budeme (částečně) vnímat i v této knize: Gérarda de Nerval, jemuž se v ní budeme věnovat především, si přitom dovolíme označit za toho, kdo módním trendům nepodléhá, ale kdo je zcela přirozeně utváří, kdo jimi žije a kdo je ostatním (vědomě či mnohdy jen nezáměrně) diktuje. A to navzdory tomu, že mu mnohdy scházejí marketingové, obchodní a sociální dovednosti, jež by mu umožnily jeho vize prosadit mezi širší veřejností.

ROMANTISMUS NEMOCNÝ SVOU DOBOU

Jak se ještě mnohokrát ukáže, je zcela v řádu logiky věcí, že z bujení romantismu se o jednu až dvě generace později zrodí modernistické nadšení zhmotněné v baudelairovských *souvztažnostech* (*correspondances*), které se budou snažit takřka přímo navazovat na hugovskou *harmonii protikladů* či *odhalová-*

3 *Cromwell* se svou délkou (6920 veršů) přibližně rovná takřka dvěma antickým trilogiím. Nicméně dlouhý, ba možná až zdlouhavý se při četbě může zdát též Mussetův *Lorenzaccio* (1833), jenž přitom zcela jistě patří naopak k tomu nejlepšímu, co francouzské romantické drama (s historickou tematikou) nabízí. Nikoli náhodou byl ovšem *Lorenzaccio* autorem také z jistých důvodů koncipován jako drama určené ke čtení.

ní krásy v ošklivosti. A nelze ani zapřít skutečnost, že dědicem romantického odkazu se stane (byť ještě o poznání později a navíc nasyceno zkušenostmi s holokaustem a dříve stěží představitelnými obrazy!) rovněž poválečné absurdní drama a divadlo. Ostatně britský teoretik a kritik maďarského původu Martin Esslin se ve svých esejích, které daly absurdnímu divadlu jeho jméno, zmiňuje – vedle meziválečných avantgard či (jarryovské) moderny – právě o romantismu (zejména pak německém) jako o jednom z kořenů moderní absurdity.

Doba, v níž se v této knize budeme pohybovat, je rozpolcená již ve svém nitru – stojí na pomezí dvou epoch, rozkročena mezi klasickým a moderním, mezi starým a novým, mezi minulostí a budoucností. Zároveň se ale právě ona stane prvním svébytným (a vědomým) představitelem a hlasatelem modernosti – a je příznačné, že je to epocha nemocná. Snad nejpřesnější a přitom všeobecně rozšířenou diagnózu jejího stavu nám, jak známo, podává Alfred de Musset ve svém románu *Zpověď dítěte svého věku*:

Veškerá nemoc tohoto století má dvě příčiny: společnost, která prošla roky '93 a 1814, si nese ve svém nitru dvě rány. Vše, co bylo, už není; a vše, co bude, ještě nepřišlo. V ničem jiném tajemství naší bídy nehleďtej (Musset, 1891, s. 18).

Pocit „ztracené“ generace, která vyrostla a dospěla na troskách mizejícího, revolucí a Napoleonem zničeného světa ztělesňovaného jasným řádem a pravidly absolutismu (a klasicismu), a před níž se zatím ještě neobjevila jasná vize světa nového, se stal charakteristikou více než výstižnou:

Život, jenž se nabízel mladým lidem, sestával ze tří prvků: za nimi se nacházela na věky zničená minulost, jejíž trosky se ještě tu a tam zmítaly mezi fosíliemi století absolutismu; před nimi svítaly nezměrné obzory, první záblesky budoucnosti; a mezi těmito dvěma světy... cosi, co se podobalo Oceánu, který odděluje starý kontinent od mladé Ameriky, plnému nevím jakých vln a proudů, vzdouvajícímu se moři plnému ztroskotanců, které tu a tam v dáli křížuje bílá plachta či nějaká loď vypouštějící těžkou páru; zkrátka a dobře, současné století, které odděluje minulost od budoucnosti, není ani tím, ani oním, podobá se obojímu zároveň a nikdo, ať si prochází, kudy chce, neví, zda kráčí po troskách či klíčíci setbě (Musset, 1891, s. 6-7).

Musset přitom není v obdobných pozorováních sám, chorob(y) devatenáctého věku si paralelně s ním všímají i jiní – a činí tak poměrně záhy po jejím propuknutí. Ostatně již v březnu 1836, tedy v témže roce, kdy vyšel Mussetův román, jistý tehdy již zavedený spisovatel a překladatel Gérard Labrunie, který si shodou okolností na podzim téhož roku jako své nové příjmení zvolí

jméno starého rodinného sídla – (de) Nerval (Noirval),⁴ v článku *O Aristokracii ve Francii* otištěném v časopise *Le Caroussel* píše:

Tak vidím toto slavné století, století příliš zaujaté důležitými záležitostmi, století oděné v černi, jež ve třetině svého života vypadá, jako by nosilo smutek po věku předcházejícím. Století, v němž mladíci jsou již dospělými muži a starci jsou stále dospělí; to příčinnivé století, jež nemá času nazbyt, se zastavilo, uráčilo se naslouchat, řeklo si, že už bylo dost slyšet. A já, lehkovážný, leč nikoli laciný spisovatel nevím, jakým tónem se na jeho přísné publikum obracet⁵ (Nerval, 1989, s. 342).

Revoluce roku 1789 se sice může zdát být daleko, ozvěny napoleonských výbojů ale stále doznívají a zklamané reformní snahy revolučního roku 1830 jsou v celé Francii více než živé.

Z mnoha dobových literárních děl, publicistických komentářů i osobních svědectví je nepochybné, že společnost doby, o které hovoříme a ještě podrobně hovořit budeme, tedy občané právě se rodící moderní Evropy dvacátých a třicátých let 19. století – ale *mutatis mutandis* lze tento pocit aplikovat i na další dvě dekády – si zřetelně uvědomovala ambivalenci, do níž se svou honbou za modernitou dostávala.⁶ Touha po novém řádu a snaha vymezit se vůči starým, tradičním modelům se velmi často potýkala s nejasnými konturami obou koncepcí, jak té nově vznikající, tak té staré, o níž zdaleka není možné tvrdit, že by byla marginálním přežitkem. Naopak. Je dobře známou

4 Gérard Labrunie odvozoval svůj původ od potomků královského rodu Valois. Dokonce si vytvořil i bájnou rodovou genealogii, v níž na pomezí reality a snu tyto domnělé kořeny dokladoval.

5 Podobnou charakteristiku *nemoci století* najdeme rovněž v Nervalově hře *Leo Burckart*, jež vznikla jen o nějaké dva roky později než tento článek (uvedena byla v roce 1839). Student Frantz Lewald v *Prologu* ke hře, jejíž děj se odehrává v roce 1819, konstatuje: „Co byste ale chtěli? Napůl je to chyba výchovy, napůl je vina naše doba. Toto století, kterému ještě není ani dvacet let, povstalo uprostřed bouře a požáru. Všude okolo našich kolébek zuřila válka a naši otcové byli pryč, jen čas od času se na chvíli vrátili, aby nás pevně sevřeli ve své náruči – někdy jako vítězové, jindy jako zděšení poražení! Touha po politice, která obvykle bývá vášní zralých mužů, se nás zmocnila dříve, než jsme pobrali rozum. Obětovali jsme jí vše, sladké radosti dětství, bláznivé vzlety bouřící se krve. Později jsme ji znovu objevili při studiu a ve svých rodinách. Jakmile jsme měli tolik sil, abychom mohli vzít do ruky zbraň, vrhla nás naše vlast pod kopyta koní, doprostřed řinčení zbrojí, kde jsme se třásli strachy. A tak se nedivte, že nyní, když nepokojnou bouři vystřídala klidná hladina, nejsme schopni se vzpamatovat z toho předčasně dospělého snažení a že ženám nemůžeme nabídnout nic jiného než předčasně uvadlou duši a neklidné vášně ztrápené pochybami a neštěstím“ (Nerval, 1996, s. 62–63). Samotné Nervalově hře se podrobněji věnujeme v kapitole *Obrázkář, co zaprodal duši politikovi Burckartovi*.

6 Inspirativní pohled na proměny francouzské společnosti ve druhé polovině 18. a na přelomu 19. století přináší kniha britského historika Simona Schamy *Občané: kronika francouzské revoluce* (1989). Již ve druhé polovině 18. století je totiž třeba hledat podstatu toho, co budeme nazývat romantismem. Na divadlo a divadelní praxi ve Francii měla například zásadní vliv proměna publika, kterou Schama popisuje na příkladech obliby veřejných událostí, jakou byl například vzlet Montgolfiérova balonu z versailleského zámku. Tyto nedivadelní, leč teatrální spektakly formovaly podobu estetického vkusu a zájmu o spektakulární podívanou, která se výrazně projevila i v romantickém divadle (zejména v podobě melodramatu), a také postupný nárůst vlivu lidového (širšího) publika na dobovou divadelní produkci, spojenou s promísením exkluzivního aristokratického publika s lidovým (a s ní spojený proces *demokratizace* publika).

skutečností, že zejména v divadelním umění je setrvalost a odolnost dobře zavedených principů jednou z všudypřítomných tendencí, vedle nichž se – paralelně a zároveň v přímém protikladu k nim – rodí nové, modernistické a reformní snahy, které touží po proměně stávajícího *statusu quo*. Romantismus a jeho doba tak zdaleka není jen časem nových trendů, ale (a možná dokonce zejména!) obdobím tradičních modelů, konvenčních žánrů a lety ověřeného, zavedeného vkusu – tragédie klasicistního stříhu či hudebně-dramatické vaudevilly si své publikum nacházejí znovu a znovu. Období romantismu tedy není žádnou výjimkou a – řečeno se skotským literárním kritikem Williamem Archerem⁷ – nelze přehlédnout, že „tato doba si svého vlastního úpadku byla více či méně vědoma“ (Bratton, 2003, s. 12).

Ostatně ani výše naznačená myšlenka, že evropský romantismus, či přesněji evropské romantismy, stojí u počátků moderní evropské literatury, není nikterak novátorská, ani převratná. Stále ještě na sklonku romantické éry Baudelaire napíše:

Kdo říká romantismus, říká zároveň moderní umění, tudíž intimita, spiritualita, kolorit, směřování k nekonečnu, a to vše vyjádřeno všemi prostředky, jimiž umění disponuje (Baudelaire, 1868, s. 86).

Ačkoli jsou pokusy charakterizovat romantismus již od poloviny 19. století četné, zůstává pojem samotný (i jeho obsah) předmětem sporů – podobně, jako tomu bylo již v době jeho samotné existence. Baudelairovy pokusy o definici romantického umění jsou však inspirativní i dnes, neboť „romantismus nespočívá ani ve výběru témat, ani v naprosté pravdivosti, ale ve způsobu cítění“ (srov. Hrbata, Procházka, 2005, s. 13).

Není naším cílem ani záměrem tvrdit, že počátky evropské moderny máme hledat právě zde, ale s důvěrou přejímáme konstatování, že „estetika romantického umění předjímá (...) modernismus v tom, že se působení díla zakládá na intenzitě, jež není dána silou jednotlivých smyslových vjemů ani jejich syntézou, nýbrž naopak (...) jejich diferencí“ (Hrbata, Procházka, 2005, s. 11). Pokud bychom totiž chtěli, můžeme její kořeny hledat a nacházet i o poznání hlouběji v kulturních dějinách. Když Umberto Eco hovoří o středověku jako o první moderní epoše, která naší civilizaci objevuje značné množství institucí, struktur a forem, které čile využíváme i ve 21. století, může se opřít již o konstatování Bernarda z Chartres, který z pohledu *moderního Evropana* 12. století prohlašuje, že

7 Archer byl výraznou osobností, která ve své době výrazně přispěla k prosazení kontinentální moderní dramatiky – na anglické prostředí měly ve druhé polovině 19. století velký vliv například jeho překlady děl Henrika Ibsena.

jsme trpaslíci posazení na ramenou obrů. Vidíme tak více a dál než oni. A to ne proto, že bychom měli ostřejší zrak, či že bychom byli větší, ale proto, že nás vyzvedli do vzduchu a povznesli nás v celé své výšce (Le Goff, 2005, s. 244).

Eco sám pak explicitně chápe středověk jako „křižovatku Evropy a moderní civilizace“. S patričnou mírou oprávněného nadhledu si proto může dovolit konstatovat, že

středověk vynalézá všechny věci, s nimiž máme dodnes co dělat, banky a směnky, organizaci latifundií, strukturu administrace a komunální politiky, třídní boj a zbídačení, spory mezi státem a církví, univerzitu, mystický terorismus, nepřímý důkaz při procesu, nemocnici a biskupství, dokonce organizovanou turistiku (Eco, 2002, s. 107).

A Paříž počátku 19. století stále zůstává městem, jehož podoba, výstavba i organizace je té středověké poměrně blízká. Není proto náhodné, že romantická epocha si svou cestu ke středověku najde; objeví v něm inspiraci a bude – krom jiného – fascinována svou představou (či řečeno s Ecem: *svým snem*) o středověku jako idylické době založené na síle lidových tradic, době přirozeného sepětí legend a skutečnosti, době, v níž lze hledat počátky emancipace velkých evropských kultur.⁸

Ozvuky budoucí modernity jsou pevně usazeny v kořenech evropského novověku; dokonce tak dobře, že některé z nich se postupem času proměnily v tradici a kánon. O sedm století později proto stojí příslušníci romantické generace před nelehkým úkolem: jak si být vědomi své kulturní a národní tradice a zároveň se nebát přijít s něčím novým, co by korespondovalo s dobou, v níž žijí a tvoří. A přiznejme, že na kóanem zavánějící otázku, jak nezničit zcela to, co bylo, a zároveň vytvořit něco nového, se jim uspokojivou odpověď najít nepodařilo. Nemocné století těm, kdož byli „narozeni v dnech revolucí a bouří, v nichž všechny naděje byly zničeny“, příliš pomoci nenabídlo.⁹

Tvůrčí generace vstupující do evropských literatur na počátku 19. století vnášejí (ve své národně-kulturní rozmanitosti) do vnímání slovesných děl obrat srovnatelný s pozdně středověkým kopernikánským obratem v koncepci chápání světa, v němž žijeme. Romantická avantgarda skutečně není pokračovatelem toho, co bylo, ale stává se hlasitým předvojem modernistů přelomu 19. a 20. století, a to jak v rovině proměn literárních a dramatických rukopisů, tak v zárodečných tendencích reformních snah ve sféře divadelní (a dramatické) tvorby.

8 Ostatně i proto se celoevropskou, ba globální stává móda literárních podvrhů, která má tento důraz na dlouholetou tradici potvrdit. Falza nacházíme všude: od anglických *Zpěvů Ossianových* přes Merimého *Divadlo Kláry Gazulové* až po naše *Rukopisy*.

9 Srov. G. de Nerval, 1993, s. 722–723.

DNEŠNÍ SNĚNÍ O ROMANTISMU A DIVADLE

Podíváme-li se na romantickou literaturu prizmatem zkušenosti dnešního, nepříliš horlivého čtenáře, budeme ji zřejmě vnímat především jako sféru svůdných, historizujících a dobrodružných románů, v nichž si s oblibou listujeme proto, abychom se přenesli do fikčních světů obývaných postavami rozervaných dobrodruhů, citově excitovaných umělců a krásou oplývajícími, naivně čistých dívek a proradných žen. Přesto je románová literatura – a beletrie obecně – pouze jednou z částí skládky, kterou slovesné romantické umění nabízí.

Mnozí se možná rovněž rozvzpomenou na obrazy pochmurných, mlhou zaplavených krajinek, pobledlé postavy v černém osamoceně bloumající neutešenou přírodou ve stínu zchátralých středověkých zřícenin nebo na podobně melancholické výjevy v malbách Géricaultových, Delacroixových, Friedrichových, Blakeových či Constableových. Citlivější čtenáři s větším sklonem k poezii si pak zřejmě vybaví verše básníků, kteří s nimi sdílejí své niterné pohnutky a postřehy o světě, z něhož s oblibou unikají do rádobý idylického prostředí lůna přírody, v němž ovšem tito hrdinové lyrického *já* obvykle nenacházejí kýženou útěchu a propadají chmurným představám a deziluzím – vždyť i české prostředí si něco z této romantické poezie nese ve (skutečně romantických!) verších Máchových. Ne náhodou se proto mohl Goethův Werther stát typickým modelem neukotveného hrdiny nakaženého anoncovanou *nemocí století*, který stojí rozkročen nad propastí hmatatelně ztracené minulosti a nejasně mlhavé budoucnosti.

Navzdory tomu, že bývá adjektivum *romantický* často dáváno, jak jsme právě připomněli, do souvislosti s (emocionálně vypjatou) poezií, přední místo ve vnímání evropských romantiků zaujímá jiný umělecký druh. Otočíme-li totiž optiku od čtenářů k tvůrcům, není třeba ani příliš velké míry nadsázky, abychom mohli umíněně tvrdit, že *všichni romantikové milovali divadlo*. Vždyť jaká by byla evropská kultura bez Kleista, Büchnera, Grabbeho, Mickiewicze, Slowackého, Puškina, Lermontova, Huga, Musseta, Dumase, Merimého...! A zejména bez jejich *psaní pro divadlo*. Co jméno, to jiný dramatický rukopis; co národní kultura, to odlišný přístup k pojetí divadla a dramatu. Divadlo se stalo úběžníkem myšlení naprosté většiny romantické generace – a toto konstatování platí dvojnásob, hovoříme-li o romantismu francouzském. Psát o francouzském romantismu a nepsat o divadle, bylo by velmi opovržlivé; stejně jako psát o Gérardu de Nervalu pouze jako o (skvělém) básníkovi, (uhrančivém) překladateli a (snovém) prozaikovi a nebrat přitom v potaz jeho aktivity divadelní a dramatické.¹⁰

¹⁰ Dovolíme si již na tomto místě poznamenat, že nervalovské bádání se zejména v posledních dvou desetiletích velmi významně rozšířilo a získalo na oblibě (a to nejen ve francouzském prostředí), přesto nelze pře-

Při ohledávání vztahů romantismu a (jeho) divadla stojí za zmínku skutečnost, že výtečná studie českého filozofa Jana Patočky (1969) (*Romantismus, romantika, romantický a příbuzné pojmy*) byla prvně otištěna na stránkách odborného časopisu *Divadlo*, tedy periodika věnovaného právě divadelnímu a dramatickému umění. Patočka zde polemizuje s koncepcí německého filozofa Georga Wilhelma Friedricha Hegela, který pojem *romantické umění* užívá ve svém pojetí estetiky pro umění křesťanské. Hegeliánská koncepce je v tomto ohledu blízká pojetí moderního (a tedy romantického) umění u Victora Huga, jenž je hegeliánskými myšlenkami ovlivněn.¹¹ Ostatně počátky moderního dramatu spatřuje Hugo v ikonické knize veškerého křesťanského písemnictví, v *Bibli*. Jak navíc ukazuje hojně citovaný komentář Gérarda de Nerval z jeho článku pro *La Presse* (26. října 1846), byl Hegelův vliv na francouzskou kulturu nade vše pochybnost velice silný a jeho myšlenky se staly pro romantickou generaci častou referencí jejich obecně estetického uvažování: „Hegel, kterého je třeba citovat vždy, když jde o estetiky, zevrubně dokázal, že v umění není nic nahodilého“ (Nerval, 2002, s. 9).

A právě hledání skrytého řádu věcí v umění i mimo ně se Nervalovi stane celoživotním tématem, které ho přivede i k vpravdě sémiotickému, či možná až strukturalistickému pojetí hloubkových struktur společných různých kulturám.¹²

Obrátíme-li ještě na chvíli pozornost zpět k Patočkově (pro uvažování o romantickém divadle v mnoha ohledech nepřekonané) studii,¹³ nemůžeme opomenout jeho konstatování, že romantické vize jsou ve své podstatě naladěny značně antagonisticky, takřka výhradně v opozici k tomu, co jim předcházelo, tedy zejména k tradičnímu umění epochy klasicismu. Romantikové svými proklamacemi a neustálým vymezováním se vůči minulému výrazně přispěli (retrospektivně) k definicím klasicismu a paradoxně to byli právě oni, kdo se zasloužili o jeho petrifikaci. Francouzští romantikové chápou klasicismus jako období, jež nepřehlédnutelně – a v jejich očích veskrze negativně – formovalo estetické a formální rámce divadelní a dramatické tvorby a naprogramovalo ji na více než dvě století. Je pravdou, že francouzské divadlo 17. a 18. století (ale i počátku století následného) se po formální stránce stále drží klasicistních konvencí, z nichž se jen tu a tam vymykají jednotliví, nepoddajní autoři

hlédnout, že oproti Nervalovým básním, cestopisům, překladům, životním osudům a psychickým stavům depresiemi zmítaného geniálního tvůrce, jsou jeho aktivity na poli divadelně-dramatickém (pro)zkoumány stále nejméně podrobně.

11 Ačkoli ještě v předmluvě k *Básním zesnulého Charlese Dovala* (Poésies de feu Charles Dovalle) Hugo v roce 1827 konstatuje, že „romantismus – tolikráté již špatně definovaný – není obecně vzato (a taková je i jeho skutečná definice) ničím jiným než liberalismem v literatuře“ (Hugo, 1830, s. xii).

12 Podrobněji viz kapitolu *Teorie divadla podle pana G.*

13 Sám ji však nazývá pouhou „poznámkou“.

(Marivaux, Beaumarchais) či progresivní myslitelé (Diderot).¹⁴ Ani jejich díla zpravidla po formální stránce nijak nevybočují z dobových mantinelů, tedy klasicistních, zákonitostí a forem.¹⁵ Přesto se některá z vrcholných děl klasicistních autorů – a to zdaleka nejen slavný a obvykle zmiňovaný Corneillův *Cid* – takto definovaným poetickým kritériím vzpírají a vymykají se jim.

Právě v negaci klasicistního smýšlení spatřuje Patočka cosi, co je většině těchto postavů společné: tedy že „jsou to veskrze postoje prvotně reaktivní, že jim chybí pozitivní princip, takový, že by byl s to sám sebou být určitou formací reality“ (Patočka, 1969, s. 2). Typickým projevem takového vidění světa vyrůstajícího v až nesmiřitelné reakci na své předchůdce se pak dle Patočky stává *nostalgie* a *nálada návratu* – tedy elementy, jež tvoří leitmotivy romantické tvorby. S ohledem na téma naší knihy můžeme k těmto dvěma pojmům přidat i pojem třetí: *melancholie*,¹⁶ která pro Gérarda de Nerval představuje jednu ze základních komponent jeho tvůrčího i životního universa.¹⁷

Skrze zkoumání Hegelových myšlenek a jeho pojetí romantismu Patočka ve svém eseji vyvozuje, že romantické prizma vnímání světa můžeme chápat jako obecnější prostředek, jímž se tápající člověk moderní doby snaží vyrovnat se světem, v němž se nachází:

Je-li romantismus skutečně tou krizí moderního vědomí, kterému se stává kolektivně, hromadně a pro sebe (nejen pro nás filosofující) zjevným, že realita neexistuje sama o sobě, nýbrž že má podstatně smysl vztažnosti k životu – pak je tu obava, že z „romantismu“ hned tak nevyjdeme, přestože jednotlivé jeho podoby zastarávají, jsou prohlíženy jako masky rozpačité subjektivity, která se nedovede rozhodnout, protože realita, dříve pasivně daná, se jí stala problémem (Patočka, 1969, s. 5).

Jinými slovy a v jiné souvislosti, ale přitom podobně a souměřitelně, prohlašuje úspěšný romanopisec, neúspěšný dramatik a velký romantický inspirátor Stendhal ve svém vlivném eseji *Racine a Shakespeare* se vši rázností: „Aby

14 Ačkoli encyklopedista a literát Diderot byl také vlivným dramatikem a jeho texty pro divadlo se staly ve francouzském prostředí zakladatelskými díly žánru tzv. *měšťanského dramatu*, které nezůstalo bez vlivu ani na drama romantické.

15 Ve francouzském prostředí jsou to však mnohdy právě tito autoři 18. století, kteří se v průběhu uplynulých dvou století pravidelně a spolehlivě a úspěšně vraceli a vracejí do programů francouzských divadel. Ještě po druhé světové válce byl historicky nejhranějším titulem v Comédie-Française *Hra lásky a náhody* od Marivauxe!

16 Podrobně se tématu melancholie v dílech vybraných autorů věnuje Julia Kristeva v knize s přiznaně nervalovským titulem *Černé slunce melancholie* (srov. Kristeva, 1987, s. 151–182).

17 A právě cestou ohledávání Nervalovy osobnosti se vydává mnoho interpretů jeho tvorby. Snaží se rozličné jeho texty vykládat skrze sepětí životních osudů romantických s jeho dílem, skrze pronikání jeho osobnosti do literárních útvarů, jež psal, skrze až psychologické studium samotného autora založené na jeho četbě. Ne že by nebylo co ohledávat, ne že by Nerval ve svých textech nebyl bytostně přítomen, ne že by jeho život nebyl mnohdy stejně jímavý a dobrodružný jako jeho díla. Melancholický a psychicky trpící Gérard je však jen jednou stránkou své mnohaličné osobnosti.

bylo jasno: VŠICHNI VELCÍ SPISOVATELÉ BYLI VE své DOBĚ ROMANTIKY (sic!).“

Sofoklés i Euripidés, Molière i Racine, ale i takový Dante,¹⁸ ti všichni jsou ve Stendhalově pojetí romantičtí:

[Také] Molière byl v roce 1670 romantikem, neboť dvůr byl plný Orontů a na venkovských zámcích byla spousta nespokojených Alcestů. (...) Sto let po jejich smrti je ale lidé kopírují, místo aby se snažili napodobit ducha těchto klasiků (Stendhal, 1928, s. 105-106).

V této souvislosti je třeba ještě zmínit Patočkův pojem *relativního romantismu*, tedy romantismu, který je vztažen „vzhledem k“ něčemu/někomu, proto může být Racine romantikem vzhledem ke Corneillovi, podobně jako „vzhledem k Marxově koncepci revoluční praxe je romantikem novohegelián Feuerbach“ (Patočka, 1969, s. 4).

O sto let později přijde se svou variací na Stendhalovo konstatování ideový vůdce meziválečné avantgardy, svrchovaný egoistický vůdce surrealistů, André Breton, který v *Surrealistickém manifestu* prohlásí, že „nesmíme zapomínat, že také Hugo je surrealistou, když nepíše hlouposti!“ (Breton 1988, s. 329). Připomeňme rovněž, že substantivum „romantismus“ i od něj odvozené adjektivum „romantický“ bylo po jistou dobu (zejména pak na konci 19. a v první polovině 20. století) bráno „pomalu jako nadávka“ (Patočka, 1969, s. 1) a se silným pejorativním nádechem: být romantik nebylo nutně „in“, znamenalo mnohdy (pouhý) útěk od reálného světa, ba až zbabělé ponoření se do svého nitra – na místo toho, aby dotyčný „romantik“ otevřeně čelil skutečným problémům své doby.

Přes zřetelnou budoucnostní linii, která spojuje romantiky s modernou, meziválečnou avantgardou a posléze též poválečným vývojem v literatuře a divadle (včetně konceptu absurdity), by bylo chybou nepodívat se opačným směrem, nevydat se proti proudu času do minulosti a nepřipomenout duchovní spřízněnost citovosti a sentimentality romantismu s pocity evropského baroka, v němž tehdejší člověk posuzuje svůj vztah ke světu právě skrze míru svého citu a vnitřního prožitku. Na romantiky má ovšem vliv rovněž o poznání povrchnější manýristické zobrazování, v němž vypjatá citovost není než vyprázdněnou manýrou – s podobným vyprázdněním duchovního, individuálního rozměru své tvorby se v půli 19. století budou potýkat i tvůrci romantičtí. V dějinách literatury a při ohledávání historických kořenů pojmů narazíme nesčetněkrát na analogie mezi manýristickým pojetím světa a koncepcemi romantickými: „Moderní bádání hledá v romantice pokračující manýrismus

18 Připomeňme, že Dante je také modernistou jak pro Victora Huga, tak pro Gérarda de Nerval.

a zdůrazňuje ty její aspekty, které romanticko-individualistická pojetí nepovažovala za dominantní, která však souvisejí s typem kreativního člověka, s konfúzí, chaotičnem, změtením pevných hranic a linií“ (Greibeníčková, 1969, s. 38). Ano, na počátku romantického uvažování stojí chaos a destrukce; ale stává se chaosem blahodárným, tvořivým, z něhož se rodí kreativita moderní doby.

Podobně jako po barokní, s emocemi spjaté přepjatosti přichází na scénu racionálně smýšlející a vykalkulovaný obraz světa v podání klasicistů a osvícenců, po romantickém vzdoru a nesnadno spoutatelném individualismu přichází pokus o syrově přesnou a popisně dokonalou analýzu v podání realistů. Pokud ovšem klasicismus ovládl francouzskou divadelní a dramatickou scénu takřka na celá dvě století,¹⁹ realismu následovanému slepou uličkou (scénického či obecněji divadelního) naturalismu se nepodaří ovládnout evropskou kulturu na déle než na několik málo let: deset? snad dvacet? – více rozhodně ne. Romantismus bývá ostatně někdy – a dovolíme si tvrdit, že oprávněně – považován za poslední univerzální umělecký sloh, který zasahuje v daném období *globálně* všechny umělecké druhy (hudbu, literaturu, výtvarné umění, divadlo) a šíří se napříč různými (minimálně evropskými) kulturami. Částečně lze něco podobného vysledovat ještě pod univerzální etiketou realisticou, nicméně – zůstaneme-li ve sféře divadla a dramatu – je tento *zobrazovací princip*, jenž navíc divadlu nikdy vlastní nebyl, velmi záhy nahrazen rychle se střídajícími modernistickými koncepty, jimž se v nově definované a diverzifikované společnosti nemůže podařit stát se univerzálně platným uměleckým programem.

Toto vše může ovšem platit pouze za předpokladu, že nebudeme za univerzální umělecké směry považovat tradiční a dlouhodobě osvědčené modely tvorby, čímž máme na mysli zejména oblast tvorby zábavní a komediální. Ty mají mnohem blíže k průmyslové výrobě funkčních děl, která konzumenti užívají jako spotřební materiál. Tyto tendence přesto tvoří nedílnou součást uměleckého světa a nelze je opomíjet ani při zkoumání romantického divadla a dramatu. Na divadle tvoří naopak zpravidla většinovou množinu dobové produkce. Bez ochoty přiznat těmto tendencím právo na samostatnou existenci by mohlo hrozit nebezpečí, že se dějiny literatury, dramatu či divadla (zejména v 19. století) stanou pouhou přehlídkou menšinových, *modernistických* tendencí. A jak uvidíme zejména na příkladech z hudebního a hudebně-dramatického divadla, jsou tradičně laděné divadelní produkce první poloviny 19. století velmi hojné a pro postihnutí komplexního obrazu dobového divadla je jejich reflexe zcela nezbytná.

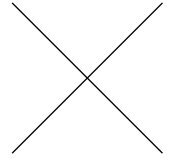
19 Německému prostředí se z této pasti podařilo vyběhnout o dobrého půlstoletí dříve, což umožnilo zrod proromantické generace tzv. *jeňské školy*, probudilo *Sturm und Drang*, ovlivnilo Schillera s Goethem a umožnilo i ranější nástup německého romantismu jako takového.

Správný romantický hrdina – tedy hrdina představovaný v oněch nových, moderních, romantických dílech – bývá obvykle zmítán pochybnostmi a nejistotou, neboť není s to sladit svou vizi světa s jeho reálnou podobou, ale tvůrčího romantického ducha je oproti němu třeba chápat jako aktivní, hypertrofované *já*, které si uzurpuje veškerou pozornost. Vyjádřeno slovy francouzského filozofa německého původu Georgese Gusdorfa:

Romantický věk je z hlediska psychologického, etického, estetického i duchovního časem první osoby, časem *já*, jež se může spojit s ty a pokud se sejde s dalšími *já*, může vytvořit *my*, jež svými požadavky může obohatit společenský a politický prostor o nové odstíny (Gusdorf, 1993, s. 7).

Při nepozorném čtení by se takovéto konstatování – tedy že *romantický věk je časem první osoby* – mohlo na první pohled zdát být v protikladu k výše proklamované dominanci divadla a dramatu, jež bývá obvykle chápáno jako protipól *singulárního narativu*, jako médium, v němž se autorský subjekt skrývá za postavami a rozkládá se na jednotlivé hlasy. Scénická realizace dramatického textu však má v očích romantiků splnit všechny neskromné požadavky, které na (moderní) umění kladou: tedy zejména postihnout podstatu zobrazeného světa a přenést ji co možná nejsilněji na recipienta, jímž je v daném případě divák, jehož *já* bude moci být přímo zasaženo vizí dramatického básníka. Jak však ještě nejdříve uvidíme, nebylo tehdejší divadlo takovéhoho plnohodnotného přenosu schopno.²⁰ I Gérard de Nerval si s obojetnou zkušeností dramatika i divadelního kritika dobře uvědomoval nemalá omezení běžného jevištního provozu a těžce nesl poznání, že když si (jako dramatik) přejete mít na scéně „peklo, dostanete kovárnu“ (*La Presse*, 5. října 1840; Nerval, 1989, s. 673–674).

20 Kacířskou otázkou, zda toho je, či není schopen dnešní divadelní svět, ponecháme raději nevyřčenou.



CO JE TEN NERVAL VLASTNĚ ZAČ?

A co Théo? Jak se ten pitomec má?

Gérard de Nerval, *Dopis Alphonsu Karrovi*

z 10. března 1840

Chceme-li si udělat představu o romantické generaci francouzských literátů, je třeba mít na paměti, že francouzský romantismus skutečně není pouze poezie a próza, ale též divadlo a drama, a že jej netvoří pouze Hugo, Dumas, Musset, ale také například Sandová, Gautier, de Vigny, Merimée, Borel, Nodier, O'Neddy, Forneret a – v neposlední řadě – legendární pařížský chodec a geniální (*prokletý*) básník Gérard de Nerval.

Ten Gérard, který ještě jako dospívající mladík během svých gymnaziálních studií ve druhé polovině dvacátých let v autorské poznámce předcházející předmluvě jeho elegické básně *Pohřbívání novin La Quotidienne* (L'Enterrement de „La Quotidienne“) ironicky napíše:

Doufám, že se svým příznivcům zavděčím tím, že jsem napsal tak hezkou předmluvu a že si shovívavě povšimnou, že jsem ji, díky tomu, jak jsem mohl pozorovat jejich práci, vyrobil podle poslední módy, takže pokud bude nudit, tak je to proto, že jsem splnil, co jsem slíbil (Nerval, 1989, s. 30).

Ten Gérard, který se narodil v neděli 22. května v Paříži lékaři napoleonské armády Etiennevi Labruniemu²¹ a jeho ženě Marii-Marguerite-Antoinette Lau-

21. Etienne Labrunie působil jako lékař v armádě již ve druhé polovině devadesátých let 18. století, v roce 1798 byl po dvojnásobném zranění penzionován, posléze pracoval v lékárně svého strýce, dostudoval medicínu (studia ukončil roku 1805 prací o *Rizicích chudoby a zneužívání pohlavních rozkoší u žen*) a nedlouho po Gérardově narození znovu požádal o přijetí do armády. Po šestiletém působení v Prusku, Polsku i Rusku se vrátil zpět do vlasti, přičemž na útěku zpět na západ se v listopadu 1812 dostal i do bojů v bažinách na Berezíně. V Paříži si otevřel lékařskou praxi, kterou provozoval do odchodu na odpočinek. Zemřel pět let po sebevraždě svého jediného syna ve vysokém věku 83 let, tedy ve věku, jehož se dožil Gérardův německý oblíbenec J. W. Goethe.

rentové.²² Ten Gérard, jemuž otec již koncem roku 1808 odjel s armádou jako vojenský chirurg na tažení do Pruska a Rakouska, kam jej následovala i Gérardova matka, která v listopadu 1810 zemřela ve Slezsku, v nemocnici v (dnes) polském Hlohově (Głogow). Ten Gérard Labrunie, jenž strávil převážnou část svého dětství v rodině prastrýce Bouchera v Morte-fontaine nedaleko Paříže – a přece v lůně přírody – a s otcem se viděl poprvé ve svých šesti letech.²³ Literárně nadaný Gérard, jenž později začal studovat na prestižní koleji Karla Velikého (collège Charlemagne), jíž prošli mnozí francouzští literáti a umělci a kde se seznámil s budoucím dlouholetým soupeřem v osobním i tvůrčím životě Théophilem Gautierem.²⁴ Ten, který v sedmnácti přeložil *Fausta* a jehož v Kristových letech postihla první psychická krize,²⁵ jež ho na jistou dobu zcela vyřadila ze společenského života a tíživě poznamenala jeho tvůrčí kariéru.

Naší pozornosti nemůže uniknout romantik Gérard L., o němž v roce 1853, kdy ho po několikaleté odmlce znovu dostihla psychická choroba a jeho mysl neodbytně zatížily depresivní stavy, napsal *kníže kritiků* Jules Janin následující kruté řádky:²⁶

Právě jsem zahlédl toho půvabně nebohého Gérarda de Nerval! Je už úplně šílený! Byl v delíriu, ale byl hodný a v té jeho dobrotě je přitom tolik vznešenosti, tolik oduševnělosti a vůbec tolik půvabných věcí, které tu a tam vytanou uprostřed spouště a zmatku, jež mu jsou souzeny. Když ho člověk poslouchá, bije se v něm zájem se smutkem! A k šílenství je nutné přičíst ještě chudobu. Měl na sobě nějaké ošuntělé hadry. Když jsem pozoroval, jak tohle nebohé, prací znavené stvoření, jež přitom patří mezi nejbrilantnější duchy naší doby, přišlo o veškerou naději a podlehlo tvůrčím mukám, tak jsem se začal modlit k Bohu, aby ve mně zachoval toho, kdo ve mne přemýšlí, a nepřipravil mě o rozum (Nerval, 1993, s. xx-xxi).

22 U Gérardova narození najdeme i jednu marginální českou stopu – za kmotra mu byl mladší bratr Gérardovy babičky z otcovy strany, pařížský lékárník Gérard Dublanc, jehož manželkou byla Augustine Eberlová, dcera Vídeňanky a pražského klenotníka!

23 Ve sbírce autobiografických próz inspirovaných hledáním v minulosti ztracených a paměti znovu objevených míst v Paříži a jejím okolí *Procházky a vzpomínky* (Promenades et souvenirs, 1854–1855) na tento okamžik Gérard vzpomíná se značnou dávkou hořkosti: „Bylo mi sedm let a aniž bych cokoli tušil, hrál jsem si na zápraží u strýčka, když se před domem objevili tři důstojníci. Zčernalé zlato jejich uniforem sotva probleskovalo pod vojenskými pláště. A ten první mě objal s takovou přemírou citu, až jsem zakřičel bolestí: ‚Tatínku... to bolí!‘ Ten den změnil celý můj osud“ (Nerval, 1993, s. 681).

24 Studia nejprve nedokončil a k maturitě se vrátil až na samém konci dvacátých let, kdy už měl za sebou první velké literární úspěchy. Ještě později, v roce 1832, se po několikaletých neúspěšných pokusech zapsal – zjevně na otcovo přání – na univerzitu ke studiu lékařství, jemuž se ovšem nikdy pořádně nezačal věnovat. Ačkoli se v dopise otci 21. října 1853, psaném v sanatoriu dr. Blanche, zmiňuje o tom, že medicínu „studoval dva roky“ (Nerval, 1993, s. 816).

25 Poprvé byl Gérard zhruba na měsíc hospitalizován v únoru 1841 na klinice vdovy Saint-Colombové (sídlící v rue de Picpus). Po propuštění v polovině března však byl takřka vzápětí přijat na kliniku dr. Blanche na Montmartru.

26 Janinův nelibostný portrét najdeme v dopise manželce datovaném 29. září 1853.

Nicméně tento trudný, ač přitom v mnoha ohledech k Gérardově osobě v podstatě vlivný text je třeba číst v kontextu jiného, o poznání známějšího Janinova článku, který o nějakých dvanáct let dříve, 1. března 1841, vyšel ve vlivném, čteném a bedlivě sledovaném liberálním deníku *Journal des Débats*²⁷ a v němž se Janin poprvé vyjádřil k Gérardově šilenství a v němž vystavil – pravda že také již s jistou mírou respektu a obdivu k jeho psaní – účet Nervalově tvorbě a na několika stranách čtenářům nabídl nekrolog stále ještě živého autora, který přitom svá nejlepší díla teprve napíše! Pro Gérarda byl Janinův rozsáhlý článek natolik bolestným čtením, že jeho nemalou část v roce 1852 zakomponoval do vydání souboru svých textů s německou inspirací vydaných pod názvem *Lorely, vzpomínky na Německo*. Gérardem citovaná pasáž Janinova článku končí nepřilíh šťastným konstatováním, které Gérardovu tvorbu kategoricky přisuzuje minulosti:

Měl pronikavé oko na mistrovská díla, dokázal je odhalit na zemi, stejně jako v nebi. Znal tajemství jak uhádnout jejich úctyhodné tvary z oblaků, sedával v jejich stínu. Uměl je popsat tak, že vám je mnohdy ukázal ještě krásnější, než byste je byli svedli uvidět svýma vlastními očima. Takový byl, tak dobrý, že nikdo z těch, kdo ho znali, nebude mít nic proti tomu, aby k této chvalořeči dodal pár přátelských slov (Nerval, 1993, s. 10).

Pro Gérarda znamenalo toto Janinovo zúčtování s jeho tvorbou mnoho a výrazně se vepsalo do jeho psychiky. Cesty Julese Janina (jako kritika) a Gérarda de Nerval (jako autora) se však znovu a znovu protínaly v letech čtyřicátých i na počátku let padesátých, přičemž v posledním období svého života se Gérard opakovaně k Janinově kritické autoritě upínal jako k jednomu z možných přímluvců a podporovatelů svých děl.²⁸ Leč povětšinou zůstal Gérard zcela nevyslyšen!

Sledovat osudy Gérarda de Nerval znamená neustále oscilovat mezi tvůrčími aktivitami básníka, překladatele, prozaika i dramatika, cestovatelskými projekty, jež ho zavedly do zemí evropských, orientálních i blízkovýchodních, a novinářskými počiny roztroušenými v mnoha různých periodických rozmanitého charakteru. Vše je přitom zapotřebí neustále konfrontovat s jeho život-

27 *Journal des Débats* vznikl (původně jako *Journal des débats et des décrets*) v roce 1789 jako konzervativní deník. Na konci dvacátých let se s ohledem na vývoj politické situace a ultraroyalistické postoje Karla X. stal o poznání liberálněji laděným periodikem, které sice nezacházelo v kritice režimu tak daleko jako od počátku programově opoziční *Le National* (založený v lednu 1830), ale přesto se stalo výraznou platformou liberálně smýšlejících žurnalistů a veřejně činných osobností. Na počátku červencové monarchie disponoval tento deník druhým největším nákladem ve Francii, hned po dalším umírněně liberálním deníku *Le Constitutionnel* (v roce 1830 to bylo 13 000 výtisků). Do *Journal des Débats* pravidelně přispívaly výrazné osobnosti romantické generace: V. Hugo, H. Berlioz, E. Sue, Ch. Nodier či právě J. Janin.

28 Jak ještě uvidíme v kapitole *Obrázkář, co zaprodal duši politiku Burckartovi*, Gérard se dlouhým dopisem na Janina výslovně obrátil s prosbou o podporu inscenace své hry *Obrázkář z Haarlemu*.

ními a zdravotními peripetemiemi a taktéž dobovým politickým, společenským a uměleckým kontextem. Gérardův život i jeho tvorba jsou živelné, období relativního životního i tvůrčího klidu střídají pasáže horečné tvorby a aktivity – naprostá většina jeho děl navíc byla vydána (myšleno v knižní podobě) až na sklonku jeho života, v krátkém období několika málo let na sklonku čtyřicátých a v první polovině padesátých let. Do té doby je svému okolí znám spíše jako (mladý) básník, který má na svém kontě několik nacionalisticky laděných, nepřiliš pronikavých básní (*Národní elegie*), jako jedinečný a výjimečný překladatel z němčiny (Goethe a současní němečtí básníci), jako autor či spoluautor zajímavých, leč obvykle nepřiliš úspěšných textů pro divadlo (nejednou navíc ani neuvedených), jako autor několika prozaických textů (*Očarovaná ruka*), jako zakladatel poměrně záhy zkrachovalého časopisu *Le Monde dramatique* nebo jako publicista a kritik či jako autor cestopisných textů, z nichž se následně zrodí *Cesta do Orientu*. Poslední pětiletka jeho života ovšem přinese doslova záplavu nových děl, v nichž se Gérard někdy vrací k tomu, co napsal dříve, zpracovává své texty do nových celků a doplňuje je o další práce, ale zároveň ho též definitivně stvrdí jako brilantního geniálního básníka, k čemuž mu (paradoxně) postačil i jen jediný cyklus tuctu sonetů vydaných pod titulem *Chiméry*.

O JAKÉM NERVALOVI BUDE ŘEČ?

O osobnosti a díle Gérarda de Nerval se můžeme dočíst mnohé, přesto (anebo vlastně právě proto!) stojí za zmínku, jak se jeho postavení a vnímání v průběhu let radikálně proměňovalo. Z pozice recipienta 21. století můžeme smířlivě konstatovat, že literární dílo v dějinách literatury je stabilní i proměnlivé zároveň. Výstižně tento stav pojmenovává Roland Barthes v předmluvě ke svému eseji *Sur Racine*, jenž se zdaleka nevěnuje pouze dílu klasicistního velikána, ale pokouší se o obecné pojmenování základních elementů literární historie a „transdějinnou bytost literatury“ definuje jako „funkční systém s jedním pojmem pevným (dílem) a dalšími proměnlivými (svět a čas, které dílo dotvářejí)“ (Barthes, 1993, s. 177). A podíváme-li se na dílo Nervalovo právě optikou proměnlivosti času a světa, můžeme být v průběhu jednoho a půl století, které uplynuly od jeho tragické smrti,²⁹ při sledování osobnosti jednoho jediného a téhož autora (a konstantního souboru jeho díla) svědky nebývale turbulentního rozkmitu zájmu a přístupů. Neboť navzdory tomu, že soubor jeho díla zůstává takřka totožný, jeho přijímání, interpretace, ale možná i prosté chápání a (po)rozumění mu se průběžně a výrazně proměňovalo

29 A znovu připomeňme, že Nervalova smrt byla sice dobrovolná, avšak vynucená nemocnou duší.

a radikálně „přepisovalo“. Vnímání Gérarda de Nerval se tak během několika desetiletí dokázalo proměnit od notorické známosti až k marginálnímu nezájmu, aby později vykonalo cestu zpět na výsluní odborného i čtenářského zájmu.

Za svého života tvořil Gérard de Nerval nedílnou součást (své) romantické generace a – měreno mírou tehdejšího mediálního ohlasu – patřil k uměleckým osobnostem, které byly pařížské veřejnosti poměrně dobře známé. Nervalovo literární a dramatické dílo bylo v průběhu jeho života publikováno takřka kompletně, byť mnohdy (pouze) časopisecky. V některých případech nacházíme jeho díla publikovaná dokonce v několika různých podobách a variantách, což ale – možná právě naopak – jejich recepci spíše zkomplikovalo a znesnadnilo. Mnohé jeho texty navíc zůstaly širšímu čtenářskému okruhu ukryty na stránkách rozličných obskurních novin a časopisů s malým nákladem. Gérard Labrunie, jenž později, od roku 1836, začne používat jako své jméno přízvisko (Gérard) de Nerval, tak poměrně dlouho zůstával v povědomí veřejnosti spíše svým životem a legendou než svým dílem. A přitom již v roce 1855, takřka vzápětí po jeho smrti, literární kritik a historik Georges Bell³⁰ v *Etudes contemporaines, Gérard de Nerval*,³¹ textu věnovaném této nedávno tragicky zesnulé osobnosti, poznamenává: „Ode dneška je nám již povoleno zkoumat a objevovat, proč a jak se stalo, že mu [Gérardovi de Nerval] patří tak významné místo v současném umění“ (Bell, 1855, s. 4).

A dokonce již o rok dříve, tedy ještě za Gérardova života, se jeho literární a životní portrét objevil mezi autory představenými v *Galerii současníků* (Galerie des Contemporaines), které v letech 1854–1857 publikoval Eugène de Mirecourt.³² Jeho téměř stostránková knížka sice obsahuje spoustu nepřesností, přesto je prvním pokusem o komplexnější biografii významného současného autora, z níž se čtenáři dozvěděli mnohé o Gérardově životě, jeho cestách, méně pak již o jeho tvorbě. De Mirecourt poutavě vypráví příběh spisovatele, pro nějž má obdiv a pochopení: „Určitě uslyšíte, jak někdo bude říkat: ‚Je to blázen! Ne, pánové, není, mudrc je to!‘“ (Mirecourt, 1856, s. 7).

Ve druhé polovině 19. století, tedy v době, kdy „Verlaine stvořil mýtus prokletých básníků, aniž by mezi ně Nervalu začlenil“ (Delay, 1999, s. 19), ná-

30 Bell byl sice o šestnáct let mladší než Nerval, nicméně patřil k okruhu jeho nejbližších přátel. Poprvé se setkali u Nervalova spolupracovníka a kolegy Josepha Méryho v Marseille po Gérardově návratu z cesty po Orientu v prosinci 1843. Na společných procházkách v blízkém i vzdálenějším okolí Paříže se Nerval Bellovi zjevně důvěrně svěřoval s mnoha svými postřehy a postoji.

31 Bellův literární portrét Gérarda de Nerval vyšel původně časopisecky na pokračování v časopise *L'Artiste* takřka vzápětí po jeho skonu v březnu a dubnu 1855.

32 Spisovatel a publicista Eugène de Mirecourt byl ve čtyřicátých letech jedním z prvních, kdo se veřejně ohradil proti široce rozšířené praxi spoluautorství literárních děl a ve svém textu *Továrna na romány: firma Alexandre Dumas a spol.* (Fabrique de romans: Maison Alexandre Dumas et compagnie, 1845) ostře napadl zavedenou praxi Dumasova literárního impéria kolektivní tvorby s podpisem jediného autora.