

JIRÍ MUNZAR

## O NOVĚJŠÍ DÁNSKÉ LITERATUŘE

### I

Pod pojmem severské drama se chápou u nás obvykle dvě tři jména: Ibsen, Strindberg, snad ještě Bjørnson. Tomu, co bylo před nimi (ale i po nich) věnuje se jenom nepatrná pozornost. Většina literárních historiků a divadelníků ví alespoň něco o anglickém divadle před Shakespearem, o francouzském před Molièrem, o německém a ruském před výmarskou klasikou a před Puškinem. V případech dánské dramatiky se však nanejvýš vybaví jméno Holbergovo — a to je vše.

Ale je dobře podívat se, odkud se vzaly ty vrcholné zjevy, a nezapomínat na tradice skandinávského divadla. Nestačí znát jenom vrcholky, nutno sestupovat i ke kořenům.

Záslužná je v tomto směru práce kanadského teatrologa z university v Torontu Fredericka J. Markera, věnovaná tematu *Hans Christian Andersen a romantické divadlo*, při čemž už v samém podtitulu je vyznačeno, že jde o studii, věnovanou scénickým postupům přednaturalistického skandinávského divadla.<sup>1</sup> Profesor Marker se touto problematikou zabýval i dříve. Svědčí o tom řada předchozích článků; roku 1970 pak přeložil do angličtiny a komentoval Fengerovu monografii o dánské divadelnické rodině Heibergů. Tentokrát se na delší dobu ponořil do několika dánských archívů, zejména do archívu Královského divadla v Kodani; výsledkem je tato bohatě dokumentovaná kniha.

Je nutno předeslat, že Andersenovo jméno a dílo jsou zde, jak se zdá, spíše záminkou či příkladem, na němž jsou demonstrovány a sledovány obecnější teze a zákonitosti. Bylo by možno položit si otázku: proč zrovna Andersen a nikoli nějaký významnější dobový dramatik? Třeba Oehlenschläger, J. L. Heiberg nebo Henrik Hertz, jehož význam pro studium Ibsena je značný. Kromě jiných důvodů sehrála jistě svou roli též velká Andersenova proslulost v anglosaském světě, což s sebou přináší i větší potenciální prodejnost knihy. Nebyla to však volba nešťastná. Už proto ne, že Andersen vystřídal velké množství žánrů (na rozdíl od výše jmenovaných, jejichž tvorba je spíše jednostrunná), a proto podávaný obraz tehdejších scénických praktik a zvyklostí může být o to pestřejší a mnohostrannější. Od premiéry Andersenovy první hry do pre-

<sup>1</sup> Frederick J. Marker, *Hans Christian Andersen and the Romantic Theatre. A study of stage practices in the pre-naturalistic Scandinavian theatre.* University of Toronto Press, 1971. Pp. 225.

miéry jeho hry poslední uplynulo navíc řada let (1829—1865), let důležitých pro přechod od hereckého divadla staršího typu ke spíše kolektivnímu divadlu naturalistickému, v němž významná úloha připadá režisérovi. V neposlední řadě pak jsou zajímavé a cenné, vzhledem k Andersenovým častým a dlouhým cestám, jeho vlastní komentáře k divadelnímu životu v tehdejších evropských metropolích, které doplňují vhodně celkový obraz doby.

Celá Markerova práce je rozdělena do prologu a pěti kapitol. Kromě toho je doplněna soupisem Andersenových dramatických děl (s údaji o premiérách a o počtu repríz) a selektivní bibliografií k tématu.

Prolog uvádí do situace dánského divadla v 18. století a zabývá se především praxí Královského divadla v Kodani, postaveného v roce 1748. Pozornost je věnována zejména dekoracím (soubor postranních kulís a malovaných perspektiv, často necitlivě užívaný pro různé hry), osvětlení (velmi slabé, což herce nutilo zdržovat se v popředí jeviště), způsobu hry (zcela individuální, jen pohyby a rozmístění herců se řídí určitými zvyklostmi) a zkouškám (jen velmi malý počet). Byl to tedy zhruba stejný stav jako na ostatních větších evropských scénách.

V první a druhé kapitole knihy jsou ožívovány Andersenovy rané divadelní dojmy a zkoumány postupně jeho jednotlivé hry. Andersen žije v obecném povědomí jako pohádkář, o jeho dramatické se mnoho nepíše. Pokud ano, jde takřka vždy o odsudky a jeho tvorba dramatická se pokládá za nezdar. Tedy situace, srovnatelná se situací Jana Nerudý či Vítězslava Háška. A Marker se pokouší o jakousi rehabilitaci dramatické tvorby Andersenovy.

Divadlem cítil se Andersen přitahován už v rodném Odense, kde vídal hrát různé společnosti; a mezi jeho rané silné dojmy patří Holberg, italská pantomima a hry ve stylu vídeňské Zauberposse. Snaha pokusit se o štěstí u divadla byla i hlavní pohnutkou jeho odchodu do Kodaně. Neuspěl sice ani jako herec ani jako tanečník (svá vystoupení v letech 1820—1821 si pečlivě zaznamenával do deníčku), ale za svého života (1805—1875) napsal mimo jiné 21 původních her, z nichž některé dosáhly značného počtu repríz. K vlivům mládí přistupuje pak v hlavním městě ještě francouzská komická opera, senzační hry gotické, národní romantika Oehlenschlägerova, tajemné hry s nadpřirozenými jevy à la Čarostřelec a dánská tradice vaudevillová, vrcholící dílem J. L. Heiberga.

První Andersenovy hry vlastní (1821—1822) jsou ještě psány ve stylu hrůzného divadla romantického, později však sám přechází ve formě vaudevillu k parodování tohoto žánru. Vaudevillů napsal ještě několik. Pak se obrátil k Walteru Scottovi pro látky svých operních libret. V singlspílech a romantických hrách ožívuje Andersen svět národní minulosti, lidových pověr, duchů a skřítků, důležitou složkou je však i exotika. Jak již bylo uvedeno, bylo jedním z inspiračních zdrojů i vídeňské lidové divadlo (které Andersen poznal přímo na místě); tímto problémem by však bylo možno se zabývat hlouběji — Marker věc jenom naznačuje. V této souvislosti jde zejména o Andersenem adaptovanou *Noc v Roskilde*. Bez zajímavosti není ani skutečnost, že dílo *Raimundo*, jehož *Diamant krále duchů* později sám volně upravil, doporučil Andersen mladému Ibsenovi při jeho návštěvě v Kodani roku 1852. Rovněž *Grillparzer* který patřil k Andersenovým přátelům, nebyl asi bez vlivu na strukturu jeho některých her (zejména *Der Traum, ein Leben*).

V dalších kapitolách, které rozsahem značně předčí dvě předchozí, Marker probírá a na základě archívních materiálů dokumentuje jednotlivé prvky, nutné

pro vznik divadelního představení: výprava, kostýmy, systém zkoušek a provádění her. Tato léta jsou pro vývoj jevištní techniky neobyčejně důležitá a Marker na základě bohatého materiálu (celkem 161 příloh, při čemž jde o dobové rytiny a kresby, návrhy kostýmů, plány rozvržení scény, často s popisem osvětlování, konstrukce scénických strojů atd.) ukazuje hlavní vývojové tendence. Vcelku vzato se divadlo stále více blíží realismu, stále více se jednotlivé složky dostávají do vzájemné souvislosti. Od takřka náhodně zvolených dekorací (kvůli jejich dostatečnému využití bývají často objednávány celé hry) dostáváme se až ke scéně šedesátých let, kdy už jsou napodobovány tři stěny místnosti, do níž čtvrtou divák pohlíží (*box-scene*) a kdy se již zdůrazňuje jistá stylová jednota. Totéž platí také pro kostymování, kde velký význam připadá zejména dobové zálibě v historických a exotických hrách. I zde se projevuje tendence ke stále větší historické věrnosti.

Systém zkoušek a inscenací je pak sledován na základě pečlivě vedených divadelních záznamů (účast herců, pokřty za absence atd.). Vidíme, jak vzrůstající počet dekorací i měnící se charakter scénického projevu vyžadují detailnější přípravu, jak se zvětšuje počet zkoušek a jak se v tomto procesu postupně vytváří stále větší nutnost řízení — z práce v podstatě individuální stává se činnost kolektivní.

Rostoucí úloze režiséra na počátku druhé poloviny 19. století je věnován epilog, v němž je rovněž podán už nástin vývoje budoucího.

To všechno, co bylo řečeno o romantickém divadle jako o předstupni divadla realistického, není nic zásadně nového. Důležité je, že všechno je detailně doloženo, že se pracuje s materiálem většinou neznámým a že po nečetných pracích v dánštině má i čtenář neznalý tohoto jazyka možnost nahlédnout do divadelního života této tehdejší evropské periferie, poněkud kulhající ve vývoji za předními scénami. Nezapomíná se ani na souvislosti celoevropské. Zde by však bylo pole pro další zkoumání, zejména pokud jde o vztah Andersena (a severského divadla vůbec) k vídeňskému lidovému divadlu, zvláště když vezmeme v úvahu velkou tehdejší dobovou oblibu pohádkových látek, vrcholící Heibergovou hrou *V říši elfů* (1828). Tato tradice je důležitá mimo jiné i pro Ibsena, nejvíce pro ranou tvorbu (stačí připomenout *Peera Gynta*).

Marker patrně zcela neuspěl v jednom bodě: nedaří se mu přesvědčivě odkázat do říše legend tvrzení, že Andersen byl neúspěšným dramatikem. Nepřesvědčí ani vysoké počty repríz u některých her, především proto, že jde vlastně o operní libreta, kde mnohem větší zásluhu na životnosti má hudba. (Sabinu také nepokládáme za jednoho z nejhranějších českých dramatiků, přestože jím v jistém smyslu je.) I když autor své téma jistě zcela nevyčerpal (postrádáme např. údaje o ostatním repertoáru pro srovnání, alespoň částečnou analýzu publika atd.), to, co si předsevzal, v podstatě splnil. Jeho kniha je cenným příspěvkem ke kulturní charakteristice doby, kdy kromě Andersena v Kodani žili a tvořili dva světoznámí současníci, Kierkegaard a Thordsen, doby, která bývá někdy označována jako zlatý věk dánské kultury.

## 2

Andersen umírá v době, kdy v literárním životě dochází k velkým změnám. Sedmdesátá a osmdesátá léta 19. století bývají v dánské literatuře označována

jako léta průlomu moderny. Je to doba kritického vystoupení Georga Brandesa, který se stává uznávaným učitelem mladých. Tímto obdobím a vývojem, kterým dánská literatura prošla až do současnosti, zabývá se kniha známého švédského literárního historika a kritika Lars-e-Olofa Franzéna *Hlavní tendence dánské literatury 1880—1970*.<sup>2</sup>

Nejde o vyčerpávající nástin a výčet jmen i významných událostí. Autor se vědomě omezuje jenom na některé jevy, které pokládá z těch či oněch důvodů za významné a charakteristické; těm se pak věnuje o to důkladněji. Nepochybným kladem je skutečnost, že pisatel nezapomíná ani na souvislosti mimoliterární.

Knihy je rozdělena na čtyři oddíly. V prvním z nich jsou probíráni a analyzováni Brandesovi současníci a generace bezprostředně následující (J. P. Jacobsen, H. Bang, J. Jorgensen a H. Pontoppidan), v druhém autoři počátku našeho století a doby mezi válkami (J. V. Jensen, M. A. Nexø, H. Kirk, T. Kristensen a J. Paludan), třetí je věnován třem zjevům v mnoha ohledech přechodným (H. C. Branner, Paul la Cour, M. A. Hansen), čtvrtý, nejrozsáhlejší, zabývá se současností (V. Sørensen, P. Seeberg, L. Panduro, K. Riffbjerg, B. Andersen, Thorkild Hansen, I. Malinovskia H. J. Nielsen). Už jenom tento výčet ukazuje, že výběr autorů je značně subjektivní. Franzéna zajímají hlubší souvislosti dánského kulturního vývoje, a proto nejsou samostatně probíráni např. K. Blixenová a W. Heinesen, kteří se z obecného proudu vymykají. Franzén se soustřeďuje především na prózu, méně už na poezii a zcela stranou ponechává drama, které ostatně, i přes význam takových autorů, jako jsou C. E. Soya, K. Munk a K. A. Bell, nepatří k nejsilnějším stránkám dánské literatury.

U kapitol prvních tří oddílů je pozornost vždy soustředěna na jedno dílo příslušného autora, a v něm často ještě toliko na jeden či několik aspektů. U Jacobsena například, jímž je soubor uváděn, jde o rozpor mezi intelektem a citem, mezi rozumovým přijetím nových stanovisek a citovým útlékem do romantických nálad. Bang je líčen jako diagnostik nemoci a rozpadu své třídy (na příkladu románu *Beznadějná pokolení*). U Jensena se jako charakteristický vyzvedá věcný pohled na svět, zejména na smrt, což je dokumentováno na raných dílech. U M. A. Nexøho zkoumá Franzén vztah realistického líčení a ideologických klišé, vedoucích často k melodramatu, v jednotlivých dílech románu *Pelle Dobyvatel*. U Hanse Kirka se pozornost věnuje jeho stanovisku k náboženství: ostré kritické zaujetí jeho esejí je kontrastováno s přísně objektivním líčením v románu *Rybáři*. Kristensenův román *Zkáza* je Franzénovi příkladem líčení krize a nejasnosti moderního intelektuála. Paludan se svým vývojovým románem *Jørgen Stein* je ukázkou přimknutí se ke konzervativní tradici.

Pokud jde o současné autory, zaměřuje se Franzén spíše na mladou generaci a jeho pohled jde více do šíře. Nesoustřeďuje se už tolik na jeden problém, podává spíše medailonky. Zajímá ho zejména novela a povídka, ale i estetika dokumentární prózy (Thorkild Hansen), vizuální literární tvorba a pop-art. Společným ideovým jmenovatelem těchto statí je zkoumání vztahu jednot-

<sup>2</sup> Lars-Olof Franzén, *Punkt nedslag in Dansk litteratur 1880—1979*. Lindhardt og Ringhof, København, 1971. Ss. 203.

livých autorů k severské variantě konzumní společnosti. Prakticky všichni zaujímají stanovisko negativní.

Kniha je doplněna životopisy probíraných autorů a bibliografií, která je důležitá zejména u literatury nejnovější. Franzénova práce je cenná především svým soustředěním na menší množství uzlových problémů, které jsou pak nározně osvětlovány, i osobním zaujetím pro zvolené autory. V žádném případě však nejde o informativní příručku, ani o soubor náhodně sestavených esejů, ale o důkladně promyšlené a dobře provedené dílo.

### 3

Ve stati o Villy Sørensenovi zmiňuje se Franzén o tradici naivního a někdy alegorického vyprávění, k níž řadí především dva autory: H. Ch. Andersen a Karen Blixenovou. Oba se svým způsobem vymykají z hlavního proudu dánské literatury a údělem obou je, že bývají více slavěni v zahraničí nežli doma.

Pohledem na novou anglickou monografii o Karen Blixenové, jejíž dílo u nás není neznámo, zakončíme tuto úvahu nad novými knihami.<sup>3</sup> Jejím autorem je anglický badatel Donald Hannah, který působil dlouhá léta na dánské universitě v Aarhusu. Podmínky k této své práci měl víc nežli příznivé: byly mu otevřeny četné archívy, měl možnost zabývat se autorčinou dosud nepublikovanou pozůstalostí (analyzuje a do kontextu díla zasazuje mnohé neuvěřitelné fragmenty a náčrtky) a radami i zprávami mu byli nápomocni různí informátoři, především bratr zemřelé Thomas Dinesen.

V první, kratší části knihy (*Různé životy Karen Blixenové*) probírá Hannah autorčin život, druhá, obsírnější část (*Umění Isaka Dinesena*) je věnována její tvorbě (řadu knih napsala pod tímto pseudonymem). V závěru je otištěna málo vydávaná a do angličtiny předtím nepeložená hříčka pro loutky *Pomsta pravdy*, jedno z raných děl, kterému Hannah přičítá klíčový význam při interpretaci autorčina díla.

Sám život Karen Blixenové (1885–1962) by mohl být jedním z jejich fantastických příběhů. Vyrůstala v malebném přírodním prostředí poblíž Kodaně; po smrti otce (voják, dobrodruh a spisovatel Wilhelm Dinesen, přitahovaný dálkami, jemuž věnoval studii i G. Brandes) však se necítí dobře v puritánském prostředí matčiny rodiny a hledá útěchu ve fantazii, v konstruování příběhů. Její touha dostat se z malých poměrů dánského měšťáctva se splňuje: roku 1914 se provdala za bratrance, švédského barona von Blixen-Finecke a odjela do Afriky, kde v Keni vedla po řadu let, nejdříve s manželem a po rozvodu sama, velkou farmu. Po finančním nezdaru v době krize se roku 1931 vrací do Dánska, kde se až do své smrti zdržuje (s výjimkou cest, z nichž nutno jmenovat především triumfální turné po Spojených státech koncem padesátých let) v rodném Rungstedu a věnuje se psaní, které se jí nyní stává i hlavním zdrojem příjmů.

V mládí začala Blixenová psát dánsky, později však (hlavně pod vlivem afrického pobytu) dávala jistou dobu přednost angličtině a svá díla do dánštiny sama překládala. V posledním období užívala obou jazyků zhruba rovnoměrně,

<sup>3</sup> Donald Hannah, *'Isak Dinesen' and Karen Blixen. The Mask and the Reality.* Putnam and Company, London, 1971. Pp. 218.

jak dosvědčuje i pozůstalost, zejména první náčrtky a skici realizovaných i ne-realizovaných děl. Angličtinu si nepochybně oblíbila i proto, že léta strávená v Keni byla nejšťastnější dobou jejího života, uskutečněním její touhy po činnosti a dobrodružství. Význam afrických zážitků pro ni nám mimoděk připomene Grahama Greena, v jehož díle je Afrika rovněž jakýmsi krystalizačním bodem (na jiné rovině ovšem) při cestě za poznáním člověka. Ji však nebylo dáno moci se do milované Afriky tolikrát vracet jako Greenovi.

Dílo Blixenové, kromě snad nejúspěšnější knihy *Africká farma*, sestává v podstatě z dlouhé řady novel a příběhů, situovaných většinou do minulosti. Donald Hannah vychází při svých analýzách z už uvedené rané loutkové hry, brání se však, i když pro to mnohé svědčí, názoru, že pro Blixenovou je svět jenom loutkovým divadlem a lidé jenom hříčkami osudu. Mnohem spíše mu pro ni připadá charakteristická *commedia dell'arte*, kde i při existenci jistého schématu zůstává pro každého značná volnost pro improvizování. Celý svět je pro ni sice jenom scénou (sama ráda cituje tento slavný Shakespearův monolog), i v celém jejím díle je mnoho odkazů na divadlo, ale vždycky záleží posléze na tom, co každý učiní z té úlohy, která mu je přidělena. V tom hraje velkou roli imaginace. A proto je pro život tak důležité umění. Nejde zde o nějaké wildovské nadřazování umění životu — umělecké dílo je pro ni spíše jakýmsi modelem, na němž je možno mnohé si objasnit. Vystává však jedno nebezpečí: čím je umění dokonalejší, tím je vzdálenější životu, absolutní dokonalost pak znamená absolutní smrt, dojde-li k eliminaci lidského prvku. A zde se vynořuje starý problém vztahu umělce a občana (tak příznačný třeba pro Thomase Manna a Hermana Hesseho): pozorovat a popisovat nebo žít? I Karen Blixenová nakonec staví výše přímou účast na životě, osobní angažovanost.

Příběhy Blixenové nejsou většinou vyprávěny přímo. Pravidelně se objevuje postava vypravěče, do jednoho děje bývá vkládáno často několik dalších vyprávění. To je v moderní próze, zejména anglosaské, běžné (James, Conrad). V tomto případě však nejde o nějaké větší přiblížení se realitě, o větší věrohodnost, cílem (a výsledkem) je spíše dosažení distance, při čemž autorčina postava zcela nemizí. Oblíbeným problémem převážně komediálního světa většiny novel (dnešní dobu považuje za nevhodnou pro tragédii, avšak z jiných důvodů nežli Dürrenmatt: postrádá existenci závazného kódu cti) je vztah masky a skutečnosti, snu a reality, a pak problém v soudobé próze nad jiné aktuální — problém identity.

Doktoru Hannahovi, který samozřejmě vychází z již existující dosti početné sekundární literatury, se podařilo to, co si předsevzal: na základě starších děl čich zjištění i na základě vlastních zkoumání a úvah s úspěchem vylíčil autorčin neklidný život i podal syntetický obraz jejího díla. Jeho monografie je nesporným přínosem jak pro nové pohledy na Blixenovou, tak pro řadu cenných zobecnění.

\*

Ze tří knížek, vzniklých v Kanadě, Anglii a Švédsku, je patrné, že dánská literatura se pro své hodnoty těší i mimo hranice Dánska živému zájmu. Nemělo by to být impulsem i pro nás, kde se i přes značné množství překladů dánská literatura většinou jen skromně krčí ve stínu literatur norské a švédské?