

JIRÍ MUNZAR

IBSENŮV PEER GYNT A OBDOBNÉ ŽÁNROVÉ ÚTVARY V ČESKÉM A NĚMECKÉM POHÁDKOVÉM DRÁMATU 19. STOLETÍ

Henrik Ibsen (1828—1906) se v druhé polovině 19. století stal jakýmsi svědomím Evropy. Každá jeho nová hra byla s napětím očekávána, hádalo se, co si zvolí za cíl svých kritických úvah. Za více než padesát let své spisovatelské činnosti prošel Ibsen pozoruhodným vývojem ideovým. Jeho dílo je však i žánrově neobyčejně pestré: od romanticky laděných raných her historických s látkami ze severských dějin, v nichž byl ovlivněn dánským romantikem Oehlenschlägerem, přes *Noc svatojánskou*, připomínající Shakespeara *Sen noci svatojánské*, přes komedie vaudevillového ražení (např. *Komedie lásky*), romantické veršované tragické drama typu *Branda*, tzv. dobře konstruovanou společenskou hru podle Scriba, velkou historickou fresku v próze, na níž je patrně působení německé filozofie (*Cisář a Galilejský*), až po útvary, které ho nejvíce proslavily — realistické, realisticko-naturalistické a symbolistické hry jeho vrcholného a závěrečného tvůrčího období.

Přes proslulost *Nory*, *Strašidel*, *Divoké kačhny* a *Stavitele Solnessa* se však jak v Norsku, tak mimo ně těší stále zvláštní oblibě jedna z ranějších her Ibsenových, jeho faustiáda *Peer Gynt* z roku 1867, dostatečně známá též u nás díky několika překladům i úpravě Bohumila Mathesia a navíc ještě díky sladké hudbě Edvarda Griega. Žánrově tuto hru zařadit či určit není snadné — nejde ovšem o jedinou hru Ibsenovu, kde se objevují problémy tohoto rázu. V ibsenovských monografiích či studiích se nejčastěji setkáme s označením pohádková hra, někdy pak se mluví o férii či revui.

Tak například v jediných českých dějinách norské literatury se píše: „Klasifikovat Peera Gynta je těžké. Označení této hry za pohádkově fantastickou je asi nejpřiléhavější. Peer Gynt je velkou podívanou, a z tohoto hlediska má také nejbliž k vaudevillu, z něhož vyrůstá. Ovšem k vaudevillu, který si klade vyšší úkoly než pouhé pobavení, rozptýlení a podráždění bránice, jak je tomu u Heiberga, u něhož se Ibsen učil. Za pohádkově fantastickou formou se totiž skrývá Ibsen realista a kritik, i když kritik výsostně poetický.“¹

Pro ilustraci ještě jeden soud z posledních let: „Tak probíhá Peer Gynt před

¹ Radko Kejzlar, *Dějiny norské literatury*, Praha 1967, 114.

očima čtenáře i diváka jako nějaká moderní non-stop-revue. Rozrušuje rámec tradičního dramatu a rozpoutává řadu různorodých scénických a dramaturgických prostředků. Hra připomíná mystéria a commedii dell'arte. Ve volbě postav, motivů a stylistických prostředků čerpá z celé skandinávské romantiky. Současně ukazuje díky své epicko-historické šíři do budoucnosti, na dramatické směry 20. století. Hra navazuje na Shakespeara a Goetha a ukazuje k Brechtovi.²

Při bližším pohledu na její strukturu se však nabízí nové a snad přiléhavější určení této hry: její blízkost populárnímu typu her vídeňského lidového divadla, typu zvanému *Besserungsstück*, hře o polepšení, se zdá velmi pravděpodobná.

Čím se vyznačuje tento typ her? Hrdina, který trpí nějakou charakterovou vadou či kazem (hýřil, lakomec, lhář, mizantrop apod.), se vždy buď napraví, nebo si alespoň uvědomí chybnost svého počínání. Do jeho osudu zasahuje aktivně svět duchů, časté jsou alegorické vize a snové obrazy, obvyklé je cestování. Na konci dochází k obrácení či záchraně, v němž hrává nezřídka velkou roli láska ženy. Próza se střídá s veršem, časté jsou písňové a hudební vložky, komedie zpravidla přechází mýsty až do poloh tragických. Velmi časté bývají kritické šlehy a dobové narážky. Stručnou a výstižnou charakteristiku tohoto žánru podává Walter Dietze: „Člověk je nespokojen sám se sebou a se světem, v němž musí žít, bouří se nebo si zoufá. Zasahuje svět duchů a plní přání nebo představy, které nespokojenec pokládal zprvu za nesplnitelné. Je nyní spokojen — ale jen chvíli, pak si uvědomí pošetilost toho, co chtěl, stejně tak jako pošetilost své nespokojenosti, a přijme nakonec, když konečně přišel k rozumu, svůj původní úděl. Tak asi nějak vypadá základní model dramaturgie ‚hry o polepšení‘.“³

Hlavními představiteli tohoto žánru jsou Joseph Alois Gleich (1772—1841), u něhož jsou vždy zdůrazňovány spíše vnější okolnosti (nedochází k vnitřnímu přerodu hrdiny), a především jeho zeť Ferdinand Raimund (1790—1836), který se ve svých hrách více soustřeďuje na vnitřní život hlavních postav. Tento žánr pak končí raným dílem J. N. Nestroye, který mu svou hrou *Lumpazivagabundus*, parodující F. Raimunda, zasadil smrtelnou ránu.

Naskytá se otázka, zda Ibsen s díly tohoto typu vůbec přišel do styku.

To, že na severu byl tento typ her dostatečně znám, dokládá přesvědčivě kanadský badatel Frederick J. Marker ve své knize *Hans Christian Andersen and the Romantic Theatre*.⁴ Andersen hrál v tomto případě úlohu významného prostředníka. R. 1834 se zdržoval přímo ve Vídni, kde se seznámil s řadou her i s některými autory. Později přeložil do dánštiny Raimundovu hru *Der Verschwender*, volně adaptoval další jeho hru *Der Diamant des Geisterkönigs* (v dánštině nazvanou *Meer end Perler og Guld*) a rovněž pro dánskou scénu upravil Nestroyovu frašku *Lumpazivagabundus*. Ve své vlastní hře *Ole Lukøie* se pak pokusil o napodobení těchto her. Andersen rovněž udržo-

² Horst Bien, *Peer Gynt — i dag*, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Universitetsforlaget, Oslo 1977, 94.

³ Walter Dietze, *Tradition und Ursprünglichkeit in den „Besserungsstücken“ des Wiener Volkstheaters*, in: *Walter Dietze, Reden Vorträge Essays*, Leipzig 1972, 20.

⁴ Frederick J. Marker, *Hans Christian Andersen and the Romantic Theatre*, Toronto 1971. — Podrobnější údaje o Markerově práci jsou obsaženy v mé stati *O novější dánské literatuře*, SPFFBU D 21, 1974, 203—208.

val dobré osobní styky s Grillparzerem, jehož některá díla jsou tomuto typu divadla blízká (např. *Der Traum, ein Leben*). Andersen pak Ibsenovi za jeho návštěvy Kodaně v roce 1852 doporučil studium Raimunda. K bližšímu poznání vídeňského lidového divadla měl však Ibsen ještě možnost i za svých pozdějších cest po Evropě.

Peer Gynt, dokončený r. 1867, k němuž Ibsen čerpal látku z norské lidové tradice, svými charakteristikami do této řady patří, byť i jako její pozdní a na základě změněné situace transformovaný článek.

Peer je lhář, chlubil a sobec, který je stále nespokojen s tím, co má. Dostane se do světa duchů a v marném hledání štěstí projde celým světem, přičemž je vystaven četným nástrahám a pokušením. Posléze se vrací domů a tváří v tvář záhubě je zachráněn hlavně díky věrnosti a lásce obětavé Solvejg. Velkou úlohu ve hře hraje zpěv a hudební vložky — Ibsen se sám obrátil na Griega se žádostí o scénickou hudbu a hra byla poprvé uvedena až po jejím dokončení roku 1876.

Ibsen v tomto díle narouboval materiál norských pohádek a norský folklór na tradici hry o polepšení, a tak dal starému vyživajícími se žánru nový život. Současně tak vytvořil nejnárodnější dílo norské literatury. Je ovšem samozřejmé, že dílo, které vzniklo za jiné situace, se v mnohém od uvedeného typu též odlišuje (autobiografický podtext, hlubší psychologizace apod.).

Při těchto úvahách se téměř automaticky vybaví naše česká obdoba *Peera Gynta*, kterou je, ať to zní jakkoli překvapivě, Tylův *Strakonický dudák*. Shody v obou hrách jsou značné, a to jak dějové, tak strukturní: hrdina, který chce zbohatnout, odchází z domova do světa, opouští milovanou dívku, svět duchů zasahuje, v cizině hrdina zapomíná a podléhá pokušením, a zachráněn je díky věrné lásce. Je zde návaznost na lidovou tradici a folklór, hudební vložky hrají značnou úlohu a k tomu přistupuje ještě řada dalších obdobných momentů.

Zdá se však, že zde nejde jen o společný inspirační zdroj (o tom, co pro Tyla znamenala vídeňská lidová komedie a zejména hry Ferdinanda Raimunda, se není třeba šířit) nebo jenom o náhodné shody. Čechy a Norsko 19. století mají totiž mnoho společného: národní vzestup a obrození, boj za svěbytnou národní kulturu, snahy o emancipaci jazykovou (v obou hrách jim je věnována pozornost), zdůrazňování národních a folklórních látek v literatuře, vysoké oceňování funkce divadla jako kritické tribuny a další. Podněty vídeňského lidového divadla padly v obou zemích na obdobnou půdu. Z pohádkové hry o polepšení, psané v josefinistickém duchu, se v Norsku a v Čechách stává národní hra pohádková s romantickými rysy.

IBSENS PEER GYNT UND DIE ANALOGEN GATTUNGSTYPEN IM TSCHECHISCHEN UND IM DEUTSCHEN MÄRCHENDRAMA DES 19. JAHRHUNDERTS

Zu den beliebtesten Stücken des großen norwegischen Dramatikers Henrik Ibsen, dessen Werk an verschiedenen Genres sehr reich ist, gehört sein Märchenstück Peer Gynt. Es ist aber nicht leicht, die Gattung des Stückes genauer zu bestimmen. Gewöhn-

lich wird es einfach als Märchenstück oder als Feerie oder Revue bezeichnet. Beim näheren Betrachten der Struktur des Stückes zeigt sich aber, daß Peer Gynt einem Typ der Stücke des Wiener Volkstheaters sehr nahe steht, dem sogenannten Besserungsstück, dessen Hauptvertreter Ferdinand Raimund war. Diese Stücke waren in Skandinavien gut bekannt dank der Vermittlertätigkeit H. Ch. Andersens, der sogar einige Werke Raimunds ins Dänische übersetzte. Das Stück Ibsens weist die wesentlichen Merkmale dieses Genres auf. Ibsen hat in ihm offensichtlich die Tradition des Besserungsstückes mit dem Stoff der norwegischen Märchen und mit der Folklore verbunden, und so gab er dem alten Genre ein neues Leben. Es ist aber nur natürlich, daß das Werk, das in einer anderen Situation entstand, sich von dem alten Typ in einigen Punkten unterscheidet.

Das Stück Ibsens weist viele inhaltliche und strukturelle Parallelen mit einem populären Märchenstück der tschechischen Literatur des 19. Jahrhunderts auf, mit J. K. Tyls *Der Sackpfeifer von Strakonitz*, das ebenfalls an das Wiener Volkstheater anknüpft. Es handelt sich aber nicht nur um eine gemeinsame Inspirationsquelle, die bei Ibsen bisher unbemerkt geblieben ist. Typologisch sehr wichtig sind die Veränderungen, die das ursprüngliche Schema durchgemacht hat. Das Wiener Volksstück verwandelte sich in beiden Fällen in ein romantisch gefärbtes, an die nationalen Traditionen anknüpfendes Märchenstück.