

Kšicová, Danuše

Ruské drama v českém prostředí do doby meziválečné

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1996, vol. 45, iss. D43, pp. [67]-85

ISBN 80-210-1545-4

ISSN 0231-7818

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108626>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

DANUŠE KŠICOVÁ

RUSKÉ DRAMA V ČESKÉM PROSTŘEDÍ DO DOBY MEZIVÁLEČNÉ

V porovnání s ostatní literární produkcí začalo ruské drama pronikat do českého prostředí prakticky až od druhé poloviny 19. století. Příčiny nespočívají pouze v situaci na české divadelní scéně, ale především v samotném vývoji ruského divadelnictví, jehož první nesmělé projevy nacházíme ve středověku ve všestranné činnosti skomorochů — lidových kejklřů a hudebníků, kteří byli posléze v polovině 17. stol. na příkaz cara Alexeje Michajloviče z centrálního Ruska vypuzeni. Silný ideologický tlak pravoslavné církve nepřipouštěl až do druhé poloviny 17. století ani rozvoj církevního divadla. Od této doby vznikají i první dvorské scény. Počátkem 18. stol. se Petr I. přesvědčil, že o mnoho lepší není situace ani v Čechách. Marně totiž žádal prostřednictvím ruského vyslanectví ve Vídni o české herce pro divadlo, které dal vybudovat v Moskvě.¹ Ani v 18. století nebyla ruská literatura bohatá na významné dramatiky. Ze všeho, co bylo v té době napsáno, si zachovala svěžest jen Fonvizinova komedie *Výrostek* (*Nedorosl*, 1783) a některé hry Krylovovy.

Není proto divu, že první ruská komedie, jež se dodnes často uvádí — Gribojedovovo *Hoře z rozumu* (1825) — vzbudila ve své době v Rusku senzaci. S jejím uvedením na české scény to však nebylo právě jednoduché, přestože sám autor vzbuzoval zájem českého tisku již pro své dramatické životní osudy, spjaté s vysokou ruskou diplomacií. Pražské noviny přinesly r. 1829 obšírnou zprávu o drastických okolnostech, za nichž básník zahynul v Teheráně, a daly nahlédnout i do jeho soukromí. O pět let později Světozor podrobně referoval o tom, jak smírně carská vláda likvidovala celý incident. Komplexní informaci o Gribojedově životě a díle přinesla koncem 30. let Česká včela. Záslouhou J. S. To-

1 Vsevolodskij — Gerngross, V.: *Ruskij teatr ot istokov do serediny 18 v. Moskva, AN 1957, 126.* Za bližší prozkoumání by stála činnost uherského principála loutkového divadla Jana Splavského, který působil v Moskvě v letech 1698 — 1699 a který pro Petra I. zajistil na jeho žádost v Dánsku německou divadelní společnost Otto Kunsta, jež hrála v Moskvě na Rudém náměstí v letech 1802–03 v proslulém divadle „Teatral'naja chorumina“. *Istorija ruskogo dramatičeskogo teatra*, t. I. Moskva, Iskusstvo 1977, 90–95.

míčka zde byla otištěna jedna z prvních souborných českých studií o ruské literatuře, charakterizující ruskou literaturu 18. století od Feofana Prokopoviče a Kantémira přes Lomonosova, Fonvizina, Novikova až po Děržavina, Karamzina, Dmitrijeva, Krylova, Gribojedova a další spisovatele. Českému autorovi neunikla ani skutečnost, že Gribojedov byl podezírán z účasti v děkabristickém spiknutí. Charakterizuje jej jako autora několika přeložených či přetvořených komedií, jež se udržely na scéně. Jeho znamenitou komedii uvádí pod výstižným názvem *Běda rozumnému* a podotýká: „...veselohra není tak znamenitá básnickou scénou jako obsahem, pro Rusy tak zajímavým, že není trochu jen vzdělaného muže, aby buď celou nebo čelnější místa zpaměti neuměl.“² Tomíčková charakteristika tak do jisté míry vysvětluje poměrně pozdní zájem českých překladatelů o Gribojedovovu komedii, i když z tisku víme, že pokusy se daly již od poloviny 19. století. Hlavní příčina opožděného pronikání nejvýznamnějších ruských her první poloviny 19. století — satirických komedií Gribojedova a Gogola i tragedií Puškina a Lermontova — do českého prostředí však nespočívá pouze v překladatelských potížích. Vysvětlení je zřejmě třeba hledat v samotných potřebách české společnosti, usilující podobně jako soudobá společnost německá především o získání národní identity. V. Štěpánek to dokládá na srovnání Tylovy a Lessingovy dramatiky, založené na týchž estetických a etických požadavcích.³ Obě národní literatury měly k sobě neobyčejně blízko nejen pro teritoriální blízkost a vynucenou česko-německou bilingválnost, ale i pro též záměr vybudovat homogenní národní komunitu. Ruská literatura, stejně jako literatura francouzská, na niž se Rusko především orientovalo, tyto národně obrozenecké cíle sledovat nemusela. Tím více se proto soustřeďovala na konflikty společenské. Vzhledem k enormně vysoké prestiži divadla a dramatu za romantismu, charakteristické pro obrozenecké procesy ve střední a jižní Evropě, byly hledány modely především ve velkých historických dramatech. Historická tematika byla charakteristická i pro české obrozenecké drama, především pro samotného J. K. Tyla. V této souvislosti nás nijak nepřekvapí, že jediná ruská hra, na niž reagovalo české překladatelství, byl Puškinův *Boris Godunov*. Pohotový překladatel Jan Slavomír Tomíček přeložil v polovině 30. let Výňatky z Puškinovy básně *Boris Godunov*. Je charakteristické, že je otiskl právě v Tylových Květech r. 1835 — téhož roku, kdy Tyl vydává své historické drama *Čestmír* — první (kromě zničeného *Výhoně Duba*, 1832) z řady vlastenecky koncipovaných historických her, jimiž navazoval na svého učitele Klicperu. Tomíček představu-

2 J. S. I. Tomíček, *Galerie slovanských spisovatelů*. Česká včela 6, 1839, 62–3, 87–88, 158–160, 166–168, 182–183, 258–259, 303, 334–335, 358–359, 407–408, 418–419. Srov. také Kšicová, D.: *Recepce A. S. Gribojedova v českém prostředí*. SPFFBU D 17/18, 1971, 141–166; t á ž: *Ruská literatura v interpretaci F. Táborského*. Brno, UJEP 1979, 107–118. T á ž: *Ruská literatura 19. a zač. 20. století v českých překladech*. Praha, SPN 1988, 100–118. T á ž: *A. S. Gribojedov v české literatuře. Materiály k československo-sovětským literárním vztahům*. Olomouc, OU 1988, 86–106.

3 Štěpánek, Vladimír: *Z dějin obrozenecké literatury, kap. Z dějin obrozeneckého dramatu a divadla*. Praha, Čs. spis. 1988, 97–134.

je Puškinovo slavné shakespearovské drama, napsané o necelé desetiletí dříve za básníkovy vyhnanství v Michajlovském (1826), ve značně zkrácené podobě. Po stručném prozaickém úvodu, reprodukujícím nejdůležitější události, o nichž hra pojednává, následují vždy veršované úryvky z nejdůležitějších scén. Tomíček překládá velice přesně, zachovává i strukturu Puškinova pětistopého jambu. Záměrně však vynechává celé verše i v citovaných ukázkách, aby na sedmi stranách ve třech pokračováních shrnul celou rozsáhlou tragédii. V úplnosti ji přeložil koncem 50. let první vydavatel dvousvazkového Puškinova díla V. Č. Bendl. Na našich scénách však tragédie zdomácněla až díky vynikajícímu opernímu zpracování Modesta Petroviče Musorgského (1874).⁴ Boris Godunov jako drama zůstal spolu s Puškinovými malými tragédiemi dosti exkluzivní i na ruských scénách. Všechny tyto práce totiž vyžadují neobyčejně tvůrčí režijní přístup. Ostatně i slavné nastudování Borise Godunova režisérem Jurijem Ljubimovem, jež nedostalo r. 1982 v posledním okamžiku povolení k provozování v moskevském divadle na Tagance a bylo příčinou režisérově emigrace, ztratilo po několika letech za svého inscenování v Československu v lednu 1991 do značné míry přitažlivost, tak markantní v době svého vzniku.

První zmínky o slavné Gogolově komedii *Revizor*, poprvé uvedené na scéně Alexandrovova divadla v Petrohradě r. 1836, se objevují záhy poté r. 1837 v Květech. Cesta k českému překladu a k prvnímu divadelnímu uvedení u nás však byla poměrně dlouhá. O *Revizora* projevíli poprvé zájem až májovci. Ve druhé polovině 50. let se o jeho překlad pokusil V. Č. Bendl, svou práci však nedokončil.⁵ Roku 1858 oznamuje sice Posel z Prahy, že *Revizor* byl přeložen do češtiny a předán do pražského Stavovského divadla, představení však bylo zakázáno. K inscenaci *Revizora* na této scéně došlo až o sedm let později 21. dubna 1865. Komédie byla uvedena v překladu I. Huttara v provedení předních pražských herců. Jan Neruda, jenž o představení psal do Hlasu dvě recenze, ocenil především herecké výkony Mošny, Křtína, Kolára mladšího a Šamberka, současně však varoval před lacinými efekty, jež byly nápadné u některých interpretů. V samotné hře oceňuje satiru, namířenou proti absolutistickému režimu a „ouřednickému vladaření“ i komické momenty, pro něž si hra „podrží... dlouho i přitažlivost i zábavnou sílu“.⁶ Knižně vyšel *Revizor* v Huttarově překladu poprvé roku 1867.

Revizor však nebyl první inscenací Gogola u nás. Koncem 50. let se úspěšně hrála dramatinizace povídky *Jak se poškorpil Ivan Ivanovič s Ivanem Nikiforičem*

4 P r o c h á z k a , J.: *Soupis repertoáru ruských oper s ruskými náměty na českých scénách v letech 1745–1945*. In: Příspěvky k dějinám česko-ruských styků, Praha 1965, d. I, 174–196.

5 T á b o r s k á , Jifina: *Gogol v české literatuře 40. a 50. let*. In: Čtvero setkání s ruským realismem, Praha, ČSAV 1958, 79–178. O významu *Revizora* sr. Mathesius, B.: *Básníci a buřiči, kap. Gogol a jeho Revizor*. Praha, Lidové nakladatelství 1975, 83–92.

6 N e r u d a , Jan: *Gogolův „Revizor“*. Hlas 24. 4., 26. 4. 1865. České divadlo II, Praha, Čs. spis. 1951, 586–590. Po roce se k téže inscenaci vrací v článku *Veselé ženy Windsorské, Revizor...* Národní listy 22. 10. 1866, České divadlo III, Praha, SNKLHU 1954, 162–163.

v překladu a inscenaci Jiřího Kolára. Autorem scénické úpravy *Tarase Bulby* z roku 1857, uvedené však až roku 1865, byl Josef Václav Frič, skrývající se pod pseudonymem J. V. Hynek, neboť v té době žil v nucené emigraci na západě. O tom, že se *Revizor* stal trvalou součástí českého repertoáru, svědčí jeho časté inscenování nejdříve v Praze a poté i na mimopražských scénách. Tak např. do Národního divadla v Brně se dostává již dva roky po jeho založení. Společnost Pavla Švandy zde *Revizora* úspěšně uvedla v režii Josefa Kysely 6. 12. 1886. V 80. letech jsou na českých scénách uváděny i další Gogolovy hry — roku 1882 *Ženitba* pod názvem *Námluvy* v překladu C. Friče, 1885 *Hráči* v tlumočení P. Papáčka v Národním divadle v Praze atd. Z dosavadních překladů Gogolovy dramatiky jsou bezesporu nejvýznamnější tlumočení Bohumila Mathesia, jenž přeložil r. 1933 *Ženitbu*, r. 1941 *Revizora*, do knihovny Klasiků z roku 1949 zařadil i překlad *Hráčů*, teprve r. 1983 znovu přebásněný Leošem Suchařípou.⁷

Gogolovská tradice zapustila v ruské literatuře silné kořeny. Bylo to patrné jak v oblasti prózy, tak dramatiky. Pouze smích, který Gogol označil ve svém komentáři k *Revizorovi* za jedinou kladnou postavu své komedie, u jeho následovníků ještě o něco zhořkl. I to byl pravděpodobně jeden z důvodů, proč např. z dramatické trilogie Suchovo-Kobylyna se u nás hrála pouze její první část — *Svatba Krečinského* (1855). Řešením milostného konfliktu je blízká onomu typu dramatiky, jež v ruské literatuře představuje A. N. Ostrovskij. Další dva díly trilogie — absurdní komedie *Proces* a *Tarelkinova smrt* — autor napsal rovněž v padesátých letech pod dojmem soudního procesu, v němž byl sám nechtěným aktérem. Jejich vydání a inscenaci však dlouho znemožňoval cenzurní zákaz. *Proces* byl poprvé vydán v malém nákladu v Lipsku r. 1861. Celá trilogie vyšla v Rusku pod názvem *Obrazy minulosti* r. 1869. Divadelní inscenace byly ještě pozdější. *Proces* byl v Rusku poprvé uveden pod názvem „*Otžitoje vremja*“ r. 1882 a *Tarelkinova smrt* jako „*Vesolyje raspljujevskije dni*“ až r. 1900, což také komentoval český tisk.⁸ Není tedy divu, že komedie *Proces* a *Tarelkinova smrt* byly do češtiny poprvé přeloženy až v polovině 30. let 20. století zásluhou V. Koeniga a B. Mathesia. *Svatbu Krečinského* hrálo již r. 1867 České divadlo v Praze. Představení vyvolalo poměrně hojný ohlas soudobého tisku. Zvláště výstižně je charakterizoval Jan Neruda, jenž podobně jako Bělinskij vždy nejdříve přibližuje drama vlastní analýzou jeho struktury. Neruda pokládá za dramaticky nejlépe ztvárněné první dějství. Další dvě se mu zdají málo sevřené. Správně podotýká, že drama není vlastně uzavřeno, což ovšem odpovídalo au-

7 Soupis poměrně bohaté literatury o české recepci Gogola sr.: K š i c o v á , D.: *Ruská literatura 19.- zač. 20. stol. v českých překladech*, o. c. 119–142.

8 O potížích s cenzurou, jež kladla překážky inscenacím dalších dvou částí trilogie, se dovídáme v českém tisku až při příležitosti 25. výročí smrti Suchovo-Kobylyna. Slovanský přehled tehdy přináší zprávu, že komedie *Veselé raspljujevské dny* byla uvedena až po čtyřicetiletém cenzurním zákazu. Z Petrohradu, Slovanský přehled 3, 1901, 85–6.

torskému záměru přejít v dalších dvou částech do jiné dramatické roviny.⁹ Další překlad hry z pera Petra Křičky pochází až z počátku 20. let. V této verzi uvedlo komedii 28. 9. 1921 Městské divadlo na Královských Vinohradech v režii Karla Dostála. Premiéra plnila i účel společenský — divadlo se tak rozloučilo s MCHATem, hostujícím tehdy již podruhé v Praze.

Téhož roku jako *Svatba Krečinského* je také u nás inscenována první hra nejpłodnějšího ruského dramatika A. N. Ostrovského *Chudoba cti netratí* (*Bednosť ne porok*, 1854, Č 1867). Prvním nejvýznamnějším propagátorem a překladatelem Ostrovského byl neúnavný E. Vávra, jenž o něm psal r. 1865 do Literárních listů z podnětu známé Dobroljubovovy stati *Říše temna* (*Temnoje carstvo*, *Sovremennik* 1859). Ve Vávrových překladech se pak na českých scénách uváděly ještě další hry: *Výnosné místo* (*Dochodnoje mesto*, 1857, Č 1869) a *Bouře* (*Groza* 1860, Č 1870), o nichž referoval v Národních listech Jan Neruda. Obě hry pokládal za neobyčejně významné. *Výnosné místo* je podle jeho názoru pro českého diváka přijatelnější právě pro onu dávku humoru, která v *Bouři* chybí. Ve své recenzi *Bouře* to vysvětluje rozdílností vývoje ruské a české společnosti, jež nepotřebuje pilulek dramatických, „poněvadž místní choroba ještě nedozrála na krizi.“ (214) Známostou řečnickou otázkou: „Může nás Čechy zajímat, nebo docela bavit pohled na chorobu bratra Rusa?“¹⁰ formuluje otevřeně typicky českou autocenzuru, jež byla příčinou našeho zdrženlivého přijetí ruské satiry. Scénické ztvárnění Neruda ocenil jako harmonické vyvážení disharmonie samotného dramatu. Přestože Neruda konstatoval, že *Bouře* patří k nejslavnějším dramatům Ostrovského, odhadl správně, že českému divákovi jsou bližší jiné jeho hry. *Bouře* se i později u nás hrála poměrně málo (1918, 1940). Do dějin české kultury vešla především jako podnět k vynikající opěře Leoše Janáčka *Káta Kabanová* (provedená r. 1921). Ostatně podíl ruské kultury na hudebním odkazu tohoto velkého českého skladatele 20. století je natolik výrazný, že tvoří samostatnou kapitolu v česko-ruských kulturních vztazích. Opera *Káta Kabanová* umocnila dramatickou účinnost hry Ostrovského, obdobně jako tomu bylo v případě Musorgského zpracování Puškinova *Borise Godimova*. Z her Ostrovského na našich scénách zdomácněly spíše tragikomedie: *Výnosné místo*, *Vinný bez viny*,¹¹ *Les*, *Talenty a ctitelé* atd. Poetiku Ostrovského u nás zhodnotil nejvýstižněji opět Jan Neruda, který oceňuje pravdivost jeho her, jejichž kresba

9 Neruda, Jan: *Svatba Krečinského*. Národní listy 28. 5. 1867. In: Jan Neruda, České divadlo, o. c. 225–227. Další recenze uveřejnily r. 1867 např. časopisy Česká Thalia, I, 108, Pražský deník 1868, 2, 14 a Almanach Královského českého zemského divadla v Praze 1868, 43. Překladatel se kryje pod šifrou A. P.

10 Neruda, Jan: *Opět Ostrovský*. Národní listy 12. 3. 1870. In: O umění, Čs. spisovatel, Praha 1950, 214–216.

11 *Drama Vinný bez viny* (*Bez viny vinovatye*, 1883) přeložil Pavel Durdík. Pražské Národní divadlo je uvedlo 9. 10. 1885. Inscenaci recenzoval M. A. Šimáček ve Světozoru 19, 1885, č. 44, 202–203. Nešlo tedy o záležitost z r. 1857, jak uvádí Malý slovník rusko-českých literárních vztahů, Praha, Lidové nakl. 1986, 83, kde je Šimáčekův referát mylně pokládán za první český ohlas A. N. Ostrovského.

je jako „dobrý, starý dřevoryt“ pevné, silné kontury, živost a výmluvnost při největší jednoduchosti“.¹² Ze současných dramatiků mu připomíná Björnsona, Ibsena a některá dramata španělská. V téže recenzi z roku 1880 Neruda konstatuje, že dosud byly do češtiny přeloženy jen dvě tři jeho hry, které jsou uváděny jednou za pět let. V souvislosti s přípravou repertoáru pro Národní divadlo apeluje, aby vznikl kromě domácí dramatiky také větší počet překladů z ruské literatury včetně Ostrovského. Počet překladů z Ostrovského se na přelomu století skutečně poněkud rozšířil.¹³ Hlavní kult jeho tvorby však nastal až v padesátých letech, což spolu s konzervativní režii vedlo k naprosté degradaci estetického vjemu her Ostrovského.

Právě ona tragikomická nota, již nám byl v 19. stol. blízký Ostrovskij, je charakteristická i pro Gribojedovovu komedii *Hoře z rozumu*, kterou se pokoušeli přeložit do češtiny ve druhé polovině 19. stol. dva překladatelé — gymnaziální profesor z Písku František Šebek¹⁴ a Coelestin Frič. Jeho překlad pod názvem *Pan sekretář Tichoučský* nabízel divadelním společnostem r. 1885 časopis České besedy. Ani tento překlad nebyl dosud nalezen.¹⁵ V případě *Hoře z rozumu* tedy předešlo Čechy Slovensko, kde byl překlad komedie od Jána Leška vydán v časopise Sokol již r. 1876. Skutečnost, že zájem o překlad *Hoře z rozumu* se u nás datuje počátkem 60. let, souvisí pravděpodobně s prvním českým překladem Molièrova *Misantropa* — díla Gribojedovově komedii filozoficky i strukturně velmi blízkého. Na dvousté výročí vzniku slavné Molièrovovy komedie upozornil r. 1865 v Národních listech Jan Neruda, který o rok později komentoval i nepříliš zdařilou pražskou inscenaci této komedie.¹⁶ Gribojedovův rozněvaný mladý muž Čackij je Misantropovi skutečně velmi podoben. Není proto divu, že většina kritiků, kteří u nás v průběhu 19. a 20. století psali o *Hoři z rozumu*, srovnává je vždy s touto hořkou Molièrovou komedií. Cesta *Hoře z rozumu* na českou scénu byla však ještě složitější, než tomu bylo s Molièrovou hrou o francouzském misogynovi. První český překlad z pera Boleslava Schnabela vyšel pod jeho pseudonymem Kalenský vlastním nákladem r. 1895 ke stému výročí dramatikova narození. Fr. Tábořský, jenž v té době měl smlouvu s Českou akademií, proto svoje tlumočení nedokončil a vrátil se k němu až r. 1932. Oba překlady byly značně knižní. První česká inscenace *Hoře z rozumu*, uvedená na

12 Neruda, Jan: *Ostrovského Výnosné místo nově nastudováno*. Národní listy 13. 4. 1880, In: J. Neruda, *O umění*, o. c. 235–237.

13 Přibýly překlady her *Nevolnice*, 1912, *Bez věna*, 1914, *I chytrák se spálil*, 1921, *Horoucí srdce*, 1926, atd.

14 O jeho připravovaném překladu píše jak Riegrův slovník naučný r. 1861, tak Světozor r. 1871 a později také Ottův slovník naučný, 1906.

15 Jeho existenci rovněž potvrzuje Ottův slovník naučný, Coelestin Liposlav Frič, 1895, d. 9, 699–700.

16 Je zajímavé, že Neruda volí příklad právě z ruské literatury: „Nejgeniálnější co do charakteristiky kus Molièrův byl sehrán asi s týmž výsledkem, s jakým by se setkalo rychlé odříkání slavné Děržavinovy ódy.“ Neruda, Jan: *České divadlo III*. 16. sv. Spisů, SNKLHU, Praha 1954, 74.

konci války r. 1918, byla proto nastudována podle verze F. Vevera (vl. jméno Veverka), která vyšla knižně roku 1913. Tato inscenace na scéně Národního divadla byla sice poměrně úspěšná, zájem mimopražských scén však nevyvolala. Podobně tomu bylo i s dalším provedením komedie na téže scéně v pohostinské režii slavného N. N. Jevreinova r. 1935. Mechanické zkombinování Veverova a Táborského překladu incenaci jistě neprospělo. O větším zájmu českých divadel o Gribojedovovu komedii proto můžeme mluvit až po druhé světové válce, kdy již vznikly modernější překlady. Hledání adekvátního českého tvaru pro slavnou Gribojedovovu komedii však není dodnes uzavřeno.¹⁷

Ještě delší cestu na české jeviště prodělala nejvýznamnější tragédie ruského romantismu — Lermontovova *Maškaráda* (1835). Její první překlad byl otištěn až r. 1929 jako 4. svazek Táborského překladů z Lermontova, pro divadelní účely však nikdy použit nebyl. Pro evropskou premiéru Lermontovova shakespearovského dramatu, tematicky blízkého Othellovi, použil brněnský režisér Karel Jernek nového prozaického překladu Františka Píška. V této podobě byla tragédie uvedena ke stému výročí Lermontovova úmrtí 5. dubna 1941 v brněnském Zemském divadle. Představení bylo v okupovaném Československu významnou kulturní událostí, jíž provázela svými verši i známý brněnský básník Ivan Blatný.¹⁸

Máme-li objektivně zhodnotit recepci ruské dramatiky v českém prostředí, musíme si uvědomit její vlastní rozsah a význam. Je všeobecně známo, že prakticky až do Ostrovského bylo početní zastoupení domácího repertoáru na ruských scénách velmi slabé. Důvod je evidentní — hodnotné dramatiky bylo v Rusku poskrovnu a s výjimkou Gogola se prosazovala se značnými potížemi. A. N. Ostrovskij znamená v historii ruského divadelnictví samostatnou epochu, a to jak díky své autorské plodnosti, tak vehemenci, s níž se podílel na organizování ruských divadel. Jak jsme se však již mohli přesvědčit, pronikla na naše scény z jeho čtyřiceti sedmi původních her jen asi desetina, přestože jeho tvorbu u nás prosazoval jak Jan Neruda, tak Vilém Mrštík a jiní. Ostrovskij a Suchovokobylin byli také jediní autoři, kteří se věnovali pouze dramatické tvorbě. U ostatních ruských spisovatelů 19. a počátku 20. století tvoří dramatika jen jednu z jejich aktivit. Zvláště charakteristické je to pro Pisemského, Saltykova-Šcedrina a Turgeněva, jejichž literární počátky jsou spjaty s ruskou přirozenou školou. A. F. Pisemskij (1821–81) napsal celkem třináct her, jež byly všechny za jeho života v Rusku inscenovány. O jejich existenci se vědělo i u nás. Větší popularitě se však těšila pouze jedna z nich *Hořký osud*. Hra upoutala zaníceného propagátora tvorby Pisemského a jediného autora české monografie o tomto

17 K š i c o v á, D.: *Ruská literatura 19. — zač. 20. stol.*, o. c. 100–118.

18 K š i c o v á, D.: *České překlady a inscenace Lermontovovy Maškarády*. Na křižovatce umění. Brno, UJEP 1973, 151–162. T á ž: *Ruská literatura 19. a začátku 20. století*, o. c. 59–63.

autorovi — Viléma Mrštíka.¹⁹ Tvůrcem prvního českého překladu této tragédie byl však pohotový Vincenc Červinka, který jej prosadil na scénu Národního divadla v Praze, kde byl hrán r. 1908 v režii Jaroslava Kvapila. Opožděné uvedení tohoto značně naturalistického dramatu, napsaného již r. 1859, Pisemskému u nás neprospělo. Hra *Hořký osud* je totiž tematicky blízká nejoblíbenějšímu dramatu L. N. Tolstého *Vláda tmy* (1886) a byla dokonce omylem pokládána za jeho nepodařenou kopii, ačkoli vznikla o třicet let dříve. Podobný osud ostatně postihl i Gabrielu Preissovou, která musela po napsání *Gazdiny roby* dokazovat, že hru Tolstého neznala, že prostě šlo o problém, v té době neobyčejně živý. Opožděná inscenace tragédie Pisemského u nás propadla, třebaže byla dobře herecky obsazená.²⁰ Ještě méně zájmu projevilí čeští překladatelé o hry Saltykova-Ščedrina, které se i doma prosazovaly velmi obtížně. Také sám autor k nim zaujal stanovisko natolik kritické, že nechtěl svou nejznámější hru *Pazuchinova smrt* zařadit ani do svých *Sebraných spisů*.²¹ Saltykov-Ščedrin napsal jen dvě celovečerní hry — *Pazuchinova smrt* a *Stíny*. V jeho satirách je však roztroušena řada dramatických scének či aktovek, jež lze velmi úspěšně inscenovat. Jestliže to u nás neměla lehké ani Saltykovova próza, tím hůře se mohla prosadit jeho dramatika. Vždyť ony neduhy „bratra Rusa“, jak to výstižně vyjádřil Jan Neruda, vedly české příznivce Ruska a jeho kultury ke značné opatrnosti. Český překlad *Pazuchinovy smrti* od Jaroslava Kociána, objednaný pro první inscenaci u nás, kterou realizovalo brněnské Staré divadlo (premiéra 14. 10. 1937), zůstal dodnes v rukopise.²² Obě dramata vyšla tiskem až po druhé světové válce.²³

S obdobnými problémy jako dramatika největšího ruského satirika, se setkávaly i hry I. S. Turgeněva. Proslulý novelista a romanopisec začínal v mládí jako básník, jenž ve čtyřicátých letech získal popularitu svými burleskními poémami, jimž předcházela i krátká epizoda tvorby romantických dialogizovaných skladeb blízkých Byronovi. Estetické zásady ruské „přirozené školy“ Turgeněv uplatnil nejen ve svých populárních *Lovcových zápiscích*, ale také v řadě svých her. Většinu z nich napsal za svého prvního delšího pobytu ve Francii v letech 1848 — 1850. Svou roli sehrála pravděpodobně i skutečnost, že tehdy žil poprvé v bezprostředním kontaktu s divadelnickou rodinou zpěvačky Pauliny Viardotové. Ostatně pro ni psal Turgeněv po celý život divadelní texty — vesměs libreta k operám a operetám. Jejich rukopisy se dochovaly v rukopisném oddělení pařížské Národní knihovny. Z dobré desítky Turgeněvových divadelních her, jež

19 Mrštíkova obsáhlá studie *A. F. Pisemskij* vycházela r. 1905 v Květech, knižně vyšla ve Světové knihovně r. 1908.

20 V l a š í n o v á, Vlasta: *Dramatik A. F. Pisemskij a české divadlo*. Na křivozačce umění. Brno, UJEP 1973, 163–172. O Mrštíkovi ve vztahu k Pisemskému. Sr. P a r o l e k, R.: *Vilém Mrštík a ruská literatura*. UK, Praha 1964, 127–132.

21 *Dopis Saltykova L. F. Panielejevovi z 30. 3. 1887*: sr.: V l a š í n o v á, V.: *Satira okřídlená fantazií*. Praha, Lidové nakl. 1975, 25.

22 In: Archiv státního divadla v Brně, sr.: V l a š í n o v á, Vlasta: *Naše překlady Pazuchinovy smrti*. SPFFBU 1965, D 12, 145–157.

23 *Pazuchinova smrt* v překladě Otto Hase r. 1946, *Stíny* v překladu Jiřího Taufera r. 1962.

autor vesměs nazývá komediemi, i když jde fakticky o díla genologicky značně rozdílná, se na scéně udržely jen dvě-tři, a to právě ty, které sám tvůrce pokládal za nejméně dramatické. Cesta Turgeněvových her na scénu nebyla totiž nijak jednoduchá. Příčin bylo několik. Kromě osobních antipatií a důvodů politických — v době autorova věznění a nuceného pobytu na rodovém statku — tu byly i důvody estetické. Zatímco ve svých satirických aktovkách Turgeněv vědomě navazoval na Gogola, ve svých nejznámějších hrách *Chléb z milosti* (*Nachlebnik*, 1848) a *Měsíc na venkově* (*Mesjac v děrevně*, 1850) vytvořil nový druh poetiky, jímž předjímá budoucí ibsenovsko-čechovovský model, vyžadující zcela nového režijního pojetí divadelní inscenace jako harmonického celku, kde se klade důraz především na souhru herců i všech výrazových prostředků.²⁴ Proto se Turgeněv dostává posléze na repertoár MCHATu. Není divu, že české překlady i inscenace Turgeněvových her jsou poměrně pozdní a značně sporadické. *Měsíc na venkově* přeložil poprvé Pavel Durdík (1892). Na scénu Stavovského divadla se však hra dostala až po mnoha letech — r. 1928 v novém překladu a režii Vladimíra Gamzy. Hru „*Nachlebnik*“ pod názvem *Na cizím chlebě* poprvé uvedla v Praze italská společnost Zacconi 23. 11. 1897. Další inscenace této komedie v překladu A. Černého se hrála na Vinohradech 14. 5. 1917, kde byla již o měsíc dříve uvedena zásluhou téhož překladatele jiná Turgeněvova veselohra *Venkovanka* (*Provinciálka*). Obě hry měly dobrý divácký ohlas. Jako by na potvrzení toho, že MCHAT našel v Turgeněvovi svého autora, je inscenace hry *Tenká sklenka nevydrží* (*Gde tonko, tam i rvetsja*) za divadelního turné MCHATu do Prahy r. 1921. (Hra byla uvedena 7. 10. na scéně Stavovského divadla.) O dva roky později inscenovalo Ruské komorní divadlo na téže scéně dramatisaci románu *Šlechtické hnízdo* (8. 2. 1923). Širší ohlas však u nás Turgeněv jako dramatik nezískal. Je to patrné i z toho, že jej nikdy neuvedla ani tak pohodová scéna, jakou bylo brněnské Národní divadlo.²⁵

Obecně lze říci, že prosazování ruských dramatiků u nás bylo do značné míry závislé na jejich domácí i zahraniční popularitě. Proto dramatická tvorba L. N. Tolstého, autora, který se na přelomu století u nás těšil největšímu zájmu, pronikala také na české scény, třebaže s určitými obtížemi. Hlavní význam tvorby velkého spisovatele byl ovšem oprávněně spatřován v próze. Ze tří nejzajímavějších dramat Tolstého byla u nás stejně jako v ostatní Evropě nejvíce překládána i uváděna *Vláda tmy* (1886), drasticky odhalující současný mravní úpadek ruského venkova. Pro popularizaci tohoto díla v českých zemích vykonal již

24 *Istorija ruskogo dramatičeskogo teatra*, t. 4, o. c. 1979, 98–113.

25 Repertoár českých divadel zachycuje částečně rukopisná bibliografie slavik uložená ve Slovanském ústavu ČSAV v Praze a v Divadelním ústavu tamtéž. Sr. také: D o l e ž i l, H. — P í š a, A. M.: *Soupis repertoáru Národního divadla 1881–1935*. Praha 1939, 175. Přehled repertoáru brněnských divadel a jeho hodnocení v kritice obsahuje řada diplomových prací, napsaných v 60. — 90. letech na filozofické fakultě brněnské univerzity a *Soupis repertoáru českého divadla v Brně 1884–1974* autorů J. a V. Telcových a E. Dufkové, Almanach II, Státní divadlo v Brně 1974.

v 80. letech snad nejvíce Vilém Mrštík, který je analyzoval ve svých statích a také pohotově přeložil r. 1887, téhož roku, kdy hra vyšla tiskem v Rusku.²⁶ Drama mělo neobyčejný úspěch, na scénu je však ruská cenzura nechtěla dlouho připustit — první inscenace byla realizována až o devět let později. Poprvé se drama objevilo ve Francii r. 1888 v Theatre Libre — Svobodném divadle Antoina, jak o tom také psal český tisk.²⁷ V tomtéž roce nastudovalo hru i české Národní divadlo, premiéru však znemožnila prudérní divadelní cenzura. Hru inscenovalo až Švandovo divadlo na Smíchově r. 1899 — v tomtéž roce, kdy drama uvedla i Vídeň — a o rok později posléze i Národní divadlo v překladu V. Mrštíka a režii Jos. Šmahy. Následovaly další inscenace na mimopražských scénách (r. 1901 se hrálo drama v Brně) a r. 1908 opět v Národním divadle.²⁸

Další významné drama Tolstého byla *Živá mrtvola* (Živoj trup, 1900, vyd. a inscenováno 1911), realisticky řešící konflikt, nahozený v ideální podobě Černyševským v románě *Co dělat?* — totiž fingovanou sebevraždu manžela, který chce uvolnit své ženě cestu k novému štěstí. Hra vyšla knižně v překladu Františka Husáka v souboru *Posmrtných děl L. N. Tolstého* (J. Vilímek, 1911) a téhož roku ji uvedl Jaroslav Kvapil v Národním divadle (18. 11. 1911). V téže době inscenovalo drama také Brno, což pochvalně komentoval tisk.²⁹ Komédie *Plody osvěty* (*Plody prosvešćenija*, 1889), vysmívající se tehdy populárnímu okultismu, byla sice přeložena již r. 1892, inscenována však tehdy nebyla. Do *Posmrtných děl Tolstého* byla zařazena ještě komedie *Od ní jsou všechny vlastnosti* (R. Mézl, 1911). Ve dvacátých letech byly přeloženy a vydány i některé další komedie Tolstého — např. rané hry *Nihilista* a *Nakažená rodina* (obě přeložil V. Červinka, 1929), *Světlo ve tmě svítí* (F. Mézl, 1924). V povědomí českého diváka však Tolstoj žije především díky svému znamenitému dramatu *Vláda tmy*, jímž se zapojil do soudobého proudu naturalismu.

Divadlo je více než kterákoli jiná část kultury závislé na vkusu a momentálním požadavkům publika. Není proto divu, že se zde markantněji než jinde projevují tendence, sledující spíše kasovní úspěch než vysoké ambice umělecké. Proto je přirozené, že vedle předních zahraničních autorů jsou překládáni a inscenováni i tvůrci her spíše zábavných a mnohdy dosti nenáročných. V tomto směru nečiní výjimku ani ruský repertoár, v němž zvláště v době plného rozkvětu českého divadelnictví, jež se datuje od počátku let 80., tvoří velké procento hry autorů, kteří zapadli se svou dobou. O jejich zařazení na repertoár rozhod-

26 Mrštík o hře psal ve Světozoru, 1887 a v České Thalii, 1888, kde byla r. 1887 také otištěna první verze jeho překladu *Vlády tmy* (*Vlast' tmy*, 1887). Sr. také Parolek, R.: *V. Mrštík a ruská literatura*. Praha, UK 1964, 41 — 48.

27 V r á n a, František: *Ve tmách (Vlast' tmy) v Paříži*. Česká Thalia 2, 1888, 84—85.

28 Sr. D o l e ž i l, H. — P i š a, A. M.: *Soupis repertoáru Národního divadla 1881—1935*, o. c. 173. Prepracovaný Mrštíkův překlad mezitím vyšel i knižně r. 1895 jako 25. svazek Ruské knihovny.

29 J. K. Pojezdny (vl. jménem Jos. Doležal) o inscenacích psal v Divadle 10, 1911/12, 19—20, v Lidových novinách 19, 1911, č. 287 a ve Vídeňském deníku 5, 1911, č. 41, s. 9. Komedii *Plody osvěty* přeložili a vydali vlastním nákladem Libor, Petr a Pavel Papáček, Praha 1892.

val vesměs úspěch na domácí scéně a v případě Brna i popularita, kterou některé z her získaly ve Vídni. Tak tomu bylo například s komedií Viktora Alexandroviče Krylova (1838 — 1906) *Havrani*, kterou po vídeňském úspěchu inscenovalo v letech 1886–97 a 1892–93 paralelně jak brněnské, tak pražské Národní divadlo. Na obou scénách byly uváděny i další Krylovovy komedie *Šotek* a aktovka *Medvěd námluvčím*. I když šlo celkem o nenáročné komedie velmi plodného autora více než sta her, vtipný dialog jim zaručoval úspěch. Podobně jako V. A. Krylov využívali dramatických zkušeností Ostrovského i někteří další autoři v té době populární, jako např. Nikolaj Jakovlevič Solovjov nebo Petr Michajlovič Něvežin. V posledním dvacetiletí 19. století byl na českých scénách populární i Alexandr Ivanovič Palm (1823–85), spoluúčastník Dostojevského v kroužku Petraševců, který měl podobný osud jako tento velký ruský spisovatel. Z Palmových her byly u nás hrány v překladu Pavla Durdíka *Náš přítel Někljužev a Starý pán*. Uváděly je nejen přední pražské a brněnské scény, ale i řada venkovských divadel. V Brně jejich inscenace pochvalně komentoval nejvýznamnější divadelní kritik té doby Josef Merhaut, jenž na nich oceňuje to, co se na ruské dramatické tehdy hodnotilo nejvíce — scénický realismus a vtipnost replik. U méně náročné části českého publika, hledajícího v divadle především lehkou zábavu, však měly úspěch i zcela nenáročné komedie I. V. Špažinského (1848 — 1917) *Paní majorka*, *Snadné prostředky* nebo *Trýzeň*, jež vedle Palmových veseloher patřily k nejpobulárnějšímu ruskému repertoáru tehdejších našich divadel.

Není proto divu, že i z her budoucího tvůrce nového dramatického stylu A. P. Čechova se na českých scénách uplatnily velmi snadno především jeho rané komedie. O pohotovosti brněnského Národního divadla nepochybně svědčí skutečnost, že vůbec jako první ze zahraničních scén reagovalo na Čechovovu dramaturgiu, když uvedlo 17. října 1889 Čechovovu jednoaktovku *Medvěd* (1888) v překladu Fr. Vrány.³⁰ V Národním divadle v Praze tento žert inscenovali v novém tlumočení B. Prusika až r. 1905. Zato hned v následující sezóně po brněnské premiéře a dokonce dříve než Malé divadlo v Moskvě uvedlo pražské Národní divadlo Čechovovu komedii *Námluvy* (1888). Premiéra se konala 30. května 1890 v režii Fr. Kolára. Reakce kritiky byla značně odmítavá. Jedinou výjimku tvořila recenze Jaroslava Vrchlického, jenž dobře vystihl návaznost Čechovova humoru na komiku Gogolovu a její hyperboličnost: „Ruský humor je právě velkolepý snad — nebojím se té blasfemie — velkolepější než ruské pa-

30 Vránův překlad zůstal v rukopise. Sr. dipl. práci: Rejnůvová, Jarmila: *Češskaja kritika o ruskom repertuare na scene brnenskogo Nacional'nogo teatra*. Brno, FF UJEP 1968. Vedoucí práce D. Kšicová. Divadelní recepce Čechova je zpracována v poměrné úplnosti: Svatoňová, Ilja: *A. P. Čechov na českých scénách 1889–1914*. In: *Češskaja setkání s ruským realismem*, o. c. 191–346. Fencel, Otakar: *A. P. Čechov a Národní divadlo*. Národní divadlo — List divadelní práce, 31, 1955, 5, 3–18. O pronikání Čechovovy dramaturgie na zahraniční scény srov. Polockaja, E. A.: *Rannij etap mirovoj izvestnosti Čechova (1886 — nač. 1923)*. In: R. D. Kluge (Hrg.). *A. P. Čechov, Werk und Wirkung*. Opera Slavica, B. 18, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1990, T. 2. 987 — 1001. Sr. také *Literaturnoje nasledstvo, Čechov i mirovaja literatura*. Moskva, IMLI AN (v tisku).

thos... Jakou hračku ze slonové kosti, jaký umělecký bibelot by z tohoto nápadu vykřesal takhle About nebo de Musset! Ale co je Rusovi po umělecké formě a po hračkách a bibelotech! On našlápne celou plnou nohou a myslí si, když mně se to líbí, co mi po vás. A má snad také pravdu. Síla jeho medvědího humoru je zdrcující.³¹ Ze srovnání českého překladu Fr. Mikulejského s originálem vyplynulo, že většina výtek tehdejší české kritiky se vlastně týkala obhroublého stylu překladatelova, jenž odpovídal spíše špatným loutkovým hrám než kultivovanému jazyku Čechovovu.³² U obecnstva však měla komedie přesto úspěch, srovnatelný s jejím ohlasem v Petrohradě a Moskvě.³³ Národní divadlo uvádělo *Námluvy* po řadu let. Hra se stala oblíbenou i na ochotnických scénách. Obdobná situace byla ostatně i jinde v zahraničí. Z konfrontace pronikání Čechova do různých částí světa vyplynulo, že mnohem rychleji než dramatická tvorba byla přijímána jeho novelistika. Hrány byly nejdříve obě citované komicke jednoaktovky — v Záhřebě, Nagasaki, Berlíně, Bělehradě, Budapešti, Varšavě, Athénách atd. Dosti váhavě přistupovala divadla k inscenování jeho lyrických dramát. V celkovém přehledu jsou na prvním místě jmenováni Češi a Němci.³⁴ O značné vyspělosti české society svědčí skutečnost, že objevovala Čechovova lyrická dramata nezávisle na jejich přijetí na ruských scénách. Zásluhu o to měl především Bořivoj Prusík, jenž patří bezesporu k tehdejším nejlepším českým překladatelům Čechova. Byl v písemném styku s autorem od r. 1896 do konce jeho života.³⁵ Přestože první Čechovovo lyrické drama *Racek* r. 1896 v Alexandrinském divadle propadlo, čeští obdivovatelé Čechova v tom spatřovali spíše výsledek intrik proti autorovi a nedali se odradit. B. Prusík přeložil drama již r. 1897 pod názvem *Čejka* a zadal je Národnímu divadlu. Na první české scéně se však v té době dosti těžce prosazovala i obdobná filozoficky a strukturně náročná dramata Hauptmannova a Ibsenova, proto bylo uvedení *Racka* neustále odsouváno. Nakonec se hra objevila 26. prosince 1898 na scéně Švandova divadla. Vesměs chladné přijetí hry potvrdilo obavy vedení Národního divadla, jež se až r. 1901 rozhodlo uvést jinou Čechovovu hru — *Strýček Váňa*, kterou již počátkem téhož roku hráli v Plzni a po pražské premiéře i v Brně. Zde uctili dramatikův skon premiérou jeho poslední hry *Višňový sad* (26. 1. 1905), která se jinak na evropské scéně včetně pražského Národního divadla probojovala dosti těžce. Zásadní zlom v české recepci Čechovovy lyrické dramatiky sehrálo pražské hostování MCHATu r. 1906. O existenci tohoto divadla se u nás

31 Hlas národa 3. 7. 1890, cit. in: S v a t o ň o v á , I., o. c. 300–301.

32 S v a t o ň o v á , I., tamtéž.

33 V Petrohradě se jednoaktovka „*Predloženie*“ hrála od r. 1889 téměř každoročně do r. 1906, v Moskvě v letech 1889–1891 a přirozeně i poté. Sr.: *Istorija ruskogo dramatičeskogo teatra*, o. c. t. 6–7, Moskva. Iskusstvo 1982, 487, 1987, 486.

34 P o l o c k a j a , E. A., o. c. 992–994.

35 Sr.: S v a t o ň o v á , I.: *Korespondence A. P. Čechova a některých členů MCHATu s Dr. B. Prusíkem*. Sovětská literatura 1954, 516–521. I g n a t' j e v a , A. I.: *Perepiska A. P. Čechova s jeho českými převodčikami*. Kratkije soobščeniija Instituta slavjanovedeniija 1957, 22, 49–57.

vědělo prakticky od doby jeho vzniku, divadelní specifičnost si však mohli čeští divadelníci ověřit sami až po zhlédnutí jeho inscenací. Ostatně B. Prusík se již r. 1902 obrátil na vedení divadla s prosbou o zaslání textů *Měšťáků* a hry Němiroviče-Dančenka „*V mečtach*“. Úspěch pražského předvedení *Cara Fedora Ioannoviče* A. K. Tolstého, *Strýčka Váni* a hry Gorkého *Na dně* značně ovlivnil naše režijní pojetí Čechova. Zvrat v české divadelní recepci Čechova souvisel ostatně s celkovou změnou estetických kategorií. Dramata Hauptmannova a Ibsenova se sice u nás uváděla již v 80. a 90. letech, zvláště významný byl přínos Švandovy společnosti v Brně, avšak teprve Jaroslav Kvapil začal objevovat specifické rysy Ibsenovy dramatiky ve svých inscenacích *Nory* (1901), *Divoké kachny* (1904), *Paní z námoří* (1905), *Strašidel* (1909), *Opor společnosti* (1910) a *Stavitele Solnesse* (1912). Nepřekvapuje nás proto, že právě Kvapil k nám zve po zhlédnutí berlínského představení Moskevské umělecké divadlo a že dokonce využívá jeho režijních postupů při vlastní inscenaci *Tři sestry* (19. 1. 1907, překl. B. Prusík).³⁶ Systém Stanislavského s jeho zájmem o autentický detail je dnes dostatečně znám z jeho publikací, z bohaté sekundární literatury i z poměrně nedávno zřízeného moskevského muzea Stanislavského. V muzeum se bohužel řadou svých inscenací změnilo zvláště v údobí kultu i samo Moskevské umělecké divadlo. Jeho devadesátiletá existence je živým dokladem toho, že sebelepší umělecká zkušenost nesmí být důvodem k setrvání na mrtvém bodě. Při prvních zahraničních zájezdech počátkem desátých let však MCHAT dal svými inscenacemi závažný umělecký podnět i pro české divadlo. Oprávněné jsou periodické návraty MCHATu k takovým proslulým inscenacím, jako byl Maeterlinckův *Modrý pták* (1908), jenž svou secesní výpravou i kostýmy měl vždy zaručený divácký úspěch. Byl totiž praktickou realizací oné nezbytné bachtinské paměti generací. V případě tohoto představení určeného především pro děti je to zvláště na místě, neboť jeho prostřednictvím se vzájemně propojují generace dědů a vnuků.

Hostování Moskvanů v Praze předcházely i některé inscenace na mimopražských scénách. Významnou roli ve zprostředkování A. P. Čechova sehrálo opět Brno, kde byl již v lednu r. 1905 uveden *Višňový sad* — nedlouho poté, co hru inscenovalo v Prusíkově překladu Švandovo divadlo v Praze. Na scéně Národního divadla se tato finální Čechovova hra objevila až mnohem později — v květnu 1919 v překladu V. Červinky. Roku 1901 uvedlo brněnské i pražské Národní divadlo ještě jednu zdařilou čechovovskou inscenaci — jeho aktovku z hereckého života *Labutí píseň*, hranou jako benefiční představení známého režiséra a herce Josefa Šmahy. Jejím překladatelem byl rovněž B. Prusík, v jehož tlumočení vyšlo i drama *Ivanov* (1905), inscenované s nevelkým ohlasem v Měšťánské besedě na Vinohradech (1906) a v brněnském Národním divadle (1907).³⁷ B. Prusík ostatně přeložil téměř celé Čechovovo dramatické dílo, jež

36 Sr. podrobněji Svatoňová, I.: *A. P. Čechov na českých scénách*, o. c. 324–325.

37 Svatoňová, I.: *Čechov na českých scénách*, o. c. 339. Textovou analýzou Svatoňová dokazuje, že Prusíkův překlad *Labutí píseň* byl jeho nejslabší prací, o. c. 338; t á ž : *Kores-*

se stalo po první světové válce seizmografem změny estetických kvalit na české scéně. Jako tradiční se proto jevilo části české kritiky, především přednímu divadelnímu kritikovi A. Vodákovi a představiteli nastupující divadelní avantgardy Jar. Hilbertovi i pohostinské vystoupení MCHATu z počátku 20. let. Z pražské inscenace *Višňového sadu* (2. 5. 1921) oba totiž vyčetli to, co se později skutečně stalo brzdou rozvoje MCHATu a co zřejmě způsobilo odklon českých divadel od Čechova, charakteristický pro dvacátá léta. Důraz na secesní symboliku, melancholický náznak a impresi, scéna zaplněná autentickými detaily denní reality — to vše působilo tradicionalisticky, a to tím spíše, že z představení v tehdejší podání Moskvanů vymizela čechovovská dvojpolarita — nezbytný ironický podtext, zbavující Čechovova dramata zbytečného patosu.

B. Prusík sehrál významnou roli i jako zprostředkovatel dramát Maxima Gorkého. Jeho zásluhou byly do češtiny přeloženy velmi pohotově dvě nejproslulejší hry *Měšťáci* a *Na dně*. Obě se u nás záhy dočkaly scénických realizací. Rychlost, s níž Prusík reagoval na první hry Gorkého, byla možná právě díky jeho osobnímu kontaktu s Čechovem, který jej již v říjnu 1901 upozornil na to, že dostal od Gorkého hru *Měšťáci* se slibem, že mu text pošle, jakmile bude hra vytištěna. Prusík však na knižní vydání (1902) nečekal. Obrátil se na vedení Moskevského uměleckého divadla a na jeho radu přímo na autora. Výsledkem bylo, že české knižní vydání *Měšťáků* (1902) i jeho inscenace v Plzni v režii V. Budíla (13. 2. 1902) a v pražském Národním divadle v režii J. Kvapila (16. 2. 1902) byly realizovány dokonce s jistým předstihem před premiérou MCHATu, k níž došlo za uměleckého zájezdu divadla do Petrohradu 26. 3. 1902.³⁸ České země tak stály na počátku proslulé pouti nejslavnějších dramát Gorkého po světových scénách. R. 1902 inscenovalo Moskevské umělecké divadlo ještě více šokující hru Gorkého *Na dně*. Jestliže drama *Měšťáci* rozvíjelo turgeněvovské téma otců a dětí do aktuální podoby sociálního sváru, pak bosácká hra *Na dně* odhalovala problematiku lidí sociálně deklasovaných, jejichž vnitřní ušlechtilost působila stejně inovačně jako morální hodnoty postav někdejších Turgeněvových *Lovcových zápisků*. Drama *Na dně* uvedly v průběhu r. 1903 hned tři významné české divadelní scény — plzeňské divadlo, Pištěkovo divadlo na Vinohradech a brněnské Národní divadlo. Hra měla v Brně tři reprízy, což byl za tehdejších poměrů, kdy se hry na mimopražských scénách většinou reprízovaly jen jednou, značný úspěch. Takto hodnotil brněnskou inscenaci i tisk — Lidové noviny, Rovnost a Moravská orlice. Všichni recenzenti se shodli i na základní charakteristice hry. Zdůrazňují především skutečnost, že v dramatu nejsou hlavní a vedlejší role, že každý detail spoluvytváří neúprosné fatum, proti němuž

pondence A. P. Čechova, o. c.; t á ž : A. P. Čechov na pražských jevištích v letech 1890–1938. Sovětská literatura 3, 1954, 625–643.

38 S v a t o ň o v á , I.: Čechov na českých scénách, o. c. 324–325; t á ž: K prvním našim inscenacím Gorkého her *Měšťáci* a *Na dně*. Dopisy Vendelína Budíla a Jaroslava Kvapila B. Prusíkovi. Časopis pro slovanské jazyky, literaturu a dějiny SSSR I, 1956, 3, 456–460. *Istorija ruskogo dramatického teatra*, t. 7, o. c. 49.

se jedinci vržení na lidské dno marně brání. R. 1909 uvedlo Švandovo divadlo na Smíchově ještě Gorkého hru *Poslední* (1908), jejíž incenace byla v Rusku zakázána. Stojí jistě za pozornost, že pražská premiéra předcházela o sezónu Reinhardtovu uvedení v Berlíně (1910).³⁹ Vždyť právě Reinhardtova vynalézává inscenace Gorkého dramatu *Na dně* sehrála významnou roli v popularizaci Gorkého ve střední Evropě. I v daném případě — podobně jako tomu bylo s českými premiérami Měšťáků — Praha přešla Berlín. Je zajímavé, že cyklus her Gorkého o ruské inteligenci z let 1904 — 1906, blízkce korespondující s lyrickou dramatikou Čechovovou — *Letní hosté*, *Děti slunce*, *Barbaři* a *Nepřátelé* — nebyl na našich scénách tehdy uváděn. Revoluční události r. 1905 vyvolaly v českém tisku ohlas spíše v publicistice a v poezii než na našich scénách. Dostatečným impulsem asi nebylo ani rozporuplné přijetí *Děti slunce* a *Letních hostů* na scéně avantgardního petrohradského divadla Komissarževské, tím méně pak zpráva, že *Děti slunce* zcela propadly v Malém divadle.⁴⁰ Ve 30. letech u nás vzbudily zájem spíše hry aktuální politicky a psychologicky, jako byl *Jegor Bulyčov* a přepracovaná verze *Vassi Železnovové*.

V souvislosti s Gorkým se v Čechách psalo také o dramatické tvorbě Leonida Andrejeva. Oba spojovalo dlouholeté přátelství a v počáteční fázi Andrejevovy tvorby i shodné etické a estetické názory. V jedné z prvních českých studií o Andrejevovi píše B. Prusík o budoucím významném představiteli ruského expresionismu dokonce jako o epigonu M. Gorkého,⁴¹ jindy bývají shledávány paralely mezi Andrejevovou hrou *Ke hvězdám* (1906) a *Děti slunce*.⁴² Návaznost na poetiku Gorkého je ostatně patrná jak z této hry, inspirované revolučními událostmi r. 1905, tak z realistického dramatu z prostředí ruských studentů *Dny našeho života* (R 1908, Č 1910, přeložil Stanislav Minařík). Český tisk komentoval dosti podrobně a zasvěceně i taková Andrejevova symbolistická drama, jako je mystérium *Život člověka* (R 1907, Č 1909, přeložil St. Minařík)

39 *Malý slovník rusko-českých literárních vztahů*, o. c. 50–51. *Istorija ruskogo dramatičeskogo teatra*, t. 7, o. c. 53. Sr. také *Náš Gorkij. Sbornik statí a dokumentů*. Praha, Svět sovětů 1952. *Maxim Gorkij u nás*. Praha 1973. K š i c o v á, D.: *Ruská literatura 19. a začátku 20. stol.*, o. c. 184–203. Z ohlasů inscenací her M. Gorkého srov. např.: E. B.: *Měšťáci*. Rovnost 1903, č. 56. E. B.: *M. Gorkij, Na dně života*. Rovnost, Brno, 18. 12. 1903, č. 151. K. Z. K.: *Měšťáci*. Lidové noviny 1903, č. 107, 110. K. Z. K.: *Na dně*. Lidové noviny 1903, č. 290, s. 1–2. *Maxim Gorkij in Deutschland. Bibliographie 1899 bis 1965*. Berlin, Akademie — Verlag 1968. S o n t h e i m e r, I.: *Die russischen Bühnenwerke in Wien in den Jahren 1884–1914*. Diss., rkp., Wien 1945.

40 Záporná kritika představení *Děti slunce* v divadle Komissarževské v Petrohradě vyšla ve Zvonu 6, 1905–1906, 143. Tamtéž srov. zprávu o propadnutí *Děti slunce* v Malém divadle v Berlíně — Zvon 6, 1905–1906, 352. Pod stejnou šifrou — m — jako ostatní zprávy ve Zvonu zde byla otištěna informace, že Gorkij dopsal drama *Letní hosté* — Zvon 4, 1903–1904. Velké množství recenzí provázl v českém tisku počátku století jak překlady dramát *Měšťáci* a *Na dně*, tak jejich inscenace na profesionálních i ochotnických scénách. Sr. rukopisnou bibliografii slavik ve Slovanském ústavu v Praze.

41 P r u s í k, B.: *Epigon M. Gorkého*. Česká revue 1901–02, č. 2, 541–544.

42 *Divadelní list Máje 1905*, č. 1, 281.

nebo *Savva* (1906). Není jistě náhodné, že o *Životě člověka* — oné symbolistické paralele proslulé mystérie Imre Madácha *Tragédie člověka* (1860) — psal výborný znalec díla Lermontova a Nietzscheho Josef Folprecht), který již dříve hodnotil neméně významné Andrejevovo drama *Anathéma*⁴³ První soubornější studii o Andrejevově dramatické tvorbě napsal A. G. Stín. Začátkem 20. let — již po autorově smrti — je komplexně hodnotí Naděžda Mělniková-Papoušková.⁴⁴ Přestože český tisk přinášel zprávy i o jednotlivých ruských inscenacích Andrejevových dramát, na scénu Národního divadla v Praze se dostala jen jednoaktová komedie *Láska k bližnímu* v překladu Vincence Červinky (1909), jež vyšla poté i tiskem. Závažnější expresionistická dramata L. Andrejeva, k nimž patří především hra z divadelního prostředí *Ten kdo dostává políčky* (R 1913, Č 1919, přeložil A. V. Jung), byla inscenována až po převratu. Jako českou premiéru uvedlo hru *Ten kdo dostává políčky* Brno v režii Otty Čermáka (26. 8. 1919). Teprve o rok později se hrála na scéně Národního a Vinohradského divadla. Na podzim roku 1919 inscenovalo Národní divadlo v Praze psychologickou Andrejevovu hru *Kateřina Ivanovna* v překladu L. Dostálové a režii V. Nováka. O několik let později zde uvedli ještě hru *Rozum* (15. 5. 1924, v překladu V. Červinky), kterou o rok později inscenovalo i německé divadlo v brněnské Redutě pod názvem *Der Gedanke*. K odvážným dramaturgickým počínům brněnského městského divadla Na hradbách však patří především inscenace filozofického Andrejevova dramatu *Anathéma* (13. 11. 1924, režie V. Skoch, přeložil A. Borský). Starozákonní tematika je ve hře násobena kontrastním sepětím roviny kosmogonické a reálné, představované rodinou chudého židovského obchodníka. Snad i tento nezvyklý kontrast fatálního a příliš pozemského mohl přispět k rozpačitému a chladnému přijetí hry brněnským publikem.⁴⁵

Pozornosti českých překladatelů však neunikly ani hry dalších představitelů ruské moderny. Tak bylo velmi pohotově přeloženo drama vyšlé z tvůrčí dílny petrohradského salónu manželů Merežkovských *Makový květ* (R 1908, Č 1912, přeložila Ž. Pohorecká). R. 1913 uvedlo toto drama, inspirované traumatem prohrané rusko-japonské války, divadlo na Smíchově.⁴⁶ Jako i v jiných přípa-

43 Folprecht, J.: *Anathéma Leonida Andrejeva*. Čas, 1910, č. 63, příloha: Hlídka Času č. 9, 1. T ý ž: *Život člověka Andrejeva*. Čas 1911, č. 46, 10.

44 Stín, A. G.: *L. Andrejev a jeho poslední divadelní hry*. Nový obzor (Olomouc), 1911, 139–141. Mělniková — Papoušková, N.: *Tragédie ženské duše (psychologická analýza hry L. Andrejeva Kateřina Ivanovna)*. Střepiny, Praha 1921, 94–101; t á ž: *Základy dramatické tvorby L. Andrejeva*. Národní a stavovské divadlo 1923–24, č. 33, 5–7.

45 Sr. dipl. práci Daňkové, Hany: *Hry ruských autorů na scéně Národního divadla v Brně v letech 1906–1934 a jejich ohlas v dobovém denním tisku*. FF UJEP Brno 1981, ved. D. Kšicová. Srna, Zdeněk: *Ruská a sovětská dramatika v devadesáti sezónách činohry státního divadla v Brně*. Sborník Janáčkovy akademie muzických umění 1980, 7. Brno — Praha, SPN 1980, 205–226. Cymborská — Lebová, Maria: *Dramaturgia Leonida Andrejewa*. Warszawa, PWN 1982.

46 Autory dramatu *Makový květ* byli D. S. Merežkovskij, Z. Gippiusová a D. Filozofov. Referát o premiéře konané 14. května 1913 napsal V. Tille do *Národní politiky* 1913, č. 132, s. 11.

dech, reagovalo české překladatelství na další, tentokrát již samostatnou hru Merežkovského Pavel I. (1909) velmi pohotově. V Rusku nemohlo být toto originální historické drama vydáno, tím méně pak inscenováno. Je v něm totiž poprvé otevřeně vylíčeno spiknutí proti *Pavlu I.* a carova vražda, v jejímž pozadí je jeho vlastní syn Alexandr I. Tabu trvalo až do svržení rodu Romanovců v únoru r. 1917. Český překlad S. Minařika (1910) proto předešel první ruské vydání o sedm let. Na scéně Národního divadla se však drama objevilo až r. 1920, a to v novém překladu R. Kautského a v režii Jar. Hurta pod rozšířeným názvem *Smrt cara Pavla I.* O rok později se ve Vinohradském divadle hrálo i další historické drama Merežkovského *Carevič Alexej* (1921), v němž pro změnu dává popravit otec — Petr Veliký — svého syna Alexeje. O představení referoval v Jevišti (1921, č. 6) Jindřich Vodák. V I. ročníku téhož časopisu analyzovala dramatickou tvorbu Merežkovského N. Mělniková — Papoušková. Ruská historická dramatika byla v Praze představena také díky hostování Moskevského uměleckého divadla, jež r. 1906 uvedlo jedno z nejsuggestivnějších dramát o etických problémech intelektuálů. Právě takto totiž pojal postavu tzv. slabého cara Fjodora Joannoviče ve stejnojmenném dramatu Alexej Konstantinovič Tolstoj. Takovéto hry mají největší úspěch v době politické deprese a stagnace. Proto drama nastudoval MCHAT právě po porážce revoluce r. 1905. Z téhož důvodu byly úspěšné jeho inscenace ve Vinohradském divadle i v Mahenově činohře v Brně za prosovětské konsolidace sedmdesátých let.

Výraznými představiteli ruské modernistické dramatiky byli kromě jmenovaných autorů také Fjodor Sologub a Michail Arcybašev. Podobně jako v próze odlišují se i jejich dramata zásadním vztahem k základním otázkám života a smrti. Jsou to v podstatě antipodi. Sologub představuje svými dramaty *Vítězství smrti* (*Poběda smerti*, 1907) a *Dar moudrých včel* (*Dar mudrych pčel*, 1906) její pesimistickou variantu, zastoupenou v ruské dramatice přelomu století apokalyptickým dramatem V. Brjusova *Země* (1903) nebo analogickými díly L. Andrejeva *Anathéma*, *Car hlad* nebo *Černé masky* (1907).⁴⁷ Tvorba Arcybaševa, rozvíjející poetiku naturalistického detailu, směřuje spíše k optimistické vitalistické variantě, již bývá dáváno v dramatických realizacích více prostoru. Není proto divu, že o Sologubově dramatu *Vítězství smrti* přinesl informaci pouze Vídeňský deník (1907) v souvislosti s inscenací tohoto díla v divadle Komissarževské. Zato se u nás hrál Arcybašev. Jeho drama *Žárlivost* nastudovalo r. 1919 Vinohradské divadlo i brněnské Národní divadlo (překl. L. Dostálové, režie V. Jiřikovský).

Zastoupení ruského dramatu v českém překladatelství i v divadelní praxi bychom mohli ještě doplňovat. Z významnějších autorů byl na přelomu století populární v Rusku i zahraničí prozaik, dramatik a režisér Vladimír Ivanovič Němirovič-Dančenko, jenž proslul především jako spolupracovník Stanislavského

47 Sr. K š i c o v á, D.: *Fenomen secessiona v ruskoj i avstrijskoj dramaturgii konca 19 – načala 20 vekov*. Wiener Slavistisches Jahrbuch, B. 36, 1990, 95–112, zde je citována další literatura.

v Moskevském uměleckém divadle. V Čechách byl znám již deset let před prvním příjezdem MCHATu do Prahy r. 1906. Jeho hry *Šťastný člověk* (1887), *Zlato* (1894), *Cena života* (1894) u nás byly překládány od poloviny 90. let. Na scénu Národního divadla v Praze se však dostala jen jediná z nich — *Šťastný člověk* (1894, přel. J. Vojta-Slukov).

Přehled ruské dramatiky na českých scénách by bylo možné ještě rozšířit údaji o celé řadě ruských, francouzských a posléze i českých dramatinizací proslulých románů L. N. Tolstého, F. M. Dostojevského, I. S. Turgeněva aj. Zvláště aktivní byli po této stránce v Brně, kde již v desátých letech uváděli francouzskou dramatinizaci Tolstého — *Vzkříšení* (1907) H. Bataillea, českou variantu *Anny Kareninové* z pera Karla Fořta (1910) a Jana Bora (1932–33), ruskou dramatinizaci *Zločinu a trestu* Dostojevského od J. A. Pluščevského pod jménem hlavního hrdiny *Raskolnikov* (1912), Waltrovu podobu *Uražených a ponížených* (1931–32), Götzovo ztvárnění *Výrostka* (1934–35) atd. Za roli M. T. Berežkovové v Borově dramatinizaci Gončarovovy *Strže* (1939–1940) získala brněnská herečka Jarmila Urbánková národní cenu.⁴⁸ V Národním divadle v Praze je tato hra uváděna mezi prvními deseti nejzdařilejšími inscenacemi. J. Bor, který se stal v lednu 1939 novým šéfem Národního divadla, se tak přihlásil k tradici svých vynikajících režii ruských her ve Vinohradském divadle, v jehož čele stál od r. 1927. Na Vinohradech tehdy uvedl i řadu svých dalších dramatinizací: *Bratři Karamazovových* a *Idiota*, *Anny Kareninové* či Šolochovovy *Rozrušené země*. Jako žák Reinhardta a Moskevských měl ostatně k ruské literatuře velmi blízko.⁴⁹ Národní divadlo v téže době uvádělo jiné dramatinizace těchže románů: *Bratry Karamazovovy* v úpravě J. Copeaua a J. Crouéa (1921–22), Götzova *Idiota* (1928) a *Běsy* (1929–30). Repertoár tohoto typu doplňovalo přirozeně i Ruské komorní divadlo v Praze, jež uvedlo např. slavnostní představení *Šlechtického hnízda* (1923).

Úkolem tohoto přehledu nebylo vytvoření vyčerpávající bibliografie českých překladů a inscenací ruských autorů. Šlo spíše o doklad toho, že ruská dramatika přes tolikrát konstatovanou nekonformnost divadelního projevu, a snad právě pro ni, přitahovala české divadelníky a při zdařilých inscenacích také divadelní publikum. Svými nejlepšími projevy vytvářela zdravou protiváhu dramatické západoevropské. Zájemem o drsnou životní realitu korespondovala zvláště koncem století s intencemi tvorby domácí.

48 S r n a , Z.: *Ruská a sovětská dramatika*, o. c.

49 P r o c h á z k a , Jaroslav: *Generace za Hilarem a Odstrčilem. Rozrušené desetiletí Národního divadla. Soupis repertoáru Národního divadla v Praze v sezónách 1935–1945*. Praha, Athos 1945, 38.

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ЧЕШСКОЙ СРЕДЕ ДО МЕЖВОЕННОГО ПЕРИОДА

Русская драматургия стала проникать в чешскую среду со второй половины 19-го века. Хотя отрывок из *«Бориса Годунова»* был напечатан уже в 30-е годы, пушкинская пьеса стала известной лишь благодаря опере М. П. Мусоргского. Выдающаяся комедия А. С. Грибоедова *«Горе от ума»* была переведена только в конце века, а на чешские сцены попала в конце 10-х гг. 20-го века. Романтическая пьеса М. Ю. Лермонтова *«Маскарад»*, переведенная лишь в межвоенный период, была поставлена впервые за границей в Брно в 1941 г. — в столетнюю годовщину смерти поэта. Итак, русская драматургия 19-го века в Чехии была известна лишь некоторыми своими произведениями: гоголевским *«Ревизором»*, сценической постановкой *«Тараса Бульбы»*, *«Свадьбой Кречинского»* Сухово-Кобылина и, прежде всего, пьесами А. Н. Островского, пропагандистом которых стал знамый театральный критик Ян Неруда. Почти неизвестными остались в Чехии пьесы Писемского, Салтыкова-Щедрина и Тургенева, проза которого привлекала внимание многих чешских читателей.

На рубеже столетий стали популярными прежде всего наиболее нашумевшие пьесы, к которым принадлежала *«Власть тьмы»* Л. Н. Толстого, (ставился также его *«Живой труп»*) и социально заостренные драмы М. Горького *«Мещане»* и *«На дне»*. Однако преобладающим репертуаром были скорее легкие комедии развлекательного характера. Поэтому инсценировались прежде всего пьесы тогда популярных авторов В. А. Крылова, Н. Я. Соловьева, П. М. Невежина или А. И. Пальма. А. П. Чехов также стал известен на чешских сценах благодаря своим ранним комедиям. Особенно его *«Предложение»* оставалось в репертуаре в течение нескольких лет, несмотря на довольно плохой перевод. Гораздо больше переводился, как, впрочем, и в других странах Европы, Чехов — прозаик. Выдающиеся лирические пьесы Чехова стали привлекать к себе внимание лишь после пражских гастролей МХАТа в 1906 г., когда был показан и *«Царь Федор Иоаннович»* А. К. Толстого. Инсценировки лирических пьес Чехова с успехом ставил тонкий знаток лирической сценографии Ярослав Квапил, сумевший впервые по настоящему оценить также Ибсена и Гауптманна. В 10-е годы переводились также пьесы Л. Андреева, однако, их постановки осуществлялись лишь после возникновения Чехословацкой республики. Тогда же ставились пьесы и других представителей русского модернизма: до революции запрещенная драма *«Павел I»* Д. С. Мережковского, *«Ревнивость»* Арцыбашева и др. Русский модернизм в области драматургии оставался, однако, довольно экзотической частью репертуара чешских театров. Его представители были известны чешским интеллектуалам скорее благодаря прогрессивной чешской критике. Гораздо более популярными на помостках чешских театров кроме вышеупомянутых пьес были постановки известных романов Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, а впоследствии и М. А. Шолохова. Чешская критика оценивала прежде всего правдивость и незаурядность русской драматургии.

