

MISCELANEA

DRAMATIKA RUSKÉHO SYMBOLISMU PODRUHÉ

KŠICOVÁ, D., KLEIN, P. *Dramatika ruského symbolismu II. Dimitrij Merežkovskij Pavel I.* Brno 2003.

Zcela v duchu úvodního slova první knihy *Dramatiky ruského symbolismu* (Kšicová, Klein 2001), v němž autoři předkládají svou vizi vydávat postupně hry, které vznikaly od přelomu 19. a 20. století do začátku 20. let, vyšel roku 2003 druhý svazek. Zatímco první svazek zahrnoval devět her dvou autorů (K. Balmonta a V. Brjusova) v originálu, obsahuje druhý díl hru jediného autora (D. Merežkovského) publikovanou v zrcadlovém překladu. Jestliže byl tedy první díl *Dramatiky ruského symbolismu* určen především studentům rusistiky a ruský jazyk ovládajícím teatrologům (o čemž svědčí i pojmenování skriptu, jehož Danuše Kšicová užila v úvodu knihy), najde druhá kniha nepochybně více čtenářů.

D. Merežkovskij (1866 – 1941) patří mezi tzv. starší ruské symbolisty (o první vlně ruského symbolismu pojednávají autoři podrobněji ve studii v prvním svazku). Úvodní stať nazvaná *Úporné hledání smyslu* představuje tuto mnohovrstevnatou osobnost včetně jejího života coby politického emigranta. Ačkoli Merežkovského dramatika byla až do nedávna pozapomenuta, napsal tento autor patnáct her a dva filmové scénáře. Drama *Pavel I.* začleňují autoři do skupiny „historických dramát s politickým záměrem řešících složité filozofické a psychologické problémy“. Inspirace velkými historickými postavami se projevila také v dalších Merežkovského hrách (*Julian Apostata, Carevič Alexej*) nebo ve filmovém scénáři *Boris Godunov*. Autentičnosti a plastičnosti výsledného obrazu dosahoval dramatik mimo jiné pečlivým studiem historických materiálů, což – jak dodávají autoři – bylo typické i pro další ruské symbolisty. Druhá část studie rozkrývá samotnou hru a stopuje její osudy na českých a evropských scénách. Pro nás je zajímavé její výpravné uvedení v pražském Národním divadle v roce 1920 (pod názvem *Smrt Pavla I.*, v režii Jaroslava Hurta), v němž hlavní roli ztvárnil Eduard Vojan (dokumentaci zahrnující fotokopii informačního plakátu ND, scénické návrhy a portréty jednotlivých herců v kostýmech nalezne čtenář v obrazové příloze knihy).

Při čtení samotného dramatu si čtenář nemůže nevzpomenout na podobné hry, v jejichž centru jsou historické osoby svérázných panovníků. Nejvíce se možná bude vnucovat myšlenka na historické hry Strindbergovy, které vznikly nedlouho před dramaty Merežkovského (v letech 1899 – 1903). Zvláště Strindbergova hra *Erik XIV.* láká ke srovnání. Podobnosti můžeme najít zvláště v komplexnosti pojetí hlavních hrdinů. Portréty obou panovníků jsou psychologicky velmi propracované. Zvláštní důraz kladou oba autoři na dvojlomnost jejich charakterů – car Pavel I. je na jedné straně představen jako krutý vládce (Erik XIV. zase jako vládce svěhlavý a chybný), jeho druhá tvář je však bezbranně něžná (Erik je pro změnu nekrálovsky dětinský). Velmi podobná je i dramatická kompozice některých scén. Hned v prvním obrazu Merežkovského hry jsou aktéři přítomni carovu záchvatu zuřivosti, jehož důsledkem je surové zbití šikovatele. Dokud carův syn nezakročí, ostatní postavy jeho výlev vyděšeně komentují, čímž pomáhají vy-

stupňovat tíživou atmosféru a vytvořit obraz krvežíznivého tyрана. Podobně předměty vrhané rozmrzely Erikem po dvořanech v prvním jednání Strindbergovy hry spolu s komentáři tohoto krále počínání z úst jeho sekretáře a milenky Karin skládají dohromady obraz náladového krále jednajícího často pod vlivem svých emocí. Tam, kde je ovšem Merežkovský historicky přesný, Strindberg fabuluje a o prameny se opírá jen volně. Podobně celkové vyznění obou her se liší. Strindberg chce svým pojetím královské osoby především provokovat (ve své době hlavně zapšklé švédské historiky), Merežkovský se naopak snaží o pravdivou a komplexní rekonstrukci carova charakteru.

Nicméně určité blízkosti obou dramát se není třeba divit – má se za to, že celá Strindbergova dramatika jeho tzv. poinfernovského období (po roce 1897) byla symbolistům inspirativním zdrojem.

Knihu *Dramatika ruského symbolismu II.* uzavírá užitečný poznámkový aparát, který pomůže s orientací čtenářům neznalým ruských reálií, a fotografie dokumentující nedávný slavnostní ceremoniál pořádaný k výročí založení města Gatčina (bývalého sídla carských vojsk), při němž car Pavel I. a jeho vojsko ožilo v podobném duchu, jako u nás každoročně ožívají vojska, která se střetla u Slavkova v Bitvě tří císařů.

Samotný překlad je již třetím českým převodem Merežkovského hry do češtiny (první překlad pochází z roku 1910, druhý z roku 1919). Je to překlad svižný a čtivý prokazující autorovi dobrou službu. Snad upoutá a inspiruje k novému nastudování i některé z českých dramaturgů.

Jestli bude mít *Dramatika ruského symbolismu* také třetí pokračování, autoři tentokrát neslibují. Jistě by to stálo za to a my, kterým čtení v originále činí už trochu potíže, se přimlouváme za to, aby také třetí svazek obsahoval hry v zrcadlovém překladu.

Karolína Stehlíková

FOSSEHO POZDRAV ZE SEVERU

FOSSE, J. *Jméno – Noc zpívá své písně*. Praha: Divadelní ústav, 2002.

Publikace přináší překlady dvou tématicky příbuzných her Jona Fosseho (* 1959), předního současného norského spisovatele, držitele řady prestižních ocenění za původní tvorbu. O úspěchu autora vedle jednoznačně kladného přijetí v domácím prostředí svědčí však především ta skutečnost, že se Fosse stává dnes po Ibsenovi nejhranějším norským dramatikem také na evropských scénách. Jeho hry uvádí divadla v Německu, Rakousku, Francii, Nizozemí, Estonsku, Finsku, Polsku, Portugalsku či právě České republice. Vzrůstající popularita umělce, debutujícího v oblasti dramatické tvorby již v roce 1994 hrou *Nikdy se nerozjedeme* (*Og aldri skal vi skiljast*, 1994), proto přiměla také českou teatroložku Karolínu Stehlíkovou pokusit se přenést do našeho domácího prostředí některé z Fosseho svérázných pohledů na dnešní svět. Ve spolupráci s Divadelním ústavem a pod hlavičkou prestižní edice Současná hra (svazek 24) vyšla tedy v roce 2002 dvojice Fosseho dramát.

Svazek otevírá hra *Jméno* (*Nammet*, 1995), stavící svůj sujet na zdánlivě banálním momentu hledání jména pro dosud nenarozené dítě. Na pozadí rodinného konfliktu, který Fosse mistrně uzavírá do svérázného kruhu šestice vzájemně propletených vztahů blízkých osob, dramatik pozvolna rozkrývá „tichý svět“ severských reálií, personifikovaný do podoby intimních spojení uvnitř rodiny. Hlavní pozornost je (ostatně jako u Fosseho vždy) upřena na problém komunikace mezi nejbližšími, jejichž vnitřní subjektivní představy světa