

Hložková, Hana

## Ibsen očima současníka

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická.* 2006,  
vol. 55, iss. Q9, pp. [191]-193

ISBN 978-80-210-4289-6

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114465>

Access Date: 16. 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.

## MISCELANEA



## IBSEN OČIMA SOUČASNÍKA

STEHLÍKOVÁ, Karolína (ed.). *Ipsa ipsa Ibsen. Sborník ibsenovských studií*. Soběslav: Elg, 2006.

První publikace zatím neznámého nakladatelství Elg *Ipsa ipsa Ibsen* vznikla z podnětu českých nordistů a zástupců norského velvyslanectví v Praze, jakožto jedna ze součástí plánovaných oslav stého výročí úmrtí Henrika Ibsena v roce 2006. Sborník, který dnes můžeme držet v rukou, dodržel původní záměry jeho iniciátorů – obsahuje nové české studie o Ibsenovi a to z pohledu teoretiků i praktiků.

Editorka *Sborníku ibsenovských studií* Karolína Stehlíková v předmluvě blíže popisuje jeho genezi, ale i koncepci, která je otevřená širokému okruhu seriózních zájemců o osobnost a dílo Henrika Ibsena tzv. od studentů až ke dramaturgům. Právě ona „otevřenost“ je na tomto sborníku velmi sympatická. Publikace je přehledně uspořádána do tří bloků – teatrologického, literárněvědného a translatologického a do divadelně praktického, které obsahují konkrétní studie dvanácti autorů. Její součástí jsou také přílohy, jež ze sborníku činí i cennou faktografickou příručku.

Úvodní a zároveň nejrozsáhlejší blok se zaměřuje na studie divadelněvědné. První studie – od **Františka Černého** – s výmluvným názvem *Potomstvo se bude musit učit jeho jméno zpaměti* velmi důkladně mapuje historii uvádění dramát Henrika Ibsena v českých zemích. Černý ve své studii objasňuje situaci české kulturní společnosti sedmdesátých let 19. století, do které začíná pomalu pronikat (v té době) provokativní norský dramatik a v souvislosti s ní popisuje všechna zásadní provedení jeho her do roku 1906. Zaměřuje se na soubory, které ibsenovskou dramaturgiu uváděly takřka programově, ale i na způsob herecké práce, která se v souvislosti s Ibsenem značně proměnila apod. Součástí jeho studie je soupis prvních českých nastudování ibsenových her za autorova života a bohatá fotodokumentace. V následující studii *Proměny a kontinuita* se **Zdeněk Hořínek** zamýšlí nad „spojnicemi“ Ibsenova díla s dneškem, zejména z hlediska stavby dramatu a témat, které začaly ovlivňovat mnohé „poibsenovské“ tvůrce. Příklady „proměn a kontinuity“ dokládá na konkrétních dramatech – např. Peer Gynt, Opyry společnosti, Rosmersholm a Nora. Autorka studie *Co se stalo, když Nora poprvé opustila manžela aneb Ibsenova Nora jako feministický diskurs* **Lenka Jungmannová** zkoumá feministický kontext Ibsenových dramát, zejména pak hry Nora, a vliv na tvorbu dramatické Elfriedy Jelinekové, speciálně na její hru *Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb Opyry společnosti* z roku 1977. Jungmannová se zamýšlí nad transponováním sociálních témat 19. století do současnosti a zejména nad jejich proměnami, které např. v tvorbě Jelinekové dospěly k teoriím o pohlaví. Divadelněvědný blok uzavírá studie **Pavla Kleina** *Ibsen a Brno: geneze. Zapomenutý Císař a Galilejský*, vyrovnávající dluh inscenaci, která byla českou teatrologií nedopatřením zapomenuta. Středem Kleinova zájmu je Císař a Galilejský – inscenace brněnského Národního divadla z roku 1933, která se stala jednou z přelomových jevištních počinů na této scéně. Nejen prvenství v uvedení Ibsenovy hry, ale také její výklad, režijní práce Rudolfa Waltera a scénografická koncepce Otakara Mrkvičky totiž přispěly k celkově progresivní proměně inscenačního stylu brněnské činohry. Studie

je navíc doplněná unikátními scénickými návrhy Otakara Mrkvičky a soupisem ibsenovských inscenací na scénách Národního divadla v Brně od roku 1887 do 2005.

Blok literárněvědný a translatologický začíná studií **Martina Humpála** *Kierkegaard jako intertext v Ibsenově dramatu Brand*. Jmenované drama ve verších vzbudilo ve své době vlnu vášnivých diskusí z hlediska svého tématu, věnujícího se extrémnímu idealismu a jeho možnými následky. Humpálova studie však zkoumá zejména myšlenkové „proudy“ významného severského filozofa Sorena Kierkegaarda, které se – ať už záměrně nebo podvědomě – promítly právě do Ibsenovy přelomové hry Brand. **Jiří Munzar** se ve studii *František Xaver Šalda a Henrik Ibsen* zaměřuje na celoživotní zájem jednoho z nejvýznamnějších českých literárních kritiků o tvorbu tohoto severského dramatika. Prostřednictvím konkrétních citátů z recenzí na Šaldově kritické tvorbě dokládá vliv nejen Ibsenových myšlenek, zejména pak individualismu a boje jednotlivce proti konvencím, ale i způsobu tvorby jeho dramatu. Z názvu studie **Heleny Kadečkové** *Peer Gynt: překlady a inscenace* je patrné, že se autorka zabývá proslulým básnickým dramatem, které zkoumá z hlediska rozdílnosti jeho výkladů v norském prostředí a skrze prostředníka tj. překladatele v prostředí českém. Kadečková ve studii popisuje přelomové inscenace v Norsku a v „západní“ Evropě, a to od jejich počátků až do dneška, neopomíná ani problematiku uvádění Peera Gynta na českých jevištích. **Jarka Vrbová** ve studii *Ibsen nejevištní. Několik poznámek k Ibsenově poezii* zkoumá proud existenciálních myšlenek, který se začal vyskytovat už v básnických počátcích Ibsenovy tvorby. Na příkladech rané Ibsenovy poezie dokládá počátek jeho přerodu v osobnost dramatika.

Ve třetím bloku je prostor k vyjádření věnován divadelním praktikům. **Václav Cejpek** – autor studie *Co zbylo z Ibsena?* se zabývá problematikou interpretace Ibsenových dramát v průběhu jejich uvádění na českých jevištích, zejména v období 20. století. Zároveň objasňuje důvody, které inscenátory – v kontextu soudobé jevištní tvorby, tíhnoucí spíše k vizualitě – nutí k výrazným textovým úpravám apod. Příspěvek **Lubomíra Vajdičky** *Stretnutia s Ibsenom* vznikl z odpovědí na otázky, kladené prostřednictvím e-mailu, proto se od ostatních studií značně odlišuje. Režisér Vajdička v něm popisuje svoje režijní zkušenosti s Ibsenem, kterého nejčastěji inscenoval ve slovenských divadlech. Studie **Barbary Vrbové** *Munch a Ibsen: vzájemné inspirace* dokumentuje divadelní „setkávání“ nekonvenčního dramatika s expresionistickým malířem. Vrbová se zaměřuje na počátek a průběh vzájemné inspirace obou umělců a zejména na moment, kdy byl Munch přizván režisérem Maxem Reinhardtem ke scénografické práci pro inscenaci Přízraky. Studie je doplněna scénickými návrhy Edvarda Muncha k Ibsenovým hrám, které vlastní Munchovo muzeum v Oslo. *Moji Ibseni v norském Národním divadle* je název „biografické“ studie scénografa **Luboše Hrůzy**, který v průběhu své emigrace v Norsku tvořil zejména pro Národní divadlo v Oslo. Hrůzova studie si může dovolit s nadsázkou komentovat nejen tradiční postavení Ibsena v norské divadelní kultuře a s tím související problematiku interpretace jeho děl, ale i průběh vzniku jednotlivých inscenací – od režijně-scénografické koncepce až po kompletní souhrn s herci. Principy své tvorby bohatě dokumentuje výtvarnými návrhy.

Každá ze dvanácti studií je – kromě nezbytného poznámkového aparátu pod čarou a soupisu použité literatury – opatřena shrnutím v norském jazyce. Jako velmi praktické se jeví umístění stručného avšak výstižného biografického hesla o autorovi přímo za studií. (Čtenář ušetří čas, který v mnoha sbornících věnuje hledání v rejstříku na konci knihy.) Nedílnou součástí sborníku jsou dvě přílohy. První mapuje originální znění Ibsenových her a jejich české názvy, druhá je soupisem inscenací her Henrika Ibsena, uvedených na českých jevištích v letech 1945 – 2005.

*Ipse ipsa Ibsen* je obsahově hodnotný a precizně sestavený sborník prací, který by se měl ocitnout v příruční knihovně každého, kdo se hodlá tvorbou Henrika Ibsena zabývat, ať už studijně nebo prakticky. Nakladatelství Elg se tímto počinem podařilo zaplnit stávající mezeru mezi odbornými publikacemi o dramatikovi, který významně ovlivnil i české divadlo. Navíc tak učinilo „očima současníka“. Neměli bychom opomenout, že k dobrému dojmu z publikace přispívá velkou měrou i její celkový vzhled – od obálky, vnitřní úpravy až k volbě písma. Ke závěrečnému zvolání v předmluvě, znějícímu: „Doufáme, že se neztratíš!“, tudíž odpovídám: „To si piš, že ne!“.

Hana Hložková

## K HOSTOVÁNÍ KABARETU PFEFFERMÜHLE V ČESKOSLOVENSKU

Ve třicátých letech minulého století se v souvislosti s hrotící se situací v Německu stává Československo jednou z vyhledávaných oblastí německých exulantů. Stále silná německá menšina, vyvíjející rozsáhlé spolkové aktivity, po století pěstovaná znalost německého jazyka i celková vstřícnost vůči německým běžencům, tvořila z našeho státu další dostupné centrum antifašistických uprchlíků. V tomto období prochází naší republikou spolu s vlnou intelektuálů také mnozí kulturní pracovníci, výjimkou není ani Bertolt Brecht, Erwin Piscator nebo Max Reinhardt.

Není náhodou, že krátce po ustavení prvních azylových domů je voláno také po divadelní práci. Díky tomu vznikají první pokusy o vznik a ustavení takových provozů především v rámci malých divadelních forem. Jejich aktivita byla často zaměřena právě na protifašistickou agitaci. Již v roce 1933 vzniká po vzoru Burianova Děčka tzv. Studio 1934, které se například pokusilo po svém – totiž v agitačním duchu – využít principy voicebandu. Nelze opominout ani projekt českých a německých divadelních pracovníků přinášející na scénu Stavovského divadla v roce 1936 přes sto let starou Štěpánkovu dvoj-jazyčnou hru *Čech a Němec*, v níž excelovali čeští i němečtí profesionálové.

Zvláštní pozici mezi divadelními aktivitami německých uprchlíků zaujímá kabaret Eriky Mann Pfeffermühle (Mlýnek na pepř), jemuž dal název otec zakladatelky, významný spisovatel Thomas Mann. Právě Erika Mann se stala ústřední tvůrčí osobností, byla nejen výraznou herečkou, ale také autorkou většiny textů pozoruhodné literární kvality. Kabaret Pfeffermühle založila s podporou svého bratra Klause na sklonku roku 1932 v Mnichově. Pro velký zájem publika se provoz kabaretu zakrátko přestěhoval do větších prostor ve Schwabingu. Do slibného počátečního úspěchu ovšem zasáhly historické události. Po požáru Říšského sněmu se podobně jako mnozí jiní rozhoduje Erika Mann a někteří další členové souboru pro exil. Své působiště nalézají ve Švýcarsku, konkrétně v Curychu, kde se zanedlouho spojí s dalšími divadelními pracovníky a ještě v říjnu roku 1933 obnovují aktivitu původního Pfeffermühle.

Tehdy se už ovšem zcela proměňuje nasazení repertoáru, jenž původně vycházel z tradic německého literárního kabaretu, odkud přebírá především formu spojující konferenci se sólovými výstupy, recitací, zpěvem a tancem. Pod vlivem politických událostí dochází k daleko výraznější protifašistické angažovanosti. I když ani ve Švýcarsku nebyla situace jednoduchá: kabaret čelil útokům místních fašistů a byl také nucen podřídit se zásahům cenzury. I díky tomu se autoři obrací k jinotajům a metaforám, náznakům, zašifrovaným narážkám, které navzdory různým omezením lákaly diváky.

Vzhledem k vzestupu diváckého zájmu o jeho tvorbu začíná rozvíjet Pfeffermühle zájezdovou činnost. Po hostování ve většině švýcarských kantonů se kabaret dostává také