

Stehlíková, Karolína

Norské drama 20. století slovem i tělem

Theatralia. 2016, vol. 19, iss. 1, pp. 317-320

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2016-1-20>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/135065>

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.

Norské drama 20. století slovem i tělem

Karolína Stehlíková

Ivo de Figueiredo. *ord/kjøtt. Norsk scenedramatikk 1890–2000*. Oslo: Cappelen Damm, 2014. 501 s.

Autor knihy, jejíž název v češtině zní *slovo/tělo. Norská scénická dramatika 1890–2000*, není původem teatrolog ani literární historik. Jeho domovským oborem je historie a de Figueiredovy první knihy také čerpaly témata z norských dějin. Obrat nastal v roce 2002, kdy čerstvě oceněnému autorovi nabídlo nakladatelství Aschehoug takřka životní výzvu – zpracovat nový životopis Henrika Ibsena u příležitosti stého výročí úmrtí světově proslulého dramatika. Ivo de Figueiredo souhlasil, a tak se dostal k psaní o divadle. Dvoudílný životopis Henrika Ibsena vyšel v letech 2006 a 2007, český překlad jeho jednodílné verze s názvem *Henrik Ibsen. Člověk a maska* publikovalo nedávno nakladatelství Karolinum (viz recenze Barbary Gregorové uveřejněná v tomto čísle *Theatralii*). Nový životopis Henrika Ibsena sklídl mediální i odbornou pozornost, která stála v pozadí další práce „na zakázku“.

Profesní organizace Asociace norských dramatiků (Dramatikerforbundet) autora oslovila, aby u příležitosti 75. výročí její existence napsal knihu, která by podrobně pojednala norské drama napsané po Henriku Ibsenovi. Výsledkem je úctyhodná publikace o pěti stech stranách s bohatým fotografickým doprovodem, která zahrnuje norské drama napsané „pro scénu“ v letech 1890–2011 (proto také podtitul „Norská scénická dramatika“). Autor ze své pozornosti cíleně vynechává rozhlasovou a televizní dramaturgii, dramaturgii pro

děti a mládež a víceméně pomíjí projektové divadlo, rozvíjející se v Norsku od 70. let 20. století.

Vzmemme-li v úvahu prostý fakt, že norská dramatika 20. století není až na několik drobných výjimek bohatá na autory a díla, která by byla známá také za hranicemi Norska, vnucuje se otázka, jak by asi vypadala podobná kniha o dramaturgii české, kdyby byla podobně koncipovaná.

Knihu otevírá kapitola nazvaná „Ibsenův stín“ a ukončuje kapitola „Fosseho světlo“, což automaticky sugeruje představu jezdyce na stupnici kontrastu, který se z temna postupně posouvá k většímu jasnu. Mohlo by se na první pohled zdát, že autor moderní vývoj norské dramaturgie skutečně takto vidí. Mapuje dílo více i méně úspěšných Ibsenových kolegů, epigonů i jeho „popíračů“ až po dramaturgii, jejichž tvorba se od té Ibsenovy liší jako den a noc, která nicméně svou opakovanou uváděností a překládaností dokazuje, že byl nalezen nový funkční model. Jenže cesta, kterou de Figueiredo sleduje, pochopitelně není úplně takto přímočará a navíc je pravda, jak poukázala Wenche Larsenová ve své polemice proslouvané v podobě přednášky na univerzitě v Oslu, že díky postulovanému omezení na drama „pro scénu“ je ke všemu přiznaně osekáná o mnoho pozoruhodných odboček a možná tak sama zůstává v ibsenovském stínu. K tomu de Figueiredo namítá, že nějak svou práci ohraničit musel. Koneckonců zadání kni-

hy vzešlo od organizace, která sdružuje lidi produkující text.

V kapitole „Ibsenův stín“ podrobil autor rozboru díla dramatiků, kteří byli Ibsenovi generační soupeřníci (Alexander L. Kielland, Amalie Skramová) či jen o něco mladší kolegové (Arne Garborg, Gunnar Heiberg). Již v tomto okamžiku přichází na rozdělání, kterého bude dále užívat v celé knize. Rozdělení na dramatiky pravé (pro něž je drama primárním žánrem a které v norské dramatice pokládá za zřídkačivý jev) a dramatiky nepravé (kteří si k psaní dramatiky jen odkakují z jiných žánrů). Autor nedochází k nabízejícímu se závěru, že praví dramatici (věnující se dramatu většinou šíří svého tvůrčího záběru) píšou ty nejdůležitější a nejlepší hry. Ačkoli tomu tak je nejčastěji, tvrdí de Figueiredo, existují i výjimky potvrzující pravidlo. V této souvislosti jmenuje např. spisovatele Arne Garborga, autora jedině, ovšem dodnes fungující hry s názvem *Učitel*, nebo bytostného modernistického lyrika Sigbjørna Obstfeldera.

Mezi nepravé dramatiky patří podle de Figueireda i spisovatel Knut Hamsun, jeden z norských držitelů Nobelovy ceny za literaturu. V kapitole nazvané „Odpůrce divadla“ zkoumá de Figueiredo důvody, které stály za tím, že výsostný romanopisec napsal za svůj život šest divadelních her. Hamsun prorazil v době, kdy drama bylo důležitým žánrem a divadlo socio-kulturní arénou (nezanedbatelný byl i ekonomický přínos). Mladý Hamsun sice spáchal „otcovraždu“, když v 90. letech 19. století vyrazil na přednáškové turné, v němž veřejně tupil tehdejší ikonu norské literatury s Henrikem Ibsenem v čele, na druhou stranu byl ale pozoruhodným návštěvníkem divadla, příležitostným kritikem a souzněl se Strindbergem

vou představou formálně rozvolněného dramatu inspirovaného subjektivním prožitkem a nietzscheovskou filozofií duševního aristokratismu. Při pozorném čtení Hamsunovy trilogie *Před branou království*, *Hra života* a *Večerní červánky* (1895–1897) – první dvě hry byly přeloženy do češtiny – nachází de Figueiredo paralely s hrdinou i tématy tehdejších Hamsunových románů a zkoumá, jak si přecitlivělí hrdinové nového romantismu vedou na scéně. Dochází k závěru, že nemožnost využívat – pro Hamsuna tolik typický – subtilní hlas vyprávěče spolu s různorodými úhly náhledu na postavu způsobuje, že jeho dramatický styl je sice průzračnější, ale zjednodušující. Hamsun se tehdy prostě neodvážil zásadněji inovovat dramatickou formu, aby lépe odpovídala ustrojení jeho postav. Tomu se není co divit, zásadní symbolistická dramata světové dramatiky byla napsána až po roce 1900. Hamsun se o drama nicméně pokoušel i v novém století. Veršem napsal knižní drama *Munken Vendt*, v němž se nechal inspirovat pikareskní poutí Peera Gynta, při psaní další „pohádkové“ hry *Královna Tamara* zužitkoval svou cestu na Kavkaz a svou dramatickou dráhu ukončil dramatem ze současnosti *Ve spárech života* o stárnoucí kabaretní herečce. Byť dnes je Hamsunova dramatika téměř zcela zapomenutá, ve své době se těšila pozornosti avantgardních divadelníků. Zvláště Max Reinhardt uvedl mezi lety 1899 a 1929 s úspěchem několik Hamsunových dramát.

Pokud jsme se zastavili u nepravých dramatiků, nabízí se otázka, kteří jsou tedy ti nejzajímavější „praví“ norští dramatici po Ibsenovi. De Figueiredo sám vnímá jako nejnovativnější norské dramatiky 20. století (před Jonem Fossem) Nordahla Griega (1902–1943) a Jense Bjørnebo

(1920–1976). Nordahl Grieg je dnes v Norsku vnímán především jako básník a intelektuál-hrdina (zahynul jako válečný korespondent za 2. světové války). Jeho báseň *Mládeži*, která byla zhudebněna, se nedávno opět stala aktuální v souvislosti s uctěním památky masakru politicky angažované mládeže v roce 2011. Nordahl Grieg je spornou postavou norského kulturního života. Jeho radikální politické názory (ve třicátých letech pobýval v Sovětském svazu, zúčastnil se Moskevských procesů a stal se přívržencem Stalina) nic nemění na faktu, že jeho tvorbu výrazně ovlivnilo setkání se sovětským avantgardním divadlem, konkrétně Mejercholdovým a Vachtangovovým. Jeho drama *Naše čest a naše síla* vznikalo v těsné spolupráci s uměleckým šéfem Národní scény v Bergenu Hansem Jacobem Nilsemem, který k jeho napsání Griega vyzval. Hra tematizující nemorální chování norských rejdařských společností za první světové války po své premiéře sklídila neočekávaný úspěch u publika i kritiky. Drama se vyznačuje stavbou poučenou filmovým střihem a kontrastními scénami, které se často proměňují v němé obrazy, včetně zcizujícího komentáře dění na scéně, jenž zajišťovali herci v publiku. Griegova hra *Porážka* z roku 1937 o Pařížské komuně je pro změnu analýzou revoluční anatomie a zároveň komentářem ke španělské občanské válce (ovšem i k Moskevským procesům, jak rozkryli současní badatelé). Grieg tu přivádí na scénu 70 postav a předvádí nejkrvavější drama v historii norské dramatiky. Tato hra inspirovala Bertolta Brechta k napsání opoziční hry *Dny komuny*. Připomeňme, že obě Griegovy hry máme dostupné v českém překladu.

Inspiroval-li Griega Mejerchold s Vachtangovem, ovlivnil Jense Bjørneboea právě koncept Bertolta Brechta, jak se s ním

seznámil za svého pobytu v Německu na konci 50. let prostřednictvím představení Berliner Ensemblu ve východním Berlíně. Bjørneboovu debutu ovšem předcházela i práce učitele na alternativní škole, v níž hrál divadlo se studenty, režijní práce v klasickém kamenném divadle i spolupráce s pozdějším zakladatelem Odin Teatret Eugeniem Barbou a přátelství s Marcelem Marceauem – díky těmto vlivům najdeme v jeho dramatické prvky pantomimy, cirkusu a dalšího fyzického divadla. Formálně navazuje Bjørneboe ve svých raných hrách na Brechta v mnoha ohledech. Tematicky ho německý divadelník ovšem více než nudí. De Figueiredo prozkoumává trojici Bjørneboových her, z nichž dvě byly přeloženy i do češtiny (*Milovníci ptactva* a *Semmelweis*). Ačkoli hra z roku 1966 o ptactvamilovných Němcích, kteří se po válce rozhodnou zřídit v jistém italském městečku agroturistický ráj a čekají, co to udělá s místními obyvateli, připomíná nejvíce tvorbu Friedricha Dürrenmatta, jde zde opět o Brechtovými postupy inspirovaný spektál s písněmi, pantomimou a vnořenými retrospektivními scénami, který kritizuje penězi korumpovatelnou společnost. Jak popisuje de Figueiredo, tato hra měla pozoruhodný dvojí život, protože Eugenio Barba na základě Bjørneboovy synopse napsal svou vlastní volnou verzi nazvanou *Ornitofilové*, s níž v roce 1965 otevřel své právě založené Odin Teatret. Určité prvky z této verze nakonec pronikly i do Bjørneboovy konečné verze, kterou v roce 1966 uvedlo norské Národní divadlo v režii bývalého Brechtova spolupracovníka Carla Webera.

Čtenář zvědavý na to, jak se de Figueiredo vyrovnal s klasifikací záplavy současné norské dramatiky, musí konstatovat, že autor po svém zvyku nejprve pečlivě objasní kontext – odkud se současní

dramatici vzali, jaká jsou jejich témata a jazyk, přičemž několik stránek věnuje také „scénickým textům“ (jak bývá tato kategorie v Norsku nazývána) postdramatického divadla (Konkrétně v osobě básníka Øyvinda Berga a jeho textů pro projektové divadlo Baktruppen. Byť zde dochází autor k závěru, že pro své těsné propojení s divadelním artefaktem musí být studovány z divadelněvědných nikoli literárněvědných pozic.). Poté de Figueiredo představí nejstálejší „hráče na ledě“, aby se následně mohl odpíchnout k analýze díla nejvýraznější čtveřice, jež přibližně od minulé dekády požívá kanonický status. Do centra jeho pozornosti se tak dostávají Jon Fosse, Cecilie Løveidová, Finn Iunker a Arne Lygre. V portrétech těchto autorů naplno vynikne de Figueiredova schopnost pregnančně syntetizovat dostupný teoretický materiál. Většinu toho, co o těchto dramaticích bylo kdy

v Norsku napsáno, věcně shrne, propojí s krátkými analýzami jejich her a dodá svou perspektivu, která se odvozuje od zvolené metody výzkumu.

Při své nedávné návštěvě České republiky autor na adresu své nové knihy ironicky podotknul, že je rád, že ji zde může prezentovat, ale že v Norsku ji nikdo nečte. Knihu si obratem vypůjčili nezávisle na sobě hned dva lidé – jednu dámu zajímalo, jak je reflektováno dramatické dílo autora, jehož prózy léta překládá do češtiny, druhá chtěla vědět, jak se kulturní klima radikálních 70. let projevílo v norské dramatece. Tento zájem budí důkazem pravdy, že knihy tohoto typu nikdy nečte široký čtenářský okruh, jejich čtenáři si je ale vždycky najdou a jejich význam pro reflexi určité éry a fenoménu je naprosto zásadní a nezastupitelný.

DOI: 10.5817/TY2016-1-20