

Překlad a intermediální diverzifikace

Lermontovova *Maškaráda*
v češtině (1929–2008)

— Brigitte Schultze —

1.

Tato práce¹ si neklade za cíl pojednávat o konkrétních dílech české literatury, ale spíše o české literatuře a dramatu jako prostředku přijímání a reprodukce literatury světové, v tomto případě čtyřaktové divadelní hry *Maškaráda* (1835) Michaila Jurjeviče Lermontova (1814–1841). Celkem existují tři české překlady: překlad Františka Táborského (1929), Františka Píška (1941) a Emanuela Frynty (1951). V příspěvku si ukážeme, jak se v této hře, hodnocené jako naprosto fascinující, ale také – konkrétně Fryntou – charakterizované jako „interpretační problém“ (Frynta 1971: 9), projevuje česká kultura. Koneckonců překlad a jevištní realizace jsou odrazem svérázu a odlišnosti každé kultury. V případě ruské romantické literatury a Lermontova je česká kultura považována za obzvláště vnímavou, vedle německy mluvících zemí zaujímá v tomto ohledu druhé místo na světě (srov. Mucha 1975: 9).

1 Práce se částečně zakládá na výsledcích souhrnné studie Schultze 2010a, která bude publikována v časopise *Zeitschrift für Slawistik*.

To je zvláště patrné na příkladu divadelních her, které jsou ve srovnání s poezií a narativní prózou často opomíjeny. Výjimečnou českou vnímavost k Lermontovovu dílu demonstruje existence hned tří naprosto odlišných překladů hry *Maškaráda* vzniklých v rozmezí pouhých 22 let (Schultze 2010a). Obrovský rozdíl vynikne zejména v porovnání se situací v celém anglofonním světě, kde mnohá teoretická pojednání a bibliografické odkazy překlad *Maškarády* nezmiňují vůbec.² Proto je namístě pátrat po zvláštnostech historie českých překladů Lermontovova díla a v první řadě pak právě *Maškarády*. S ohledem na nevelkou známost historie jejího divadelního zpracování v Čechách a na Moravě zmiňuje přítomná práce alespoň některé zásadní realizace, zaměřuje se přitom na následující body:

- několik poznámek ke specifikům českého pojetí Lermontova (část 2.)
- náčrt zápletky a základních estetických prvků (část 3.)
- poznámky týkající se překladů Táborského a Píška a podrobnější rozbor překladu Fryntova (část 4.)
- krátká diskuse na téma zvláštností českého kontextu a některých uvedených mezi lety 1941 a 2008 (část 5.)
- závěrečné shrnutí se dotkne možností, jak Lermontovovy romantické hry zatraktivnit a přiblížit publiku transkulturního globálního 21. století (část 6.)

2.

V souvislosti s otázkou ohlasu Lermontova v kontextu české kultury je třeba poznamenat, že první možná fáze přijímání mezi lety 1834/1835 a 1841, kdy Lermontov předčasně zemřel, nebyla zcela využita (srov. Žakova – Kšicová 1981: 404). Okolnosti, které bránily soudobému přijetí Lermontovova díla, se překrývají s okolnostmi, které v téže době zapříčinily i nepochopení literárního odkazu Máchova. Po období anonymity (Eekman 1973: 157) se Lermontov postupně stal mezi českými čtenáři známějším, částečně prostřednictvím takzvaných překladů z druhé ruky (srov. *ibid.*; Kšicová 1964: 268). Po zprostředkovaných překladech zejména z němčiny následovaly první překlady přímé. Zvláštnosti českého přístupu k překladům Lermontova se zdají být zejména tyto:

2 *Lermontovskaja enciklopedija* (Manujlov 1981: 391) uvádí pouze překlad hry *Dva brata* (Dva bratři), vydaný ve Winnipegu v Kanadě v roce 1967.

1. počet takzvaných překladatelů-básníků je relativně vysoký; 2. divadelním hrám se dostalo větší pozornosti než v mnoha jiných zemích. Již v průběhu 19. století se Lermontovovi věnovali tak vynikající básníci jako Josef Václav Sládek a Jaroslav Vrchlický, ve 20. století v tomto trendu pokračovali Josef Hora, Vladimír Holan, Emanuel Frynta a další, v některých případech (Holan) se překlady Lermontovovy poezie překrývají s velmi kreativními ohlasy děl jeho předchůdců z 19. století.

Překlad a vytváření intertextových odkazů, otevřených nebo skrytých, tak jdou ruku v ruce. Toto je, vedle existence tří nezávislých překladů dramatu, z nichž dva byly realizovány, další z hlavních českých specifik v chápání Lermontovova díla.

Hledáme-li hodnověrné příčiny těchto českých specifik ve vnímání Lermontova, jsme většinou odkázáni pouze na opatrné dohady. Nadprůměrný ohlas Lermontovovy poezie může souviset s privilegovaným statusem lyrické poezie v české literatuře obecně a v úvahu je třeba vzít i fakt, že přijímání ruské literatury nikdy nebylo historicky zatíženo oproti například Polsku, jehož vztahy s Ruskem nebyly vždy sousedsky přátelské. V případě českých překladatelů a překladatelů-básníků tak můžeme hovořit o vztahu osvobozeném od předsudků, nebo dokonce o jisté vstřícnosti ke komunikaci s Ruskem od samého počátku; v několika historických obdobích mohli autoři bezpochyby počítat i s opravdovým zájmem široké čtenářské obce. Můžeme tak s vysokou mírou jistoty předpokládat, že si čeští překladatelé byli dobře vědomi prestiže této hry coby díla světové literatury a světového dramatu, i četných úskalí, která představuje. Tento závěr je zjevný zejména v souvislosti se zápletkou hry a využitím charakteristických estetických prvků.

3.

Zápletkou hry *Maškaráda* se vyznačuje určitými prvky melodramatu (Suchařípa 1963: 145). Děj, rozdělený do dvou delších a dvou velmi krátkých dějství, lze shrnout takto:

Jednání první: Po odchodu z „velkého světa“ („svět“) Petrohradu nalézá Jevgenij Alexandrovič Arbenin štěstí u své mladé manželky Niny, ve „společnosti ve společnosti“ a ve spolku karbaníků. V kartách pomůže knížeti Zvjozdichovi získat zpět prohraný vklad a oba se spřátelí. Večer na maškarním plese (odtud titul hry), který navštíví bez vědomí svého manžela, ztratí Nina jeden ze dvou svých náramků. Náramek najde Baronka Štralová a na památku jej

věnuje svému „společníkovi za maskou“, jímž není nikdo jiný než Zvjozdič. Ten se svou trofejí triumfálně pochlubí Arbeninovi. Neznámá mužská Maska varuje Arbenina před „nepřízní osudu tuto noc“. Po návratu domů si Arbenin s hrůzou uvědomí, že náramek, který mu na plese ukázal princ Zvjozdič, chybí na ruce jeho manželky, a začíná žárlit. Nina jeho rozrušení nechápe.

Jednání druhé: Druhý den Zvjozdič pátrá po dámě s náramkem a dostane se až k Nině, ta jej však odmítne. Místo aby Štralová nedorozumění předchozí noci všem vysvětlila, najme pleticháře Špricha, který jménem knížete Zvjozdiče napíše Nině dopis. Arbenin dopis objeví a spustí řetěz aktů msty. Neochotný naslouchat vysvětlení baronky nebo se připojit k nevázanému životu svého někdejšího společníka Kazarina zesměšní Zvjozdiče u karetního stolu.

Jednání třetí: Na dalším, tentokrát komornějším plese vrátí Zvjozdič náramek Nině a omluví se jí za nedorozumění. Arbenin scénu sleduje zpovzdálí, aniž by slyšel, o čem se ti dva baví, a otráví Nině zmrzlinu jedem, který si kdysi koupil pro sebe sama. Po návratu domů odmítne její vysvětlování a odmítne i zavolat lékaře. Nina jej prokleje a umírá.

Jednání čtvrté: Ani po smrti Niny nechce Arbenin připustit, že se mohl v obvinění manželky mýlit a až Zvjozdič a Neznámý, ona mužská Maska z prvního jednání, ve skutečnosti šlechtic, kterého Arbenin kdysi obehrál, jej přesvědčí o její nevině. Arbenin zešílí. Neznámý je s pomstou, které dosáhl, spokojen. Kníže Zvjozdič konečně ztratil čest.

Označuje-li Frynta hru za věčný „interpretační problém“ (srov. Frynta 1971: 9), je nedostatek pochopení v době jejího vzniku jen část vysvětlení. Důvodů je pravděpodobně více.

Čtvero jednání, z nichž hra sestává (10 obrazů – již v tom spočívá její výjimečnost), vlastně představuje dvě divadelní hry v jedné. Je tu na mikrórovni portrét společenské smetánky, její hry všeho druhu: maškarní plesy, hra v karty, intriky, flirty, atd. – a vedle toho jednotlivý člověk, který, jsa intelektuální kapacitou i nároky na sebe sama a smysluplný život nad tuto mikrospolečnost povýšen, hledá ideály, čímž se svému okolí nevyhnutelně odcizuje.

Tento hrdina, který tak dobře zná ubohý životní styl petrohradské vyšší společnosti, je současně naprosto slepý k potřebě otevřené komunikace a důvěry vlastní manželce i k přijetí osobní zodpovědnosti za vlastní minulost. Tím, že si své nároky a cíle nechává pro sebe, přitahuje okolnosti, jež jen prohlubují jeho izolaci.

Ve hře *Maškaráda* je esteticky založeno na komplexu precizních, těžko uchopitelných uměleckých prostředků. Těmi nejcharakterističtějšími jsou:

1. Velmi precizní verbální vyjádření v rámci poměrně homogenní literární ruštiny.
2. Častý výskyt dějově klíčové informace pouze v letmé zmínce, slově nebo jediné větě.
3. Kombinace kontroverzního smyslu slova na prvoplánové úrovni a osobního významu na úrovni skrytější, subtextové.
4. Záměrný systém společenských titulů a jmen postav, který je završen faktem, že jméno Arbeninovy manželky Niny odráží soudobou konvenci a (jak je ve hře jednou krátce naznačeno) odpovídá jménu Nastasji Pavlovny (Pen'kovskij 1999: 42–43).
5. Strukturu, jejíž každé porušení má svůj význam, pak dotváří i použití ruských zájmen oslovení ty/vy.
6. Ve hře narážíme na významné slovní obraty a výrazy, jejichž účelem je přitáhnout pozornost čtenáře nebo diváka a vytvořit tak „marker“ v procesu vnímání. Jednání první kupříkladu představuje hlavní motiv společnosti ztracené uprostřed hry zopakováním lexikálních výrazů *igra* (hra), *igrať* (hrát /si/) 15× a položky *maska* (maska) a *maskarad* (maškaráda) 19× (Schultze 2010b). Obdobné repetitivní struktury nalézáme u slov *čest* (čest), *svet/mir* (svět / vyšší společnost / vesmír), *ščaste* (štěstí) a mnoha dalších. Jiným vzorcem jsou výrazy implikující hledání zdroje lidského štěstí (resp. neštěstí) – *bog* (bůh), *sud'ba* (osud), *rok* (zkáza, pohroma) a další. V některých případech, například ve formě oslovení, má čeština tu velkou výhodu, že vytváření estetického dojmu je díky jazykové příbuznosti s ruštinou plně v souladu se zdrojovým ruským textem, jinde ale i přes tuto příbuznost, především kvůli jemným jazykovým rozdílnostem nebo nedůslednosti překladu, nalézáme více či méně závažné odchylky od originálního textu. V rozsahu této práce mohou být výsledky komparativní analýzy tří českých překladů *Maškarády* zmíněny jen krátce.

4.

František Táborský (1858–1940), sám básník a překladatel, se do překladu hry nepustil dříve, než měl za sebou téměř čtyřicet let překládací Lermontovovy poezie. S ohledem na skutečnost, že česká literatura

nemá výraznou tradici dramatu ve verších, pomáhá tento překlad vyplnit jistou systémovou mezeru. Dominantní jednotící linkou této verze je rovnoměrnost verše a rýmu. Tím, že Arbenina představuje jako „nechutného“ fatalistu (Lermontov 1929: 7; čtyřikrát o něm doslova prohlašuje: „Zprotiví se“), tj. nevnímá jej jako hlubokomyslného člověka a idealistu, volí Tábořský místy prvoplánový, povrchní význam.

Kupříkladu uvážíme-li ruský titul *Maskarad*, je Tábořského *Maškarní ples* selektivním zdůrazněním vlastní události, která odstartuje katastrofu Arbenina a jeho manželky, odkaz na společnost doslova ztracenou v hrách a hraní nejrůznějších rolí je naprosto opomenut. Repetitivní struktury, s výjimkou vzorců založených na slovech *hra* a *hrát*, v překladu pohříchu chybí. Vedle oslabení záměrných slovních vzorců a změny ve vyobrazení hlavního hrdiny narážíme i na odchylky od většinou homogenní jazykové textury originálního dramatu. Další nekonzistentnosti spočívají v opakovaných změnách jazykových stylů – běžného a knižního jazyka, kolokvialismů a archaismů, nadnesených či nepřírozených obrátů. V některých případech má střídání stylů vliv na vylíčení postavy ve hře, například když zdrojový text obsahuje rým *myslí / gody* (*myšlenky / roky*; Lermontov 1935: 254), výsledný překlad ale zní *nováčku / hlupáčku* (Lermontov 1929: 19). K této překladatelské domestikaci dochází ve slovech Arbenina, který ve zdrojovém textu zdobněliny nikdy neužívá. Zdobněliny jsou pro češtinu typické a v tomto překladu posilují prvky zdomácnění.

Bez ohledu na množství ocenění prvního překladu F. Tábořského (mnohé dialogy jsou provedeny výborně, za zmínku stojí zejména některé rýmy) vykazuje výsledný text významné nedostatky, pramenící především z pohříchu heterogenní jazykové textury a spíše volného přeskakování mezi prvky ruskými (jména jsou vyznačena s ruskými akcenty) a českým zdomácněním. Tábořského *Maškarní ples* lze proto považovat za literární dílo, nikoli ale za dobrý základ divadelního představení.

Když František Píšek (1901–1982) u příležitosti stého výročí Lermontovovy smrti připravoval druhý český překlad,³ byl již zkušeným překladatelem ruské prózy a dramatu. Jeho pojetí je jakýmsi přechodem mezi řádným překladem a adaptací: namísto čtyř jednání pro uvedení hry zvolil formu deseti obrazů, z nichž nejdelší je na konci. Dosáhl tak kompromisu mezi prózou a poezií: *Maškaráda* je interpretována v próze, výjimku tvoří osm pasáží (některé Arbeninovy monology a jeho

3 Ve dvou kopiích je uložen např. v pražském Divadelním ústavu.

rozepře s Neznámým) podaných volným veršem. Výběr pasáží ve volném verši napomáhá vyzdvihnout Arbeninovy idealistické cíle smysuplného života spolu s jeho mylným zdůvodňováním sobecké samoty. Na rozdíl od překladu Táborského je textura dialogu spíše homogení, přičemž využívá především běžného jazyka. Výsledkem je jazykový styl nižší úrovně než v případě předlohy, v celkovém pohledu se ale tato verze zdrojovému textu významově velmi blíží.

Zatímco Píškova verze zůstává téměř neznámou kapitolou rusko-českého dramatického překladu, Emanuel Frynta (1923–1975) je autorem překladu z roku 1951, který se stal podkladem pro všechna jevištní uvedení od padesátých let 20. století až do roku 2008. Frynta vidí Arbenina jako „tragického hrdinu“, hloubavého muže zaobírajícího se ideály a „absolutnem“, a současně zdůrazňuje jeho slepotu k mezilidským vztahům a nedokonalosti skutečného lidského světa jako takového (Frynta 1971). Bez ohledu na to má *verbální textura* jeho překladu ve většině pasáží k textuře originálu dále než verze Táborského a Píškova. Příčiny těchto rozdílů částečně tkví ve Fryntově zvláštním zájmu o Arbenina jako „démona“, přičemž „démon“ zde představuje „definitivní kompromitaci démonského tématu“ (ibid.: 14–15). Slovní vzorce jako by Fryntově pozornosti unikly. Hlavní příčina odchylek od textu předlohy ale zjevně spočívá v jeho chápání role vypravěče – myšlenice rozpínavé svobody vlastní tvořivosti.

Autentická česká *Maškaráda* se tak jeví jako poetická parafráze – s vynechávkami, přídavky a množstvím vlastních formulací. Zatímco scénické instrukce, podobně jako u jiných překladů, se striktně drží předlohy, mnohé části monologů a dialogů se od Lermontovova textu významně odlišují. Nacházíme dodatečné půlřádky i celé skupiny řádků, některé části dialogů jsou kráceny. Tyto úpravy se týkají především Arbeninových monologů, ale i slov baronky Štralové a Neznámého. V některých případech jsou postavy v překladu výrazně mnohmluvnější, bez ohledu na objem přidaného textu ovšem není hutné sdělení obsažené v dialozích zdrojového textu vždy plně vyjádřeno. Opakování jednoho slova je místy kombinováno se změnou formulace. Například poté, co si v prvním dějství pletichář Šprich na maškarním plese všimne krátkého setkání Arbenina s Maskou (Neznámým), ptá se: „Kogo vy tak bezžalostno taščili, / Evgenij Aleksandryč?...“ (Kým jste to tak nemilosrdně cloumal, / Jevgeniji Alexandryči?... – Lermontov 1935: 266). Zatímco původně tkví pointa Šprichovy promluvy ve familiárním patronymickém oslovení „Alexandryči“ namísto formálního „Alexandroviči“, v překladu je posunuta na hrubé „Tedy,

Jevgeniji Alexandroviči, vy jste mu dal, vy jste mu ale dal... kdo byl ten chlap?...“ (Lermontov 1963: 28). Tato úprava nejen činí Špricha ještě méně příjemným, má dopad i na scénické kvality Lermontovovy hry jako takové. Zatímco cloumání v originálním textu naznačuje pohyby a gesta, překlad nic takového nenaznačuje.

Dodatečná mnohomluvnost někdy souvisí s výraznějším projevem emocí, který se v originálním textu nenachází. Například baronka Štralová poté, co ji Arbenin odmítne vyslyšet, pronese „Ušel, ne slyšet“ (Odešel, nevyslechl mne. – Lermontov 1935: 316). V překladu ale zaběduje „Odešel... neslyší... je pryč, je pryč, je pryč!“ (Lermontov 1963: 85). Podobné opakování jednotlivých slov ve stavu rozrušení nemění pouze představu o postavě, ale i žánr hry, v tomto případě směrem k melodramatu s jeho exaltovaným projevem (Schultze 1997: 415–416).

Některé repetice jednoslabičných slov jsou zjevně dané veršem a rýmem, podle českých pravidel a tradic je totiž jambický verš *Maškarády* přepracován do sylabického verše. Struktura verše jsou do jisté míry poplatné i repetitivní slovní vzorce – například k doplnění významově relevantního výraziva (*svět, osud a hrát /sí/*) často dochází v rámci rýmujících se kupletů.

Co se týče několika stěžejních řádků *Maškarády*, nabízí Fryntův překlad adekvátnější porozumění Lermontovově hře, než je tomu u Táborského a Píška. Například odhalení Ninina pravého jména Nastasja Pavlovna (Lermontov 1935: 333) je v českém textu podáno takto: „Nastasjo Pavlovno, nezazpíváte nám?“⁴ (Lermontov 1963: 106). A zjevná je ještě jedna tendence: Podrobnosti a skryté informace Frynta ve srovnání s předlohou často reprodukuje opakovaně a mnohem výrazněji, čímž pohříchu přehlíží Lermontovovu individuální poetiku. Vysvětlující překlad plně odpovídá roli literatury a divadla padesátých let 20. století – je úlitbou čtenářům i návštěvníkům divadla, kdy pomáhá získat přístup k širšímu obecnstvu a zpětně zvyšovat zájem o populární žánr melodramatu.

Fryntova verze *Maškarády* tedy na jednu stranu dosahuje několika významných úspěchů v historii překladů této krajně náročné divadelní hry, na druhou stranu ale představuje pro její jevištní provedení určitá rizika.

Jak bylo zmíněno výše, jazyková textura Píškovy překladu neobsahuje tolik přechodů mezi divadelními styly. Ve své recenzi *Maškarády* režiséra Karla Jerneka, uvedené v Zemském divadle v Brně roku 1941,

4 V mnoha překladech se kontroverzní jméno Nina neobjevuje, Arbeninova manželka bývá nazývána Nína, popř. Nina Pavlovna.

Rajmund Habřina oceňuje zejména jazyk Píškova překladu jako „čistý, plastický a skutečně jevištní“ (Habřina 1941: 9).⁵ Následuje krátká diskuse o některých vybraných inscenacích, v níž se dotkneme i významu jednotlivých překladů pro realizaci.

5.

Píškův překlad, zdá se, neměl na Jernekovo zpracování žádný významný vliv. Spíše naopak: inscenace tento možná až příliš střízlivý překlad ignorovala a vyložila hru po svém. V *Dějínách českého divadla* je inscenace popsána jako „obraz světa, který se vymkl z normálu a zešilel“ (Dějiny 1983: 488). *Maškaráda* je tu řazena mezi umělecky nejvýznamnější představení čtyřicátých let 20. století a poukazuje se na fakt, že Jernekova jevištní interpretace „vznívá v jinotajný protest proti fašistickému teroru“ (ibid.). Zpracování zjevně obsahovalo další typický český znak – blízkost divadelnímu expresionismu, který má v Čechách a na Moravě dlouhou tradici.

První produkci založenou na Fryntově překladu bylo pravděpodobně uvedení Emilem Františkem Burianem v divadle D 51 v Praze v roce 1951 (Slavík 1951: 3). Kritik Bedřich Slavík ve své recenzi vyzdvihuje ironické zdůraznění světa ruské nobility jako „hráčů se životem a citem“. Na rozdíl od zpracování Jernekova je Arbenin vylíčen jako „v jádře [...] precitlivělý snílek“ (ibid.).

Do jisté míry našla tato produkce i alternativní účel – vzdělávací. Podle Slavíka mělo vyobrazení ruské šlechty a její „úpadkové morálky“ sloužit jako varování před osobnostmi „rozervanců“ a pobídka k boji „za lásku k člověku“. Tento výchovný podtón je znakem komunistické ideologie.

Pedagogický úkol literatury a dramatu během komunistické éry, jakoli bezesporu slaběji, zaznívá i z hodnocení Jana Císaře provedení *Maškarády* v režii Oto Ševčíka v Plzni v roce 1964 (Císař 1964: 4). Autor v něm Lermontovovu hru nahlíží jako zdůraznění „otázky mravní zodpovědnosti člověka“. Císař kritizuje hudební úvod některých lyrických pasáží jako příliš „blízký melodramatu“. Nelze přitom vyloučit, že tyto scénické efekty vycházejí už z překladu samotného.

5 Habřinův předpoklad („Evropská premiéra“) není zcela správný, muselo existovat nejmeně jedno dřívější německé provedení – 1928 ve Wiesbadenu (srov. Fejercherd – Gregor 1981: 393–394).

Vskutku spektakulárním aspektem tohoto uvedení bylo vylíčení soudní síně v závěru hry. Kleče u rakve své zesnulé manželky se Arbenin ocitá ve společnosti „dvou černě oděných pánů v cylindru [...] jako by k němu přicházela spravedlnost“. Tento obraz, evidentně vypůjčený z Kafkova *Procesu*, je pravděpodobně výrazem snahy o přijetí a pochopení Kafkova díla v Čechách let 1963/1964.

Posledního uvedení se *Maškaráda* dočkala v podání Radovana Lipuse ve Švandově divadle v Praze roku 2008, v rámci českého příspěvku divadelní klasice (Zdeňková 2008). Významné jsou zde vlivy Fryntova překladu, některé specifické znaky a zejména „ničivě přesná slova, jaká uměl jen Lermontov“ (ibid.), vycházející z Fryntova explanatorního přístupu k překladu, nemohou zůstat nepovšimnuty. Významné jsou také příklady „zaktuálnění“, tj. analogie se soudobou sociální realitou a životním stylem počátku 21. století. Za jeden z problematických momentů této inscenace lze považovat rozvleklé Arbeninovy úvahy a reflexe, které působily nepříliš přesvědčivě, spíše hrány „hereckou manýrou“ (Paterová 2008), dlužno ale dodat, že představují výzvu při kterémkoli nastudování. Vyzdvihnout je naopak třeba podařené ztvárnění masek a přetvářky (Zdeňková 2008). Samozřejmě zde nalézáme i výrazné podobnosti mezi Lermontovovou petrohradskou smetánkou a moderním uniformním (ibid.) životním stylem – pražská produkce tak kromě kusu z klasického repertoáru nabídla i příležitost vychutnat si tzv. efekt *tua res agitur*.

Podíváme-li se na tento krátký výběr českých zpracování Lermontovovy nejvýznamnější hry, můžeme i z tohoto specifického úhlu pohledu říci, že ohlas jeho díla je v rámci české kultury rozhodně vysoko nad průměrem – literární kritika takovým aspektům komparativní literatury zpravidla věnuje jen pramalou pozornost, přestože jak české překlady *Maškarády*, tak její jevištní provedení samozřejmě jsou nezpochybnitelným příspěvkem k interpretaci klasiky jako takové. Je třeba litovat, že se poznatky a výsledky vědeckých prací na téma Lermontovova díla z různých zemí dosud nepodařilo smysluplně zkombinovat.

6.

Zdůrazněním nošení masek jako výrazu životního stylu, tedy tématem upřednostňování *uniformity* a *kolektivismu* před *individualitou* a *autentičností*, vyzdvihla inscenace *Maškarády* ve Švandově divadle jednu z klí-

čových možností aktualizace této hry. Analogií se současnou realitou zůstává samozřejmě i petrohradská smetánka zaujatá *hraním* různých her a rolí namísto *žití reálného života*, a to zvláště s ohledem na to, do jaké míry dnes lidé mnoha různých společenských vrstev unikají od *všední reality* do *reality virtuální*, zprostředkované médii (Lanier 2010). Arbeninův pokus odmítnout uniformitu a s ní i život bez ceny a náplně je ale i plný ambivalence, je vším, jen ne modelem. Ve hře vidíme, kam dospěje společnost postrádající zodpovědné jednotlivce. Můžeme proto konstatovat, že ani dnes Lermontovova *Maškaráda* nepostrádá autentičnost a nabízí inspiraci jak v rámci světového dramatu, tak i jako reflexe životních situací člověka a společnosti 21. století.

Přeložila Žora Schmidtová

Prameny

LERMONTOV, Michail Jurjevič

1935 „Maskarad. Drama v 4-ch dejstvijach, v stichach“, in idem: *Dramy i tragedii*.

Polnoe sobranie sočinenij 4 (Moskva/Leningrad: Academia), s. 247–362 [1842]

1929 *Maškarní ples*. Drama o čtyřech dějstvích ve verších, přel. František Táborský (Praha: J. Otto)

[1941] *Maškaráda*. [Maškarní ples]. Drama o čtyřech dějstvích v deseti obrazech, přel. i upravil František Píšek (Praha: Alfa)

1963 *Maškaráda*. Drama ve verších, ve čtyřech dějstvích, přel. Emanuel Frynta (Praha: Orbis) [1951]

Literatura

CÍSAŘ, Jan

1964 „Maškaráda rozumu a srdce“, *Divadelní noviny* 8, č. 1, s. 4

Dějiny

1983 *Dějiny českého divadla 4. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*, ed. Adolf Scherl (Praha: Academia)

EEKMAN, Thomas

1973 „M. Lermontov w literaturach słowiańskich“, in Victor Terras (ed.): *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists, 2. Literature and Folklore* (The Hague/Paris: Mouton), s. 147–179

FEJERCHERD, V. – GREGOR, R.

1981 „Perevody i izučenie Lermontova za rubežom. Germanskaja Demokratičeskaja Respublika“, in Viktor A. Manujlov (ed.): *Lermontovskaâ ènciklopediâ* (Moskva: Sovetskaâ ènciklopediâ), s. 393–394

FRYNTA, Emanuel

1971 „Lermontov dramatik“, in Michail Jurjevič Lermontov: *Maškaráda, Dva bratři* (Praha: Odeon), s. 7–16

HABŘINA, Rajmund

1941 „Europská premiéra Lermontovy Maškarády v Brně“, *Venkov* 1941, č. 36–34 (9. 2.), s. 9

KŠICOVÁ, Danuše

1964 „M. J. Lermontov v české literární kritice 19. století a první třetiny 20. století“, *Slavia*, č. 33, s. 268–294

LANIER, Jaron

2010 „Google ist das Äquivalent zur Kommunistischen Partei“. Jaron Lanier warnt vor dem Kult des Kollektivs im Internet – die heutige Online-Kultur hält er für digitalen Maoismus“ [rozhovor vedl Jörg Häntzschel], *Süddeutsche Zeitung* 2010, č. 18 (23.–24. 1.), s. 14

MANUJLOV, Viktor A. (ed.)

1981 *Lermontovskaâ ènciklopediâ* (Moskva: Sovetskaâ ènciklopediâ)

MUCHA, Bogusław

1975 *Michał Lermontow w literaturze polskiej lat 1841–1941* (Wrocław: Polska Akademia Nauk)

PATEROVÁ, Jana

2008 „Psychoanalýza v salonu“, *Lidové noviny* 3. 4., též http://www.lidovky.cz/tiskni.asp?r=1n_noviny&c=A080403_000163_1n_noviny_sko [přístup 31. 10. 2010]

PEN'KOVSKIJ, Aleksandr B.

1999 *Nina. Kul'turnyj mif zolotogo veka russkoj literatury v lingvističeskom osveščení* (Moskva: Indrik)

SCHULTZE, Brigitte

1997 „Importierte Unterhaltung: Französische und deutsche Melodramen auf Rußlands Bühnen. Dargestellt am Beispiel von Pixérécourts Christophe Colomb und Castellis Die Waise und der Mörder“, *Zeitschrift für Slawistik* 4, č. 42, s. 411–421

2010a „Lermontovs Drama Maskarad (1835) tschechisch (1929, 1941, 1951): Kontexte und Spezifika einer anhaltenden Rezeption“, in Herta Schmid, Jenny Stelleman (eds.): *Lermontov neu erschlossen – Lermontov revisited* (München: Otto Sagner) (v tisku)

2010b „Zeitversetzte Rezeption: M. Ju. Lermontovs Maskarad in deutschen Übersetzungen (1987, 2004)“, in Herta Schmid, Jenny Stelleman (eds.): *Lermontov neu erschlossen – Lermontov revisited* (München: Otto Sagner) (v tisku)

SLAVÍK, Bedřich

1951 „Premiéra Lermontovy Maškarády“, *Lidová demokracie* 7, č. 215 (12. 9.), s. 3

SUCHAŘÍPA, Leoš

1963 „Doslov“, in Michail Jurjevič Lermontov: *Maškaráda*. Drama ve verších, ve čtyřech dějstvích, přel. Emanuel Frynta (Praha: Orbis), s. 143–151

ZDEŇKOVÁ, Marie

2008 „Rej masek bez výrazu“, *Divadelní noviny*, č. 11, též <http://www.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=16842> [přístup 31. 10. 2010]

ŽAKOVA, Natalia – KŠICOVÁ, Danuše

1981 „Perevody i izučenie Lermontova za rubežom. Čechoslovakija“, in Viktor A. Manujlov (ed.): *Lermontovskaâ ènciklopediâ* (Moskva: Sovetskaâ ènciklopediâ), s. 404–406

Translational and intermedial diversification:

Michail J. Lermontov's *Maskarad* in Czech

This paper looks at Czech literature and theatre as a medium for receiving and reproducing a piece of world literature: Michail Ju. Lermontov's four-act play *Maskarad* (The Masquerade, 1835). A sequence of three translations produced within only 22 years – by František Táborský (1929), František Píšek (1941) and Emanuel Frynta (1951) – demonstrates the far above average Czech receptiveness to Lermontov's works. The translations out of which two have been staged, involve quite different concepts for handling Lermontov's text, and the theatre productions based on Frynta's canonic translation reflect the

specifics of the translation as well as the historical and social contexts of every single production. The latest theatre production (Prague, 2008) illustrates the qualities of actualization, the *tua res agitur*-effect, in Lermontov's play.

Keywords

Czech reception of Lermontov's plays, Lermontov's Masquerade, Russian-Czech literary translation, context and actualization in stage productions