

August Strindberg

(Till Damaskus)

Preklad	Alexandra Debnárová
Úprava I. a II. dielu	Juraj Nvota
Dramaturgia	Andrea Domeová
Scéna	Jozef Ciller
Kostýmy	Daniela Mesárošová
Video	Lukáš Sýkora
Hudba	Denis Bango
Pohybová spolupráca	Laco Cmorej

Réžia

Juraj Nvota

Osoby a obsadenie

Neznámy

Tomáš Turek

Dáma

Sarah Arató/Zuzana Konečná

Žobrák, Strýko, Prezident akadémie

Ján Jackuliak

Lekár, Smútočný hosť 1

Pavol Šimun

Sestra, Vdova, Reholná sestra/Anjel

Laura Jankurová a. h./Bronislava Kováčiková a. h.

Matka, Smútočný hosť 2

Anna Šišková

Cézar, Krčmár, Čašník v hoteli

Jakub Somora

Klavirista

Denis Bango a. h.

1. premiéra

22. 4. 2026

2. premiéra

23. 4. 2026

Divadlo ASTORKA Korzo ´90, Námestie SNP 33

Inšpícia
Text sleduje
Masky
Rekvizity
Garderóba
Technika

Alžbeta Randová
Daša Lapošová
Martin Blizniak, Eva Mrázová
Stela Nedbaievska
Martina Bégerová, Silvia Vojtišková
pod vedením Tomáša Mrekaja (CMB s. r. o.)

Nepíšem preto,
aby som sa mohol
nazývať básnikom,
píšem preto,
aby som bojoval.

August Strindberg



Som básnik.
Sú chvíle,
keď pochybujem,
či je život skutočnejší,
než moje básne.

August Strindberg
Do Damasku

V nadväznosti na svoju predchádzajúcu hru snov *Do Damasku* sa autor v tejto hre snov usiloval napodobniť nesúvislú, ale zdanlivo logickú formu sna.

Všetko sa môže stať, všetko je možné a pravdepodobné.

Čas a priestor nejestvujú, na pozadí bezvýznamnej skutočnosti pradie fantázia a tká nové vzory: zmes spomienok, zážitkov, voľných výtvorov, absurdít a improvizácií.

Osoby sa štiepia, zdvojujú, navzájom zastupujú, rozplývajú sa, zhusťujú a znovu formujú.

Nad všetkými však stojí vedomie, vedomie snívajúceho; preň nejestvujú ani tajomstvá, ani nedôslednosti, ani škru-pule, ani zákony.

Snívajúci neodsudzuje, nezbavuje viny, iba oznamuje; a keďže sen býva väčšinou bolestivý, menej často veselý, prerývaným rozprávaním sa vinie tón melanchólie a súcitu so všetkým živým. Spánok, osloboditeľ, často spôsobuje bôľ, ale keď je utrpenie najprudšie, dostaví sa prebudenie a zmieri trpiaceho so skutočnosťou, ktorá, hoci môže byť bolestivá, je v tomto okamihu – v porovnaní so snom – pôžitkom.

August Strindberg
Úvodná poznámka k *Hre snov*

SKUTKY APOŠTOLOV (9, 1-19)

„Šavol ešte stále dychtil po hrozbách a zabíjaní proti Pánovým učeníkom. Prišiel k veľkňazovi a vyžiadal si od neho listy pre synagógy v Damasku, aby mohol každého, koho nájde na tejto ceste, muža i ženu, v putách priviesť do Jeruzalema.

Ako šiel a blížil sa k Damasku, náhle ho zalialo svetlo z neba. Padol na zem a počul hlas, ktorý mu hovoril: „Šavol, Šavol, prečo ma prenasleduješ?“ On povedal: „Kto si, pane?“ A ten odpovedal: „Ja som Ježiš, ktorého ty prenasleduješ. Ale vstaň, choď do mesta a povedia ti, čo máš robiť.“ Muži, čo ho sprevádzali, stáli ako omráčení; hlas počuli, ale nikoho nevideli.

Šavol vstal zo zeme, otvoril oči, ale nič nevidel. Vzali ho teda za ruku a dovedli do Damasku. Tri dni nevidel a nejedol, ani nepil.

V Damasku bol istý učeník, menom Ananiáš. Pán ho vo videní oslovil: „Ananiáš!“ On odpovedal: „Tu som, Pane.“ A Pán mu povedal: „Vstaň a choď do ulice, ktorá sa volá Priama, a v Júdovom dome vyhládaj Šavla z Tarzu; práve sa modlí.“ [...] Ananiáš šiel, vošiel do domu, vložil naňho ruky a povedal: „Brat Šavol, poslal ma Pán Ježiš, ktorý sa ti zjavil na ceste, keď si šiel sem, aby si zasa videl a aby si bol naplnený Duchom Svätým.“ Ihneď mu spadli z očí akoby šupiny, vrátil sa mu zrak a vstal. Potom sa dal pokrstiť.“

Sväté písmo Starého i Nového zákona. Trnava: Spolok svätého Vojtecha, 2007. 1612 s. ISBN 978-80-7162-683-1.

LADISLAV HANUS VŠEOBECNÉ KREŠŤANSTVO

„Šavol z Tarzu je klasickým prípadom náboženského titanizmu. Je to muž absolútneho nároku, ktorý chce Boha obsiahnuť svojím vlastným výkonom, svojou nekompromisnou vernosťou litere Zákona.

Udalosť pred Damaskom však nie je len psychologickým precitnutím, ale totálnym ontologickým prevratom. Je to náraz vzkrieseného Logosu do vedomia, ktoré bolo dovtedy uzavreté v pancieri sebaspravodlivosti. V tomto momente sa Šavlova subjektivita drvivo stretáva s Božou Objektivitou. Svetlo, ktoré ho oslepuje, v skutočnosti spaľuje jeho staré ego, aby v popole tejto duchovnej katastrofy mohol vstať nový subjekt – Pavol.

Damask je koniec náboženstva ako systému predpisov a začiatok náboženstva ako bytostného vzťahu. Pavol pochopil, že spasenie nie je výsledkom ľudského úsilia, ale čistým darom milosti.

Tento zlom nie je len jeho súkromnou biografiou, ale prameňom kresťanského univerzalizmu: v Kristovi padajú hradby medzi Židom a Grékom, pretože meradlom človeka už nie je jeho pôvod či zákon, ale jeho participácia na božskom živote.

Pavlovo „nie ja, ale Kristus vo mne“ sa stáva novou ústavou oslobodeného ľudstva.“

HANUS, Ladislav. *Všeobecné kresťanstvo*. Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa J. Vojtaššáka, 1994. s. 124-126. ISBN 80-7142-021-8.

Amazís pochopil, že nie je v ľudských možnostiach odvrátiť od človeka, čo sa mu stať má a že Polykrates neskončí dobre, keď má vo všetkom šťastie a nachádza aj to, čo zahodil.

(Podľa HERODOTOS *Dejiny*)

Vlastné myšlienky vnímam ako hovorené slová. Zdá sa mi, že som v telepatickom spojení so všetkými svojimi priateľmi, príbuznými i nepriateľmi, vediem s nimi dlhé a pokojné rozhovory, alebo si opakujem naše rozhovory zo spoločnosti, z kaviarní; polemizujem s ich názormi, obraňujem svoje stanovisko, som výrečnejší ako pred poslucháčmi.

August Strindberg *Inferno*

Okolo mojich chemických výskumov sa rozhostilo nepríjemné ticho. Aby som sa opäť pozviechal a vybojoval rozhodujúci boj, pustím sa do problému výroby zlata. Východiskovým bodom je otázka: prečo síran železnatý v roztoku soli zlata vylučuje metalické zlato? Odpoveď bola takáto: pretože železo a síra tvoria súčasť zlata. Dôkaz: všetky zlúčeniny síry a železa nachádzajúce sa v prírode obsahujú viac alebo menej zlata. Začal som teda pracovať s roztokmi síranu železnateho.

August Strindberg *Inferno*

STRINDBERG, August. Slúžkin syn ; Inferno ; Osamelý. Red. Karol WLACHOVSKÝ a Lúbia ALEXIEVOVÁ. Prekl. Jana RAKŠÁNYIOVÁ, Jarmila CÍHOVÁ a Teodora HANDZOVÁ-CHMELOVÁ. Tatran, 1988. 504 s. Zlatý fond svetovej literatúry, zv. 94.

ŽOBRÁK Som ako Polykrates, ten s prsteňom. Viete, že som od života dostal všetko, čo som chcel? Ale ja som nikdy nič nechcel a unavený úspechom som prsteň odhodil. Teraz to na staré kolená ľutujem a všade ho hľadám.

August Strindberg *Do Damasku*

DÁMA Čo ste to so mnou urobili... V kostole som sa nedokázala sústrediť. Na oltári zhasla jedna sviečka, na čele chladný závan a práve vtedy som počula ako ma voláte.

NEZNÁMY Nevolal som, len som po vás túžil.

August Strindberg *Do Damasku*

DÁMA A tam, čo je to tam?

NEZNÁMY Tam vyrábam zlato.

DÁMA Ty tomu veríš?

August Strindberg *Do Damasku*

²¹ Pán šiel pred nimi cez deň v oblačnom stĺpe, aby im ukazoval cestu, v noci zasa v ohnivom stĺpe, aby im svietil, takže mohli dňom i nocou putovať.

²² A nikdy nezmizol oblačný stĺp cez deň, ani ohnivý stĺp v noci spopred ľudu.

Exodus 13, 21 - 22

²⁵ Len Jakub sám zostal. Tu zápasil s ním akýsi muž až do východu zory.

²⁶ Keď onen videl, že ho neprevládze, dotkol sa jeho bederného kĺbu, takže Jakubovi sa bederný kĺb vyklíboval, kým on s ním zápasil.

²⁷ Potom onen povedal: "Pusť ma, lebo vychodí zora!" On však odpovedal: "Nepustím ťa, kým ma nepožehnáš."

²⁸ Onen mu povedal: "Ako sa voláš?" On mu odpovedal: "Jakub."

²⁹ Vtedy onen povedal: "Nebudeš sa už volať Jakub, ale Izrael, lebo si zápasil s Bohom a s mužmi a zvíťazil si."

³⁰ Jakub povedal: "Prezrad' mi svoje meno!" Onen odpovedal: "Prečo sa pýtaš na moje meno?" A požehnal ho tam.

³¹ Nato Jakub nazval to miesto Fanuel (Božia tvár), lebo (tak povedal) "videl som Boha z tváre do tváre a pritom som ostal nažive!"

³² Len čo bol za Fanuelom, vyšlo slnko a on kríval pre svoje bedro.

Genezis 32, 25 - 32

NEZNÁMY Kde je teda tvoj pán alebo otrok, či ako ho voláš?

CÉZAR Hneď príde, ale nebojte sa ho, nepoužíva jed ani skalpel. Naopak, stačí len, že sa ukáže a uteká pred ním všetko živé; stromy zhadzujú listy a prach sa na cestách pred ním víri ako oblačný stĺp pred deťmi Izraela.

August Strindberg Do Damasku

NEZNÁMÝ Kde to som?

RÁDOVÁ SESTRAV kláštore „Dobrá pomoc“. Našli vás v kopcoch nad tiesňavou, držali ste kríž, ktorý ste odlomili na kalvárii a vyhrážali ste sa niekomu v oblakoch. Mali ste horúčku a spadli ste zo skalného zrázu. Vyviazli ste bez zranení, no mali ste závrat; a tak vás dovedli sem do špitálu a uložili do postele. Odvtedy blúznite a neustále sa sťažujete na bolesti v boku.

August Strindberg Do Damasku

NEZNÁMY Prebudil som sa a traja muži ťahali za lano. Pri každom potiahnutí som mal pocit, že som o meter dlhší...

MATKA

Chceli ti napraviť bedro...

DÁMA Ten, ktorého hľadám, nekríva.

ŽOBRÁK Ani tento to nerobil, ale akoby si privodil ťažkosti s bedrovým kĺbom, ktoré spôsobili, že jeho krok ja akýsi neistý

August Strindberg Do Damasku

Teodora Handzová-Chmelová

ŽIVOT AKO LITERATÚRA (ALEBO LITERATÚRA AKO ŽIVOT)

„Pri posudzovaní diela niektorých autorov je literárna história a kritika zdanlivo viac náchylná na interpretácie, ktoré majú nielen literárnu povahu. Vyplýva to nepochybne z určitej autoštylizácie, ktorá je v literárnom texte vždy prítomná. Spisovateľ píše o skutočnosti najmä cez svoje skúsenosti, zážitky, teda píše aj o sebe. Nie u každého sa však táto osobnostná seba projekcia zdá taká očividná, ale zároveň i pochybná ako u klasika švédskej literatúry Augusta Strindberga (1849 – 1912), pre ktorého práve spisovateľstvo znamenalo priamo „vyliekanie sa na námestí do naha“, ako písal priateľovi v liste roku 1885; vyliekanie, ale nie číry autobiografický exhibicionizmus. Strindbergových vykladačov tento prístup neraz zvädzal, neraz chceli v jeho diele vidieť predovšetkým životopis so všetkými intimitami. Autobiografizmus je dnes prirodzená možnosť i potreba zvnútorňenia literatúry, no v časoch Strindbergových, navyše v puritánskej švédskej spoločnosti, to také prirodzené nebolo. Strindberg preto pútal, ale súčasne aj odpudzoval, škandalizoval najmä tým, že svoj do istej miery predsa len výnimočný život tak alebo onak stotožnil s literatúrou, raz celkom zreteľne, inokedy štylizovanejšie, vyostrujúc individuálne i spoločenské rozpory do podoby neraz až patologickej. Nie nadarmo jeho dielo často dostávalo prívlastky ako nemravné, provokačné, šokujúce, dekadentné a neraz bolo preto i zakazované, cenzurované, žalované, konfiškované.

Autorove zážitky, skúsenosti transformované do epickej či dramatickej podoby prispeli k tomu, že tak vášnivo kázal i karhal, že tak voľne dával priechod svojim láskam i neláskam, vášňam, nenávisťam, že tak často svoje nešťastné ja kládol do popredia, aby presvedčal o tom, že je štvanec života, ktorý túži po duchovnej i telesnej čistote, no zároveň sa nevie zmieriť so skutočnosťou. Z týchto životných podnetov a skúseností

DÁMA Vyčítal vám už niekto, že zneužívate svoj talent?

NEZNÁMY Nikto v mojom rodisku nebol taký nenávidený ako ja.

DÁMA Prečo vás nenávidia?

NEZNÁMY Neviem! Nemohol som sa pozerieť na utrpenie ľudí – a tak som písal: oslobodte sa! Chudobným som radil: nenechajte sa vyciciavať boháčmi! Ženám: Nenechajte sa utláčať mužmi! Deťom, to bolo asi najhoršie: Neposlúchajte svojich rodičov, ak sú k vám nespravodliví! A výsledok? Nepochopiteľný – zrazu boli všetci proti mne, boháči, aj chudobní, muži, aj ženy, rodičia, aj deti. Potom prišiel rozvod, súdy, exil, samota a nakoniec – myslíte si, že som sa pomiatol?



vychádzal Strindberg vo svojej tvorbe, v ktorej si od začiatku zaumienil búrať predsudky, konvencie meštiackej a aristokratickej spoločnosti v mene moderných, demokratických, sociálne spravodlivejších ideí. Od začiatku preto zacielil svoju tvorbu na hľadanie skutočného zmyslu života, šťastia, dôstojnosti tak často premietnutej do roviny najľudskejšej, do roviny vzťahu muža a ženy. Aj preto je Strindbergovo dielo výrazne autobiografické a nevyhýba sa mnohým dovtedy tabuizovaným skutočnostiam a problémom. Platí to najmä o jeho umeleckom obraze inštitúcie manželstva ako oficiálneho vzťahu muža a ženy, ale aj o ‚ženskej otázke‘ vôbec, v čom sa výrazne líši od postojov, ktoré vo svojej tvorbe zaujali iní známi predstavitelia severskej literatúry, ako napríklad H. Ibsen a B. Björnson (odtiaľ pochádza najmä falošná interpretácia, podľa ktorej bol Ibsen bojovník za práva žien a Strindberg priam patologický nenávisník ženského pohlavia).

Okrem presvedčivej stopy vo švédскеj próze sa Strindberg oprávnene charakterizuje ako jeden zo zakladateľov modernej svetovej drámy – jeho hry *Slečna Júlia*, *Otec*, *Tanec smrti*, *Sonáta príšer*, *Kráľovná Kristína* a i., preložené a uvádzané sčasti aj u nás, vzbudzujú dodnes záujem divákov na celom svete. Ich myšlienková aj tematická báza je takisto zväčša založená na analýze spoločnosti, vylúpnutej najmä zo vzťahu muža a ženy, analýze anatomickej, predovšetkým však psychologickej, ktorá nie vždy vyhovovala prívelmi normálnym, najmä však pokryteckým predstavám meštiaka nielen vo Švédsku a nielen v časoch Strindbergových.

Takýmto zjednodušeným predstavám isto nevyhovela ani väčšia časť Strindbergovho prozaického diela, ktoré, ako autor sám podčiarkoval, vychádzalo z dramatického uchopenia skutočnosti.

V liste svojmu prekladateľovi E. Scheringovi píše, že tajomstvom jeho poviedok, noviel, próz je, že sú to vlastne drámy. Strindbergove prózy majú nepochybne silný vnútorný dramatický nerv, vychádzajúci z jeho dramatických postojov k životu vôbec, z jeho roz-

NEZNÁMY

Čítali ste moje knihy?

DÁMA

Viete predsa, že som ich čítala, že som vám vďačná za slobodu a vieru práva žien!

NEZNÁMY

tú poslednú.

To ste potom nečítali

DÁMA

Nečítala, ale ak je iná ako tie predošlé, nechcem o nej nič vedieť!

NEZNÁMY

To je dobre. Slúbte mi, že ju nikdy ani neotvoríte.



porupných zápasov o šťastie, o naplnenie života nefalšovaným obsahom. (...)

August Strindberg svojim dielom predstavuje európskeho intelektuála na prelome vekov, zovretého v putách, konvenciách svojej doby, ale práve preto tieto konvencie ustavične prestupujúceho, rušiaceho, buriča, nemilosrdného kritika skostnatej spoločnosti, ale zároveň aj nešťastného milenca, manžela, otca. Je to kľúč naozaj dôležitý, lebo Strindbergov život bol do značnej miery umením či umeleckou kreáciou svojho druhu. Hoci každé úplné stotožnenie diela so životom je interpretačne nebezpečné aj jednostranné, spomeňme predsa len niektoré faktografické okolnosti, pomáhajúce pochopiť isté súvislosti tvorby.

Strindberg prešiel vo svojom búrlivom živote tromi nevydarenými manželstvami, ktoré nepochybne ovplyvnili jeho uvažovanie o svete, o morálke, o ženách. Z tohto hľadiska je istotne najdôležitejšie prvé: s bývalou manželkou kapitána kráľovskej gardy Siri von Essen, s ktorou sa zoznámil roku 1875 a o dva roky sa s ňou oženil. Mali spolu tri deti a časť života prežili v cudzine. Už v *Príbehoch z manželského života* (Giftas, 1884) Strindberg polemizoval s idealizovaním ženy aj s abstraktným ponímaním lásky (napríklad v Ibsenovom *Domove bábik*), minister spravodlivosti ho dokonca obvinil zo zneuctenia sviatosti manželskej. Strindberg, hoci ho súd oslobodil, zatrpkol, navyše v druhom diele príbehov problematiku vyhrotil až do formulácie, že manželstvo je inštitúcia formálne ochraňujúca prostitúciu. Z tejto autorovej vnútornej situácie, ústiacej v súkromnom živote do podozrievania každého, najmä však vlastnej ženy, vznikla roku 1887 *Bláznova obhajoba* (vydaná však až roku 1895 v Paríži pod názvom *Le plaidoyer d'un fou*). Roku 1891 súd napokon za škandálnych okolností Strindbergovo manželstvo so Siri rozviedol, trauma z tohto vzťahu však poznačila jeho život najväčšmi – a keď život, tak teda i tvorbu. (...) Čitateľ nemá z *Bláznovej obhajoby* povznášajúci obraz manželstva. Strindberg, pravdaže, zobrazuje to, čo zažil; robí to síce otvorene, až sebabičujúco úprimne, ale aj bolestínsky, zatrpknuto i s hnevom, trochu z pohľadu „duševne choré

Milí muži!

Žena vytvorila dve morálky: jednu pre muža a druhú pre seba.

Ak sa stýka muž so ženou, ona sa nazýva martýrkou (úbohým „zvedeným“ dievčaťom) a on zvrhlíkom (zvrhlým zvodcom). Ako v skutočnosti zvädzanie začína, vie každý zo svojej skúsenosti, ale ústava (pravdepodobne ju v tajnosti zosnovali dámy) nám zakazuje o tom hovoriť.

Ak sa narodí dieťa, ihneď vyrukuje zákon a odsúdi iba muža, aby zaň platil útulok, alebo ho sám živil. Prečo nie obaja, veď obaja sa zúčastňovali na jeho zrode. Ak muž nemá z čoho platiť, zavrú ho do väzenia. Ale ona si užíva slobodu i naďalej! Zvrhlý zvodca si to takto zlizne za oboch.

Podvádzaný manžel je na smiech, no podvádzaná manželka tragická. Malo by to byť presne naopak, lebo neverný muž nedoviede do rodiny nijakého nového člena, čo sa v prípade nevery ženy stáva často. A okrem toho je povinnosťou ženy, aby bola verná, lebo manžel jej za vernosť platí, on však od nej nedostáva nič!

Žena má teda dve morálky. (...)

Ako sa už povedalo, žena odpradávnava vykorisťovala podvádzaného muža tým, že vzbudila jeho vášeň a držala ho v putách lásky. Teraz nazýva samu seba s Evinou samolúbosťou „nemou“. Asi teda nevie hovoriť! A predsa slovo jazyčnica bolo známe už za čias Sokrata. Nemá! Je pravda, že nehovorí na zhromaždeniach, lebo kto klame vyše šesťtisíc rokov, pravdu od lži už nerozozná. Ona, čo nikdy nemala vlastné myšlienky, nikdy nič nové nevynašla, nikdy nepracovala, zrazu stratila reč. Teraz to ľutuje a usiluje sa, aby sa jej reč pri navrátila.

Žena sa nikdy nezaujímalá o nič iné, iba o seba, verejné blaho jej bolo celkom ľahostajné. Ak by jej na niečom bolo záležalo, už dávno by bola členkou všetkých zhromaždení.

ho', preto aj nervózne, akoby láska a nenávisť sa tu dostali do neriešiteľného konfliktu. Dva z hlavných motívov knihy – žiarlivosť a pocit menejcennosti voči žene pochádzajúcej zo šľachtickej rodiny – sa objavujú aj v najlepších Strindbergových drámach *Otec* (1887) a *Slečna Júlia* (1888), pochádzajúcich z tohto obdobia. (...)

Dva roky po rozvode sa v Nemecku zoznámuje a žení s dvadsaťdvaročnou Rakúšankou z lepšej rodiny Friedou Uhlovou (po necelom roku sa manželstvo rozpadáva) a v nasledujúcom roku vydáva autobiografickú prózu *Inferno*, ako sám píše, 'dokument veľkej krízy päťdesiatročného muža a revolúcie v jeho duševnom živote'. Roku 1898 píše *Kláštor*, do istej miery záznam jeho druhého manželstva. (...) Autobiografický román *Kláštor* priamo nadväzuje na *Bláznovu obhajobu*. Rozpráva o období po rozvode, keď Strindberg odišiel do Nemecka, ktoré za vlády Viliama II. prežívalo obdobie búrlivého priemyselného a kultúrneho rozmachu. V Berlíne sa pohyboval v medzinárodnej bohémskej spoločnosti, ktorá sa schádzala v preslávenom hostinci Kláštor (patrili do nej napríklad poľský básnik a hudobník S. Przybyszewski, nemecký básnik R. Dehmel, nórsky maliar Edvard Munch a iní). Tu sa zoznámil aj s rakúskou novinárkou Friedou Uhlovou a napriek nesúhlasu jej otca – dvorného radcu a vydavateľa oficiálnych novín *Wiener Zeitung* sa po niekoľkých mesiacoch aj vzali. Ctižiadostivá a nezávislá Frieda, ktorá je i spisovateľovým žiarlivým konkurentom (napriek tomu, že Friedina sestra píše svojmu mužovi v liste: 'Bojím sa, že jeho – Strindbergova – láska k nej je viac zmyslová, lebo duchovne nemôže Frieda uspokojiť tohto muža, to vlastne nemôže nijaká žena'), sa po narodení dieťaťa cíti odstavená na vedľajšiu koľaj a nie je schopná oddať sa iba plneniu materských a manželských povinností, ktoré rozporuplný Strindberg napriek všetkej nekonvenčnosti a slobodmilovnosti vyžaduje. Po ťažkom duševnom boji pretrháva napokon zväzky s manželkou a dieťaťom a definitívne odchádza v ústrety slobodnému životu – do Paríža. (...)



O tri roky nato sa opäť žení, tentoraz s dvadsaťštyriročnou vynikajúcou nórskou herečkou Harriet Bosseovou, čo ho podnieti k písaniu nových – symbolistických drám; keď sa však vzápätí i toto manželstvo rozpadáva, vracia sa načas k próze vyjadrujúcej najmä spoločenský kriticismus. Ešte predtým však, roku 1903, publikuje prózu *Sám*, ktorá autobiograficky zachytáva roky 1899 – 1900. Samozrejme, okrem týchto próz je Strindbergova tvorba poznamenaná v tomto období viacerými aktivitami, jeho rozsiahle a rôznorodé dielo má však jednu ústrednú jednotiacu myšlienku: ‚Nepíšem preto, aby som sa mohol nazývať básnikom, píšem preto, aby som bojoval‘.

Próza *Sám*, uzatvárajúca jeho autobiografickú „suiu“ (1903), predstavuje autora na sklonku jeho umeleckej a životnej dráhy, zaznamenáva príbeh Strindbergovho života po rozchode s jeho treťou manželkou, ambicióznou herečkou Harriet Bosseovou.

Nepíšem preto, aby som sa mohol nazývať básnikom, píšem preto, aby som bojoval.

August Strindberg



STRINDBERG, August. *Bláznova obhajoba*. Doslov Teodora Handzová-Chmelová. 1. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989. 432 s. Spoločnosť priateľov krásnych kníh, zv. 511. ISBN 80-220-0088-4.

AUGUST STRINDBERG: DO DAMASKU

(KOMENTÁR KU KRITICKÉMU VYDANIU)

(August Strindberg: Till Damaskus (Textkritisk kommentar))

„V ranej fáze koncepcie diela Strindberg pracoval s viacerými pracovnými názvami, ktoré odrážali jeho vtedajšiu fascináciu stredovekou mystikou a osobnou krízou.

V náčrtoch z januára 1898 sa dielo objavuje pod názvom *Robert le Diable* (*Diabol Robert*). Tento odkaz na stredovekú legendu o synovi diabla, ktorý hľadá cestu k spásu cez pokánie, úzko súvisel so Strindbergovým pocitom viny po období ‚inferna‘.

Paralelne s týmto názvom Strindberg v korešpondencii a poznámkach používal titul *Merlin*. Postava čarodejníka uväzneného v lese (podľa bretónskych legiend) mala stelesňovať intelektuálnu pýchu a osudovú viazanosť na ženu.

K definitívnej zmene názvu na *Till Damaskus* (*Do Damasku*) došlo až v marci 1898, keď biblická paralela s obrátením Šavla na Pavla prevážila nad stredovekými metaforami.

Rukopis prvej časti vznikol v Lunde medzi 19. januárom a 8. marcom 1898. Strindberg písal na modrý papier s nezvyčajnou plynulosťou. V liste Gustafovi af Geijerstamovi zo 17. marca 1898 píše:

„Hra sa písala sama;
ja som bol len perom.“

Prvotný impulz vzišiel z potreby dramaticky sformovať zážitky opísané v próze *Inferno*.

Druhá časť nasledovala takmer okamžite. Prvé skice vznikli v máji 1898 v Lunde, pričom hlavný text bol dopísaný na Furusunde počas júna a júla toho istého roku. Do tejto časti Strindberg integroval svoje parížske alchymistické denníky, čím dielo získalo charakter ‚vedeckej mystiky‘.

Prvá časť je formálne uzavretým celkom (tzv. forma kruhu), druhá časť bola od počiatku zamýšľaná ako expanzia konfliktu Neznámeho s vonkajším svetom.“

STRINDBERG, August. *Till Damaskus: Textkritisk kommentar*. Ed. Gunnar OLLÉN. Stockholm: Norstedts, 1992. (Samlade Verk, zv. 39). ISBN 91-1-921102-1. [Dostupné online na: Litteraturbanken.se]

NEZNÁMY

„Neznámy nie je charakterizovaný ako individuálna osobnosť, ale ako typ: je to moderný, hľadajúci človek, ktorého najvýraznejším rysom je bezhraničná pýcha a vzdor. Tento vzdor je hybnou silou jeho utrpenia aj jeho neschopnosti nájsť pokoj.“

Postavy, ktoré Neznámy stretáva, nie sú samostatnými bytosťami s vlastným osudom, ale sú to *subjektivizácie* – odštiepené časti Neznámeho vlastného **ja**, ktoré mu vracajú jeho minulosť, jeho vinu a jeho strach.

Neznámy je bezprostredným autoportrétom Strindberga v kríze; jeho repliky a myšlienkové pochody sa často doslovne zhodujú s autorovými súkromnými zápisníkmi a denníkom *Okulta dagboken (Okultný denník)* z rokov 1896 – 1898.

Dáma nemá byť len milenkou, ale nástrojom Neznámeho spásy a zároveň jeho trestu. Cez lásku k Dáme musí Neznámy prejsť najhlbším ponížením. Ich vzťah nie je o nájdení šťastia, ale o výchove duše.

Strindbergov zámer ukázať ženu v dvoch polohách:

- na začiatku ju Neznámy vníma ako silu, ktorá ho vytrhne z osamelosti. Postupne sa však aj tento vzťah mení na puto.
- postupom deja necháva Dámu premeniť sa z *telesného pokušenia* na *duchovný princíp*. Vzťah má ukázať, že človek nemôže nájsť pokoj cez iného človeka, ale iba cez prijatie svojho osudu a snahou o zmenu svojho myslenia.“

NEZNÁMY Cítim ako moje ja bujnie, cítim v sebe silu Stvoriteľa. Chcem, aby všetci ľudia boli šťastní: rodili sa bez bolesti, žili bez smútku a umierali v pokojnej radosť!



NEZNÁMY Je pravda, že sa trasiem pred nezaplateným účtom, no keby som mal vystúpiť na horu Sinaj a stretnúť sa s Hospodinom, tvár si nezahalím!



Moment, keď Neznámy dáva Dáme meno Eva sa považuje za jeden z kľúčových symbolických aktov drámy. Tým, že Neznámy pomenuje Dámu Eva, stavia sa do pozície Stvoriteľa, opakuje akt stvorenia; vytvára si ju podľa svojho vlastného obrazu a očakávania. Týmto činom jej odoberá jej vlastnú identitu a minulosť, aby z nej urobil prvú ženu vo svojom novom svete. Ak je ona Eva, on je Adam, a ich spoločné putovanie (cesta do Damasku) musí nevyhnutne viesť cez hriech a utrpenie.

Neznámy v Dáme podvedome hľadá aj materskú postavu. Zobrazuje mužskú túžbu vrátiť sa do stavu bezpečia, prístavu, vo forme pokojného domova, ktorý však Neznámeho povaha neustále ničí.

NEZNÁMY Ani vaše meno nepoznám — rád by som vám nejaké dal. – Môžem? Vaše meno bude Eva. Fanfáry! – Teraz vám prisúdím aj vek. – Nevieť, koľko máte rokov, odteraz máte tridsaťtri. – Nasleduje povaha, lebo ani tú nepoznám. Budete mať veľmi dobrú povahu, máte hlas ako moja nebohá mama. – Tým myslím abstraktný pojem matky, moja mama ma totiž nikdy nepohladila, ale zato ma často bila.



MATKA Vieš to! Vieš predsa, čo musia urobiť deti, keď pochybia!

NEZNÁMY Čo musia urobiť?

MATKA Najprv poprosiť o odpustenie!

DÁMA

„Postava Dámy je v rukopise spätá s osobou Fridy Uhl, Strindbergovej druhej manželky, pričom ich spoločný pobyt v Dornachu a hlboké konflikty tvoria faktografický základ jej literárneho stvárnenia; napriek tomu však Dáma v konečnom texte presahuje biografický rozmer a nadobúda rysy univerzálneho ženského princípu.

Postava Dámy nie je modelovaná výhradne podľa Fridy Uhl; textová analýza rukopisu odhaľuje hlboké vrstvy spomienok na prvé manželstvo so Siri von Essen. V scéne pri mori a v motíve opusteného dieťaťa Strindberg vedome spracováva pocity viny a rozpadu rodiny, ktoré siahajú do osemdesiatych rokov 19. storočia. Dáma tak predstavuje syntézu autorových kľúčových ženských vzťahov. Kým vonkajšie okolnosti deja odkazujú na rakúsky pobyt s Fridou Uhl, psychologické jadro postavy a jej dialógy s Neznámym vracajú do hry traumatické skúsenosti zo spolužitia so Siri von Essen. Strindberg do postavy Dámy kondenzoval rysy všetkých žien, ktoré v jeho vnímaní zohrali rolu vykupiteľky aj žalobkyne.

Dáma nie je v dráme samostatným subjektom s vlastným vývojom, ale funguje ako katalyzátor a zrkadlo pre Neznámeho; je to bytosť, ktorá ho má viesť k zmiereniu, no zároveň sa stáva spolupútnikom v jeho vine, čím sa ich vzťah mení na puto svedomia namiesto puta lásky.

V prvej časti trilógie je Dáma charakterizovaná ako vykupiteľská sila, takmer madonovský zjav, ktorý však v priebehu deja, najmä v druhej časti, stráca svoju ideálnu podobu a stáva sa pre Neznámeho pripomienkou jeho pozemských zlyhaní a nárokov, ktoré nedokáže naplniť.

Podobne ako ostatné postavy v hre, aj Dáma je v komentári definovaná ako *subjektívacia*; v rámci snového poriadku drámy sa jej podoba mení podľa toho, v akom duševnom stave sa práve nachádza Neznámy, čo potvrdzujú aj autorove poznámky k scénografii a kostýmom.



ŽOBRÁK

„Žobrák je v dramatickej štruktúre prvej časti predstavený ako prvý a najdôležitejší dvojník Neznámeho; jeho postava disponuje rovnakou jазvou a vedomosťami o minulosti hlavného hrdinu, čím sa stáva stelesnením toho, čím by sa Neznámy mohol stať, alebo čím už v prenesenom zmysle je.

V komentári je Žobrák definovaný ako nositeľ irónie a osudu; jeho prítomnosť na scéne signalizuje moment, keď je Neznámy konfrontovaný so svojou vlastnou pýchou, pričom Žobrákove repliky často fungujú ako ozvena Neznámeho potlačovaných myšlienok.

Postava Žobráka má pôvod v Strindbergových parížskych pozorovaniach a jeho vlastnom pocite sociálneho pádu počas krízy inferno; v rukopise je táto postava úzko spätá s motívom pokánia a dobrovoľnej chudoby, ktorú autor v tom čase vnímal ako cestu k duchovnej očiste.

Žobrák sa v texte neobjavuje ako náhodný okoloidúci, ale ako subjektívizácia Neznámeho svedomia; jeho náhle príchody a odchody narúšajú realistický časopriestor a potvrdzujú snovú logiku drámy, v ktorej sa jedna a tá istá identita štiepi do viacerých postáv.“



STRINDBERG, August. *Till Damaskus: Textkritisk kommentar*. Redigoval Gunnar OLLÉN. Stockholm: Norstedts, 1992, s. 16, 42. (Samlade Verk, zv. 39). ISBN 91-1-921102-1. Dostupné z: Litteraturbanken.se.



NEZNÁMY Ale tento žobrák je odporný človek. Je pravda, že sa na mňa podobá?



ŽOBRÁK Poznáte niekoho, koho osud by sa podobal môjmu?

NEZNÁMY Čo tak ten môj?



DÁMA Ideme k mojej matke?

NEZNÁMY Prísť tam ako žobrák, nie, to je vylúčené.

LEKÁR

„Lekár je v dramatickej osnove prvej časti koncipovaný ako jeden z najvýraznejších ‚tieňov‘ Neznámeho.

Jeho prítomnosť na scéne nie je náhodná, slúži ako personifikácia Neznámeho minulého zlyhania, konkrétne v rovine rodinných a citových vzťahov, ktoré Neznámy rozbil.

Lekár nereprezentuje medicínsku autoritu, ale skôr morálnu inštanciu; jeho postava je nositeľom motívu ‚vyúčtovania‘, pričom v snovom poriadku hry sa jeho dom a jeho záhrada stávajú miestom, kde Neznámy musí čeliť následkom svojich niekdajších činov.

Postava Lekára v sebe nesie črty reálnych osôb zo Strindbergovho okolia v Švédsku a počas jeho pobytu v Rakúsku, no v procese písania bola táto postava zbavená individuálnych črt a premenená na subjektivizáciu hrdinového strachu z odplaty a spoločenského odsúdenia.

Lekár, podobne ako Žobrák, potvrdzuje Strindbergovu techniku štiepenia identity; v rukopisných poznámkach je zrejmé, že postava má pôsobiť znepokojivo familiárne, čím sa stiera hranica medzi cudzím človekom a vlastným potlačeným ja hlavnej postavy.



LEKÁR Je to on, môj spolužiak. V škole raz čosi vyviedol, ale potrestali mňa.



LEKÁR (*polieva kvetinu v kvetináči*)
... svojmu osudu nikto neujde.

SESTRA
Odkedy ty uznávaš osud?

LEKÁR
Život ma naučil. Veľa síl som stratil v boji s tým, čo sa aj tak nakoniec muselo stať.

Prezývka Vlkolak, ktorou Neznámy a Dáma označujú Lekára, odkazuje v Strindbergovom snovom univerze na bytosť, ktorá je odsúdená na osamelosť a vyvrhnutie zo spoločnosti; tento motív čerpá z ľudových poví, kde sa človek mení na zviera v dôsledku veľkého utrpenia alebo nespravodlivosti, ktorú mu niekto spôsobil.



Lekár je nazývaný Vlkolakom aj preto, že ho Neznámy pripravil o dušu tým, že mu odviezol manželku a rozbil domov; táto prezývka v rukopise nesymbolizuje agresiu Lekára, ale naopak, hlbokú vinu Neznámeho, ktorý v obeti svojho činu radšej vidí monštrum, aby nemusel čeliť vlastnému svedomiu.



Motív Vlkolaka je spojený so Strindbergovým presvedčením o prepojení osudov (telepatii); vnímal Lekára ako bytosť, ktorá prebýva v temnote a svojou samotou Neznámeho neustále prenasleduje, pričom v pôvodných skiciach je táto postava charakterizovaná ako „tieň“, ktorý stratil svoju ľudskú podobu kvôli cudziemu hriechu.

STRINDBERG, August. *Till Damaskus: Textkritisk kommentar*. Redigoval Gunnar OLLÉN. Stockholm: Norstedts, 1992, s. 16, 39, 44-45. (Samlade Verk, zv. 39). ISBN 91-1-921102-1. Dostupné z: [Litteraturbanken.se](http://litteraturbanken.se).



CÉZAR

„Postava Cézara má priamy základ v Strindbergovom gymnaziálnom období; meno ‚César‘ patrilo autorovmu spolužiakovi, ktorého vnímal ako svoje negatívne zrkadlo. Prenesenie tejto postavy do prostredia blázince v II. časti trilógie symbolizuje autorov strach z duševného rozpadu, ktorý prežíval počas krízy inferno.“

„César nie je v hre samostatne konajúcim subjektom, v textovokritickej analýze je definovaný ako projekcia Neznámeho svedomia. Jeho prítomnosť na hostine a jeho bláznovstvo slúžia ako drsná irónia voči Neznámeho intelektuálnej pýche; blázon, ktorý si myslí, že je cisárom, zrkadlí Neznámeho, ktorý si vo svojej pýche myslí, že môže ovládať mocnosti a vyrábať zlato.“

„Postava Cézara je úzko prepojená s postavou Lekára. Neznámy, Lekár a César tvoria v snovom poriadku jednu entitu rozdelenú na vinníka, obeť a následok (šialenstvo).“

„Scéna s Césarom v blázinci predstavuje bod ‚absolútneho poníženia‘; postava blázna tu funguje ako memento mori pre Neznámeho intelekt, pričom jeho nezmyselné repliky v rukopisných verziách často parodujú vedecký a filozofický jazyk, ktorým sa Neznámy snaží ospravedlniť svoje činy.“



SESTRA

Neznámy sa pokúsil skaziť Sestru tým, že ju nabádal, aby ‚rozvinula svoje pudy‘ (rozvinula svoje vlohy a pudy). Toto sa vníma ako ústredný motív jeho démonickej pýchy (hybris) – zničiť nevinnú vieru.

Neznámeho nabádanie Sestry je priamym odkazom na Strindbergovu fascináciu Friedrichom Nietzsche v určitom období. Ide o ideu oslobodenia sa od kresťanskej morálky, ktorú Neznámy spätne hodnotí ako svoj hriech.

V poznámku k rukopisu Strindberg zdôrazňuje, že Sestra túto otravu (jed) prekonala cez svoju vieru a službu chorým.

V pôvodnom náčrte bol tento dialóg ešte ostrejší. Strindberg zmiernil naturalistické výrazy týkajúce sa sexuality, aby viac vynikol duchovný súboj medzi Neznámeho intelektuálnym nihilizmom a Sestrinou pokorou.



PRVÉ INSCENOVANIE

„Prvá časť *Do Damasku* vznikla v Paríži počas prvých mesiacov roku 1898. V liste Gustafovi af Geijerstamovi zo 14. marca 1898 Strindberg oznamuje, že dráma je dokončená:

„Moja nová dráma je hotová; je to niečo, čo tu ešte nebolo, a hoci je to strašné, musím to vydať.“

Autor pracoval s mimoriadnou rýchlosťou. Prvé náčrty, ktoré Strindberg nazýval ‚embryá‘, svedčia o tom, že postava Neznámeho bola od začiatku projektovaná ako priame pokračovanie autobiografickej krízy opísanej v *Inferne*. Topografické údaje v texte – cesta, roklna, kuchyňa, izba u Lekára – úzko korešpondujú s reálnymi miestami, ktoré Strindberg navštívil počas svojho exilu v Rakúsku a Francúzsku.

Z hľadiska kompozície predstavuje *Do Damasku* radikálny rozchod s naturalistickou drámou. Strindberg tu uplatňuje princíp kruhovej štruktúry, kde sa dej v druhej polovici hry vracia cez tie isté zastavenia späť k východiskovému bodu.

V rukopise je zrejmé, že autor spočiatku váhal nad pomenovaním postáv. Mnohé vedľajšie postavy mali v prvých verziách konkrétnejšie sociálne určenie, ale v konečnom znení boli redukované na symbolické funkcie. Neznámy zostáva bezmenný, aby sa zdôraznila jeho úloha ako univerzálneho subjektu, ktorého vnímanie deformuje realitu podľa zákonov sna.

Premiéra prvej časti sa uskutočnila 19. novembra 1900 v Kráľovskom dramatickom divadle v Štokholme. Najdôležitejšou udalosťou spojenou s touto inscenáciou pre Strindberga bolo obsadenie Harriet Bosse do úlohy Dámy. Strindberg, ktorý bol prítomný na skúškach, bol mladou herečkou okamžite unesený.

„Našiel som bytostne čistú interpretku pre svoju hrdinku; má v sebe niečo z iného sveta.“

Toto stretnutie malo zásadný vplyv nielen na úspech predstavenia, ale aj na Strindbergov osobný život, keďže viedlo k ich neskoršiemu manželstvu. Herecký výkon Bosseovej bol vnímaný ako prelomový; jej moderný, citlivý prejav ostro kontrastoval s deklamatívnym štýlom herca v úlohe Neznámeho.

Strindberg vopred načrtol dekorácie a zdôraznil dôležitosť toho, aby ‚scenérie neboli realitou, ale víziami‘. Scénický výtvarník Carl Grabow bol v tom čase najvýznamnejším švédskym scénografom, no bol vychovaný v realistickej tradícii. Strindbergove inštrukcie ho preto stavali do náročnej pozície. Aby dosiahli efekt vízií, Grabow pracoval s osvetlením a malbou. Strindberg zdôrazňoval, že maľba nesmie byť príliš výrazná; mala sa podobáť snovému obrazu, v ktorom splývajú kontúry. Tento prístup bol v priamom rozpore s vtedajším trendom meštianskeho divadla, kde muselo byť všetko (nábytok, steny, dvere) hmatateľné a reálne.

Pre Strindberga nebola scéna miestom deja, ale projekciou vnútra hlavnej postavy (Neznámeho). Dekorácie mali pôsobiť mierne znepokojivo alebo deformovane. Výber farieb mal reflektovať duševný stav postavy – od temných, ťažkých tónov v úvode až po nadpozemsky svetlé scény (napr. scéna v kláštore).

Z pokynov“ Strindberga k inscenovaniu prvého uvedenia:*

Celok by mal byť fantastický, no predsa s istým nádychom skutočnosti; je to snový obraz, ale snový obraz, ktorý vyzera skutočne.)

Žiadne ostré kontúry! Všetko má byť zahalené, akoby videné cez hmlu alebo pohľad plný sĺz.

Svetlo je to najdôležitejšie; vytvára priestor tam, kde žiaden priestor nie je.

Scény majú do seba prechádzať bez prerušenia, aby sa divák nikdy neprebíral z očarenia. Ako v laterne magice.

Miestnosť musí pôsobiť známo, a predsa cudzo. Stolička nie je len stolička, je to spomienka alebo predtucha.

Strindberg týmito poznámkami v podstate zaviedol tzv. subjektívnu scénografiu. Prvýkrát v histórii divadla sa scéna nemala prispôbiť tomu, ako vyzerá svet, ale tomu, ako ten svet vníma Neznámy (Ollén, s. 103). Strindberg trval na tom, aby sa pri spiatočnej ceste hrdinu použili tie isté kulisy, ale ,v inom, hrozivejšom alebo očistnejšom svetle', čo bola na rok 1900 revolučná požiadavka na svetelný dizajn.

Dobová kritika bola do značnej miery rozpoltená. Uznávala sa sugestívna sila diela, ale forma bola považovaná za mätúcu. Karl Warburg hovoril o ,subjektivite, ktorá hraničí s patológiou'. Kým Harriet Bosse získala uznanie za svoju ,duchovnú hĺbku' a ,novú scénickú prirodzenosť", samotná dráma bola mnohými recenzentmi (napr. v denníku *Stockholms Dagblad*) označená za ,patologický produkt chorého intelektu'. Inscenácia z roku 1900 predbehla svoju dobu. Hoci sa dočkala len sedemnástich repríz, položila základy pre modernú réžiu a scénografiu. Dokumenty potvrdzujú, že Strindberg bol s výsledkom spokojný predovšetkým vďaka Bosseovej, ktorá podľa neho ako jediná pochopila ,éterickú podstatu' jeho textu.

Spracované podľa: STRINDBERG, August. *Till Damaskus: Textkritisk kommentar*. Ed. Gunnar OLLÉN. Stockholm: Norstedts, 1992, s. 102–105. (Samlade Verk, zv. 39).

* STRINDBERG, August. List Carlovi Grabowovi (bez dátumu). Citované podľa: OLLÉN, Gunnar (ed.). *Till Damaskus: Textkritisk kommentar*. Stockholm: Norstedts, 1992, s. 103.

Jana Rakšányiová

SKUTOČNOSŤ A FIKCIA

Detektívne pátranie v živote a diele, či hľadanie súvislostí v trojuholníku udalosti – fikcia – literárne stvárnenie nie je síce spoľahlivá literárnovedná metóda, no v Strindbergovom prípade sa bez neho nezaobídeme. Ako dokladový materiál môže poslúžiť autorova bohatá korešpondencia (zachovalo sa do sedemtisíc listov), spomienky jeho troch manželiek, mnohých súčasníkov, hlavne však autobiografická tvorba. Počnúc prvotinou *Volnomyšlienár* sú v podstate všetky Strindbergove diela životopisné v tom zmysle, že v nich vykresľuje sám seba v rozličných štylizovaných podobách a do próz a drám implantuje udalosti, ktoré zasiahli do jeho súkromia. Okrem toho ako máloktorý iný autor veľmi podrobne zmapoval svoje ego v sérii románov a noviel, ktoré priamo koncipoval ako autobiografie. Myšlienka ukázať publiku, kto je vlastne August Strindberg, toto enfant terrible, sa v ňom zrodila po súdnych procesoch okolo *Príbehov zo života manželského* a tiež z presvedčenia, že naturalistický román by sa mal obmedziť výhradne na autobiografie:

„Spisovateľčina postupom času vyhyne. V budúcnosti by sa mali zariadiť kancelárie, kam by mal každý v istom veku a anonymne doniesť svoj pravdivý životopis, ktorý by poslúžil ako materiál pre skutočnú vedu o človeku, ak ju vôbec ešte bude treba.“

Striedanie biografických a fiktívnych udalostí znižuje dokumentárnu hodnotu diel, preto nemôžeme životopisy brať ako vecne presné práce.

Faktograficky najvierohodnejšie sú prvé dva diely *Slúžkinho syna*, o ktorom sa autor v liste J. Vallésovi vyjadril takto:

„Knihu som chcel napísať s takou malou dávkou lži, ako sa to len v biografii dá. Ťažisko som kládol na psychológiu,

ale okrem nej ukazujem Švédsku aj jeho súčasné dejiny.“ (...)

Strindberg v *Slúžkinom synovi* naplno využil svoje typické spisovateľské danosti: obrovskú schopnosť vnímať a pozorovať, snúbiacu sa s nemenej silnou túžbou či ambíciou vyjadriť sa k veci.

Písanie sa preňho stalo potrebou. Pomerne skoro vidí vlastné ja v súvislosti s verejnými záležitosťami, pričom reaguje kriticky na každú autoritu, či už je to cirkev, štát, literatúra alebo veda a s citovým zaniatením, odmietavo, až zaslepene brojí proti nim. Pri písaní *Slúžkinho syna* si Strindberg pripravoval materiál na napísanie novely o zatiaľ harmonickom manželstve s herečkou Siri von Essen, ktorú chcel vydať pod názvom *On a ona*. Vydavateľ ju však odmietol, takže vyšla až po jeho smrti v roku 1919. Svojej myšlienky sa však nevzdal, a keď v roku 1887 písal po francúzsky *Bláznovu obhajobu*, v temnejších farbách do nej zakomponoval aj svoj vzťah k žene z rokov 1885 – 1887. *Bláznova obhajoba* mala byť pôvodne obžalobou ženy, ktorá chce svojho muža zavrieť do blázinca. Iróniou osudu bolo, že kniha namiesto toho, aby dokázala ženinu vinu, obrátila sa proti autorovi samému. (...)

Diela, ktoré počas pohnutého manželstva a striedajúcich sa duševných stavov napísal, odrážajú jednak ich temné stránky (drámy *Otec*, *Slečna Júlia*, *Príbeh zo života manželského*), jednak radostnejšie fázy. Po rozvode prudko poklesla jeho tvorivá schopnosť a invencia sa mu vrátila až po prekonaní takzvanej inferno-krízy.

Podľa vzoru iných škandinávskych spisovateľov a v snahe preniknúť do európskeho kultúrneho kontextu sa vybral v r. 1883 do Paríža. Pôvodne plánovaná dovolenka sa predĺžila na šesťročné putovanie po Francúzsku, Švajčiarsku, Nemecku a Dánsku. Strindberg mal ku Švédsku vždy ambivalentný vzťah, nenávidel ho aj miloval, túžil po ňom aj z neho utekal. V Berlíne sa zoznámil s rakúskou novinárkou Fridou Uhlovou a hneď v máji 1893 sa s ňou oženil. Krátke

manželstvo však bolo pre oboch iba boľavou epizódou. V autobiografickej podobe zobrazil roky 1892 – 1894 v novele *Kláštor*. Hnaný nepokojom cestoval s manželkou po Európe. Aj o druhej žene píše: ‚Je to moja najkrajšia väzenská dozorkyňa, čiha pri mne dňom aj nocou a striehne na moje najtajnejšie myšlienky.‘ U Strindberga začínala prepukovať psychopatologická kríza, ktorá vyvrcholila v r. 1894 – 1896. S Fridou Uhlovou sa rozviedol v roku 1897.

V tom istom roku napísal najprv po francúzsky, potom po švédsky autobiografické dielo *Inferno* a o rok neskôr jeho pokračovanie *Legendy*, knihy, ktoré nemajú vo svetovej literatúre obdoby: sú totiž presným opisom patologických duševných stavov. Strindberg tu referuje o bizarnom svete svojho „ja“ už vo svetle vlastnej a priznanej psychopatie. Od leta 1894 do jesene 1896 ním zmietať psychické krízy, mánie a chorobné predstavy, k tomu sa pridružili dávne pocity viny a obsesie. Veci a udalosti uňho nadobúdajú magické rozmery. Stýka sa s francúzskymi okultistami, zaoberá sa teozofiou, alchýmiou, neskôr pod Schopenhauerovým vplyvom budhizmom a magickým katolicizmom. Študuje naturfilozofické magicko-mystické Swedenborgove spisy, vidí sa v role ‚vyvoleného‘.

Tieto a iné Strindbergove krízy označuje psychiatrická literatúra ako paranoju, vrodenú neuropsychopatickú dispozíciu, sexuálnu patológiu a schizofréniu. S týmito diagnózami však možno polemizovať, lebo sa nezakladajú na nijakých lekárskych nálezoch, len na literárnych výpovediach, ktoré autor vytvoril v okamihoch sebapoznávania.

Inferno-kríza však nepochybne znamenala v Strindbergovom živote a diele zlom a počiatok veľmi plodného tvorivého obdobia, z ktorého vzišli pre modernú drámu nové impulzy. Strindbergov duševný stav sa potom ustálil a aj jeho životný štýl bol vyrovnanejší, v r. 1899 sa natrvalo vrátil do Švédska a zúčastňoval sa na kultúrnom živote. Posledný dokončený diel zo série autobiografií vyšiel v r. 1903 pod názvom *Osamelý*. Venuje sa v ňom rokom 1899 – 1900, je napísaný pokojnejším tónom, výrazne sa odlišuje od štýlu

Inferna a svedčí o relatívnom pokoji Strindbergovho ducha.

Na jar 1900 sa zoznámil s nórskou herečkou Harriet Bosseovou, predstaviteľkou hlavných postáv v jeho hrách, a o rok neskôr sa s ňou oženil. Vzťah, trvajúci tri roky, mal však u Strindberga silne magický charakter: veril, že je s manželkou v telepatickom spojení, a v predstavách si ju eroticky sprítomňoval.

Posadnutosť a halucinácie, ktoré Strindberga prenasledovali počas krízy, ho ani po rokoch celkom neopustili, vedel ich však udržať pod kontrolou. Charakteristickým obrazom psychického stavu posledných rokov autorovho života je *Okultný denník* (21. 2. 1896 – 11. 7. 1908), jeho prvé časti sa v doslovnom znení nachádzajú v *Inferne* a *Legendách*.

‚Tento denník sa nesmie nikdy zverejniť!‘

napísal na obálku rukopisu, no krátko pred smrťou, v roku 1912, prikázal, aby dielo vydali a považovali za posledný diel jeho autobiografických prác.

DRAMATIK

V rámci európskeho divadla je Strindberg jeden z najoriginálnejších inovátorov v oblasti modernej drámy a z tejto pozície si získal ohlas na celom svete. Hoci mal mimoriadne prepracovaný literárny štýl a bol vynikajúci prozaik, nečítajú sa jeho drámy ľahko. Písal ich totiž výhradne pre javisko a až tam ožívajú vo všetkých rozmeroch. Tvrdil, že drámy pôsobia v grafickej podobe ako partitúry, záznamy dialógov a scénických obrazov, ktoré ešte dlho predtým, ako ich vložil do rukopisu, videl a počul vo fantázii.

Snúbilo sa v ňom literárne a výtvarné nadanie, ako spisovateľ vedel zachytiť do slov impresionistické a surrealistické torzá skutočnosti a položiť ich na papier. Napätie Strindbergových hier pramení z napätia medzi romantikou a realizmom či naturalizmom, súčasnosťou a históriou, mužom a ženou. (...)

Strindberg obohatil divadlo o nové vlastnosti, ostro ako nikto predtým pátral v psychike

postáv, predostrel boj pohlaví, pozoroval medziľudské vzťahy, sociálne správanie aj sny svojich hrdinov. (...)

Nepodarilo sa mu prežiť harmonický vzťah k žene, stroskotal v troch manželstvách, odmietavo pristupoval k emancipácii v takej podobe, ako sa vtedy predostierala, preto nečudo, že k ženskej otázke aj k problémom manželstva pristupoval svojsky. Vyslúžil si za to prívlastok „démonický chirurg meštiackeho manželstva“. Nemilosrdne rozpitvával rozporné situácie, do akých sa človek dostáva v každodennom živote, a uviedol ich na scénu. Tak sa zo Strindberga stal jeden z najodvážnejších experimentátorov, jeho register siahal od historických hier, cez ľúbostné, manželské, rodinné až po fantastické. Divadelní teoretici ho pokladajú za priekopníka naturalistickej tragédie a komornej hry.

Svoju prvú hru, *Volhomyšlienkar*, začal písať už ako dvadsaťročný, poslednú, *Veľká hradská*, dokončil v roku 1909; za štyridsať rokov vytvoril vyše päťdesiat hier. (...)

Strindberg vždy rebeloval proti spoločnosti a moci, vždy sa snažil ukázať svet v celej jeho rozpornosti. Nielen pre túto nekompromisnosť, ale aj pre dovtedy nezvyčajný ponor do témy prerazil pomerne skoro aj na európskom kontinente. Naturalistickými tragédiami *Otec* (1887) a *Slečna Júlia* (1888) si získal uznanie. V tom čase sa Strindberg díval na svet darwinistickými očami, všade videl nezmieriteľný boj duší, mozgov a najmä pohlaví o moc. (...)

Neúspechy, finančné a rodinné problémy uvrhli Strindberga do psychickej a svetónázorovej krízy. V tom čase sa upísal mysticko-okultným ideám, dostal sa pod Nietzscheho vplyv. Tu sa po hlbokom prelome začína v jeho diele druhé tvorivé obdobie. Už neveril, že je svet poznateľný a zmeniteľný. Rebelantský vzdor sa premenil na rezignáciu, odhodlanie pykať, odriekať sa a trpieť.

Invencia však zo Strindberga nevyprchala, v tvorivom opojení napísal ešte 36 hier. (...)

Do vývoja divadla 20. storočia významne zasiahol, ba dokonca mnohé tendencie daleko predbehol, trilógiou *Do Damasku* (1898 – 1904), *Hra snov* (1902) a *Veľká hradská* (1909). Tieto boli neskôr silným inšpiračným impulzom pre expresionizmus, surrealizmus a absurdné divadlo. Strindberg popiera aristotelovskú poetiku, odmieta jednotu miesta, času, kauzality, finality a logiky deja. Aj keď sú témy a formy neskorších drám rôznorodé, dokazuje to iba, že bol schopný pracovať súčasne na rozličných dramatických žánroch v úplne rozdielnych polohách.

Strindbergove najčastejšie témy sú osamelosť človeka, boj o moc, vzťah muža a ženy v manželstve a rodine, motív zločinu a šialenstva. Nemilosrdne odhaľuje duševné utrpenie ľudí svojich čias. O'Neill nazval Strindberga „najväčším dramatickým géniom moderny“ a jeho dedičstvo sa premietalo do celého moderného divadla. Ani on nebol doma prorokom, viac pochopenia a väčší ohlas našiel v zahraničí. Doma zapôsobil len na sugestívne symbolické drámy Pära Lagerkvista a na videnie sveta u Ingmara Bergmana, ale vo svetovom meradle ovplyvnil nemeckú expresionistickú drámu po prvej svetovej vojne a k jeho odkazu sa hlásili aj Gorkij, Pirandello, Sartre, Tennessee Williams, Frisch, Dürrenmatt a Beckett.

Jitka Herčíková

„KDYSI JSEM VĚŘIL, ŽE MĚ MILUJEŠ...“

Komentovaný výbor manželské korespondence Augusta Strindberga

„Korespondence se Siri von Essen je zásadní hned v několika ohledech. Díky dochovaným a dosud vydaným dopisům máme možnost nejen poznat podrobné okolnosti jejich seznámení a peripetie počátku i konce milostného vztahu, mimoto jde o první adresátku Strindbergových milostných dopisů.

Rozbor hned prvního dopisu, s pořadovým číslem 93, by sám o sobě vystačil na samostatné pojednání, protože je přímo přesycen zásadními skutečnostmi. Předně se z něj dozvídáme mnohé o Strindbergově přístupu ke korespondenci jako takové. V dopise vehementně přesvědčuje Siri, aby se neupínala k cíli stát se herečkou, a vysvětluje jí, že by měla raději být spisovatelkou – o tom, že je k tomu nadaná, svědčí podle Strindberga právě její dopisy.¹⁹ Na velice konkrétním příkladu jí ukazuje, že nejlepší próza vzniká právě nápodobou dopisu, z něhož na závěr pouze odstraní oslovení a datum. Zároveň zde předkládá význam a důležitost psaní jakožto nejpravdivějšího prostředku k vyjádření a uvolnění potlačovaných emocí.

Snad v každém z dopisů určených Siri von Essen, jak vyplývá i z našeho výběru, tematizuje autor motivy provinění a spasení, bolesti a utrpení, lásky a krutosti. Tyto motivy jsou však Strindbergovi přiznávány až v mnohem pozdější etapě dramatické tvorby a chápány jako výsledek duševního i uměleckého obrození po prodělání tzv. krize inferna. Dopisy slouží za doklad toho, že motiv ženy-spasitelky, sestupující na zem záchranit hříšníka, se u Strindberga projevují již daleko dříve. (...)

Dopis č. 131

12. března 1876

Odpusťte!!!!

Já chci, chci zešilet!

Právě jsem jim všechno pověděl. Komu? Jaru, slunci, dubům, jívám, jaterníkům, zvony to vy-

zvonily a skřivan o tom zatrylkoval: ‚Udělej to!‘ A o čem jsem mluvil? – Miluji Vás!!!! Chodím po ulicích pyšný jako král a soustrastně pohlížím na chátru všude kolem sebe. Proč se přede mnou nevrháte k zemi, vy umouněné tváře? Cožpak nevíte, že mne miluje? Kdo? – Princezna!

Moje princezna! Nejkrásnější žena Švédska, ta, co má nejmodřejší oči, nejmenší nožky, nejzlatavější vlasy, nejkrásnější čelo a nejpěknější ruce – nejste hodni to ani poslouchat!!!! Princezna s tím nejšlechetnějším srdcem, hrdou myslí, nejvznešenějšími city a nejčistšími myšlenkami! Moje, moje milovaná – a ona miluje mne, bídného – jestli mě brzy neopustí, samou pýchou zešílím!

Díky za včerejšek! Nebyl jsem úžasný? Dělán pokroky. Určitě jsem se zrodil ženou. Milovaná, promiňte mi to!

Prvním předpokladem literárního čtení Strindbergových dopisů je přistoupit na možnost, že netvoří okrajový žánr, ale jsou součástí literárního díla, a to i v očích samotného autora. Jak bylo v této práci již několikrát zmíněno, způsob Strindbergova psaní to bezezbytku umožňuje. Nelze pominout, že v době svého pobytu v zahraničí v letech 1894–6, kdy se Strindberg věnoval téměř výhradně chemii a alchymii, literární tvorbu vytěsnil, a to až na udržování aktivní korespondence. Tvrzení, že v této době nepíše, tedy není tak docela pravdivé. Dopisy, které domů do Švédska posílá, se nicméně výrazně neliší od těch, jež dříve odesílal z jedné stockholmské čtvrti do druhé. Neodděluje v nich osobní a uměleckou rovinu, pro obě užívá stejného jazyka. Nepíše, aby informace získával, ale proto, aby zprostředkoval své myšlenky. Psaní je pro něj nejpřirozenější vyjadřovací formou, formulace myšlenek pro něj zároveň představuje možnost obhajoby sebe sama bez nutnosti skutečného setkání se svými adresáty. V dopisech objevuje, rozdmýchává a prohlubuje nejružnější myšlenky, ať už osobního či intelektuálního charakteru, často především proto, aby si sám ujasnil, v jakém rozpoložení se momentálně nachází. S adresáty často krát zachází jako s divadelními postavami. Ve

svých dopisech se je snaží manipulovat do pozice takového adresáta, jakého právě potřebuje pro své úvahy. Jakmile dotyčný svou roli naplní a Strindbergovi přestane vyhovovat, je v okamžiku nahrazen adresátem novým, poslušnějším. Ačkoliv je Strindberg v četnosti korespondence nesmírně aktivní (obvykle napíše několik dopisů za den, občas dokonce témuž adresátovi), jednu oblast poněkud opomíjí, nepřikládá jí očividně žádnou zásadní váhu – jde o datování dopisů. Dopisy občas datem neoznačí vůbec, někdy si vystačí pouze s určením roku a měsíce, u některých sám dokonce napíše nesprávné datum. I tento nekonzistentní přístup svědčí o převaze literárního přístupu ke psaní dopisů.

Neméně zajímavé jsou také podpisy, jimž přiřkládá zvláštní důraz. V tomto případě nepatří, že pokud dopis podpisem neopatří, bylo by to výrazem zapomnětlivosti či roztržitosti; jedná se o vědomé rozhodnutí dopis neukončit. Jinak se podepisuje do dopisů přátelům, jinak rodině a jinak manželkám.

V dopisech experimentuje nejen s formou a jazykem, ale taktéž s náměty, aby si vyzkoušel, jak na adresáta zapůsobí a jakou v něm vyvolají reakci. Nezřídka se stává, že formulace ověřené v korespondenci se později objeví v některé z divadelních her. Vzhledem k rozsahu korespondence může být nicméně překvapivé, jak málo listů obsahuje podrobné rozbory jeho literárních textů. A naopak takřka očekávatelnou skutečností je nejspíše to, že ústředním motivem většiny dopisů je Strindberg sám. Pakliže skrze korespondenci inscenuje sebe sama i své adresáty, sám v ní přirozeně figuruje jako literární hrdina, jenž vynechán být ani nemůže. Vzhledem k tématu této práce však nesmíme opomenout přinejmenším stejně podstatnou literární figuru, adresátku jeho milostných dopisů.

Zjednodušeně by se dalo říci, že se ve Strindbergově díle setkáváme se třemi typy žen. První z nich je samozřejmě smyšlená literární postava, druhou pak objekt vědeckého bádání, tedy teoretické rozbory ženy a její podstaty, jež se objevuje v esejích a úvahách. Třetím typem je manželka, adresátka dopisů. Vzhledem k tomu, že Strindberg skrze své dopisy aktivně inscenuje vlastní život a dopi-

sy používá jako platformu pro vyjádření svých autorských cílů, není možné ani adresátky jeho dopisů číst jako reálné osoby, ale jako literární figury. Nejlépe to dokládají poslední dopisy určené třetí manželce Harriet Bosse. V době, kdy bylo jejich manželství již delší čas rozvedeno a Bosse vstoupila do druhého manželství, nadále dostávala od Strindberga dopisy, ve kterých reagoval na její astrální přítomnost ve svém domově. Skutečná Harriet Bosse z milostného diskurzu sice vystoupit mohla, jako literární postava v něm však zůstává do té doby, než bude Strindberg sám považovat jejich

6.3 Dopis č. 4528

*Středa
o velikonoč-
ním týdnu [3.
dubna] 1901.*

Milovaná,

den se jmenuje Ferdinand, a Ty jsi – díky Bohu! – stále Mirandou! Kéž je to předzvěstí něčeho dobrého! (Shakespeare: Bouře.)

Třicet dní jsi pro mě trpěla, na cestě do Damašku, protrpěla jsi mou trýzeň, a teď Tě čeká utrpení mých Velikonoc, Ty můj velikonoční beránku! Kdy se ode mě, skrze mě, dočkáš něčeho radostného?

Objímám Tě, líbám na víčka a děkuji Bohu, že Tě poslal, holubičko ne s březovou, ale s olivovou ratolestí. Potopa opadla, staré je utopeno a země se znovu zazelená!

Pokoj! Tobě! Milovaná!

Tvůj Gusten

Dopis č. 4616 [asi 29. srpna 1901]

V tomhle strašidelném příběhu, jinak známém jako naše manželství, občas tuším zločin. Překvapuje tě, že jsem si chvílemi myslel, že si se mnou pohráváš a že jsi jako Emerentia Po-

Ihemová přísahala, že mě uvidíš ležet u svých nohou?

Tohle podezření jsem sdělil Palmemu hned po onom nevysvětlitelném výstupu během generální zkoušky Do Damašku.

Ještě při Tvých prvních pokusech v únoru jsem měl podezření, že si mnou pohráváš, ale že Tvé city postupně změní povahu a že ke mně upřímně přilneš. Je ale pravda, že jsi měla zlé oči a já se od Tebe nikdy nedočkal přátelského pohledu. Miloval jsem Tě však a doufal, že má láska nakonec bude opětována.

Když jsem po svatbě viděl Tvůj duchovní pád, když jsem viděl, jak Tvá zloba kypí, jak cynicky přistupuješ ke všemu, co je pro mne svaté, a jak mě nenávidíš, jak se Tě zmocňuje trdnomyslnost a zoufalství, tehdy jsem si myslel, že Tě trápí výčitky, protože tak se špatné svědomí obvykle projevuje.

Že jsi vyzradila tajemství žlutého pokoje, to jsem pochopil a odpustil Ti, přestože mě jímal hrůza a mým nitrem zmítal pláč.

Když jsem spatřil Tvůj portrét viset v krámku mezi dvěma stejnými portréty jistého herce, zachvěl jsem se úzkostí, když ale hrudí toho herce pronikla střela, uvěřil jsem, že mne chrání vyšší moc a ta náš posvátný svazek uchová.

Kdysi jsem věřil, že mě miluješ. To když ses vrátila z šér od Inez - žil jsem v harmonii a myslím, že tehdy jsme počali život našeho dítěte. Večer z Tebe u stolu vyzařovala nadpřirozená krása a pronesla jsi tato slova: „Představ si, že teď se cítím ženou.“ Naše dítě se tedy zrodilo v lásce, ne v nenávisti. V bolesti, ne ve smilnosti! Proto je opravdové, a to je rozdíl mezi opravdovým manželským a nemanželským dítětem! Tam, kde vládne smilstvo, tam se děti nerodí. Tvou prudkou neochotu setkat se znovu s Richardem Bergem jsem si vysvětlil následovně: na jaře se dozvěděl o tajemství žlutého pokoje a Ty se teď stydíš. Možná se pletu. V tom případě se k Tobě zřejmě choval dotěrně, ale Ty jsi mi pak měla něco naznačit a já bych s ním býval bez okolků veškeré styky ukončil.

Tohle - tedy naše manželství - je pro mě tím nejméně vysvětlitelným, co jsem kdy prožil, tím nejkrásnějším i nejodpornějším. Někdy to krásné vystupuje o samotě - a tehdy pláču a propláču se až do spánku, abych na to odporné zapomněl. A v takových chvílích si to dávám za vinu, všechna padá jen a jen na mě! Když jsem Tě viděl, zoufalou a sklíčenou, v květnu a v červnu ve Tvém zeleném pokoji, jak truchlíš nad ztraceným mládím, které jsem Ti vyrval. Obviňuji se, křičím bolestí, protože jsem Ti ublížil a ranil Tě. Líbám rukáv Tvých šatů, odkud vykoukla Tvá ručka, a prosím Tě o odpuštění za všechny žal, který jsem Ti způsobil.

Když se vypláču a anděl Páně mě utěší, uvažuji klidněji. Takhle přece truchlí všechny mladé dívky nad svým mládím - a touhle brnou bolestí vstupují do mateřství, kde žena poznává svou opravdovou a největší životní radost, kterou předem tuší - a Tys už ji vytušila.

Ale já, ačkoliv jsem sdílel bolest, se o radost podělit nesmím! Je mým údělem dát život dítěti, snášet všechny starosti a nevděk, ale radost je mi odeprána? Neříkej tedy, že já před radostí prchám!

Jednou, když mi náš domov naháněl strach, jsi řekla: „Kdybys věděl, k čemu v tomhle bytě došlo, zemřel bys hrůzou.“ Co se tu událo, co víš Ty a já ne?

Představ si to tak, že náš vztah je pošpiněn nenávistí a nedůvěrou, na podzim je všechno špinavé, ale nové jaro, jež přijde s dítětem, zničí a potlačí naši sobeckou lásku. Nemohli bychom raději ubrat na svých osobních iluzích a spojit se pouze ve společných zájmech jako rodiče, jako přátelé, potkat se ve společném umění, to je přece pro nás oba stejné? Copak jsi nepomyslela na naše dítě, které se chce narodit do společného domova, a společný domov si přece žádá otce a matku, lásku, něhu a oporu a později i průvodce životem?

Dítě známého otce vyroste, aniž by otce poznalo? A kdybys zemřela, myslíš, že bych mohl přijmout člověka, který byl vychován, aby mě nenáviděl?

Leží Ti tohle na srdci?

Co se stane teď? Já nevím, ale toužím, aby to všechno skončilo, ať to dopadne jakkoliv! Leží Ti tohle na srdci?

Co se stane teď? Já nevím, ale toužím, aby to všechno skončilo, ať to dopadne jakkoliv!

19 Stejný motiv se objeví i v dopise určeném Strindbergovu německému překladateli Emilu Scheringovi, ve kterém jej dramatik nabádá, aby se vypsal z bolesti nad rozlukou se svou ženou. I v tomto případě jsou pro Strindeberga Scheringovy dopisy důkazem překladatelova spisovatelského talentu.

HERČÍKOVÁ, Jitka. „*Kdysi jsem věřil, že mě miluješ...*“: *Komentovaný výběr manželské korespondence Augusta Strindberga*. Praha, 2016. 240 s. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav germánských studií – oddělení skandinavistiky. Vedoucí práce PhDr. Helena Březinová, Ph.D.

SPOVEĎ

– Spomínam si na jedno ráno v Damasku, keď sa predo mnou sčista-jasna bez akéhokoľvek „prechodu“ zreteľne, jednoducho, nevyhnutne a neúprosne vyjavilo, „čo by som mal robiť“, akoby mi niekto dôraznými slovami vmietol do tváre pravdu... Od toho rána už uplynulo veľa rokov, dodnes však mám pred očami dvor ohraňčený bielym hlineným múrom, stále vidím pruhovaný obrus na stole, misku s medom noviny Gazette de Beyrouth položené vedľa šálky čaju. Mohlo byť asi sedem hodín ráno, deň sa už lial z neba na zem a mňa na dvore ošumelého orientálneho hostinca obklopovalo ticho, aké som nikdy pred tým nepočul, bolo to ticho zániku, prudký, nevysvetliteľný nával šťastia, ako keby som zrazu v jednej sekunde pochopil, aké plány má so mnou alebo čo proti mne spríada život. Prežil som pocit tak intenzívneho šťastia, aký človek nezažije ani v okamihoch milostného vytrženia. Nebolo to nič iné než jas, lúč, v jeho svetle naraz obsiahneš celú krajinu bytia – zbadáš ten okamžik, ktorým je život, okamih medzi dvomi zánikmi.

Niečo podobné sa mi teda prihodilo v Damasku. Kto neprežil tento okamih pri svojej práci, vo vzťahu k životu, k svetu, ten prišiel o jedno z ohromných, len ťažko vysvetliteľných dobrodružstiev života. Práve práca je takým dobrodružstvom: človek naň jednoducho jedného dňa „natrafí“... Na nič ďalšie si z onoho rána v Damasku, než na tých pár veci na stole, nepamätám. Mám v pamäti, áno, len topografiu svojho „zážitku“, v duchu vidím neobyčajne jasne a ostro ten dvor, medovo zlatú žiaru, tiene čierne ako uhol. Neviem ako dlho ten záblesk trval, pohyboval som sa v akomsi, časovo voľnej dimenzii, kde minúta, či hodiny strácajú hodnotu. Na krajinu duše, v takých chvíľach dopadá ostrý lúč, pred nami sa vynárajú nové krajiny, ktoré boli doteraz utopené v hmle a sú zaľudnené dôverne známymi postavami



August Strindberg
NA CESTE DO DAMASKU

Bulletin zostavila Andrea Domeová s použitím uvedených materiálov

Foto **Ester Šmídová**

Grafický návrh plagátu a bulletinu (tlačená verzia) **Tom Ciller**

Logotyp Divadla ASTORKA Korzo '90

Milan VESELÝ (NV Design)

Divadlo ASTORKA Korzo '90 je v zriaďovateľskej pôsobnosti Bratislavského samosprávneho kraja

Riaditeľ **Vlado Černý**

Umelecký šéf. **Ondrej Spišák**

www.astorka.sk

Divadlo ASTORKA Korzo '90

ďakuje za podporu:

RÁDIO EXPRES

GORIFFEE

WINE LOVERS CLUB

OZ GRATIA

KGB 2 0 2 6