

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO
V OLOMOUCI
KATEDRA SLAVISTIKY**

**ADAPTACE DĚL N. V. GOGOLA V DRAMATICKÉ TVORBĚ NINY
SADUR**

DRAMATA PANOČKA A BRATR ČIČIKOV

**ADAPTATIONS OF LITERARY WORKS OF N. V. GOGOL IN THE
DRAMA OF NINA SADUR**

PLAYS PANOCHKA AND BROTHER CHICHIKOV

Bakalářská práce

VYPRACOVALA: Lucie Grebeňová

VEDOUCÍ PRÁCE: Mgr. Martina Pálušová, Ph. D.

Olomouc 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem zadanou bakalářskou práci „Adaptace děl N. V. Gogola v dramatické tvorbě Niny Sadur“ vypracovala samostatně a na konci práce jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

V Uherském Hradišti dne 17. 4. 2014

.....
podpis

Poděkování

Děkuji vedoucí práce Mgr. Martině Pálušové, Ph. D. za konzultace, rady a připomínky, které mi během zpracování bakalářské práce poskytla.

OBSAH

ÚVOD	1
1. DIVADELNÍ ADAPTACE	3
1.1 DRAMATICKÉ ADAPTACE V RUSKÉ LITERATUŘE NA KONCI 20. STOLETÍ	3
2. OSOBNOST A UMĚLECKÝ SVĚT NINY SADUR	7
2.1 ADAPTACE GOGOLOVÝCH DĚL V DRAMATICKÉ TVORBĚ NINY SADUR	9
2.2 NINA SADUR A JEJÍ TVŮRČÍ PODOBNOST S N. V. GOGOLEM	10
3. DRAMATA „PANOČKA“ A „BRATR ČIČIKOV“	13
3.1 EPIČNOST DRAMAT „PANOČKA“ A „BRATR ČIČIKOV“	14
3.3 OBSAHOVÁ KONCEPCE	17
3.3.1 <i>DĚJ</i>	17
3.3.2 <i>POSTAVY</i>	18
3.4 TÉMATA V OBRAZECH HLAVNÍCH HRDINŮ	20
3.4.1 <i>ROZPOR CHOMY BRUTA</i>	20
3.4.2 <i>ČIČIKOVŮV ÚDĚL</i>	25
3.5 KOMPOZICE A JAZYK	28
3.6 PROSTOR A ČAS	30
3.6.1 <i>MOTIV PUTOVÁNÍ</i>	31
3.7 DIALOG NINY SADUR SE ČTENÁŘEM (DIVÁKEM)	34
ZÁVĚR	36

LITERATURA A INTERNETOVÉ ZDROJE

PE3IOME

ÚVOD

Předmětem předkládané bakalářské práce je dílo jedné z nejpozoruhodnějších osobností současné ruské dramatiky. Tvorbu ruské spisovatelky Niny Nikolajevny Sadur lze obtížně zařadit k některému z literárních hnutí současné ruské literatury, a to především kvůli jejímu svéráznému tvůrčímu přístupu.

V práci se budeme zabývat vlivem literárního odkazu Nikolaje Vasiljeviče Gogola na dramatickou tvorbu Niny Sadur. K podrobnější analýze jsme si zvolili divadelní hru „Panočka“, napsanou na motivy Gogolovy povídky „Vij“, a drama „Bratr Čičikov“, inspirované Gogolovou poemou „Mrtvé duše“. K rozboru jsme si vybrali právě tato dramata, jelikož svou interpretační otevřeností zřejmě nejvíce lákají a provokují současné divadelní režiséry ke scénickému provedení a Nina Sadur se díky nim dostala do širokého povědomí diváků i literárních kritiků.

Pozornost budeme soustřeďovat zejména na zkoumání tvůrčího vztahu mezi současnou autorkou Ninou Sadur a literárním klasikem N. V. Gogolem, dále na hlavní témata, motivy a charakteristiku výše uvedených her. K tomu využijeme především metodu analýzy, na základě které si rozebereme jednotlivé texty a pokusíme se je charakterizovat. Následná metoda komparace nám pak poslouží k vymezení vztahu mezi tvorbou těchto dvou autorů.

V úvodu práce vymezíme termín *divadelní adaptace* a přiblížíme si pozici literárních adaptací v ruské literatuře na konci 20. století. Další kapitola bude věnována tvorbě Niny Sadur obecně, a to za účelem zařazení její tvorby do širšího kontextu. V další kapitole se budeme soustřeďovat na analýzu her „Panočka“ a „Bratr Čičikov“. Rozbor bude věnován formální i obsahové stránce obou dramatických textů. V závěru bakalářské práce shrneme všechny získané poznatky a zhodnotíme, zda jsme splnili stanovený cíl.

Cílem naší práce je tedy poskytnout celkovou charakteristiku divadelních her „Panočka“ a „Bratr Čičikov“ autorky Niny Nikolajevny Sadur a vymezit souvislosti mezi uvedenými adaptacemi a díly Nikolaje Vasiljeviče Gogola, která byla jejich předobrazem. V práci budeme vycházet z literárních a dramatických textů obou spisovatelů a budeme se opírat o odborné publikace zejména současných autorů a literárních teoretiků, mezi nimi například Margarity Gromové, Olgy Seměnické či Terezy Krčálové. Mezi sekundární zdroje, ze kterých jsme čerpali v analytické části práce,

řadíme například publikaci „Русская драматургия конца XX – начала XXI века“ Margarity Gromové, stat’ „Эпический элемент в драматургии Н. Садур“ Olgy Seměnické, článek „Пьеса Н. Садур «Брат Чичиков»: Опыт диалога с классикой“ Mariny Cypuštanové a další. Terminologickou oporou nám byl „Divadelní slovník“ P. Pavise.

1. DIVADELNÍ ADAPTACE

Na úvod naší práce blíže vymezíme pojem *divadelní adaptace*. Opírat se budeme o „Divadelní slovník“ Patrice Pavise.

Nejprve si definujeme pojem *adaptace*. „Masarykův slovník naučný“ uvádí, že se jedná o slovo latinského původu a znamená „*přizpůsobení, na př. divadelní hry pro román, románu pro film, domu pro zvláštní účely*“ (Rádi, 1925). „Příruční slovník naučný“ pak vymezuje pojem jako „*přizpůsobení, úprava*“, v umění jako „*úprava dramatického n. lit. díla, např. pro film. účely, rozhlas apod.*“ (Procházka, 1962).

Nyní si vymezíme samotný pojem *divadelní adaptace*, přičemž budeme vycházet z „Divadelního slovníku“ Patrice Pavise, který popisuje divadelní adaptaci následovně: „*Divadelní adaptace (či dramatizace) uchovává s větší či menší mírou věrnosti originálu – původní narativní obsah (příběh, fabule), zatímco diskurzivní struktura je podrobena radikální transformaci, dané především přechodem k odlišnému systému vypovídacího mechanismu. Tak může být román adaptován pro divadlo, film či televizi. Během této sémiotické operace je román převeden do dialogu (přičemž dialogy adaptace nemusí vždy odpovídat dialogům originálu) a především do scénických akcí, které využívají veškerý divadelní materiál (gesta, obrazy, hudba atd.).*“ Zároveň dodává, že „*neexistuje dokonalá či definitivní adaptace již existujícího díla*“ (Pavis, 2003).

Na základě výše uvedeného tvrzení tedy můžeme konstatovat, že adaptace často zachovává původní děj originálu, ale jelikož se jedná o jiný druh textu, prochází struktura původního díla určitými změnami.

1.1 DRAMATICKÉ ADAPTACE V RUSKÉ LITERATUŘE NA KONCI 20. STOLETÍ

Tvorba dramatických adaptací děl klasické literatury je v ruské literatuře trvalou tradicí, ovšem na konci 20. století se tato tendence stala více intenzivní a autoři mnohem výrazněji experimentují. Abychom zjistili, co je toho příčinou, přiblížíme si atmosféru ruské společnosti na konci 20. století. Danou kapitolu považujeme za podstatnou také z toho důvodu, že téma Ruska a ruské společnosti je v adaptacích Niny Sadur zásadní.

Rusko procházelo na konci 20. století velkými změnami. Ve společnosti vládl duch revoluce. Změnily se především postoje v mezinárodní politice, kdy se do popředí dostává snaha zavést ve světě mírovou politiku a vzájemnou spolupráci a vymýtit tak věčný boj států o dominanci na mezinárodní půdě. V Rusku se zavádí nová reformní politika přestavby tzv. „ruská perestrojka“. Záměry přestavby však nebyly naplňovány a Sovětský svaz čelil krizi. Postupně dochází k jeho definitivnímu rozpadu. Taková atmosféra provázela nejenom společensko-politické a hospodářské prostředí, ale také sféru kulturní, sociální a morální. Bylo to období, kdy se staré střetávalo s novým, projevovala se výrazná roztržičnost názorů a společenské prostředí bylo velmi nejednotné. Na takový stav ve společnosti zákonitě reagoval svět umělecký. Literatura a zejména pak ruská dramatická tvorba a divadlo byly prvními, kdo tyto změny nejen pocítil, ale dokázal je do svého umění přenést a postupně realizovat.

S nástupem společenských změn přišla éra obrovského tvůrčího rozkvětu a na divadelní půdě se objevují zcela nové tendence. Umělci a spisovatelé se snažili v této nové době zorientovat. Přizpůsobovali se, hledali moderní metody a postupy a tímto způsobem se snažili uplatnit a prosadit mezi novými podobami tvorby. Můžeme zmínit také fakt, že se na tuto tvůrčí etapu ruského dramatu nepohlíží jen jako na krátce trvající interval v průřezu historií, ale jako na dlouhodobý, různorodý a vyvíjející se proces, který pokračuje i dnes a na němž se svým tvořivým přístupem podílejí autoři různých generací (Gromová, 2005).

Již v období mezi lety 1970-1980 můžeme zaznamenat nástup první z výraznějších autorských generací, označované kritikou jako nová vlna (Nikolaj Koljada, Ludmila Petruševská, Ludmila Razumovská, Alexandr Galin apod.), která oživila tradici sociálního realismu. Na tuto linii autorů pak v 90. letech navázali představitelé tzv. nového dramatu, mezi které řadíme například Ivana Vyrypajeva, Maxima Kuročkina, Ninu Sadur, Jelenu Greminu a další osobnosti, které v uvedeném období přispívali divadlu svými novinkami. Tito autoři přicházejí s osobitým estetickým cítěním a představují čtenáři zcela nové zobrazení uměleckého světa. Díla nesou mimo jiné stopy silného vlivu realismu a naturalismu a často se do popředí dostává vyobrazení stavu společenského života a bezvýchodnost a totální osamělost člověka. V tvorbě se projevuje výrazná metaforičnost a experimentování s mystikou a fantazií - v tomto směru bezesporu zaujímá přední místo spisovatelka Nina Sadur, která si vytvořila svůj vlastní umělecký svět a mezi současnými dramatiky podstatněji vyniká.

Pro období ruské dramatiky konce 20. století je typické, že mnozí spisovatelé sahají po dílech ruské literární klasiky a začleňují do své tvorby přestavby děl ruských klasických autorů. Vznikají tak texty, které byly napsány na motivy známých literárních děl, především pak z 19. století. Do centra pozornosti se tedy dostávají například Michail Jurjevič Lermontov, Fjodor Michajlovič Dostojevskij nebo Nikolaj Vasiljevič Gogol. Gogolův odkaz je patrný právě v dramate Niny Sadur, která dokázala svérázným způsobem převést autorova prozaická díla do dramatické podoby. Zřejmě nejznámějšími adaptacemi Gogolových děl v tvorbě Niny Sadur se stala dramata „Panočka“ a „Bratr Čičikov“, na jejichž analýzu se v naší práci později zaměříme.

Dále objasníme patrně hlavní důvod, který vede spisovatele k tomu, že se snaží obnovit, rozvíjet či přehodnotit tradiční text na úrovni obsahu, hlavní myšlenky či problematiky hrdinů, nebo naopak k tomu, že původní význam textu zcela zachovávají. V souvislosti s tím můžeme vyzdvihnout mínění Mariny Cypuštanové, doktorandky Uralské federální univerzity Borise Jelcina v Jekatěrinburgu, podle níž se člověk v momentě, kdy se nachází v sociálně-politicky nestabilním prostředí a ztrácí své dosavadní ideály, obrací ke svým předchůdcům ve snaze dostat spolehlivou odpověď na směsici nezodpovězených otázek a právě umělci přistupují ke své tvorbě podobným způsobem. Usilují o vymezení momentálního stavu světa a pozice člověka v něm, snaží se popsat soudobou společnost, a proto hledají odkaz v neměnné a stabilní době, tedy v prostředí klasické literatury (Cypuštanová, 2008).

Z výše uvedeného vyplývá, že nestabilní období konce 20. století přivedlo dramatiky k tomu, že se obrací k tvorbě literárních klasiků, na jejímž podkladu vytváří nová, žánrově odlišná díla. Ve svých textech aktualizují právě takové momenty, které mají pro danou dobu určitý význam a odpovídají jejich tvůrčím potřebám. Záliba v tvorbě divadelních adaptací klasického dědictví vzbuzuje celou řadu diskuzí o tom, co je příčinou toho, že se spisovatelé navrací ke svým předchůdcům. Daná tendence tak odráží nejen momentální procesy v literatuře, ale také vědomí člověka v současné společnosti.

Na závěr kapitoly uveďme zamyšlení Terezy Krčálové, jež prezentuje ve své stati, která se zabývá osobností Niny Sadur a jejím zdramatizováním Gogolova „Vije“, a které může doplnit náš celkový pohled na pozici adaptací v současné literatuře: „*Naše doba se vyznačuje obrovskou informační zahlceností. Vzniká dojem, že člověk musí obsáhnout co*

nejširší pole informací. To vede k jistému zpovrchnění našeho vnímání. Pokud mluvíme o literatuře, musíme konstatovat skutečnost, že i ta nás zahrnuje velkým množstvím nejrůznějších textů. Fond klasické literatury se neustále rozšiřuje, autoři, kteří byli ještě nedávno průkopníky nových forem, se stávají klasiky. Aby nedocházelo k pouhému informativnímu obeznámení se s klasickou literaturou, je nutná neustálá aktualizace klasických literárních textů, zejména textů 19. století“ (Krčálová, 2003).

2. OSOBNOST A UMĚLECKÝ SVĚT NINY SADUR

Nina Nikolajevna Sadur (1950), současná prozaička a dramatička, bývá řazena mezi nejpozoruhodnější tvůrčí osobnosti současné ruské dramatiky. Do literárního světa vstoupila na počátku 80. let 20. století. Od první chvíle bylo nelehké tvorbu spisovatelky přesněji charakterizovat a zařadit, a proto jsou její dramata podrobována nepřetržitěmu hloubkovému zkoumání literárních vědců a divadelních kritiků a dochází k neustálým pokusům s konečnou platností definovat autorčin svérázný umělecký svět.

Nina Sadur se narodila v Novosibirsku, kde začala psát. Zvláštní a podivínské pojetí autorčiny prózy však po prvním zveřejnění v almanachu „Сибирские огни“ vyvolalo okamžitou vlnu negativní kritiky. Z Novosibirsku odjela do Moskvy, kde poznala místní chaotický život a žila v nejrůznějších životních podmínkách. V literárním světě ale stále zůstávala osamocena a nepatřila k žádné literární skupině či literárnímu proudu. Od prózy postupně přešla k dramatické tvorbě. Její osud výrazně ovlivnil spisovatel Viktor Rozov, kterého Sadur potkala na semináři mladých dramatiků, a jehož považuje za svého učitele. Její dramata, stejně jako předešlá prozaická díla, nebyla kritikou přijímána a dokonce nebyl zájem ani o jejich inscenace. Režiséři si totiž nedokázali s textem autorky poradit a přenést ho na jeviště. První, kdo se odvážil její hru („Чудная баба“) inscenovat, byl režisér Jevgenij Salvutin. Drama bylo uvedeno na scéně Studentského divadla MGU. Následovaly další inscenace, které ale sama Nina Sadur nepovažovala vzhledem ke svým textům za adekvátní, jelikož režiséři hry výrazně přizpůsobovali svým potřebám. Nina Sadur dodnes označuje Vladimíra Tumanova za jediného režiséra, který dokáže nejlépe převést její tvůrčí záměry na jeviště. Příkladem může být například inscenace dramatu „Чардым“ (1998) v petrohradském divadle Baltijskij dom (Gromová, 2005).

Umělecké pojetí divadelních her Niny Sadur nese jistá specifika. Pro autorku je typické velmi osobité vnímání světa, které ve svých dramatech dokáže znamenitě vyobrazit. Specifickými rysy v tvorbě dramatičky se mimo jiné zabývají také Ivana Ryčlová, Margarita Gromová, Tereza Krčálová či Alexandr Sokoljanskij. Na podkladu myšlenek uvedených teoretiků si blíže představíme základní atributy její tvorby.

Nina Sadur se ve svých hrách snaží vyjádřit především svůj názor na současné Rusko a společnost. K problematice ruské společnosti zaujímá autorka spíše negativní stanovisko. Z atmosféry jejích děl vyzařuje jasný nesouhlas s momentálním stavem

společenského prostředí. Naši teorii o autorčině pesimistickém vnímání společnosti podpořila také ruská filoložka Natalia Lichina, která uvádí, že Nina Sadur demonstruje surrealistický způsob psaní a tragický pohled na svět. Aktuální ruskou společnost považuje za tragickou, protože člověk, který se v ní pohybuje, je neustále vystavován extrémním podmínkám a mezním situacím (Lichina, 2003). Sama Nina Sadur označuje své hry jako ruské lidové halucinace. Představme si nyní podrobnější definici tohoto pojmu, kterou uvádí Tereza Krčálová: „*“Lidové“ je to, co je společné všem lidem, co vychází z lidu. Halucinace jsou narážkou na současný stav světa, ve kterém dochází k deformaci lidského vnímání, což vede ke vzniku nemocných, tedy realitě neodpovídajících představ o světě. Tak vznikají iluze, jimiž se chce člověk uchránit před světem, ale které ho nakonec postupně ničí*“ (Krčálová, 2003). Vycházíme-li z této definice, vidíme, že autorka na svět opravdu pohlíží spíše skepticky. S danou myšlenkou může souviset i skutečnost, že Nina Sadur své hry začíná psát v období 70. a 80. let, které je mimo jiné spojováno s tzv. fenoménem ženské dramatiky. Ženy se v této době chtějí vyzpovídat ze svých pocitů, které v nich vyvolávala tehdejší nálada v ruském společenském prostředí. Jelikož je drama založeno na konfliktu, můžeme již rozhodnutí autorky psát dramata vnímat jako určitý projev nesouhlasu a negativního postoje k situaci ve společnosti (Krčálová, 2004).

Z prostředí a vůbec celkové atmosféry her Niny Sadur mnohdy vyzařuje kouzlo venkova, přírody, tradic a nepostižitelného mystična. V tomto směru autorku silně ovlivnil její udmurtský původ¹, který zdělila po svém otci. Inspirace sibiřským folklórem se stala základem pro většinu její tvorby, a to nejen dramatické, ale i prozaické.

Zmíněna byla atmosféra mystična. K jejímu navození autorka využívá neobvyklého prolínání reálné a nereálné roviny textu. Splynutí reality a ireality je mnohdy spojeno s odvěkým bojem dobra se zlem, který se často odehrává na pozadí známých podobností (Ryčlová, 2010). Proto se v dílech můžeme setkat například s postavou d'ábla či Ježíše, které známe z Bible. Vzniká tak okamžitý dojem něčeho tajuplného, fantastického a záhadného a tento pocit čtenáře (diváka) obvykle provází až do konečného rozuzlení. Přestože N. Sadur čtenáři pokaždé dovoluje, aby do záhadného dějového prostoru hry

¹ Udmurti jsou ugrofinský národ Povolží, původní obyvatelé Udmurtské republiky. Národ je považován za součást finsko-permského společenství na Uralu. Mluví udmurtským jazykem, který patří do ugrofinské jazykové skupiny. Mají velmi silný vztah k přírodě, je pro ně typický archaický způsob života. Zabývají se zemědělstvím, chovem zvířat a řemesly. Většina věřících Udmurtů se hlásí k pravosláví, velká část obyvatelstva žijící na hranicích s Tatarstánem a Baškortostánem je však ovlivněna islámem. (ХРОНОС. ВСЕМИРНАЯ ИСТОРИЯ В ИНТЕРНЕТЕ. Удмурты, вотяки [online]. Dostupné z: <http://www.hrono.ru/>)

pohlédli, setkal se s ním a prožil si ho, skutečný svět zůstává v dramatech téměř vždy rozpoznatelný. Tuto domněnku podkládáme rovněž míněním Alexandra Sokoljanského který podotýká, že Nina Sadur hranici mezi pravdou a výmyslem vždy čitelně vymezuje, neboť nedochází k výraznému rozmazání či smazání hranic mezi reálnou a nereálnou rovinou textu (Sokoljanskij, 1995).

Podle spisovatelčiných vlastních slov jsou její divadelní hry „*выстроены на импульсе*“. Na základě těchto impulsů má být čtenář schopen vytvářet své vlastní myšlenky, mínění a přesvědčení, které v něm tyto podněty vyvolávají. Proto spisovatelka zcela odmítá přísnou logiku v interpretaci svých děl a právě interpretační otevřenost je pro divadelní hry Niny Sadur velmi typická.

Na závěr uveďme citát, jímž je uvedeno jedno z ruských vydání her Niny Sadur, a jenž osobnost a tvorbu spisovatelky výstižně charakterizuje: „*Nina Sadur je nejen jednou z nejvýznamnějších dramatiček současného Ruska, ale také jednou z nejzáhadnějších spisovatelek naší doby*“ (Sadur, 1999). Také veškerá výše uvedená charakteristika je jen důkazem toho, že dramatička je pro širokou literární veřejnost velkou neznámou a její netradiční obrazy reality jsou projevem autorčina svérázného chápání světa a představ o lidstvu.

2.1 ADAPTACE GOGOLOVÝCH DĚL V DRAMATICKÉ TVORBĚ NINY SADUR

Autoři si stále častěji osvojují tvorbu Nikolaje Vasiljeviče Gogola. V posledních letech proto můžeme na divadelních jevištích zaznamenat větší počet adaptací jeho děl. Mezi často adaptované Gogolovy texty patří cyklus povídek „Mirhorod“, drama „Revizor“ a poema „Mrtvé duše“. Podle Mariny Cypuštanové je interpretace Gogolovy tvorby na současné divadelní scéně jen důkazem toho, že se autoři obracejí ke klasickým dílům, jejichž prostřednictvím mohou jasně zobrazit nestabilitu nové doby. Cypuštanová dále zdůrazňuje, že aktuální literární scéna je přeplněna adaptacemi, které jsou postaveny na reminiscencích a prostých citacích. Zejména v souvislosti s tím se do centra pozornosti dostávají osobitá ztvárnění Gogolova dědictví. A zřejmě to je důvod, proč se Nina Sadur dostala do širokého povědomí literárních teoretiků a recenzentů. Je to právě

její osobnost, unikátní talent a svébytné vnímání světa, jež jí umožňují si s tvorbou Nikolaje Vasiljeviče Gogola výtečně poradit (Cypuštanová, 2008).

Divadelní hry „Panočka“ a „Bratr Čičikov“ jsou jasným důkazem výše zmíněného tvrzení. Nina Sadur vytvořila hry, do nichž vložila svou zkušenost. Díla tak korespondují s požadavky dnešní doby, ale zároveň neztrácejí kontakt se svým literárním předobrazem (Krčálová, 2003). V dílech se v mnohém s Gogolem shoduje, ale zároveň na jeho podkladu formuje vlastní myšlenkové obrazy, čímž přidává hrám na nezávislosti, přitažlivosti a originalitě. Motivy a postavy předlohy se staly základem pro to, aby autorka jejich volným použitím zpracovala nový, žánrově rozdílný příběh. Nový text koreluje s původním dílem, v němž převládá groteskno, fantastika, prvky folklóru a lidové mystiky. Přestože autorka ve svých adaptovaných textech vytváří vlastní šablonu světa, ve které dodržuje jak námětovou strukturu předlohy, tak systém postav, dokáže čtenáři tento svět představit zároveň v úplně nových barvách - jako svět fantasmagorický, postavený především na nejrozumnějších protikladech (Ryčlová, 2010).

2.2 NINA SADUR A JEJÍ TVŮRČÍ PODOBNOST S N. V. GOGOLEM

To, že se Nina Sadur obrací právě k textům Nikolaje Vasiljeviče Gogola, předpokládá jistou spojitost mezi těmito autory, které od sebe dělí časový úsek téměř celého století. Spisovatelka se netají tím, že je jí tvorba N. V. Gogola blízká a domnívá se, že mají se spisovatelem mnohé společné. Ve svých rozhovorech často zdůrazňuje, že subjektivně pociťuje určitou vazbu mezi její osobou a klasickým velikánem Gogolem. Na základě dříve uvedené charakteristiky tvorby Niny Sadur si nyní uvedeme některé momenty, které spisovatelku s Gogolem spojují a jež můžeme považovat za nejzásadnější.

Právě lidovou slovesnost a folklór můžeme zařadit mezi výrazné znaky, jež Ninu Sadur a N. V. Gogola spojují. Gogol se ve svém cyklu povídek „Mirhorod“ (z něhož pochází povídka „Vij“, která se stala podkladem pro Sadurino drama „Panočka“) nechal ovlivnit svým rodným místem na Ukrajině, kde prožil své dětství a s nímž byl silně citově svázán. Proto je v díle tolik patrné pouto na lidové tradice ukrajinského folklóru a ukrajinskou lidovou slovesnost. Stejně tak je poutána i Nina Sadur ke své rodné Sibiři. Podobně čerpá z folklóru svého kraje a je neobyčejně pevně spjata s místní přírodou.

Mimo to se v cyklu povídek objevují nadpřirozené síly a bytosti, modlitby a zaklínadla, což je další charakteristický rys Gogolových textů. V tomto směru spisovatelku k tvorbě klasika poutá něco tajemného, mystického a vnitřně osobního. Přitahuje ji jeho schopnost cítit nepostihnutelnou záhadu světa a pochopení, že člověk není schopen převzít nad touto záhadnou silou moc (Gromová, 2005).

Kromě mysticismu a folklóru je podle Ivany Ryčlové Nikolaj Vasiljevič Gogol autorce blízký i dalšími typickými rysy. Je to především téma bezmoci hrdiny ve světě, nástrahy všedního života a vystavení člověka situacím, které ho mohou dovést až k existenciálním problémům. Jedná se o problematiku živou i v literatuře 20. století a výrazně se projevuje také v uměleckém chápání Niny Sadur. Tak svými adaptacemi klasických textů demonstruje svůj pohled na aktuální ruskou společnost a svůj celkový pohled na moderní zkažený svět. Vnímá svět jako velkou záhadu, ve které neexistuje žádná možnost, jak si vysvětlit složitost a absurditu života. Můžeme proto konstatovat, že Nina Sadur se ve svých hrách snaží poukázat na problémy, které ve své době znepokojovaly také Gogola. S daným tématem jistě souvisí další podstatná otázka, kterou Sadur ve svých hrách odkrývá. Je to vzájemný vztah reality a mystiky, s tím spojené téma zápasu božských a pekelných sil, v jehož centru stojí člověk. V jeho duši se bijí dva protilehlé póly – dobro se zlem a světlo s tmou. Jedná se o tradiční náměty ruské literatury, a je proto pochopitelné, že právě geniální autor N. V. Gogol, který uměl toto téma ve svých dílech náležitě vyjevit, je autorce svou tvorbou tolik blízký (Ryčlová, 2010).

Na závěr této podkapitoly můžeme navíc podotknout, že nejenom Gogol se stal pro autorku inspirací k tvorbě adaptací literárních děl, neboť jak uvádí Ivana Ryčlová: *„Hledání inspirace v oblasti známých literárních textů spisovatelů 19. a 20. století, práce s asociacemi recipienta adaptovaného díla jsou pro autorčinu tvorbu charakteristické“* (Ryčlová 2010). Silný inspirační zdroj našla i v próze dalších klasiků. Na motivy románu Nikolaje Semjonoviče Leskova „Duchovenstvo sborového chrámu“ napsala stejnojmenné drama. Román „Hrdina naší doby“ Michaila Jurjeviče Lermontova pak spisovatelku inspiroval k napsání divadelní hry „Pečorinovy paměti“. Kromě dramat „Panočka“ a „Bratr Čičikov“ je Gogolův odkaz dále patrný v jednoaktovce „Nos“, která byla pojmenována podle stejnojmenné povídky z Gogolových „Petrohradských povídek“.

Existuje značný počet článků a studií zpracovaných na téma autorčiných adaptovaných dramát. Kritikové se často zaměřují právě na tvůrčí podobnost mezi Ninou Sadur a klasickými spisovateli. Tento fakt svědčí o tom, že daná oblast spisovatelčiny tvorby nezůstává bez povšimnutí a stává se předmětem neustálých diskuzí a spekulací.

3. DRAMATA „PANOČKA“ A „BRATR ČIČIKOV“

V této kapitole naší práce se budeme podrobněji věnovat divadelním hrám Niny Sadur „Panočka“ a „Bratr Čičikov“. Nejprve uvedeme obecnou charakteristiku obou her, dále dramata detailněji rozebereme po stránce obsahové i formální a pomocí komparační metody následně vymezíme vzájemný vztah mezi jednotlivými texty. Pozornost budeme soustřeďovat na hlavní témata a motivy děl.

Nina Sadur pracovala na divadelní hře „Panočka“ v letech 1985 - 1986. Drama je autorčinou první adaptací, ve které se nechala volně inspirovat povídkou „Vij“ spisovatele Nikolaje Vasiljeviče Gogola. Na podkladu některých postav a motivů z původního textu rozehrává žánrově odlišný příběh. O „Panočce“ se často nadneseně mluví jako o prvním setkání dramatičky s Gogolem, kdy prostřednictvím svého jedinečného tvůrčího umění vyjádřila svůj blízký vztah k tomuto významnému ruskému klasikovi. V souvislosti s tím můžeme hovořit až o fyzickém prožitku směrem k autorovi, o své práci nad dramatem mluví totiž Sadur následovně: *„Гоголь позволил мне это сделать. Вот лично мне – лично Гоголь. Это не то что кокетство. Я никоим образом не сопоставляю себя с Гоголем. Но мне было дозволено“* (Sadur, 1993).

„Bratr Čičikov“ je po „Panočce“ druhou divadelní hrou, ve které Nina Sadur pracuje s Gogolovým textem. Drama vznikalo o několik let později, přesněji mezi lety 1993 - 1998. „Bratr Čičikov“ byl napsán na zakázku pro ruského režiséra a uměleckého ředitele divadla Lenkom Marka Zacharova. Scénické provedení hry nese název „Мистификация“. Ve srovnání s „Panočkou“ se jedná o výrazně nespoutanější fantazii a „Bratr Čičikov“ tak vyvolal velký zájem jak ze strany čtenářů a diváků, tak ze strany režisérů různých divadel Ruska. Právě Zacharovu inscenaci považuje Nina Sadur za nejpovedenější, jelikož nejvěrněji vystihuje její dramatický text (Cypuštanová, 2008).

Přestože mezi zrodem těchto dvou her existuje relativně dlouhé časové období, jsou si v některých motivech až nápadně podobné a evidentně spolu souvisejí. Čtenář, popřípadě divák, se v obou hrách ocitá uprostřed tajemného světa, kde hlavní hrdina balancuje mezi realitou a imaginárními představami a společnost mu v obou případech dělá žena, která ho zamotává do svých vábivých sítí a doprovází ho celým dějem. V závěru obou her hrdina překračuje hranici mezi životem a smrtí a děj je zahalen mlhou mystična, neurčita a především autorčiných skrytých poselství.

3.1 EPIČNOST DRAMAT „PANOČKA“ A „BRATR ČIČIKOV“

Abychom se mohli v této problematice lépe orientovat, vymezíme si nejprve základní pojem *epizace divadla*. Epizace divadla je pozorována od konce 19. století, kdy má divadlo tendenci začleňovat do dramatické struktury epické prvky – vyprávění, snížení napětí, přerušení iluze, vstupy vypravěče, davové scény, změny dekorace při otevřené scéně apod. Podle Patrice Pavise existuje celá řada teoretických vysvětlení tohoto jevu. Všechny se však shodují na tom, že jde o konec hrdinského individualismu a chce-li dramatik ukázat společenské procesy v jejich celistvosti, musí využít komentujícího hlasu a upravit fabuli, což vyžaduje spíš techniku romanopisce než dramatika (Pavis, 2003).

Vezmeme-li v úvahu divadelní hry Niny Sadur „Panočka“ a „Bratr Čičikov“, které byly vytvořeny na základě výpravných příběhů 19. století, je zřejmé, že se právě v nich bude silný epický element vyskytovat. Časoprostorový plán má v obou dramatech velmi specifickou strukturu. Děj je neustále zaváděn do různých prostorových linií v různých časových sledech, a proto zde má epický element podstatnou funkci a jeho přítomnost je nezbytná.

Forma prostoru a času jsou tedy zásadními momenty, které definují přítomnost epiky ve struktuře dramatického textu. Poměrně složitý časoprostorový plán dramatu vede autorku při zacházení s časem a prostorem k universálnosti, kterou můžeme považovat za jeden z epických prvků. Nina Sadur zajišťuje orientaci mezi prostorovými a časovými liniemi také pomocí scénických poznámek nebo dialogových replik mezi postavami.

3.2 DRAMATICKÉ PRVKY V GOGOLOVĚ POVÍDCE „VIJ“

V dané podkapitole se zaměříme na opačný jev, tedy na skrytou dramatičnost v Gogolových textech. Ta je patrná především v povídce „Vij“, kde při podrobnější analýze můžeme najít mnohé znaky, jež jsou dramatickému žánru vlastní, a které Nina Sadur dokázala při dramatizaci díla využít. V souvislosti s tímto jevem se budeme opírat především o tvrzení, která předkládá a komentuje Ivana Ryčlová.

Základním rysem dramatu je dialog, tedy literární forma psaného rozhovoru dvou nebo více postav. V povídce se dialog objevuje v momentě, kdy pouhé popisy prostředí a

situaci postupně přechází ve vyprávění probíhajícího děje a událostí, které se odehrávají kolem hlavního hrdiny, jímž je student bohosloveckého semináře filozof Choma Brut. Příběh je obohacován i řadou monologů, jež jsou pro dramatický žánr také charakteristické. Za monology můžeme považovat vnitřní prožitky Chomy Bruta, které jsou čtenáři (divákovi) podávány prostřednictvím autora, v případě dané povídky tedy přímo prostřednictvím vypravěče. Prezentované pocity a duševní svět hlavního hrdiny se v určitých místech textu mění v monolog, který má charakter nevlastní přímé řeči (Ryčlová, 2010):

„Но тишина была мертвая. Гроб стоял неподвижно. Свечи лили целый поток света. Страшна освещенная церковь ночью, с мертвым телом и без души людей!“
(Панночка - Садур Нина [online]. Dostupné z: <http://royallib.ru/>)

Scénické poznámky, tedy poznámky v závorkách, které nepatří k promluvám herců a s jejichž pomocí autor upozorňuje na důležité momenty v chování a jednání postav, popisuje scénu či způsob vyjádření replik, jsou dalším charakteristickým znakem dramatu (Pavis, 2003). V povídce „Вий“ můžeme za takové scénické poznámky pokládat popis okolností, na jejichž podkladě se odehrává probíhající děj, vnější popis jednotlivých hrdinů a objektů a také neméně důležitý popis interiéru, který v Gogolově povídce tvoří například školní budova a třídy, vnitřní zařízení kostela nebo setníkův statek. V některých pasážích, v nichž jsou líčeny situace uvedené Gogolem za účelem gradace fantastické roviny děje (opět můžeme zmínit například scény odehrávající se v kostele), Nina Sadur dokonce doslovně nebo jen s malými úpravami transformuje text předlohy do formy scénické poznámky:

Gogol: *„Наконец гроб вдруг сорвался с своего места и со свистом начал летать по всей церкви, крестя во всех направлениях воздух. Философ видел его почти над головою, но вместе с тем видел, что он не мог зацепить круга, им очерченного, и усилил свои заклинания“* (Н. В. Гоголь. Вий [online]. Dostupné z: <http://www.ilibrary.ru/>).

Sadur: *„Гроб сорвался с места и со свистом начал летать по всей церкви в поисках Философа. Почти над самой головой, Философ даже пригнулся“*
(Панночка - Садур Нина [online] Dostupné z: <http://royallib.ru/>).

Druhá část povídky se na rozdíl od první poloviny textu, která má více výpravný a popisný charakter, odehrává spíše v uzavřených prostorech. Ty můžeme považovat za místa, jež mohou odpovídat divadelnímu prostoru, vymezenému scénou a kulisami (Ryčlová, 2010). V daném případě mluvíme například o scénách, které probíhají uvnitř kostela v okamžiku, kdy čte Choma Brut modlitbu za mrtvou Panočku nebo o výstupech odehrávajících se v noci na setníkově statku:

„Вдруг... среди тишины... с треском лопнула железная крышка гроба и поднялся мертвец. Еще страшнее был он, чем в первый раз. Зубы его страшно ударились ряд о ряд, в судорогах задергались его губы, и, дико взвизгивая, понеслись заклинания. Вихорь поднялся по церкви, попадали на землю иконы, полетели сверху вниз разбитые стекла окошек. Двери сорвались с петель, и несметная сила чудовищ влетела в божью церковь. Страшный шум от крыл и от царапанья когтей наполнил всю церковь. Все летало и носилось, ища повсюду философа“ (Н. В. Гоголь. Вий [online]. Dostupné z: <http://www.ilibrary.ru/>).

Některé výše uvedené skryté rysy dramatickosti můžeme odhalit i v poemě „Mrtvé duše“. Ovšem vzhledem k tomu, že v případě dramatického textu „Bratr Čičikov“ Nina Sadur zvolila volnější zpracování námětu, není v souvislosti s výše uvedenými příznaky možné najít tolik zásadních momentů, při kterých by byla zřejmá autorčina návaznost na původní text. V tomto případě bychom mohli zmínit snad pouze zjevnou přítomnost dialogů probíhajících mezi Čičikovem a statkáři, s nimiž hrdina jak u Gogola, tak u Sadur, vyjednává prodej mrtvých duší. Přitom autorka vkládá svým hrdinům do úst své vlastní repliky a zřídka pak užívá Gogolových citací.

Na základě zmíněných poznatků můžeme tedy vyvodit závěr, že Nina Sadur při tvorbě obou dramatických textů využila zajímavých autorských postupů, prostřednictvím kterých se odkazuje na literární dílo klasiky a demonstruje tak svou osobitou hru s adaptací Gogolovy předlohy.

3.3 OBSAHOVÁ KONCEPCE

V dané podkapitole se budeme zabývat obsahovou stránkou dramatu. Stručně si přiblížíme děj a nejvýraznější postavy, které se postupně v ději objevují. Abychom mohli práci dále rozvíjet, uvedeme stručný obsah divadelních her a upozorníme tak na podstatné momenty, které jsou klíčové pro náš další rozbor.

3.3.1 DĚJ

Děj „Panočky“ se odehrává v Kyjevě na setníkově statku. Začíná rozhovorem tří kozáků (Javtuch, Spirid, Doroš), kteří diskutují o tom, zda ještě existují na světě zázraky. Znenadání do společnosti přichází filozof Choma Brut. Kozáci mu pokládají nejrůznější otázky, týkající se světa a života. Filozof jako vzdělaný člověk jim dává na tyto otázky odpověď. Od začátku příběhem proplouvá také Chvěška, pomocnice z kuchyně, která se do jejich hovoru aktivně zapojuje.

Když se na scéně objevuje setníkova dcera Panočka, která jen nečinně projde kolem osazenstva, kozáci filozofa upozorňují, že se jedná o vědmu. Vyprávějí Chomovi různé zážitky, které se na statku udály a které jen dokazují, že se opravdu jedná o čarodějnici. Když se společnost kozáků rozejde, potkává Choma starou vědmu. Ta ho očaruje a filozof se stane neovladatelným. Společně létají nad statkem, až nakonec dojde k tomu, že filozof vědmu ubíjí polenem a utíká. Když stařena umírá, proměňuje se v krásnou mladou Panočku.

Kozáci, Choma a Chvěška se ráno opět schází na statku. Od Javtucha se dozvídají, že dcera setníka zemřela. Před svou smrtí měla však jedno přání – filozof se za ni musí tři noci modlit v kostele. Tak se také stane. Nikdo přitom netuší, že právě filozof zapříčinil její smrt a on o noční události s Panočkou mlčí.

Během nocí v kostele zažívá Choma strašná muka. Panočka vstává z mrtvých, straší ho a vábí. Ve dne se filozof vrací ke svým známým, ale už nedokáže mezi živé zapadnout. Nakonec je kouzly Panočky zcela pohlcen a třetí noc v kostele umírá.

Děj dramatu „Bratr Čičikov“ začíná na karnevalu v Itálii. Čičikov se zde setkává s Neznámou, která ho láká, aby se vrátil do Ruska, kde může skoupit mrtvé duše. Tam totiž vládne mor a mrtví rolníci jsou stále vedeni jako živé osoby. Proto se oba společně se sluhou Selifanem vydávají na cestu do Ruska.

Jakmile do země dorazí, navštěvují bál gubernátora neznámého města. Zde se Čičikov setkává s nejznámějšími a nejvýznamnějšími lidmi z okolí. Seznamuje se například se statkáři Sobakevičem, Manilovem či Nozdrevem. Po této události Čičikov váhá, zdali by nebylo lepší od všeho raději utéct - za svůj cíl tak volí ideální město Řím. Při bloudění stepí naráží Selifan a Čičikov na tři mužiky, kteří jim radí, kudy se do Říma dostat. Postupně však od cesty do Říma upouštějí a přijíždějí na statek Manilova, kde Čičikov vyjednává prodej mrtvých duší. Poté se ocitá na statku Sobakeviče, který se mu dokonce snaží prodat mrtvého rolníka s ženským jménem Jelizaveta Voroběj. Poté pokračuje na usedlost statkáře Pljuškina a navštěvuje také Nozdreva. Své putování za mrtvými dušemi zakončuje u statkářky Korobočkové, kde dochází ke zvláštní události. Na scéně se totiž objeví i mrtvý rolník Jelizaveta Voroběj a spolu s ní ostatní mrtvé duše, které Čičikov skoupil. Navíc přichází imperátor Napoleon, který nakonec s pomocí ostatních mrtvých a Neznámé sváže Čičikova hadry a pohřbí ho do země.

3.3.2 POSTAVY

V dramatech se Nina Sadur opírá o systém postav, který Gogol ve svých dílech vytvořil. Zároveň si jej však přizpůsobuje svým autorským potřebám a záměrům. Prostřednictvím replik hrdinů předkládá svůj pohled na aktuální stav ruské společnosti a na pozici jedince, který tuto společnost formuje. Postavy proto mají hlubší význam a nesou v sobě skrytá poselství.

V centru pozornosti hry „Panočka“ stojí dvě zásadní postavy - filozof **Choma Brut** a vědma **Panočka**. Hovoříme o hrdinech, které najdeme i v povídce „Vij“, nicméně přestože Nina Sadur na jejich podkladu rozvíjí téměř totožný příběh jako u Gogola, předkládá své hrdiny v poněkud odlišném vnitřním pojetí.

Postava Chomy Bruta jako hlavního hrdiny dramatu „Panočka“ v sobě nese mnoho příznačných rysů. V Gogolově „Viji“ se jedná o filozofa, který do děje vstupuje v souvislosti s putováním seminaristů na kondice. Do příběhu není na začátku nijak pevně zasazený, a to jak po stránce formální, tak obsahové. Objevuje se nečekaně a větší pozornost je na něj přenesena až v okamžiku, kdy se dostává do společnosti stařeny – vědmy Panočky. Na obsahovou nezakotvenost Chomy poukazuje fakt, že je sirotek a nemá jasný původ (Krčálová, 2003). V „Panočce“ zůstal motiv sirotka zachován. Jeho

původ je opět neznámý, a přestože přichází do společnosti lidí, nedokáže do ní úplně zapadnout.

V Gogolově „Viji“ účinkuje velké množství různorodých postav. V situacích, kdy se nějaká z postav ocitne ve společnosti hlavního hrdiny Chomy Bruta, jsou nám představeny její výraznější charakterové vlastnosti. Více méně se však jedná o větší skupinu blíže neurčených lidí. Naopak je tomu u Niny Sadur. Její dramatizací totiž vznikají postavy s konkrétnějšími vlastnostmi, jež svým hrdinům přiřadila na základě jen ledabyly nahozených detailů, kterými jsou charakterizovány Gogolovy postavy. V povídce figurují postavy seminaristů (gramatici, rétoři, filozofové a bohoslovci), ovšem Nina Sadur se ve své hře omezuje pouze na postavy kozáků – tedy **Javtucha**, **Spirida** a **Doroše**. Těmto kozákům sice byla přiřazena konkrétnější povahová charakteristika, ale jsou nevýrazní a podobají se jeden druhému. Ivana Ryčlová hovoří dokonce o obrazu jakéhosi „kolektivního“ hrdiny, kdy postavy nejsou součástí hry a existují pouze v literárním prostoru určeném Gogolovým odkazem a odvolávají se tak na literární paměť čtenářů nebo diváků (Ryčlová, 2010). Se jmény Javtuch, Spirid a Doroš se totiž můžeme okrajově setkat také v povídce „Vij“, kde hrají roli seminaristů.

Na stejnou úroveň jako kozáky můžeme zařadit postavu **Chvěsky**, která v Gogolově povídce nemá svůj předobraz.

Drama „Panočka“ se od Gogolovy povídky podstatně odlišuje svou závěrečnou částí, ve které byla z příběhu zcela vypuštěna postava Vije, z čehož následně vyplynula i změna názvu.

Co se týče dramatu „Bratr Čičikov“, zachovává Nina Sadur postavu hlavního hrdiny **Čičikova**, jeho sluhy **Selifana** a také postavy některých statkářů, které můžeme v poemě „Mrtvé duše“ najít. Postavy statkářů (**Nozdrev**, **Korobočková**, **Sobakevič**, **Manilov**, **Pljuškin**) ztvárňuje Nina Sadur na základě stejných či podobných povahových rysů Gogolových statkářů.

Dále Sadur do děje zapojuje vlastní postavu **Neznámé**, která vnáší do příběhu atmosféru mystiky. V poemě bychom opět jen těžko hledali analogii její postavy.

Na rozdíl od Gogola se Sadur v dramatu více zaměřuje na mrtvé rolníky. Rozepisuje a konkretizuje příčiny jejich smrti, na kterou nepohlíží jen jako na fyzický zánik člověka jako takového, ale hodnotí ji i jako záhubu člověka po stránce duševní. Nina Sadur tak na scéně oživuje například mrtvého rolníka **Jelizavetu Voroběj** a další méně významné postavy.

3.4 TÉMATA V OBRAZECH HLAVNÍCH HRDINŮ

Nina Sadur rozehrává ve svých adaptacích několik témat. Mezi nejzásadnější můžeme zařadit téma člověka jako jedince, kterého utváří společnost. Spisovatelka představuje čtenáři (divákovi) vnitřní svět hrdiny, který je plný rozporů. Jedinec balancuje mezi světlem a tmou, mezi dobrem a zlem. Na pozadí této skutečnosti se formuje obraz současného člověka, který je základní stavební jednotkou celé ruské společnosti. Do popředí se tak dostává téma současného Ruska, na které Sadur poukazuje a právě prostřednictvím svých hlavních hrdinů svůj pohled na aktuální situaci v ruské společnosti prezentuje.

3.4.1 ROZPOR CHOMY BRUTA

Hlavní hrdina Choma Brut je zasazen do rozporuplného světového řádu, kterému vládne zlo, rozptýlené po celé okolní realitě. Choma je donucen se s ním střetnout a čelit mu. Odpovědnost za takový stav okolního prostředí přisuzuje Nina Sadur právě samotnému jedinci a problému jeho osobnosti. Hlavní hrdina je proto nucen vyřešit problém sám a v případě Chomy pak cestou pochopení vlastní funkce v systému dané reality (Seměnická, 2004).

Nejdříve se zaměříme na Chomu Bruta jako filozofa. Hlavní hrdina je člověk vzdělaný, zatímco kozáci vystupují jako obyčejní prostí lidé. U Niny Sadur filozof přichází na statek v okamžiku, kdy kozáci horečně diskutují nad otázkou existence či neexistence tajemných sil ve světě. Právě tento dialog, při němž dochází ke sporu, se stává podkladem pro konflikt. Od první chvíle můžeme mít pocit, že Choma se na usedlosti objevuje právě proto, aby dal kozákům na tuto, ale i mnoho dalších rozporuplných otázek, správnou odpověď. Jako od filozofa, tedy člověka učeného a chytrého, se od něj očekává, že musí najít odpověď za každou cenu. Choma na otázku odpovídá, že zázraky ve světě už opravdu neexistují. Tak ovšem vzniká již první rozpor, neboť samotný Chomův bezdůvodný příchod mezi společnost kozáků tuto domněnku popírá. A tak je postupně předesíláno nevšední střetnutí, jež se stalo základem vnitřního rozporu Chomy.

Do jaké míry však sám Choma Brut důvěřuje vědě či věří na zázraky a přítomnost tajemných sil ve světě zůstává otázkou. Chomu Bruta, stejně tak jako kozáky, otázka

existence tajemna na zemi znepokojuje. Jeho povaha mu ale nedovoluje striktně důvěřovat ani vědě, ani nahodilým zázrakům. Svým rozumem zvláštním způsobem spojuje vědecké zkušenosti s vírou v zázračnost bytí, a proto nejasnosti vysvětluje a podkládá existencí Boha a působením jeho božských sil ve světě (Gromová, 2005). Například na otázku „proč měsíc svítí“ odpovídá, že ho boží andělé každé ráno vyleští zlatými hadříky a on pak vyjde na nebe jako nový a svítí na celou pravoslavnou zem. Pravoslaví i věda představují v dramatu princip světla, které představuje dobro. Proto například kozáci, prostí a nevzdělaní lidé, se tmy a temných věcí bojí, jelikož si jejich přítomnost nedokážou vysvětlit. Fakt, že Choma Brut věří v božské síly, dokazuje také skutečnost, že se v kostele při čtení modliteb chrání před Panočkou modlitbami.

Když se na scéně mihne Panočka, začíná být jasné, že právě ona je ta, s kým se hrdina střetne. Gogol Chomu a vědmu svádí dohromady komplikovaněji než Nina Sadur. Gogolův hlavní hrdina na vědmu jakoby jen náhodou naráží a není zřetelný náznak jednoznačného sblížování. Choma dokonce odmítá svou povinnost číst za mrtvou dívku modlitby a několikrát se pokouší o útěk. Filozof Niny Sadur je naopak zběsilou vědmou od začátku přitahován. Panočka proniká do jeho nitra a postupně si ho podmaňuje. V okamžiku, kdy se hrdinové setkávají, přichází na scénu ireálná rovina textu. Děj se rozpadá na dvě části: denní (světlo) a noční (tma). Do popředí se tak dostává princip světla a tmy, motiv dobra a zla. Důkazem toho může být fakt, že Panočka je přes den neaktivní, jen nezúčastněně prochází kolem kozáků, avšak v noci se v ní probouzí nezkrotné běsnící síly, stává se aktivní a Choma se postupně stává součástí její temnoty.

Námět hry s sebou tedy přináší problém, s nímž se Choma Brut musí vypořádat. Před hrdinou stojí důležité rozhodnutí: musí si vybrat mezi dvěma ženami. Z jedné strany ho vábí svůdné a lákavé zlo, které v sobě ztělesňuje právě setníkova dcera Panočka, z druhé strany je přitahován Chvěskou, jež představuje dobro a s níž by mohl žít šťastný nezkažený život. Kontrast a nemožnost sjednocení těchto dvou protichůdných světů vyjadřuje autorka prostřednictvím Chvěščiných replik, kdy se snaží očistit Chomovu duši, vystrašenou a unavenou po nočním setkání s mrtvým tělem Panočky:

„Хвеска. Грешно православному человеку об мертвецах думать среди белого дня! Или вы живите с людьми, или мертвецом своим мучайтесь!“ (Панночка - Садур Нина [online]. Dostupné z: <http://royallib.ru/>).

Hlavní hrdina se ale postupně dennímu prosluněnému světu Chvěsky a svého okolí vzdaluje. Noci strávené modlením se nad mrtvou Panočkou ho mění jak po stránce fyzické, tak psychické. Během druhé noci v kostele zešedivěl a stal se z něho trpící mučedník. Motiv střídání se stárí a mládí můžeme vidět i u Panočky, když se postupně mění z krásné mladé dívky ve starou vědmu a naopak. Marina Cypušťanová v souvislosti s tím upozorňuje na dětský smích, který je v dramatu stavěn do protikladu hlubokého hlasu vědmy a tento motiv zároveň vysvětluje jako symbol narození a smrti (Cypušťanová, 2008). Podle Terezy Krčálové převrácení se stárí a mládí zase symbolizuje narušení základní stability lidského života. Chomu Bruta totiž popisuje jako hrdinu, který je neustále někým nebo něčím ovládán a často není schopen jednat sám za sebe. Je to jakási nepochopitelná síla, pod jejímž vlivem například skáče noční krajinou nebo neovladatelně vyhazuje nohama. Chová se mechanicky, je podobný stroji a jeho pozice jako člověka je neustále zpochybňována a stabilita jeho života je tak narušována (Krčálová, 2003).

Výše zmíněné postřehy nás mohou postupně vést k myšlence, že Nina Sadur se ve hře snaží čtenáři odkrýt svět stojící proti lidstvu se svými hrůzostrašnými a nenávisnými projevy, kterým jedinec snadno podléhá. Tereza Krčálová označuje svět dramatu za neplodný a to z toho důvodu, že není možné dosáhnout harmonického splynutí. Tento fakt dokazuje na příkladu obrazu matky s dítětem, který se v „Panočce“ promítá ve třech úrovních. Nejvyšší úroveň je zastoupena symbolem Bohorodičky s dítětem, střední úroveň představuje Chvěska, která chce založit rodinu. Nejnižší úroveň představuje Panočka, která v důsledku své sobeckosti zavrhuje jakoukoliv možnost plodného splynutí. Choma Brut odmítá Chvěsku a násilně splývá s Panočkou, která touží nasytit se vlastní touhou, což rodí jen další nové zlo (Krčálová, 2003).

Nina Sadur zobrazuje svět v momentě, kde je narušen doposud platný systém hodnot. Chomovi bylo dovoleno nahlédnout do věcí nevšedních, viděl a pochopil něco, o čem jiní neměli ponětí a s takovým věděním se musí vyrovnávat a draze za něj platit. Noční příhody v kostele, kdy ho zuřící temnota Panočky postupně celého pohlcuje, jsou příčinou toho, že se jeho duše mění v led a on ztrácí svou vnitřní vyrovnanost a harmonii. Chce vystoupit ze tmy a fungovat za denního světla. Pokouší se o návrat a kozákům se snaží dokázat, že mezi živé stále patří (Seměnická, 2004). Tento fakt můžeme doložit na situaci, kdy Choma porovnává své síly se Spiridem. To se mu však už nemůže podařit, jelikož ho temnota a zlo nenávratně pohltily.

V souvislosti s tím, že se Nina Sadur snaží skrze drama demonstrovat svůj pohled na svět, klade Ivana Ryčlová důraz na úvodní moment hry, kdy se na scéně setkáváme se dvěma kozáky Javtuchem a Spiridem diskutujícími o přítomnosti zázraků na zemi. Jejich pozice jsou protichůdné. Zatímco kozák Javtuch si stojí za tím, že zázraky neexistují a že svět stojí na pevných neměnných pravidlech, kozák Spirid je mínění opačného. Jedná se o hrdinu s romantickou duší, který je pevně přesvědčen o tom, že člověk bez zázraků žít nemůže. Právě v tento okamžik má Sadur svému hrdinovi vkládat do úst své vlastní myšlenky, týkající se postavení a především beznadějnosti člověka v dnešní společnosti (Ryčlová, 2010):

„Спирид. Как же человек без чуда жить теперь будет, если он один на всей земле и никакой ему истории не приключится? Ничто теперь ему не привидится, ни одна тайная красота не сверкнет в утреннем тумане, не поразит в самое сердце“ (Панночка - Садур Нина [online]. Dostupné z: <http://royallib.ru/>).

V dramatických textech dochází k poměrně odlišnému rozuzlení. V Gogolově povídce se setkáváme s postavou Vije, u Sadur dominuje symbol Ježíška. Vij je interpretován jako svědek temných sil a především skrytých tužeb mezi setníkovou dcerou Panočkou a Chomou, tedy něčeho, co nemá být viděno a mělo by zůstat tabuizováno. Vij takovým způsobem vnáší na závěr motiv vidění zakázaného. V dramatu Niny Sadur podléhá filozof nutkání pohlédnout. To se mu stává osudným a umírá stejně jako Gogolův Choma Brut. Nicméně hrdina není zabit Vijem, ale jeho potrestání zůstává v rukou Panočky. Je patrné, že oba autoři vnáší do závěru motiv pohledu. Stejně tak Choma Niny Sadur neodolá touze uvidět nevšední tajemství, není dostatečně silný a dokazuje tak, že ho temná síla přitahuje – pohlédne na rakev s mrtvou Panočkou a za to ho čeká smrt:

Gogol: *„«Не гляди!» - шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул. «Вот он!» - закричал Вий и уставил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него“* (Н. В. Гоголь. Вий [online]. Dostupné z: <http://www.ilibrary.ru/>).

Motivu pohledu si můžeme povšimnout již v úvodu hry, kdy kozáci žádají po Chomovi odpověď na otázku, co se nachází v nitru země - ten jim na to odpovídá, že nitro země zůstává člověku utajeno a ten, kdo se pokusí do něj nahlédnout, spálí si oči.

V závěrečné scéně jako by se odehrávala svatba a pohřeb zároveň. Choma si jde vědomě pro smrt (na poslední čtení modliteb přichází smířený, jen v bílé košili, čímž jakoby předurčuje svou smrt) a obětováním se chce zachránit ostatní. Během třetí noci v kostele tak dochází ke splynutí Chomy a Panočky v pekelné hlubině, je ukončena černá svatba a násilně se tak spojilo nespojitelné – nejprimitivnější pud s nejvyšším rozumem (Krčálová, 2004). Choma v závěru hry pronáší ve svém monologu následující frázi:

„Философ. ...где то в наш божий мир пробило черную дыру, из которой хлещет сюда мрак гнойный и мерзость смердящая“ (Панночка - Садур Нина [online]. Dostupné z: <http://royallib.ru/>).

Můžeme se proto domnívat, že se hlavní hrdina snaží svým obětovaným tělem tuto „díru“ zaplnit a spasit tak svět.

V momentě, kdy Choma Brut Niny Sadur umírá, vznáší se nad troskami kostela tvář Ježíška. Cypušťanová zdůrazňuje, že se jedná o symbol nového začátku, což je důkazem toho, že Sadur dává svému hrdinovi schopnost bojovat s temnými silami (Cypušťanová, 2008). Na důkaz takového tvrzení uvádíme úryvek, kde se Choma brání pohledu na Panočku se slovy:

„Философ. Не погляжу. Именем Пресветлого Младенца Ииуса я защищен от тебя“ (Панночка - Садур Нина [online]. Dostupné z: <http://royallib.ru/>).

Proto tvář Ježíška, která se zjevuje po smrti hrdiny, můžeme považovat za naději a víru v nový začátek. Existují také zastánci názoru, že Ježíšek, který se zdál být původně nadějí ve spasení před temnotou, se ukazuje jako prázdný symbol. Svým zjevením má jen dokazovat nemožnost zasáhnout do skutečnosti a odvrátit zlo (Krčálová, 2003).

3.4.2 ČIČIKOVŮV ÚDĚL

Stejně jako Chomu Bruta zasazuje Nina Sadur Čičikova do prostředí plného fantastiky, kde je hlavním tématem vzdor hrdiny proti zlu a temným silám. V případě dramatu „Bratr Čičikov“ sledujeme situaci, kdy se hlavní hrdina snaží usměrňovat a řídit absurdní svět, který ho obklopuje. Tento boj se světem ale prohrává, jelikož není schopen kvůli své povaze zaujmout ve hře jednoznačnou pozici. Neboli jak uvádí Olga Seměnická: „он не в состоянии подняться к Богу, но и на роль черта он тоже, в итоге, не годится“ (Seměnická, 2004). Čičikov je ústředním hrdinou hry, který je zároveň prostředkem k poznání absurdního světa, jehož je součástí a jež ho sám zplodil. Na rozdíl od Chomy Bruta se nestává zachráncem lidstva (myšlenky na sebeobětování u něj přichází příliš pozdě), nicméně nepředstavuje ani jeho hubitele, jako tomu bylo v případě Gogolova hlavního hrdiny. Jeho charakter mu nedovoluje hrát ve světě významnou roli, a tak nakonec mizí ze světa, aniž by sám dokázal cokoliv změnit.

Absolutní tvůrčí svoboda při tvorbě hry dovolila Nině Sadur obohatit děj o absurdní situace, kdy Čičikova na jeho cestě příběhem pronásledují mystické postavy. Určitě nejvýraznější a nejzáhadnější postavu představuje Neznámá. Postava Neznámé velmi blízce připomíná postavu vědmy ze hry „Panočka“. Na podobnost mezi Neznámou a Panočkou upozorňuje také režisér Mark Zacharov, když ve svém divadelním ztvárnění postavu Neznámé dokonce záměrně nazývá Panočkou. Poprvé Neznámá vstupuje do hry v prologu, kdy láká Čičikova, aby se z Itálie vrátil zpátky do Ruska, kde řádí mor. V souvislosti s tím mu vnuká myšlenku o koupi mrtvých duší. Působí na Čičikova vábivou silou, okouzluje ho a šálí. Snaží se ho zlákat a dostat ho do moci temných a nečistých sil. Na scéně se vždy záhadně objevuje a záhadně zase mizí, obrazně se převtěluje do různých podob. Čtenář (divák) může postupně nabývat dojmu, že se nejedná o živou postavu. Domněnku, že jde o nemateriální bytost, může ale popírat fakt, že Neznámá pociťuje fyzickou bolest, touží po lásce a lidském štěstí nebo moment, kdy se pod její tíhou kymácí bryčka. Během hry se však nedostává do kontaktu s ostatními postavami (vyjma závěrečných scén, kdy je součástí kolektivu ožvlých mrtvých duší) a do příběhu často vstupuje, aby s Čičikovem okomentovala probíhající události, soucítila s ním a vyslechla si jeho pocity. Takový fakt může vyvolávat dojem, že by Neznámá mohla zhmotňovat dokonce Čičikovo svědomí či jeho duši. Čičikov sám nazývá Neznámou „сударыней“, „матушкой“ nebo dokonce „Русью“. Že by Neznámá mohla

představovat samotné Rusko připouští i Marina Cypušťanová, když scénu z prologu, kdy Neznámá vábí Čičikova písní, dává do souvislosti s lyrickým prologem ke Gogolovým „Mrtvým duším“, kde zaznívá následující:

„Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздаётся немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?“
(Gogol, 2011).

Neznámá k sobě Čičikova poutá písní, stejně jako Rusko, což tedy může vést k myšlence, že Nina Sadur do Neznámé opravdu promítá obraz Ruska (Cypušťanová, 2008).

Téma Ruska je v dramatu očividné. V poemě „Mrtvé duše“ je téma Rusi rovněž přítomné a dílo je bezesporu také odrazem tehdejší ruské společnosti. Že právě z tohoto důvodu zůstává tento text i v průběhu celého 20. století pro literární svět atraktivní, potvrzuje také Marina Cypušťanová. „Mrtvé duše“ se dostávají do centra pozornosti zejména v přechodných a přelomových obdobích, kdy se na čas obnažuje samotná podstata Ruska. Proto se k němu obrací například literatura prvního porevolučního desetiletí. V tomto období se o tvůrčí dialog s klasikem postaral například M. Bulgakov se svým fantastickým příběhem „Похождения Чичикова“, napsaným v roce 1922. Toto dílo vzniklo jako ostrá reakce na chaos, který tou dobou v porevolučním Rusku vládl. Spisovatelé si takovým způsobem osvojovali Gogolův text ve snaze zachytit a vyjádřit nejnějnější podstatu Ruska, o což se snaží i dnešní doba (Cypušťanová, 2008).

Nina Sadur tak i v dramatu „Bratr Čičikov“ prostřednictvím svých hrdinů a především Čičikova skrytě prezentuje svůj vztah k Rusku a komentuje aktuální stav společnosti. Nina Sadur vnímá svou zemi jako nekonečný a rozlehlý prostor, zároveň ale jako prostor, který je plný chaosu, jelikož Rusko je podle jejích vlastních slov zemí zádumčivou a neustále plující někam do neznáma. Právě takové podmínky se staly základem pro to, aby se ve světě objevily přeludy, jakými jsou například Čičikov nebo Neznámá, kteří za sebou vláčí tajemno a chaos. Nina Sadur podobně jako Gogol pojala Čičikova jako geniálního obchodníka, malého ďábla, který v sobě ztělesňuje povahu samotného Ruska. Čičikov je zobrazen jako archetyp, jako něco věčného a temného, co je skryto v hlubinách podstaty ruské země (Cypušťanová, 2008).

U hlavního hrdiny můžeme sledovat výrazný posun vzhledem k jeho povaze. Na začátku vystupuje Čičikov spíše jako syrová satirická postava. Postupně v jeho mysli dochází k rozporům, až zcela podléhá d'ábelským svodům. V podkapitole věnované motivu putování jsme zmiňovali Řím jako ideální město stavěné do protikladu s chaotickým Ruskem, kam však Čičikov nakonec nedojel. Olga Seměnická dává tuto skutečnost do souvislosti s charakterem hlavního hrdiny. Řím má zbavit Čičikova všech rozporů, které se v něm nakupily. Jeho cestu do Říma však doprovází autorská ironie, jelikož v případě Čičikova se rozhodně nejedná o tragického hrdinu s rozpolceným charakterem, protože čím více se Čičikov poddává d'ábelskému pokušení, tím více obraz Říma ze své mysli vytěsňuje (Seměnická, 2004).

Drama postupně vyvrcholí až v zcela absurdní událost, která má však podstatný význam. Jedná se o situaci, kdy se Čičikov objevuje ve společnosti neživých a mystických postav. V této scéně k Čičikovi přicházejí všechny skoupené mrtvé duše, dále imperátor Napoleon, do jehož postavy je promítnuto ztělesnění veškerého zla, neopomenutelná postava Neznámé nebo mrtvý mužik s ženským jménem Jelizaveta Vorobj. Všechny tyto postavy nakonec představují temnotu a zlo, jelikož v okamžiku, kdy Čičikov stojí tváří v tvář těmto temným silám, postavy neustále opakují, že se nechtějí stěhovat do Chersonské provincie a společně se chystají s Čičikovem skoncovat. Dokonce i Neznámá, která po celý příběh Čičikova uháněla, ho nyní odmítá a nechává napospas smrti. V tomto okamžiku hrdina plně vnímá své utrpení a je schopný hlubokého prožitku. Margarita Gromová takový jev zdůvodňuje myšlenkou, že se v hrdinovi probouzí duše v okamžiku, kdy na sobě pocítí trýzeň a muka, což zcela odpovídá autorčinu vidění a chápání světa (Gromová, 2005). To můžeme vidět v úplném závěru, kdy Nina Sadur vkládá umírajícímu hrdinovi do úst monolog pokání, ve kterém se obrací k matičce Rusi a jenž můžeme chápat jako určitou naději na znovuzrození a výstup z temnoty ke světlu:

„Чичиков. ... Зачем же меня живым схоронили-то? Вытащите меня отсюда, ведь я жив, я жив и душно мне! (Падает). Я все еще жив в самых недрах земли. А кто это бродит там, наверху? Это мертвые бродят надо мною. А что это в глубине там стучит? Что стучит так в самой земле? А кто же я? А где же моя матушка-то? Матушка, ведь вот он я, весь тут. Не твое ли сердце стучит там, в глубине? Засыпаю я, матушка. Как радостно, как счастливо под сердцем твоим

засыпать. (Сквозь сон). Матушка, матушка, когда я рожусь?“ (Sadur, 2000, str. 413).

Takto naznačenou kruhovou kompozici, tedy navrácení všech událostí do výchozího bodu, komentuje Seměnická jako vyjádření obecného zákona světového řádu, ve kterém funguje neustálé střídání a rovnováha života a smrti, světla a tmy (Seměnická, 2004). Je nutné podotknout, že se mezi teoretiky vyskytuje i tragické vysvětlení závěru, kdy se někteří domnívají, že se jedná o nenávratný zánik světa a neexistuje naděje na jeho záchranu (Gromová, 2005).

Závěr dramatu je interpretačně velmi otevřený a existuje množství variant, kterými je možné si konec vysvětlit. Zajímavé je jevištní ztvárnění „Bratra Čičikova“ v divadle Marka Zacharova, kde Čičikova na konci představení přivazují k obrovskému kolu, na kterém se hrdina točí. To u diváků vyvolává řadu asociací a vznikají tak různé výklady zakončení. Podle některých dohadů může kolo představovat například kolo bryčky z „Mrtvých duší“, dále kolo štěstí nebo naopak mučící kolo a v úvahu přichází také kolo jako symbol nekončícího a stále se opakujícího koloběhu života. Takový přístup k závěru hry přijala i Nina Sadur, která i přes své tragické vidění světa vždy dává svému hrdinovi naději na spásu, věří v konečné dobro, kterého člověk může po absolvování dlouhé a strastiplné cesty dosáhnout (Gromová, 2005).

3.5 KOMPOZICE A JAZYK

„Panočka“ představuje divadelní hru o dvou dějstvích. Dějství první se skládá ze čtyř obrazů, které nesou tato pojmenování: *Kozáci*, *Cval*, *Lidé ve dne*, *Noc*. Dějství druhé zahrnuje tři obrazy: *Mezi živými*, *Loučení*, *Boj*. Stejně tak „Bratr Čičikov“ je hra o dvou dějstvích a celkově dvanácti obrazech. Dějství první obsahuje sedm obrazů a dějství druhé se skládá ze zbylých pěti obrazů. Divadelní hra začíná prologem. Na rozdíl od „Panočky“ jednotlivé obrazy nenesou žádná pojmenování.

Jednotlivá dějství obou divadelních her na sebe chronologicky navazují. V dramatu „Bratr Čičikov“ je naznačena možná kruhová kompozice. V závěru hry se opakují scény prologu. Čičikov je zde parodován d'áblem, tedy Napoleonem, který popírá jakoukoliv možnost toho, aby Čičikov vlastnil a ovládal mrtvé duše, a tak jen stvrzuje svou moc nad světem:

„Наполеон. А я смешной! Я шагун! Я карнавалы люблю, страсть как шутихи люблю, огоньки! Прелести какие!“ (Sadur, 200, str. 412).

Hlavní hrdina je nakonec zlými silami mrtvých rolníků zahuben a pohřben do lůna země a dostává tak možnost znovu vzejít a projít si svou životní cestu opět od začátku.

Podíváme-li se na formální stránku dramatu, můžeme v dramatu „Panočka“ vidět ve srovnání s Gogolovou povídkou určitou úspornost formy. Obrazy převzaté od Gogola se redukuje na několik nejpodstatnějších prvků, nabývají spíše metaforického významu a ztrácejí na fantastičnosti, kterou bylo u Gogola díky výpravnému charakteru textu možné mnohem více prohloubit. Adaptace Sadur tak oproti originálům působí spíše syrovým dojmem, což je dáno především typem textu. Dramatický text je většinou útržkovitý, neboť předpokládá jevištní ztvárnění.

Jazyk hraje v dramatech Niny Sadur významnou roli. Jak sama spisovatelka říká: *„Язык – это всегда один из моих персонажей. Он для меня магия, заклинание“* (Sadur, 1993). Jazyk je stručný, ale výstižný. Skutečnost jím zobrazená je zhuštěna v několika slovech, a tak je téměř každé slovo významově zatěžkáno. Autorčin přístup je výrazně metaforický a z jazykové obraznosti jednotlivých promluv vyplývá dramatická dialogů (Krčálová, 2004). Například dialog mezi Chomou a Panočkou odkazuje za hranice pozemského života. Při scénách v kostele Choma promlouvá k Bohu jazykem modliteb.

V řeči postav můžeme slyšet melodičnost ruského slova. To je zřejmé také v rozsáhlých monologích Selifana:

„Селифан. Надейся, барин, надейся! (Лошадям.) А ты хитри! Хитри! Вот я тебя перехитрю! Вот я тебе промеж ушей, варвар ты чубарый! Гнедой почтенный конь, он сполняет свой долг, и Заседатель тоже хороший конь, а ты, дружок, все норовишь, все норовишь! Ты слушай, коли тебе говорят, а ты норовишь! Эх! Лети, лети, любезные!“ (Sadur, 2000, str. 355).

V krátké ukázce je patrné, že promluva Selifana v sobě nese neobyčejný rytmus a melodičnost. Opakování slov a výřečnost hrdiny jsou dalšími příznačnými rysy jazyka obou adaptací.

3.6 PROSTOR A ČAS

Prostor jednotlivých dramát se dělí na několik paralelních rovin, které spolu vzájemně souvisejí a prolínají se. To vše se odehrává v jednom nepřetržitém časovém úseku. Hlavní hrdina (Choma Brut, Čičikov) je v obou případech zásadním a spojovacím článkem, který prostupuje a propojuje všechny dějové a prostorové linie.

Přibližme si výše řečený fakt nejprve na příkladu kompozice dramatu „Panočka“. Hlavní hrdina Choma Brut je sám, a proto je přitahován k lidem. Během svého putování přichází mezi společnost kozáků (první obraz *Kozáci*). Další obraz *Lidé ve dne* či první obraz druhého dějství odehrávající se ve dne *Mezi živými* již naznačuje, že se hrdina odloučí od lidí a děj se začne odehrávat v noci a cesta ho postupně přivede až mezi mrtvé. Do posmrtného světa se dostává právě překročením hranice mezi dnem a nocí. Dále dochází ke střídání slunečného prostoru setníkovy statku a hrozného tmavého prostoru opuštěného kostela. Pohyb od pozemského k nezemskému, od konkrétního k abstraktnímu je veden z pozice Chomy Bruta a právě Choma se tedy stává prostředníkem mezi těmito dvěma světy, mezi světlem a tmou.

Porovnáme-li časoprostorový plán „Panočky“ Niny Sadur vzhledem ke Gogolově „Viji“, dochází v dramatu k určitému omezení. Autorka si pohrává jak s dobou, tak s místem děje. Časová rovina děje je u Sadur zredukována. Drama probíhá pouhé čtyři dny (v povídce „Vij“ není sice čas přesněji vymezen, avšak z příběhu vyplývá, že se vzhledem k dramatickému textu jedná o delší časový úsek). Bereme-li na zřetel místo děje, hra se odehrává výhradně na setníkově statku a v místním kostele, kde je mladý seminarista filozof Choma Brut nucen se tři noci modlit za hříšnou duši setníkovy dcery Panočky. Nina Sadur totiž ve své hře úvodní dějovou část Gogolovy povídky, tedy úsek, kdy autor popisuje každodenní studijní život seminaristů a jejich následné putování z Kyjeva na setníkovu usedlost, úmyslně opomíjí. Celý děj je tak zasazen pouze do místa setníkovy usedlosti a jejího blízkého okolí.

Drama „Bratr Čičikov“ se taktéž odehrává v několika prostorových sférách. Začátek děje (prolog) probíhá ve slavnostní atmosféře benátského karnevalu. Hlavní hrdina Čičikov karneval opouští v doprovodu jakési Neznámé, která ho přemlouvá a vábí, aby se vrátil do svého rodného Ruska. Neznámá střídavě do děje vstupuje a záhy ho opouští, rozmlouvá s Čičikovem, sdílí s ním jeho vnitřní prožitky a plní úlohu jakési společnice, která Čičikova doprovází po dobu celého fantastického příběhu. V prvním dějství se

Čičikov z benátského karnevalu plného masek přesouvá do Ruska a to přímo na bál gubernátora. Poté se hrdina opět ocitá na cestě a následuje putování do Říma, z něhož ale sejde a hrdina zůstane u navštěvování usedlostí statkářů. Ve druhém dějství Nina Sadur doplňuje Gogolův text o událost, kdy se Čičikov objevuje ve společnosti neživých a mystických postav, které ho zahubí. Zjevné je tedy také střídání roviny reálné a nereálné, mezi nimiž není tak čitelně vymezena hranice, jako tomu je v případě dramatu „Panočka“. Právě taková prostorová rozmanitost, kdy je potřeba postihnout nejen různá místa Ruska, ale i celého světa, předpokládá universálnější místo děje a nabývá mystičtějšího charakteru. Pomocí autorských poznámek je místo pouze přibližně určeno, blíže nekonkretizováno (Seměnická, 2004):

„Тьма непроглядная. Буря. В блеске бури мчится бричка“ (Sadur, 2000, str. 355).

Místo děje přesahující hranice scény (odehrávající se ve stejném časovém úseku ovšem na jiném místě) bývá popsáno nebo přiblíženo pomocí dialogových replik postav.

Ve srovnání s výchozím dílem se jedná o zcela odlišně postavený text. Olga Seměnická tento fakt přisuzuje skutečnosti, že epizody „Mrtvých duší“, kdy Čičikov navštěvuje usedlosti statkářů, na sebe striktně nenavazují. Spisovatelka tak mohla jednotlivé pasáže volně přesouvat, spojovat dohromady různé fragmenty a doplňovat text vlastními poznámkami či komentáři (Seměnická, 2004).

Časoprostorový plán obou her můžeme považovat za poměrně komplikovaný. Autorka rozvíjí dějovou linii svých dramát na několika prostorových úrovních, pohybuje se v rovině reálné i nereálné. Volné zacházení s časem a prostorem vede k universálnosti a útržkovitá kompozice navíc napomáhá k rozvíjení a větší dynamice děje.

3.6.1 MOTIV PUTOVÁNÍ

Motiv putování a pohybu hraje v rámci časoprostoru významnou roli a je patrný jak v původních Gogolových textech, tak v obou adaptacích. Oba autoři motiv putování do svých textů zařadili, nicméně Nina Sadur pojala tento námět poněkud odlišně než Gogol.

V Gogolově pojetí je motiv putování prezentován ve smyslu přesunu hrdiny z jednoho místa na místo jiné. Bratr Čičikov se stejně jako Čičikov z „Mrtvých duší“

přesouvá ve své bryčce z jednoho místa na druhé. Z benátského karnevalu se vydává na cestu do rodného Ruska, aby se pak opět vydal na cestu, tentokrát do dalekého Říma. Nina Sadur ale motivu cesty a pohybu dává mnohem hlubší význam. Motiv a další obrazy mají poukázat na věčný pohyb Ruska a jeho zbloudilé putování bez jasného cíle. Marina Cypuštanová se domnívá, že „pohyb“ a „přeletování“ jsou typické rysy obrazu Ruska. Podstatné však je, že Nina Sadur považuje Rusko za zemi, která se nachází v chaosu. Hrdinové pocítují potřebu za něčím jít, touha je žene dopředu, avšak sami nejsou schopní určit žádný cíl této cesty:

„Чичиков. ... Куда несусь я?! Чего?! Кого? Ведь там одна бездна и зга, и буря бесится!“ (Sadur, 2000, str. 361),

„Незнакомка. А ты что разбежался тут, вздыбил всех, разбередил?... Ты куда мертвых манишь, братец? Ты какой тоски напился, где, братец? Ты меня зачем приманил, а?... Так куда ж летишь ты, братец?!“ (Sadur, 2000, 401),

„Селифан. Куда ехать?“

Чичиков. Никуда! Куда надо! Вперед, дурак!“ (Sadur, 2000, str. 367).

Rusko je tedy čtenáři (divákovi) představeno jako chaotický prostor, jako svět, ve kterém neexistují pevně stanovené hranice, což přidává hře tragický odstín. Ten je ale odsunut do pozadí pomocí dalšího motivu – města Říma. Ideální obraz Říma má být opakem chaotického Ruska, představuje naději. Nakonec však sama Nina Sadur dává situaci komický a posměšný nádech, když hrdinům vkládá do úst ironií prostoupené repliky:

„Селифан. Чего ездим, сами не знаем. Риму какую-то ищем. Все изрыскали. Где в нее въезд, в Риме в это? Только коней спалим и все“ (Sadur, 2000, str. 369),

„Абакум. Прямоком в Маниловку и ведет. Одна тут граница кругом. А Рима никакой тут нету“ (Sadur, 2000, str. 370).

V případě Gogolovy povídky „Vij“ se v původním chápání motivu putování jedná o přesun hlavního hrdiny Chomy Bruta z Kyjeva do okolních vesnic či rodné vísky. Takovou koncepci zmiňuje spisovatelka v dramatu jen velmi okrajově v momentě, kdy kozáci vedou na setníkově statku řeči o tom, zda ještě zůstala na zemi kouzla či zázraky a Choma Brut jim dává na tuto otázku odpověď:

„Спирид. А вот скажи, если ты вправду ученый: есть ли еще на всем нашем белом свете чудеса?“

Философ. Я вам так скажу, люди добрые. Иду я с самого Киева, песни кричу, надо мной небо синее, под ногами земля зеленая. И никто моих песен не слышит, кроме жаворонков да волков ночных, и подумалось мне, что скучно стало одному идти, да и в животе грусть завелась. И только мне такое подумалось, как ноги сами вывели меня к вам, хотите верьте, хотите – нет“ (Панночка - Садур Нина [online]. Dostupné z: <http://royallib.ru/>).

Jak vidíme, zpočátku tedy můžeme ve hře takto chápaný motiv putování vnímat jen prostřednictvím promluv některých hrdinů. Sadur však předkládá motiv cesty i ve smyslu duchovního rozvoje člověka. Do popředí se tedy dostává téma cesty jako rozvoje duchovních možností, kdy má na konci této cesty dojít k poznání principů, které jsou základem pro uspořádání světa (Ryčlová 2010).

Motiv putování zdaleka není jediným námětem, který si Nina Sadur u Gogola vypůjčila a do své hry aplikovala. Převzaté motivy přijímají metaforický nebo metonymický význam. Například motiv mraku začlenila do obou dramát, a to za účelem zvýraznění kontrastu mezi temným a světlým. Některé motivy zas mohou sloužit k tomu, aby spisovatelka dosáhla divadelního vyjádření vztahů mezi postavami. V souvislosti s tím vyzdvihuje Tereza Krčálová dva momenty. V prvním případě se jedná o motiv holínek, které v „Panočce“ nabízí Choma Brut kozákům. Jeho společníci je však nepřijímají, protože se domnívají, že je Choma posedlý zlou silou. Jako další určitě stojí za zmínku motiv trestu, který Nina Sadur značně rozvíjí a tento motiv postupně přerůstá v téměř samostatnou epizodu. Základem je událost, kdy z chléva utečou dvě prasata. Kozáci nad touto příhodou diskutují a přitom předvídají, že prasata za to čeká trest v podobě výprasku koženými důtkami. Té noci se roznesla také zpráva o tom, že umřela Panočka, kterou Choma při nočním letu ubil polenem. Vzniká podobnost mezi těmito událostmi a motiv trestu nabývá širšího významu. Dává do souvislosti dvě skutečnosti a celá situace zároveň naznačuje, jaké důsledky s sebou ponese událost s Chomou. Motiv trestu navíc navozuje atmosféru jakéhosi systému, kde fungují jasná pravidla a v případě jejich porušení přichází okamžitý trest. Nabýváme dojmu, že tento systém nemůže být nikdy narušen, a tak je zajištěn pořádek, ve kterém neexistuje žádná možnost se z takové situace vymanit (Krčálová, 2003).

3.7 DIALOG NINY SADUR SE ČTENÁŘEM (DIVÁKEM)

Jak v dramatu „Panočka“, tak ve hře „Bratr Čičikov“ je subjektivně vyjádřen pohled autorky na svět. Spisovatelka sice vytváří adaptace děl klasické ruské literatury, ale dává je do přímých vazeb s aktuální dobou. To čtenáře (diváka) vybízí k jakési spoluúčasti na posuzování nejrůznějších položených otázek, při níž si každý na základě své zkušenosti může vytvořit vlastní názor a pohlížet na dané téma ze svého úhlu pohledu. Tento moment můžeme považovat za zásadní, jelikož pro člověka je vždy zajímavější to, co se ho týká.

Nina Sadur vede se čtenářem dialog především na úrovni slov, které zaznívají z úst hrdinů a jež v sobě odráží současnou tvář „nemocného“ Ruska:

„Незнакомка. В России сейчас великий мор, великий! А власти учета совсем не ведут. У них своя забота – они, брат, копейку себе добывают“ (Sadur, 2000, str. 354),

„Селифан. Ведь оно такое, что по всей Руси горячка разгулялась. Вот он и пошел обмирать, народец русский“ (Sadur, 2000, str. 356).

Spisovatelka komunikaci realizuje také na úrovni vzpomínek na díla klasické ruské literatury, které ve čtenáři vyvolává. Dramatické texty totiž proplétá nejrůznějšími motivy, symboly, doslovnými či skrytými citacemi z různých děl ruské literatury. Právě drama „Bratr Čičikov“ je unikátní tím, že se spisovatelka při své literární hře s Gogolovým textem zaměřila také na jiná literární díla. Pro názornost si stručně rozebereme dva momenty odkazující na díla Fjodora Sologuba a Antona Pavloviče Čechova, přičemž budeme vycházet z postřehů Mariny Cypuštanové, která v dramatu „Bratr Čičikov“ věnovala odkazu ruské literatury pozornost.

Chaotický svět hry a běsnění černých sil navozuje jistou asociaci s motivem „чертовых качелей“ ruského symbolistického a dekadentního básníka Fjodora Sologuba, jehož svět zachvátil chaos a ovládla d'ábelská moc (Cypuštanová, 2008). Můžeme si totiž všimnout, že Nina Sadur ve své hře přebírá báseň Sologuba pouze s tím rozdílem, že místo d'ábla láká Čičikova na houpačku samotná Neznámá:

*„В тени косматой ели
Визжат, кружась гурьбой:
- Попался на качели,
Качайся, черт с тобой!-
Я знаю, черт не бросит
Стремительной доски,
Пока меня не скосит
Грозный взмах руки...“* (Sologub, 2000, str. 157)

*„Незнакомка. Цепляйся, Чичиков, цепляйся, вот смоев тебя!
(Чичиков влезает на качели)
Чичиков. Спаси, матушка, промок, как утенок.
Незнакомка. Да что ты, голубчик и- эх, взлетай-ка! Да подпрыгивай ты!
Летают на качелях в дожде и блеске молний.“* (Sadur, 2000, str. 394)

V dramatu je spatřována také jistá podobnost s „Višňovým sadem“ spisovatele Antona Pavloviče Čechova. Kvetoucí sad Nina Sadur považuje za symbol harmonie. Použitím opačného obrazu sadu upozorňuje na skutečnost, že současný svět postrádá vyrovnanost. Slova „сто лет“ pak zřejmě symbolizují časové období, které dělí zlatý věk od nového nestabilního světa (Cypuštanová, 2008). Jedná se o pokračování výše uvedené scény s houpačkou.

*„Чичиков. Ух ты! А я уж думал, утопну в саду-то. Ведь старей хрыч сад совсем запустил!
Незнакомка. Что ты! Этому саду, почитай, сто лет. Это уж и не сад тебе.
Химера одна...
Чичиков. Сыро тут. (Озирается). И не сад это вовсе... Мечта одна... А сад, почитай, сто лет, как растаял“* (Sadur, 2000, str. 394).

Je tedy zřejmé, že Nina Sadur své současné drama nespojuje pouze s Gogolovou tvorbou, ale do svých her zapojuje díla různých historických epoch, na jejichž podkladu dokáže vytvořit nový souvislý dramatický text. Ten v sobě nese skryté symboly a myšlenky o současné podobě světa a takovým způsobem vyzývá čtenáře k vlastnímu zamyšlení se nad aktuálním stavem ruské společnosti.

ZÁVĚR

Předmětem naší bakalářské práce bylo zkoumání literárního odkazu ruského klasického spisovatele Nikolaje Vasiljeviče Gogola v dramatické tvorbě ruské dramatičky Niny Nikolajevny Sadur.

K analýze jsme si vybrali drama „Panočka“, napsané na motivy Gogolovy povídky „Vij“, a hru „Bratr Čičikov“, při jejíž tvorbě se Nina Sadur inspirovala Gogolovou poemou „Mrtvé duše“, jelikož se jedná o jedny z nejčastěji uváděných adaptací spisovatelky. Hlavním cílem naší práce bylo uvést celkovou charakteristiku obou dramatických textů a vymezit některé souvislosti mezi uvedenými dramaty současné ruské dramatičky a výchozími literárními texty klasického spisovatele. Zaměřili jsme se na formální i obsahovou stránku dramatu a všimli jsme si především hlavních témat a motivů. K tomu jsme využili metodu analýzy a metodu komparace. Pomocí metody analýzy jsme rozebrali jednotlivé texty a následnou komparací jsme vymezili vztah mezi tvorbou obou autorů.

V první kapitole práce, ve které jsme se obecněji zabývali divadelními adaptacemi, jsme nejprve vymezili pojem *adaptace* a *divadelní adaptace* a poté jsme si přiblížili roli divadelních adaptací v literatuře na přelomu 20. a 21. století.

Ve druhé kapitole jsme obecně charakterizovali umělecký svět Niny Sadur za účelem zařazení její tvorby do širšího kontextu a snadnějšího pochopení autorčina osobitého vnímání světa. Na základě těchto poznatků jsme dále vymezili její tvůrčí podobnost s N. V. Gogolem.

Ve třetí kapitole jsme pozornost věnovali rozboru divadelních adaptací „Panočka“ a „Bratr Čičikov“. Seznámili jsme se s dějem dramatu a zásadními postavami textů. Soustředili jsme se také na kompozici a jazyk her. Důraz jsme kladli na hlavní témata dramatu, která jsme rozebrali prostřednictvím obrazů hlavních hrdinů. V centru naší pozornosti byly také mnohé motivy, jejichž skryté významy jsme podrobněji vysvětlili.

Cílem naší práce bylo poskytnout celkovou charakteristiku divadelních her „Panočka“ a „Bratr Čičikov“ autorky Niny Nikolajevny Sadur a vymezit souvislosti mezi uvedenými adaptacemi a výchozími díly Nikolaje Vasiljeviče Gogola. Na základě analýzy obou dramatických textů jsme si tedy jejich základní charakteristiku shrnuli a došli k závěru, že se Nina Sadur věnuje především otázce stavu současné ruské

společnosti. Částečně se opírá o syžet i systém postav literárních předloh, avšak koncepce hlavních hrdinů se v některých směrech odlišují a autorka do svých her zároveň vkládá svůj svébytný obraz uměleckého světa. Dramatička zjevně užívá Gogolových motivů, kterým ale často dává nový význam. V dialozích či scénických poznámkách spisovatelka někdy dokonce využívá přímých Gogolových citací.

Ze srovnání zkoumaných děl Niny Sadur a Nikolaje Vasiljeviče Gogola tedy vyplynulo, že mezi jednotlivými texty existuje mnoho podobností. Zároveň jsme však našli několik momentů, ke kterým spisovatelé zaujali poněkud odlišné stanovisko. Můžeme proto říci, že dramatička vytvořila na podkladu Gogolových textů nová a žánrově odlišná díla, která ovšem neztrácí kontakt s literární předlohou, na kterou navazují především svou fantastikou, prvky folklóru a mystiky.

LITERATURA A INTERNETOVÉ ZDROJE

- 1) ГОГОЛЬ, Николай Васильевич. *Мертвые души*. Москва: Азбука, 2011. ISBN 978-5-389-01322-3.
- 2) ГРОМОВА, Маргарита Ивановна. *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*. Москва: Флинта, 2005. ISBN 5-89349-777-5.
- 3) КРЧАЛОВА, Тереза. *Между днем и ночью. Новое прочтение повести Н. Гоголя «Вий» в драматическом тексте Н. Садур «Панночка»*. In: Русская филология. 15: Сборник научных работ молодых филологов / Отв. ред.: Т. Кузовкина (литературоведение), К. Кару (лингвистика). Тарту: Tartu Ulikooli Kirjastus, 2004, с. 175-181. ISSN 1406-0019; ISBN 9985-56-855-9.
- 4) ЛИХИНА, Наталья Евгеньевна. *Антиномии в романе Н. Садур «Немец»*. In: Балтийский филологический курьер. 2003, № 2, с. 114 - 119.
- 5) ОРЛИЦКИЙ, Юрий Борисович. *Ритмы Гоголевской прозы в пьесах Нины Садур*. In: Н. В. Гоголь и современная культура: шестые Гоголевские чтения: материалы докладов и сообщений Междунар. науч. конференции, М., 31 марта - 3 апреля 2006 г. / Центр. город. б-ка - Мемор. центр "Дом Гоголя"; под. общ. ред. В. П. Викуловой. - Москва : Университет, 2007. - 448 с. : ил. ; 22 см., с. 382-392. ISBN 978-5-98227-336-9 (в м. пер.) : 34.00 грн.
- 6) САДУР, Нина Николаевна. *«...Искусство – дело волчье»*. Интервью берет Марина Заболотняя. Петербургский театральный журнал, 1993. № 3.
- 7) САДУР, Нина Николаевна. *Обморок. Книга пьес*. Вологда, 1999. - 26,25 усл. п. л.; тираж 2000 экз. ISBN 5-85402-045-1.
- 8) СЕМЕНИЦКАЯ, Ольга Владимировна. *Эпический элемент в драматургии Н. Садур*. In: Вестник СамГУ Гуманитарный выпуск Самара. Самарский университет, 2004, № 1 (31), с. 144 - 153.
- 9) СОКОЛЯНСКИЙ, Александр. *...И в чудных пропастях земли*. In: Новый мир. 1995, № 5, с. 235.

- 10) СОЛОГУБ, Федор, Кузьмич. *Стихотворения / Ф. К.Сологуб*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000.
- 11) ЦЫПУШТАНОВА, Марина Александровна. *Пьеса Н. Садур "Брат Чичиков": опыт диалога с классикой*. In: Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология, 2008, № 3, с. 193 - 200.
- 12) KRČÁLOVÁ, Tereza. *Přišel čas Panočky a Chomy*. In: CHLUPÁČOVÁ, Kamila; ZDRAŽILOVÁ, Miluše. *Žena v moderní ruské literatuře*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2003, s. 176-188. ISBN 80-7308-049-4.
- 13) PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
- 14) PROCHÁZKA, Vladimír. *Příruční slovník naučný: Svazek 1*. Praha: Československá akademie věd, 1962.
- 15) RÁDI, Emanuel. *Masarykův slovník naučný: lidová encyklopedie všeobecných vědomostí: Svazek 1*. Praha: Československý kompars, 1925.
- 16) RYČLOVÁ, Ivana. *N. V. Gogol v současné ruské dramatice (Poetika hry Panočka Niny Sadur)*. In: DOHNAL, Josef; POSPÍŠIL, Ivo (editoři). *N. V. Gogol: Bytí v prostoru a čase (studie o živém dědictví)*. Brno: Tribun EU, 2010, s. 371-379. ISBN 978-80-7399-197-5 (brož.)
- 17) Владыкин В. Е., Христолюбова Л. С.. ХРОНОС. ВСЕМИРНАЯ ИСТОРИЯ В ИНТЕРНЕТЕ. *Удмурты, вотяки* [online]. [cit. 2014-04-08]. Dostupné z: <http://www.hrono.ru/>
- 18) Интернет-библиотека Алексея Комарова. *Н. В. Гоголь. Миргород. Текст произведения. Вий* [online]. [cit. 2014-04-08]. Dostupné z: <http://www.ilibrary.ru/>
- 19) Электронная библиотека RoyalLib.ru. *Панночка - Садур Нина* [online]. [cit. 2014-04-08]. Dostupné z: <http://royallib.ru/>

РЕЗЮМЕ

Предметом настоящей бакалаврской работы является творчество одной из самых замечательных личностей современной российской драматургии. Работу русской писательницы, Нины Николаевны Садур, трудно отнести к какому-либо литературному движению, главным образом из-за своеобразного творческого подхода.

Нина Николаевна Садур (1950), современный русский прозаик и драматург, вошла в литературный мир в начале 80-х годов XX века. Она родилась в Новосибирске, где и начала писать. Однако, «странность» ее прозы, после первой публикации в альманахе "Сибирские огни" создала сильную волну негативной критики. Она озадачила издателей, критиков и режиссеров непохожестью своих текстов ни на кого из современных писателей. После этого она уезжает в Москву, становится москвичкой, постепенно вживается в столичный «роскошный хаос». Вскоре в ее жизнь вошел театр и она начинает писать драму. Своим учителем считает В. С. Розова. Но ее неохотно печатали и ставили – режиссеры просто не знали, как это ставить. Пьесы драматурга трудны для восприятия из-за своей многослойности, смысловой и композиционной. Творчество Н. Садур до сих пор ждет глубокого исследования, осуществляются многочисленные попытки определить художественный мир писательницы.

В данной работе мы исследовали влияние литературного наследия Николая Васильевича Гоголя на творчество Нины Садур. Для более детального анализа мы выбрали пьесу «Панночка» и драму «Брат Чичиков». «Панночка» была написана на тему повести «Вий» и пьеса «Брат Чичиков» была навеяна поэмой «Мертвые души». Это ее наиболее известные адаптации, благодаря которым она попала в поле зрения зрителей и литературных критиков.

Внимание было сосредоточено в основном на изучении творческого отношения между писательницей Ниной Садур и литературным классиком Николаем Васильевичем Гоголем, а так же на главных темах, мотивах и характеристике вышеупомянутых пьес. Чтобы сделать это, мы использовали в основном метод анализа, с помощью которого мы разобрали тексты и описали их. Последующий метод сравнения послужил для определения взаимосвязей между творчеством этих двух авторов.

В первой главе работы мы сначала определили понятие *театральная адаптация*. Мы узнали, что адаптация часто сохраняет оригинальный сюжет подлинника, но поскольку это другой вид текста, структура оригинального произведения претерпевает некоторые изменения. В процессе адаптации роман превращается в диалог (причем диалоги адаптации не всегда должны соответствовать диалогам оригинала) и, главным образом, в сценические действия, которые используют весь театральный материал (например: жесты, картинки, музыку). Мы также узнали, что не существует совершенной или окончательной адаптации существующей работы.

Потом мы говорили вообще о адаптациях в литературе в конце 20-го века. Мы объяснили ситуацию в России в конце 20-го века и на основе полученных сведений мы сделали вывод. Нестабильная ситуация этого периода привела к тому, что драматурги обращаются к произведениям литературных классиков, на основе которых создают новые работы другого жанра. В текстах актуализируют именно такие моменты, которые в данный период имеют особое значение. Склонность к созданию театральных адаптаций классического наследия поднимает целый ряд обсуждений того, почему писатели обращаются к своим предшественникам. Данная тенденция отражает не только нынешние процессы в литературе, но и человеческое сознание в современном обществе.

Во второй главе мы характеризовали художественный мир писательницы Нины Садур с целью ближе классифицировать ее работу и облегчить понимание ее своеобразного мироощущения. Мы также определили ее творческое сходство с Н. В. Гоголем.

Нина Садур часто говорит, что ее пьесы выстроены на «импульсе чувствования», которое рождает мысль. Поэтому никакой холодной логики там искать нельзя. Ее художественный мир балансирует на грани реальности, узнаваемого быта и невыразимо, несказанно чудесного, мистического. Причем мы сделали вывод, что граница между голой правдой и вымыслом в сочинениях Н. Н. Садур всегда открыта. Герой часто находится в поле между добром и злом, любовью и пустотой. Главная особенность мировоззрения Садур - это интерес к неким таинственным мистическим силам.

В своих драмах писательница пытается высказать свое мнение о современной России и российской среде. Состояние России и российского общества она оценивает скорее негативно и в своих сочинениях выражает четкое неодобрение.

Среда и общая атмосфера драматических произведений Нины Садур излучают шарм сельской природы и традиций. На писательницу сильно повлияло ее удмуртское происхождение, которое она унаследовала от своего отца. Вдохновение от сибирского фольклора стало основой для большинства ее работ.

Рассмотрев некоторые причины обращения Садур к Гоголю, можно сказать, что специфическая общность мировосприятия, мистического мышления, ощущения расколотости мира и власти хаоса в жизни личности побудило писательницу обратиться к сочинениям Гоголя. Драматург никогда не скрывала своего увлечения творчеством и личностью этого гениального классика. В интервью Садур часто говорила о своих мистических, таинственных отношениях с Гоголем. О работе над пьесой «Панночка» она рассказывала: *«Гоголь позволил мне это сделать. Вот лично мне – лично Гоголь. Это не то что кокетство. Я никоим образом не сопоставляю себя с Гоголем. Но мне было дозволено»* (Садур, 1993).

В третьей главе мы сосредоточили внимание на анализе пьес «Панночка» и «Брат Чичиков».

Садур работает над пьесой «Панночка», навеянной повестью Гоголя «Вий», в 1985-1986 годах. Некоторые в связи с «Панночкой» часто говорят о «первой встрече» драматурга с этим великим классиком. «Брат Чичиков» является второй пьесой, в которой Садур работает с произведениями Гоголя, точнее с поэмой «Мертвые души». Над этим драматическим текстом работает в 1993-1998 годах по заказу художественного руководителя театра Ленком Марка Захарова. Это по сравнению с «Панночкой» более необузданная фантазия и поэтому «Брат Чичиков» вызывает большой интерес со стороны читателей, зрителей и директоров различных театров России. Хотя между рождением этих двух драм прошло много времени, они в некоторых мотивах являются поразительно похожими и, очевидно, связаны между собой. Главный герой в обеих драмах попадает в таинственный мир, где балансирует между реальностью и воображаемыми видениями. В обоих случаях весь сюжет его сопровождает женщина, которая запутывает героя в свои соблазнительные сети. В конце обоих драматических текстов герой пересекает

границу между жизнью и смертью, и сюжет окутан туманом мистики и скрытых посланий драматурга.

Мы проанализировали содержательную и формальную концепции обеих драм.

Система персонажей Нины Садур основана на системе, которую в своих произведениях создал Гоголь. Однако, одновременно, писательница приспособливает систему персонажей к своим авторским потребностям и намерениям. Через реплики героев драматург представляет свое мнение о настоящем состоянии российской среды и о позиции человека, который данное общество образует. Поэтому персонажи имеют более глубокий смысл и несут скрытые сообщения. Нина Садур представляет читателю (зрителю) внутренний мир героя, который полон противоречий.

Мы также рассматривали язык и композицию пьес. Язык в драмах Нины Садур играет важную роль. Как драматург сама говорит: *„Язык – это всегда один из моих персонажей. Он для меня магия, заклинание“* (Садур, 1993). Язык является сжатым, но точным. Он довольно метафоричный и образность отдельных высказываний показывает драматичность диалогов. Например, диалог между главным героем и Панночкой указывает за пределы земной жизни. В сценах в церкви герой говорит с Богом языком молитвы.

«Панночка» - это пьеса в двух действиях. Первое действие состоит из четырех эпизодов, которые имеют следующие названия: Козаки, Скачки, Люди днем, Ночь. Второе действие включает в себя три эпизода: С живыми, Прощание, Бой. «Брат Чичиков» состоит из двух действий и двенадцати эпизодов, которые не имеют названий. Пьеса начинается с пролога.

Что касается формальных аспектов пьес, по сравнению с подлинниками Гоголя мы можем видеть определенную экономию формы. Поэтому тексты Садур производят скорее сырое впечатление и это связано прежде всего с типом текста. Драматический текст часто отрывочный, поскольку предполагает постановку.

Пространство и время в драмах очень разнообразны и сложны. Пространство пьес дробится на несколько сфер, параллельных плоскостей, которые, выступая в одном временном континууме, вступают друг с другом во взаимодействие. Главный герой в обоих случаях является основным соединительным звеном, которое пронизывает и связывает все сюжетные линии и пространства. Свободное обращение со временем и пространством задает пьесам установку на

универсальность. Фрагментарная композиция способствует большей динамике в развитии действия.

В пьесах отчетливо выражена субъективность авторского мировосприятия, которая завораживает читателя, привлекает его к сотворчеству и сообдумыванию поставленных вопросов. Для Садур оказывается важно установить диалог с читателем. Она создает текст, который напрямую соотносится с оценками и мыслями сегодняшнего дня. Таким образом читатель (зритель) может самостоятельно оценивать ситуации и формулировать собственные мнения.

Нина Садур включает в драматические тексты различные темы, символы, буквальные или скрытые цитаты из различных произведений русской литературы. Именно драма «Брат Чичиков» уникальна тем, что писательница во время своей литературной игры с текстом Гоголя сосредоточилась на других литературных сочинениях. Так, например, Садур в своей пьесе почти буквально инсценирует стихотворение Федора Сологуба или ее текст вступает в созвучие с другим известным произведением «Вишневым садом» Антона Павловича Чехова.

Целью нашей работы, следовательно, являлось дать общую характеристику пьес «Панночка» и «Брат Чичиков» драматурга Нины Садур и определить связь между этими адаптациями и подлинными работами Николая Васильевича Гоголя.

На основе анализа обеих пьес мы получили их основное описание и пришли к выводу, что Садур, прежде всего, уделяет внимание вопросу о состоянии современного российского общества. Она использует сюжет и систему персонажей Гоголя, но концепции героев в некоторых отношениях отличаются и драматург показывает в своих пьесах свой своеобразный художественный мир. Садур, очевидно, взяла у Гоголя некоторые мотивы, но дает им новые значения. В диалогах или сценических пометках писательница иногда использует прямых цитат Гоголя.

С помощью сравнения произведений Садур и Гоголя мы обнаружили, что между текстами есть большое сходство. Но мы также обнаружили несколько моментов, в которых мнения писателей расходятся. В связи с этим можно сказать, что драматург создала на базе сочинений классика новые тексты другого жанра, который не утрачивает контакт с оригиналом, что касается, главным образом, фантастики, мистики и элементов фольклора. Садур также опирается на опыт

предшествующей литературы, что позволяет писательнице взглянуть на классический текст под новым углом зрения. Таким образом, она может выразить свою мысль о современной России, играя словами и образами ключевыми для русской литературы.

В заключение следует отметить, что творчество Нины Садур самобытно и адаптации гоголевского текста «Брат Чичиков» и «Панночка» занимают исключительное место среди драматургических произведений в рамках новейшей русской драматургии.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Lucie Grebeňová
Katedra:	Katedra slavistiky, Filozofická fakulta
Název práce:	Adaptace děl N. V. Gogola v dramatické tvorbě Niny Sadur
Vedoucí práce:	Mgr. Martina Pálušová, Ph. D.
Rok obhajoby:	2014
Počet znaků:	66 239
Počet titulů použité literatury:	19
Jazyk práce:	čeština
Anotace:	Bakalářská práce se zabývá adaptacemi děl N. V. Gogola v dramatické tvorbě Niny Sadur. Práce nejprve poskytuje základní pohled na pozici dramatických adaptací v ruském literárním světě a umělecký svět Niny Sadur. Dále jsou pomocí rozboru her „Panočka“ a „Bratr Čičikov“ zobrazeny základní tvůrčí podobnosti Niny Sadur s N. V. Gogolem. Podstatná část rozboru je věnována tématům dramatu s cílem objasnit hlavní myšlenky děl, například pomocí významných motivů.
Klíčová slova:	Sadur, adaptace, Panočka, Bratr Čičikov, mystika, drama, Gogol

ANNOTATION

Name and Surname:	Lucie Grebeňová
Department:	Slavic Studies Department
Thesis Title:	Adaptations of Literary Works of N.V. Gogol in the Drama of Nina Sadur
Supervisor:	Mgr. Martina Pálušová, Ph. D.
Year of the Defense:	2014
Number of Letters:	66 239
Number of Sources:	19
Language of the Thesis:	Czech
Annotation	The thesis deals with adaptations of literary works of N.V. Gogol in the drama of Nina Sadur. First it shows basic insight into the position of the dramatic adaptation in the Russian world of literature and the artistic world of Nina Sadur. Next it shows basic creative similarities of Nina Sadur and N.V. Gogol and a significant part of the analysis deals with the topic of dramas with the intention of clarifying the main ideas of the work, e.g. by means of significant motifs.
Keywords:	Sadur, adaptation, Panochka, Brother Chichikov, drama, Gogol