

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Režie-dramaturgie činoherního divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Od slova k obrazu:

Problematika jazyka ve hře, která jazyk tematizuje

Barbora Mašková

Vedoucí práce: doc. MgA. Jan Hančil

Oponent práce: doc. MgA. Jakub Korčák

Datum obhajoby: 14. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Directing – Dramaturgy of Dramatic Arts

BACHELOR THESIS

From Word to Image:

**The Issue of Language in a Play in which Language
Is Thematized**

Barbora Mašková

Supervisor: doc. MgA. Jan Hančil

Opponent: doc. MgA. Jakub Korčák

Date of presentation: 14. 9. 2017

Academic degree to be obtained: BcA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Od slova k obrazu: Problematika jazyka ve hře, která jazyk tematizuje

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Následující bakalářská práce se zabývá primárně tvorbou inscenace hry Davida Harrowera *Nože ve slepicích*, tedy hry, v níž se jazyk stává aktivním činitelem, který do značné míry kontroluje a ovlivňuje mysl a skutky protagonistů.

Po krátkém nastínění strukturalistických reflexí propojení mezi textem a jeho jevištním zpracováním se práce věnuje Julii Kristevě a přes její pojem intertextualita se dostává k jejímu členění textu na geno-text a feno-text. Tyto pojmy jsou v práci zkoumány a aplikovány na text *Nožů ve slepicích*.

V praktičtější části textu se nachází dramaturgická analýza hry, která zkoumá funkci jazyka v ní (s přihlédnutím k lingvistickému paradigmatu), funkci archetypů a přítomnost skotského dědictví v textu. Následuje letný vhled do problematiky překladu textu tak náročného a úsporného jako *Nože ve slepicích*, analýza klíčových symbolů a jejich reprezentace v inscenaci a celková scénografická koncepce. Poslední část je pak věnovaná procesu zkoušení a finálnímu tvaru inscenace, včetně volby hudby.

Abstract

The following BA thesis' primary concern is the process of creating a production of David Harrower's play *Knives in Hens*, a play in which language seems to become an active agent, who controls and affects the minds and deeds of the protagonists to a high extent.

After a brief overview of theoretical thought from the school of structuralism regarding the connections between dramatic text and performance, the thesis proceeds to the notion of intertextuality and via that to the person who coined it – Julia Kristeva. In Kristeva's view a text is formed by two elements: geno-text and feno-text. These terms are further explored and applied on *Knives in Hens*.

In the more practical section of the text, a dramaturgical analysis of the play occurs, exploring the function of language (with a particular regard to the linguistic paradigm), archetypes and Scottish heritage in the text. That is followed by a brief insight into the problematic of translation of a text as difficult and dense as *Knives in Hens*, analysis of key symbols and their representation in the production and overall scenographic concept. The last sections are then concerned with the process of rehearsing and finalizing the production, including the selection of music.

Poděkování

Ráda bych poděkovala doc. MgA. Janu Hančilovi za odborné vedení, trpělivost a čas, který mi v průběhu zpracování této bakalářské práce věnoval.

Obsah

1. ÚVOD	1
2. ČÁST TEORETICKÁ	3
2.1. Slovo a jevištní tvar z hlediska divadelní sémiotiky	3
2.2. Geno-text, feno-text a inscenace jako překlad	7
3. MEZI TEORIÍ A PRAXÍ	10
3.1. Dramaturgický rozbor hry	10
3.1.1. Zklamaná očekávání	10
3.1.2. Lingvistické paradigma a důležitost jazyka ve hře	13
3.1.3. Teorie archetypů	18
3.1.4. Skotsko jako východisko	20
3.2. Překlad a jeho úpravy	22
3.3. Základní symbolické linie	25
3.3.1. Voda	25
3.3.2. Kruh	27
3.3.3. Světlo	29
3.4. Scénografická koncepce	29
3.4.1. Pole	30
3.4.2. Mlýn	30
3.4.3. Domov	31
3.5. Proces zkoušení a výsledný tvar	33
3.5.1. „Snový realismus“ – na pomezí realismu a stylizace	33
3.5.2. Práce s herci na jednotlivých postavách	35
3.5.3. Hudební složka	37
4. ZÁVĚR	39
5. BIBLIOGRAGIE	40

1. ÚVOD

Vztah mezi psaným textem divadelní hry a jeho jevištní realizací se proměňoval v souvislosti s dobovým estetickým vnímáním a upřednostňováním některé ze složek scénického tvaru. Například francouzské klasicistní tragedii jasně vládne slovo a jeho herecká prezentace. I výtvarná složka představení se zdá být výraznější než složka režijní, vše, včetně konkrétních gest, je podřízeno dobové konvenci. Naopak v ruském konstruktivismu se autor inscenace, tedy režisér, stává dominantním a pro výsledný tvar důležitějším než autor textu, což jasně deklaroval Mejerchold, když na plakátu ke své inscenaci *Revizora* uvedl své jméno před jménem Gogolovým. V současné evropské činohře se setkávají dva trendy – ten, který přichází z divadla německého a je bližší i českému prostředí a to divadlo, kde je celkový výraz představení podřízený režijně-dramatickému výkladu tvůrců, a přístup anglický, kde je hegemonním tvůrcem autor, který je často účastný i na samotné tvorbě inscenace (je-li to možné) a režie i dramaturgie se často snaží „pouze“ udělat textu nejlepší možnou službu při převodu na jeviště, ne s textem polemizovat, či jej vykládat jakkoliv radikálně. Tyto dva převažující přístupy jsou patrné i v textech divadelních her psaných v těchto kulturních oblastech – zatímco texty z anglofonní oblasti jsou často vybaveny rozsáhlými scénickými poznámkami (jejichž šampionem byl Eugene O’Neill), texty německé provenience často nemají vedlejší text vůbec a obecně čtenáři orientaci v textu nijak zvlášť neusnadňují. Tím ale také nijak nelimitují tvůrcovu představivost a nesnaží se ho vést za ruku v procesu tvorby¹.

Text hry Davida Harrowera *Nože ve slepicích*, jehož realizací se bude zabývat tato bakalářská práce, je v tomto ohledu komplikovaný. Za ruku inscenátora rozhodně nevede. Odehrává se v bezčasém rurálním prostoru. Období může být preindustriální, stejně jako postapokalyptické. Narativ je tak archetypální, až je velmi obtížně uchopitelný. Postavy mluví zvláštním, eliptickým jazykem, jejich myšlení i jednání se zdá být přímočaré, přitom však každá věta obsahuje řadu podtextů. Slovo je zde hybatelem děje. Nejen že otevírá nové obzory, má zde mnohdy až fatální moc nad osudy lidí, jejichž myšlení ovládá. A právě tato funkce jazyka v tomto textu může svádět až k akademickému nakládání s ním.

¹ To samozřejmě není paušální pravidlo. Zřetelnou výjimku z něj tvoří například post-dramatičtí autoři jako Martin Crimp, či Sarah Kane. Ovšem tendence k rozsáhlejšímu vedlejšímu textu je v anglofonních hrách patrná i u mnohých současných autorů.

Ve své mnohoznačnosti je přitom text velmi inspirativní. Domnívám se, že více než jiné texty vyžaduje jak analytické, tak kreativní myšlení režijně-dramaturgického týmu. Zejména v práci s hercem je pak potřeba neustále upozorňovat, že by se z velmi komplexních postav neměl vytratit lidský rozměr. Na základě teoretických úvah, zejména s využitím terminologie Julie Kristevy, se budu snažit prozkoumat cestu od impulzů obsažených v textu k jejich scénickému ztvárnění a reflektovat vlastní proces tvorby vycházející z psaného textu, včetně problematiky jeho překladu, přes dramaturgickou analýzu a vizuální inspirace až k samotnému zkoušení a předvedení výsledného tvaru.

2. ČÁST TEORETICKÁ

2.1. Slovo a jevištní tvar z hlediska divadelní sémiotiky

Vztahem textu a jeho realizace v rámci scénické praxe se na teoretické bázi zabývá divadelní sémiotika, tedy věda, která zkoumá jednotlivé komponenty divadelního díla jako znaky. V roce 1968 navrhuje polský literární vědec Tadeusz Kowzan klasifikaci třinácti znakových systémů, které vstupují do interakce v rámci divadelního představení (mezi nimi je kromě slova například mimika, gesto, pohyb, kostým, líčení, scéna, hudba nebo světla), a namítá, že lingvistický model je pro analýzu těchto systémů ve vší jejich složitosti nedostatečný. Od té doby se sémiotika dramatu zaměřuje ne jen na text jako takový, ale právě na jeho vztah s jeho scénickou podobou.²

Počátky divadelní sémiotiky je ovšem možné hledat již ve 30. a 40. letech 20. století mezi členy Pražského lingvistického kroužku. Ti se zabývali řečí z pohledu strukturalismu, tedy jako procesem, v němž „hovořící přiřazuje k označujícímu, pojmu, na základě příslušného kódu jeden označovaný, akustický obraz. Posluchač pak provádí tutéž operaci, ale v opačném pořadí.“³ Vycházeli přitom z tvrzení lingvisty Karla Bühlera, že jazyk má tři funkce, rozdělené na „expresivní (zaměření na mluvčího) - apelativní (zaměření na posluchače) - zobrazovací (zaměření na předmět sdělení)“⁴. Toto dělení může být dostačující pro běžnou komunikaci, ale je s ním obtížné vystačit pokud jde o výpověď uměleckou. Proto Jan Mukařovský k těmto kategoriím přidává ještě funkci estetickou. Tyto čtyři funkce jazyka spolu koexistují, ale vždy jedna dominuje – v literárním díle je to právě funkce estetická: “Cílem estetické funkce je navození estetické libosti.“⁵

Rozsah této práce neumožňuje detailnější zhodnocení práce Pražského lingvistického kroužku, ovšem je třeba zmínit ještě několik textů, které nastíní zásadní myšlenky, které vzešly z tohoto uskupení a ovlivnily vnímání propojení textu a jeho jevištní realizace. Nutno podotknout, že většina z nich se nějakým způsobem vymezuje, polemizuje s, či rozšiřuje myšlenky nastíněné Otakarem Zichem v *Estetice dramatického umění*.

² ASTON, Elaine & SAVONA, George. *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*. New York: Routledge, 2013. 108 s.

³ MICHALOVIČ, Peter. *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha: AMU, 2009. 41 s.

⁴ KOPAL, Petr. *Film a dějiny, svazek 1*. Praha: Lidové noviny, 2005

⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1971) 25 s.

Co se týče pojetí vztahu divadelního textu a jevištního díla, Jan Mukařovský se k němu vyjadřuje ve své stati „K dnešnímu stavu teorie divadla“. Divadlo vnímá jako strukturu, vyznačující se rysy

dynamické výstavby, protkané a udržované v pohybu spoustou stále činných protikladů mezi jednotlivými složkami i skupinami složek, struktury, jež se volně vznášejí před zraky a vědomím divákovým, nejsou žádnou svou složkou připoutána k životní skutečnosti jednoznačně, ale takto znamenajíc obrazně celou skutečnost, která obklopuje i vytváří člověka dané doby a dané společnosti.⁶

Mukařovský tedy nevyzdvihuje žádnou ze složek divadelního tvaru jako konstantně dominantní, naopak divadlo charakterizuje neustálý proces, jehož struktura je dynamická: „jednou je dominantou divadla básnický text, podruhé herec, jindy režisér nebo i scénická výprava“⁷. Složky této struktury pak zkoumá nejen v představení jako celku, ale také v samotném hereckém výkonu a to zejména v textu „Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu“. V něm Mukařovský analyzuje výkon Charlieho Chaplina ve filmu *Světla velkoměsta*. Důležitost tohoto textu spočívá v tom, že Mukařovský se rozhodl „odtrhnout masku od člověka a studovat strukturní organizaci hereckého zjevu bez ohledu na psychu i étos herce“⁸. Volí proto němý film, na kterém může skrze hercovu expresivitu dobře pozorovat různé kategorie, jako jsou gesto, pohyb, rytmus a mimika. A je to právě tato snaha vztáhnout principy strukturalismu i na jiné složky uměleckých děl, než pouze na text, která činí z Pražské lingvistické školy kolébku divadelní sémiotiky.

Dále se vztahem divadelního textu a jeho realizace zabýval Mukařovského žák Jiří Veltruský. Jeho studie „Drama jako básnické dílo“ z roku 1942 se vymezuje vůči snahám podřadit dramatické texty jiným literárním žánrům, či je vnímat pouze jako součást divadelní praxe: „Drama je svéprávné literární dílo; aby vstoupilo do vědomí publika, stačí, aby se prostě četlo.“⁹ V textu se pak věnuje četným příkladům toho, jak dramatický text ovlivňuje jevištní realizaci. Míra, do níž text výsledný jevištní tvar předurčuje je přitom podle Veltruského velmi vysoká. Patrné je to zejména v sekci věnované vedlejšímu textu, u něhož v procesu zkoušení dochází k:

⁶ MUKAŘOVSKÝ 236.

⁷ MUKAŘOVSKÝ 228.

⁸ MUKAŘOVSKÝ 254.

⁹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Divadelní ústav: Praha, 1994 78 s.

transponování jazykových významů do jiných znakových systémů. [...] Přeskupuje se tak celá významová výstavba díla. Rozsah změn záleží hlavně na tom, jak hojné a závažné byly autorské poznámky v textu, to znamená, jak značné mezery vznikají jejich vynecháním. Pokud tyto mezery narušují souvislý proud významů, drama se většinou rozpadá na jednotlivé role a ponechává je hercům jako pouhé složky hereckých postav, které mají vytvořit. Čím jsou mezery po poznámkách nepatrnější, tím více se zachová jednota jazyka.¹⁰

Obdobně uvažuje i nad hereckou prací ve stati nazvané „Předurčenost herecké postavy textem“. Aplikace této teorie na inscenační praxi, zejména pak na tu současnou, ovlivněnou post-strukturalismem a dekonstrukcí se však zdá být poněkud problematická. Přestože dekonstrukce se nesnaží „ničit struktury zvnějšku“¹¹, nýbrž je převracet naruby a nahlížet z nových perspektiv a je tedy nutné primární strukturu stále brát v potaz, je-li pak u výsledného tvaru stále možné mluvit o „jednotě jazyka“ předepsané autorem a inscenačním týmem „pouze“ následované je diskutabilní, zejména projevují-li se v inscenaci postmoderní prostředky jako pastiš, nebo koláž. Veltruského texty ovšem bezesporu ospravedlňují a definují místo dramatických textů v literárním kánonu. To ostatně potvrzuje i Ivo Osolsobě ve svém doslovu k pozdějšímu vydání studie „Drama jako básnické dílo“: „už samým svým názvem otevřeně deklaruje, že [...] [c]hce být [...] příspěvkem k teorii [...] literárního druhu [...], tudíž k (strukturalistické) teorii literatury.“¹²

Jak Veltruského, tak Mukařovského ve svých textech cituje další významný autor, klíčový zejména pro anglofonní prostředí, který rozšířil povědomí o divadelní sémiotice do celého světa. Je jím Keir Elam, který ve své knize *The Semiotics of Theatre and Drama* definuje „drama“ jako literární žánr, který je vytvořen za účelem scénického ztvárnění a konstruován podle určitých dramatických konvencí¹³, zatímco „divadlo“ jako soubor jevů, souvisejících se vztahem performer – publikum a tedy s vytvářením a sdělováním významu představení jako takového.¹⁴ Dochází tak k závěru, že studium dramatu spadá pod lingvistickou sémiotiku, ale analýza divadla,

¹⁰ VELTRUSKÝ 79.

¹¹ HARVEY, Irene E. „The Différance Between Derrida and de Man.“ ed. SILVERMAN, Hugh J. & Gary E. Ayeworth: *The Textual Sublime: Deconstruction and Its Differences*. New York: State University of New York Press, 1990. 77 s.

¹² OSOLSOBĚ, Ivo. „Jiřího Veltruského příspěvek k filosofii dramatu.“ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Praha: Host, 1999. 99 s.

¹³ ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge, 2002. 2 s.

¹⁴ ibid.

míněno ve smyslu představení, znamená zabývání se komunikační teorií¹⁵. Samotné komunikaci, ke které v průběhu divadelního představení dochází, se věnuje ve třetí kapitole nazvané „Theatrical Communication: Codes, Systems, and the Performance Text“. Vztahuje se k již zmíněnému Kowzanovi a právě na jeho systému ukazuje, jak obtížné je vůbec oddělit jednotlivé složky divadelní komunikace od sebe, natož je jakkoliv odděleně hodnotit. Dále se v kapitole Elam odvolává na Ervinga Goffmana a poukazuje na fakt, že vše, co se odehrává na jevišti je podřízeno výrazné stylizaci (snad jen s výjimkou velmi přísně naturalistických inscenací), která vychází už ze samotného faktu, že v reálném životě lidé málokdy stihnou doslovit myšlenku, aniž by byli přerušeni, či stojí tak, aby oběma diskutujícím bylo alespoň částečně vidět do tváře. Předpokládá se, že divák ve své fantazii „opraví“ aranž a přečte mizanscénu jako určitý „slovník pohybu na jevišti“¹⁶, zkrátka že z prostorového rozvržení a dalších scénických složek bude schopen vyčíst srovnatelné množství informací jako ze slov samotných.

Jak se divák ovšem naučí pravidla této komunikace, zejména pokud je zřejmé, že žádná přesná pravidla neexistují a jejich ovládnutí je odvislé od značně intuitivního a estetizovaného vnímání reality? Největší roli v tomto procesu hraje podle Elama zkušenost. Tu získáváme na principu ludičnosti od dětství. Malé děti jsou na základě svých vlastních her schopny vnímat a chápat hry divadelní. Vybočení z divadelního jazyka, který je vnímán jako konvenční, známý a snadno čitelný je otevřením nového obzoru a stává se novou, mezní zkušeností, rozšířením divadelního jazyka, který divák již ovládá a je mu srozumitelný. To ostatně potvrzuje i Peter Brook, když říká:

Myslím, že jsme tu proto, abychom přijímali vlivy. Jsme neustále ovlivňováni a sami naopak ovlivňujeme jiné lidi. Proto nemůže být nic horšího, než si dát obchodní značku, získat zvláštní podpis, dostat se do povědomí pro určité zvláštní rysy. Malíř se stává známým pro svůj zvláštní styl, a tento styl se pak stává jeho vězením. Nemůže přijímat podněty z práce někoho jiného, aniž by

¹⁵ U nás zkoumal divadlo z pohledu komunikační teorie již zmíněný Ivo Osolobě, autor studie „Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci“. V ní se vyjadřuje o dramatickém textu následujícím způsobem: „Komunikace mezi lidmi [...] je především dílčím předmětem dramatického umění a dramatická literatura všech dob podává bezděčné svědectví o lidském komunikování“ (in OSOLSOBĚ, Ivo. „Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci“, ed. ZÁVODKSKÝ, V. A.: *Otázky divadla a filmu*: Theatralia et cinematographica (Brno: Universita J. E. Purkyně, 1970) 17 s.

¹⁶ ELAM 57.

ztratil tvář. To v divadle postrádá smysl. Pracujeme v oboru, který musí zůstat polem svobodné výměny.¹⁷

Každé představení je tedy neustále v kontaktu s jinými divadelními tvary, stejně jako je každý text v neustálém kontaktu s jinými texty. Tak alespoň vnímá literaturu post-strukturalistka Julia Kristeva, která obohatila literární slovník o pojem „intertextualita“. Její teorie vychází z tvrzení ruského literárního vědce Michaila Bachtina, že jazyk je vždy používán v určitém historickém kontextu a je ovlivněn kulturním a ideologickým rázem doby, což ovlivňuje každé další užití v minulosti již použitého slova, nebo fráze.¹⁸ Kristeva toto tvrzení rozšiřuje a mluví o nepřeborném množství vztahů mezi všemi texty: „Jakýkoliv text se utváří jako mozaika citací, jakýkoliv text je absorpcí a transformací nějakého jiného textu.“¹⁹ Dále pak Kristeva popisuje soustavu souřadnic intertextuality, kde na horizontální ose je vztah mezi čtenářem a autorem a na vertikále jsou vztahy textu s jinými texty.²⁰

2.2. Geno-text, feno-text a inscenace jako překlad

Pro divadelní teorii je důležitý další krok, který Kristeva provádí. Dochází totiž k názoru, že každý text má dvě složky, které nazývá geno-text a feno-text. Zjednodušeně řečeno, geno-textem rozumí sféru podvědomého, poetického, instinktivního a iracionálního, z něhož se teprve artikuluje feno-text, tedy konkrétní ztvárnění ve formě jazyka.²¹ Ioana Petcu pak ve svém článku „A Controversial Definition. What Is A Dramatic Text?“ dochází k závěru, že geno-text je právě tím, co spojuje dramatický text a jeho jevištní realizaci.²² Autor dramatu tedy autora inscenace oslovuje prostřednictvím feno-textu, ovšem podstata, která inspiruje k další tvorbě, je zakódována z velké části již v geno-textu. V jakémkoli jazykovém projevu se pak obojí prolíná, neboť bez organizace feno-textu by neartikulované vášně a pudy geno-textu nebyly srozumitelné; samy o sobě, bez symbolického kódování feno-textu, by byly nesdělitelné. Sémiotika a symbolika se tedy v každém textu mísí a vytváří půdu pro intertextualitu.

¹⁷ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.

¹⁸ EISENHAUER, Drew. "Introduction: What Is "Intertextuality" and Why Is the Term Important Today?" ed. EISENHAUER, Drew, MURPHY, Brenda. *Intertextuality in American Drama: Critical Essays on Eugene O'Neill, Susan Glaspell, Thornton Wilder, Arthur Miller and Other Playwrights*. Jefferson: McFarland, 2012. 2 s.

¹⁹ KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Praha: Pastelka, 1999) 9 s.

²⁰ EISENHAUER 2.

²¹ TAYLOR, Millie, SYMONDS, Dominic. *Studying Musical Theatre: Theory and Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 208 s.

²² PETCU, Ioana. „A Controversial Definition. What Is a Dramatic Text?“ [online] [cit. 20.5.2017], Dostupné z: <http://libruniv.usarb.md/publicatie/arta/arta20/I.Petcu.pdf>

To se samo o sobě zdá být praktickému divadlu na míle vzdáleno, respektive pro tvorbu samotnou ne příliš podstatné. Na důležitosti toto vnímání struktury textu ovšem nabývá v kontextu problematiky překladu, kdy je geno-text komunikován přes prostředníka, tedy překladatele. Ovšem, že pokud jde o překlad určený pro divadlo, jedná se, nebo by se jednat mělo, o překlad umělecký, tedy překlad, který necílí na doslovnost, ale spíše na přenos vjemu z geno-textu do jiného jazyka. Kristeva mluví již o samotném převodu z geno-textu na feno-text jako o překladu²³, prvotní „překlad“ je tedy výsledkem práce samotného autora.

Překladatel ale rovněž z podstaty své práce musí zohledňovat i otázky lingvistické, tím pádem musí velmi výrazným způsobem zohledňovat jak geno-text, tak feno-text, a je vystaven riziku, že nechá feno-textem geno-text přebít a to zejména proto, že práce s feno-textem je po všech stránkách exaktnější. Překladatelova práce je pak značně komplikována tím, že na rozdíl od autora je ve svém překladu limitován: „není zcela svobodný, pokud jde o volbu genotextuálních elementů: je povinen transformovat pouze ty genotextové elementy, které již byly předvybrány autorem. Navíc nemůže dílu, které znovu tvoří, vtisknout svou vlastní originální tvář.“²⁴ Čím je text problematičtější, čím úspornější je feno-text a čím hlubší je geno-text, tím komplikovanější je pak překladatelova situace. Jde-li o text divadelní, pro režijně-dramaturgický tým je pak velmi výhodná možnost přečíst i originální text a upravovat překlad podle svého čtení, jelikož se právě připravují na další překlad textu, a to do jazyka divadelního.

A právě takovým textem jsou i *Nože ve slepicích* skotského dramatika Davida Harrowera, hra známá svou hutností, úsporností jazyka, zdánlivě značně banálním příběhem a hlavně tím, že se v celé své zvláštní hloubce prakticky nedá převyprávět. Harrower na ní začal pracovat v první polovině devadesátých let jako mladý, sedmadvacetiletý dramatik, který nesouhlasil s brutální estetikou coolness dramatiky, která v té době válcovala anglické divadlo. „Prostě jsem chtěl pro skotské jeviště jinou hru,“²⁵ vzpomíná autor. Napsal tedy text neméně brutální, ovšem operující daleko jemnějšími a poetičtějšími prostředky. S využitím terminologie Julie Kristevy je

²³ BROEKMAN, Jan M. *Meaning, Narrativity, and the Real: The Semiotics of Law in Legal Education IV*. New York: Springer Publishing, 2016. 120 s.

²⁴ LEFEVERE, André. "The Translation of Literature: an approach". *Babel Volume 16*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1970. 77 s.

²⁵ ANON. Master Storyteller. *The Herald*. Glasgow: 26 květen 2011, s. 23.

tedy možné říci, že do velmi kondenzovaného feno-textu se mu podařilo zakódovat archetypálně hluboký geno-text. Sám tato slova potvrzuje:

Když má psaní stát za to, vaše racionální stránka se vypne a vy se v tom prostě ztratíte. Když to pak čtete znovu, vaše racionální stránka se zase nahodí, aby se podívala, co je s tím v nepořádku. Pak můžete jít a napsat druhou verzi, kde se zase ztratíte. Vůbec si nepamatuju, jak jsem psal *Nože ve slepicích*, ani na co jsem při tom myslel.²⁶

Text tedy z dramatikovy mysli doslova vyvřel. V některých aspektech se tím text přibližuje Hemingwayově metodě ledovce. Čtenář má neustále pocit, že se v textu děje víc, než se zdá. A je to skutečně tak. Text má zvláštní, snovou logiku, v její jemně tkané struktuře se objevují často se opakující motivy, které mnohdy nejsou na první pohled zřejmé. A i tyto jsou archetypální symboly, které prostupují různými kulturami. Těmto je věnována jedna z kapitol v praktické části textu.

To vše je o to zajímavější, že se jedná o hru, která jazyk, jeho formování, ale i jeho schopnost určovat lidské vnímání tematizuje. Jazyk se v ní stává nástrojem jednání. Málo kdy postavy říkají, co si doopravdy myslí. A i když se o to snaží, zřídka kdy se jim to podaří. Hlavní hrdinka hry - mladá žena (je výmluvné, že její jméno se až do konce divák ani čtenář nedozví) prochází vývojem z nevinné novomanželky až po samotářskou koňačku právě přes svou vášeň pro pojmenovávání věcí a touhu poznávat svět. Její přímočarost v tomto procesu ovšem nepočítá se lží. Když je s ní konfrontována v podobě nevěry svého manžela, její dosavadní svět se rozkolísá a hroutí. To kulminuje vraždou manžela, po níž se sama musí definitivně naučit lež ovládat, čímž se vyhne trestu. Ovšem aby mohla vydržet s vlastní vinou, do určité míry musí začít lhát i sama sobě.

²⁶ FISHER, Mark. „Introduction“. HARROWER, David. *Knives in Hens*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015. 1 s.

3. MEZI TEORIÍ A PRAXÍ

3.1. Dramaturgický rozbor hry

V *Nožích ve slepicích* se setkávají tři postavy, tři lidské extrémny, tři odlišné přístupy k životu, tři archetypy. Postavy hry, Mladá žena, koňák William „Hřebec“ a mlynář Gilbert Horn, všichni touží sdílet život s partnerem, který by jim rozuměl. Ovšem výraznějšího kompromisu a skutečného porozumění schopni nejsou. To platí zejména o mužích, pro které je Mladá žena tak přitažlivá právě svou schopnost vnímat a vstřebávat informace. Jeví se tak jako ideální bytost, ze které by mohli vychovat někoho, kdo by pro ně mohl být partnerem. Mladá žena ovšem čím dál tím víc ovládnuta být nechce, což vyústí v její rozhodnutí zůstat ve stavení sama. Tyto tři postavy jsou tak odlišné, že spolu dlouhodobě nemohou být, mohou se maximálně protnout. Každé takové protnutí, každé chvilkové porozumění v nich pak vzbuzuje naději, že se jim snad konečně podařilo najít společnou řeč. Tato naděje je však neustále zklamávána dalšími nedorozuměními a konflikty.

3.1.1. Zklamaná očekávání

Pohyby po této ose seznamování partnera se svým přístupem k životu a následného zklamání z jeho nedostatku porozumění prakticky tvoří základní dějový oblouk hry. V úvodu je divák seznámen s Mladou ženou a Williamem, kteří pár netvoří ještě moc dlouho. Před začátkem první situace William zřejmě ženě pošeptá, že je jako pole. Její nepochopení tohoto příměru tvoří základ první situace. Zejména pocitově jsme při analýze s dramaturgyní Barborou Hančilovou docházely k závěru, že pravděpodobně ještě nejsou sezdáni a jedná se ještě o fázi namlouvání. To potvrzuje i Clare Wallace ve své stati o *Nožích ve slepicích*²⁷, stejně jako několik kritiček v reflexích různých inscenací hry. Zajímavé je, že mužští čtenáři první situaci takto většinou nevnímají. Zdá se, že se o zajímavý příklad rozdílu ženského a mužského čtení a ukazuje nakolik rozdílné je vnímání zlomu mezi namlouváním a začátkem vztahu u žen a u mužů. Ve finálním tvaru inscenace ovšem zůstaly námluvy jen v náznaku. Mladá žena si v průběhu Williamova monologu, který uzavírá první situaci, svlékne tlusté, dětské punčocháče, což jsme vnímaly jako první iniciační náznak proměny v ženu.

²⁷ „By the third scene William has made the Young Woman his wife“ in WALLACE, Clare. „Knives in Hens“, ed. MIDDEKE, Martin, SCHNIERER, Peter Paul, SIERZ, Aleks. *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. London: Bloomsbury, 2011. 246 s.

At' už se jedná o namlouvání, nebo o ranou fázi manželství, žena je ještě naprosto plná očekávání. Z Williamova pohledu na svět si furiantsky utahuje a trvá na své pravdě, že když je jako pole, tak je pole. Ve druhé situaci se jí ale v monologické pasáži začnou otevírat nové obzory. Zkouší svět pozorovat a je fascinovaná vším co nabízí. Se svými novými objevitelskými tendencemi se přichází na pole pochlubit manželovi. Ten ale pro její rozmary nemá pochopení. Žena totiž kvůli pozorování nestihla na pole donést včas oběd. Ukazuje se zde druhá strana Williamovy povahy. Jedna její složka je snivá a komplexní, poetická. Druhá, která ho spojuje se zbytkem dědiny, je konformní a daleko praktičtější. Každý musí dělat svou práci, jinak nepřežije. To, že důležitosti plnění zadaných úkolů žena nerozumí a staví se k nim dětinsky, ho neuvěřitelně rozčiluje. Její poznatky o světě, který viděla v odrazu kaluže, odbude instrukcí „Chod' rovnou, kam máš, ženo. Žádný postávání a koukání.“²⁸ A řeč hned převádí k praktickým věcem: „Cos zatím stihla udělat?“ Přitom se sám pustí do oběda, který žena přinesla. Nají se a, jak to u mužů bývá, je ihned daleko přístupnější. Zasní se a mluví o své práci oráče a o tom, jaký výhled mu nabízí: „Já se dívám vzhůru, do nebe.“ Tady už je ale připravena Mladá žena, aby mu připomněla, že do nebe se dívat nemá: „to bychom měli placatý hlavy s očima navrchu, kdyby jo“. Třetí situace je skvělou ukázkou neporozumění v tomto svazku, zatím chvíli ještě zdánlivě neškodného.

Míra míjení se roste až k Williamovu zavraždění. Problémy se stupňují a do manželství, které sice možná nefungovalo na rovině intelektuální, ale rozhodně fungovalo na úrovni fyzické, se vkrádá třetí osoba, díky níž se harmonie vytrácí i z koňákovy ložnice. Jen v letmých obrysech: Mladá žena hledá Williama ve stájích, ten ji tam nepouští. Je to jeho osobní prostor a mimo jiné je tam březí klisna. Mladá žena naráží na to, že by o dítě sama stála, to ale William přechází a posílá ji do mlýna nechat pomlet jejich mouku. Žena, vystrašená z řečí samotářského mlynáře, utíká domů a očekává od manžela pochopení a pomoc. Toho se ovšem nedočká. Naopak William očekává, že žena ihned pochopí, jakému riziku je vystavila. Její odpověď „Bude naše i zítra“ marginalizuje problém na pro něj neúnosnou míru. Nemít obilí na zimu znamená zemřít hladu. Z toho vyvěrá první zásadní konflikt mezi Williamem a ženou. Žena se do mlýna musí vrátit a semleté obilí dovézt zpět. Když se jí to podaří, dojde mezi manželi ke krátkému smíření, jak jinak než přes postel. To ovšem nemá dlouhého trvání. Druhý den ráno žena zjišťuje, že se před ní William

²⁸ Všechny citace pocházejí z námi adaptovaného překladu Davida Drozda

nezavírá ve stájích jen s koňmi, ale i s jinými ženami. To je poslední hřebíček do rakve již tak silně zkoušeného vztahu. Žena utíká do mlýna, kde si postupně uvědomuje vlastní sílu a přiznává si, že její manželství je v troskách. Domů se vrací jiná Mladá žena, o poznání dospělejší, klidnější, smířenejší. William poprvé cítí, že by o ni mohl přijít, místo očekávaného vzteku je mírný. Věří, že tato jeho vstřícnost mu pomůže naklonit si zpět ženu, o kterou cítí, že přichází. Žena je záhadná, ale vysloveně mu jeho vnímání situace nevyvrací: „Příště mi povíš, když někam půjdeš,“ instruuje ji William. „Povím,“ potvrzuje žena. Hutná atmosféra napovídá, že se jedná o klid před bouří.

Žena mezi tím absolvovala tři návštěvy mlýna. V průběhu každé z nich cítí z mlynáře menší strach a zdá se k němu být víc a víc přitahována. Je alternativou Williamova diktátu. Nabízí nové možnosti, nové horizonty, možnost volby. Ve vztahu s mlynářem je on tím, kdo zažívá neustálá zklamání. Samotářský písmák je vnímán jako podivín kvůli své zálibě v literatuře a zejména proto, že je mu dávana za vinu smrt jeho ženy, která zemřela při porodu jejich dítěte.²⁹ Zvídavá Mladá žena mu pravidelně dává malé dávky naděje v to, že se konečně objeví někdo, koho by mohl zajímat svět tak, jako zajímá jeho. Někdo kdo umí číst a psát, kdo chce od života víc, než jen kydat hnůj. Mladá žena ovšem překračuje tak zásadní hranice, že má tendenci udělat za každý krok vpřed dva kroky vzad. Mlynářovi s ní často dochází trpělivost, ale vždy když začne ve mlýně psát – poprvé své jméno a podruhé o své identitě, udělá na něj bezprecedentní dojem.

Když se setkají všechny tři postavy ve mlýně nad nově dovaleným mlýnským kamenem, je patrné, že situace už je neudržitelná. Mladá žena se do Gilberta zdánlivě naváží, přitom volí takový slovník, aby on mohl přechíst, že se jedná o flirt. William ale takového dekodování schopen není a radostně svou ženu v šikaně podporuje. Když pak William pošle Gilberta pryč, Mladá žena už rozkolísanou situaci nevydrží a omdlí. Pro Williama se stane osudným to, že se probere dřív, než dá najevo a slyší jeho vyznání lásky všem ženám.

Společná vražda Williama ovšem Mladé ženě a Gilbertovi pouze otevírá dveře k dalšímu zklamání. Zatímco Gilbert se snaží vinu zpracovat, žena se snaží ji přehlížet a začít znovu jako by se nic nestalo. Gilbert si uvědomuje ničivý potenciál slov: „To jeho slova mě přinutila to udělat“, ale Mladá žena se urputně drží jejich

²⁹ Odkazuje k tomu Mladá žena, když poprvé mluví o mlynáři: „Říkají, že zabil svou ženu a dítě při porodu.“

pozitivního účinku. Začíná být zřejmé, že se nejedná o osudové setkání dvou lidí, kteří si byli určeni. Naopak, přímky životů Gilberta a Mladé ženy se zkrátka na okamžik protnulý, aby posunuli jeden druhého směrem, kterým ale nebudou pokračovat společně.

Dochází-li ke zklamání i v poslední situaci, je k diskuzi. My jsme se pro takové čtení rozhodli, ale zcela jistě není jediné možné. V našem výkladu Gilbert přichází ženě nejen oznámit, že odjíždí do města, ale současně jí nabídnout, aby jela s ním. Žena je naopak jeho návrhem šokovaná, protože, ač jít nechce, cítí potřebu mít Gilberta blízko sebe. Nepoutá je však již láska, nebo touha, ale společná vina. Gilbertův odchod je jen důsledkem posledního zklamání z jejich nekompatibility.

Ačkoliv se výše zmíněné shrnutí hlavních vztahových bodů textu může jevit jako banální, při práci s herci se pro nás ukázalo být rozhodující a proto jej zmiňuji na prvním místě. Je důležité mít na paměti, že v *Nožích ve slepicích* se jedná o tři v zásadě izolované postavy, které touží po kontaktu s jinými lidmi, touží po porozumění a jsou ochotni pro ně mnoho obětovat. Jejich snaha ovšem neustále vychází naprázdno. Nalezení partnera se v tomto textu jeví jako nemožné, zklamání naopak všudypřítomné.

3.1.2. Lingvistické paradigma a důležitost jazyka ve hře

Po prvním seznámení s textem hry se zřejmě většině čtenářů vybaví okřídlená Wittgensteinova věta „Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa.“ I pro naše čtení hry měly myšlenky spojené s lingvistickým paradigmatem klíčovou úlohu, zejména na samém počátku interpretační práce. Osobní růst Mladé ženy je hluboce provázán s její schopností užívat jazyk, pojmenovávat a narážet na limity těchto pojmenování, snahou uchopit skrze jazyk vlastní pozici ve světě a potřebou sebeurčení.

V dějinách filozofie je možné mluvit o lingvistickém paradigmatu od přelomu 19. a 20. století.³⁰ Filozofy v té době začíná zaměstnávat problematika propojení struktury lidského myšlení a jazyka. Důležitější než otázka bytí a poznání se stává jejich sdělnost, vliv povahy jazyka na výpověď. Na tomto pozadí ostatně vzniká i již zmíněný strukturalismus, který se soustřeďuje na formu oproti dříve dominujícímu obsahu.

³⁰ Ačkoliv obdobné myšlenky je možné pozorovat již v průběhu 19. století, například u Wilhelma von Humboldta, který tvrdí, že člověk „je člověkem jen srze řeč“

Propojení mezi jazykem a myšlením bylo zkoumáno mimo jiné i z hlediska antropologického. Výsledkem těchto zkoumání se stal jazykový relativismus, podle něhož je myšlení determinováno, či minimálně silně ovlivňováno jazykem. Nejznámějším příkladem jazykového relativismu je Sapir-Whorfova hypotéza. V ní etnolog Edward Sapir spolu se svým žákem Benjaminem Lee Whorfem na základě výzkumu jazyka indiánského kmene Hopi poukazuje na rozdíly v jejich vnímání ve srovnání s pohledem tzv. západního světa, například pokud jde o čas, nebo počítání, které odvozuje právě od jiného jazykového systému a jeho vlivu na interpretaci těchto kategorií.³¹

Od doby svého vzniku ve 30. letech 20. století našla Sapir-Whorfova hypotéza mnoho odpůrců. Ti jí vyčítali zejména přílišný determinismus jazyka ve vztahu k myšlení. Například Noam Chomsky staví v opozici k Sapir-Whorfově hypotéze tzv. univerzální gramatiku, kterou vnímá jako vrozenou schopnost lidí osvojit si jazyk bez předchozí jazykové zkušenosti.³² Na obdobném základě rozporuje Sapir-Whorfovou hypotézu také Steven Pinker, který ve své knize *Jazykový instinkt: Jak mysl vytváří jazyk* poukazuje na příběh mladého ilegálního imigranta Ildefonsa bez znalosti jakéhokoliv jazyka, jehož případ zdokumentovala Susan Schallerová, tlumočnice znakového jazyka z Los Angeles:

Brzy jí ukázal, že plně chápe význam čísel: na papíře se naučil sčítat za tři minuty a neměl velké potíže s dvoucifernými čísly. [...] Vědkyni pak zavedl k dalším jazyk neznajícím dospělým, kteří žijí v polozapomenutých koutech společnosti. Přes svou izolovanost od verbálního světa prokazovali mnoho abstraktních forem myšlení, dovedli opravit rozbitý zámek, zacházet s penězi, hrát karetní hry a vzájemně se bavit dlouhými pantomimickými vyprávěními.³³

Přes tyto námitky je však propojení mezi jazykem a myšlením předmětem dalších zkoumání, jejichž výsledky potvrzují, že určitá vazba mezi jazykem a myšlením existuje, byť pravděpodobně jazyk myšlení nedeterminuje tak dalece jak hypotéza předpokládá. Pozornost zaslouží například výzkum Mary Carrollové a Christiane von Stuttenheimové. Ty, na základě komparativních studií s respondenty z různých jazykových oblastí (zejména anglické a německé) zkoumaly vliv gramatické struktury jazyka na kognitivní schopnosti. Výsledky jejich práce napovídají, že alespoň pokud

³¹ STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filozofie*. Praha: Zvon, 1996. 489 – 499 s.

³² LYONS, Scott Richard. „There’s No Translation for IT: The Rhetorical Sovereignty of Indigenous Languages.“ ed. HORNER, Bruce, LU, Min-Zhan, MATSUDA, Paul Kei. *Cross-Language Relations in Composition*. Carbondale a Edwardsville: Southern Illinois University Press. 130 s.

³³ PINKER, Steven. *Jazykový instinkt: Jak mysl vytváří jazyk*. Praha: dybbuk, 2009. 73 s.

jde o myšlenky určené k vyslovení, je možné vypozerovat jejich ovlivnění gramatikou.³⁴

Jakkoli nejisté může být propojení mezi kognitivními schopnostmi a jazykem, v případě Mladé ženy mezi nimi existuje nesporná vazba. V první situaci William Mladou ženu přirovnává k poli. Žena nejen že nechápe ani jednu z možných interpretací (pole jako prostor, který si muž musí ohraničit, který si může koupit, který je třeba oplodnit, jako přírodní síla, jako dějiště koloběhu života atp.), mívá se s ní i samotný princip metaforického vyjádření. Chybí jí potřebná jazyková a gramatická vybavenost. „Jako“ není součástí jejího rejstříku. Ačkoliv žena po zbytek situace trvá na svém („Co je pole? Placka. Mokrý. Černý po dešti. Nejsem žádný pole.“), podaří se Williamovi rozžehnout v ní zájem o nahlédnutí za hranice toho, co již důvěrně zná, toho co umí pojmenovat. Rozpor mezi svou limitovanou slovní zásobou a rozmanitostí okolního světa si poprvé začne uvědomovat ve druhé situaci. Pomocí jednoduchých dvojic podmětu a přísudku popisuje svět kolem sebe. Naráží ovšem na oblohu. Co dělá obloha? Odpověď nenachází.

Když ve čtvrté situaci posílá William Mladou ženu do mlýna, ukazuje se, že si je velmi dobře vědom moci slov. Pečlivě ženu naočkovává vlastními formulacemi. Nutí ji křičet, že mlynáře nenávidí. Kontroluje její existenci tím, že kontroluje její vyjadřování a slovní zásobu. A žena se tomuto zacházení podvoluje. Když přichází v páté situaci do mlýna, podle scénické poznámky mluví „*hlubokým hlasem*“, snad jako by skrze ni promlouval William. Mlynáře častuje nadávkou „parchante“, stejně jako William. Přes veškerou manželovu snahu se však inteligentnímu mlynáři podaří několika chytře volenými větami nasadit ženě brouka do hlavy.

Nejzásadnější mlynářova replika padne na samém konci situace, poté co si se ženou pohraje a názorně jí ukáže jak snadné je slovy manipulovat a měnit jejich významy. „Co zmůžeš proti jazykům jiných?“ ptá se Mladé ženy. Pomluvy a verbální agresivita vesničanů Gilbertovi ničí život, jeho činy krutá slova nemají šanci přebít. Poprvé zde explicitně odhaluje stinnou stránku jazyka. Funkce jazyka ve hře je tedy daleko ambivalentnější, než by se na první pohled mohlo zdát. Podobně jako je tomu u pojmu farmakon³⁵ zde jazyk může být jedem i lékem.

³⁴ CARROLL, Mary, VON STUTTERHEIM, Christiane, NUESSE, Ralf. „The Language and Thought Debate.“ ed. PECHMANN, Thomas & HABEL, Christopher. *Multidisciplinary Approaches to Language Production*. Berlín: Moutonde Gruyter, 2004. 213 s.

³⁵ V tomto smyslu jej analyzuje Jacques Derrida ve své stati „Platonova lékárna“. Derrida v tomto textu zkoumá ambivalentnost Platonova využití slova „farmakon“, jehož interpretace je odvislá od kontextu, podobně jako je tomu u jeho pojmu „différance“. Platon ovšem používá pojem farmakon v kontextu

Druhá mlynářova replika, která vzbudí ženinu zvědavost, je daleko méně výrazná, ovšem pro další rozvoj ženina myšlení určující. Pouhé pojmenování nestačí k poznání a pochopení: „když má věc jméno, taky k něčemu je“. Tuto mlynářovu tezi se žena rozhodne prozkoumat před svou druhou cestou do mlýna, po první hádce s Williamem. Byť ji na cestu opět vybavil několika negativními definicemi Gilberta („Jen mluví a mluví, celé noci, a nemá, kdo by ho poslouchal. Je nikdo.“), žena už není tak snadno ovlivnitelná. S pomocí Gilbertových myšlenek se začíná od Williama osvobozovat. „Slunce ohřívá vítr. Vítr vane. Žene mraky.“ U většiny věcí je žena schopna rychle odvodit funkci, potvrdit, že k něčemu jsou. Zastavuje se opět u oblohy, respektive u bílého mraku. Na rozdíl od černého, který „nese déšť“ se zdá být funkce bílého mraku daleko obtížněji definovatelná. Odpovědi se Mladá žena opět nedobere.

Následující situace ve mlýně pak zkoumá problematiku slova zaznamenaného. Pro Mladou ženu lidé nemají mít kontrolu nad paměť, tu má mít Bůh („To on ti vkládá věci do hlavy a on je bere pryč.“). V okamžiku kdy je slovo zaznamenáno, dostává se pod kontrolu člověka. Tato její obava ze zaznamenaného myšlení jasně demonstruje strach vesnice z pokroku, který se odráží v jejich nenávisti ke Gilbertovi. Situace vrcholí v okamžiku, kdy se Mladá žena odhodlá napsat na kus papíru své jméno. Mezi ní a Gilbertem se tím tvoří zvláštní pouto. William jí jménem nikdy neříká (ač se dá předpokládat, že ho zná), říká jí jen ženo. Podle tohoto vzoru ji pravděpodobně i ostatní označují jako „koňákovu ženu“. Dělá to ostatně i Gilbert, když Mladá žena poprvé přichází do mlýna. Tím, že se žena odváží své jméno napsat, se jí daří konkretizovat svou vlastní identitu. To, že se ji divák nikdy nedozví, jen posiluje intimitu sdílení tohoto okamžiku s Gilbertem.

Po návratu domů žena Williamovi poprvé zalže, když se snaží skrýt ruku umazanou od inkoustu. Není náhodou, že ruku v ruce s ovládáním jazyka přichází také možnosti jeho zneužití. Zanedlouho se však Mladá žena dozvídá, že lež mistrně ovládá i její manžel a to v podstatně méně nevinné formě. Jak již bylo zmíněno, přistihuje ho ve stájích s milenkou. Následuje další monolog Mladé ženy, v němž zkoumá performativitu jazyka. Pokud existující věci mají jména, co když vyslovení myšlenky vede k její realizaci? Sama sebe freneticky přesvědčuje že „až zas vyjde slunce, tvář [jí] bude ovívat teplý vítr.“ Její slova nabývají rázu modlitby, litanie: „Nadejde nový den a ukončí noc. Noc bude pryč.“

psaného textu, který, v této interpretaci pojmu farmakon, může rozvoj myšlení jak podporovat, tak limitovat. Nevztahuje se tedy k jazyku jako takovému.

Vypravuje se tedy do mlýna. Tam přichází u Mladé ženy fáze regrese. Chce se vrátit před okamžik, kdy se dozvěděla o nevěrách svého muže, před okamžik kdy začala mít o stabilitě svého manželství pochybnosti, před okamžik kdy poznala mlynáře. Na chvíli se stane hláskou troubou dědiny. Viní mlynáře za všechno špatné co se jí děje. Spojuje svou situaci s napsáním jména na kus papíru, kterým se vydala čarovnému mlynáři na pospas. Ukazuje se zde, o kolik je jednodušší věřit bludům, než přemýšlet a zjišťovat nové věci, které nemusí být vždy jen pozitivní.

Poté co ji mlynář vyhodí, uvědomuje si, že se nemá kam vrátit. Musí dospět a převzít kontrolu nad svým životem. Až sem se dostala poznáváním, pojmenováváním a věří, že tak to musí jít i dál: „Musím jen každé věci vetnout jméno, tak jako vtínám nůž do břicha slepice.“ Brutalita tohoto příměru, stejně jako fakt, že autor z něj vytvořil titul hry, vypovídá o klíčivosti této urputné touhy po poznání skrze pojmenování. Clare Wallace situaci popisuje velmi přesně: „Něco je v důsledku tohoto typu poznání zabito a je vytvořena nová realita. Pověry a víra ve zlá kouzla ustupují racionálnějšímu pohledu na zradu a touze po odplatě.“³⁶

V následujících situacích problematika jazyka ustupuje do pozadí a ve středu zájmu je milostný trojúhelník protagonistů. Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, síla slova se vrací jako téma až po Williamově smrti, když si Gilbert uvědomí, že byl k činu vyprovokován Williamovými řečmi, že za jeho lásku /chtíč nemohl Bůh, ale Williamův projev o půvabu a hloubce intimního vztahu se ženou. Ačkoliv pro Gilberta je toto poznání do značné míry osvobozující, žena s ním nesouhlasí s obdobnou tvrdohlavostí, s jakou v první situaci odmítala, že je pole. Jedním dechem však zvládá vytvořit novou verzi právě proběhnuvších událostí: „Opustil mě. Vydal se za lepší ženou. [...] Jsem žena se zlomeným srdcem.“ Sílu slova tedy velmi dobře chápe, ovšem nechává si pro sebe Boha jako garanta všeho co se děje. Zatímco Gilbert si potřebuje přiznat svou vinu, aby ji mohl zpracovat a osvobodit se od ní, Mladá žena si ji připustit nechce a nemůže.

Tato dichotomie je ještě patrnější v posledním obraze. Žena nabyla novou svobodu, ale rovněž žije osamělá a odtržená od dědiny, podobně jako Gilbert. Výhra se velmi zřetelně prolíná s prohrou, stát na vlastních nohou není jednoduché. Jako memento vraždy, ale i zvláštní smíření působí přítomnost nového hříběte, o němž se ve vsi tvrdí, že to je William, který se v této podobě k ženě vrátil. Na rozdíl od Gilberta, který se vydává hledat novou, modernější existenci, žena zůstává v cyklickém vnímání času rurální komunity: „Nové věci v hlavě, kamkoli se podívám,

³⁶WALLACE 247.

nová jména. Nepotřebuju jinam.“ Do jaké míry je možné věřit jejímu tvrzení je k diskuzi. Mohou nová jména přebít pocit ztráty, viny a osamění? Důvěryhodnost jejích slov je značně narušená tím, že v předchozím obraze dokázala schopnost lhát bez mrknutí oka. Její závěrečnou větu „Dědině nového mlynáře třeba“ jsme vnímali jako zapouzdření v cyklickém čase dědiny, jako jakýsi ekvivalent sdělení „Už je tu zase zima“, jako informaci téměř nezátíženou osobním vztahem ke Gilbertovi, jako komentář zbavený veškerého patosu. Jiná interpretace by podle nás nutně definovala konec jako „dobrý“, nebo „špatný“. Pro nás byla podstatná právě jeho dvojlomnost.

3.1.3. Teorie archetypů

Archetypální je přídavné jméno, které se v souvislosti s *Noži ve slepicích* objevuje snad nejčastěji. Pojem pochází z řečtiny, přesněji z kombinace slov „arché“ (počátek, původ) a „typos“ (vzor, model, typ), a v rámci studia literatury odkazuje k opakujícímu se obrazu, motivu, tématu, postavě, či jinému literárnímu prvku, který se objevuje v různých obdobích.³⁷ Dříve než se archetypy zabývala literární teorie, byly zkoumány z hlediska antropologie a psychologie. Pro naši práci bylo klíčové zejména psychologické hledisko, v němž jsme našli paralely s postavami hry a pomocí něhož jsme se snažili dostat se k často enigmatickým postavám blíže.

V psychologii se teorií archetypů zabýval Carl Gustav Jung. Ten si všiml, že u jeho pacientů s „bohatými sny či fantazií“³⁸ dochází k určité úlevě, mohou-li tyto své představy nakreslit a co víc, že tyto obrázky mají určité společné rysy. Odkazovaly k určitým mytologickým prvkům, s nimiž pacienti mnohdy nemohli být seznámeni. Jung tedy dospěl k závěru, že tyto představy vyvěrají z něčeho, co nazval kolektivním nevědomím:

Zatímco individuální nevědomí obsahuje hlavně to, co bylo vytěsněno z vědomí, a tento obsah je proto u každého člověka jiný, individuální, obsah kolektivního nevědomí je v podstatě pro všechny lidi společný, jednotný. [...] Jungovými slovy: „Kolektivní nevědomí obsahuje celé duševní dědictví lidské evoluce, jež se znovu rodí v mozkové struktuře každého individua“³⁹

Jungovi se dále podařilo rozpoznat některé z těchto opakujících se prvků, jako například: „kvaternitu [...], rotaci (mandalu, spirálu...), [...] archetyp Anima a Animy

³⁷ LEE, Alvin A. „Archetype.“ ed. RIMA MAKARYK, Irene. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1993. 508 s.

³⁸ VALENTA, Milan. *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, 2011. 126 s.

³⁹ ŘÍČAN, Pavel. *Psychologie osobnosti*. Praha: Grada Publishing, 2010. 144 s.

[...], archetyp Matky, Stínu, Starce, Hrdiny, Božstva, Draka, Hada, archetypické motivy Města, Dýky, Jeskyně, Cesty, výstupu na Horu, sestupu k Moři či k Jezeru, Měsíce, Slunečního kola, Nádoby, Sochy, Ryby, Zlata atd.⁴⁰

Na Jungovy výzkumy navázala svými tezemi Carol S. Pearsonová, která vytvořila škálu nejprve šesti (*The Hero Within: Six Archetypes We Live By* (1986)) a později dvanácti archetypů postav (*Awakening the Heroes Within: Twelve Archetypes to Help Us Find Ourselves and Transform Our World* (1991)). Tyto jsme se pokusili identifikovat s postavami *Nožů ve slepicích* a došli jsme k závěru, že žena možná začíná blíže typu „The Innocent“ (Nevinný) ale v průběhu hry se z ní naplno stává „The Explorer“ (Průzkumník), Williama jsme spojili s typem „The Magician“ (Mág) a Gilberta jsme chápali jako typ „The Sage“ (Mudrc).

U Mladé ženy byla podobnost s typem Průzkumníka nasnadě. Průzkumník touží po svobodě, má strach z konformity, nudy a vnitřní prázdnoty, stále hledá nové zkušenosti; rizikem tohoto typu je bezcílné bloudění a status vydědence.⁴¹ Tento typ vcelku přesně osudu Mladé ženy odpovídá. Již samotná volba oráče Williama poukazuje na její non-konformnost. Když se jí ve mlýně pootevřou dveře k dalšímu poznání, není schopná je přibouchnout. Nové informace ji přitahují jako mýru ke světlu. A je to právě tato nezkrotná touha po vědění, která z ní činí tak atraktivní partnerku jak pro Williama, tak pro Gilberta, kteří u vesničanů nenalézají pochopení. Na konci hry Mladá žena skutečně končí v osamění, stává se svým způsobem vydědencem, jen zčásti z vlastní vůle. Je-li její rozhodnutí zůstat v cyklickém životě rurální komunity projevem bezcílného bloudění, či skutečně vidí „nové věci [...] kamkoliv se [podívá]“ je již otázka úhlu pohledu.

U postavy Williama pro nás bylo důležité neinterpretovat jej jako jednoduchého macha. Naopak jsme se snažili podpořit jeho vlastní touhu po svobodě, kterou se ovšem s věkem naučil zkrotit a před vesnicí skrývat. Jeho schopnost metaforického vyjádření pro nás byla podstatným indikátorem jeho bohatého vnitřního života. Toto metaforické cítění se ve Williamovi probouzí zpravidla v přítomnosti žen, nebo když o ženách mluví. To odpovídá jeho v základu pohanskému přístupu k životu, v němž je vrcholným transcendentálním prožitkem právě spojení muže a ženy. Právě tyto Williamovy rysy podle nás připomínají typ Mága, ačkoliv je třeba podotknout, že tomuto typu neodpovídá zcela. Mág je ukryt

⁴⁰ VALENTA 126.

⁴¹ MARK, Margaret, PEARSON, Carol S. *The Hero and the Outlaw: Building Extraordinary Brands Through the Power of Archetypes*. New York: McGraw-Hill, 2001. 72 s.

v nitru jeho postavy, ale je velmi umně maskován a jen občas vyplouvá na povrch. Mága zajímají základní síly ve světě, funguje jako katalyzátor proměny a obává se negativních důsledků, které nepředpokládal.⁴² Snad nejzajímavější je ale riziko tohoto typu – může se totiž stát zdatným manipulátorem⁴³, což postavě koňáka Williama odpovídá velmi přesně.

Gilbert podle nás reprezentuje typ Murdce, tedy touží po pravdě, chce pochopit svět pomocí inteligence, aktivně vyhledává nové vědomosti a má obavy z klamu a hlouposti.⁴⁴ Je-li v *Nožích ve slepicích* nějaký nositel racionálního myšlení, pak je jím mlynář Gilbert Horn. Na rozdíl od zbytku dědiny disponuje knihami. Tím se vesničanům jeví jako zahálčivý i přes nespornou fyzickou náročnost jeho práce. Slabostí tohoto typu pak podle Pearsonové je to, že může dlouho analyzovat, ale mít problém s jednáním.⁴⁵ Této poznámky jsme využili při realizaci vraždy Williama, v níž jsme nechali Mladou ženu působit aktivněji a rozhodněji. Gilbertovi se však posléze podaří překročit svůj stín. Odchází do města hledat nové možnosti, pokrok a snad i někoho, kdo by s ním jeho pouť sdílel.

3.1.4. Skotsko jako východisko

Důležitým inspiračním zdrojem se nám stalo právě ukotvení hry ve skotském prostředí. S důrazem na archetypálnost celého příběhu si mírně protiřečí autorovo tvrzení, že *Nože ve slepicích* jsou jakýmsi „zkoumáním [jeho] myšlenek a pocitů týkajících se Skotska.“⁴⁶ Tento rozpor je ovšem pouze zdánlivý. Značným zobecněním se autorovi skutečně podařilo se dotknout onoho pomyslného základu lidské zkušenosti. Přesto je však v některých aspektech textu jeho skotská krev patrná.

Samotné stěžejní téma hledání identity je tématem jasně skotským. To je způsobeno různorodostí této oblasti: „Highlands, Lowlands, ostrovy a centrální Skotsko – každá oblast si nárokuje vlastní a odlišnou identitu, [což] přispělo a stále přispívá k fragmentaci celkového vnímání skotské národní identity.“⁴⁷ K ní se samozřejmě přidává ještě zvláštní vztah s Anglií, v jejímž područí se Skotsko po

⁴² MARK, PEARSON 142.

⁴³ *ibid.*

⁴⁴ MARK, PEARSON 89.

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ WALLACE, Clare: „Knives in Hens“. ed. „, ed. MIDDEKE, Martin, SCHNIERER, Peter Paul, SIERZ, Aleks. *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. London: Bloomsbury, 2011. 244 s.

⁴⁷ EILERS, Claudia. *Dismissing the Polar Twins: Narrative Constructions of Emotions in Contemporary Scottish Novels*. Heidelberg : Winter, 2007. 16 s.

staletí cítí být a s urputností sobě vlastní si to nechce nechat líbit. Od sjednocení s anglickým královstvím (1707) se Skotsko trvale snaží najít svou pozici v tomto svazku. Situaci popisuje Donald Smith ve své knize *Freedom and Faith: A Question of Scottish Identity*: „Skotští konstitucionalisté tvrdili, že unie mezi Skotskem a Anglií [...] je partnerstvím dvou rovnocenných národů. To ovšem nebylo nic než teorie, vzhledem k tomu, že ve společném parlamentu dominovala Anglická reprezentace.“⁴⁸ Problematický vztah k vlastní národní identitě se tak často promítá do skotské literatury, ať už v podobě buildungsromanů (*Rob Roy*, *Waverly*), motivu dvojníka (*Podivný případ dr. Jekylla a pana Hyda*, *Vyznání ospravedlněného hříšníka*) či právě skrze postavy intenzivně hledající vlastní identitu a sebeuvědomění.

Prototypem takové postavy je samozřejmě Mladá žena. Ale ani u mužských postav není otázka identity zcela uzavřená. Gilbert Horn přijal svou nálepku místního podivína a umí vesničany řádně postrašit. Tato role se však ani v nejmenším neshoduje s jeho osobností. Vzpomínka na zesnulou ženu jej stále drží ve mlýně. Až sblížení s Mladou ženou mu pomáhá se vymanit ze škatulky, do níž ho vesničané zavřeli. Uvědomuje si vlastní sílu a odchází objevovat nové věci do města „kde [mu] nebudou říkat mlynáři“. William se naučil žít v harmonii s vesnicí, umí být v celku jako oni. Hned v první situaci nám ovšem ukazuje, že je vnímavější, než je v dědině zvykem. Mluví o jakémsi transcendentálním prožitku na posledním poli, hned si ale uvědomuje, že takové myšlení je v jeho současné situaci bezpředmětné. Je možné říci, že na cestě k sebeuvědomění zůstává William jak za Gilbertem, tak za Mladou ženou. Jeho cesta je vždy podřizována vesnickým normám a on musí hledat úniky v polích s koňmi a za zavřenými dveřmi stájí s jinými ženami.

Dalším skotským rysem textu je relativita náboženství. Podobně jako v jiných keltských oblastech britského království se ani ve Skotsku přechod od katolictví k protestantismu neobešel bez obtíží. Mocenský boj o skotský trůn byl již v době královny Alžběty I. úzce propojen s otázkou náboženství. Návraty stuartovské linie mnohokrát v historii Skotska reprezentovaly nejen možnost samostatnosti, ale také znovutevření cesty ke katolicismu (*Marie Stuartovna*, *Bonnie Prince Charlie* atp.). V *Nožích ve slepicích* je tato náboženská rozpolcenost přítomná ve velmi individuálním výkladu víry všech tří postav. Jiná víra nabízí alternativní přístup ke světu. Slovo Bůh se tak v relativně krátkém textu skloňuje více než dvacetkrát, z toho

⁴⁸SMITH, Donald. *Freedom and Faith: A Question of Scottish Identity*. Edinburgh: Saint Andrew Press, 2013. 1 s.

nejčastěji v monologu prozření Mladé ženy, kde se jí daří najít cestu sama k sobě právě skrze Boha a osobní vztah k němu.

Obecně je toto osobní náboženství u Mladé ženy nejmarkantnější. Vnímá Boha jako všudypřítomnou cestu k pojmenování, jako organizující princip, který umožňuje prostřednictvím slov poznání. Víru ovšem na počátku své cesty pouze pasivně přijímá. Její vnímání světa je podřízeno tomu, co vnímá jako boží zákon, který je ovšem velmi silně spojen s prostředím vesnice a vyžaduje pouhé dodržování, ne interpretaci. Až ve druhé polovině textu se ženě daří z tohoto myšlenkového vězení vyprostit. Uvědomí si, že „Celá dědina lhala. [...] Bůh jim nedal nic.“ Teprve to jí efektivně umožní najít si vlastní cestu jak k Bohu, tak sama k sobě. Obdobně jsou na tom ale opět i mužští protagonisté. William svou víru popisuje nejčitelněji v dialogu s Gilbertem, o kterém je přesvědčený, že jej nemůže nijak ohrozit a může s ním tudíž mluvit otevřeně. Bůh je podle něj ve spojení muže a ženy, které, jak již by zmíněno, popisuje jako transcendentální zážitek. Gilbertův vztah k Bohu je nejméně doslovený. Williamovi tvrdí, že v kostele nikdy neposlouchá, přesto tam ale chodí. Dá se předpokládat, že smrtí jeho ženy a dítěte se jeho vztah k Bohu podstatně zkomplikoval. Definitivně se na něj pak přestává spoléhat po zavraždění Williama, za které přebírá odpovědnost. Odchází tedy do města bez Boha (v dialogu se ženou k němu odkazuje jako k „jejímu“ Bohu), se všemi nejistotami které to přináší.

Třetí skotský element, který se pro nás stal velmi silným inspiračním zdrojem, byla skotská krajina. Při pohledu na těžko obdělávatelný úhor je Williamův strach o obilí daleko pochopitelnější a celé situaci přidává na závažnosti. Monumentální hornatý terén severního Skotska s úzkými cestičkami propojujícími řídká obydlená místa podtrhuje pocit izolovanosti a neustálého boje o holou existenci. Obraz takové cesty se pro nás stal synonymem pro pocit, který v nás text vyvolával. Na jednu stranu je horská pěšina úzká, její zdolávání obtížné a pohled dolů způsobuje závrať, na druhou stranu se ovšem všude kolem otevírá nekonečný prostor evokující svobodu, ale i jistou divokost a nespoutanost. Z tohoto základního obrazu vychází i scénografická koncepce k naší inscenaci.

3.2. Překlad a jeho úpravy

V češtině existuje jen jeden oficiální překlad *Nožů ve slepicích* a to z dílny Davida Drozda, který byl vytvořen pro inscenaci J. A. Pitínského v Divadle na Zábradlí. Drozdova verze se drží eliptičnosti anglické předlohy, čímž vytváří pro hru velmi specifickou verzi češtiny. Takový převod do češtiny je samozřejmě možný, ale

po důkladném prostudování předlohy neodpovídal naší představě o fungování jazyka v tomto textu. Vrátime-li se k Julii Kristevě, pro nás byla cesta ke geno-textu přímější bez eliptického kódování, které jsme vnímali jako z podstaty nečeské a tedy odvádějící pozornost k jiným aspektům komunikace. Z řeči, která měla působit jako maximálně zjednodušená a tím zdánlivě neumožňovat dostatečně hlubokou komunikaci, se tím z našeho pohledu stala řeč až nadměru komplikovaná, byť strukturálně jednoduchá. Zejména Harrowerovo neustálé vypouštění podmětu, které v angličtině dodává textu na kolokviálním rázu, v češtině odkazuje spíše k pražskému slangu a tím odvádí text pocitově do jiného prostoru, než je malá venkovská komunita. Jinými slovy pro nás Drozdův překlad upřednostňoval gramatické parametry feno-textu na úkor toho, co jsme my vnímali a považovali za podstatné v geno-textu. Další problém při práci s předlohou, která je výrazně eliptická, je možnost dvojznačného výkladu replik. Naše interpretace torz Harrowerových vět se s Drozdovým čtením mnohdy rozcházela. I přes nesporné kvality Drozdova překladu bylo tedy nutné jeho text pro naše účely adaptovat. Úpravy vycházely jak z původní anglické verze, tak ze slovenského překladu Jána Šimka a Silvestera Lavríka.

V první řadě jsme text podstatně zcivilněli a snažili jsme se mu dodat přirozenější rytmus. Jako příklad uvedu několik replik z první situace, nejprve v neupraveném Drozdově překladu:

- Mladá žena** Jestli jsem jako pole tak jsem pole.
William (*směje se*) Nemusíš něco být, abys jako to byla.
Mladá žena Jak?
William Prostě tak.
Mladá žena Jsem i jiný věci? Oheň?
William Mám nohy jako z bláta. Ani je necítím.
Mladá žena ... Střevíc? Postel? Dveře?
William To je prostě tak... Jako.
Mladá žena Nikdy neslyšela.

A v naší upravené verzi⁴⁹:

- Mladá žena** Jestli jsem jako pole tak jsem pole.
William (*směje se*) Nemusíš něčím být, abys byla jako to.

⁴⁹ Pro lepší orientaci jsem podtrhala rozdílně řešené pasáže

Mladá žena To jde?
William No.
Mladá žena Jsem i jiný věci? Oheň?
William ...tolik bláta. Ani necítím nohy.
Mladá žena ... Bota? Postel? Dveře?
William „Jako“
Mladá žena To jsem jaktěživa neslyšela.

Zejména pokud jde o Mladou ženu, snažili jsme se na počátku jejího vývoje používat slova bezpříznaková: slovo „střevíc“ jsme tedy nahradili běžnějším slovem „bota“. Jedině tak podle nás mohl vyniknout kontrast s následující fází ženina vývoje, kde se snaží najít slova blíže odpovídající obrazu, který vidí a tomu jak jej vnímá. To se projevilo například ve třetí situaci, kde jsme nechali ženu popisovat „kaluž“, kterou viděla cestou na pole. William však její zvědavost smete ze stolu slovy „louže, jen louže.“ Snažili jsme se tedy pocitově zpřesnit slovník tak, aby odpovídal situačnímu kontextu, v němž jsou slova užitá.

Mladá žena se dále ráda nechává oběma svými partnery inspirovat, což se občas projevuje i v jazyce. Půjčuje si jejich slova, opakuje jejich repliky, zkoumá jejich promluvy. Tím rozšiřuje svůj vlastní rejstřík. V těchto případech je potřeba opět podchytit situační potenciál replik. Zůstaňme u první situace. V Drozdově překladu se po první debatě o poli William s Mladou ženou smiřuje lichotkou:

William Dobře roslá jsi.
Mladá žena Dobře roslá jsi.

Žena tedy poněkud zvláště opakuje repliku sama o sobě, ale ve třetí osobě. V původním textu oba říkají „You got a good shape“. Tím, že angličtina nepotřebuje v tomto případě kategorii rodu, replika, byť opakovaná, se vztahuje, alespoň v mém čtení, vždy k partnerovi. Repliku jsme tedy nahradili obecnější variantou „Je hezký dívat se na tebe“, která funguje obdobně.

Podobný problém, týkající se opakování slov, jsme řešili u repliky, z níž vychází titul hry: „All I must do is push names into what is there the same as when I push my knife into the stomach of a hen.“ V Drozdově překladu „Všechno, co musím udělat, je vnutit jméno všemu, co je, tak jako vrážím do žaludku slípký nůž.“ Vzhledem k důležitosti slov a jejich užití pro celý text se nám zdálo velmi podstatné, aby z repliky nevypadla repetice slova „push“, neboť bez tohoto příměru se nám zdál celý titul poněkud na vodě. Se skvělým řešením přišla dramaturgyně Barbora

Hančilová, která nahradila slovesa „vnutit“ a „vrazit“ jednotlicím „vetnout“ – ve výsledné podobě tedy „Musím jen každé věci vetnout jméno, tak jako vtínám nůž do břicha slepice.“

Ráda bych na tomto místě zdůraznila, že text hry považuji za velmi náročný jak interpretačně, tak překladatelsky. Výše zmíněné tedy v žádném případě nemá sloužit jako kritika Drozdova překladu, spíše se snažím pomocí konkrétních příkladů poukázat na důležitost nalezení vyhovujícího jazyka v případě, že se právě jazyk stává hybatelem děje.

3.3. Základní symbolické linie

Z podstaty geneze textu vyplývá, že autor, do určité míry dost možná podvědomě, do textu zakódoval určité symbolické předměty, které se v různých obměnách vrací a opakují. Z nich nejvýraznější jsou voda, světlo a kruh. Jak již bylo zmíněno, tyto symboly se objevují v mnoha různých tradicích a je možné je rovněž vnímat jako symboly archetypální. Jejich linie jsme se snažili ve výsledném scénickém tvaru maximálně podpořit.

3.3.1. Voda

Linie vody je ve hře velmi subtilní, ale přitom všudypřítomná. Voda je ve většině kultur jedním ze základních symbolů. Čínská kultura považuje vodu za zdroj všeho života, ve Védách se mluví o počátku světa jako o bezbřehém moři bez světla a voda má tedy přídomek matritamah – nejmateršnější a v křesťanské tradici je propojena se křtem a znovuzrozením.⁵⁰ Obecně je pak voda často spojována s jasností, duchovním osvětlením a vitalitou.⁵¹ Značnou důležitost měla voda i v naší klauzurní inscenaci. Vodní zdroj byl jedním z nejvýraznějších objektů naší scénografie, k němuž se postavy často uchýlovaly. Voda se pro nás stala zdrojem poznání, při kontaktu s ní se postavám otevíraly nové obzory. V těchto okamžicích byl vodní zdroj svrchu vysvícen.

Poprvé se voda v textu objevuje, když William, zklamán ženiným nedostatkem metaforického vnímání, vzdává své romantické pokusy a říká: „Musím se umýt, než půjdu ke koňům.“ V okamžiku kdy v naší scénické realizaci k vodě skutečně dojde, vyvěrá z něj zvláštní monolog, v němž otevřeně přiznává svou minulou ambici

⁵⁰ LINN, Denise. *The Secret Language of Signs*. New York: Random House Publishing Group, 2009. 281 s.

⁵¹ *ibid.*

překonat limity vesnice, kterou však nikdy nenaplnil. Zestárl, zmoudřel, podřídil se. Od vody odchází s kontrastní myšlenkou na „Smradlavý bláto.“

V naší klauzuře se mezitím žena připravuje na pokračování jejich intimního sblížení. Zklamaná z jeho odchodu se běží podívat co je na té vodě tak zvláštního, což odstartovává její první monolog, kterým se učí zkoumat svět. Čas je zde v naší inscenaci značně kondenzovaný (ostatně stejně je tomu tak na mnoha místech v samotném textu hry) a žena se běží pochlubit svému manželovi, který pracuje na poli tím, co v odrazu vodní hladiny viděla. Její rozrušení z toho, že v kaluži viděla něco, co se jí nedaří přesně popsat a je to pro ni tím pádem obtížně uchopitelné, ovšem William nechápe. Když její fixace na vodu neopadá ani po jeho vysvětlování: „Špinavá louže, čistá louže, pořád jenom louže,“ William udeří do vodní hladiny a ženu tím pocáká. Tvář jí pak utře do košile jako malému dítěti a vysvětluje, že takové myšlení je dědině cizí. Žena je ovšem k vodě přitahována stále dál.

Ačkoliv jsme se tomuto motivu nevěnovali ve scénickém ztvárnění⁵², byli jsme si vědomi faktu, že linie vody pokračuje i ve mlýně. Mlýn je vodou poháněný, mlynář pouští vodu na kolo a je tedy metaforicky vzato i nositelem všeho co voda symbolizuje. Je cestou k přemýšlení, prozření, sebeuvědomění. Ve mlýně se nejvýrazněji spojuje linie vody a linie světla, které bude věnována další podkapitola.

Ženiny privátní kontemplace u vody se objeví ještě dvakrát. Ve druhém monologu Mladá žena zkouší Gilbertovo tvrzení, že „když má věc jméno taky k něčemu je“. Opakovaně se vrací k bílému mraku, jehož funkci se jí nedaří odhalit. Nakonec vztekle zopakuje Williamovo plácnutí do hladiny ze třetí situace a odbíhá do mlýna. Potřetí se k vodě uchyluje jako k poslední záchraně po odhalení manželovy nevěry. Zápasí s neviditelnou rukou, která jako by jí stahovala hlavu pod vodu. Tento stav je paralelou situace, kdy se člověk nemůže vypořádat s nějakou informací tak vehementně, až se mu stáhne břicho a nemůže se nadechnout. Ve vodě ale také nachází alespoň část útěchy, přesvědčí sama sebe o tom že „nadejde nový den a ukončí noc, noc bude pryč.“

Voda je dále logicky využívána k umývání. To může být čistě užité, příkladem čehož je Williamovo mytí ohlávky (které po Williamově smrti totožně provádí i Mladá žena), nebo může mít další dramatickou funkci. Dvakrát je mytí fyzickou manifestací potřeby zpracovat nějakou informaci. Ve své podstatě je to tak již ve třetím monologu ženy. Obdobně je tomu i po Williamově probuzení ze snu o ženě novém životě s Gilbertem. Prosí ženu o vodu, ta mu ji však nepodá a on se sám odpotácí

⁵² Voda ve mlýně by měla být tekoucí a na to již v našem rozpočtu nezbyvaly prostředky.

k vodnímu zdroji a myje si tvář. Když Gilbert bojuje s porozuměním právě dokonané vraždě a fyzickému sblížení s Mladou ženou, rovněž dochází k závěru, který mu umožní opustit dědinu až po opláchnutí si tváře ve vodě. Omytí tváře, které spouští další akce a rozšiřuje vnímání postav, je tedy něčím, co mají všechny tři postavy společné.

S umýváním rovněž souvisí dvojí mazání stop po návštěvě mlýna. V naší inscenaci, na rozdíl od textu, žena k peru nikdy nepojme dostatečnou důvěru, aby ho vzala do ruky. Poprvé píše prstem, podruhé celou dlaní. Pokaždé jí zbudou po aktu psaní na ruku černé skvrny (v textu se to děje jen poprvé, kdy ještě psaní perem tak dobře neovládá). Poprvé je ve strachu z manželovy reakce tajně sama drhne. Podruhé, když už má umazanou celou ruku, je daleko vyrovnanější. William tedy musí spolknout své ego a aniž by to slovem zmínil, jí ruku umýt sám: „Tady žiješ, tady budeš. Žádný takový, jít pryč, nic neříct.“ Skrze vodu se tak daří znovu nastolit harmonii ve vztahu, byť jen na velmi omezenou dobu.

3.3.2. Kruh

Symbolika kruhu je z výše zmíněných ve výsledném tvaru zřejmě nejvíce patrná. Linie kruhu rámuje celý text, od prvního obrazu, kde William vysvětluje Mladé ženě princip metafory na příměru „Měsíc je jako sýr“, který je vyzrcadlen v obraze předposledním, kde Mladá žena úporně přesvědčuje Gilberta, ať se podívá, že „vychází slunce“. Obvyklá progresa od východu slunce do jeho západu je zde převrácena.

Fakt, že kruhy tímto nenásilným způsobem hru rámují, poukazuje na důležitost cykličnosti v celém příběhu. Život v dědině je podřízen přírodním cyklům. Úroda zajišťuje přežití. Jakýkoliv zásah do tohoto cyklu tedy může být život ohrožující. Pokračování cyklického života dědiny zajišťuje potomstvo. Důležitost toho ostatně Mladé ženě naznačuje i William, když ji přirovnává k poli, na kterém je zem „dobrá a bohatá, co na ní vyroste zrovna tak.“ Ženy jsou pro Williama pole, která je třeba pravidelně obdělávat. I v tom se projevuje tendence k cykličnosti. Cykličnosti, z níž není schopen vystoupit ani po svatbě.

Tato cykličnost je důležitá zejména v poslední situaci, kdy se Mladá žena rozhoduje zůstat sama v chalupě na konci vesnice, raději než by odešla do města s Gilbertem. Na mlynářovo tvrzení „tady už jsem viděl všechno“ opáčí: „Nové věci v hlavě, kamkoliv se podívám. Nepotřebuju jinam.“ Přiklání se tím ke způsobu života, který je sice cyklický, ale má svůj půvab, neustále se proměňuje a přesto je stabilní.

Na rozdíl od mlynáře, který volí cestu progresu, se rozhoduje pro setrvání v cykličnosti. Rozhoduje se ovšem svobodně a uvědoměle. Přírodní cyklus jí dává útěchu a umožňuje jí lépe zpracovat zločin, který spolu s mlynářem spáchali. On naopak musí odejít. Jeho cyklus ve mlýně, kde se vypořádával se smrtí ženy a dítěte se smrtí Williama uzavřel. To jen potvrzuje nemožnost soužití těchto dvou lidí.

Další kruh, který je ve hře přítomný, je mlýnský kámen. Valení nového kamene předznamenává kulminaci příběhu. Je jasné, že po jeho dovalení se ve mlýně poprvé setkají všechny tři postavy a zdá se být velmi pravděpodobné, že ze mlýna všechny tři neodejdou. Williama tento mlýnský kámen zavalí. Zde bylo nutné najít možné scénické řešení, které by bylo anti-iluzivní. Rozhodli jsme se pro způsob, který vyžadoval textovou změnu. Jak jsem již zmiňovala, zpětné čtení toho, co Mladá žena napsala v situaci č. 19, jsme považovali za nevýhodné, stejně jako drobné gesto psaní perem do bločku. Od samého začátku jsme si tedy byli jistí tím, že psaní by mělo být daleko větší akcí, která bude psaní pouze naznačovat a která poběží souběžně se zveřejňováním jeho obsahu. Právě tento moment jsme se tedy rozhodli využít jako přípravu půdy pro pozdější mlýnský kámen. Mladá žena v námi vystavěné situaci tedy přistupuje k zadnímu plánu jeviště a kreslí na něj kruh.

Klíčový pro nás byl význam kruhu jako symbolu v japonské kultuře. Symbol, v japonštině zvaný ensō, patří k zenové škole Buddhismu a znamená osvícení, univerzum i prázdnotu.⁵³ Tento symbol tedy významově odpovídá obsahu slov, který Mladá žena píše, odpovídá situaci uvědomění si sebe sama. Odkaz k zenu se rovněž promítá v situaci, kdy se naprosto vyrovnaná vrací pozdě v noci domů za Williamem. Ač má ruku celou černou od psaní, nechává na manželovi, ať si se situací nějak poradí. Ona už je mentálně i emočně někde jinde.

Kruh se opět vrací v následující situaci samotného valení kamene. V okamžiku kdy William začne pronášet monolog uváděný slovy „Podívejte na ten kámen“ a postupovat kupředu, tedy do mlýna, obsah kruhu na horizontu je vysvícen a zůstává prominentní v obou následujících situacích. Zhasnut je až v okamžiku, kdy Mladá žena a mlynář kámen svalí. V té chvíli rovněž vidíme siluetu Williamovy tváře za kamenem. William je tedy metaforicky zavalen ženiným prozřením. Topí se v cykličnosti, kterou sám nebyl schopen přerušit. Topí se ve výkalech mlynáře, kterým pohrdal. Tato řada dobře ukazuje, jak hra zručně operuje jak na úrovni poetického vyjádření, tak na úrovni brutality obdobné jako u coolness dramatiky.

⁵³ ATTLEE, James. *Nocturne: A Journey in Search of Moonlight*. Chicago: University of Chicago Press, 2011. 136 s.

3.3.3. Světlo

Linie světla je ze tří zmíněných v textu nejsnadněji přehlednutelná, ovšem stala velmi důležitou pro naši scénografickou koncepci. Jak již bylo zmíněno výše u symboliky kruhu, hra je ohraničena svitem měsíce a východem slunce. V kontextu světla je pak zejména významný východ slunce, který pozoruje Mladá žena spolu s mlynářem ze mlýna. Zatímco pro něj je slunce „stejně jako včera“, pro ni východ nabízí nový začátek: „Ty barvy jsem nikdy neviděla.“ Pro Mladou ženu je zde světlo znakem naděje. Tu s ní mlynář ovšem nesdílí.

Důležitá je pak přítomnost světla ve mlýně. Mlynář několikrát zmiňuje, že v jeho obydlí je oheň. Venku mrzne, zatímco uvnitř ve mlýně je teplo a světlo. Bezděčně tak, v ostrém kontrastu s řečmi vesničanů, dělá mlýn oproti chladné dědině dojem bezpečí a klidu. Jako symbol je světlo tradičně spojováno s osvícením a vědáním, což je logicky spjata s tím, že bez světla nevidíme. To odpovídá i představě mlýna, který je plný knih a v němž žije písmácký mlynář.

Doma padne zmínka o ohni pouze jednou a to když se Mladá žena snaží odvést pozornost od svého úleku z prstu umazaného od inkoustu a omlouvá jej slovy „jiskra od ohně“. Snad jako by v její mysli byl mlýn s ohněm propojen natolik, že při vzpomínce na Gilberta ji jako první asociace napadne právě oheň. Rovněž to ale může být signálem určitého nebezpečí, které sblížení s mlynářem představuje, doslova tedy strachu že se spálí.

3.4. Scénografická koncepce

Jak již bylo naznačeno v sekci týkající se skotského genu textu, pro naši koncepci byly stěžejní pocity izolace, samoty, nebezpečí, ale přitom i možností a svobody, které skýtá skotská krajina. Spolu se scénografkou Michaelou Semotánovou jsme od začátku razily cestu jednoduchých linií, bez zbytečných příkras a ornamentů. Stezka, vedoucí hornatým terénem k věčně se proměňujícímu horizontu se stala inspirací pro výslednou podobu scénografie. Ve středu učebny K222 jsme postavily čtyřmetrovou šikmu se sklonem 22°, tedy na samé hranici toho, co je pro herce ještě v celku pohodlně pochozí. Velké zadní dveře učebny jsme nechaly otevřené a za nimi jsme postavily ještě malé podium ze dvou praktikáblů. Za ně jsme umístily horizont z bílého plátna.

Kvůli stříhovosti textu bylo třeba vytvořit takový prostor, který by jen s pomocí malých změn vymezil jiné dějiště. Těmto rozdílům budou věnovány následující

podkapitoly. Všechny prostory však spojoval vodní zdroj. Důležitost vody, která prostupuje celým textem, již byla zmíněna výše. Pro naše potřeby jsme nechaly seříznout sud na dešťovou vodu, který jsme umístily do předního levého rohu hracího prostoru. Umístěním blíže ke stěně jsme vytvořily intimnější prostor pro kontemplace postav, které jsou s vodou spojeny. Přesto však vodní zdroj zůstal v celku organickou součástí všech tří dějišť, která se v textu vyskytují, tj. exteriér v polích a na pastvě kam William chodí pást koně - dále již pro zjednodušení jen pole, domova Mladé ženy a Williama a mlýna.

3.4.1. Pole

Prostor pole reprezentovala v zásadě prázdná scéna, tak jak byla popsána výše, tedy šikma a vodní zdroj. Zadní plán byl vysvícen studeným namodralým světlem. To tvořilo první obraz celé inscenace. Zadní plán se pomalu rozsvěcel, jakoby svítalo, zatímco na šikmě leželi Mladá žena a William vedle sebe, ale obráceně, s hlavou u nohou partnera. Oba měli pokrčená kolena, čímž dotvářeli náznak hornatého terénu.

V textu hry jsou v exteriéru předepsané první tři situace (respektive první a třetí, monology Mladé ženy nejsou nijak blíže určeny). Kvůli propojení poznání s motivem vody jsme umístili všechny tři ženiny monology rovněž do exteriéru. Vysvícen byl ale pouze vodní zdroj a zadní plán byl zhasnut, aby byla vytvořena pro ženiny kontemplace patřičně privátní atmosféra. Na rozdíl od textu jsme se naopak rozhodli umístit poslední situaci, kdy se Mladá žena setkává s Gilbertem do interiéru bývalého Williamova domu, který teď obývá Mladá žena sama. To, že se přesunula na okraj společnosti, pro nás toto dějiště reprezentovalo lépe.

3.4.2. Mlýn

V textu je ve mlýně často zmiňovaný stůl. Ten jsme se sice rozhodli vypustit, ale nechaly jsme mlynářovi alespoň židli, na které si mohl číst. Tu s sebou vždy přinášel na jeviště a definoval tím změnu dějiště. Mlynářovy knihy jsme schovaly pod šikmu. Postavy s nimi tedy mohly manipulovat, bylo-li to třeba, ale nebylo nutné kvůli nim stavět na jevišti knihovnu.

Prostředí mlýna pro nás bylo spojeno právě s pocitem světla a tepla, jak již bylo naznačeno v předchozí kapitole. To bylo určující jak pro zabarvení zadního plánu, který měl ve mlýně oranžový nádech, tak pro rozhodnutí přidat další světelný zdroj, který by odděloval mlýn od ostatních dějišť. Byť se v textu mluví o ohni,

rozhodly jsme se vybavit mlýn elektrickým světlem. Záře pěti různých žárovek typu Edison s výrazným dekorativním vláknem pro nás odkazovala k mlynářově snaze o pokrok, o přiblížení se městu a navíc podtrhovala jeho vyčlenění z vesnice, která o elektrickém světle nemá ani ponětí. Proto tyto žárovky také poutají pozornost jak Mladé ženy, tak Williama. Mladá žena do nich dokonce v návalu vzteku praští a spálí se o ně. To ji spolu s rozkomíhaným světlem tak vyděsí, že se před Gilbertem schová. Žárovky pro nás tedy fungovaly jako přesný příměr neoprávněných obav vesnice z Gilberta, jehož údajná magie je pouze výsledkem neznalosti a nepochopení ze strany jeho okolí.

Důležitým bodem, který vyžadoval zohlednění ve scénografické koncepci, je okamžik, kdy jde ve mlýně Mladá žena napsat svou iniciační výpověď. Ze zadního plánu se u nás stal papír. Této změny bylo dosaženo změnou z oranžového prosvícení na bílé přední vysvícení plátna. Hloubka prostoru se touto světelnou změnou zdánlivě proměnila a plocha, která měla po celou dobu díky struktuře látky téměř papyrusový efekt a byla nepatrně propustná, se náhle zdála neprůhlednou, čistou, bílou, vypnutější a skutečně evokovala nepopsaný papír. V okamžiku, kdy ženin „tranz“ spojený s identifikací sebe sama skončil, světelná změna umožnila rychlý stříh z ženina mimoběžného vnímání zpět do „reality“.

3.4.3. Domov

Vzhledem k tomu, že vztah Mladé ženy a Williama je silný zejména v oblasti intimního života, středobodem jejich domova se pro nás stala postel. Ta byla vytvořena jednoduchým umístěním polštáře a peřiny na šikmu. Na rozdíl od mlýna a polí, v domácím prostředí byl horizont zhasnutý, čímž se prostor stal opticky menším a uzavřenějším. Zadní plán se rozsvěcel pouze tehdy, když byl William ve stájích, či v rámci snových pasáží.

Tím se dostávám k dalšímu prvku, který domácnost musela obsahovat: alespoň náznak stáji. Ty jsme se rozhodly vytvořit za bílým prospektem. V okamžicích kdy byl William ve stájích, bílé plátno bylo prosvíceno a na horizontu se objevila velká silueta Williama s ohlávku v ruce. Když s ní Mladá žena komunikovala, vypadala vedle ní skutečně jako dítě, což podtrhovalo rozložení sil v domácnosti.

Druhou varianou prosvíceného prospektu byly již zmíněné snové pasáže. Jejich efektivní vyřešení pro nás bylo klíčové, neboť instrukce, které text předepisuje, jsou minimálně ošemetné. Vedlejší text ve snových pasážích totiž často používá

gesto sypání mouky. Tomu jsme se s ohledem na naše požadavky minimalismu a čistoty chtěly vyhnout. Rozhodly jsme se řešit snové pasáže pouze s prosvíceným prospektem, kdy ostatní světla byla vypnutá. Nad hlavami spících, které na jinak ztemnělém jevišti téměř nebylo vidět, se na vyvýšeném pódiu procházela silueta Gilberta.

V prvním snu Gilbert „*Nabere mouku z pytle, tleskne rukama. Ve vzduchu velká oblaka mouky. Mladá žena se ve spánku volně pohne v posteli, kýchne, vzbudí se.*“ Z této poznámky pro nás byla důležitá samotná přítomnost Gilberta v ženiných snech a organický způsob probuzení. Vzhledem k tomu, že jsme se mouce chtěly vyhnout, rozhodly jsme se tento problém řešit přenesením jiného předmětu ze mlýna. Gilbert pobízí v předchozí situaci mladou ženu, aby zavřela dveře na závoru. Ta se zdráhá a závory využije, až když se Gilbertem cítí ohrožená. Ze závory se tak pro nás stala hranice dělící svět ženy a mlynáře. Hranice, která je v průběhu dalšího vývoje situace neustále pokoušena, zpochybňována a narušována (v naší verzi to byla páska z gumy), přesto však zůstává zavřená. A právě v rámci první snové pasáže jsme nechali, možná až příliš freudovsky, Gilberta tuto závoru odstranit. Významově se nám tato varianta zdála uchopitelnější, než pro nás relativně abstraktní machinace s moukou. Guma s ránou odletí a žena se budí. A mlynář se náhle nejeví tak nedostupný.

V druhém snu, kde v textu Mladá žena „*přejde a nabere mouku z pytle, potřese se jí*“, už byl v naší verzi na zadním prospektu namalovaný kruh. Bylo tedy třeba, aby snová akce jeho přítomnost reflektovala. Řešení bylo nasnadě. Žena a mlynář opakují společnou rukou tvorbu kruhu, který je v tuto chvíli spojuje, je do značné míry jejich společným dílem, jejich společným tajemstvím.

Poslední zásadní změnou na scéně je odklizení zadního pódia a zavření velkých dveří, které do té doby zprostředkovávají cestu k horizontu. Obecně mám za to, že i na malém prostoru učeben má scéna procházet vývojem tak, aby odrážela vývoj postav a vztahů, které se na ní odehrávají. V *Maryše* jsme s Maryšíným souhlasem se sňatkem s Vávrou přestřihávali šňůru na prádlo s bílými prostěradly, které prostor do té doby vymezovaly. To odhalilo černý blackbox a realizovalo předěl mezi nadějí první poloviny a pesimismem poloviny druhé, přerod Maryši ve Vávrovou. V *Tiché domácnosti* byl spolu s naprostým rozkladem vystupování manželského páru Boulingrinových rozložen i jejich salón, což bylo nejvýrazněji manifestováno jejich strháním půlkruhu z modrého semiše, který tvořil jeho zadní stěnu. V *Nožích ve slepicích* pro nás bylo důležité realizovat určitou bezvýchodnost a

osamocenenost situace, do níž se žena ve výsledku dostává. Její překotný růst se zastavil, stojí pevně na vlastních nohou, ale sama. Horizont tedy musel být odstraněn. Zavřením dveří vznikl zvláštní prostor, jehož středobodem byla stále šikma, ale cesta, kterou symbolizovala, už nikam dál nevedla.

3.5. Proces zkoušení a výsledný tvar

Nespornou výhodou bylo zkoušení v malém kolektivu o třech hercích. Na zkouškách se podařilo vytvořit důvěrnou tvůrčí atmosféru, bez níž by se na textu tohoto typu snad nedalo vůbec pracovat. Přes počáteční nejistotu a obavy z obtížnosti textu byli herci otevření hledání možností jeho realizace a velmi angažováni v jeho interpretaci již od raného stádia čtených zkoušek. Postavy vzali za vlastní a snažili se poctivě proniknout k podstatě jejich velmi specifického způsobu myšlení. Z hlediska prostorového řešení pro nás bylo velmi důležité, aby šikma, která byla centrálním bodem celé scénografie byla využita efektivně a bezesbytku. Práce s ní byla jak pro herce tak pro mne velmi cennou zkušeností co se týče realizace vztahů v prostoru.

Vrátím se teď na okamžik k problematice textu, pro který je nakládání se slovem základní hybnou silou. Ačkoliv silných situačních a vztahových momentů je ve hře velmi mnoho, značná část dialogu je skutečně na slově a o slově. Tvoření situací z takového materiálu se ukázalo být značnou výzvou pro všechny zúčastněné. Cestou improvizací, či volnějšího přístupu ke zkoušení se nám nedařilo hnout se z místa, a ač se herci snažili naplňovat slova množstvím významů, vznikaly často pouze statické obrazy s deklamovanými replikami. Zkoušení tedy často muselo probíhat v jasně vyznačených mantinelech předem navrženého možného jednání, v nichž teprve herci získávali dostatečnou jistotu pro tvůrčí hledání situace a jejího posouvání. Zřetelnou výjimku ovšem tvořily ty situace v textu, které se tolik nezabývají vývojem intelektuálním, ale naopak posouvají milostné vztahy ve hře. V nich herci, kteří byli neustále nuceni zkoumat mysl, mohli naplno využít emoce a mnohdy se jim podařilo hned napoprvé vytvořit aranž, do níž nebylo třeba výrazněji zasahovat.

3.5.1 „Snový realismus“ – na pomezí realismu a stylizace

Text *Nožů ve slepicích* je obtížné žánrově zařadit. Na první pohled působí jako text v celku realistický (snad s výjimkou zveřejněných snových pasáží), ale právě síla oněch spodních proudů, které jsou v něm přítomny, vede k obrazivějšímu a

metaforičtějšímu způsobu ztvárnění. Hledání přiměřené míry stylizace bylo základním úskalím naší práce. Požadavek na čistotu jsme se snažili přenést i do práce s herci. Naším cílem, kterého bylo dosaženo jen částečně, bylo čisté gesto s jasnou výpovědní hodnotou. Neustále jsme se snažili o odstraňování plevelných pohybů, zpřesnění gest, zapojení celého těla, ale i vyčištění mluvy a celkového rytmu. Rovněž snaha o plné využití možností šikmy v zásadě vylučovala naturalistický způsob práce. Na to jsme narazili několikrát, když herci měli pocit, že by někam měli jít rovnou, což by ale znamenalo zdolávat šikmu, čímž jejich cesta v rámci prostorového rozvržení dostávala jiné významy, než jsme hledali. Zejména pro herce, kteří logicky nevidí celkový obraz v okamžiku, kdy jsou na jevišti, bylo nutné přijmout, osahat si a zvyknout si na to, že pohyb po šikmě neustále generuje významy a to výrazněji, než pohyb po rovné ploše učebny, zkrátka proto, že se pohyb odehrává nejen na horizontální úrovni, ale také na té vertikální.

Jako pracovní název pro naši cestu ke stylizaci jsme si stanovili „snový realismus“, právě pod dojmem geneze textu, který autor vychrlil na papír. Zvláštní vnitřní logika, s níž se na sebe obrazy a slova nabalují, na nás v určitých aspektech dělala dojem snu. Jako ve snu se tak v naší inscenaci střídaly pasáže ztvárněné realističtějšími prostředky se zvláštními obrazivějšími momenty. Byla-li by taková cesta ke stylizaci výhodná na poli profesionálního divadla, nemohu s jistotou tvrdit. Ale s přihlédnutím k fázi našeho studia a dosavadním zkušenostem přesto považuji tuto cestu za adekvátní. Výklad textu sám o sobě byl v tomto případě natolik náročný, že bylo třeba nechat hercům určitou jistotu, kterou v realistickém projevu nabrali a nenutit je k přílišné stylizaci a většímu odstupu, byť by obojí pro jevištní realizaci bylo jistě přínosné.

Snad právě kvůli náročnosti textu herci cítili velmi silnou potřebu znát přesný význam každého slova a mít velmi konkrétní motivaci pro jeho vyslovení. Na tom samozřejmě není nic v nepořádku, naopak, ale je třeba podotknout, že v tomto konkrétním případě tím často docházelo ke zploštění informace. Pro herce (pravděpodobně nejtěžší part měl v tomto směru Petr Jeřábek jako Gilbert Horn) bylo velmi obtížné „umyslet“ tak vrstevnatý text, kdy nejen že postavy mnohdy neříkají, co si myslí, ale nevyřčený podtext obsahuje velmi široké spektrum možných informací (viz. odkaz k metodě ledovce). Bylo velmi obtížné nesklouznout k psychologizaci a zachovat určitou přímost v natolik vrstevnatém myšlení postav. Naše úspěchy na tomto poli byly minimálně střídavé.

3.5.2. Práce s herci na jednotlivých postavách

Jako Mladá žena byla obsazena Martina Jalůvková. S Martinou jsem pracovala na všech čtyřech klauzurních inscenacích ve druhém a třetím ročníku svého studia a trůfám si tvrdit, že za tu dobu jsme se naučily na sebe velmi dobře slyšet, což podstatně zrychlilo tempo naší společné práce. Martina jako herečka pracuje s minimálními prostředky, kterými je schopna dosáhnout velmi přesného a pravdivého výrazu. Toho jsme využívaly nejvíce při práci na postavě Maryši, která v jejím podání sice neměla moc z nešťastně zamilovaného děvčete první poloviny hry, ale životem zklamaná předčasně dospělá žena poloviny druhé (v níž bylo těžiště naší vykrácené verze) se jí zato dařila vykreslit velmi přesvědčivě. Opačnou polohu jsme objevovaly při zkoušení komedie, kde Martina musela bojovat se svou přirozenou tendencí k minimalismu v projevu. Podařilo se jí oprostít se od strachu z přehrávání a pustit se do větší stylizace výrazu. Na výsledky práce z obou těchto klauzurních inscenací jsme navazovaly při práci na postavě Mladé ženy.

Martina, která působí velmi oduševnělým dojmem, musela hledat co nejuvěrohodnější polohu, z níž by mohla ke své přirozené poloze postupně dorůst. Právě toto soustavné dozrávání Mladé ženy, která je na jevišti prakticky pořád a nic neschovává za zavřenými dveřmi, na Martinu kladlo v průběhu zkoušení značné nároky. Nejdůležitější pro nás bylo ženino myšlení. Snažili jsme se tvořit co nejkonkrétnější asociativní řady a dobře vychodit mentální cestičky, kterými se pak Martina na každé zkoušce musela znovu a znovu proklesat. Je třeba podotknout, že v tomto boji si počínala vždy velmi srdnatě. Brzy jsme zjistili, že na tomto textu je třeba pracovat chronologicky. Pokud bylo nutné z provozních důvodů nějakou situaci přeskočit, vždy bylo zkoušení velmi pomalé a výsledky práce beztak musely být přezkoušeny, protože postava ženy v každé situaci prošla určitým vývojem a vstupovala do další situace jako trochu jiný člověk. Nejobtížnější pak byly bezpochyby poslední dvě situace, kde bylo náročné uchopit jak vztah ke Gilbertovi, tak ženino vnímání její současné situace. Přes veškeré nejasnosti v této oblasti, které se do uvedení nepovedlo odstranit, jsem velmi ráda, že se Martině podařilo dobře pocítit a předat náboj poslední věty „Dědině nového mlynáře třeba“, který přesně odpovídal našemu čtení a věřím, že jako takový snad byl srozumitelný i pro diváky.

Do role Williama Hřebce byl obsazen Josef (Pepa) Honzík, s nímž jsem rovněž spolupracovala na všech čtyřech klauzurních inscenacích, byť v případě

dokudramatu jen okrajově. Pepa je herec s velmi dobrou hereckou intuicí, extrémně oddaný postavě, kterou ztvárňuje. Na problematiku, která se stala i tématem jeho postupové práce, tj. síla jako slabost, jsme narazili několikrát i v procesu zkoušení, ovšem přesnost jeho psychofyzického typu (snad až na věk) pro postavu koňáka Williama tyto dílčí problémy zastínila. Shodujeme se s Pepou v myšlence, že nás nebaví sledovat postavy, které jsou v nitru špatné. Naopak nás zajímá, co přiměje člověka dělat věci, které jsou, nebo minimálně mohou být interpretovány jako špatné, kruté, či agresivní. Tomuto tématu jsme se zevrubně věnovali při práci na postavě Vávry. V našem čtení byl kvartálním alkoholikem, který chtěl žít lépe, ale od uzavřené Maryši k tomu nedostal potřebný prostor. Na tuto práci do značné míry navazovala práce na postavě koňáka Williama.

Od čtených zkoušek jsme byli rozhodnuti nestavět Williama jako prototyp šovinisty a primitiva. Bylo pro nás důležité, že z vlastní vůle stojí částečně mimo dědinu. Podchytit typ člověka, který v nitru touží po svobodě, ale ví, že je to luxus, který si nemůže dovolit, člověka, který pochopil, že dospělý život má svá pravidla a vyžaduje jejich dodržování, se Pepovi podařilo v celkem raném stádiu zkoušek. Čím více však Williama poznával, tím více se s ním sžíval a ke konci zkoušení již měl tendenci omlouvat (se za) všechny jeho chyby a to v rámci svého hereckého projevu. Prvotní požadavek na hledání komplexnější postavy se začal rozměšňovat v celkové ztrátě pevnosti. Tu se podařilo alespoň do značné míry vrátit až v předvečer uvedení, kdy jsme, na pokyn pedagogického vedení, znovu procházeli myšlenkové pochody postav (viz 3.1.1. – Zklamání očekávání). Uvádím tento příklad, protože pro mne byla velmi poučná Pepova odpověď na mou otázku, co se změnilo po tomto opětovném shrnutí. Řekl, že začal moc myslet na city ostatních postav a zapomněl přitom na postavu svou. Znovu jsem si musela uvědomit, že hlavní důvod proč se motivace musí neustále opakovat (což, musím přiznat, obecně dělám méně často než by bylo záhodno) není jen to, že by si je herci nepamatovali, ale i to, že jako empatictí lidé začnou reflektovat i poznámky k ostatním postavám a intuitivně se mohou snažit verzi platnou pro svou postavu pozměnit, aby vyšli partnerovi vstříc. Záměrně tvrdím, že toto jednání je podvědomé, racionálně samozřejmě vědí, že drama leží v konfliktu. Ale pokud se herci podaří zachytit postavu brzy, režisér se pak zacílí na jeho partnera a může zapomenout udržovat přesnost výrazu u prvního herce. Tu chybu jsem v případě Williama zcela jistě udělala.

Gilberta Horna dostal za úkol ztvárnit Petr Jeřábek. S Petrem jsem poprvé pracovala v rámci školní klauzury až v tomto akademickém roce na komedii. Petr je jako herec velmi racionální a přemýšlivý. Potřebuje své postavě vybudovat naprosto přesné a stabilní základy, všechno si pojmenovat a konkretizovat a teprve postupem času z těchto základů zvolna formovat postavu. V prostoru tedy začíná v zásadě s civilním projevem a k přesné podobě figury se většinou dopracovává až v nejzazších fázích zkoušení, kdy již postavu zevrubně zná. Teprve tehdy na ni přestává nahlížet zvnějšku. Namísto úvah jak asi postava přemýšlí, s ní a skrze ni začíná přemýšlet aktivně a jeho neutuchající poctivá práce se zúročí.

V případě Gilberta Horna byl Petr postaven před velmi náročný úkol – vystavět postavu intelektuálně založenou, ale nesklouznout k typu studenta. Jeho věty mají často více rovin, nejhojněji užívá ironii, hraje si s dvojsmyslností. Je značný rozdíl mezi tím kým je a jak se prezentuje. U Petra jsme snad nejdůsledněji hlídali celkový gestus postavy. Důležité pro nás bylo figuru neustále zpevňovat, nedrobit gesta ani slova, dostat jistotu a gravitas do chůze a pohybu obecně. Lehkým nešvarem, který se do určité míry projevoval u všech herců, byla tendence hrát neustále z očí do očí. Od okolního světa notně odpojenému Gilbertovi byl tento zvyk na škodu nejvíc. Snaha jej odstranit se ve výsledku projevila i tím, že Gilbert možná až příliš často seděl, či stál na místě a to zpravidla zády k tomu kdo se s ním snažil komunikovat. Jsem ovšem přesvědčená o tom, že pro Petra bylo v danou chvíli toto řešení nejschůdnější a že se jednalo o krok v rámci celkové stylizace přijatelný.

3.5.3. Hudební složka

Hudbu v inscenaci považují za klíčový a určující prvek, který, na rozdíl od slova, nevyžaduje racionální interpretaci, ale oslovuje přímo emoce. Roli hudby v inscenaci popsal Paul Claudel: „Hudby je dramatu zapotřebí. Dodává mu atmosféry, trvalého proudění, které pokračuje, když herci mlčí, a s kterým se jejich slova neustále sladují. Nemá za úkol podporovati a podtrhávati slova“⁵⁴. Hudební složka inscenace tedy značně přesahuje pouhý podkres, ale znamená další složku komunikace, dodává mimoslovní informace, informace které by bylo slovy obtížné a mnohdy nemožné sdělit. Zejména pozoruhodné je pak Claudelovo tvrzení, že se jedná o „trvalé proudění“, jako by hudba dodávala inscenaci tep. V tomto smyslu jsme se snažili využít hudbu i v *Nožích ve slepicích*.

⁵⁴ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1993. 53 s.

Stejně jako u scénografie i při výběru hudby pro nás bylo důležité zachovat náš požadavek minimalismu. Rovněž jsme se kvůli námi silně pocíťované skotské podstatě textu chtěli pokusit držet skotských autorů. Obě kritéria splňoval Philip Clemo, současný skotský skladatel, jehož tvorba se vzpírá přesnému žánrovému zařazení podobně jako *Nože ve slepicích*. Jako svůj první inspirační zdroj cituje Clemo pozdější skladby The Beatles: „Vzpomínám si, jak jsem poprvé poslouchal ‘Strawberry Fields Forever’ a ‘I Am The Walrus’ – muselo mi být tak osm. Ty skladby se mi strašně líbily. Později jsem si uvědomil, že mne k nim přitahuje ta kombinace přístupnosti a divnosti.“⁵⁵ Tento vliv je patrný v jeho vrstvení hudebních motivů a zvuků (zurčení vody, hluk ulice atp.).

Naprostá většina hudby, která byla v inscenaci použita, je z jeho desky *Mesmer*. Tituly skladeb ve své jednoduchosti připomínají elementárnost stěžejních motivů textu: např. „Breath“, „Flow“, „Mind“. Hlavním hudebním tématem celé inscenace se pak stala skladba s názvem „Time“, která inscenaci jak rámovala, tak poskytla houslový motiv, který byl využit pro velkou část předělů mezi jednotlivými scénami. Z. K. Slabý o desce píše: „Celek mi připadá jako nadějnost beznadějí, žalnostní zahlubování či zavlnování, přičemž hudebníci nemíní překvapovat, nýbrž navazovat bezprostřední kontakt a nebylo zřejmě v intencích skladatele, aby posluchači usnadnil odpověď na otázku, zda výsledek poslechu má být deprimující nebo očišťující.“⁵⁶ Tato dvojlomnost přesně odpovídá našemu čtení *Nožů ve slepicích*, zejména pak konce textu.

⁵⁵ TINGEN, Paul. Paul Tingen interviews Philip Clemo. *Philipcleo.com* [online]. Philip Clemo, c2011. [cit. 2017-8-11] Dostupné z: <http://www.philipcleo.com/about/>.

⁵⁶ SLABÝ, Z. K. Philip Clemo: *Mesmer*. *HisVoice.cz* [online]. Praha: Hudební informační středisko, 13. 5. 2013. [cit. 2017-8-5]. Dostupné z: <http://www.hisvoice.cz/ob/articles/detail/1354>.

4. ZÁVĚR

V rámci své bakalářské práce jsem se zabývala cestou od slova ke scénickému tvaru nejprve na obecné rovině a pak konkrétně v případě *Nožů ve slepicích*, tedy textu, v němž je možné jazyk vnímat jako hybatele dějem. Snažila jsem se reflektovat naši cestu, která vedla, přes obecnější analýzu příběhu, po dvou hlavních liniích: a) jazyk jako předmět i nástroj zkoumání a b) teorie archetypů a archetypální obraz. V následujících kapitolách bylo poukázáno na reálné dopady těchto dvou linií při přípravné fázi zkoušení.

Z hlediska jazykového jsem se pokusila nastínit, že v případě práce s textem, který jazyk tematizuje, je důležité hledat vyjádření, které přesně odpovídá koncepci, byť se může mnohdy jednat o čistou dojmologii, neboť konotace slov rozhodně nejsou univerzální, naopak. To jsem doložila na příkladech problémů, na které jsme narazili při úpravách překladu *Nožů ve slepicích*. Linií archetypů jsem se pak, kromě charakterizace postav, pokusila zkoumat skrze tři základní linie archetypálních obrazů, které jsou ve hře přítomny a které ovlivnily jak scénografickou koncepci, tak skrze ni posléze i jednání na scéně. Poslední kapitoly pak reflektovaly proces zkoušení v takto nastavených podmínkách a doplnily zprávu o naší bakalářské inscenaci o hudební složku.

Práce na bakalářské inscenaci mi přinesla, kromě množství cenných zkušeností, také několik námětů k dalším úvahám a zkoumáním. Věřím, že divadlo má být vnímáno emočně, spíše než racionálně. Neočekávám například, že divák bude znát význam symbolu ensō. Existuje-li však archetypální obraz v tom smyslu v jakém o něm píše Jung (a je-li právě kruh jedním z nich), pak by měl zafungovat, aniž by byl splněn nárok na přesné přečtení symbolu. Na druhou stranu však musím podotknout, že je mým osobním nešvarem, že často přikládám symbolům příliš velkou hodnotu. Hledání cesty k efektivnímu využití symboliky na jevišti je pro mne velmi zajímavým tématem.

Dalším a snad největším poznatkem, který ovšem stále zpracovávám, pro mne bylo, že nejen není nutné, ale ani není dobré mít na každou otázku přesnou odpověď. Že to může vést k přílišné doslovnosti, která není žádoucí. Jak se jí vyhnout a přitom nezmírnit konkrétnost interpretace by pro mne bylo dalším tématem ke zkoumání v rámci potencionálního magisterského studia.

5. BIBLIOGRAGIE

- ANON. Master Storyteller. *The Herald*. Glasgow: 26 květen 2011, s. 23.
- ATTLEE, James. *Nocturne: A Journey in Search of Moonlight*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- ASTON, Elaine a George SAVONA. *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*. New York: Routledge, 2013.
- BROEKMAN, Jan M. *Meaning, Narrativity, and the Real: The Semiotics of Law in Legal Education IV*. New York: Springer Publishing, 2016.
- BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.
- CARROLL, Mary, Christiane von STUTTERHEIM a Ralf NÜESE. The Language and Thought Debate. In: PECHMANN, Thomas a Christopher HABEL, ed. *Multidisciplinary Approaches to Language Production*. Berlin: Moutonde Gruyter, 2004.
- EILERS, Claudia. *Dismissing the Polar Twins: Narrative Constructions of Emotions in Contemporary Scottish Novels*. Heidelberg: Winter, 2007.
- EISENHAUER, Drew. Introduction: What Is "Intertextuality" and Why Is the Term Important Today?. In EISENHAUER, Drew a Brenda MURPHY. *Intertextuality in American Drama: Critical Essays on Eugene O'Neill, Susan Glaspell, Thornton Wilder, Arthur Miller and Other Playwrights*. Jefferson: McFarland, 2012.
- ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge, 2002.
- FISHER, Mark. Introduction. In: HARROWER, David. *Knives in Hens*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015.
- HARVEY, Irene E. The Différance Between Derrida and de Man. In: SILVERMAN, Hugh J. a Gary E. AYESWORTH, ed. *The Textual Sublime: Deconstruction and Its Differences*. New York: State University of New York Press, 1990.
- HORŮINEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1993.
- KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny I*. Praha: Lidové noviny, 2004.
- KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Praha: Pastelka, 1999.
- LEE, Alvin A. Archetype. In: MAKARYK, Irene Rima ed. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- LEFEVERE, André. The Translation of Literature: an approach. *Babel*. 1970, vol. 16, issue 2, s. 75-79.
- LINN, Denise. *The Secret Language of Signs*. New York: Random House Publishing Group, 2009.
- LYONS, Scott Richard. There's No Translation for IT: The Rhetorical Sovereignty of Indigenous Languages. In: HORNER, Bruce, Min-Zhan LU a Paul Kei MATSUDA,

ed. *Cross-Language Relations in Composition*. Carbondale a Edwardsville: Southern Illinois University Press.

MARK, Margaret a Carol S. PEARSON. *The Hero and the Outlaw: Building Extraordinary Brands Through the Power of Archetypes*. New York: McGraw-Hill, 2001.

MICHALOVIČ, Peter. *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha: AMU, 2009.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1971.

OSOLSOBĚ, Ivo. Jiřího Veltruského příspěvek k filosofii dramatu. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Praha: Host, 1999.

PETCU, Ioana. A Controversial Definition. What Is a Dramatic Text?. *Artă Și Educație Artistică: Revista De Cultură, Știință Și Practică Educațională*. 2012, no. 2 (20), s. 43-46. Dostupné také z: <http://libruniv.usarb.md/publicatie/arta/arta20/I.Petcu.pdf>.

PINKER, Steven. *Jazykový instinkt: Jak mysl vytváří jazyk*. Praha: dybbuk, 2009.

ŘÍČAN, Pavel. *Psychologie osobnosti*. Praha: Grada Publishing, 2010.

SLABÝ, Z. K. Philip Clemo: Mesmer. *HisVoice.cz* [online]. Praha: Hudební informační středisko, 13. 5. 2013. [cit. 2017-8-5]. Dostupné z: <http://www.hisvoice.cz/ob/articles/detail/1354>.

SMITH, Donald. *Freedom and Faith: A Question of Scottish Identity*. Edinburgh: Saint Andrew Press, 2013.

STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filozofie*. Praha: Zvon, 1996.

TAYLOR, Millie a Dominic SYMONDS. *Studying Musical Theatre: Theory and Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

TINGEN, Paul. Paul Tingen interviews Philip Clemo. *Philipcleo.com* [online]. Philip Clemo, c2011. [cit. 2017-8-11] Dostupné z: <http://www.philipcleo.com/about/>.

VALENTA, Milan. *Dramaterapie*. Praha: Grada Publishing, 2011.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Divadelní ústav: Praha, 1994.

WALLACE, Clare. Knives in Hens. In: MIDDEKE, Martin, Peter Paul SCHNIERER a Aleks SIERZ, ed. *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. London: Bloomsbury, 2011.