

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatické umění  
Režie-dramaturgie činoherního divadla

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

# **Intimní prostor dramatické tvorby Augusta Strindberga**

Zvenčí dovnitř a zevnitř ven

**Mgr. Kateřina Volánková**

Vedoucí práce: Jan Nebeský  
Oponent práce: doc. MgA. Jakub Korčák  
Datum obhajoby: 23. 9. 2021  
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts  
Direction - Dramaturgy of dramatic theatre

**BACHELOR'S THESIS**

# **Intimate space in the dramatic works of August Strindberg**

From outside in and inside out

Mgr. Kateřina Volánková

Thesis advisor: Jan Nebeský  
Examiner: doc. MgA. Jakub Korčák  
Date of thesis defense: 23.9.2021  
Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

## PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Intimní prostor dramatické tvorby Augusta Strindberga* vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne.....

.....  
podpis diplomanta

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

## **Abstrakt**

Bakalářská práce si klade za cíl reflektovat intimitu v díle švédského autora Augusta Strindberga, který tvořil na přelomu 19. a 20. století. Autorka se v ní snaží pojmenovat principy intimity skrze otevřenou výpověď autora, uzavřený prostor a subjektivní autorskou perspektivu při tvorbě postav. Pozornost je věnovaná především roku 1907, kdy Strindberg založil vlastní Intimní divadlo pro něhož napsal cyklus komorních her.

Práce se nezabývá životem a komplexním dílem Strindberga, ale pokouší se na výseku jeho tvůrčího období dojít k tomu, co zapříčinilo jeho intimní tvorbu a poukázat na to, jak se jeho osobnost odrazila v jeho díle a definovala jeho poetiku.

## **Abstract**

The bachelor's thesis aims to reflect the intimacy in the work of the Swedish author August Strindberg, who has been publishing at the turn of the 19th and 20th centuries. The author aims to name the principles of intimacy through open statement, closed space and subjective authorial perspective in the creation of characters. Attention is paid mainly to the year 1907, when Strindberg founded his own Intimate Theater, for which he wrote a series of chamber plays.

The work does not deal with the life and complex work of Strindberg, but in the cut of his creative period attempts to see what caused his intimate work and to point out how his personality was reflected in his work and defined his poetics.

## OBSAH

Úvod	9
<b>1. Kontext tvorby Augusta Strindberga</b>	<b>10</b>
<b>2. Strindberg jako provokace své doby</b>	<b>15</b>
<b>3. Zvenčí dovnitř a zevnitř ven</b>	<b>19</b>
<b>4. Intimita otevřené výpovědi</b>	<b>24</b>
4.1. Subjektivní autorská perspektiva při tvorbě postav	26
<b>5. Intimita roku 1907</b>	<b>31</b>
5.1. Založení Intimního divadla	32
5.2. Cyklus komorních dramát	34
<b>6. Postavy v konfliktu s prostorem</b>	<b>38</b>
6.1. Prostor vnější a vnitřní	39
6.2. Rodina uvězněná v prostoru (reflexe bakalářské inscenace)	43
Závěr	48
Prameny	50

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala Janu Nebeskému a profesorce Darie Ullrichové za celé studium, kdy chyba neznamenal selhání, ale impuls k dalšímu ohledávání. Poděkování také patří celému hereckému ročníku, který se mnou mylné cesty podstupoval s velkou chutí tvořit a hledat dál. A do třetice děkuji - Klárce, Adélce a Robertovi.



## Úvod

Bakalářská práce *Intimní prostor dramatické tvorby Augusta Strindberga* s podtitulem *Zvenčí dovnitř a zevnitř ven* si klade za cíl reflektovat intimitu v díle švédského autora, který tvořil na přelomu 19. a 20. století. Pro práci jsem si stanovila základní hypotézu, že Strindberg byl prvním dramatikem, který poukazoval na intimní život postav skrze jejich otevřenou výpověď. Právě otevřenou výpovědí odhaloval jejich duševní život a nahlížel tak do jejich nitra, zatímco intimitu prostoru často budoval skrze uzavřené prostory. V prvních kapitolách se budu věnovat principu otevřené výpovědi. Pokusím se také dospět k tomu, co ovlivnilo Strindbergovu tvorbu a kde čerpal inspiraci k vytvoření svých postav.

Prvně tedy bude zmínka o dobovém kontextu, o krizi patriarchální společnosti a výrazných reakcí na ženskou otázku, které se též notně odráží v jeho díle. Zatímco v druhé části práce se budu zabývat tím, jakým způsobem buduje intimitu prostoru. Pokusím se determinovat změnu dramatické struktury, která byla způsobena odkonem od vnějškovosti.

Stěžejní bude především Strindbergovo tvůrčí období po infernální krizi, kdy je rys dramatu komornější a především je jím založené Intimní divadlo, které je otevřeno premiérou *Pelikána*. Na tzv. komorním cyklu z roku 1907<sup>1</sup> doložím opakující motivy příznačné pro jeho poslední tvůrčí období.

V závěru se pokusím reflektovat vlastní zkoušení *Pelikána* coby mé praktické části bakalářské práce, kde popíšu práci a využití intimního prostoru, jak během inscenačních příprav, tak i v prostoru s herci.

---

<sup>1</sup> Komorní cyklus je tvořen komorními hrami určenými právě pro zmiňované Intimní divadlo, které byly napsané v rozmezí ledna až června roku 1907.

## 1. Kontext tvorby Augusta Strindberga

August Strindberg (1849-1912) byl jedním z předních spisovatelů realistického literárního proudu, který se také označoval jako *Mladé Švédsko*<sup>2</sup> či nástup modernismu.

Švédsko se od počátku 19. století vzpamatovávalo z napoleonských válek, díky kterým se země ocitla v hospodářské krizi. Jedním z problémů byla akutní chudoba velkoměstského proletariátu. Rozmach průmyslu a industrializace nastala až v sedmdesátých letech. Země se tehdy začala elektrifikovat a začala výstavba železnic pro transport železné rudy. Nicméně jeden z největších následků hospodářských a ekonomických krizí byl masový odsun Švédů, kterých ze země odešlo přes milion, nejčastěji do Spojených států amerických. V této době také vznikla řada lidových hnutí, které předznamenaly vznik některých politických stran, jež byly předvojem moderní švédské demokracie.

Tyto sociální a především ekonomické události se odrážely i v literatuře.<sup>3</sup> Literáti byli ovlivněni i tím, že v sedmdesátých a osmdesátých letech vyšla řada ikonických děl poprvé ve švédském překladu například Darwinovy knihy či *Filozofie nevědoma* od Eduarda von Hartmanna (na jehož překladu se Strindberg podílel) a mnoho dalších.

Strindberg chtěl reagovat na aktuální situaci a již v sedmdesátých letech snil o tom, že napíše pro švédské divadlo realistickou hru ze současnosti. Stockholmské divadlo nicméně bralo jeho drama *Mistr Olof* (1872) jako příliš idealistické. Tou dobou byli na divadelní scéně populárnější jeho dva norští současníci. Jedním z nich byl Henrik Ibsen se svými sociálně angažovanými dramaty: *Spolku mladých* (1869) a *Nepřítel lidu* (1882).

---

<sup>2</sup> „Po jistou dobu žila dokonce nová generace švédských spisovatelů, takzvané Mladé Švédsko, převážně ve stínu Brandese, Ibsena, Bjørnsona a jiných téměř stejně známých dánských a norských spisovatelů, například J.P. Jacobsena, Holgera Drachmana, Jonase Lia a Alexander Kiellanda” (Gustafson, 1998: 190). Stěžejní jádro Mladého Švédska tvořili například Geijerstam, Tor Hedberg, Axel Lundegård, Oscar Levertin a Anna Charlotte Lefflerová u které se často všichni scházeli (Gustafson, 1998:194). Skupina fungovala do konce osmdesátých let, rozpadla se, ale její členové dále tvořili.

<sup>3</sup> Strindbergův Červený pokoj byl vydán v roce 1879, kdy ve Švédsku docházelo k sundvallské stávce. (Gustafson, 1998).

Druhým byl Bjørnstjerne Bjørnson, který roku 1872 napsal dvě sociální dramata: *Bankrot a Redaktor*.

Pro švédskou společnost byly stěžejní oporou univerzity a státní církve. „Mladá generace musela proto zvláště energeticky vystoupit proti těmto institucím. Sotva radikální mladí spisovatelé setřásli ze svých nohou akademický prach, ihned projeví svůj odpor k univerzitám literární formou“ (Gustafson 1998: 192).

Mladí literáti považovali univerzity za zatuchlé instituce s konzervativními profesory a ve svém díle často zastávali kritický postoj k oficiálním institucím všeho druhu. Strindberg kritizoval univerzitu v Uppsale v řadě svých povídek. Studenti se také otevřeně vyjadřovali v radikálních diskuzních klubech<sup>4</sup> ve kterých často kritizovali akademický přístup k teologii a filozofickému systému, k „boströmismu“<sup>5</sup>. Na tyto kluby nahlížela kontroverzní společnost s jistým despektem. Kromě pohrdání boströmismem také narůstala tendence kritizovat církve. „V náboženských otázkách byli mladí intelektuálové agnostiky nebo ateisty. Tím se lišili od liberálů poloviny století, kteří se spokojili s pokusem ‘reformovat’ církve útokem na některá z jejich nejméně přijatelných nauk, například o Kristově božství, o pekle a o věčném zatracení. Liberalismus osmdesátých let šel mnohem dále. Napadal státní církve ve všech směrech jako symbol předsudků a pohlížel na křesťanství s nedůvěrou, ne-li opovržením“ (Gustafson 1998: 192). Literatura osmdesátých let často vyobrazovala duchovní jako hlupáky či darebáky a obracela se především na soudobé empirické a společensky zaměřené myšlení (Comte, Mill, Spencer) o které se opírala.

Dalším tehdejším požadavkem byla změna všeobecného hlasovacího práva, a především se začalo upozorňovat na ponižující společenské postavení ženy. Vyvolání ‘ženské otázky’ nemělo za následek jen ten, že se

---

<sup>4</sup> „Verdandi v Uppsale (vytvořený v roce 1882), a De Unga Gubbarna [Mladí starci] v Lundu, vzniklý roku 1877.“ (Gustafson, 1998: 192)

<sup>5</sup> Boströmismus založil profesor C.J. Boström, který opožděně reagoval/navazoval na německou idealistickou filozofii. Boströmismus se stal ve švédské společnosti filozofií konzervatismu.

tato problematika dostala do literárních děl a diskuzí, ale především povzbudila ženy v jejich vlastní literární a umělecké tvorbě. Od roku 1870 mohly ženy složit maturitní zkoušku. Do té doby byly ženy vzdělávány měšťansky a tak se věnovaly tanci, vyšívání, konverzaci v cizích jazycích. Postupně jak se Švédsko začalo industrializovat, tak bylo jasné, že ženy musí být další pracovní silou. Během osmdesátých let se ženy začaly sdružovat v řadě spolků, aby změnily švédskou legislativu a ženská práva. Další soudobou otázkou bylo, zdali ženy mohou vlastnit majetek, neboť provdaná žena se sňatkem vzdala veškerého majetku, který přešel do vlastnictví jejího muže. Začalo se také debatovat více o prostituci. Mimo jiné toto téma Strindberg hojně zpracovává a častokrát manželství přirovnává právě k prostituci. Vychází z předpokladu, že muž dává ženě peníze a ona mu za to dává své tělo. Strindberg se nevymezoval vůči pracujícím ženám, ale zastával tradiční dělení práce mezi mužem a ženou. Nebyl ani proti vzdělání žen, ale útočil proti intelektuálkám<sup>6</sup>, které si zakládaly pouze na své kariéře. Byl také přesvědčen, že chlapi a dívky by měli hromadně navštěvovat vzdělávací instituce, protože jejich selektování způsobuje falešné představy o druhém pohlaví. Postavení ženy ve společnosti se pak odrazilo i v jeho díle.

Strindberg se řadí mezi autory, kteří od počátku své tvorby experimentovali s formou. Pro lepší pochopení opět připomeňme dobový kontext. Strindberg tvoří v době, kdy většina soudobých dramatiků praktikuje principy novověkého dramatu.<sup>7</sup> V takovém typu dramatu nebyl přítomen autor a drama vycházelo z aristotelovských jednot místa, času a děje. Potřebu změnit formu dramatu a odklonit se od konzervativního pojetí měl nejen Strindberg, ale i jeho současníci jako například Ibsen, Čechov, Maeterlinck či Hauptmann. Od nové dramatické formy očekávali větší autenticitu, čehož chtěli docílit tím, že se začnou zabývat konkrétními jednotlivci a vypudí z divadla kaširovanost. „Strindberg narušil konvenční jednotu dramatické

---

<sup>6</sup> Paradoxem je, že se Strindberg třikrát oženil a to vždy s nezávislými ženami, herečkami a novinářkou.

<sup>7</sup> Ty byly zachovány z dob renesance, nicméně přetrvávaly až do 19. století (Hořínek 1995).

postavy a hladkou logiku jejího vývoje tím, že odhalil ambivalenci lidských vášní. Skrývá-li každý lidský cit v sobě i zárodek svého opaku, pak nebude ani lidské jednání tvořit řetěz logicky na sebe navazujících projevů nesených pouhou vnější konfliktností, ale proces plný překvapivých zvrátů, nahodilostí a nedůsledností, v němž budou postavy nejen měnit, ale případně si i vyměňovat stanoviska a postoje” (Hořínek 1995: 25).

Strindberg se inspiroval nejen aktuálním děním, ale v jeho díle se také odráží široká škála jeho zájmů, krom literatury a psaní pro divadlo se zajímal například o fotografování. Dosud je dochováno několik jeho autoportrétů a řada z nich je vystavena v jeho muzeu v domě nazývaném *Modrá věž*<sup>8</sup>, kde bydlel poslední roky před smrtí.

Také se zajímal o malířství, přírodní vědy či okultismus. Pokud bychom měli hledat, kde a u koho se Strindberg pro svá díla inspiroval, tak v malířství to byli zajisté Edvard Munch a Paul Gauguina se kterými se pravidelně stýkal. Inspiraci také nalézal u mystika a vizionáře Emanuela Swedenborga se kterým se ztotožnil především s myšlenkou, že naše žitá realita na zemi je podobná peklu. E. A. Poa obdivoval po literární stránce a to především pro jeho výstavbu textu. Jeho raná dramatická tvorba byla ovlivněna Shakespearem a jeho historickými hrami, Goethem či Björsonem. V Berlíně se často setkával s Knutem Hamsunem, Dagnou Juelovou či Stanislawem Przybyszewskim. Jeho uvažování také ovlivnil zájem o práci Sigmunda Freuda či Friedricha Nietzscheho s kterým si dopisoval. Rád se také nechal inspirovat hudbou - mezi jeho oblíbené skladatele patřil Beethoven, jehož bustu měl ve svém bytě a dokonce po jedné z jeho skladeb pojmenoval své drama *Strašidelná sonáta*.<sup>9</sup> Strindberg měl opravdu široký okruh zájmů, některými se nechal jen vzdáleně inspirovat a některé poznatky mu posloužili k lepšímu uchopení jeho postav.

Pokud bychom chtěli zařadit dílo Strindberga, tak se lze bavit o naturalismu, expresionismu, symbolismu a impresionismu. Peter Szondi (1969: 42)

---

<sup>8</sup> Zde žil v letech 1908 až 1912. Strindberg tehdy novostavbu nazýval *“Modrou věž”*, ačkoliv dům měl žlutou fasádu. Učinil tak na základě papírových pytlíků s kávou, kterou si pořizoval v obchodě, který sídlil v přízemí domu. Díky monochromatickému tisku byl dům na sáčku modrý.

<sup>9</sup> Podle skladby *Gespensersonate* (klavírní sonáta, d moll, opus 31).

píše, že díky jeho vypjatému subjektivismu při líčení prostav přesahoval naturalistický styl. K naturalismu se blížil především v jeho rané tvorbě, kdy psal historické hry Shakespearovského typu a dramata, která měla psychologické rysy. Z francouzského naturalismu převzal brutalitu a patologii, či výstavbu děje na konkrétní odpozorované skutečnosti. Mezi jeho stěžejní raná díla patří například: *Otec*, *Slečna Julie* a *Věřitelé*.

Strindberg o dramatu *Otec* řekl, že se jedná o moderní tragedii, která se od té klasické liší tím, že vzájemný konflikt postav se odehrává v rovině myšlenkové, nikoliv násilné za pomoci dýky. Z naturalismu jeho díla tedy vycházela, ale často překračovala jeho hranice. Strindberg nepředepisoval kulisy či kaširované předměty, ale naopak pracoval s 'reálným' vybavením prostoru, byť třeba jen v náznaku.<sup>10</sup> Expresionismus, který je příznačný pro jeho tvorbu po roce 1898 se vyznačuje snovou formou a novým uvažováním o formě dramatu.<sup>11</sup> Do této tvůrčí fáze lze zařadit *Hru snů*, *Strašidelnou sonátu* či oba díly dramatu *Do Damašku*.

---

<sup>10</sup> Prosazování autenticity nebylo jen po příběhové stránce, ale i vizuální a materiálové. Tedy zbavit se kaširovaného divadelního vybavení. I vizuální stránka musí apelovat na vnitřně hmatové vnímání (Vostrý 2010).

<sup>11</sup> Toto období bychom také mohli považovat za předchůdce experimentálního divadla 20. století.

## 2. Strindberg jako provokace své doby

*„A (muž) a B (žena) vycházejí ze stejného bodu C, a to tak, že A (muž) má rychlost - dejme tomu - 100 a B (žena) rychlost 60. Kdy tedy, zní otázka, bude B moci dohnat A? - Odpověď: nikdy! Ani za pomoci rovného vzdělávání, rovného hlasovacího práva, odzbrojení nebo prohibice. Dvě rovnoběžky se tak nikdy neprotnou.“*

*/Předmluva ke *Slečně Julii*, Strindberg 2000: 70/*

Strindberg se po celou dobu svého života hlasitě vyslovoval proti všemu formálnímu a oficiálnímu. Ve svém díle pak reflektoval sociální otázky své doby, které byly příznačné nejen pro Švédsko, ale i Evropu. Činil tak nejen v dramatech, poezii, románech, ale především v řadě kritických statí o společnosti a kultuře. Do povědomí společnosti vstoupil svou provokativní prvotinou *Červený pokoj* (1879), kde kritizoval tehdejší (jemu blízkou) společnost, díky tomuto satirickému románu a jeho kladnému čtenářskému přijetí se mu otevřela cesta k divadelním scénám a řadě nakladatelství. V divadle se pak prosadil ve svých čtyřiceti letech. Ve své době působil provokativně a to nejen díky své složité povaze, ale také díky tomu, že z ní čerpal pro svou tvorbu. Právě **subjektivita** na které zakládal silné **výpovědi svých postav** je pro jeho dílo příznačná. Jeho 'neurvalá' osobnost spolu s netradičním pohledem na pokrytectví, konformismus, na společenskou dvojí morálku, sexuální chování či rodinné stereotypy určované společenským řádem budilo řadu debat.

Jak už bylo zmíněno v předchozí kapitole - ženská otázka byla palčivým tématem především v devadesátých letech 19. století. Zatímco norové měli tendenci v ženské otázce jemnocitně moralizovat, tak severší autoři spíše tíhli k otevření otázek ohledně sexuálního života a manželství - jedním z nich byl právě Strindberg, ale také Levertin či Ola Hansson.

Jedna ze Strindbergovských novel *Odměna ctnosti* se zabývá pubertálním obdobím a strachu ze sexu, který je způsoben fanatickým křesťanským vychováním. Strindberg byl nařčen z rouhání a postaven před soud, ale nakonec byl v listopadu roku 1884 zproštěn viny. Rozhořčené přijetí díla následovalo i po vydání druhého dílu *Manželství*, kdy se nakonec Strindberg rozhodl dobrovolně emigrovat a s tím přišla i dlouhá psychická krize, nazývána Inferno (Gustafson 1998).

Další dílo *Manželská historie*<sup>12</sup> poukazovalo na problémy v manželství a podněcovalo boj proti ženské emancipaci. V tomto díle detabuizoval téma manželského sexuálního života a otevřeně kritizoval tendence feministických hnutí. Nutno podotknout, že Strindberg nebyl vždy ve svých názorech jednotný, neboť na počátku svého veřejného angažování se stavěl k postavení žen ve švédské společnosti kriticky a naopak zastával názor, aby ženy získaly volební práva. Později však naopak naléhal na zákonodárce, aby si rozmysleli podporovat emancipaci těch 'peloopic, kriminálnic, odporných stvoření' (Gustafson 1998). Díky těmto výrokům získal přívlastek misogyn, který chápe ženy jen jako zdroj lstí a podvodů s jediným cílem zničit partnera. V tomto období, tedy kolem roku 1880, se objevují i silně antisemitské názory, nicméně v 80. letech nebyly protižidovské předsudky nic neobvyklého.

Na základě výše zmíněného můžeme vysledovat, že se Strindberg nejen jako umělec, ale i jako člověk, často pohyboval mezi extrémy.<sup>13</sup> Skrze jeho autobiografické romány<sup>14</sup> můžeme nahlížet na jeho diverzní povahu, která polarizovala společnost na dvě skupiny.

---

<sup>12</sup> *Manželská historie* mu ale nepřinesla pouze kritický ohlas, ale i zkonfiskování celého nákladu knihy, neboť byl obžalován pro své postoje a rouhačství. Nakonec byl i této obhajoby zproštěn (Gustafson 1998).

<sup>13</sup> Zobrazení extrémů je typické i pro jeho malířskou tvorbu, kdy vyobrazoval temné a vzpurné motivy až po romanticky klidné. Často maloval tzv. Mariny, což jsou obrazy zobrazující moře a jeho přilehlou krajinu. Ve svém bývalém domě ve Stockholmu, kterému se říká Modrá věž je nyní umístěno jeho muzeum, kde je řada jeho obrazů.

<sup>14</sup> Mezi autobiografická díla řadíme: *Syn služky* (1886-1887), *Bláznova obhajoba* (1893), *Inferno* (1894-1897), *Modrá kniha*. Především zmíněné *Inferno* je pro pozdější tvorbu (i tu dramatickou) stěžejní, neboť se jedná o reflexi jeho existenciální krize, která pomyslně odděluje jeho tvorbu na dvě tvůrčí období: před-infernální a post-infernální.



Přívrženci ho nazývali pokrokovým reformátorem moderní literatury a pro odpůrce zůstal misogynem a rouhačem. Do skupiny přívrženců patřila především nižší vrstva, sociální demokraté mu dokonce udělili *Antinobelovu cenu* jako protest proti konzervativní *Švédské Akademii*, která Strindbergovi za jeho život neudělila *Nobelovu cenu*, přestože jeho dílo bylo již ve své době výrazné. Strindberg psal silné příběhy a vytvářel plastické postavy, ale jejich přijetí bylo často rozpačité, neboť se soudobé publikum neumělo s komplikovanými postavami ihned ztotožnit jako tomu bylo například u dramát Henrika Ibsena, které byli schématictější. Rozpačité přijímání díla bylo také častokrát zapříčiněno absencí morálních hodnot. Při percepci jeho díla budil ve švédské společnosti rozličné debaty, ovšem ani ve světě se netěšil jednohlasné oblibě u odborné veřejnosti. V Anglii ho například označovali jako *'nepřítele žen ze Severu'*. Vnímání jeho díla se změnilo, až po druhé světové válce, kdy se začal hojně uvádět na světových jevištích a to pravděpodobně díky proměně společenských konvencí a žitým zkušenostem z dvou světových válek.

Na sklonku jeho života probíhal takzvaný *"Spor o Strindberga"* (1910-1912), zapříčiněný díky jeho kritickým článkům. Nicméně jeho čtenářskou popularitu dokazují jeho šedesáté narozeniny a zástupy jeho obdivovatelů, kteří mu přišli pod jeho okna vzdát hold s pochodněmi a lampiony.

V korespondenci<sup>15</sup> adresované příteli Richardu Bergovi se Strindberg zmiňuje, že na balkon umístil elektrickou lampu s červeným okem, aby lidé jeho byt dostatečně rozpoznali, neboť už byl tou dobou velmi nemocný a na balkoně udělal jen krátkou zdravici. Zemřel v květnu 1912 na rakovinu žaludku ve věku 63 let. Během čtyřiceti let napsal téměř šedesát dramát a více než třicet beletristických děl zahrnující povídky, novely, romány, autobiografie, eseje a rozborů. Ve svém díle často experimentoval s formou, a to i jazykovou. Oproti Ibsenovi se nám jeho dialogy mohou zdát nesouvislé, ale to proto, že Strindberg nenahlížel na dialog tak racionálně,

---

<sup>15</sup> Strindbergova korespondence je obsáhlá a čítá na 22 svazků pojímající deset tisíc dopisů. Milostná korespondence plná vášní obsahuje citáty z Goetha a Shakespeara, zatímco korespondence určená přátelům si zakládá na peprnějším slovníku a je doplněna řadou posměšných karikatur, kde si Strindberg utahuje i sám ze sebe.

naopak se snažil o realistický dialog, který často postrádal návaznost. „Zásadně důležitý je tu vnitřní boj protichůdných impulzů [...] Máme co dělat se světem iracionálního racionalismu, kde každý potenciální cit se stává předmětem kalkulace a kde každé vzplanutí vášně přitom stále ještě střídá strach” (Vostrý 2010: 146).

Pro tehdejší společnost byla osobnost Augusta Strindberga provokativní i díky jeho životním postojům a názorům. Již jsem zmínila jeho problematický postoj k ženám a manželství, ale také se stavil proti asketismu, církvi, autoritám, vizionářství, konvencím a institucím. Obecně lidský život chápal jako tvrdý existenční boj. Na základě této kapitoly bychom si mohli vytvořit obraz o Strindbergovi jako ctižádostivém a suverénním muži. Ale tento obraz by byl mylný. Strindberg byl příliš těkavou osobností a v jeho povaze dominoval **vnitřní neklid**, který je charakteristický i pro jeho dramatické postavy. Byl plachý, se slabým hlasem na kterém byla znát jeho nervozita. Jako řečník nebyl vůbec suverénní a v afektu se neuměl precizně vyjadřovat jako tomu bylo v jeho díle, kde je jazyk naopak bohatý. I jeho konverzace se ženami byla velmi strojená až křečovitá.

Rovnováhu a vypořádání se sebou samým nacházel skrze psaní. Právě díky jeho tvorbě: „[...] našel cestu k bližnímu, cestu k lidem, která proměnila jeho zaujatost v cosi pozitivního a současně ho bránila před totální izolací, do které by se jinak svým egocentriem snadno uzavřel. Když Strindberg ve své autobiografii líčí, jak ve dvaceti letech začal psát dramata, budí to dojem výbuchu přírodních sil” (doslov Gunnar, Strindberg 2000: 738).

### 3. Zvenčí dovnitř a zevnitř ven

„Poznáme jen jeden život, a to svůj vlastní.“

/August Strindberg/

V této kapitole se pokusím vystihnout to, co ovlivnilo tvorbu Strindberga a co je pro ni příznačné. Zmínka tedy bude o zrodu individualismu, montáži motivů, tématu neúplnosti, zápasu jako dramatickém principu či aplikaci některých Freudovských teorií v jeho díle.

Řada soudobých dramatiků cítila potřebu vypudit divadelní kaširovanost z divadelní scény a především pak z dramatických textů. Rezignace na divadelní vnějškovost a obrat do nitra postav není typická jen pro dramatické texty, ale potřeba pravdivé výpovědi se odráží i v novém přístupu k herectví. Stanislavskij vytváří svou hereckou metodu, která se staví proti Diderotově *Paradoxu* o deklamačním herectví. Tato společná tendence obratu do vlastního nitra pravděpodobně souvisí s pokrokem a vývojem v oblasti vědy a psychologie<sup>16</sup>. Právě psychologie v tomto období začíná na člověka nahlížet více individuálně, lze se také bavit o zrodu individualismu, kdy je v centru zájmu lidské nitro. Strindberg měl neustálé tendence sám sebe analyzovat<sup>17</sup> a byl velkým obdivovatelem vědy a pokroku. V jeho korespondenci se vyjadřuje takto: „Myslím, že literatura by se měla zcela osvobodit od umění a stát se vědou. Spisovatelé se musí svému řemeslu naučit studiem: psychologie, sociologie, fyziologie, dějin, politiky“ (Robinson 2013: 98). S tímto novým (moderním) pohledem na literaturu začal Strindberg využívat princip montáže, který se stal příznačný pro následující vývoj umění. K principu montáže se také váže princip náznakovosti o kterém Strindberg mluví již ve své předmluvě ke *Slečně*

---

<sup>16</sup> Výraz psychologie se začal užívat až od poloviny 19.století. Freud zpočátku využíval jen dvě hlavní terapeutické metody, kterými byla elektroterapii a hypnóza doplněná koupelemi a masážemi.

<sup>17</sup> Lze to číst i v řadě jeho děl (*Bláznova obhajoba, Inferno,...*). Také nás to odkazuje k Freudově psychoanalýze.

*Julii*<sup>18</sup>, kde se v souvislosti s tím zmiňuje o krizi divadla, které se pokoušelo staré formy naplňovat novějším dobovým obsahem, ale neúspěšně.

„Každou životní událost - a to je poměrně nový objev - vyvolá obvykle celá řada více či méně hlubinných motivů. Divák si však zpravidla vybere ten, který je pro něho nejsnáze pochopitelný nebo je nejlichotivější pro jeho úsudek” (Strindberg 2000: 69). Pro dílo Strindberga je charakteristické, že dává důraz právě na duševní život postav a zaměřuje se na existenční boj jedinců, který neprobíhá ve fyzické rovině, ale právě té psychické. A tak jednání svých postav motivuje celou řadou okolností, díky čemuž nelze dojít k jednotnému výkladu. Právě motivační rozmanitost pokládal Strindberg pro svou dobu za typickou a tedy i důležitou pro jeho tvorbu. Odsuzuje měšťáckou představu o nehybnosti duše, která se přenesla do divadla a které podle něj vytváří neměnné charaktery, neboli typy. Strindberg pragmaticky odmítal věřit na jednoduché divadelní postavy, jelikož si byl vědom rozmanitosti lidského duševního života. „Mé duše (charaktery) jsou konglomeráty kulturně vývojových stupňů minulých i současných, útržků z knih a časopisů, kousků lidí, cípků utrhaných ze svátečních šatů, které se proměnily v hadry, přesně tak, jak je poskládaná i lidská duše. Kromě toho poskytují také něco zpráv o původu a růstu: nechávám slabšího okrádat silnějšího a opakovat po něm slova, nechávám duše, aby si braly ‘ideje’ neboli sugesce jedna od druhé, od prostředí, od charakteristických znaků, a rovněž využívám ‘přenosu myšlenek’ prostřednictvím neživého média” (Strindberg 2000: 70).

Hořínek ve své studii o Strindbergovi (1995: 24) hovoří o novém způsobu vytvoření dramatických postav skrze užití dramatické psychologie, což u něj považuje za důležitý umělecký objev. Poukazuje především na to, že Strindberg cíleně ignoroval ustálenou typologii statických charakterů a na dramatickou postavu pohlížel spíše jako na proces se svébytnou vnitřní polaritou a dynamikou, která se divákovi nevyjevovala na základě pouhých reakcí na situační podněty se všemi charakteristickými návyky tehdejších

---

<sup>18</sup> Ejzenštejn to též pojmenovává jako princip nedokončování.

dramatických principů. Naopak její charakter se odrážel již ve vrozených dispozicích a na základě odžití skutečnosti, která se následně rozvíjela či proměňovala ve střetech s jinou postavou. U Strindberga to bývá především ve střetu s postavou opačného pohlaví. „Proti takovému Čechovovi, který dramatické rozpory tlumí a zamlžuje složitými podtexty, vystupují u Strindberga na povrch s exhibicionistickou vervou a maximální otevřeností, uvolňují a rozvíjejí se v podmínkách vypjatých, extrémních situací” (Hořínek 1995: 25). Také poukazuje na proměnlivý proces výstavby děje, když jeho dramata dospějí do zlomu, kdy ‘hra’ postav přestává být nevinnou hrou, neboť přechází do kruté reality, která s sebou přináší ničivé následky. Přesněji řečeno v této fázi dramatu končí vzájemné taktizování či intrikování postav, které najednou stojí čelem přímo ničivé pravdě. Hořínek tento zlom označuje za divadlo krutosti, kdy odhalená pravda ničí veškeré společenské masky a především konvence, neboť z nevinné hry se stává skutečnost. Tento princip zlomu Strindberg často aplikoval ve hrách, kde hlavním tématem byl právě zmiňovaný souboj pohlaví, který je také často označován jako souboj mozků.

V rámci naturalistického dramatu byl Strindberg průkopníkem a to především v dramatu *Otec*, kde popisuje psychologický boj mezi mužem a ženou. Ostatně s tímto motivem dále pracuje i ve svých dalších dramatech: *Slečna Julie*, *Věřitelé*, *Tanec smrti* atd. V každém z těchto zmíněných dramát však hranice posunul dál. To lze doložit na *Slečně Julii*<sup>19</sup>, kdy překonává schematismus *Otce* tím, že zobrazuje lidské jednání přímo závislé na iracionalitě pudovosti a přitažlivosti, které se v složitějších souvislostech následně ovlivňuje i sociální motivace.

„Strindbergova dramatická psychologie má svůj vývoj i svá omezení. Vycházejíc málem z biologického pojetí zápasu pohlaví, bere brzy do hry i determinace a motivace sociální, k nimž v dalších fázích přistupují motivace etické, existenciální a náboženské. A při všech těchto proměnách zorného úhlu, provázených i proměnami dramatické techniky, trvá dráždivý

---

<sup>19</sup> Právě ve zmiňované *Slečně Julii* Strindberg aplikoval darwinismus jako jistou zákonitost lidského soužití, kde vítězí silnější. „Takové chápání se i u Strindberga dobře snášelo s vlivem teorie dědičnosti, v níž si - v souvislosti se svým viděním determinovanosti člověka a jeho osudu původem a prostředím - tak liboval naturalismus” (Vostrý 2010: 142).

moment tajemství lidské duše, ona neznámá, kterou lze pouze tušit a kterou ani sebe důkladnější analýza nedokáže lapit do formulky” (Hořínek 1995: 17).

V rámci analýzy jeho díla lze aplikovat hned několik **Freudovských teorií**, neboť využívá vnitřní, nevědomou a psychologickou kauzalitu. Experimentuje s potlačovanou realitou a polemizuje nad pravdou jako složitou a nepoznatelnou, právě skrze individuální odlišný pohled. Strindberg pravděpodobně jako první dramatik hojně využívá otázku podvědomí a nevědomí. V jeho díle se také odráží výklad snů a podtextové tendence, kdy je řada motivů nevyslovených a nepřiznaných. Mísí racionální s iracionálním, vědomí s nevědomím a reálné s fantastickým.

Zajisté byl také Strindberg dobře obeznámen se studii o hysterii za kterými stál Sigmund Freud společně s Josefem Breuerem, neboť se ve svém díle ztotožňuje s Freudovskou myšlenkou, že: „[...] zážitky z raného dětství, ať už se nacházely vědomě ve vzpomínkách, či nikoli, zanechaly stopy na vývoji dané osobnosti a především vytvářely dispozici pro pozdější nervové nemoci [...] tyto rané zkušenosti, které položily základ pro hysterii, byly sexuální povahy” (Sheppardová 2020: 76). Strindberg byl také dobře obeznámen s přednáškami Sigmunda Freuda o fixaci na trauma, o odporu a vytěšňování, o vývoji libida a formách sexuální organizace.

V rámci percepce díla je také potřeba se bavit o podtextovém principu, jenž Strindberg hojně využívá. **Podtext** lze zjednodušeně vysvětlit jako význam, který není explicitně vyjádřen, ale odvozuje se od interpretace v určitém kontextu. Jedná se tedy o jisté významové vrstvení, které vytváří jistou dynamiku a napětí mezi promluvami postav a jejich jednání. Podtext pracuje také s termínem nevědomí: „[...] vytváříme text, který se odvíjí uvnitř díla samého a probleskuje v určitých ‘symptomatických’ momentech, vyznačujících se víceznačností, uhýbavostí či přemrštěným důrazem [...], co dílo neříká, a jak to neříká, může být stejně důležité jako to, co artikuluje” (Eagleton 2005: 236). Podtext je tedy velmi důležitý pro pochopení doslovně psaného textu, lze ho označit jako jeho **vnitřní smysl**.

„Strindbergova schopnost ukryt ve sledu replik myšlenku za slovy, zatímco myšlenky tvoří drama pod těmito slovy a nakonec účinně vytrysknout na povrch, byla něčím epochálním a pro moderní dramatické umění novým” (Strindberg 2000: 746).

Podtext navíc obsahuje prostor pro divákovu domýšlení a zároveň materiál pro herce, tak aby svou hrou tento prostor divácké fantazii nabízeli. „Potenciálním obsahem podtextu není tedy (jen) to, co zůstává nedosloveno, ačkoliv si to postava může myslet, ale to, co zůstává nedomyslono: to znamená, že podtext je spojený se samotným stále nedokončeným procesem tvorby potenciálních myšlenek, představ a vysvětlení” (Vostrý 2010: 144).

Ve Strindbergově díle se také odráží dobrá obeznámenost s pracemi soudobých badatelů v oblasti hypnózy či sugesce.<sup>20</sup> O psychologických teoriích Nancy School prosazujících hypnózu se zmiňuje ve své eseji *O psychické vraždě* z roku 1887. Zajímal se o práci kriminologa Lombrosa a shromažďoval s hlubokým zájmem všemožnou literaturu na téma šílenství. Byl fascinován spisy Otty Weininger, rakouského filosofa, který roku 1903 vydal publikaci *Pohlaví a charakter*, která se dočkala kritického ohlasu především až po jeho sebevraždě, kterou spáchal ve věku 23 let. Weininger byl též svého času označován jako misogyn a antisemita. V jeho zmiňované publikaci o pohlaví zmiňuje, že každý člověk má v sobě ženský a mužský princip. Mužský aspekt jedná vědomě, morálně, logicky, aktivně a produktivně, zatímco ten ženský je amorální, bezvědomý a pasivní. August Strindberg o této publikaci napsal, že Weininger konečně vyřešil problém ženské otázky.

---

<sup>20</sup> Mezi ty patří například Bernheim, Charcot, Liebault či Maudsley.

#### 4. Intimita otevřené výpovědi

*„Nedalo by silné postranní světlo (reflektor nebo podobně) herci novou možnost posílit mimiku tváře tím nejmocnějším prostředkem, totiž hrou očí?“*

*/předmluva ke *Slečně Julii*, Strindberg 2000: 72/*

Slovo intimita pochází z původního latinského slova *intimus*, což lze doslovně přeložit jako vnitřní, niterný či něco co je ukryté před zraky ostatních. Řada teoretiků považuje intimitu za základní lidskou potřebu, která je brána jako klíčový ukazatel duševního zdraví. K dosažení intimity dle Trestrové (Trestrová 2011: 16) jsou důležité dva předpoklady: sebeodhalení<sup>21</sup> a partnerská citlivost. Strindberg často ve svých dramatech intimitu buduje skrze první zmíněný bod, tedy sebeodhalení skrze otevřenou výpověď postav, která vede k budování důvěry. Zároveň u svých postav vytváří i deficit intimity, kdy nedostatečná schopnost utvářet a udržovat intimní vztahy plodí deprese, nízké sebevědomí, pocit izolovanosti, úzkosti a osamělosti.

Strindberg vytvářel intimní prostředí nejen tím, že se zabýval nitrem postav, ale především tím, že do popředí postavil jedince. Byl přesvědčený, že dokonale zachycený život jednoho člověka může být pravdivější a poučnější, než kdyby se pokusil zachytit život celé rodiny či společnosti. Často v jeho díle můžeme vidět titulní postavu skrze jehož perspektivu pozorujeme celý děj, který se rozvíjí prostřednictvím její subjektivity. Jednota subjektu je zde nad jednotou děje. Děj je v tomto případě jako **sled výjevů**, a nemusí být nutně v kauzálním vztahu, tedy jeden výjev nemusí nutně vyvolat druhý jako je tomu v klasické výstavbě dramatu. Szondi to přirovnává k navlékání korálek na nit. Výjev coby korálek, který izolovaně funguje sám o sobě, ale jen dohromady tvoří náhrdelník. Zmiňuje také, že dramatické výjevy u Strindberga čerpají dynamiku z mezilidské dialektiky, díky tomu že obsahují moment budoucnosti.

---

<sup>21</sup> V rámci sebeodhalení („self-revealing“) dochází k ochotě zpřístupňovat partnerovi svůj vnitřní svět, tedy nejhlubší emoce, přesvědčení či názory. Zatímco u partnerské citlivosti („partner responsiveness“) je důležitá snaha přijmout partnera a pochopit jeho tužby.



Minulost a přítomnost se tu vzájemně proplétá, protože v žité přítomnosti domunují vzpomínky na minulost ke které se postavy stále vrací.

Ve svých dramatech, ale i v herectví usiloval o zobrazování pravdy. Domníval se, že moderní psychologické drama by mělo vykreslovat nejjemnější duševní záchvěvy, které má dramatik zapsat, ale jen herec usilující o pravdu je může zahrát. Vše výše zmíněné bylo podle něj možné dosáhnout především v komorním divadelním prostředí, protože jen tam může vyniknout sebemenší detail. Jeho Intimním divadlem a tvorbou v komorním prostředí se budu podrobněji zabývat v následujících kapitolách.

Strindberg měl dva výjimečné předpoklady pro svou tvorbu: touhu prosadit se a mimořádnou vnímavost k vnějším podnětům, které zaznamenával ve svém díle. Nebyl pouhý dramatik, ale také divadelní teoretik<sup>22</sup>, který své úvahy nejen zapisoval, ale také se je pokoušel praktikovat při psaní dramatu a následně pak ve svém Intimním divadle. Měl jasnou představu o moderním divadle a jeho směřování, o herectví, scénografii, ale i o pozici diváka v divadelní struktuře. Zvažoval, jak prostor a divadelní konvence ovlivňují herectví. Část svých myšlenek zaznamenal v předmluvě ke *Slečně Julii*, kde se pokusil definovat nárok moderního diváka, kterého podle něho: „[...] ze všeho nejvíc zajímá právě psychologický děj: našim vědychtivým duším nestačí vidět, že se něco odehrává, chtějí také vědět, jak k tomu došlo. Chceme vidět drátky, soustrojí, prozkoumat dvojité dno kufru, ohmatat si kouzelný prsten a zjistit, jak je spojený, nahlédnout do karet a objevit, jak jsou označené” (Strindberg 2000: 72).

Strindberg psal nejčastěji pod tlakem emocí, byl výbušný a excentrický, ale zároveň uměl být na zkouškách v divadle tichý a plachý, kdy poznámky či pokyny předával skrze drobné lístečky. Své emoce neuměl vždy převádět do přímých slov a tak často zlost vybíjel v rámci psaní svých dramatu. Toto puzení je označováno jako **autopsie**, kdy má autor tendence či puzení vypsát se ze všech svých osobních problémů.

---

<sup>22</sup> O teorii divadelní praxe se také zmiňuje v rámci esejí *O psychické vraždě* z roku 1887, *O Moderním dramatu a moderním divadle* z roku 1889.

Měl tendence k exhibicionismu a na svou dobu byl poměrně nediskrétní především ohledně svého milostného či manželského života, takže i jeho tvorba inklinovala k otevřené výpovědi. Možná právě díky svému psychickému rozpoložení se skrze svou tvorbu snažil vyrovnat se sebou samým, ale i svým okolím. Díky této autopsii má jeho dílo autobiografický základ. V předmluvě ke *Slečně Julii* vyčítá řadě autorům nereálnost dialogů, která nedovoluje postavám zrcadlit jejich psychický stav. Odmítá dialog jehož jediným cílem je klást hloupé otázky a získávat vtipné odpovědi. Právě díky tomu má jeho tvorba sklon k subjektivnímu dramatu, které se často také označuje jako osobní drama (Szondi 1969). Jeho momentální žitá zkušenost se odrážela v jeho napsaných postavách a právě vypjatá subjektivita je pro jeho tvorbu příznačná.

#### 4. 1. Subjektivní autorská perspektiva při tvorbě postav

*„Být spisovatelem neznamena básnit a vymýšlet to, co nikdy nebylo, psát naopak znamená vyprávět o tom, co člověk prožil. Spisovatelské umění spočívá v tom, že si člověk uspořádá dojmy, vzpomínky a zkušenosti.“*

/z dopisu sestře Elisabeth, 13. června 1882/<sup>23</sup>

Strindberg se ve svém díle zabýval subjektivním pojetím či osobním zaujetím postav právě skrze lidské nitro. Poučen základy psychologie a názorem, že známe nejlépe jen vlastní život a postoje, protože ostatním do hlavy nakouknout nemůžeme, i vzhledem k individuální výchově a postojům, vytvářel postavy na základě svých zkušeností. Jako jeden z prvních autorů začal odhalovat duševní život postav. Ten byl v dramatech doposud skrytý a až Strindberg ho mění na dramatickou skutečnost a staví ho do centru zájmu. Konflikty tvoří na bázi vnitřního duševního procesu postav, které bojují i sami se sebou nejen z druhými. V Strindbergovském

---

<sup>23</sup> Strindberg, August: Hry I, strana 748.

dramatu se tedy střetává vnitřní svět postav s tím vnějším skrze subjektivní perspektivu. Při budování postav Strindberg využívá principu montáže, kdy využívá několik psychických vrstev a protichůdných tendencí. „Tím, co je propojuje, se i zde stávají motivy (nejenom psychické či psychologické, ale takové, které strukturu postav spojují s motivickou strukturou celku včetně scénografie” (Vostrý 2010: 142).

Vraťme se, ale ještě na chvíli k Szondimu (Szondi 1969), který v kapitole *Krise dramatu* popisuje, že Strindberg mezilidskou vazbu klasického dramatu ruší úplně, nebo na ní nahlíží perspektivou hlavní postavy. Jeho dramata popisuje jako sled výjevů, kdy se osamocený subjekt sám sobě stává objektem. Z jistého hlediska to vycházelo ze samotného Strindberga, který inklinoval k prožívání sebe sama a neuměl si od žitých situací svého života vytvořit odstup. Byl výbojný, především díky své vztahovačnosti v kontrastu až s bolestivou přecitlivělostí. Jeho povaha byla komplikovaná, plná protikladů a i z ní čerpal pro své postavy. Často psal právě v návalech zuřivosti a tak není s podivem, že *Slečna Julie* vznikla za dva týdny a byla třetím ‘varovným dramatem’ pro jeho manželku, kterou podezíral z milostného poměru se správcem kodaňského sídla, ačkoliv to byl právě on, který svou ženu podváděl se šestnáctiletou sestrou onoho správce domu.

„Ve *Slečně Julii* jsem se nesnažil udělat nic nového, to totiž ani nejde, pokusil jsem se jen zmodernizovat formu na základě požadavků, jaké by podle mých představ lidé dnešní doby měli na divadelní umění klást. [...] Život totiž není tak slabomyslně matematický, aby v něm jen velcí požírali malé, stává se přece také, že včela zabije lva nebo ho aspoň připraví o rozum” (Strindberg 2000: 68). Strindberg ovládaný emocemi při psaní<sup>24</sup> nebral ohled na potencionální diváky/čtenáře a nebyl schopen se k textu opakovaně vracet. Tento netrpělivý způsob práce byl pro jeho tvorbu též příznačným rysem. Málokdy se objevovaly v rukopisech úpravy.

---

<sup>24</sup> „Myslím, že spisovatel v horečce je veden správně, i kdyby mu potom za střízlivého rozpoložení připadalo, že něco mohlo být jinak. Proto se skoro nikdy neodvážuju něco měnit, a když zasáhnu, tak to zničím. Summa summarum: co napíšu, to napíšu.” /Z korespondence nakladateli Bonnierovi 23. července 1888/

Nebyl zvyklý své formulace a dialogy pilovat či revidovat, a tak není divu, že v jeho dramatech můžeme často najít neuzavřené motivy, jednou zmíněné rekvizity, či jiné textové nedůslednosti. Ona nedůslednost ale není 'vadou na kráse' jeho díla jako spíše svébytnou poetikou. Není unáhleným tvrzením, že Strindbergovi byla jeho impulzivnost a zlost hnacím motorem ve tvorbě. To dokazuje i jeho další vyjádření, které uvedl v *Rozboru spisovatelského umění* roku 1875: „Koho posedne vztek, ten výtečně mluví a ještě líp píše.“ (Strindberg 1875). Jeho hlavní postavy spojuje **vnitřní zápas**. Díky tomu jsou často temperamentní, vyhrocené, ale také naivní a zaslepené. Onen vnitřní boj byl způsoben jeho vlastním chápáním mezilidských vztahů, které považoval jako neustálý **mocenský boj**. V jeho pozdějších dramatech po období *Inferna*, kdy se přiklonil ke křesťanství a tak postavy touží po spasení z jejich bezvýchodné situace.

„S neuvěřitelnou intenzitou, bezohlednou otevřeností a konkrétností vystavoval Strindberg na odiv konflikty svého vlastního komplikovaného nitra [...] všeobecně je nutno říci, že ono já, které tak často projektuje, bylo natolik mnohostranné a proměnlivé, že stále dokázalo produkovat novou a vděčnou dramatickou látku“ (Strindberg 2000: 743).

Znalost života a pohnutek Strindberga pravděpodobně není důležitá pro diváka a jeho percepci, ale stěžejní by mohla být pro inscenační tým při interpretaci jeho díla. Gunnar Ollén (Strindberg 2000) ve své studii nazývá Strindberga vědcem pro jeho zájem o historii, vědu, psychologii, zeměpis, filozofii, geologii, zoologii, archeologii, fyziku, mineralogii, srovnávací jazykovědy, mytologii, hudbu, náboženské vědy, umění, lékařství a mnoho dalšího. Strindberg byl do jisté míry především dramatik-psycholog, kdy za pomoci pozorného sledování svého okolí zachycoval reálné obrazy.

V osobním životě měl tendence k přehánění a zveličování a tak se i odžitá skutečnost mění v básnické stylizované dílo, nikoliv v přímý obraz skutečnosti. Reálná skutečnost je pouze základním materiálem, který Strindberg skrze své pozorování dramaticky rozzívá.

Konflikty postav jsou bojem protikladů, kdy se vedle staví různorodé gradující argumenty. „Strindbergův dialog ve skocích a neotřelost jeho názorů připravuje neustálá překvapení. Právě jako tvůrce impresionisticky

nevypočitatelného a proměnlivého stylu zapůsobil Strindberg přímo revolučně na švédský dramatický dialog” (Strindberg 2000: 747). Pro jeho konflikty bývá typické, že jde o souboj dominance mezi mužem a ženou ve kterých převládá touha se navzájem zničit, buď skrze odhalování či ubíjení skrze vědomosti. „Své lehce zranitelné já, pocit, že je pošlapaný odstrčený, si Strindberg v dramatech vynahrazoval tím, že ztvárňoval postavy vládců a nadlidí. V jejich osobách rozehrál naplno to silné já a vědomí nadřazenosti, pro něž mu jeho zakomplexovaná povaha a okolí nedávaly dostatečný prostor. [...] Strindberg usiloval o osvobození sama sebe a těch, o nichž si myslel, že se ocitli ve stejné situaci, od pocitu podřadnosti. Chtěl být silný muž, nadřazený člověk” (Strindberg 2000: 740).

V jeho pojetí vztahu chybí obětavost, laskavost či tolerance. Chybí jakékoliv mezi fáze vztahu, neboť vztah je omezený pouze na krajnosti, kdy dva hlavní aktéři neznají slovo kompromis či odpuštění.<sup>25</sup> Z okouzlení vznikne zuřivý pud či nervózní snaha prosadit se, která přeroste v nenávisť, kdy každý hájí své zájmy a odmítá ustoupit tomu druhému. Postavy se stále pohybují mezi vzájemnou žádostivostí a odporem. Neexistuje nic mezitím. To opět vycházelo z jeho vlastního pohlížení na vztah, neboť on sám trpěl komplexy méněcennosti, bál se impotence, chorobně žárlil a postrádal cit brát zřetel na partnerku a její potřeby.<sup>26</sup> Takovýto přístup ke vztahům pravděpodobně zapříčinily velmi brzké sexuální zkušenosti s prostitutkami. Strindberg byl originálním nápadníkem, ale jako milenec selhával. Sex bral jako nutnou přirozenost, kterou považoval za odpornou nikoliv zábavnou. Pojetí lásky tedy pro něj bylo spíše netělesné. „Dramatik miloval ženy, které se mu uměly postavit na odpor. „Boj mezi pohlavími rodí sílu,” říká Indrova dcera ve *Hře snů*. Strindberg zbožňoval okamžiky jiskřivé síly, která přerůstala v nenávisť. Jeho dramata jsou pověstná svými popisy nenávislné lásky s prvky zuřivého sadismu” (Strindberg 2000: 742).

---

<sup>25</sup> Touha po nich se ale objevuje v jeho posledních komorních hrách, kterými se budeme zabývat v pozdějších kapitolách.

<sup>26</sup> Pro lepší názornost můžeme uvést příklad z *Černých vlajek*, kde tvrdí, že žena nepotřebuje sexuální uspokojení, neboť namísto toho má radost z mateřství, kterou muž nemůže nikdy poznat.

Častým tématem je vampirismus, který se odráží především v ženských postavách, kdy žena od ostatních pouze přijímá, ale sama neinvestuje nic. Toto téma je stěžejní především pro *Věřitelé*, ale můžeme ho naléznout i v řadě dalších dramát. Tuto tematiku lze spatřit i v obrazech Edvarda Muncha, kterého Strindberg obdivoval. Neustálý boj s druhým pohlavím čerpal z vlastní osobní zkušenosti, ať už milenecké či manželské. „Jeho mužské sebevědomí bylo snadno a do hloubky zranitelné, pro ženské slabosti skoro nikdy nenašel ani trochu pochopení. Jak se choval sám, tak nechal vystupovat i své mužské hrdiny” (Strindberg 2000 :741). V řadě svých esejích aplikoval teorii, že sexuální válka je motivovaná nezločnou lidskou vůlí, nikoliv tělesnou touhou. Vítězí v ní ten silnější, co má bezohlednější mysl a dokáže druhého zhypnotizovat k podrobení. „Zvláště názorně lze Strindbergovu osobitou psychologickou metodu demonstrovat na aktovkách, které v komorních podmínkách a rozměrech vytvářejí z širších společenských souvislostí vyjmuté, takřkajíc vypreparované vzory, paradigmaty psychologických her, taktik a praktik” (Hořínek 1995:18).

## 5. Intimita roku 1907

Než se dostaneme k roku 1907, kdy je otevřeno Intimní divadlo, tak je třeba zmínit jeho duševní krizi, která ovlivnila jeho závěrečné období tvorby. Tento výrazný zlom nejen v jeho životě, ale i v díle lze datovat mezi lety 1894 až 1897, kdy pobýval v Paříži. Tou dobou prodělává duševní a tvůrčí krizi hraničící s šílenstvím - označovanou jako *Inferno*.

V tomto období nebyl Strindberg příliš finančně zabezpečen, cítil se osamělý a radikálně změnil své názory. Jeho tvorba se odklonila od naturalismu k niternějšímu způsobu psaní předznamenávající expresionisticko-symbolistické drama. Období své existenciální krize reflektoval ve své stejnojmenné knize *Inferno*, jejíž struktura je tvořena záznamy snů a vidin - ve kterých později hledal symbolické významy.

V období *Inferna* se místo psaní zajímal o různé druhy náboženských směrů, o okultismus a mysticismus či experimentoval s přírodními vědami.<sup>27</sup>

Na sklonku svého života se pak zabývá i synkretismem. „*Okultní deník* dokládá, že byl Strindberg nejméně po dobu šesti let po ukončení období *Inferna* floridně psychotický. Jeho duši ovládalo magické myšlení. Způsobovalo 'telepatické' prožívání. Jeho básnický transformovaným zrcadlením byly i jeho hry z té doby. Ne všechny. [...] *Strašidelná sonáta* z roku 1907 je groteskním snem a bezbřehým pesimismem, vzdáleným realitě světa. Obdobou je slavná *Hra snů* (1902), symbolicko-expresionistické drama, zrcadlící Schopenhauerovův filozofický podtext” (Vacek 2006: 4).

Hans-Göran Ekman ve své studii *Strindbergova postinfernální dramatická tvorba* (Strindberg 2004) zmiňuje, že Strindberg po této krizi využíval své již zpracované motivy a témata, ale nahlížel na ně skrze novou perspektivu. V dramatech po krizi také hojně využíval zvukovou složku a účelněji se

---

<sup>27</sup> „Od léta 1893 analyzoval jako alchymisté síru. Obsahovala uhlík. Nedošlo mu, že byla znečištěná. Opřel se o scestný výklad Haeckelova monismu. Položil základy „nové chemie”: scestné spisy „*Antibarbarus*” a „*Sylva sylvarum*” z let 1892 a 1894. A vyrobil zlato! Své bludy nikdy nekorigoval” (Vacek 2006: 4).

pracoval se smysly. To u jeho součastníků jako u Ibsena či Čechova nenajdeme.

Jeho subjektivní dramatika vrcholila právě po infernální krizi a tak je dnes toto období vnímáno jako předstupeň expresionismu. V posledních dramatech sílí pesimismus a často se odehrávají v neurčitém časoprostoru. Po období *Inferna* se z ateisty stal religiózní člověk, který hledal odpovědi na otázky života v Boží existenci a swedenborgovském mysticismu. Komorní dramata - *Bouřka*, *Spáleniště*, *Strašidelná sonáta* a *Pelikán* však od kritiky nezískala příliš mnoho pochopení.

### 5.1. Založení Intimního divadla

Strindberg již v manifestu ke *Slečně Julii* předznamenal, že po vzoru pařížského *Théâtre Libre* touží otevřít malé komorní divadlo.<sup>28</sup> Tendence zakládat komorní scény byly příznačné nejen pro Paříž, ale také Berlín, Stockholm či Mnichov. Psychologické a lyricky prolnuté komorní dramata ve velkých kamenných divadlech totiž většinou zapadly. „Velké rozměry oficiálních scén nutily herce přepínat, zjednodušovat obrazy postav a linie děje, hrubě nanášet barvy, hrát s vnějškovým pathosem“<sup>29</sup> (Kuchař 1971: 4). Tyto hry navíc nebyly přijímány soudobým publikem, které se chodilo do divadla ukázat a provotně se především pobavit. Strindberg v devadesátých letech 19. století napsal zmiňovanou předmluvu ke *Slečně Julii*, kde jasně vyslovuje požadavek inscenování hry na malém jevišti s komorním hledištěm. V té době vznikají podobné požadavky i v Mnichově kolem skupiny okolo Maxe Halba, který o intimním divadle uvažuje ještě dál a žádá zrušit hranice mezi hledištěm a jevištěm, tak aby herec mohl aktivně působit na diváka. Tento požadavek jakoby odpovídal na ruskou paralelu

---

<sup>28</sup> Vostrý ve své knize *Scénologie dramatu* zmiňuje, že právě v intimních či komorních divadlech vrcholila vývojová linie obratu k subjektivním lidským starostem i ambicím jako takovým.

<sup>29</sup> Lumír Kuchař: *Glosa k historii intimního volného jeviště v Praze.* ( K 100. Výročí narození Jiřího Karáska ze Lvovic), 1971.



Vjačeslava Ivanova, který si přál aby v moderním divadle byla posílena součinnost mezi hercem a divákem, tak aby se slily do jednoho těla.<sup>30</sup>

Vraťme se, ale zpět k předmluvě *Slečny Julie* na které můžeme demonstrovat Strindbergovo přemýšlení o divadle. Zmiňuje se zde také o vlastní výstavbě dramatu, kde cíleně ruší rozdělení na dějství, neboť divácky slábnoucí schopnost podléhat iluzi by během přestávky byla podpořena tím, že by divák získal čas přemýšlet. Strindberg se tedy od počátku své tvorby pokoušel o koncentrované dílo. Své *Intimní divadlo*, ale otevřel až 26. listopadu roku 1907 spolu s režisérem Augustem Falckem premiérou *Pelikána*. V Intimním divadle byl Strindberg nejen dramatikem, ale i dramaturgem a režisérem některých svých textů. Pro své divadlo tvořil především komorní hry skrze které se snažil vychovávat publikum dle svého mínění. Během prvního půl roku napsal Strindberg pro svůj soubor čtyři komorní hry: *Bouře*, *Spáleniště*, *Strašidelnou sonátu* a zmiňovaného *Pelikána*. V těchto hrách sílí absurdita lidského soužití, mizantropie a často se v nich objevuje téma lidské důstojnosti a osamocení. Také zde sílí představa člověka jako trýzněného a především je posílené vzájemné odcizení mezi postavami.

Před otevřením vlastního divadla napsal řadu pravidel, které uvedl v korespondenci s Augustem Falckem. Pravidla zahrnovala například zákaz alkoholu, žádné nedělní produkce, představení bez přestávek, absenci orchestru, text dramatu prodáván v pokladně, či zavedení letního provozu divadla. *Intimní divadlo* mělo kapacitu až 161 diváků a tak se označení 'intimní' vztahovalo spíše k jevišti, které disponovalo šesti metry na šířku a čtyřmi na hloubku. Místo obvyklé restaurace či divadelního baru byla v *Intimním divadle* společenská místnost pro dámy a kuřácká místnost určená pánům. Soubor divadla tvořilo jedenáct herců. Na repertoáru byly Strindbergovy hry, které doplňovaly hostující představení moderního dramatu ze zahraničí. Během krátké existence divadla zde bylo uvedeno pětadvacet Strindbergových her a odehráno na 2500 představení. Mezi

---

<sup>30</sup> Tamtéž.

nejúspěšnější inscenace patřili *Otec, Tanec smrti, Slečna Julie* a *Velikonoce. Pelikán a Strašidelná sonáta* byly přijímány s rozpakem pro svou výstřednost a většinou byli považováni za nevyhovující. Divadelní soubor *Intimního divadla* se účastnil i řady festivalů ve Skandinávii, ale i po Evropě. Divadlo fungovalo necelé tři roky a skončilo roku 1910 uvedením *Slečny Julie*. Zánik divadla souvisel nejen s nespokojeností Strindberga, který v technicky špatně vybaveném divadle nebyl schopný dostát svých uměleckých ambicí a tak byl s repertoárem věčně nespokojený. Ale především s tím, že se divadlo potýkalo s nedostatkem financí. Právě dluhy, které narůstaly už od roku 1908 mohli za bankrot divadla a jeho uzavření.

V roce 2001 prostor znovu otevřelo kulturní oddělení ve Stockholmu spolu s Královským dramatickým divadlem.

## 5.2. Cyklus komorních dramát

Strindberg v rámci svého díla napsal jedenáct jednoaktovek. Komorní hry byly koncipované jako dramatická obdoba hudebních komorních skladeb. Odpovídal tomu rozsah, dějová sevřenost a komorní počet postav. V rámci této kapitoly se zaměřím především na Strindbergův cyklus komorních her<sup>31</sup>, který vznikl během půl roku v rozmezí ledna a června roku 1907. „Přes subjektivizovanou perspektivu ich-dramatu založeného na stacionárním principu dospěl nakonec k uvolněné motivické kompozici komorních her. Našel tak způsob přímého znázornění a zveřejnění niterných procesů, zrovnoprávnil tak lidskou praxí a lidskou niternost jako dramatické činitele” (Hořínek 1996: 26).

Typickými tématy pro komorní cyklus jsou osamocení a falešné pohlížení na realitu. Jeho poetika se změnila po Infernální krizi, kdy opouští literární realismus a dává mnohem větší průchod svým fantaziím a díky tomu vzniká dílo na pomezí ničivé grotesky. „Působí především svým neobyčejně subtilním spojením přirozeného a groteskního, spontánního a bizarního, banálního a skutečně tragického. Naturalismus přechází v expresionismus

<sup>31</sup> Do komorního cyklu spadá *Bouřka, Spáleniště, Strašidelná sonáta a Pelikán*,

a expresionismus zase v naturalismus, přičemž okouzlený čtenář nebo divadelní návštěvník přechod sotva zaznamená a nikdy neví, zda se nachází ve skutečném nebo ve vymyšleném světě” (Gustafson 1998: 210). Po infernu také nastává v jeho díle odklon od naturalismu k symbolismu. „Strindbergova symbolická dramatická metoda kulminuje v komorních hrách posledního období, z nich umělecky nejvýznamnější jsou *Spáleniště* a zejména *Sonáta příšer*. [...] Cesta k pravdě zde vede přes pohřbívání iluzí” (Hořínek 1996: 23).

V rámci komorních her se Strindberg více zabývá fyziologií smyslů. Obhajuje šestý smysl jako vnitřní vidění či ‘třetí oko’ postav. Skrze smysly buduje nejen intimitu, ale snaží se i skrze ně vzbudit diváckou nejistotu a pochybnosti. Vzbuzování pochybností je ale příznačné pro celou jeho tvorbu. Lze zmínit drama *Do Damašku*, kde je pohřební průvod v hnědém a ani jedna z postav to nedokáže vysvětlit.

Častým principem v komorních hrách je postava zbavená nějakého ze smyslů (nejčastěji to je sluch nebo zrak). V *Pelikánovi* tento princip můžeme nejvýrazněji spatřit v Gerdě, která je napůl v polospánku a nechce se probudit, aby neviděla skutečnou realitu. S pomyslnou páskou na očích tedy jedná do doby, než jí ‘probouzí’ bratr Fredrik. V *Bouřce* je to postava Pána, který ke konci prohlédne: „[...] přijatá hluchota může zajít příliš daleko a stát se životu nebezpečnou” (Strindberg 2004: 428). Ve *Spáleništi* je to postava Studenta, který se v závěru přirovnává k náměsíčníkovi na římse a říká: „Vím, že spím, ale jsem vzhůru - a čekám jen na probuzení! [...] když se člověk narodí bez blány na očích, vidí svět a lidi takové, jací skutečně jsou... a to by člověk musel být prase, aby si liboval v téhle špíně. A když se člověk dosyta vynadívá do modrých obláčků mámení, obrátí pohled dovnitř a podívá se sám sobě rovnou do duše. A že tam je co ke koukání...” (Strindberg 2004: 470). Postavy dobrovolně zvolí náměsíčnost jako formu ochrany před vnějškem a zároveň i před sebou samými. Častokrát jsou jinými postavami označeny za živé mrtvolky. V *Pelikánovi* Fredrik oznamuje matce: „Jak jsi zabila sestru to víš nejlíp sama.” v *Bouři* je zase Pánovi několikrát sděleno, že z něj bývalá žena udělala žijící mrtvolu.

Ve zmíněných komorních dramatech se také často objevuje motiv ohně/světla a temnoty/smrti. Po infernální krizi se v Strindbergově díle odrazilo buddhisticko-schopenhauerovského poznání, které prohlašuje, že v utrpení člověk najde spásu a ve smrti vysvobození.

S dalším důležitým smyslem se kterým Strindberg pracuje je čich a chuť. Postavy jsou často pod vlivem vůně či chuti. Postava Studenta ve *Strašidelné sonátě* je pod vlivem vůně hyacintů, Kuchařka servíruje obarvenou vodu. V *Pelikánovi* postava Matky okrádá své děti na jídle a šidí jeho chuť. Sourozenci poté ve svém závěrečné jednání a svém exatickém vidění popisují jak skrze požár voní zapálené koření.

„Třeba ještě dodat, že v pravidelných intervalech dával najevo své pohrdání diváky, kteří se nechají podvést, kteří připustí, aby jim někdo 'házet písek do očí'. Zde se Strindberg jako dramatik opět ocitá v paradoxní situaci, ale vyřeší ji, protože ve svých hrách demonstuje právě to, jak si lidé v životě nechávají házet písek do očí nebo ho sami házejí do očí jiným” (Strindberg 2004: 562).

V komorních hrách staví děj na atmosféře místa, v odborné literatuře se často pracuje s pojmem psychologizace naturalistického prostředí. V cyklu, který vytvořil pro *Intimní divadlo* se také odráží filozofie víry a existencialismu. Díky jeho příklonu k víře po infernální krizi se v cyklu objevují biblická témata jakými jsou vina, trest, pokání či smíření. Pro jeho dílo je obecně příznačné, že poukazuje na absurditu a nemožnost lidského soužití, které plodí jen zlo a vzájemné ničení se.

V cyklu komorních dramát se také Strindberg výrazněji zaměřuje na minulost postav, která jim nedovoluje žít v přítomnosti. Postavy nejsou schopny vzájemně otevřeně komunikovat - vše tlumí ve svém nitru, což spěje k blížící se zkáze. Nicméně i přes veškerý pesimismus se postavy snaží právě o zmiňované odpuštění a smíření se. Výrazným motivem je také úpadek mravů ve stavovském prostředí (např. pokřivený vztah matky k dětem v *Pelikánovi*, která je lakomá nejen v materiální rovině, ale především v té mateřské), který se prolíná celým cyklem. Dalšími opakujícími motivy jsou: pokořený otec, nemožnost si půjčit peníze kvůli absenci přátel, touha po dědictví, vampirismus či realita ustupující snu.

## 6. Postavy v konfliktu s prostorem

“Strindberg ví, že dramatické postavy si nesou  
'prostředí' především v sobě” (Hořínek 1996: 15).

Strindberg trpěl klaustrofobií a tak uzavřený prostor často přirovnával k vězení či hrobu ze kterého není úniku. Na druhou stranu i velké otevřené prostranství v něm vyvolávalo úzkost. V rámci jeho díla se tedy můžeme setkávat s klaustrofobií v kontrastu s agorafobií. Pro jeho tvorbu je navíc typické, že skrze uzavřený prostor se snaží umocnit úzkost z lidské existence. V některých dílech buduje fobii z vnitřního prostoru jako je tomu například v novele *Osamělý* z roku 1903, kde popisuje pronajatý prostor, který nemá hrdina rád, protože mu připadá cizí a protiví se mu v něm setrvávat. Klaustrofobní atmosféru prostoru se snaží budovat v *Pelikánovi*, *Tanci smrti*, *Hře snů* a mnoho dalších. Také ale pracuje s fobií z intimního sdílení prostoru s jinými postavami.

V rámci komorního cyklu také účelněji pracuje s prostředím jako vězením ze kterého postavy neumí/nesmí odejít. Prostor nejsou postavy schopné opustit, protože je k nim váže nevyřešená minulost. Dokonce i Alfred ve *Spáleništi* říká, že se musí jít podívat na spáleniště plné popela, protože v domě zažil tolik zlého, že si mockrát přál, aby dům lehl popelem.

V *Pelikánovi* služebná Margret říká matce, aby z domu odešla, ale ta jí odpovídá, že nemůže kvůli vzpomínkám a sama Margret též zmiňuje, že ačkoliv chtěla odejít tak nemohla nebo snad nesměla. V *Bouřce* zase zůstává Pán v domě, kde bydlel se svou bývalou ženou. Až s jeho poslední replikou říká: „Zavři okna a potom stáhni rolety, aby se naše vzpomínky mohly v klidu uložit ke spánku! V klidu stáří! A na podzim se z tohoto tichého domu odstěhuju” (Strindberg 2004: 436).

Prostor v sobě nese jistou časovost, neboť je spojen s minulostí postav a právě s ní se řada postav vyrovnává skrze prostor, který mohou opustit či zničit jen za předpokladu, že si nevyřešené záležitosti z minulosti připustí či se s nimi vyrovnají - jen pak dochází k jakési očištění a smíření.

Neútné prostředí často vytváří jedna z postav. V *Pelikánovi* je to matka Elise, která nikomu nedovolí zatopit v kamnech a tak děti v domě mrznou a chtějí pryč. Ve *Strašidelné sonátě* je stařec Hummel označován za upíra, kdy se o něm tvrdí, že vysál všechnu šťávu z domu, takže ze všech přítomných zbyly jen takřka kostry. I v *Strašidelné sonátě* hrají důležitou roli kamna, kterými se též nedá zatopit. Skrze předepsané realistické věci v prostoru se nesnaží Strindberg budovat pouze prostředí, ale vytváří tak ucelenou obrazovou strukturu na základě které rozvíjí jednotlivé motivy. „Tyto motivy představují elementy, které se stávají impulzy či aspoň prostředím k jednání jistého druhu [...] co máme jako diváci nejen chápat, ale v rovině vyvolávané zrcadlovými neurony především pocítit: právě na základě toho se stávají i činiteli při budování potenciálního smyslu” (Vostrý 2010: 147). Mluvíme už tedy o motivické struktuře textu. „U Strindberga souvisí jak s principem svérázné montáže motivů, tak s tématem neúplnosti. Samotná scénografie tak vychází a formuje se na jedné straně z principu hry, který spolutvoří, a na druhé straně z tématu: můžeme říct, že právě v procesu realizace tohoto principu se stává tematizačním činitelem, který určuje výběr prvků, jejichž spojení zakládá její materiální podobu i (spolu)vytváří podmínky hry” (Vostrý 2010: 152).

### 6.1. Prostor vnější a vnitřní

„Jak vnějšek tak i vnitřek jsou intimní: vždy jsou připraveny se zvrátit, vyměnit si své nepřátelství” (Bachelard 1957: 216).

Již v první kapitole jsem zmínila, že Strindberg nepřemýšlel o scéně jako o kulisách dokreslující prostředí, ale naopak se snažil vytvořit reálný prostor pokojů/salonů skrze náznak. Dával tím prostor čtenáři/divákovi, aby si řadu věcí domýšlel a aktivizoval svou fantazii k doplnění obrazu. Nahrazoval tedy vnější prostor prostorem vnitřním. Nahlížel na postavy a prostor ve kterém žijí niterně zblízka do sebemenších detailů bez toho

aniž by musel ztvárnit celkový obraz světa. „Důležité u Strindberga pak není jenom odmítnutí nějakého hotového obrazu světa, ale jiný způsob jeho vytváření, zachycující s podrobnostmi i všechny jeho rozpory” (Vostrý 2010: 145). Dále profesor Vostrý vysvětluje, že vnitřní prostor u Strindberga nepředstavuje pouze individuální psychologický prostor, ale také místo, kde se střetávají síly utvářející univerzum, a to nikoliv obrazem jako jeho výrazem. „V pokojovém divadle tvoří perspektivu sledovaných scén už samotné soukromé starosti a nároky, hodné do té doby jen komediálního jeviště. Tyto soukromé a řekněme subjektivní lidské starosti a nároky jsou nazírané způsobem, který ovlivnila psychologie. [...] Reflexe soukromých starostí a nároků je tedy i v dramatu stále častěji ovlivňována soudobými vědeckými objevy pomáhajícími uspořádat osobní dramatikovu zkušenost v podmínkách, ve kterých obraz světa platný obecně před bouřlivými událostmi přelomu 18. a 19. století už dávno (aspoň pro tohoto dramatika samotného) neplatí” (Vostrý 2010: 142).

Strindberg účelně pracuje s prostorem vnějším a vnitřním. „Vnějšek a vnitřek tvoří dialektiku čtvrcení a zjevná geometrie této dialektiky nás oslepuje, jakmile ji rozehrajeme v metaforické oblasti. Vyznačuje se ostrou jasností dialektiky ano a ne, jež rozhoduje o všem. Aniž bychom si toho všimli, děláme z ní základ obrazů, které ovládají všechny myšlenky o pozitivním a negativním” (Bachelard 1957: 211).

Strindberg staví vnější prostor proti vnitřnímu a tím často buduje pocit odcizení postav od reality. Vnitřek může z ničeho nic postrádat svůj intimní charakter, jako vnější prostor může pozbyť své prázdno. Vnější prostor sebou také často nese vzpomínky a nepřichází z něj strach, a ve většině případů také nemá minulost. Buduje se zde také dialektika otevřeného a uzavřeného prostoru. Velkou pozornost věnuje oknům či dveřím, které pomyslně tyto dva odlišné prostory oddělují - meze mezi prostory se tedy stávají překážkami.

V *Pelikánovi* dominuje prostor vnitřní, kde matka brání všem otevírat okna, aby v domě uchovala alespoň část tepla, i přesto že je všude smrad po zemřelém otci. Služebná Margret nás na počátku hry informuje, že venku je fujavice a liják. Postavy celou dobu zápasí s prostorem, který jim připomíná

jejich dětství či mrtvého otce, ale neumí odejít. Strindberg často do popředí staví pochybnosti o jistotě vnitřku.

Prostor je nevětrané a studené vězení, které například Gerda v *Pelikánovi* přirovnává k hrobu. V *Bouřce* se střídají obě prostředí vnější prostředí zastupuje průčelí domu a vnitřní pak interiér bytu Pána, kde naopak okna a dveře nechává důvěrně dokořán. Ve *Spáleništi* je to pak vnější prostředí, které odhaluje skrze spáleniště minulost událostí prostoru vnitřního, tedy pašeráckou minulost rodiny. Díky požáru dům obnažil své nitro a především vztahy mezi jeho obyvateli. Příznačnou replikou je: „Co se do sněhu zahrabe, to v jarním tání vyplave.” (Strindberg 2004: 447). Ostatně Hořínek ve svém článku *Post infernum* (2004) píše, že můžeme mluvit o jakémsi principu pohybu zvenčí dovnitř a z vnitřku ven: „[...] jehož funkcí je poznání ve zúženém smyslu demaskování konkrétních přetvářek a lží, i v širším smyslu destrukce iluzornosti lidského údělu” (Hořínek 2004: 3).

Důležitým principem v komorních hrách je také jistý koloběh. Strindberg často proti sobě staví pohřební atmosféru s tou svatební.<sup>32</sup> Také pro vykreslení koloběhu využívá počasí a roční období. První napsaná komorní hra *Bouřka* končí příchodem podzimu a v poslední napsané komorní hře v *Pelikánovi* se v závěru vítají letní prázdniny jako opis smrti. Počasí často odráží napětí mezi postavami - například v *Bouřce* dusno a vedro protíná očistný déšť.

V komorních hrách jsou také často nejasné odchody a příchody postav. Skrze zvuk nám o nich dává Strindberg zprávu o jejich přítomnosti v jiném vnějším prostoru.<sup>33</sup> Někdy to ale buduje skrze intuici či paranoiu, čímž buduje nejistotu, pochybování či podezřívavost nejen postav, ale nás jako čtenářů či diváků. Právě tímto prostředkem vytváří základní náladu či atmosféru hry.

Tíhu minulosti nenese jen prostor, ale do jisté míry se Strindberg snaží minulost zpřítomnit i řadou snových obrazů a vidin, kdy postavy vidí duchy zesnulých či se jim vyjevují bludy. Minulost se neustále v rámci hry připomíná a stává se čím si niterním. Skrze bludy a vidiny také odcizuje

---

<sup>32</sup> Je tomu například v *Pelikánovi* či ve *Spáleništi*.

<sup>33</sup> V *Pelikánovi* je to Fredrik hrající na klavír.



přítomnost a nabourává realitu. Prolínáním snových obrazů s realitou je zároveň deformovaná hranice mezi skutečností a tím, co se odehrává někomu pouze v mysli. Připomeňme si například postavu Matky Elise v *Pelikánovi*, která slyší zesnulého manžela, Neznámého a jeho střetnutí s cizinci či postavu Žebráka, kterému je na rohu ulice připomínaná jizva po úderu od vlastního bratra.

Postavy zesnulých jsou v ději přítomné, byť se nejedná o fyzickou přítomnost. „Personifikují dávné křivdy, zločiny, minulost jen zdánlivě mrtvou. Nejsou ve světě živých cizorodým elementem, protože jsou s nimi spjatí nezrušitelnými svazky vin a tajemství” (Hořínek 2004: 4). Často se objevují v ději skrze symboly - v *Pelikánovi* mrtvého otce připomíná stále se houpající křeslo.<sup>34</sup> Nicméně ony mocnosti nemusí být jen přízraky, často je to jen přesvědčení postav o tom, že je někdo sleduje. V *Bouřce* je to postava Pána, který je přesvědčen, že jeho manželka Gerda se schválně přátelila s jeho nepřáteli a ty díky tomu o něm věděli vše potřebné a stali se tak detektivy. Sám Strindberg trpěl představou, že je neustále někým sledován. Po infernální krizi jeho halucinace a stihománie zesílili, pravděpodobně na tom měla velkou zásluhu konzumace absintu a drog. Nedomníval se, že se jedná o osoby, ale o jakési mocnosti, tedy vyšší princip, který nás pronásledováním trestá za to, že jsme v minulosti spáchali nějaké zlo. Tato vnější síla postavám často působí duševní i fyzické utrpení.

Po infernální krizi se v jeho díle začíná objevovat motiv viny. Částečně mohl být ovlivněn setkáním s Emanuelem Swedenbergem a seznámením s jeho dílem, které popisuje pozemský život jako utrpení.<sup>35</sup> Strindberg vedle sebe staví jakousi duchovní krajinu oproti křesťanské morálce coby vztah mezi transcendentálním a skutečným světem. Zaznamenává každodenní událost jako zprávu shora. Vykoupení lze docílit jen přiznáním hříchů a pokáním, jen tak náš vnitřní svět může dosáhnout klidu. Tyto “mocnosti” si později Strindberg ztotožnil s osobním pojetím Boha (Trávníček 2003).

---

<sup>34</sup> Tento princip nepřítomných postav na scéně, které jsou ale důležité pro atmosféru a jednání postav uplatňoval například již ve *Slečně Julii* v postavě otce, kdy ho na scéně stále připomínali jezdecké holinky.

<sup>35</sup> Toto téma je typické především pro *Hru snů*.

Častokrát přítomnost ustupuje snovému vidění či se vítá posmrtný život. Sourozenci v *Pelikánovi* po odhalení pravdy v závěrečném exatickém obrazu zmiňují o minulosti a vítají budoucí posmrtný život, kde konečně naleznou klid.

## 6.2. Rodina uvězněná v prostoru (reflexe bakalářské inscenace)

V poslední kapitole se pokusím reflektovat zkoušení *Pelikána* coby mé praktické části bakalářské práce. Vzhledem k tomu, že se nacházíme stále v procesu zkoušení, tak zde zaznamenám spíše jeho přípravy a prvotní dojmy z prostorových zkoušek.

V *Pelikánovi* je pro mě stěžejní téma odcizení v rodině. Strindberg zde zobrazuje rodinu, kterou ničí vzájemné spolubytí. Navzájem je k sobě poutá jen uměle vytvořené pouto na základě společenských konvencí a statutu rodiny. Hlavním tématem jsou zde lidé žijící v životní lži. Díky tomu, že se postavy vzájemně neslyší či na sebe hrají různé hry jsou vztahy chladné, takže samotu a životní zaslepenost si v sobě nese každá z postav.

Hlavou rodiny je po zesnulém otci lakotná matka, která už před jeho smrtí kradla peníze určené na domácnost a otop, či ředila jídlo dětem. Její lakota se ale především projevuje právě ve vztahu k vlastním dětem. Do jisté míry můžeme v rodině sledovat praktiky zákona džungle - všichni válčí proti všem. Nicméně před širší společností se snaží o obraz spokojené a bohaté rodiny, která si může dovolit jezdit na drahé dovolené a navštěvovat nóbl restaurace, byť ve skutečnosti jsou děti podvyživené a promrzlé.

Text mě nadchl pro svou atmosferičnost, kterou buduje Strindberg skrze kontrasty. Při prvním čtení mě na samotném počátku zaujala atmosféra postavená na 'hamletovském' kontrastu, kdy se mísí pohřeb otce se svatbou dcery.<sup>36</sup> Odér těchto událostí pak zůstává v nevětraném a studeném salonu, který v postavách vyvolává klaustrofobní pocity. Za velký klad textu považuji práci s prostorem už v textové rovině. Strindberg

---

<sup>36</sup> Tyto dvě události jsou pro mě natolik důležité, že jsem se je pokusila zaznamenat v pohybovém prologu.

předepisuje pouze houpací křeslo, stůl, kamna a červenou pohovku s přehozem. Každá z předepsaných rekvizit v sobě nese jistý motiv děje, jak jsem již zmiňovala v předchozích kapitolách. V určité fázy příprav jsem dokonce nabyla pocit, že prostor se zde stává další postavou, neboť s ním postavy od začátku bojují a do jisté míry prostor zastupuje mrtvého otce. Studený a vlhký byt je v závěru zapálen a děti najednou cítí vůně o které je matka celou dobu připravovala. V této chvíli mají sourozenci extatické vidění snesitelného života a oheň tu má očištnou funkci.

Na práci s tímto textem jsem se těšila také z toho důvodu, že se jedná o grotesku až s hororovými prvky. V rámci prostorového uvažování jsme tedy chtěli dodržet předepsaný prostor od Strindberga, ale dál jsme hledali možnosti rozehrání prostoru, tak aby ve vidinách matky skutečně ožival.

K scénografické spolupráci jsem přizvala Kláru Pavlíčkovou a Hanku Kessnerovou s kterými pracuji od počátku svého studia. Na prvních schůzkách jsme mluvily o jisté pokřivenosti prostoru, která je zapříčiněna vlhkostí, zimou, ale také v sobě zrcadlí pokřivené vztahy.

Mezi prvními inspiracemi tak byly filmy Tima Burtona či povídka Matka zrůd (Guy de Maupassant). Skrze inspirační materiály jsme se nejprve snažili sladit naší vzájemnou představu o atmosféře prostoru a až poté se snažili o jeho konkrétní podobu.<sup>37</sup>

Krom předepsaného jsme nad krb umístily polopropustné zrcadlo skrze které se pokusíme rozhrávat bludy matky, která postupem děje nejvíce bojuje s prostorem. V zrcadle se jí zjevuje mrtvý otec, kterého také vidí v houpacím křesle. Či slyší kroky venku, což ji připomíná situaci, jak otec opilý řval před domem. Scénu na učebně 222 tvoří houpací křeslo jako zástupný symbol otce, naproti němu je zašlé sofa na kterém po celou dobu spali služebné, zemřel zde otec a později zde spí i matka, když Axel opanuje prostor. V pravých dveřích z pohledu diváků je umístěn krb nad kterými je ono zrcadlo. V zadní místnosti je pracovna otce.

Strindberg v páté situaci píše, že ze zdi padá fotografie. O fotografii předtím ani potom zmínka už není. Rozhodli jsme se, že fotografii dodržíme a bude na ní matka s koněm. To pro nás značí onu touhu po dominanci a mít vše

---

<sup>37</sup> Finální podoba prostoru, která bude k vidění na klauzurách není zcela podle našich představ, díky finančním prostředkům. Přesto jsme se o jistý náznak pokřivenosti pokusili.

pevně ve svých rukou, ale také jsme díky tomu umístili biče na zeď, které později využívá Axel, který přebírá moc v domě. Bičem tak byla nahrazena předepsaná Axelova hůl.

Bylo pro nás také důležité ohraničit vnější a vnitřní prostor, neboť pro postavy je vnitřní prostor vězením, kde se nevětrá, aby se nevypustilo alespoň trochu toho tepla, co tam zůstává. Černé výkryty jsem tedy nahradili závěsy, které jsou vespod prolezlé plísní. Lidé zvenčí tedy vidí bělostné závěsy, a jen uvnitř člověk vidí hnílobnou špínu, která se dere výš. Zároveň se stále v procesu zkoušení snažíme hledat možnosti, jak rozehráť vnější prostor, aby se pro postavy uvnitř stával lákadlem a příslibem něčeho lepšího. Motiv okna je důležitý především pro matku, která se několikrát zmiňuje, že radši vyskočí z okna, ale i její děti vzpomínají, jak matku musely držet, aby z něj nevyskočila.

Nad dveřmi je pak požární hlásič, který zvukově hodláme využít v závěru, kdy za zvuku klavírní hudby a alarmu sourozenci shazují své oblečení, protože se poprvé cítí volní. Uvědomují si, že požár v kuchyni pro ně znamená brzké udušení s kterým přijde vysvobození.

Stylizaci kostýmů jsme se scénografkami vytvořily na základě protikladů postav. U každé postavy nám také pomohly asociace s pohádkovou bytostí či zvířetem.<sup>38</sup> V postavě matky spatřujeme od začátku jistý mužský princip, ostrost a živočišnost. Zvolili jsme tmavě rudou barvu dlouhých šatů, které zároveň zvýrazňují její pozadí a velká prsa. Šaty matky mají navíc v oblasti ramen špičaté vycpávky, které nám korespondují s motivem vampirismu.

V kontrastu proti ní stojí Gerda, která připomíná spíše porcelánovou panenku. Právě díky této asociaci u Gerdy jsme volili bledé barvy a z toho pramenila i naše potřeba sehnat blondřatou paruku. Bledá barva nám také asociovala jistou mrtvolnost, která je pro Gerdu na začátku příznačná.

V rámci jejího kostýmu jsme se snažili potlačit jakoukoliv ženskost a naopak posílit holčičí vzhled. V prologu má naddimenzovaný věnec, který ji zakrývá oči, což opět poukazuje na její 'život ve spánku'.

---

<sup>38</sup> U matky to byla baba jaga. V postavě Gerdy jsme se jednoznačně shodly na porcelánové panence a labuti. Asociací u Fredrika byl vlk a u Axela to byl černý myslivec/čert.

Axel jako důstojník v záloze se stále stará o to, jak vypadá a je v něm jakási pevnost pramenící z jeho povolání. Mezi prvními asociacemi se objevil černý myslivec, který se mění v čerta. V jeho barevnosti tedy převládla černá a opět potřeba změnit jeho světlé vlasy, zvýraznit obočí a přidat knír. Chtěli jsme v rámci kostýmu zvýraznit i věkový rozdíl mezi Axelem a Gerdou. Oproti tomu stojí Fredrik, který nemá peníze na nové oblečení, z většiny už vyrostl a tak mu je oblečení malé a to co mu zbylo po otci na něm plandá. Skrze roztrhané oblečení či boty demonstruje matce svůj stav. Na rozlepené botě například rozhrává orgasmus kokety, díky čemuž matka získá dojem, že je opilý.

Atmosféru kromě scény a kostýmů budujeme i autorskou hudbou. Se zvukem účelně pracuje již Strindberg v textové rovině, kdy rozvíjí objektivní a subjektivní zvuk. O přítomnosti Fredrika v domě dává vědět tím, že se někde za scénou ozývá klavír. Matka má zvukové halucinace, které slyší jen ona. Skrze zvuk se Strindberg snaží neustále znejišťovat diváka o tom, co je reálné a co nikoliv. Pracuje i se zvukem vnějším, což je zvuk deště, fujavice a bouřky. V rámci naší inscenace jsme se rozhodli kombinovat reprodukovanou hudbu s klavírní živou, kterou složil Jakub Borovanský. Bylo pro nás stěžejní najít jeden hudební motiv, který budeme moci variovat dle atmosféry, tak aby zazněl při první zmínce o tom, že Fredrik hraje na klavír a zároveň mohl být motivem závěrečného požáru.

Veškeré scénografické, dramaturgické či hudební přípravy probíhaly ve velké shodě.

Přijetí textu herci bylo více než kladné. Na čtené zkoušky hojně nosili inspirační materiály pro své postavy, ale i pro atmosféru hry. Se zájmem se zapojovali do diskuze o Strindbergovi, ale i při hlubší analýze textu při které jsme odkrývali jednotlivé motivy. U stolu jsme však příliš dlouho nezůstali, jelikož jsme cítili časový tlak způsobený pandemií, díky které máme jen šest týdnů na zkoušení bakalářské inscenace. Pokusili jsme se jít co nejdříve do prostoru, a s tím přišli i první mylné cesty. Po dvou týdnech zkoušení a první konzultaci s vedením jsem dostali zpětnou vazbu, že jsme obecní. A my to bohužel věděli. Sedli jsme si tedy opět k textu a konkrétně jsme se snažili odkrývat jednotlivé motivace a oblouk postav. Opustili jsme od

výkladu Gerdy coby malé bezelstné holčičky a naopak se v ní snažíme hledat i temnou stránku, kterou potlačuje ze strachu. U matky jsem se naopak snažili hledat, co nejvíce poloh a odlišit její jednání podle toho s kým se zrovna v prostoru nachází. U Axela jsme začali více rozlišovat dvě tváře, čímž jsme se trochu vrátili k původní asociaci černého myslivce.

Jako největší problém, který sleduji v rámci zkoušení je 'vzájemné neposlouchání', kdy herci od sebe navzájem nepřebírají impulzy, co jim dává druhý partner, ale často ani neposlouchají, co si říkají. Často také bojujeme s 'mrtvými' těly a prožíváním, které zdá se mi do tohoto žánru nepatří, naopak vytváří jen umělé pauzy a tím padá i tempo. Problematická byla i měsíční letní pauza, díky které jsem se po návratu vrátili na samotný začátek. Oceňuji, ale pracovitost našeho hereckého ročníku a především jejich nadšení v rámci tohoto zkoušení.

V současné době hledáme ostrost hereckého střihu a jistý nadhled nad postavami. Nicméně reflektovat celý proces zkoušení zatím nelze, neboť ještě nejsme v jeho závěrečné fázi, naopak každou další zkouškou vidíme jeho další možnosti.

## Závěr

V rámci bakalářské práce jsem se snažila analyzovat prostředky, kterými Strindberg budoval intimitu ve svém díle. Důležitým tématem pro mne také bylo, jak se jeho osobnost odrazila v jeho díle. V praktické části zkoušení jsem se pak tyto teoretické poznatky snažila aplikovat a předat hercům.

Strindberg byl bezesporu osobností, která přitahovala pozornost široké veřejnosti, díky svým radikálním a proměnlivým názorům, ale i díky jeho pokrokové dílu. Pokud bych na závěr měla shrnout proměnu jeho názorů v rámci tvůrčího období, tak při rané tvorbě byl ovlivněn anarchismem, Rousseau, Schopenhauerem a Nietzsche. Po infernálním období nastává odklon k víře, Swedenborgovi, Goethovi, Shakespeareovi a Beethovenovi, což se notně odráží i v jeho díle. Strindberg potřeboval být viděn, slyšen a rád provokoval. Řada psychologů se snažila rozklíčovat, jakým psychickým onemocněním Strindberg trpěl. Nejvíce se jich přiklání k diagnóze paranoidní narcismus. Ve své době byl jeho duševní stav středem sporů a debat, zvláště pro oficiální instituce byl personou non grata a tak se jim vyhovovalo, že byl Strindberg označován jako nemocný blázen. Někteří badatelé se domnívají a vedou spory, zdali jeho díla o vlastním šílenství nebyly fikcí.

Strindbergovo dílo ale stojí ve středu divadelního zájmu i nadále a ovlivnilo již řadu dramatiků. Zvláště poslední tvůrčí období Strindberga bylo podnětným zdrojem pro dramatiky 20. století. Max Reinhardt se prosadil ve dvacátých a třicátých letech o jeho německá uvádění, ale poté byl opět trochu opomenut. K pochopení a hojnému uvádění jeho děl začalo docházet po druhé světové válce, kdy si ho opět našla mladá generace předjímající absurdní drama. Strindbergovo dílo ovlivnilo řadu režisérů a dramatiků. Brecht a jeho epické divadlo se mohlo inspirovat právě *Štrašidelnou sonátou*, která se odchyluje od klasicistních principů k epickým. Kafka ve své korespondenci přiznává, že se pro svou tvorbu

často nechal inspirovat *Hrou snů*. Edward Albee se nechal *Tancem smrti* inspirovat pro své drama *Kdo se bojí Virginie Woolfové*. Mezi další patří: Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Friedrich Durrenmatt, Jean Cocteau.

Jeho pozdní komorní dramata pak předjímaly umělecké postupy divadla absurdity - Samuela Becketta i Eugena Ionesca či existencialistické tvorby Jean-Paula Sartra. Také Bergman se hlásí k jeho příznivcům - dokonce ve svém filmu *Fanny a Alexander* nechá jednu z postav předčítat z jeho *Hry snů*.



## **Prameny**

### **Použitá a citová literatura**

**EAGLETON**, Terry.: Úvod do literární teorie, Vydavatelství Triáda, 2005.

**EKMAN**, Hans-Göran. *Strindberg a pět smyslů: Studie Strindbergových komorních her*. Londýn a New Brunswick, New Jersey: Athlone, 2000.

**ESSLIN**, Martin. *The Theatre of The Absurd*. New York: Doubleday a. Comp, 1961.

**GUSTAFSON**, Alrik: Dějiny švédské literatury, Masarykova univerzita v Brně, Brno, 1998.

**HOŘÍNEK**, Zdeněk: Cesty moderního dramatu, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha, 1995.

**HUMPÁL**, Martin. *Moderní skandinávské literatury 1870-2000*. Praha: Karolinum, 2006.

**MACURA**, Vladimír: Průvodce po světové literární teorii 20.století, Brno, Nakladatelství Host, 2012.

**MAYER**, Michael. *Strindberg: A Biography*, Lives, Oxford: Oxford UP, 1987.

**MARKER**, MARKER, F. J., Z. Z. *A History of Scandinavian Theater*. Cambridge: Hoche, 1994.

**ROBINSON**, Michael: Studies in Strindberg, Norvik press series, London, 2013.

**SHEPPARDOVÁ**, Ruth: Freud: člověk, vědec a zrození psychoanalýzy. Praha, Euromedia Group, a.s., 2020.

**STRINDBERG**, August. *Hry I.*. Praha: Divadelní ústav, 2000.

**STRINDBERG**, August. *Hry II.*. Praha: Divadelní ústav, 2004.

**SZONDI**, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.

**TRÁVNÍČEK**, Jiří: Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy, vydavatelství Host, Brno, 2003

**TRESTROVÁ**, Olga: Intimita a závazek v partnerských vztazích. Brno: FSS MU, 2011.

**VACEK**, Jaroslav: Z historie: „Inferno“ Augusta Strindberga, Praha, 2006.

**VOSTRÝ**, Jaroslav: Scénologie dramatu, 2010.

## STUDIE

**HOŘÍNEK:** Post infernum - Divadelní revue, roč. 15/4 (2004), 29-35.

**KUCHAŘ,** Lumír: *Glosa k historii intimního volného jeviště v Praze. (K 100. Výročí narození Jiřího Karáska ze Lvovic.)* in ZÁVODSKÝ, Artur: *Otázky divadla a filmu II.*, Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1971, 127-140