

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie-dramaturgie činoherního divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Tvorba Augusta Strindberga v kontextu evropské dramatiky
přelomu století**

**Obraz „femme fatale“ ve vybraných hrách Augusta
Strindberga, Arthura Schnitzlera a Antona Pavloviče Čechova**

Adéla Čermáková

Vedoucí práce: prof. PhDr. Daria Ullrichová

Oponent práce: prof. MgA. Zuzana Sílová, Ph.D.

Datum obhajoby: 23. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Directing-dramaturgy of Dramatic Theatre

BACHELOR THESIS

**The work of August Strindberg in the context of European
drama at the turn of the 20th century**

**The representation of „femme fatale“ in selected plays of
August Strindberg, Arthur Schnitzler and Anton Pavlovich
Chekhov**

Adéla Čermáková

Dissertation supervisor: prof.PhDr. Daria Ullrichová

Dissertation opponent: prof. MgA. Zuzana Sílová, Ph.D.

Date of presentation: 23. 9. 2021

Academic title awarded: BcA.

In Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Tvorba Augusta Strindberga v kontextu evropské dramatiky
přelomu století – Obraz „femme fatale“ ve vybraných hrách
Augusta Strindberga, Arthura Schnitzlera a Antona Pavloviče
Čechova**

vypracovala 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.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Darie Ullrichové za odborné vedení této bakalářské práce.

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá obrazem dramatického typu „femme fatale“ ve vybraných hrách Augusta Strindberga, Arthura Schnitzlera a Antona Pavloviče Čechova. Jednotlivé typy těchto postav na příkladu Strindbergovy Tekly, Schnitzlerovy Evženie a Čechovovy Ljuby Raněvské porovnává a hledá u nich podobnosti a rozdílnosti. Nematá pozornost je v textu věnována dobovým souvislostem, jež nezbytně ovlivňovaly vstup „femme fatale“ do dramatiky a na jeviště, a zároveň byly určující i pro námi vybrané autory. Praktickou část bakalářské práce tvoří reflexe režijně-dramaturgické koncepce a zkoušení hry Augusta Strindberga *Věřitelé* (1888). Důraz je zde kladen na propojení s teoretickou částí této práce a na komparaci teorie a praxe.

Abstract

This bachelor thesis concerns itself with the archetype of the „femme fatale“ in the selected plays of August Strindberg, Arthur Schnitzler and Anton Pavlovich Chekhov. Examples of these characters – Strindberg’s Tekla, Schnitzler’s Genia and Chekhov’s Madame Lyubov Ranevskaya – are compared and contrasted. The thesis is also focused on the historical context which affected the evolution of the „femme fatale“ as well as the playwrights themselves. The practical portion of the text is a reflection of the rehearsal process of August Strindberg’s play *Creditors* (1888). The aim is to incorporate the theoretical aspect into the practical rehearsal process and compare them both.

1	Obsah	
1	ÚVOD	8
2	TEORETICKÁ ČÁST	9
2.1	DOBOVÉ SOUVISLOSTI	9
2.1.1	<i>Sociální nerovnost</i>	10
2.1.2	<i>Feminismus a krize sexuální identity</i>	10
2.1.3	<i>Weiningerovo Geschlecht und Charakter</i>	12
2.1.4	<i>Vliv Sigmunda Freuda</i>	14
2.1.5	<i>Nemožnost dorozumět se</i>	16
2.2	FEMME FATALE	17
2.2.1	<i>Tekla – žena upír?</i>	19
2.2.2	<i>Ljuba Raněvská – žena bez muže</i>	20
2.2.3	<i>Evženie – „femme fatale“ z donucení</i>	21
2.2.4	<i>Shrnutí</i>	22
3	PRAKTICKÁ ČÁST	24
3.1	VĚŘITELÉ – REFLEXE KONCEPCE A ZKOUŠENÍ BAKALÁŘSKÉ KLAUZURY	24
3.1.1	<i>Výběr látky</i>	24
3.1.2	<i>Časoprostor</i>	25
3.1.3	<i>Motivy a témata</i>	25
3.1.4	<i>Tekla, Gustav a Adolf</i>	27
4	ZÁVĚR	29
5	SEZNAM LITERATURY	30
5.1	PRIMÁRNÍ LITERATURA	30
5.2	SEKUNDÁRNÍ LITERATURA	31

1 Úvod

Těžištěm této bakalářské práce bude pokus o hledání styčných bodů ve vybraných aspektech tvorby Augusta Strindberga, Arthura Schnitzlera a Antona Pavloviče Čechova. Ačkoliv Strindberga dělí od Schnitzlera a Čechova jedenáct a dvanáct let, lze říci, že dynamické období kolem přelomu století sytilo jejich tvorbu a umělecké směřování stejnými podněty – i když na ně každý reagoval jiným způsobem a mnohdy je po svém předjímal, či se jimi naopak nechával inspirovat. Dodatkem lze zmínit, že všechny tři dramatiky spojuje také lékařsko-vědecké pozadí jejich tvorby (a života) a zasazuje ji do zvláštního kontextu – Čechov a Schnitzler aktivně působili jako lékaři a Strindberg začal studovat medicínu, aby ji sice nedokončil, ale celoživotně u něj přetrval hluboký zájem o přírodní vědy.

Pro účely této práce se jevílo jako neefektivní postupovat striktně chronologicky a ohraničit konkrétními daty období, ve kterém současně působili všichni tři zmínění autoři a vybírat hry pouze z něj. Jelikož podstatou práce je pokus o srovnání určitého typu dramatické postavy a nalézání vlivů a proudů, jež nástup tohoto typu v dramatické tvorbě ovlivňovaly, bylo záměrem hledat napříč tvorbou zmíněných dramatiků a neohlížet se na časovou různost vzniku her. Vybraná tři dramata vznikla v časovém rozmezí dvaceti dvou let, přičemž jejich vzájemný časový odstup nám může poskytnout obohacující úhel pohledu při komparaci.

Pokud bychom měli přesto sjednotit a charakterizovat období, ve kterém dramatici většinu svého produktivního života působili a jehož byli svými myšlenkami a názory neoddělitelnou součástí, nabízí se užití pojmu „belle époque“ či „fin de siècle“. Ten do sebe může vstřebat konec osmdesátých let, kdy vznikla hra *Věřitelé* (1888) Augusta Strindberga i poslední léta před první světovou válkou, kdy Arthur Schnitzler napsal tragikomedii *Krajina širá* (1911) – Čechovův *Višňový sad* (1904) je pak pro tuto éru datem vzniku příznačný.

Druhou část této práce bude tvořit propojení teoretické úvahy s reflexí koncepce a zkoušení bakalářské klauzury Strindbergových *Věřitelů*. Postavou Tekly se prolne hledání obrazu „femme fatale“ a jeho provedení na jevišti.

2 Teoretická část

2.1 Dobové souvislosti

Termínem „belle époque“ bývá označováno období od posledního desetiletí devatenáctého století po začátek první světové války. Existují i teoretické rámce, které tuto fázi dějin zužují na kratší úsek mezi lety 1895-1905.¹ Tato vymezení však vycházejí z ekonomických a politických reálií, které pro účel tohoto textu nejsou určující. V této práci budeme pojmem „belle époque“ rozumět ono výše zmíněné širší pojetí, přičemž budeme brát v potaz i to, co mu předcházelo.² Pokud budeme tuto éru nazírat paradigmatem uměleckých, sociokulturních a potažmo vědecko-filozofických směrů, jedná se období, kdy se umělecké proudy a filozofické rámce nezvykle intenzivně prolínaly a ovlivňovaly, a je tedy beze smyslu klást mezi ně nepřestupitelné hranice pevně daných dat.

Intelektuální ovzduší tohoto období v sobě neslo étos poprvé v romantismu vzedmušího se individualismu, který si po svém přizpůsobil a ovládl liberální kapitalismus. Ten umožnil nebývalý společensko-civilizační vzestup Evropy, která zaujímala přední místo v postupně se globalizujícím světě. Ruku v ruce s kapitalismem druhou polovinu devatenáctého století zdynamizovalo a také propojilo množství vědeckých vynálezů a objevů. Od osmdesátých let myšlenkový obzor tehdejších lidí upadal v úžas před vynálezy Edisona, Tesly, a mnohých dalších. Při výrobě začala být efektivně užívána elektrina, pozvolna se v evropských a amerických metropolích elektrifikovalo veřejné osvětlení a první tramvaje. Byl vynalezen telefon, telegram, gramofon, zdokonalila se fotografie a na konci století můžeme hovořit o začátcích moderní kinematografie. Stejný vzestup zaznamenával i chemický průmysl s barvivy, parfémy, hnojivy a léky. Na přelomu století mohli vyvolení jezdit automobily a na nebi bylo možno spatřit první pokusné lety vzducholodí a letadel. (KŘIVSKÝ, SKŘIVAN 2004: 15-28)

Neochvějná důvěra ve vědu, techniku, a potažmo i v lidské individuum a jeho schopnosti, však byla ve stejnou chvíli narušována vědomím toho, co se ve

¹ Srov. Petr, KŘIVSKÝ – Aleš, SKŘIVAN. *Století odchází: světla a stíny „belle époque“*. Praha: Nakl. Aleš Skřivan ml, 2004. [1. vyd. 1982]. ISBN 80-86493-12-1.

² Hra *Věřitelé* vznikla již v roce 1888 a stojí tedy na pomezí let osmdesátých a počátku posledního desetiletí století.

společnosti děje ve stínu těchto úspěchů. Roli „žalobců“ na sebe brali povětšinou umělci – spisovatelé, básníci, výtvarníci a dramatici, kteří mnohdy nevědomě svou kritikou předjímali i signifikantní problémy a otázky dvacátého století.

2.1.1 Sociální nerovnost

Jedním z výše zmíněných stínů všeobecného pokroku byla i prohlubující se sociální nerovnost a s ní spojená eskalace konfliktů. Se zvyšováním počtu průmyslových továren vzrůstal i počet dělníků a dělnic, kteří v rámci všeobecné industrializace výroby přicházeli v hojných počtech z venkova do měst za prací. Tímto odlivem obyvatelstva do měst, kde se soustředila výroba a pokrok, se zvyšoval rozdíl mezi životním stylem venkovanů, obyvatel měst a společenských elit. Pracovní podmínky dělníků byly tristní – zvyšovaly se normy, intenzifikovala se výroba a průměrná pracovní doba činila 12 hodin. Současně nebyl i v době nejvyšší prosperity dostatek bytů a prostorová kapacita většiny z nich neposkytovala důstojné hygienické podmínky.

Výrazem této skutečnosti bylo učení Karla Marxe a Bedřicha Engelse a praktickou odezvou těchto tlaků byl socialismus, komunismus a anarchismus – vědomí nespravedlnosti a víření spodních tlaků ve společnosti, přivádělo k těmto revolučním směrům i mnohé umělce.³ (KŘIVSKÝ, SKŘIVAN 2004: 47-51)

2.1.2 Feminismus a krize sexuální identity

Dalším vybraným problémem spojeným s „rubem“ společnosti, navíc úzce vázícím se k tématu této práce, byl feminismus a otázka postavení ženy ve společnosti. K ženské otázce se pojila i otázka mužská charakterizovaná, podle některých autorů, krizí maskulinity a z obojího vycházející problematika pojmání institutu rodiny jako takové. Nerovnost pohlaví zrcadlila nerovnost sociální a naopak – pokud by jedna z nich byla překonána, stále zůstávala ta druhá.⁴

³ K anarchismu a socialismu tendoval v mládí i Strindberg.

⁴ Dobrým příkladem propojování těchto dvou nerovností je Strindbergova *Slečna Julie*, či Schnitzlerova aktovka *Literatura*. Srov. Anna, GRUSKOVÁ. *Kolotoč medzi modernou a postmodernou* In: Táž. (ed.) *Dramatika viedenskej (vídeňské) moderny*. Bratislava: Divadelný ústav, 1999. ISBN 80-7008-102-3.; dále srov. Zdeněk, HOŘÍNEK. Strindberg

Erika Fischer Lichte hovoří o tom, že rodina, tradičně chápána jako útočiště jedince před ohrožením z vnějšku, čelila novým útokům z několika stran: „Radikální feminismus se tvářil, že si vystačí bez rodiny; utopický socialismus už plánoval její nahrazení, a marxismus diagnostikoval její přechodný, vykořisťovatelský, pokrytecký charakter, odsouzený k zániku.“ (Fischer-Lichte 2003: 355; překlad autorka).

Institut rodiny si přivlastnila měšťanská morálka. Rodina jako by byla malým vesmírem uzavřeným do sebe, který v malém měřítku odráží dění ve veřejném prostoru – zpochybnění legitimacy monarchistických systémů radikálními sociálními směry se jiným způsobem zrcadlilo v názorech argumentujících proti dosud nezpochybnitelné dominantní autoritě otce v rodině.

Už roku 1861 byla publikována kniha Johanna Jakoba Bachofena *Mateřské právo*, ve které autor předkládá tezi, jež označuje patriarchát za násilné přerušování kontinuity déle trvajících matriarchátů. (Grusková 1999: 95) Tato kniha měla dopad na další myslitele, kteří tuto myšlenku rozvíjeli. Ohlas podobných úvah můžeme sledovat přímo v díle Augusta Strindberga⁵, který napsal hru *Otec* (1888) právě pod dojmem článku jistého marxistického sociologa, který na Bachofena navazoval.⁶ (Sengoopta 2009: 197)

Pod vidinou ohrožení dosud nezpochybnitelné dominance patriarchátu se rozvinul, vedle postojů přitakávajících emancipačnímu hnutí⁷, i postoj ryze odmítající, který si za poslání zvolil potvrdit legitimitu maskulinní kultury – sexuolog Iwan Bloch považoval za nejrozvinutější vyjádření tohoto úsilí dílo Augusta

znova přečtený In: *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995. s. 16 n. ISBN 80-900066-8-X.

⁵ Pro zajímavý, avšak dobově podmíněný názor na feminismus a Augusta Strindberga srov. Gustav, PALLAS. *August Strindberg a naturalismus švédský*. Praha: Nakl. Julius Albert, 1933.

⁶ V *Otcí* (1887) Strindberg předkládá obraz „mohutného kola dějin točícího se pozpátku a ženy snažící se znovu získat nad muži převahu“ – to bylo podle Strindberga možné uskutečnit jen tím, pokud muž ztratí víru v sebe sama skrze zapochybování o svém otcovství (základním pilíři patriarchátu). (Sengoopta 2009: 197)

⁷ Mezi ty, již emancipační hnutí podporovali, anebo přinejmenším společenské pnutí s ním spojené reflektovali a pojili ho s obecnou touhou po svobodě jedince, patřil nezpochybnitelně Henrik Ibsen.

Strindberga a Otty Weininger, kteří pro své úvahy čerpali inspiraci především z filozofie Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho.⁸ (Bloch In: Sengoopta 2009: 59)

Anna Grusková používá pro označení výše popsaného zastřešující definici, když hovoří o „přehodnocení obrazu světa skrze vztah k pohlavím“ jako o kulturním fenoménu 19. století. (GRUSKOVÁ 1999: 95)

2.1.3 Weiningerovo Geschlecht und Charakter⁹

Jak již bylo zmíněno výše, spolu se Strindbergem, kterému se tato práce bude ještě podrobně věnovat, byl nejkomplexnějším vyznavačem misogynství Otto Weininger.¹⁰ Své filozoficko-vědecké (podle některých pseudovědecké)¹¹ názory na ženskou otázku (a na antisemitismus), zformuloval v knize *Geschlecht und Charakter* (1903). Ta se stala ve své době bestsellerem a tvořila součást kulturního povědomí společnosti přelomu století. Ačkoliv se z dnešní perspektivy,

⁸ K Strindbergovu ovlivnění Nietzschem srov. Joseph Wood, KRUTCH. *Modernism in Modern Drama: A Definition and an Estimate*. Ithaca: Cornell University Press, 1966 [1. vyd. 1953]. Chap. 2, Strindberg and the Irreconcilable Conflict.

⁹ *Geschlecht und Charakter* (Pohlaví a charakter, 1903). Elektronicky dostupné v německém jazyce: WEININGER, Otto. *Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle Untersuchung*. 15., unveränderte Auflage. Wien: Wilhelm Braumüller, 1916. Digitální kopie dostupná ze systému aleph: <https://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=004731986&local_base=SKC> [cit. 31.8.2021]

¹⁰ Strindberg v podstatě svou uměleckou tvorbou předjímal to, co se poté Weininger snažil podložit a vysvětlit vědecky. Určitěji o vzájemném ovlivnění obou mužů hovoří Sengoopta: „Weiningerův politický program se stal ještě explicitnějším, když dostal do rukou dílo Augusta Strindberga, který mu po jeho sebevraždě jakožto příbuznému duchu přišel vzdát hold.“ (SENGOOPTA 2009: 196). Je však třeba rozlišovat Strindberga a jeho teoreticko-filozofický postoj a Strindberga dramatika, jenž tento postoj převádí do divadelních her – jeho názory tu nejsou nikdy předloženy banálně a jednostranně. Hlasy mužů i žen jsou stejně relevantní, dialogy se skládají z rovnocenných, emočně nabitých a argumentačně vypointovaných střetů. V Strindbergově „souboji pohlaví“ není žena a priori odsouzena k prohře. (MEIDAL 2000: 15)

¹¹ Srov. Chandak, SENGOOPTA. *Otto Weininger: Sexualita a věda v císařské Vídni*. Přeložil Daniel Micka. Praha: Academia, 2009. s 22–23. ISBN 978-80-200-1753-6.

a nejen z ní¹², jeví jako zvrhlá, je plodem své doby a jako taková nám může pomoci pochopit, z čeho vyvěrala.¹³

Weininger zvolil interdisciplinární přístup, v rámci něhož čerpal ze soudobých filozofických teorií, vědeckých a lékařských poznatků, ale i z literatury a dramatiky – svůj výklad devalvace mateřství Weininger podepřel například analýzou Strindbergova *Otce* (1887).¹⁴ Významně se také inspiroval Freudovým pojetím ženské hysterie, jeho *Výkladem snů* (1899) apod.

Základní myšlenka Weiningerova díla vyznívá ve vztahu k ženám paradoxně. Některé body jeho teorie, které se zdají pro téma této práce zásadní například říkají, že: „Individualitu mužů žena pochopit nemůže; chápe pouze mužství a její pohlavní touha je prostým nutkáním být oplodněna mužem. (...) Žena je čistá neindividualizovaná hmota, jíž muž dává formu. (...) Jelikož žena neexistuje jako autonomní individuum, nýbrž pouze jako sexuální objekt pro muže, není žena ničím.“ (Weininger In: Sengoopta 2009: 198–199) V kontrastu k výše zmíněnému však Weininger přiznává ženě totální moc nad fyzickou reprodukci a významnou moc nad duchovní produktivitou úspěšných mužů. Sengoopta dodává, že „Z abstraktního hlediska kantovské etiky snad Weininger mohl prokázat, že ‚žena‘ není nic. Ale z konkrétnějšího, definitivnějšího hlediska skončil jeho komplikovaný, spleťový a scholastický argument tím, že potvrdil ženskou moc nad životem, muži a kreativitou.“ (Sengoopta 2009: 199)

Toto paradoxní vyznění mělo velký význam pro dramatiky a literaturu přelomu století po celé Evropě. Je otázkou, zda první (misogynská) a ve větší míře druhá (přiznání moci ženě) část jeho teorie ovlivnila řadu spisovatelů a dramatiků, kteří následkem toho otevřeli ve svých dílech do té doby umlčovanou otázku

¹² Jejím odpůrcem byl například Sigmund Freud, avšak přesto Weiningerovi přiznával geniálního ducha. (SENGOOPTA 2009: 14)

¹³ Ke kontextu příčin, přijetí a dopadu Weiningerova díla srov. Martin, C., PUTNA. *Obrazy z kulturních dějin Střední Evropy*. Praha: Vyšehrad, 2018. [Kap.] V., *Dolní Rakousy: Otto Weininger a vídeňská vzpoura proti biedermeieru*, s. 93-101. ISBN 978-80-7429-977-3.

¹⁴ V době před publikováním *Geschlecht und Charakter* se také intenzivně věnoval analýze Ibsenova Peera Gynta a pojetí „Já“.

ženské sexuality, anebo zda naopak umělci a spisovatelé ve své tvorbě téma, které bylo později vtěsnáno do teorie, předjímali.¹⁵

2.1.4 Vliv Sigmunda Freuda

O Sigmundu Freudovi jsme se letmo zmínili již výše. Systém výkladu snů, teorie sexuality, metoda psychoanalýzy a důraz na vytěsnění do nevědomí se stali pro přelom století zásadní a inspirovali mnohé umělce, vědce a intelektuály.¹⁶ Je přitom zajímavé, že námi vybraní dramatici jím nebyli ovlivněni (kromě Arthura Schnitzlera) přímo, ale ve vlastní tvorbě reflektovali podobné.¹⁷

U Strindberga bychom našli freudovská témata „před Freudem“ například v jeho prolínání snu a skutečnosti, nezřejmých, z nevědomí vystupujících a pudových motivací postav, v existenci archetypu „otce“, jenž trestá, a archetypu „matky“, která těší, ale zároveň v sobě obsahuje ženu-milenu, jež vysává a ničí – Robert Brustein hovoří v rámci Strindbergova díla o mužské slabosti, jako o impotenci a o symbolické kastraci mužských postav ženami. Příkladem toho může být svázání otce do svěrací kazajky v *Otci*, či epileptický záchvat Adolfa ve *Věřitelích*.¹⁸

Inspirace Freudem je zcela evidentní u Arthura Schnitzlera. Respektive je opět otázkou, zda se inspiroval Schnitzler přímo Freudem, či zda ve stejném období

¹⁵ V případě Augusta Strindberga můžeme zcela jistě hovořit o druhé variantě.; O vlivu Geschlet und Charakter v českém prostředí srov. HECZKOVÁ, Libuše. *1905 Ornamenty revoluce*. In: PAPOUŠEK, Vladimír (ed.). *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905-1923*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1792-5

¹⁶ Více k Freudově psychoanalýze, životě a díle viz SHEPPARD, Ruth. *Freud – člověk, vědec a zrození psychoanalýzy*. Přeložila Ivana Rybecká. Praha: Euromedia Group, 2020. ISBN 978-80-242-6779-1.

¹⁷K faktu, že Strindberg nemohl znát Freudovy teorie srov. Erika, FISCHER-LICHTE. *Dejiny Drámy: epochy identity v divadle od antiky po současnost*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003. ISBN 80-88987-47-4. s. 395

¹⁸ Více srov. Tamtéž, s. 394–395.; K freudovskému archetypu „otce“ a „matky“ srov. Robert, BRUSTEIN. *The Theatre of Revolt: Studies in modern drama from Ibsen to Genet*. Boston: Little, Brown and Company, 1964 [1. vyd. 1962]. Chap. 3. August Strindberg. s.103.

a „ovzduší“ císařské Vídně každý svými prostředky reflektoval to samé¹⁹ Rakouský dramatik byl rovněž lékařem a v jistém období se dokonce zabýval hypnózou a sugescí. Obojí ale později odsoudil a k Freudovu dílu se stavěl kriticky. Kriticky především v tom smyslu, že podle něho nevědomí a potažmo obecně chápanou „lidskou duší“ není možno plně definovat psychoanalytickými termíny ani jinými prostředky. (GRUSKOVÁ 1999: 25) Sám to pak dokazoval ve své dramatické tvorbě. Oba muže však pojila vážnost, kterou připisovali sexualitě a spojení duše a těla. Pro generaci Schnitzlera a Freuda pak byla charakterizující symbolická vzpoura proti otcům – „otec“ obrazně i fakticky reprezentoval staré pořádky a překonaný řád, který se právě na přelomu století začal rozpadat. Freud v této problematice za klíčovou pro lidskou psychiku považoval svou interpretaci oidipovského mýtu – primární konflikt mezi otcem a synem považoval dokonce za základní princip politiky.²⁰ (SCHORSKE 2000: 196–199) Schnitzler stál v generačně příznačné vzpouře proti světu otců na pomezí. V názorech, které implikoval i do svých her můžeme cítit náklon k obnovení věrnosti tradičním hodnotám a přitom vědeckou (lékařskou) kariérou podmíněné vědomí o moderní společenské a psychologické realitě, která tyto hodnoty činí irelevantními. Carl Schorske k tématu vzpoury proti otci shrnuje, že oba intelektuálové se shodovali v tom, že „za základní faktor určující lidské štěstí či neštěstí je nutno uznat instinktivní život“ a rozpor mezi úctou k morálnímu řádu otců a moderním vědomím nutné změny vyřešili tím, že „vědecké bádání odpoutali od moralistické základny a zaměřili ho na život pudů.“ (SCHORSKE 200: 31–34)

Anton Pavlovič Čechov byl dění v Evropě vzdálenější, ačkoliv byl jistě během svých cest do Evropy s nejnovějšími poznatky a teoriemi obeznámen.²¹ Pokud jsme u Strindberga i Schnitzlera hovořili o archetypu otce a o symbolické vzpouře

¹⁹ Jiří Stromšík hovoří o „paralelitě dvou tvůrčích přístupů k lidské psychice“, ale upozorňuje na to, že Schnitzler svou cestu nastoupil ještě dříve, než byly Freudovy objevy publikovány a na rozdíl od Freuda nepovažoval všechno podpovrchové v lidské psychice za nutně sexuální. (STROMŠÍK 1994: 97)

²⁰ Jiří Stromšík v eseji *Proč právě Freud?* ve zkratce shrnuje: „Vytvořil model věčného zápasu syna s otcem, ale sám byl patriarchálním typem par excellence.“ (STROMŠÍK 1994: 274)

²¹ Více o Čechovových cestách do Evropy srov. Donald, RAYFIELD. *Život Antona Čechova*. Přeložili Zuzana Vajdičková – L'ubomír Vajdička. Bratislava: Divadelný ústav, 2015. ISBN 978-80-89369-76-8.

proti němu, nepomíjí v metaforické rovině problém „otec“ ani Čechov. Erika Fischer-Lichte upozorňuje na to, že v trojici her *Racek* (1896), *Tři sestry* (1901) a *Višňový sad* (1904) stojí ve středu dění rodina bez otce. (FISCHER-LICHTE 2003:368) Otec absentuje zcela, anebo je latentně přítomen ve vzpomínkách a v tom, jak ostatní ještě za svého života ovlivnil. Čechov nepracuje přímo se zobrazovanou vzpourou proti patriarchálnímu systému, ale spíše poukazuje na situaci, která nastává v době zlomu, kdy tento systém sám odchází, anebo prokazuje svou nefunkčnost, a nový řád ještě není nastolen. Přímo nepojmenovává, kdo za jistý pocit krize ve společnosti může, ani nenapovídá, kam by se společnost měla ubírat v budoucnu – lidé si za situaci, ve které se nachází mohou sami, každý z nich je jiný, má své vědomé i nevědomé pohnutky k jednání a nikdy je všechny zcela nepostihne.

Svým přístupem a zachycením neuchopitelnosti lidské duše připomíná Čechov Schnitzlera. Fischer-Lichte pak v tomto směru předkládá zajímavou otázku k tématu zobrazenému ve *Třech sestrách*: „Proč se sourozencům nepodařilo zařídit si život podle vlastních představ a realizovat svoje sny? Otec a spolu s ním i patriarchální struktura rodiny už nepřichází v úvahu ani jako zdůvodnění, ani jako ospravedlnění; stejně tak nelze svalit vinu na hospodářský nedostatek nebo jiné vnější okolnosti, které by byly mimo ně samé.“ (FISCHER-LICHTE 2003: 370)

2.1.5 Nemožnost dorozumět se

Námi tři vybrané autory může spojovat také tvůrčím způsobem pojatá reflexe, na přelomu století oblíbené teorie, o nedostatečnosti řeči a jazyka pro vyjádření reality, lidských citů, pohnutek atp.²² Pokud se pokusíme zobecnit tuto tendenci, tak se v dramatech Čechova, Strindberga i Schnitzlera projevuje omezená možnost či nemožnost překročit hranice vlastního obzoru, která pak zapříčiňuje neschopnost lidí se domluvit – pochopit.

U každého z nich je to podmíněno jinými faktory. Strindberg zakládá nemožnost pochopení na podle něj biologicky determinovaném principu boje pohlaví a na sociálním darwinismu – i v ryze mužských dialozích anebo naopak v

²² Tato linie byla na začátku dvacátých let završena dílem Ludwiga Wittgensteina a má své kořeny už u Immanuela Kanta.; mezi díla, která přímo tematizují jazyk patří například Hofmannsthalův *Dopis lorda Chandose* (1902).

dialozích mezi ženami spolu lidé soupeří, mnohdy se slovy ničí.²³ Gunnar Ollén v této souvislosti hovoří o dialogu ve skocích, v kterém nelze předvídat následující repliku, neboť i dialog spojenců je u něj nabit bojem protikladů. Myšlenky se skrývají za sledem slov a vyvěrají na povrch mnohdy nečekaně: „Strindberg miloval situace, v nichž se jeho postavy střetávaly a navzájem ničily, buď se nemilosrdně odhalovaly nebo ubíjely vědomostmi.“ (OLLÉN 2000: 747)

Schnitzler a Čechov se svým impresionistickým způsobem poukazování na nemožnost dorozumění se mezi lidmi blíží. Jejich postavy o něčem hovoří, ale myslí na jiné. Závažné věci se odehrávají jako by mimo ně, mimo významy slov, která říkají. Rozhodují nuance a náznaky – lidé k sobě málokdy mluví upřímně, jako by hráli hru slov.²⁴ Jiří Stromšík o této podobnosti říká: „Podobně jako u Čechova zrají i v Schnitzlerových prózách tragédie pod povrchem, většinou mimo vědomí postav, zajatých dobrovolně nebo pod vnějším tlakem v konvenci, iluzích či sebeklamu.“ (STROMŠÍK 1994: 97)

2.2 Femme fatale

Typu „osudové ženy“ v dramatice se věnuje Erika Fischer-Lichte v *Dejinách drámy* na příkladu rozboru postavy Hildy z Ibsenova *Stavitel Solnesse* (1892). Nejedná se však o typ spojený primárně s dramatickým uměním. Naopak – podle Fischer-Lichte právě kvůli tomu, že drama si vyžaduje jevištní provedení před očima diváků – a ti byli na podobný typ na scéně připraveni až ke konci století – vstoupila do oblasti dramatických umění „femme fatale“ až poté, co ovládla poezii a literaturu, aby svou pozici naplno rozvinula ve dvacátém století. (FISCHER-LICHTE 2003: 382–387)

²³ Nabízejícím se příkladem může být aktovka *Ta silnější* (1889); Více k sociálnímu darwinismu viz Michael, GEORGE. *Sociální darwinismus*. In: Jiří, HANUŠ (ed.). *Dějiny kultury a civilizace západu 19. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002.

²⁴ Téma hry, která je ve své lehkosti vratká a pod jejímž povrchem už roste tragédie, je společné všem třem dramatikům – Zdeněk Hořínek u Strindberga hovoří o „manželských hrách“ a „herní“ podstatu vystihuje takto: „U Strindberga manželské hry nejsou pouhou duševní gymnastikou. Ve vrcholném okamžiku boje dochází k obratu, kdy končí hra a stává se nelítostnou skutečností (obvykle jde o definitivní pád jedné strany, většinou mužské), která už pokračování znemožňuje.“ (HOŘÍNEK 1995: 19)

Pokud bychom měli zmínit velmi stručnou charakteristiku kulturního typu „femme fatale“, archetypálně odkazuje k Evě jako původkyni dědičného hříchu žen, a poté dále do starověké mytologie. V druhé polovině devatenáctého století se však základní biblická tendence k hříšnosti posunula do roviny sexuálně přitažlivého démonična, jímž žena ovládá a ničí muže a jemuž nelze odolat. Právě v takové podobě vstoupily osudové ženy do dramatiky.²⁵

Fischer-Lichte jako první dramatickou „femme fatale“ uvádí Wildeovu *Salomé* (1891) a po ní následující Wedekindovu *Lulu z Ducha země* (1895) a *Pandořiny skříňky* (1904). (FISCHER-LICHTE 2003: 383)

Pozoruhodný je fakt, že právě doba, kterou teprve nedávno prvně otřásla ženská otázka, a v jejíž každodennosti ženy neměly moc, vliv a místo ve veřejném životě, vyprodukovala postavy silných žen, jež jsou schopny ničit pouhým pohledem a manipulovat okolí. Anna Grusková poukazuje na fakt, že obraz „femme fatale“ na konci století je přímým důsledkem patriarchálního uspořádání společnosti, která pasovala ženu do zcela pasivní, a i právně bezmocné role, takže své potřeby musela uskutečňovat oklikou – manipulací muže – přes jeho podvědomí, sexualitu atp. Grusková však současně poukazuje na důsledky, kterými toto nastavení věcí zatížilo muže a kterými byla neúnosná zodpovědnost za širokou rodinu, veřejnou správu atp. (GRUSKOVÁ 1999: 22) Vše výše zmíněné pak vytvořilo předpoklad pro krizi rodiny, neboť s modernizací společnosti se měnily i okolnosti a podmínky uspořádání, v němž fungovala, a to začalo v některých svých stěžejních bodech ztrácet půdu pod nohama.

Cílem této práce není zabývat se povšechně kulturním konstruktem „femme fatale“ a jejími kontinuálními historickými proměnami, ale naopak pokusit se konkrétně interpretovat její tři různá pojetí v zásadních dramatech tří světově významných dramatiků.

²⁵ O kulturním fenoménu „femme fatale“ více: Patricie, EBELOVÁ. *Femme fatale jako kulturní konstrukt: fenomén osudového ženství v kultuře historické a transkulturní perspektivě*. Disertační práce (PhD). Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Oddělení kulturologie – Ústav etnologie, 2016.

2.2.1 Tekla – žena upír?

Tekla bývá klasifikována jako příkladný Strindbergův typ ženy-upírky, jež vysává z mužů energii a parazituje na nich.²⁶ Takový výklad je jistě možný a má mnoho opodstatnění, avšak je dobré se tázat i po tom, co hraje, anebo by mohlo hrát v textu v její prospěch. Autor k takovému zamýšlení čtenáře přímo vybízí v poslední replice hry:

GUSTAV „Ona ho miluje?“ (Strindberg 2000: 178)

Gustavova otázka nutí čtenáře revidovat předchozí čtení textu a potažmo i vnímání hlavní hrdinky. Výše jsme se zmiňovali o metafoře lehkovážné hry, která se během okamžiku může změnit v tragédii – taková situace ve *Věřitelích* nastala právě ve chvíli, kdy se Adolf zhroutil k zemi. Autor nechává zcela na čtenáři (a potažmo režisérovi hry), jak poslední repliku vyloží – zřejmě si vědom její zásadnosti a možnosti převrátit předchozí významy. Pokud se zamyslíme nad celkovou Strindbergovou tvorbou, nad již zmíněnou dynamičností dialogů a prudkými dějovými a motivačními zvraty v jednání postav (zapříčiněnými pudovostí a mnohdy nevědomými impulsy z nitra), jeví se poslední replika jako ironická tečka za zápasem, který je zbytečný, ale přesto se bude stále opakovat. Nicméně interpretačně podnětné je i prosté konstatování, že žena – upír – miluje.

Tekla jako osudová žena dvou mužů ve hře vystupuje v několika polohách. S Adolfem vstupuje do sestersko-mateřské stylizace, kterou ho odzbrojuje i trestá. V dialogu s Gustavem se proměňuje v bezbrannou dívku z dřívějších dob jejich manželství a z dominantní pozice ustupuje do pozadí. Obě role Tekla užívá vědomě, ale nemusí za tím být nutně vypočítavost. Právě k tomuto se vztahuje i poslední replika hry. Tekla může být manipulátorkou, která muže vysává a zároveň je tímto svým způsobem miluje. Dosahuje svého sexappealem – tím muže kolem sebe pobuřuje, ale zároveň i vábí. Kdyby se tak nechovala, těžko by ji milovali a toužili po ní.

²⁶ Srov. Zdeněk, HOŘÍNEK. *Strindberg znova přečtený*.

Zajímavým aspektem hry je Teklino jakoby potlačené mateřství. Jedno dítě opustila a to zemřelo, druhé dítě dala k adopci. K Adolfovi přitom hovoří mateřskými frázemi – dělá z něj dítě, anebo se Adolf jako dítě chová? Je jí dominantní role vnucena, neboť se to od ní v tomto vztahu vyžaduje, anebo je to naopak ona, kdo muže po svém boku zbavuje mužnosti a síly vést?

Strindberg, ačkoliv sám měl zřejmě v těchto otázkách jasno, nechal ve hře všechny možnosti interpretace. Vyhraněný výklad výše zmíněného poskytuje Brusteinův freudovsky pojatý archetyp matky, syna a otce. Gustav podle něj symbolizuje otce, který se vrací, aby syna zbavil mužnosti za incestní poměr s matkou (Tekla). Adolfovo zhroucení na konci hry podle něj představuje symbolickou kastraci. (BRUSTEIN 1964: 103)

2.2.2 Ljuba Raněvská – žena bez muže

Je-li Tekla skutečnou „femme fatale“, která svým charizmatem manipuluje okolí (muže) záměrně, pak Ljuba Raněvská představuje typ, který o své naprosté převaze nepřemýšlí, nenakládá s ní uvědoměle. Je pro ni příznačná bezprostřednost, energičnost, přirozená touha být středem pozornosti, a především žít naplno. Oproti Tekle jako by Raněvská podléhala sama sobě, své povaze – to ji činí slabší. Je si vědoma toho, co si způsobuje svým chováním (rozhazuje peníze, užívá si i v nevhodných příležitostech, vrací se k milenci, který od ní chce peníze atp.), ale není s to něco měnit. Jestliže si Raněvská v hloubi duše uvědomuje – byť jen na vteřinu – marnost všeho, co ji obklopuje, Tekla sebereflexi v rámci pudu sebezáchovy naprosto odmítá, stejně jako její mužští protějšci – v tom tkví podstata Strindbergovy hry.

Zatímco u Tekly můžeme hovořit o mužských antagonistech, u Raněvské muže stejné síly a energie postrádáme. Již jsme zmiňovali, že Erika Fishcer-Lichte věnuje Čechovovým „rodinám bez otce“²⁷ kapitolu ve svých *Dejinách drámy* a podrobně pak z pohledu jednotlivých postav rozebírá hru *Tři sestry* (1901). Nás však bude zajímat, jaký dopad má rodinná situace ve *Višňovém sadu* právě na jeho hlavní hrdinku. Pokud se zaměříme přímo na Raněvskou a pomineme ostatní postavy hry, předkládá před nás Čechov vlastně muži opuštěnou a zrazenou ženu, která sice oplývá nebývalým charizmatem, díky němuž dokáže mít na druhé (zejména na muže) jistý vliv, ale v reálném světě jí to už není příliš platné. Není

²⁷ Autorka zmiňuje hry *Racek* (1896), *Tři sestry* (1901) a *Višňový sad* (1904).

to „femme fatale“ bojující a ničící, ale „femme fatale“, která sestoupila z trůnu a chce ze svého dosavadního života v přepychu vyždímat poslední špetky rozkoše a předstírané bezstarostnosti. Společnost bez otce – bez garanta řádu²⁸ – je jako utržená ze řetězu a nezastaví ji už ani osudové ženy.

Je-li u Tekly mateřství jakoby potlačené, deformované a vykloubené ze své podstaty, u Raněvské je zobrazováno velmi komplikovaně, s hlubokým pochopením pro složitost citů mezi matkou a dětmi. Raněvská je trvale poznamenána ztrátou syna – na rozdíl od Tekly se čtenář dozvídá, jak tuto situaci prožívala a stále prožívá, ale o dceru a potažmo schovanku, přehnanou péči nejeví. Od afektu přechází k frázi ale od ní zase k opravdovému citu. Z textu přitom víme, že je schopná se pro druhé obětovat, a to dokonce i tak, že tím sobě ubližuje (starala se o nemocného milence). Čechov před nás staví možná komplikovaný, netradiční, ale ne nutně prázdný vztah matky, „femme fatale“, k dětem – to bylo v době vzniku hry opovážlivé a v jistém slova smyslu zůstává dodnes.

2.2.3 Evženie – „femme fatale“ z donucení

Pro Arthura Schnitzlera bylo vždy téma ženské emancipace jedno z hlavních, kterým se ve svých hrách věnoval. Častý typ „sladkého děvčátka“, zrodivšího se z pokrytectví měšťanské morálky, přizpůsobivého a zmítaného muži, v jeho tvorbě postupně nahradil typ silné ženy uvědomující si svoji hodnotu, sílu, ale i bezmoc.²⁹

Právě tak lze hovořit o postavě Evženie z *Krajiny širé* (1911)³⁰. Zuzana Augustová pro ni použila v ediční poznámce k Schnitzlerově souboru her příměr „neblahá femme fatale“. (AUGUSTOVÁ 2014: 508) Pokud na ni však použijeme stejná kritéria jako pro Teklu a Raněvskou, Evženie své okolí nemanipuluje, ani si ho nijak zvlášť nepodmaňuje svým osobním charizmatem. Osudovou ženou se stává až v důsledku společenské hry a přežitých konvencí.

Na začátku prvního dějství se dozvídáme, že kvůli Evženie spáchal sebevraždu mladý talentovaný muž a na konci se kruh uzavírá další zbytečnou

²⁸Reprezentantem zašlého a už nic nenabízejícího „řádu“ je Firs.

²⁹ Jiří Stromšík hovoří o tom, že Schnitzler byl dalek démonizování ženy i impresionistickému imoralismu, ale s vlastní invencí pokračoval v ibsenovské linii. (STROMŠÍK 1994: 99)

³⁰ Hra byla napsána v roce 1910 a poprvé publikována v roce 1911.

smrtí mladého muže. Nejedná se přitom ze strany Evženie o lásku a touhu na život a na smrt, ale jednou o nenaplněné vzplanutí pianisty Korsakova, kterému Evženie odolá, a podruhé o románec, který Evženie uvědoměle ukončí, jakmile se vrací manžel. Na začátku hry se Evženie jako silná žena úzkostlivě snaží obstát sama před sebou a svou představou o životě, ale na konci si sama uvědomuje, že už se propadla do sítě společenské přetvářky – Korsakova zabije tím, že ho v rámci měšťanské morálky odmítne a Ottu zase tím, že mu pod rouškou té samé morálky podlehne.³¹ Evženiina nezáměrná osudovost, s kterou zasáhne do života dvou mladých mužů, stojí v absurdním kontrastu s Bedřichovou záměrnou lhostejností ke všemu a všem.

Pokud jsme se u Tekly a Raněvské snažili vystihnout, jakým způsobem se u nich projevuje fakt, že jsou i matkami, je tento aspekt neopomenutelný i u postavy Evženie. Výše jsme se zmiňovali o tom, že povětšinou udržuje před druhými dekorum. Emoce, které doopravdy prožívá zůstávají pod povrchem slov, v nitru – to však neplatí ve chvílích, kdy hovoří o synovi Percym. Dítě, které jako jediné cele patří ženě – matce – jí je de facto odňato. Evženie sama před sebou nadobro selhává ve chvíli, kdy vytouženému synovi píše, aby se zdržel. Je bez dítěte i bez muže.³² Uprostřed celospolečenské hry je nakonec odcizená sama sobě i druhým – přiblíží se pouze paní Meinholdové, když je v kritický okamžik spojí ještě nevědomá ztráta Otty.

2.2.4 Shrnutí

Výše představený pokus o nalezení a komparaci styčných bodů tří postav „femme fatale“ bylo možno vztáhnout i k praktické zkušenosti během bakalářských klauzur. Před tvůrci klauzury³³ (a zejména před hlavní představitelkou Tekly) stála otázka, jakým způsobem zpracovávat a přistupovat k postavám osudových žen

³¹ Evženie jako by byla předobrazem osudu mladé Erny. Ta se chová sebevědomě, svobodně, jako by ona měla být tou pravou „femme fatale“ budoucna, ale na konci už je konfrontována s životem – lhostejnou hrou – a autor dává tušit, že její život bude určovat stejná společenská konvence jako ten Evženiin.

³² Srov. Úvaha o mateřství v rozhovoru Evženie s paní Meinholdovou. „Evženie: Když jsou ženy jen matkami, není to správné, často mám takový pocit.“ (SCHNITZLER 2014: 114)

³³ Režie: Róbert Štefančík, dramaturgie: Adéla Čermáková, scénografie: Lucie Pangrácová, Tekla: Kristýna Jedličková, Gustav: Daniel Toman, Adolf: Goran Maiello.

v jedenadvacátém století, zejména pokud vlastní životní zkušenosti tvůrců zatím nepřesahují určitý práh věkové zralosti.

Aspekty, které na tomto dramatickém typu provokovaly před sto lety se se sexuální revolucí markantně proměnily a s postupující emancipací žen ztratily svou útočnost i další, ve své době odvážné vlastnosti, jež tento typ charakterizovaly. Téma ženské otázky, jež je ve *Věřitelích* silně přítomno se všakjevilo o to zajímavější v kontextu současného opětovného vzednutí se tohoto tématu po celém světě.

3 Praktická část

3.1 Věřitelé – reflexe koncepce a zkoušení bakalářské klauzury

3.1.1 Výběr látky

Drama Augusta Strindberga *Věřitelé* (1888) bylo napsáno ve stejném roce jako *Slečna Julie* (1888) a rok po jeho evropském debutu s hrou *Otec* (1887). Toto období Strindbergovy tvorby bývá označováno jako naturalistické, ačkoliv v hrách autor od počátku uplatňuje i nenaturalistické prvky – subjektivitu, snovost, iracionalitu, sugesci a utkvělé představy jednotlivých postav o světě.

Právě nesmiřitelnost názorů, neměnnost představ o sobě samých i druhých, a nemožnost vymanění se z tohoto kruhu, byly pro inscenační tým důvodem, proč vybral pro bakalářskou inscenaci právě tuto hru. Svou základní podstatou jsou *Věřitelé* blízcí Sartrovu *S vyloučením veřejnosti* (1944), které bylo na počátku rovněž ve výběru her k bakalářské klauzuře. K výše zmíněným důvodům přitažlivosti látky se automaticky přidal i Strindbergův proslulý „souboj pohlaví“, jenž je v každé době aktuální a provokuje k zaujmutí určitého postoje. V rámci zkoušení jsme se tak dozvídali mnoho o sobě samých a o vlastních stanoviscích, která nás překvapovala nekompatibilitou, ale často i kompatibilitou s odpověďmi na otázky uložené ve hře. Strindbergova dnešní optikou viděná „nekorektnost“ se ukázala jako nesmírně inspirativní právě nutností zaujmout k ní stanovisko, nenechat žádný z motivů a témat neutrální – obecný – a interpretovat hru s otevřeností, a zejména s přihlédnutím k individualitě každého z herců.

Výběrem *Věřitelů* jsme si museli být rovněž vědomi autobiografického prvku, který je ve hře obsažen.³⁴ Ten jsme se rozhodli nastudovat, ale nevěnovat mu v interpretaci hry přílišnou pozornost, neboť by nás důraz na život autora mohl svazovat a podsouvat nám interpretaci, jež by stranila Strindbergovu úhlu pohledu.

³⁴ Robert Brustein hovoří o inspiraci Strindberga vlastním životem, kdy sebe mohl přirovnat k Adolfovi, Teklu k Siri von Essen a Gustava k bývalému muži Siri Baronu Wrangelovi. (BRUSTEIN 1964: 103)

3.1.2 Časoprostor

Hra se odehrává během jednoho jediného dne v lázeňském městečku. Prostředí děje jsme v naší koncepci ponechali – významný a podnětný se nám zde jevil paradox tělesné očisty a duševního strádání.

Časoprostor hry jsme se rozhodli nepojímat dobově, neboť témata v ní vyřčená nejsou explicitně spjatá pouze s epochou, ve které vznikla. Rozhodli jsme se na scéně využívat současné prvky tak, aby celkový dojem působil nadčasově, odkazoval k jedenadvacátému století, ale přitom nebyl v rozporu s původním vyzněním textu.

3.1.3 Motivy a témata

Ve *Věřitelích* jsme svědky toho, jak zatvrzelé představy o druhých lidech fatálně ovlivňují vzájemné vztahy, jak sobectví dokáže zcela ovládnout chování a nemilosrdně ničit ostatní a jak přirozené přitom toto vše je pro každého člověka.

Strindberg nepřipouští střední cestu – přirozený pud egoismu je možné buď ovládat (potlačit), anebo mu zcela propadnout a neohlížet se na žádnou stranu. Současně je třeba brát v potaz, že všechny emoce, vlastnosti, jednání a jeho dopady, jsou u Strindberga vyhocené do nejvyšší možné intenzity.

Důležitým tématem hry je, kromě výše zmíněného, především otázka soužití ženy a muže a s ním spojené, autorem ekonomickým termínem řečené, „věřitelství“ a dluh vůči partnerovi. K tomu se váže také Strindbergova teorie, že žena bere, muž dává, a když žena z muže „vysaje“ veškerý potenciál, energii, vědomosti a další, tak ho opustí a jde za jiným, aby to samé opakovala. Tato úvaha, jež je ve hře přímo vyslovená, nás během rozhovorů o interpretaci hry na čtených zkouškách vedla k vztáhnutí otázky „věřitelství“ na všechny vztahy – nejen ty milostné – a k závěru, že bychom v naší interpretaci rádi podtrhli nevyvratitelnost tohoto oboustranného ovlivňování. To, že je pak logicky podmíněno dlouhodobým trváním vztahů a rozhodně nemusí být pouze negativního rázu. V návaznosti na rozvíjení tohoto tématu ve hře, jsme akcentovali motiv těžkosti zpracování faktu „předchozího ovlivnění“ u dalších partnerů – Adolf nemůže vnitřně přijmout, že Tekla je nutně ovlivněna i bývalým mužem. S tím se tematicky prolíná i již zmíněný motiv sobectví a egoismu – pro přijetí druhého v jeho úplnosti je třeba překročit stín vlastního ega.

Dalším tématem hry je sexualita. Sexuální tenze prostupuje celou hru. Vrcholí zvláštní milostnou scénou Adolfa a Tekly, ve které se on nakonec zcela podřizuje Tekliným názorům a symbolicky jí líbá nohu. Poté následuje situace, v níž Gustav svádí Teklu – ona, v předchozí situaci s Adolfem zcela dominantní, zde vědomě uplatňuje opačný přístup, ale v konečném důsledku Gustav situaci ovládne svou racionalitou. Přelívání energií a napětí jsme během zkoušení shledali jako jedno z hlavních nosičů temporytmu hry. Postavy, jakkoliv houževnatě sledují vlastní cíle, jsou stejně nakonec ovládnány pudy a vzájemnou přitažlivostí. Přitažlivost přitom neexistuje pouze mezi jedinci opačného pohlaví, ale v rámci charizmatu a sugestivity je ve hře přítomno i okouzlení Adolfa Gustavem.³⁵ Pokud bychom měli tento motiv aplikovat na teorii sociálního darwinismu, u Strindberga jsou slabší přitahování silou silnějších a ocitají se tak plně v jejich moci.

Motiv Teklina mateřství se na počátku režijně-dramaturgických debat stal předmětem vleklé diskuze. Prvotní intence byla, abychom fakt, že Tekla měla dítě s Gustavem i s Adolfem pominuli kvůli věkovému rozdílu herců od předlohy. Od tohoto záměru jsme se však v konečné koncepci odvrátili, neboť nedořečenost, s jakou je motiv Tekliných dětí pojednán, se ukázala jako typická pro Strindbergův styl. V koncepci jsme tedy ponechali informaci, že Tekla měla dítě s Gustavem, které opustila a to zemřelo, dále jsme neopominuli adopci dítěte, jehož otcem je Adolf a paradoxní údajnou angažovanost Tekly v dětském domově – to vše považujeme za nápovědu k Teklině povaze.³⁶ To, že si některé údaje týkající se dětí a jejich otcovství neodpovídají, anebo na ně nedostáváme od autora odpověď, jsme po konzultaci s vedením přijmuli jako princip autorovy tvorby.

Podstatným motivem hry, který se nám jevil jako blízký, je rozpor mezi uměleckým a racionálním viděním světa. Zatímco Adolf reprezentuje princip prvního a Gustav druhého, Tekla se pohybuje někde na pomezí jich obou. Tato syntéza pak tematizuje celkové uzavření jedinců ve vlastním vidění světa a neschopnost překročit vlastní obzor.

³⁵ Srov. „Adolf: Teď už zase se na mě zase díváš těma jinýma očima, co mě k tobě tak přitahujou.“ (STRINDBERG 2000: 143)

³⁶ Zde Strindberg jistě odkazuje na Ibsenovu Noru.

3.1.4 Tekla, Gustav a Adolf

Téma obrazu „femme fatale“, kterému se ve své teoretické části věnuje tato práce se logicky promítlo do zkoušení bakalářské klauzury. Interpretace Tekly stála na uchopení problematiky „femme fatale“ herečkou, a na celkové diskuzi o povaze této postavy. Všechny tři postavy *Věřitelů* jsou velice komplikované a mají složitou psychologii. Charakterová kresba Gustava a Adolfa je tu však ve značné míře odvislá právě od uchopení Tekly a způsobu, jakým se k ní mužské protějšky vztahují.

V naší koncepci bylo nutné, vzhledem k věku herců, omezit ve hře téma počínající krize středního věku – posunulo se i stáří Tekly a z textu se vyškrtaly Adolfovy poznámky k jejímu odkvétajícímu mládí. Skrytá úzkost z vědomí toho, že krása může jednoho dne zmizet, je pro postavy osudových žen poměrně příznačná. Jelikož jsme však tohoto bezprostředního strachu Teklu zbavili, museli jsme o to více akcentovat její víru ve vlastní charisma a moc nad muži – to co ji nejvíce zraní není věta o jejím stárnutí, ale věta o tom, že se chová jako prostitutka.

O Teklině jakoby potlačeném mateřství jsme se již v této práci zmiňovali – zapuzení vlastních dětí se stalo součástí interpretace, ale bylo ponecháno v pozadí tak, aby od něj hlavní představitelka mohla rozvíjet další vrstvy povahy a otázka dětí nevystupovala přímočaře na povrch.

V rámci hledání způsobu, jak pojímat současnou a navíc mladou „femme fatale“, jsme došli k závěru, že základní podstata paradoxu těchto postav – přitahujících, ale zároveň ničících – se nemění. Od počátku bylo naším záměrem poukazovat nejen na Tekliny temné stránky, ale i na rovinu, v níž se v Tekle odráží Gustav a Adolf. Kdyby Tekla nebyla „věřitelkou“ Gustava s Adolfem a naopak, nemohlo by se mezi nimi odvíjet drama na život a na smrt – znají své slabosti, ví, co se od sebe naučili, jak si ublížit atp. Díky tomu jsme usoudili, že mladší věk herců od předlohy může do interpretace hry přinést požadovanou strindbergovskou intenzitu z jiné strany – lidé se navzájem nejvíce ovlivňují a přebírají od sebe buď dlouholetým soužitím, anebo v mládí.

Pokud jsme vzhledem k teoretické části této práce věnovali více prostoru postavě Tekly, je na místě rozvinout i její mužské antagonisty.

Gustav se vrací po sedmi letech od rozchodu s Teklou jako mstitel, ačkoliv přesné detaily postupu vůči Adolfovi ho zřejmě napadají až během vzájemného poznávání. Jeho postava má v sobě něco archetypálního z postavy Jaga, Mefistofela a dalších. Stojí v kontrastu k své bývalé ženě i k Adolfovi svým racionálním zaměřením. Jako učitel mrtvých jazyků reprezentuje svět logiky, kde platí přímá úměra – oko za oko, zub za zub.³⁷ Tato interpretace se nabízí na první pohled a část tohoto výkladu slyšíme přímo z úst Gustava. Avšak při bližším pohledu zjišťujeme, že i on je ve skrytu poháněn pudem a vášní, které vždy na chvíli vyjdou na povrch, aby je opět zkrotil racionální úvahou a svým domněle morálním právem na vítězství nad Teklou a Adolfem – důkazem jeho na jedné straně chladné uvážlivosti a na straně druhé poníženého citu je vůbec samotný fakt, že se mstí až po sedmi letech. Tato jeho, nejprve ne zcela patrná, stránka se ukázala jako velmi podnětná během čtených zkoušek a představitel Gustava od ní rozvinul hlubší charakteristiku.

Adolf je z trojice postav nejslabší – na rozdíl od Tekly reprezentuje skutečně umělce ve vší přecitlivělosti, vztahovačnosti, rozpolcenosti a náchylnosti k tomu být ovládnán. Právě u jeho postavy je akcentováno propojení duše a těla. Jeho postava prochází postupným psychickým rozkladem, jehož tvůrcem je Gustav. Přijímá za své Gustavovy názory a obrací je proti vlastní ženě. V koncepci jsme chtěli především vyzdvihnout převrácení perspektivy, ke které u něj postupně dochází a jež je pro Strindberga typická – běžné konflikty v manželství vidí Adolf nejprve střízlivě jako běžnou součást každodenního soužití, ale pod Gustavovým vlivem je začne vnímat patologicky. Tento posun byl pro naši interpretaci zásadní, neboť se zde otevírá právě nejednoznačnost, s jakou lze vztahy a povahy postav nahlížet – je Tekla skutečně žena – upír, anebo ji divák vidí zvrácenou perspektivou Gustava a Adolfa? Tuto otázku jsme se snažili nikdy zcela nezodpovědět, neboť zmíněný rozpor je podstatou hry, zaručuje její dynamiku a tajemství.

³⁷ Srov. „Gustav: Proto taky cítíš, že na první splátky z hypotéky mám nárok právě já!“ (STRINDBERG 2000: 172)

4 Závěr

Bakalářská práce poskytla teoretický úvod do období tvorby Augusta Strindberga, Arthura Schnitzlera a Antona Pavloviče Čechova. Značná pozornost v ní přitom byla kladena na kulturně-historické a sociální ovzduší doby, jíž byli tito autoři součástí a kterou spoluvytvářeli a reflektovali. Jejím zvláštním projevem bylo zejména dílo Sigmunda Freuda a Otty Weininger – oběma je v druhé kapitole věnován prostor v souvislosti s tím, jakým způsobem jejich vliv rezonoval v dramatickém umění.

Další část textu se soustředila na pozadí vstupu „femme fatale“ do dramatiky a na jeviště – na jeho příčiny, proměny a významy na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Po teoretickém úvodu se jednotlivé podkapitoly soustředily na hledání styčných bodů u různých podob tohoto typu na příkladu Strindbergovy Tekly, Čechovovy Ljuby Raněvské a Schnitzlerovy Evženie Hofreiterové. Tyto postavy byly zkoumány jednak s otázkou po tom, co je činí „osudovými ženami“, a dále, čím se tyto jednotlivé hrdinky liší, anebo naopak podobají – u všech se pak zkoumal způsob, jakým je u nich pojato mateřství. Cíl práce byl v tomto ohledu splněn, komparace zvolených postav se ukázala jako efektivní a nabízející nové úhly pohledu.

Závěrečná část bakalářské práce se věnovala koncepci a reflexi zkoušení bakalářské klauzury Strindbergovy hry *Věřitelé*. I v této kapitole byl však kladen důraz na propojení s teoretickou částí a zkoumání „obrazu femme fatale“ se tu spojilo s praxí – text zde na pozadí praktické zkušenosti přemítá o tom, jakým způsobem je možné tuto postavu uchopit v současnosti a jak se její vnímání mohlo změnit od doby vzniku námi zkoumaných dramát.

V budoucnu by bylo možné práci rozšířit směrem k dvacátému století a hledat proměny typu „femme fatale“ v moderním dramatu. To by práci jistě obohatilo o širší komparativní rozměr a chronologickou posloupnost.

5 Seznam literatury

5.1 Primární literatura

ČECHOV, Anton Pavlovič. *Višňový sad*. Přeložil Leoš Suchařípa. Praha: Artur, 2005. 80-86216-63-2.; Týž. *Tři sestry*. Přeložil Leoš Suchařípa. Praha: Artur, 2005. 80-86216-61-6. ; Týž. *Racek*. Přeložil Leoš Suchařípa. Praha: Artur, 2005. 80-86216-55-1.

FREUD, Sigmund. *Výklad snů; O snu*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1998. ISBN 80-86123-07-3.

IBSEN, Henrik. *Domeček pro panenky: (Nora)*. Přeložil František Fröhlich. Praha: Artur, 2020 [1. vydání 2013]. ISBN 978-80-7483-124-9.

SCHNITZLER, Arthur. *Krajina širá*. Přeložil Josef Balvín. In: SCHNITZLER, Arthur, AUGUSTOVÁ, Zuzana(ed.) a BALVÍN, Josef(ed.). *Hry II*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2014. ISBN 978-80-7008-329-1.

SCHNITZLER, Arthur. *Literatura*. In: GRUSKOVÁ, Anna. (ed.) *Dramatika viedenskej (vídeňské) moderny: Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Karl Kraus*. Bratislava, Praha: Divadelný ústav, Institut umění – Divadelní ústav, 1999. ISBN 80-7008-102-3.

SARTRE, Jean-Paul. *S vyloučením veřejnosti: hra o jednom dějství*. Přeložil A. J. Liehm. Plzeň: Divadlo J.K.Tyla, 2009.

STRINDBERG, August. *Věřitelé*. Přeložil František Fröhlich. In: Týž. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-103-1.; Týž. *Slečna Julie*. Přeložil František Fröhlich. In: Týž. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-103-1; Týž. *Otec*. Přeložila Dagmar Hartlová. In: Týž. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-103-1; Týž. *Ta silnější*. Přeložil František Fröhlich. In: *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-103-1

VON HOFMANNSTHAL, Hugo. *Dopis lorda Chandose*. In: GRUSKOVÁ, Anna. (ed.) *Dramatika viedenskej (vídeňské) moderny: Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Karl Kraus*. Bratislava, Praha: Divadelný ústav, Institut umění – Divadelní ústav, 1999. ISBN 80-7008-102-3.

WEDEKIND, Frank. *Lulu: tragédie o pěti dějstvích*. Přeložil Otokar Fischer.1929.

WEININGER, Otto. *Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle Untersuchung*. 15., unveränderte Auflage. Wien: Wilhelm Braumüller, 1916. Digitální kopie dostupná ze systému aleph: <
https://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=004731986&local_base=SKC> [cit. 31.8.2021]

WILDE, Oscar. *Salome: drama o jednom dějství*. Přeložil Otakar Theer. Praha: Městská knihovna v Praze, 2018. ISBN 978-80-7602-423-6.

5.2 Sekundární literatura

AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Ediční poznámka* In: SCHNITZLER, Arthur, AUGUSTOVÁ, Zuzana(ed.) a BALVÍN, Josef(ed.). *Hry II*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2014. ISBN 80-7008-103-1

BACHOFEN, Johann Jakob. *Myth, religion, and mother right: Selected Writings of J.J. Bachofen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1967.

BRUSTEIN, Robert. *The Theatre of Revolt: Studies in modern drama from Ibsen to Genet*. Boston: Little, Brown and Company, 1964 [1. vyd. 1962]. Chap. 3. August Strindberg.

EBELOVÁ, Patricie. *Femme fatale jako kulturní konstrukt: fenomén osudového ženství v kultuře historické a transkulturní perspektivě*. Disertační práce (PhD). Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Oddělení kulturologie – Ústav etnologie, 2016.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny Drámy: epochy identity v divadle od antiky po súčasnosť*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003. ISBN 80-88987-47-4.

GRUSKOVÁ, Anna. *Kolotoč medzi modernou a postmodernou* In: Táž. (ed.) *Dramatika viedenskej (vídeňské) moderny: Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Karl Kraus*. Bratislava, Praha: Divadelný ústav, Institut umění – Divadelní ústav, 1999. ISBN 80-7008-102-3.

GRUSKOVÁ, Anna. *Milý pornograf: Arthur Schnitzler v súvislostiach*. Bratislava: Divadelný ústav, Kalligram, 1999. ISBN 80-88987-11-3.

HANUŠ, Jiří (ed.). *Dějiny kultury a civilizace západu 19. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002. ISBN 80-7325-006-3.

- HECZKOVÁ, Libuše. *1905 Ornamenty revoluce*. In: PAPOUŠEK, Vladimír (ed.). *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905-1923*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1792-5
- HORŮINEK, Zdeněk. *Strindberg znova přečtený* In: *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995. ISBN 80-900066-8-X.
- KRUTCH, Joseph Wood. *Modernism in Modern Drama: A Definition and an Estimate*. Ithaca: Cornell University Press, 1966 [1. vyd. 1953]. Chap. 2, Strindberg and the Irreconcilable Conflict.
- KŘIVSKÝ, Petr – SKŘIVAN, Aleš. *Století odchází: světla a stíny „belle époque“*. Praha: Nakl. Aleš Skřivan ml., 2004 [1. vyd. 1982]. ISBN 80-86493-12-1.
- MEIDAL, Björn. *August Strindberg: A writer for the world*. Stockholm: Swedish Institute, 1995. ISBN 91-520-0601-8.
- OLLÉN, Gunnar. *Strindberg dramatik*. Přeložila Dagmar Hartlová. In: STRINDBERG, August. *Hry I*. Překlad František Frölich. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-103-1.
- PALLAS, Gustav. *August Strindberg a naturalismus švédský*. Praha: Nakl. Julius Albert, 1933.
- PUTNA, Martin, C. *Obrazy z kulturních dějin Střední Evropy*. Praha: Vyšehrad, 2018. [Kap.] V., *Dolní Rakousy: Otto Weininger a vídeňská vzpoura proti biedermeieru*, s. 93-101. ISBN 978-80-7429-977-3.
- RAYFIELD, Donald. *Život Antona Čechova*. Přeložili Zuzana Vajdičková – L'ubomír Vajdička. Bratislava: Divadelný ústav, 2015. ISBN 978-80-89369-76-8.
- SENGOOPTA, Chandak. *Otto Weininger: Sexualita a věda v císařské Vídni*. Přeložil Daniel Micka. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1753-6.
- SHEPPARD, Ruth. *Freud – člověk, vědec a zrození psychoanalýzy*. Přeložila Ivana Rybecká. Praha: Euromedia Group, 2020. ISBN 978-80-242-6779-1.
- SCHORSKE, Carl, E. *Vídeň na přelomu století*. Přeložil Jiří Svoboda. Brno: Barrister & Principal, 2000. ISBN 80-85947-58-7.
- STROMŠÍK, Jiří. *Schnitzlerovy vídeňské diagnózy*. In: Týž. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé*

literatury. Jinočany: H & H, 1994. ISBN 80-85787-68-7.; *Proč právě Freud*
In: Týž. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé*
literatury. Jinočany: H & H, 1994. ISBN 80-85787-68-7