

**Akademie múzických umění v Praze**

**Divadelní fakulta**

Teorie a kritika divadelní tvorby

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Tvůrce a divák mezi texty: Divadlo a intertextualita**

**Barbora Smolíková**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, srpen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Theatre Faculty**

Theory and criticism

**BACHELOR'S THESIS**

**Creator and Spectator among Texts: Theatre and Intertextuality**

**Barbora Smolíková**

Thesis supervisor: prof. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

Awarded academic title: BcA.

Prague, August 2023

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Tvůrce a divák mezi texty: Divadlo a intertextualita

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne 18. 8. 2023

Barbora Smolíková

## **Poděkování**

Na prvním místě mnohokrát děkuji vedoucímu práce prof. PhDr. Pavlu Janouškovi, CSc. za množství cenných rad, tipů a nápadů, za trpělivost a všechny konzultace. Dále děkuji všem blízkým, bez jejichž podpory by práce nevznikla. Za pomoc ve finálních fázích práce pak děkuji zejména Zdeňce, Týně, Lídě, Pepe, Denče a Báře.

## Abstrakt

Práce se zabývá teoriemi intertextuality a jejich využitím v přemýšlení o divadle. Jejím cílem je tyto teorie představit, vztáhnout k divadlu a dále sledovat různé typy intertextuality a odkazů, s nimiž pracují divadelní tvůrci. Je rozdělena na tři kapitoly, první z nich je teoretická a vykládá pojem intertextuality a vybrané teorie. Problematiku, kterou se zabývají, zároveň aplikuje na divadlo. Následně se zabývá vztahem divadla a literárního textu. Druhou část práce tvoří analýza inscenace *Tajemství, šílenství, podivnost, láska (Ženy Boženy Němcové)* Jakuba Čermáka z Horáckého divadla v Jihlavě. V této analýze jsou využity některé z vyložených pojmů a práce se zaměřuje na intertextuální vztahy, které jsou v inscenaci přítomné, na způsob, jakým se inscenace vztahuje k textům, ze kterých vychází, a k osobě Boženy Němcové. Dále identifikuje různé odkazy, s nimiž tvůrci v inscenaci pracují. Třetí kapitola představuje další směry, kterými je možné intertextualitu v divadle zkoumat. Práce tak předkládá perspektivu, která formuluje, do jakých různých vztahů jsou inscenace vevázány, a navrhuje možnosti dalšího zkoumání intertextuality v divadle.

## Abstract

This thesis is concerned with theories of intertextuality and their use in thinking about theatre. Its aim is to present these theories, apply them to theatre and to trace different types of intertextuality and references that theatre creators work with. It is divided into three chapters, the first is theoretical and it explicates the concept of intertextuality and selected theories. The problems they address are also applied to theatre. It then examines the relationship between theatre and literature. The second part is an analysis of Jakub Čermák's production *Tajemství, šílenství, podivnost, láska (Ženy Boženy Němcové)* from Horácké theatre in Jihlava. Previously introduced terms are used in the analysis and the thesis focuses on intertextual relations which are present in the production and on the way in which the production is related to the texts it is based on and to the person of Božena Němcová. Furthermore, it identifies various kinds of references with which the creators work with in the production. Third chapter shows other directions in which intertextuality in theatre can be explored. Thus, the thesis presents a perspective that articulated the various kinds of relations in which the theatre productions are bound and suggests possibilities for further research of intertextuality in theatre.

# Obsah

Úvod .....	7
1 Teoretická část: Texty mezi texty .....	9
1.1 Intertextualita .....	9
1.2 Intertextualita v literární vědě .....	10
1.2.1 Širší pojetí – francouzští poststrukturalisté .....	11
1.2.2 Další teorie intertextuality .....	13
1.2.3 Homoláčovo dělení vztahů mezi texty .....	15
1.3 Literatura a divadlo .....	19
1.3.1 Vztah divadla a literatury .....	20
2 Analýza inscenace: Tajemství, šílenství, podivnost, láska .....	25
2.1 Kontext tvorby Jakuba Čermáka .....	25
2.2 Inscenace .....	26
2.2.1 Tvůrci a kontext .....	26
2.2.2 Využívané texty a kompozice celku .....	26
2.2.3 Kostýmy a scéna .....	28
2.2.4 Proměna Němcové hrdinek v jednotlivých částech .....	29
2.2.5 Autorka a její postavy, učitelka a její studentky .....	33
2.2.6 Práce s texty Němcové na příkladu <i>Divé Bány</i> .....	36
2.2.7 Závěr: Intertextualita v inscenaci .....	39
3 Epilog: různé podoby intertextuality na divadle a další možnosti jejího zkoumání .....	41
3.1 Navazování na neumělecké skutečnosti .....	41
3.2 Vývoj problematiky navazování v dějinách .....	42
3.3 Rozpoznatelnost pretextů a rovina recepce .....	43
Závěr .....	44
Seznam použitých zdrojů .....	46

# Úvod

Práce se bude zabývat problematikou intertextuality, jejím využitím v přemýšlení o divadle a způsobem, jakým se promítá do divadelní poetiky a jak s intertextuálními odkazy pracují divadelní tvůrci. Za výběrem tohoto tématu je zájem o téma „vztahovosti“ obecně – je očividným faktem, že každé umělecké dílo vzniká v širším společenském kontextu. Procesy tvorby i recepce umění tak stojí na pozadí složité sítě vazeb na celou kulturu, v níž dílo vzniká. V divadle některé z nich jednoduše reflektujeme – například když se inscenace vyjadřuje k aktuálním událostem, je napojení její významové roviny na širší společenský kontext očividné. Jiné vazby ale mohou naši recepci ovlivňovat spíše podvědomě, implicitně – například recepce inscenace známého klasického dramatického textu je předem ovlivněna očekáváními spojenými s oním konkrétním titulem a tím, co to znamená jít na něj do divadla. Hledala jsem tak přístupy, které se pokouší tyto různé vazby popsat a formulovat, jak se konkrétně projevují v umění, a zaujaly mne právě teorie intertextuality, které tuto problematiku podrobně rozpracovávají na poli literatury.

K možnostem využití pojmu intertextuality v divadelní teorii mě přivedl článek Jana Císaře *Divadelní interpretace v době postmoderní*<sup>1</sup>, kde jeho pomocí Císař popisuje proměnu přístupu k interpretaci dramatického textu v českém divadle. Tím jsem se poprvé zabývala již v rámci kolokviálního příspěvku pro zápočet z předmětu Kapitoly z dějin českého divadla a na základě této prezentace se ukázalo, že se jedná o široké téma, které jsem usoudila, že by stálo za podrobnější prozkoumání.

Rozhodla jsem se tedy věnovat přímo literárním teoriím intertextuality, které podle mne mohou poskytnout jednak perspektivu, která věnuje pozornost právě zmíněné „vztahovosti“, a také mohou pomoci popsat případy, kdy tvůrci sami s vazbami a různými typy odkazů pracují. Cílem práce je tak tyto teorie představit a prozkoumat, jak je možné je na divadlo vztáhnout a jak lze pojmy, jež zavádějí, využít přímo v analýze divadelní inscenace.

Práci tak člením do dvou hlavních částí – teoretické a analýzy inscenace. Teoretická část má za cíl nejprve vyložit pojem intertextuality v obecnějším kontextu a ukázat jeho různé podoby v teoriích vybraných autorů a autorek. Nejprve představí širší pojetí intertextuality, které zastupují především Julia Kristeva a Roland Barthes, následně poskytne přehled dalších přístupů. Jelikož není cílem práce (a ani by to v tomto typu práce nebylo možné) podat vyčerpávající a podrobný výklad všech teorií intertextuality, tak zároveň vybírám ty, jež řeší problémy aplikovatelné na divadlo. Práce tak chce na jednu stranu poukázat na širší témata, která lze v rámci problematiky vztahovosti řešit, zároveň pak tato teoretická část představí konkrétní pojmy, jež budou sloužit

---

<sup>1</sup> CÍSAŘ, Jan. *Divadelní interpretace v době postmoderní*. In: CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Praha: KANT, 2011, s. 115–133. ISBN: 978-80-7437-051-9.

jako podklad pro analýzu. Od literárních teorií tato první část přejde ke vztahu divadla a literárního textu, což je dané typem analyzované inscenace.

K analýze vybírám inscenaci Jakuba Čermáka *Tajemství, šílenství, podivnost, láska (Ženy Boženy Němcové)* z Horáckého divadla v Jihlavě. Do tohoto výběru se promítá můj zájem o tvorbu tohoto režiséra a zároveň je Čermák známý tím, že pracuje s klasickými literárními texty způsobem, který své inspirační zdroje výrazně aktualizuje a vstupuje s nimi do dialogu. Vybraná inscenace využívá hned několik textů Boženy Němcové, které cituje, komentuje a paroduje, a proto ji považuji za vhodný příklad pro intertextuální analýzu. Cílem druhé analytické části je tak sledovat především metatextové vztahy mezi divadelní inscenací a texty, z nichž vychází, a popsat tak, jak tvůrci vědomě utvářejí významovou výstavbu inscenace využíváním sémantických vazeb (nejen) na texty, jejichž znalost u diváka předpokládají (či naopak nepředpokládají).

Vybraná inscenace tedy představuje případ divadla vycházejícího z literárních textů. Protože rozsah bakalářské práce neumožňuje se podrobně věnovat většímu množství rozdílných typů divadla, ke dvěma hlavním částem přidávám ještě třetí kapitolu, která vztáhne široké téma intertextuality k dalším příkladům inscenací a způsobům tvorby a naznačí další směry, kterými by bylo možné intertextualitu v divadle zkoumat.



# 1 Teoretická část: Texty mezi texty

Teorie intertextuality se zabývají různými podobami vazeb textů na jiné texty. Jak záhy ukážeme, zahrnují velké množství různých autorů a autorek a s nimi i množství konkrétních přístupů, které se od sebe navzájem významně liší. Přímou pojem „intertextualita“ je pak pouze jedním z mnoha v širokém pojmovém aparátu, které tyto teorie zavádějí, a v nichž nabývá různý význam. Ve chvíli, kdy se chceme zabývat vztahovostí, musíme tedy nejdříve v první části blíže definovat pojem intertextuality a tyto teorie představit. Rovnou je budeme zároveň vztahovat k divadlu a v posledních kapitolách této části přejdeme přímo k teorii divadelní.

## 1.1 Intertextualita

Intertextualita nejobecněji označuje „schopnost textu navazovat vztahy s jinými texty“<sup>2</sup> a to jak ty, které jsou do textů vloženy záměrně, tak ty, které vznikají až při recepci díla na straně čtenáře.<sup>3</sup>

Jako pojem se intertextualita objevuje v literární vědě a od té doby byly teorie intertextuality aplikovány např. na film a částečně také divadlo, ačkoliv ve vztahu k divadlu nebyly rozpracovány tolik, jako ve zmíněné literární vědě. V té se intertextualita dostává do popředí na konci 60. let a v 70. letech 20. století. Do té doby byl text chápán především jako jeden uzavřený celek<sup>4</sup>, nicméně od tohoto pojetí se začíná ustupovat směrem k zaměření se na vztahovost mezi texty, tedy k pojmu „intertextovost“<sup>5</sup>, kdy je kladen důraz na vztah textů k širším významovým celkům, např. celku kultury.<sup>6</sup> Stejně tak se také proměňuje chápání pozice autora vzhledem k významu textu. Nové teorie intertextuality následně proměňují i analýzu literárních textů, které odlišují různé kategorie vztahů mezi texty a prostředky, kterými se tyto vztahy realizují.

Intertextuální přístup tak můžeme chápat za první jako obecnější teorii o povaze vztahů mezi texty, díly a dalšími prvky celé kultury a za druhé jako nový nástroj analýzy literárních textů. Tomu odpovídá odlišení mezi dvěma přístupy k intertextualitě v literární vědě: za první pojetí širší, za druhé užší. Širší chápe intertextualitu jako obecnou vlastnost všech textů a představují ho především autoři poststrukturalističtí jako Julia Kristeva a Roland Barthes. Jejich přístup především dynamizuje a rozšiřuje pojem textu a zpochybňuje jednoznačné postavení autora ve

<sup>2</sup> TRPKA, Vladimír. *INTERTEXTUALITA*. Online. CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. 2017. Dostupné z <https://www.czechency.org/slovník/INTERTEXTUALITA> [citováno 2023-07-10].

<sup>3</sup> Tamtéž.

<sup>4</sup> HODROVÁ, Daniela. Text mezi texty. *Česká literatura*, roč. 51 (2003), č. 5., s. 539. ISSN 0009-0468. „...právě uzavřenost byla pokládána za jeden z základních znaků textů – text ohraničovala jeho grafická podoba, podobně jako se literární dílo ohraničovalo knihou...“

<sup>5</sup> Intertextualitu a intertextovost chápeme jako synonyma, v angličtině se jedná o termín *intertextuality*, fr. *intertextualité*. V českých textech se užívá často i podoby „intertextovost“, což obojí považujeme za zmíněnou vlastnost vztahovat se k dalším textům. Zároveň konkrétní teorie, jak později ukážeme, zavádí pro vztahy mezi texty množství dalších termínů, které odlišují jejich různé typy, přičemž i termín „intertextové vztahy“ pak nabývá konkrétnější významy podle autora. Například Homoláč, z kterého bude tato práce výrazně čerpat, dává přednost termínu intertextovost. Homoláč, s. 9, pozn. 1.

<sup>6</sup> HODROVÁ, Daniela. Text mezi texty, s. 538.

vytváření významu a také uzavřenost a jednotu textu.<sup>7</sup> Užší pojetí se zaměřuje na vztahy mezi konkrétními díly a na projevy těchto vztahů jako jsou citace, parafráze, aluze, komentáře atp.<sup>8</sup>

Oba tyto přístupy mají své výhody a nevýhody a oba pro nás budou důležité. Chceme se zaměřit jak na vztahovost v obecném smyslu – tedy to, jak jsou nutně všechna díla kultury, včetně divadla, součástí širší sítě vztahů, tak i na analýzu konkrétních případů, kdy jsou vztahy k jiným prvkům kultury významotvornou součástí divadla. Nejprve však uvedeme stručný přehled základních autorů, kteří se intertextualitou na poli literatury zabývají.

## 1.2 Intertextualita v literární vědě

Na začátek je třeba zmínit ruského formalistu Michaila Bachtina a jeho koncepci dialogičnosti. Bachtin sám sice nepoužívá termín intertextualita a lze problematizovat, jaký přesně vztah jeho koncepce k pozdějším koncepcím má<sup>9</sup>, nicméně je významným předchůdcem těchto teorií a inspiroval především právě zmíněnou Kristevu. Dialogičnost Bachtin chápe jako „střetávání odlišných perspektiv“<sup>10</sup>. Pracuje s pojmem „slovo“, jež lze chápat jako prvek komunikace<sup>11</sup> a o kterém říká, že se nevztahuje pouze k předmětu řeči, ale také k dalšímu slovu.<sup>12</sup> Bachtin rozlišuje různé druhy *dvojhlasého slova*, které mají společné, že se v nich autor textu vztahuje různými způsoby k promluvám jiných autorů. V jednom textu se tak setkává a střetává vícero hlasů a perspektiv.<sup>13</sup> Specifičností Bachtinova přístupu – proti pozdějším autorům a autorkám (konkrétně např. Kristevě a Barthesovi) – je, že Bachtin vnímá text jako dialog mezi autory,<sup>14</sup> za všemi dialogy tedy předpokládá subjekty s určitou intencí. Druhý významný rozdíl je, že dialogičnost nechápe jako vlastnost všech textů, ale pouze některých, konkrétně se zabývá románem a interpretuje skrz tento pojem např. Dostojevského.<sup>15</sup>

<sup>7</sup> HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996, s. 39. ISBN 80-7184-201-X.

<sup>8</sup> TRPKA, Vladimír. *INTERTEXTUALITA*. Online. CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. 2017. Dostupné z <https://www.czechency.org/slovník/INTERTEXTUALITA> [citováno 2023-07-10].

<sup>9</sup> HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, s. 10.

<sup>10</sup> MÜLLER, Richard, ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie*. Praha: Academia, 2012, s. 92. ISBN 978-80-200-2048-2.

<sup>11</sup> HODROVÁ, Daniela. Text mezi texty, s. 540: Bachtinův pojem slovo (přeložitelný jako diskurz, promluva)

<sup>12</sup> MÜLLER, Richard, ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie*, s. 92.

<sup>13</sup> Bachtin odlišuje tři typy dvojhlasného slova. Za prvé jednosměrné, jeho příkladem je stylizace. Když se autor stylizuje do jiného autora, tak podle Bachtina tak využívá cizí slovo, nicméně v intencích tohoto slova. Za druhé různosměrné – příkladem je parodie, tedy podobný proces jako u stylizace, ale „na rozdíl od stylizace dává (autor) tomuto slovu zacílení, které je přímo protikladné cizímu zacílení (Bachtin Dostojevskij umělec 1971, s. 261, cit. podle HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, s. 10), a za třetí je to aktivní typ (dopadnuvší cizí slovo) – obvykle vnitřní polemika, či skrytý dialog. Vidíme tedy, že Bachtin předpokládá silnou pozici autora a jeho záměru a sleduje především, jak může autor ve svém záměru pracovat s jinými autory a jak promluvy jiných autorů, jejich styl či myšlenky vkládá do vlastních slov. HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, s. 9.

<sup>14</sup> HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, s. 10.

<sup>15</sup> Tamtéž.

## 1.2.1 Širší pojetí – francouzští poststrukturalisté

Julia Kristeva Bachtinovu teorii dialogičnosti reflektuje a interpretuje ve své studii *Slovo, dialog a román*, čímž ji zprostředkovává francouzskému strukturalismu, a také v ní zavádí samotný pojem intertextuality (fr. *intertextualité*). Na Bachtinovi oceňuje, že přináší dynamizaci do strukturalistických analýz díky tomu, že slovo pro něj není „bodem (ustáleným smyslem), ale střetáváním textových ploch, dialogem několika typů psaní: psaní spisovatele, adresáta (nebo postavy), historického nebo aktuálního kulturního kontextu.“<sup>16</sup> Bachtinovu dialogičnost Kristeva rozšiřuje na všechny texty. Její interpretace pojímá psaní jako „subjektivitu a jako komunikativnost nebo lépe řečeno intertextualitu; tváří in tvář tomuto dialogismu se pojem „osob-subjektu psaní“ začíná vytrácet...“<sup>17</sup> Jak ukazuje tato citace, pro Kristevu proti Bachtinovi není podstatná osoba autora, naopak jeho pozici oslabuje.

Intertextualitu pak Kristeva považuje za nutnou vlastnost všech textů,<sup>18</sup> text chápe jako místo, ve kterém probíhá dialog mezi texty, kulturou i celými dějinami.<sup>19</sup> Je dynamický<sup>20</sup>, redistribuuje jazyk, ve kterém je situován, a je vposled „vystavěn z mozaiky citátů.“<sup>21</sup> Způsobem, jakým studujeme literární texty, pak podle ní můžeme studovat i jiné systémy jako např. celek umění<sup>22</sup> a všechny texty jsou vztaženy k textu generálnímu – kultuře jako celku.<sup>23</sup> Text tak rozhodně nechápe jako uzavřený celek<sup>24</sup> a pro nás je podstatné, že pojem textu rozšiřuje. Částečně se tak stírá rozdíl mezi textem v klasickém významu toho slova a jinými sémantickými systémy, což vyjadřuje propojenost mezi různými prvky kultury napříč médii i druhy umění a všemi dalšími texty a díly, které společnost produkuje. Za tuto šíři bývá Kristeva následně kritizována, je jí vyčítáno, že slovo text se u ní skutečně stává synonymem pro jakýkoliv znakový systém,<sup>25</sup> díky čemuž nakonec zůstává příliš neurčitý.

Jako síť citátů chápe text také Roland Barthes, jehož přístup je v mnohém podobný přístupu Kristevy. Všem textům podle něj předchází kultura a intertextovost je tak jejich podmínkou. Klade důraz na vevázanost textů do dalších širších struktur proti hledání konkrétních odkazů, intertextovost je pro něj totiž „polem anonymních formulací, které mohou být jen stěží lokalizovány.“<sup>26</sup> Smysl textů podle Barthese není daný a odhalitelný, ale je neukončený, vzniká v nekonečném procesu sémiózy.<sup>27</sup> Zároveň vystupuje proti osobě autora ještě výrazněji než

<sup>16</sup> KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Praha: Sofis, 1999. ISBN 80-902439-3-2, s. 7.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>18</sup> MÜLLER, Richard, ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie*, s. 243.

<sup>19</sup> KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*, s. 8: „Dějiny a morálka se píší a čtou v infrastruktuře textů.“

<sup>20</sup> Hodrová to formuluje tak, že se text liší od knihy jako objektu „aspektem vznikání, tvoření, nekonečné sémiózy, permanentního vyrábění významů a také otevřenosti.“ HODROVÁ, Daniela. *Text mezi texty*, s. 540.

<sup>21</sup> Cit. podle HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, s. 10.

<sup>22</sup> HODROVÁ, Daniela. *Text mezi texty*, s. 538.

<sup>23</sup> Cit. podle HODROVÁ, Daniela. *Text mezi texty*, s. 538.

<sup>24</sup> HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, s. 11.

<sup>25</sup> HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, s. 11. Tuto námitku formuluje Jenny, Homoláč s ní souhlasí.

<sup>26</sup> Cit. podle HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, s. 11.

<sup>27</sup> HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, s. 12. Homoláč upozorňuje na to, že Barthes jistě odkazuje na Derridu.

Kristeva,<sup>28</sup> což ostatně dokládá jeho slavná esej *Smrt autora*, podle níž je „autor“ konceptem vytvořeným v moderní době, který je nicméně stále velmi přítomný v běžném uvažování nad dílem. Kromě kritiky takového přístupu zde také popisuje své pojetí textu: odmítá, že by text v sobě nesl smysl, který do něj autor vložil, ale považuje jej za „tkanivo“ citací z různých zdrojů.<sup>29</sup> Zásadní roli pro něj naopak má čtenář, v němž se tyto různé zdroje setkávají.<sup>30</sup>

Tento důraz na neukončenost utváření smyslu a aktivní roli čtenáře sdílí také s Jacquesem Derridou. Na rozdíl od původního strukturalistického přístupu, který se ve znaku zaměřuje na vztah mezi označujícím a označovaným, Derrida upíná pozornost ke vztahu mezi označovanými navzájem.<sup>31</sup> Do tohoto přístupu můžeme zařadit i Michela Foucaulta, podle něhož je konkrétní text také vždy součástí diskurzu.<sup>32</sup>

V poststrukturalismu se tak ustupuje se od chápání smyslu textu jako daného, ale jeho význam v tomto myšlení vzniká až v procesu recepce a stojí vždy v širším celku kultury a v kontaktu s texty dalšími.<sup>33</sup> Zároveň vidíme, že zaměření se na vztahovost a procesualnost tak není záležitostí čistě literární vědy, ale probíhá v širším kontextu nástupu postmoderního myšlení ve filosofii a dalších disciplínách.

Samotný pojem textu se tak rozšiřuje a vzniká hierarchie různých chápání tohoto pojmu, např. text literatury jako celku, text umění a kultury a nad tím vším stojící TEXT světa.<sup>34</sup> Hodrová také upozorňuje, že rozšířením pojmu text se také ustupuje od užívání slova „dílo“, protože „dílo“ na rozdíl od textu implikuje uzavřenost, proti které se tyto teorie vymezují. Např. Kristeva text ztotožňuje se „vznikáním“ v opozici proti fixaci a strnulosti: „Tímto aspektem vznikání, tvoření, nekonečné sémiózy, permanentního vyrábění významů a také otevřeností se text podstatně liší od knihy jako objektu vytvořeného a uzavřeného.“<sup>35</sup> Podobně jako se rozšiřuje pojem textu až k „textovému“ chápání reality, rozšiřuje se metaforicky i pojem „čtení“, lze mluvit např. o „čtení“ města.<sup>36</sup>

Tyto teorie tak umožňují „text“ chápat jako obecný sémantický systém. Upozaduje se tak rozlišení mezi druhy kódů (v tom smyslu, že se v krajním pojetí vše stává textem, literatura stejně

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 11. „Barthes se také – a snad ještě výrazněji než Kristevová – snaží při popisu intertextových vztahů co nejvíce eliminovat subjekt autora.”

<sup>29</sup> BARTHES, Roland. *Smrt autora*. *Aluze*, roč. 10 (2006), č. 3, s. 76. ISSN 1212-5547. „Teď již víme, že text není tvořen řadou slov vyjevujících jedinečný, svým způsobem teologický smysl (jenž by byl „zprávou“ Autora-Boha), ale je prostorem mnohých dimenzí, kde se snoubí a popírají různá psaní, z nichž žádné není originálem: text je tkanivem citací, pocházejících z tisíce kulturních zdrojů.”

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 77. „Tak se odkrývá celé bytí psaní: text je utvořen z mnohých psaní, která pocházejí z různých kultur a která vzájemně vstupují do dialogu, parodie a rozepře; ale je zde přítomno místo, kde se tato mnohost shromažďuje, a tímto místem není autor, jak se až do dneška tvrdilo, ale čtenář.”

<sup>31</sup> TRPKA, Vladimír. *INTERTEXTUALITA*. Online. CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. 2017. Dostupné z <https://www.czechency.org/slovník/INTERTEXTUALITA> [citováno 2023-07-10].

<sup>32</sup> MÜLLER, Richard, ŠÍDAK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie*, s. 243.

<sup>33</sup> TRPKA, Vladimír. *INTERTEXTUALITA*. Online. CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. 2017. Dostupné z <https://www.czechency.org/slovník/INTERTEXTUALITA> [citováno 2023-07-10].

<sup>34</sup> HODROVÁ, Daniela. *Text mezi texty*, s. 540.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 540.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 543.

tak jako divadlo a město). Toto upozadění přesných dělení mezi druhy umění může být inspirující v tom, že divadelní představení můžeme nahlížet jako dynamický systém vazeb a odkazů, který je sám vrostlý do široké sítě dalších vztahů, nejedná se o uzavřené dílo oddělené od běžného života. Zároveň tak můžeme za text považovat sémantickou rovinu představení.<sup>37</sup>

## 1.2.2 Další teorie intertextuality

V následujícím přehledu představíme další autory z oblasti literární vědy, kteří se věnují intertextualitě, a to také v jejím užším pojetí. V tomto výběru představíme stručně pouze dílčí aspekty těchto teorií, které podle nás lze zároveň neproblematicky vztáhnout na divadlo.

### Harold Bloom

Bloom se ve své teorii se zabývá čistě poesií a intertextualitu chápe jako vztah mezi autory, přičemž tento vztah pojímá přes freudovskou teorii jako oidipovský zápas otce se synem. Tím myslí zápas tvůrce s jeho předchůdci, s kterými se podle něj každý básník musí vyrovnat. Z tohoto vztahu se podle Blooma nedá vymanit, podle něj není možné druhou osobu nenapodobovat. A to nejen v případě samotného psaní, ale podle něj i učení se, čtení či samotného myšlení.<sup>38</sup>

Chceme zde tak zdůraznit moment vztahů tvůrce k tvůrcům předchozím, na který tato teorie upozorňuje a která platí stejně tak pro básníka, jako pro tvůrce divadelní. Popisuje vztah k předchozí tradici a vlivům. Např. při inscenaci slavného dramatu se tvůrce musí vždy vyrovnat s inscenační tradicí daného textu. Zároveň se to ale týká i toho, jak do tvorby vstupuje vztah ke všem předchozím inscenacím, které daný tvůrce viděl a které utváří jeho představu o tradici, k níž se musí nějak vztáhnout. Zároveň tato „vztahovost k předchozímu“ jde hlouběji a neomezuje se na viděné, ale obsahuje v sobě fakt, že setkání s předchůdci, vzory atd. formuje i samotné přemýšlení tvůrce, z kterého nakonec další dílo vzniká.

### Laurent Jenny

Jenny intertextovost považuje za podmínku porozumění dílu – podle něj dílo vždy vztahujeme k nám známým archetypům, které vznikají na základě množství předchozích textů, s kterými jsme se jako čtenáři setkali. To se týká jak smyslu, tak struktury textu.<sup>39</sup> Zároveň odlišuje

<sup>37</sup> JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In: MEREUS, Aleš; MIKULOVÁ, Iva a ŠOTKOVSKÁ Jitka (eds.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 25. ISBN 978-80-200-3108-2. Tento přístup se odráží i v běžném hovoru o divadle, kdy mluvíme např. o tom, jestli jsme nějaký znak v inscenaci „přečetli“ či „nepřečetli“. Většinou tím myslíme, jestli jsme pochopili, proč se v představení objevila např. nějaká akce, o které předpokládáme, že je za ní konkrétní význam, s nímž pracovali tvůrci. Na druhou stranu, jak ukazuje poststrukturalistické chápání textu, nemusí chápání sémiotické roviny představení jako textu nutně znamenat, že tvrdíme, že obsahuje pevně daný význam, který je třeba odhalit. Naopak se přikláníme k recepčním přístupům, podle nichž význam vzniká až moment divácké recepce.<sup>37</sup> Je zároveň důležité reflektovat, že je divadlo velmi komplexní systém a divadelní událost nelze redukovat čistě na znakovou rovinu, ale její součástí je i rovina ontologická.

<sup>38</sup> HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. s. 13.

<sup>39</sup> Tamtéž.

různé formy intertextovosti a rozlišuje ji na explicitní a implicitní. Explicitní znamená, že se vztahy k jiným textům objevují na „rovině formálního obsahu díla“<sup>40</sup>, zatímco implicitní vyjadřuje propojení s jinými texty jako vztahy, které určují jeho vznik. „z pohledu genetického“<sup>41</sup>. Zmiňujeme ho pro toto odlišení a také vztažení k podmínce *rozumění*. Při četbě tedy rozumíme na základě toho, že již předem máme představu o tom, jak texty vypadají, jak vypadají jeho žánry. Stejně tak představení rozumíme na základě předchozí zkušenost s divadlem, a to nejen co do smyslu dění na jevišti, ale i celkově podobě celé divadelní události včetně toho, jak poznáme, že začala a jak se při ní máme chovat.

### **Jonathan Culler**

Vztahy jako podmínky rozumění rozpracovává i Culler, který v rámci svého pojetí intertextuality zavádí termín „presupozice“. Vychází také z toho, že textu rozumíme na základě setkání s jinými texty, a ptá se, co tedy přesně ten který text předpokládá, aby mohl nést svůj význam. Nezabývá se přitom tolik hledáním zcela konkrétních odkazů a textů, jejichž znalost je nutná pro porozumění, ale spíše vztahem k „různým jazykům nebo způsobům utváření významů [...] charakteristickým pro danou kulturu“<sup>42</sup>, přičemž následně rozpracovává různé druhy presupozic.<sup>43</sup> To můžeme vztáhnout obecně k problematice, které se věnuje výše zmíněný Jenny – tedy opět k tomu, že textu (v našem případě představení) rozumíme na základě předchozích zkušeností.<sup>44</sup> V tomto případě by Cullerovo zkoumání aplikované na divadlo znamenalo se ptát po tom, jaké konkrétní kompetence a znalosti musí mít divák pro tu kterou divadelní událost.

### **Gérard Genette**

Genette stejně jako Kristeva odmítá autorský záměr<sup>45</sup> a rozlišuje jednotlivé typy intertextuality, aby mohla být interpretačním nástrojem. Zavádí konkrétně pojem transtextualita, který označuje vše, co text spojuje s jinými texty, a následně odlišuje jejich 5 typů:

Intertextualita – citace mezi texty

Paratextualita – vztah textu k textům doprovodným, např. předmluvě, doslovu apod.

Metatextualita – komentář k textu

Hypertextualita – transformace textu do textu jiného, např. adaptace či parodie

Architextualita – vztah textu k jeho žánru

---

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>41</sup> Tamtéž. Homoláč tohle rozlišení považuje za užitečné a přijímá ho.

<sup>42</sup> Cit podle HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. s.18.

<sup>43</sup> Tamtéž.

<sup>44</sup> To je obecněji postavený problém a tito autoři ho řeší již konkrétně v rámci literatury, ve větší obecnosti to můžeme vztáhnout k pojmu předporozumění vůbec, čímž se významně zabývá Martin Heidegger.

<sup>45</sup> MÜLLER, Richard, ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie*, s. 243.

Toto rozdělení tak bere ohled na široce chápanou vztahovost v pojmu transtextuality, ale odlišuje pak její typy v rámci užšího pojetí, které lze použít pro analýzu. Uvádíme ho tak jako příklad určitého smíření užšího a širšího pojetí a zároveň z jeho pojmů vychází český lingvista Jiří Homoláč, kterému se budeme věnovat záhy.

### **Michal Glowinski**

Glowinski, který navazuje na Genettovo dělení, se mimo jiné zabývá záměrností a nezáměrností intertextuálního odkazu v díle a tím, jestli je nutné pro čtenáře vždy konkrétní odkazy identifikovat. Rozlišuje mezi reálnou a nereálnou intertextovostí, přičemž reálná se může stát nereálnou ve chvíli, když třeba původní text zanikne či zmizí z povědomí. Homoláč k tomuto dodává opačný pohyb, kdy vzniká reálná intertextualita – to znamená nezáměrné vztahy – tedy situace, kdy něco není vytvořeno jako odkaz, ale posléze skrz asociace čtenářů či změnu kontextu se odkazem stane.

To je důležitý rozměr celé problematiky – na úrovni užšího chápání intertextuality můžeme analýzou identifikovat různé odkazy na základě různých signálů a můžeme předpokládat, že tyto odkazy jsou záměrně vložené autorem. To je ale třeba odlišit od recepce těchto odkazů u čtenáře/diváka. Ten může a nemusí identifikovat vložené odkazy a zároveň ale také může některý znak vnímat jako odkaz, protože se mu propojí s jeho předchozí zkušeností, a přitom se může jednat o spojení, které tvůrce nezamýšlel a ani si jeho možnosti nebyl vědom.

### **1.2.3 Homoláčovo dělení vztahů mezi texty**

Předchozí kapitoly ukázaly rozmanitost přístupů k intertextualitě. Nyní se blíže zaměříme na konkrétní pojmy a využijeme rozdělení podle českého lingvisty Jiřího Homoláče. Ten vychází z výše zmíněných autorů a autorek, konkrétně např. z terminologie Genetta a Glowinského. Jeho přístup zohledňuje jak široké chápání intertextuality, tak následně odděluje konkrétní vztahy. Vztahovost mezi texty v nejširším smyslu – tedy jakékoliv vztahy<sup>46</sup> včetně provázanosti na rovině celé kultury, nazývá Homoláč transtextovostí. To je vlastnost společná všem textům. Následně rozlišuje mezi: architextovostí a mezitextovostí, v rámci níž dále odlišuje metatextovost a intertextovost.

#### **Architextovost**

Architextové vztahy jsou ty, v nichž se nachází všechny texty a stojí nad mezitextovými v tom smyslu, že jsou jejich podmínkou. Architextovost totiž vyjadřuje, že každý text je ve vztahu

---

<sup>46</sup> HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. s. 41.

k obecným pravidlům, podle kterých vznikl.<sup>47</sup> Jakýkoliv existující text je nutně ve vztahu k žánru, který (do různé míry) naplňuje, stejně tak ke všem textům stejného autora, k těm, které s ním sdílí stejné motivy a tak podobně. Architekt tak není žádný konkrétní text, ale systém, v němž text vznikl.<sup>48</sup> Pro tyto vztahy je důležité, že jsou také podmínkou recepce textu – vyjadřují, že jako čtenáři text recipujeme skrz naši zkušenost s jeho žánrem, s autorem, s kontextem, ve kterém vznikl.<sup>49</sup> Všechny tyto vztahy Homoláč mezi architektovými vztahy počítá.

Architektovost nemusí být v textu reflektovaná, text nemusí přímo odkazovat na svůj žánr, ale tyto vztahy jsou přítomné vždy alespoň implicitně. Homoláč nicméně upozorňuje na fenomén žánrového označení textů. Typicky v dramatu bývá žánr často uveden ve vedlejším textu hned po názvu. Když si tak otevřeme Čechovova *Racka*, dozvíme se, že se jedná o komedii o čtyřech dějstvích. Pro Homoláče se jedná o moment, kdy autor reflektuje architektovými vztahy. Může se vůči nim zároveň i vymezovat i je potvrzovat. Takovéto přímé zařazení do žánru pak může mít zásadní efekt na naši recepci – některé texty vlastní žánr neproblematicky signalizují, jiné naopak pracují s tím, že ve skutečnosti deklarovanému žánru příliš neodpovídají. A tak se i toto napětí mezi deklarovaným žánrem a povahou textu (a tedy autorova reflexe architektového vztahu) podílí na smyslu. Homoláč dává příklad Nerudových *Romancí* (*Romance italská* např.), které jsou spíše baladami. A stejně tak v případě zmíněného *Racka* po celou inscenační tradici doprovází debaty, do jaké míry se skutečně jedná o komedii a jestli drama jako komedii skutečně hrát je otázka, kterou si musí dramaturgie každé nové inscenace vyřešit. Stejně tak se v historii proměňuje, jak se vůbec žánrové označení vnímá, tj. jak je podstatné a co přesně slova označující žánry znamenají.

Podle Homoláče jsou také architektovými vztahy nezávislé na čase v tom smyslu, že text může sice záměrně odkazovat pouze na texty, které existovaly před jeho vznikem, na rovině architektovosti ale každý text zároveň zakládá vztahy k textům pozdějším, s kterými také sdílí např. autora, žánr, místo vzniku apod. Architektovými vztahy zakládají možnost mezitextových vztahů – tedy vztahů „v daném textu nějak realizovaných a existujících v čase“<sup>50</sup>.

Pokud autor reflektuje architektovost např. skrz pojmenování žánru, na straně čtenářské recepce je také architektovost vždy přítomná a podle Homoláče do ní spadají vlastně všechny asociace, které při čtení čtenář má – při recepci knihu přirozeně srovnáváme s jinými knihami, často právě na základě nějakého spojení, např. s jinými knihami stejného autora a podobně.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Tamtéž.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 41. Homoláč to považuje za synonymum Lotmanovy myšlenky, že každý text je „vyjádřením jistého znakového systému.“

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 45.



Pokud tento pojem aplikujeme na divadlo, tak obdobně platí, že inscenace je ve vztahu k obecným pravidlům, což zahrnuje konvence žánru (např. opery ve vztahu k dalším operám) i další konvence soudobé inscenační praxe. Homoláč dále mluví o vztahu k autorovi, takže v tomto smyslu se jedná o vztahy k inscenacím stejného režiséra a dalších členů inscenačního týmu. Stejně tak inscenace interpretující dramatické texty jsou ve vztahu ke všem inscenacím stejného textu a často i ve vztahu k obecné představě o autorovi dramatického textu (např. „jít na Shakespeara“ s sebou nese množství očekávání vzhledem k pozici tohoto jména v kánonu evropské kultury). V případě divadla do těchto vztahů jistě také vstupuje konkrétní divadlo/soubor, kde inscenace vzniká – všechny inscenace jsou nutně ve vztahu ke všem dalším uvedeným ve stejném divadle, s nimiž je můžeme srovnávat a s nimiž se musí i vyrovnávat. Můžeme se také zaměřit na konkrétní herecký výkon, který tak bude ve vztahu ke všem dalším výkonům toho kterého herce. A vztahová dynamika může být rozšířena zajímavě i ve vztahu inscenace a konkrétní představení, kdy každé představení bude ve vztahu ke všem dalším představením jedné inscenace.

Homoláč sám dává poměrně velký důraz na pohled recipienta – v každém recipientovi se tak tyto vztahy do jeho recepce promítají různě na základě jeho konkrétní zkušenosti. Pravidelný návštěvník Divadla Na zábradlí tak může po shlédnutí Mikuláškovy *Obscure* (2022) přemýšlet nad tím, nakolik je použití principu koláže různých situací spojených jedním tématem, ještě funkční proti starším inscenacím, které používají úplně stejný princip. Divák, který do tohoto divadla zabloudil poprvé, bude představení vnímat úplně jinak – nebude si ho spojovat s jinými věcmi na současném repertoáru, ale může uvažovat v kontextu historie divadla, kterou zná, nebo naopak ke kontextu toho, co ví o tvůrcích z jejich tvorby v jiných divadlech.

Homoláč také mluví o tom, že jsou text spojeny i na základě stejných motivů. V případě divadla, které je samo velmi komplexním systémem, se tyto vztahy mohou rozšířit z motivu na různé obrazy či využití konkrétních jevištních technologií. Např. scénografie, která využívá na scéně skutečnou vodu bude, tak srovnávána s dalšími použitími vody. Přičemž použití takových prostředků samo podléhá určitým trendům, kdy v různých obdobích bývají časté různé prostředky.

### **Mezitextovost**

Mezitextovost můžeme stručně definovat jako „navazování“. Tento termín v sobě obsahuje množství dalších typů vztahů, hlavní jsou: **metatextové** navazování a **intertextové** navazování. Obojí jsou případy, kdy je navazování „součástí významové výstavby“<sup>52</sup>, v další typech součástí pouze může být.

---

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 46.

Jako metatextové definuje „ty případy navazování, kdy je pretext (jeho jistá část, jistý konstrukční princip) v navazujícím textu explicitně tematizován.“<sup>53</sup> Tedy texty o jiných textech – což jsou nejtýpičtěji kritiky a recenze, nebo odborné studie. V případě literatury zůstáváme na poli stejného média, v divadle se to poněkud komplikuje, na druhou stranu to zakládá ještě množství dalších fenoménů – např. vztah mezi texty, které o inscenaci vychází (po jejím uvedení to jsou recenze, před ním pak také např. texty propagační atd.), a samotné inscenace. Typy textů, které Homoláč nezmiňuje, ale které by bylo dobré do této kategorie zařadit, jsou tak obecně různé průvodní texty – jak ke knihám, tak inscenacím. Kolikrát si čtenář koupí knihu na základě anotace na přebalu? A kolikrát je pak zklamán tím, že anotace (jejíž psaní je samostatná marketingová disciplína) slibovala něco víc? V divadle je specifickým fenoménem množství různých anotací a programů a vše, co se můžeme dočíst o inscenaci na stránkách divadel. Přestože i u literatury jistě anotace či kritiky ovlivňují recepci samotné knihy, nezdá se, že by se se vztahem doprovodných textů a knihy pracovalo tolik, jako v případě doprovodných textů a divadla, kde je poměrně živým tématem otázka, do jaké míry diváka na představení připravovat a jak.<sup>54</sup> Metatextovým navazování je i samotné označení autora – ve chvíli, kdy je již dílo uvedeno jménem autora, je vztaženo ke kontextu, které se s daným jménem pojí, což mimo jiné znamená i představu například o tom, jak by mělo být dílo kvalitní (vrátíme-li se k příkladu, kdy se divák rozhodne „jít na Shakespeara“, znamená to, že díky pozici Shakespeara v kulturním kánonu „text nemůže být špatný“).

**Intertextové** vztahy jsou podle Homoláče: „ty případy navazování, kdy se jistá část, rovina, nebo výstavbový princip pretextu stávají součástí navazujícího textu, ale i případy, kde se díky již existujícím vztahům k jinému textu (textům) zvýznamňuje i to, že některá část či rovina pretextu převzaty nebyly. Podstatou intertextovosti tedy není přítomnost pretextu (jeho části) v navazujícím textu, ale to, že se součástí významové výstavby tohoto textu stává vztah k pretextu.“<sup>55</sup> Vztah v tomto případě může být jak ke konkrétnímu dílu, tak také k něčemu, co se již stalo součástí obecného kódu. To znamená, že nemusíme nutně znát konkrétní původ rčení, nebo mít přečtenou knihu, z níž pochází určitá obecně známá postava, ale přesto odkazu budeme rozumět. Pokud se tak například v nějakém díle objeví postava Hamleta, kterou můžeme považovat za součást obecného povědomí v západní kultuře, pak i někdo, kdo nikdy Hamleta nečetl, bude pravděpodobně rozumět, že se jedná o slavnou postavu ze Shakespeara. Takový člověk pak rozumí odkazu na postavu Hamleta, ale nemusí identifikovat konkrétní citaci z dramatu. Jak sám

---

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>54</sup> Divadelní událost představuje specifický zážitek, v němž je divák fyzicky přítomný, a tedy může být snadněji vytažen ze své komfortní zóny a potenciálně intenzivněji konfrontován s něčím, co může být nepříjemné, či dokonce až zdraví ovlivňující (typickým příkladem je stroboskop, který může vyvolat epileptický záchvat). Doprovodné texty tak zde získávají také určitý etický rozměr v tom smyslu, že pro nějaký typ zážitku je potřeba diváka předem připravit, aby se mohl dopředu rozhodnout, že ho chce absolvovat.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 47.

Homoláč upozorňuje, v tomto příkladu je těžké rozlišit, jestli se jedná o navázání na konkrétní text, nebo kód, jelikož zrovna v postavě konkrétního dramatu ona postava s textem spjata pevně.

Příkladem z může být inscenace *Osamělost komiksových hrdinů* (2017)<sup>56</sup> z NoDu, v níž vystupují postavy Batmana, Catwoman, Hulka, Supermana či droida R2D2, kteří se v monolozích svěřují se svými trápeními z běžného života. Inscenace je tak postavená na přibližné znalosti těchto postav, ale zároveň nevyžaduje detailní obeznámenost s konkrétními komiksy či filmy, v nichž se tyto postavy objevují. V zásadě stačí vědět, že se jedná o superhrdiny. Inscenace rozvíjí téma toho, jak je život superhrdinů těžký a těží velkou část komiky z toho, jak jsou jejich superschopnosti na překážku v každodenních situacích, které jsou divákům důvěrně známé.<sup>57</sup>

### 1.3 Literatura a divadlo

Výše zmíněné rozšíření pojetí „textu“ načrtává přemýšlení o umění a kultuře obecně jako o propojené struktuře, v níž každá komunikace má určitou vazbu na komunikace ostatní, tedy i každý text na jiné texty, dílo na jiná díla. Vycházíme z literárních teorií, tedy přístupů, jejichž materiálem jsou literární texty, které stejně jako divadlo můžeme považovat za formu lidské komunikace.

V čem je divadelní komunikace specifická rozpracovává podrobně Ivo Osolsobě. Jedná se podle něj o její nejsložitější formu<sup>58</sup> a její podstatou je podle Osolsoběho ukazování, divadlo považuje za zařízení k „ostenzivnímu sdělování.“<sup>59</sup> Pojem ostenze znamená sdělení ukázáním a čistou ostenzí je odkázat k věci tak, že se předvádí přímo věc sama. V tomto smyslu je tak považována za případ ne-znakového sdělení – tedy není zde znak, který by zastupoval nepřítomnou skutečnost, je zde přímo ona skutečnost.<sup>60</sup>

Čistá ostenze je ovšem pouze určitým krajním pólem, který v představení jakožto sémiotickém systému není možný – stále pro něj platí, že vše na jevišti je znakem, zároveň ale upozorňuje na to, že zároveň se v této komunikaci předvádí věci samy. Vnímáme tak zároveň znakovou rovinu předváděného a zároveň skutečnost věcí a akcí, pomocí nichž se znaky předávají.

Zatímco literatura sděluje pomocí jasného souboru znaků – písmem nebo zvuků – divadlo má možností více a může předvést ostenzivně nějakou skutečnost, v tomto smyslu tak lze říct, že je divadlo z hlediska komunikace autentičtější znakový systém než jazyk.<sup>61</sup>

<sup>56</sup> Režie Janek Lesák, dramaturgie Natálie Preslová.

<sup>57</sup> Janek Lesák s Natálií Preslovou s odkazy na popkulturu a jiné všeobecně známé fenomény pracují ve svých inscenacích pravidelně. Např. inscenace *Bible 2* (2019) nebo inscenace *Fantasy!* (2019), která pracuje především s odkazy na žánr fantasy a jeho klišé.

<sup>58</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: sémiotické studie*. Brno: Host, 2002, s. 96. ISBN 80-7294-076-7.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 99.

<sup>60</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. OSTENZE. Online. CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. 2017. Dostupné z <https://www.czechency.org/slovník/OSTENZE> [citováno 2023-07-10].

<sup>61</sup> Tamtéž.

Divadlo je tak mnohem složitější systém, který má více možností, jaké použije znaky, a komunikace v něm se odehrává na několika rovinách, zatímco v literatuře se sdělování odehrává v jednom typu znaků – text odkazující k jiným skutečnostem – a z hlediska vztahovosti můžeme tak zůstat na rovině zapsaného či vysloveného textu (tedy pokud se v textu literatury objeví přímá citace, bude to opět citace jiné literatury). Divadelní médium v sobě integruje množství komponentů. V této práci využijeme dělení, které zavádí Jaroslav Etlík ve studii *Termíny k dohodnutí*, kde za tyto komponenty představení považuje komponent herecký, vizuální, akustický a divácký.<sup>62</sup> Divadelním dílem je v tomto pojetí představení, jako konkrétní realizace, která je možná na základě artefaktu – inscenace, jakožto „fixace materiálně smyslových dat.“<sup>63</sup> Do vzniku inscenace nicméně vstupují další komponenty – Etlík konkrétně odlišuje literární (dramatický text), dramaturgický, režijní, výtvarně-vizuální, herecký a zvukový.<sup>64</sup>

Vztáhneme-li komponenty k otázce citace, pak lze ve vztahu k nim citovat různými způsoby. Můžeme se zaměřit na herecký komponent a text, který herci pronášejí, a rozeznávat citace a odkazy na rovině řeči, která na jevišti zaznívá, nebo se můžeme zaměřit na jiné komponenty – např. akustický, kdy v sobě odkaz může nést hudba (např. při přestavení necháme zaznít část slavné filmové hudby), nebo odkazovat pouze na úrovni vizuální, kde to to může znamenat přímé předvedení nějakého vizuálního díla, např. v inscenaci *Discoland* (2022) Divadla Na zábradlí se z provaziště spustí reprodukce obrazu Jiřího z Poděbrad českým králem od Václava Brožíka.

### 1.3.1 Vztah divadla a literatury

Problematika vztahovosti je velmi široká a bylo by možné ji sledovat na různých typech divadla. K podrobnější analýze jsme vybrali jednu inscenaci, na níž ukážeme konkrétní realizaci intertextuálního přístupu v divadle, která v tomto případě vychází z literárních textů. Proto v následující části zúžíme zaměření práce na specifický typ, který má k jiným dílům typ vztahu, který můžeme nazvat předvedení, interpretací či adaptací. Budeme se tedy věnovat interpretačnímu divadlu, za nějž považujeme podle Jaroslava Etlíka ono divadlo, které interpretuje předlohu, která je sama samostatným dílem. Tato definice může zahrnout různé druhy umění, divadlo má ale tradičně samozřejmě specifický vztah s literaturou, ať už skrz dramaturgii, či ještě obvykleji skrze vztah k dramatickému textu. Nyní se tedy zaměříme na vztah interpretace.

Na základě výše zmíněného Etlíkova rozdělení komponentů je literatura součástí „předartefaktové oblasti divadelního díla“, stojí tedy mimo samotné dílo, ale promítá se do něj jako inspirační zdroj, který divadlo ve svém vlastním vždy autorském aktu přetváří do svého jazyka.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> ETLÍK, Jaroslav. *Termíny k dohodnutí*. In: KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 24. ISBN 80-86102-51-3.

<sup>63</sup> Tamtéž.

<sup>64</sup> Tamtéž.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 18.

Etlík se tu vymezuje vůči pojetím – konkrétně Miroslava Červenky – podle nichž je drama „řečí k inscenacím“ a tedy divadelní dílo je pouze zjevištěním dramatu.

Přestože na autonomii divadla jako svébytného umění se současná teorie shodne, je toto přístupu, který je historicky podmíněný a do české teorie ho přináší Otakar Zich. Zcela další problematikou je také chápání tohoto vztahu mezi literaturou a divadlem na úrovni diváků, kdy dodnes rozhodně nejsou inscenátoři vždy ve většinové recepci chápáni jako autoři a inscenace jako nezávislá na dramatickém textu. Obzvláště velké repertoárové činoherní scény uvádí známé texty dramatických autorů a samy propagují tyto inscenace často spíše jménem dramatika a titulem hry než režiséra. Diváci tak chodí „na Ibsena“, nebo „na Maryšu“, což v případě inscenací, které s dramatickou předlohou pracují volněji, může následně budovat kontroverze.<sup>66</sup> Vztah mezi dramatickým textem a inscenací se tak v dějinách vyvíjí, a to jak v oblasti divadelní teorie, tak v oblasti praxe tvorby a za třetí v oblasti divácké recepce.

Ivo Osolsobě vymezuje pojem divadelní interpretace jako vztah mezi tím, „co vidím na scéně, k tomu, co si mohu přečíst.“<sup>67</sup> A v dějinách nachází tři podoby tohoto vztahu, které Jan Císař shrnuje takto:

„V prvním zůstává [literatura] samostatným uměleckým systémem a je nadřazena všem jevištním materiálům, protože určuje uspořádání celého systému inscenace. V druhém jde o vztah a systém dvou rovnoprávných subsystémů inscenace, které se vzájemně prostupují, prolínají, vyměňují si dynamicky místa a přebírají i různé funkce. A konečně v třetím pojetí se stalo rozhodujícím činitelem představení jako jev, který je vskutku a jedině divadlem, a literatura je pouze součástí této komunikace. Ani z genetického, ani ze strukturálního hlediska neznamena nic; teprve jako komponent divadelního komunikátu (zpráva sdělovaná divadlem) má svou váhu a lze ji zaznamenat.“<sup>68</sup>

Císař spojuje pojem interpretace s vývojem činohry zhruba od 2. pol. 18. stol., kdy vztah mezi dramatem a inscenací teoreticky uchopuje G. E. Lessing, který zakládá dramaturgii jako pozici v rámci divadelního provozu a skrz ni koncipuje vztah mezi literárním textem a jejím převedením na jeviště.<sup>69</sup> Za autora je pak považován dramatik a divadlo je tak chápáno jako závislé na literatuře, kterou pouze uvádí na scénu<sup>70</sup>, což odpovídá prvnímu z výše zmíněných typů

<sup>66</sup> Tématu autorství v tomto kontextu se podrobně věnovala ve své bakalářské práci Natálie Bulvasová, která to ilustruje na kauze okolo inscenace *Krále Leara* v Národním divadle v režii Jana Nebeského. Kontroverze okolo „moderních“ uvedení klasických textů provádí množství inscenací, často právě těch v Národním divadle, na jehož tituly má velká část diváků značně konzervativní očekávání.

<sup>67</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. Brno: Nakladatelství "G" hudba a divadlo, 1992, s. 34. ISBN 80-901112-0-3. , s. 34, cit. podle CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Praha: KANT, 2011. ISBN: 978-80-7437-051-9, s. 115.

<sup>68</sup> CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*, s. 116.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 115.

<sup>70</sup> JANOUŠEK, Pavel. *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin*, s. 17.

vztahů. Je tomu tak až do vzniku moderní režie v 19. století, kdy se za autora divadelního díla postupně začíná považovat především režisér. V české kultuře představují první režisérskou generaci Jaroslav Kvapil a Karel Hugo Hilar.<sup>71</sup>

Velmi postupně se také objevuje a prosazuje fenomén dramatizací, který je u nás nejdříve spojen s E. F. Burianem, který úspěšně inscenoval např. Dykova *Krysaře* a pracoval i s texty lyricko-epickými, např. Máchovým *Májem*.<sup>72</sup> Přístup k literatuře a interpretaci v praxi se dále proměňuje s hnutím studiových divadel v 70. – 80. letech. Tato divadla také využívají epické i lyrické předlohy, přičemž je aktualizují a využívají je pro vyjádření vlastního postoje.<sup>73</sup> Zcela nové přitom je „intertextové“ využívání různých inscenačních předloh, například *Poslední leč* v Divadle na provázku kombinovala postavy převzaté z románu *Pohádka Máje* Viléma Mrštíka s *Podivným odpolednem dr. Zvonka Burkeho* Ladislava Smočka.<sup>74</sup> V tomto případě dochází k využití zmíněných pretextů k vytvoření nově vyfabulované fikce.

Postupně se tak využívá dekonstruování<sup>75</sup> předloh, kombinují se prvky „dokumentárnosti s prvkem fiktivnosti“<sup>76</sup>, Hořínek to pojmenovává tak, že „těžiště hry se přenáší z jejího předmětu na její podmět, na proces hry, hry s příběhem.“<sup>77</sup> Popisuje následně proces, kdy pokračující tendencí v divadle je jeho odliterárnění, překračují se žánry a druhy a hlavním kritériem pro výběr výrazových prostředků se stává téma.<sup>78</sup>

Proměnou pojetí interpretace v dějinách divadelní praxe se dále zabývá Císař v článku *Divadelní interpretace v době postmoderní*. Pro tuto práci je jeho pojetí důležité v tom, že tuto proměnu spojuje právě s teoriemi intertextuality. Podle Císaře došlo v inscenační praxi klasického činoherního repertoáru až k úplné proměně paradigmatu interpretace a tuto proměnu pojmenovává jako přechod od praxe interpretační do praxe intertextuální. Císař to ilustruje na inscenacích tzv. velkého repertoáru činohry, tedy inscenací klasických dramát navíc v kontextu velkých činoherních institucí, jako je Vinohradské divadlo nebo činohra Národního divadla. Nástup intertextuální praxe spojuje s nástupem postmoderny a přechod od interpretačního přístupu k intertextuálnímu ilustruje na dvou inscenacích Tylovy *Drahomíry a jejích synů*.<sup>79</sup>

Zatímco Krejča v 60. letech ve své inscenaci<sup>80</sup> vycházel v režijním přístupu především z analýzy dramatu, kdy Tylův archaický text upravil tak, aby bylo celkové vyznění civilnější a

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>72</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. *Divadelní revue*, roč. 2 (1991), č. 1, kap. 8. ISSN 0862-5409.

<sup>73</sup> Tamtéž.

<sup>74</sup> Tamtéž.

<sup>75</sup> Pojem dekonstrukce vyjadřuje způsob interpretace, který zdůrazňuje mnohoznačnost a nelze podle něj najít jednotný smysl a zaměřuje se tak na bourání zavedených výkladů a zdůrazňuje pluralismus přístupů, tedy jedná se o přístup postmoderny. Ve filosofii ho rozpracovává především Jacques Derrida. MUCHA, Ivan. *Dekonstrukce*. Online. Sociologická encyklopedie. 2017-12-11. ISBN 978-80-7330-308-2. Dostupné z <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Dekonstrukce>. [citováno 2021-08-16].

<sup>76</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. kap. 8.

<sup>77</sup> Tamtéž.

<sup>78</sup> Tamtéž.

<sup>79</sup> CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*, s. 126.

<sup>80</sup> *Drahomíra a její synové*, Národní divadlo, režie Otomar Krejča, premiéra 15. 6. 1960.

přístupnější pro tehdejšího diváka, což recenze oceňovaly jako způsob ukázání velké „shakespearovské“ tragičnosti textu.<sup>81</sup> Inscenace Jiřího Pokorného<sup>82</sup> z roku 2005 na rozdíl od té Krejčovy schválně ponechává jazykovou stránku dramatu v její „teatrálně patetické podobě“<sup>83</sup>, čímž „prezentuje Tylův jazyk“, díky čemuž se „v rámci intertextovosti tento jazykový aspekt pretextu stává součástí jiného postmoderního kulturního i společenského kódu.“<sup>84</sup> Archaičnost jazyka je tak zdůrazněna a je významotvorná pro celou inscenaci, kde slouží jako prostředek k ironizaci.

V tomto přístupu se tedy k literární předloze přistupuje čistě jako k pretextu, se kterým vstupuje do dialogu. Císař zmiňuje, že součástí tohoto přístupu je právě často parodie a ironizace předlohy. Císař zde ještě používá Osolsoběho pojem „intersémiotické parafráze“: ta „nezůstává stále uvnitř jednoho kódu, ale celého kódu uživatelské kompetence, a právě za takovou parafrázi lze považovat divadelní představení, parafrázující danou předlohu pomocí všech kódů ovládaných daných kolektivem.“<sup>85</sup>

Rozumíme tomu tedy tak, že se jedná o přístup, v němž inscenace nepracuje s původním textem jako s dílem, které vykládá, ale přebírá ho s jakýmsi odstupem, vztahuje se k němu „zvenku“ čímž do něj zařazuje celý jeho kontext, vytváří k němu vlastní komentář, zaujímá vlastní postoj. Jedním z obvyklých prostředků tohoto přístupu je parodičnost, dalším typickým případem, který Císař označuje již za téměř konvenční, je „totální proměna prostředí, kde se příběh odehrává“<sup>86</sup>, přičemž díky této destrukci původního prostředí je možné nechat vzniknout novou výpověď tvůrců inscenace.

Zatímco podle tohoto dosavadního výkladu se zdánlivě u Císaře jedná o dvě zcela rozdílné kategorie – interpretační vs intertextuální přístup, chceme zdůraznit, že se podle nás spíše o popis určitých tendencí v současné režii interpretačního divadla, přičemž i v případě inscenací, které předlohu výrazně dekonstruují, bude součástí procesu tvorby zároveň také interpretace původní předlohy.

Abychom tedy zároveň vyjasnili, kdy se inscenace vztahuje k předloze intertextuálně, vrátíme se ještě k teorii Homoláče a také Zdeňka Hoříňka. Hořínek pojmenovává interpretaci jako obecně mezitextové navazování („protože inscenační interpretace zprostředkovává mezi výchozím, literárním dramatickým textem a výsledným audiovizuálním textem jevištního dění“<sup>87</sup>) a toto navazování rozlišuje ve stejných termínech, jaké používá Homoláč, na „afirmativní“ a

<sup>81</sup> CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*, s.126.

<sup>82</sup> Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové, Národní divadlo, režie Jiří Pokorný, premiéra 28. 1. 2005.

<sup>83</sup> CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*, s. 127.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 128.

<sup>85</sup> Osolsobě, *Mnoho povyku pro sémiotiku*, s. 34, cit. podle CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*, s. 130.

<sup>86</sup> CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*, s.131.

<sup>87</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. Interpretace a tvorba. *Divadelní revue*, roč. 1 (1990), č 3, kap. 9, ISSN 0862-5409.

„kontroverzní“ v návaznosti na to, jestli je cílem věrnost předloze, nebo spíše uplatnění kritického, polemického a přetvářejícího postoje.<sup>88</sup> Extrémem podle Hořínka jsou destrukční parodie, které zcela ruší podstatu původního díla, což je podle Hořínka v praxi spíše „dočasným oživením mrtvol“.<sup>89</sup>

Intertextuální vztah je pak podle Homoláčovy teorie již konkrétním typem mezitextového vztahu, přičemž podle něj není vždy jednoduché odlišit, jestli se jedná právě o tento typ, nabízí nicméně několik kritérií: vždy se navazováním nějak vypovídá o pretextu, text se k pretextu vztahuje právě buď kontroverzně nebo afirmativně a příslušnost určitého elementu k pretextu, nebo i nepřítomnost některých elementů z pretextu se podílí na konstituování smyslu navazujícího textu.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Tamtéž.

<sup>89</sup> Tamtéž.

<sup>90</sup> HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, s. 56.



## 2 Analýza inscenace: Tajemství, šílenství, podivnost, láska

Jako příklad jedné z možností, jak se může intertextualita projevit v divadle vycházejícím z literárního textu, nám může posloužit inscenace Horáckého divadla *Tajemství, šílenství, podivnost, lásky* (Ženy Boženy Němcové) v režii Jakuba Čermáka. Inscenace na jedné straně adaptuje texty Boženy Němcové, zároveň ale tematizuje vztah mezi touto spisovatelkou a tím, jak na ni nahlíží současná mladá generace. Vybrané texty proto Čermák zasazuje do vlastního fabulačního rámce a adaptuje je se silným autorským gestem. Pokusíme se o analýzu, která se zaměří právě na momenty, které využívají různé typy vztahovosti a konkrétních odkazů, včetně toho, jak Čermák pracuje s výchozími texty Němcové.

### 2.1 Kontext tvorby Jakuba Čermáka

Jakub Čermák je jako režisér zřejmě nejznámější pro tvorbu se spolkem Depresivní děti touží po penězích, který funguje od roku 2004 a v současnosti sídlí v pražském prostoru Venuše ve Švehlovce. Tento „umělecký gang“ se zaměřuje na tvorbu v netradičních prostorech, současná společenská témata a také deklaruje cíl do divadla „vnášet silné interpretační přístupy.“<sup>91</sup> Z jejich výrazných inscenací můžeme uvést například *120 dnů Sodomy* (2014) a *Ludwig, Kýč je mrtev* (2015) či imerzivní inscenace *Bordel L'amour* (2018) a *Happy end v hotelu Chateau Switzerland* (2020). Pro náš kontext jsou ovšem z Čermákovy různorodé tvorby zajímavé především inscenace, které vychází z předloh známých českých klasických děl, které vždy výrazně aktualizuje, jako např. *Zlý jelen* (2021), *Maryša (mlčí)* (2019) či *Naši furianti* (2017), tedy adaptace dramát Václava Klimenta Klicpery, Aloise a Viléma Mrštíků a Ladislava Stroupežnického.

V posledních letech začíná Čermák spolupracovat i s „kamennými“ repertoárovými divadly, konkrétně v Divadle na Fidlovačce uvedl dramaturgii románu *Dánská dívka* (2019)<sup>92</sup>, v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích *Hamleta* (2022) anebo spolupracoval s Horáckým divadlem v Jihlavě, kde zatím nastudoval tři inscenace – na malé scéně kromě *Tajemství, šílenství, podivnost, láska* (2020, resp. 2022) i *Utrpení mladého Werthera* (2019) a ve velkém sále pak Bergmanovy *Šepoty a výkřiky* (2022).

<sup>91</sup> *Web sdružení Depresivní děti*. Online. Dostupné z <http://depressivnideti.eu/sdruzeni/>. [citováno 2023-08-08].

<sup>92</sup> Román v originále (*The Danish Girl*) napsal americký spisovatel David Ebershoff, proslavila ho následně především filmová adaptace z roku 2015 v režii Toma Hoopera.

## 2.2 Inscenace

### 2.2.1 Tvůrci a kontext

Inscenace *Tajemství, šílenství, podivnost, láska (Ženy Boženy Němcové)* měla premiéru ve formě online streamu v době covidové pandemie 28. 11. 2020. Naživo pak byla poprvé uvedena 1. 4. 2022. Přestože jsem byla na představení na jaře 2022, tato analýza bude primárně pracovat se záznamem online premiéry. Druhým pramenem bude scénář poskytnutý Horáckým divadlem, jenž ale na základě srovnání se záznamem obsahuje i pasáže, které byly ještě do premiéry vyškrtuty.

Tvůrci vycházejí z díla a biografie Boženy Němcové a sami zdůrazňují, že se nejedná o dramaturgii, ale o „svébytnou divadelní adaptaci.“<sup>93</sup> Pod scénářem jsou tak jako autoři uvedeni Božena Němcová, Jakub Čermák a kmenová dramaturgyně Horáckého divadla Barbora Jandová. Na jevišti pak vystupují členky jihlavského souboru Lenka Schreiberová, Svetlana Hruškociová, Alexandra Palatínusová, Sára Venclovská, Šárka Býčková a Klára Anna Satinská (později její roli převzala Stanislava Hajduková) a dále herec souboru Stanislav Gerstner. Zatímco pro „místní“ z Horáckého divadla se jednalo o druhou spolupráci s Jakubem Čermákem, součástí inscenačního týmu byli i Martina Zwyrtek (scéna a kostýmy) a Adam Kratochvíl (hudba), tedy tvůrci, kteří s ním opakovaně spolupracují na inscenacích souboru *Depresivní děti touží po penězích*.

Inscenátoři nahlíží Boženu Němcovou skrz mladé ženské hrdinky jejích děl, respektive reflektují je očima jejich dnešních vrstevnic. Vybrali proto právě ta autorčina díla, v nichž jsou silné ženské postavy přítomny<sup>94</sup> a jež lze vztáhnout k tematice dospívání. Hrdinky umisťují do mnohoznačného současného časoprostoru, v němž jsou všechny spolužačkami ve třídě, v níž se o Boženě Němcové právě učí. I děj těchto povídek je tak zasazen do současnosti, kdy žačky této třídy mají jména hrdinek povídek (v inscenaci vystupují sestry Hedvika a Johana, dále Karla, Bára a Viktorka) a prožívají příběhy, které odpovídají fabulím povídek.

### 2.2.2 Využívané texty a kompozice celku

Hlavními inspiračními zdroji jsou Němcové povídky *Sestry*, *Divá Bára*, *Karla* a příběh o Viktorce z *Babičky*. Významnou funkci však má i její báseň *Ženám českým* a v závěru i krátká lyrická próza *Čtyři doby*.

<sup>93</sup> *Premiéra na malé scéně*. Online. Web Horáckého divadla v Jihlavě. 2022-04-01. Dostupné z <https://www.hdj.cz/co-je-u-nas-noveho/aktuality/111-premiera-na-male-scene>. [citováno 2023-27-07]

<sup>94</sup> Tamtéž. Jakub Čermák: „Co mi vždycky přišlo na Němcové to nejzajímavější – a mám pocit, že se o tom sice často píše, ale v uměleckém světě to není tak často reflektované – je skutečnost, že se věnuje ženským hrdinkám. Takže jsme se rozhodli ne pro jedno její dílo (Babičku nebo jednu konkrétní povídku), ale šli jsme hned po několika silných, zajímavých a vzrušivých ženských hrdinkách, které jsme dali dohromady do jednoho časoprostoru.“

Úvodní scéna zasazuje děj do zmíněné dívčí gymnaziální třídy a toto prostředí tvoří rámec, do něž se průběžně vrací. Inscenace začíná recitací spisovatelčina prvního publikovaného textu (1843), básně *Ženám českým*, která se následně jako motiv opakovaně vrací. Ta vnáší téma postavení ženy ve společnosti, přičemž jeho „archaická“ podoba představovaná básní je v kontrastu s tím, jak se k tématu vztahují mladé postavy. Báseň recituje Lenka Schreiberová, která v inscenaci zosobňuje role starších žen zastupujících tradiční normy a autoritativní postoje, především postavu učitelky. Souběžně se tak prezentuje i napětí mezi ní a postavami, které hrají ostatní herečky – ty představují revoltující žačky. Všechny zatím mají na sobě uniformní kostým, což se mění, když později začnou představovat jednotlivé postavy próz Němcové.

Těžiště inscenace tvoří čtyři oddělené „kapitoly“, které jsou uvedeny ohlášením jejich názvu do mikrofonu a ukončeny tmou a přestavbou za doprovodu klavírní hudby. Jsou to:

„Láska“ – adaptace povídky *Sestry*,

„Podivnost“ vycházející z *Divé Bány*,

„Tajemství“ – adaptace povídky *Karla*

„Šílenství“ – příběh o Viktorce z *Babičky*.

V těchto epizodách, jež si intertextuálním způsobem „pohrávají“ s Němcové předlohou, jsou předváděné postavy vždy odlišeny také svými kostýmy. Průběžně se v nich navrácí prostředí školní třídy a postava učitelky, zatímco ostatní herečky se střídají v množství rolí, až již představují některou z hlavních hrdinek, či vedlejší role, včetně některých mužských postav. Specifickou pozici má Stanislav Gerstner, resp. role mužů, které představuje a které pro hrdinky vždy znamenají určitou hrozbu, nebo jsou dokonce příčinou jejich tragédie. Jde o němou roli bez jediné repliky, takže v okamžicích, kdy předváděné mužské postavy vstoupí do dialogu s některou z hrdinek, jsou hrány některou z hereček. Gerstner tak na jevišti sémanticky zosobňuje „němou hrozbu“.

Po posledním příběhu následuje závěrečná část, v níž již vystupují všechny představené hrdinky společně a centrem pozornosti je postava učitelky. Ta je zde ztotožněna s Boženou Němcovou, což je posíleno citací ze silně autobiografického textu *Čtyry doby*, zaznívajícího z nahrávky na pozadí jevištního dění.

Díky zasazení do rámce současné školy je v inscenaci fikční svět původních textů zrušen, respektive je vložen do nového významového kontextu, který pracuje s napětím mezi citacemi z díla Boženy Němcové a současným kontextem, v němž její díla dostávají jiný rozměr a smysl, což posilují odkazy na známé filmy či tematizace dnešních technologií a kontrast mezi současným jazykem a jazykem Němcové.

### 2.2.3 Kostýmy a scéna

Scéna sama o sobě je poměrně minimalistická, a co jednotlivé prvky představují, konkretizuje až jevištní akce. V úvodní scéně tak může nejdříve připomínat spoře zařízenou klubovnu či tělocvičnu, která se následně rozmístěním židlí změní na školní třídu. Na levé straně je kolmo k hledišti baletní tyč, za ní se nachází nízké pódium, jehož předek kryje dřevěná deska a které tvoří zadní plán jeviště. Přehrazuje jeho celou šířku, je však tvořeno jednotlivými díly, z nichž jeden je posuvný.

Z tohoto pódia tak lze vysunout kvádr, který je zároveň z druhé strany prosklený a jeho vnitřek je možné rozsvítit. Tento prvek je v průběhu přemísťován, otáčen a představuje tak různé objekty, mimo jiné rakev (kterou evokuje již svými rozměry), do níž je uložena Hedvika a v níž později tráví noc na hřbitově Bára. Pravou třetinu zadního plánu pak tvoří vyvýšená „kukaň“ – stejné pódium, které je ale o něco vyšší a je na něm umístěna skleněná stěna. Představuje tak oddělený a mnohoznačný prostor, který je většinou prostorem učitelky – představuje i její kabinet, nebo odtamtud recituje báseň Boženy Němcové. Tato část jeviště pracuje s podsvícením, které tento prostor, když je využíván, výrazně odděluje od zbytku jeviště a postavy, které se v něm nachází, mohou vypadat jako na filmovém plátně nebo na televizní obrazovce<sup>95</sup>.

Prostřední část jeviště – jeho podlaha a zadní stěna – je pak pokryta bílým povrchem, který je využíván k promítání, jako např. portrétů Němcové během vyučování nebo abstraktních psychedelických obrazů ve scéně, v níž na večírku některé postavy zkouší drogy.

Zásadní je pro inscenaci především práce s kostýmy, neboť právě ty znakově signalizují role, přesněji postavy, které herečky a herec právě zosobňují. Přestože se jedná o kusy oblečení, které by mohly být zcela běžně nošené, tvůrci se zároveň nepokoušejí v tomto směru o úplný realismus, ale kostýmy primárně představují charakter postavy a využívají v tomto směru typizaci až nadsázku. Vždy se ale jedná o současné civilní oblečení, což společně s užitím velmi současného, mnohdy až slangového jazyka podporuje aktualizaci původních příběhů.

Pomocí kostýmů jsou jednotlivé hrdinky stylizovány do určitých současných pubertálních typů. Sestry Hedvika a Johana jsou raperky v růžových volných teplákových mikinách (Johana na ní má zelený nápis POWER a Hedvika stejným písmem GIRL). Bára je punkerka v tmavé mikině s množstvím nášivek a v těžkých černých botách. Karly část tematizuje mimo jiné komplikované hledání vztahu k vlastnímu tělu (které vrcholí zjištěním, že je Karla ve skutečnosti mužem) a má proto na sobě neforemný svetr „po babičce“ a šedou plisovanou sukni ke kolenům, tedy oblečení,

---

<sup>95</sup> Na možné spojení s televizní obrazovkou upozornil autorku vedoucí této práce, kterému obraz asocioval Nedělní chvílku poezie, tedy pořad vysílaný od konce 60. let do počátku let 90. Zmiňujeme to proto, že se zároveň jedná o příklad, kdy se proměňuje recepce na základě rozpoznání vizuálního odkazu. Tedy autorka práce v obrazu učitelky recitující dílo Němcové ve zmíněné „kukani“ vizuální odkaz na tento pořad neidentifikovala, což způsobilo, že ve své recepci prostor za televizní obrazovkou nepovažovala, nicméně na základě znalosti zmíněného pořadu lze tento prostor jako televizi vnímat, což je příklad ilustrující, jak se intertextualita promítá do divácké recepce.

keré záměrně neodpovídá typickým trendům oblékání a spíše schovává tělo. Viktorka pak představuje typ populární instagramové influencerky, kterou poprvé vidíme ve stříbrné poflitrované čelence ve tvaru uší Mickey Mouse, neonově žlutých teniskách, růžových podkolenkách, blýskavé sportovní mikině a s tabletem v ruce.

#### 2.2.4 Proměna Němcové hrdinek v jednotlivých částech

Přesuneme se nyní blíže k tomu, jak jsou v inscenaci jednotlivé hrdinky ukázány a jaká témata jejich části otevírají.

##### **Láska – Sestry**

První část ukazuje sestry Johanu (Alexandra Palatínusová) a Hedviku (Svetlana Hruškociová) jako nerozlučnou dvojici. Tvoří spolu nerozlučné rapové duo: na začátku se tak představují publiku slovy „Já jsem Hedvika a mám Johanu“, „Já jsem Johana a mám Hedviku“. Chytají se za ruce – důraz na toho gesto je ještě přidán zpomalením pohybu – a následuje jejich společný rapový výstup, v němž se opakuje věta: „Jsme drsnější než týpci hustí, ségry, co se nikdy neopustí.“

Tato jejich autostylizace je však následně konfrontována s Hedvičinou první a také poslední – tragickou – láskou. Hedvika se totiž zamiluje do muže jménem Robert, který jí slibuje svatbu. Nicméně poté, co spolu stráví noc, přestane s Hedvikou zcela komunikovat. Když ho později Hedvika náhodou potká, Robert se tváří, že ji nezná. Hedvika si tak uvědomí, že vkládala své city do někoho, kdo předstíral, že je někým úplně jiným. Nadto se jí narodí dítě, které ale záhy zemře. Johana se sestře pokusí pomoci tím, že novorozencovo tělo ukryje, ale to je brzo nalezeno. Obě sestry jsou odsouzeny a Hedvika nakonec umírá.

Je velmi málo pravděpodobné, že dnešní potenciální divák Čermákovy inscenace tento Němcové příběh zná, nicméně jako základní jeho fabulační schéma je na jevišti zachováno a zpřítomněno.

Proměňující se vztah mezi sestrami je zviditelněn skrze symbolické gesto držení se za ruce. To ukazuje jejich spřízněnost, ale může vizualizovat i jejich konflikty, když se změní v násilné přetahování, a skrývá ní pravdy v okamžiku, kdy Hedvika chce odejít za svým utajovaný milým, a proto čeká, až její sestra usne a pak svou ruku nenápadně vyprostí z jejího sevření. Později do vztahu sester vstoupí odhalení Hedviky nechtěného těhotenství. To je ukázáno tak, že panenka novorozeněte fyzicky přeruší toto gesto – sestry přestanou držet sebe navzájem, ale každá z jedné strany drží panenku.

Kromě tohoto gesta je v této části výrazný závěrečný obraz, v němž vidíme mrtvou Hedviku ležet v proskleném kvádru – rakvi. Na rakev si lehá nahý muž, který Hedviku podvedl.

V navazujícím obrazu je nasvícená pouze mrtvá Hedvika a přes prosklenou boční stěnu rakve se k ní pomalu natahuje černý obrys Robertovy ruky.

Myšlenkově tak inscenace tématizuje především vztah obou sester, který narušila Hedviky utajená a nešťastná láska. Osudový moment vedoucí k nechtěnému těhotenství je ukázán jako okamžik, kdy muž vyžaduje po Hedvice sex jako důkaz jejích citů a Hedvika se tak stává obětí jeho manipulace.

### **Podivnost – *Divá Bára***

Bára, hraná v inscenaci Sárrou Venclovskou, transformuje Němcové postavu nonkonformní mladé ženy opět do podoby současné drsňačky, která je vyčleněna mimo třídní kolektiv. Takto se představuje již v úvodním monologu začínajícím větou: „Ahoj, jsem Bára a jsem divná.“ Popisuje v něm, jak se nerozumí s ostatními spolužačkami, mimo jiné protože jí nevádí se koupat v řece a naopak ji dráždí, jak ostatní holky ve třídě moc piší. Ty na ni útoční poznámkami o tom, jestli je emo, gothic, nebo satanistka a že nepoužívá deodorant. Proti jejím problémům zařadit se do kolektivu ovšem stojí přátelství s její nejlepší kamarádkou Eliškou, která je ale proti Báře velmi rozdílná – zosobňuje typ tiché bázlivé holky, která by chtěla být tak drsná jako Bára, ale spíše poslouchá, co jí řeknou rodiče. Kromě přátelství je druhým podstatným tématem Bářin vztah k autoritám, kdy má Bára problémy ve škole a je za to kárána učitelkou. Zásadním tématem, které tato část vyzdvihuje, je individuální nezávislost a smíření s vlastní jinakostí. Proto se také proti předloze, která by mohla být divákům známá i díky filmu z roku 1949, mění konec – v inscenaci Bářin příběh nekončí svatbou, ale momentem, kdy se Bára původnímu textu Němcové vysmívá a ukazuje, že jí přátelství s Eliškou stačí a je spokojená sama se sebou.

### **Tajemství – *Karla***

Němcové povídka vypráví příběh muže, kterého jeho matka od narození převléká za dívku, aby se vyhnul vojně, a nutí mu tak ženskou identitu. Téma, které bylo ve spisovatelčině době velmi odvážné, je v Čermákově inscenaci posunuto do aktuální problematiky objevování a vyrovnávání se s vlastní genderovou identitou.

Postava Karly již v úvodním monologu mluví o tajemstvích a otevírá témata náhledu na sebe, a především problematiku vztahu ke svému tělu: „Ale nebudeme si ani namlouvat, že holčičí tajemství často vůbec žádný kraviny nejsou. Kterej z učitelů se nám otevřeně posmívá a deptá nás tenhle měsíc. Která z nevinnejch poznámek, co řekla kamarádka, nás trápí tenhle týden. Kterou část našeho vlastního těla nenávidíme dnes. Kdybych řekla, že se mě týkají všechny tyhle tajemství, už by to nebylo tajemství.“

Karla působí melancholicky a představuje dospívajícího člověka, který v sobě v tichosti řeší vlastní identitu. Rozpor mezi nároky na to, jak vypadá ideální žena, a jak se cítí Karla, je tematizován hned v následujícím v dialogu s její nejlepší kamarádkou Hanou, která je v kostýmu roztleskávačky jejím protikladem: typickou hezkou a v kolektivu populární holkou. Diktát představ o ideálním ženském vzhledu ovšem vyjadřují především promluvy Karly matky, která se urputně snaží mít doma „hezkou holčičku“, přestože Karla je jiná. Požaduje tak po ní, aby se hlavně namalovala a vnucuje jí stereotypní náhled na to, jak má probíhat seznamování se s muži. Většina děje této epizody je ovšem umístěna na party, která se koná u Karly doma, kde se objevuje množství dalších témat a motivů souvisejících s dospíváním, jako například první zkušenosti s alkoholem a drogami či kluk, co se snaží sbalit nějakou holku.

Klíčová je scéna, kdy se Karla převléká a u toho si začne tělo obmotávat černou páskou, což ukazuje, nakolik nasnáší vlastní tělo. Nakonec si pásku vlepí mezi nohy, přičemž je osvětlena protisvětlem a v takto vytvořeném obraze vidíme siluetu těla s penisem. Karla se pak převléká do kostýmu mužské vojenské výzbroje a v závěru všem oznamuje, že je ve skutečnosti mužem – Karlem.<sup>96</sup>

Zde tvůrci zajímavě pracují s aktualizací – na základě jevištního provedení – konkrétně scény s černou páskou, je podpořen výklad této části jako transgender coming outu. Původní Němcové fabulace je přitom víceméně zachována. Postava Karly-Karla tak v závěru i říká: „Mami, ty to přece víš. Vždycky jsi ze mě chtěla mít holčičku, protože ses bála, že půjdu do války jako táta, že mě zabijou, že tě opustím... Ale vždycky jsi to věděla. Věděla jsi, že já nejsem Karla,“ což lze vykládat oběma směry. Výklad tak do velké míry určuje současný společenský kontext, v němž je genderová identita již netabuizované téma.

### **Šílenství – příběh o Viktorce**

Viktorčina část jako jediná nezačíná přímo hrdinky sebedávajícím monologem, ale předčítáním pasáže z Němcové *Babičky*, která popisuje Viktorku jako dokonalou nevěstu – „Viktorka byla děvče jako malina, daleko široko nebylo jí rovné. Svižná jako srna, pracovitá jako včelka, nikdo si nemohl lepší ženy přát.“ Zatímco tento text čte učitelka ze zmíněného odděleného prostoru „kukaně“ – tedy vyvýšeného pódia za sklem –, postava Viktorky (Klára Anna Satinská, v současném obsazení Stanislava Hajduková) je na scénu přivázena na kvádrovém podiu s balónky jejími kamarádkami-fanynkami. Viktorka drží v ruce tablet a následně do něj natáčí svůj vlog, tedy blogový příspěvek ve formě videa. Viktorka jeho prostřednictvím zdůrazňuje, že ona

---

<sup>96</sup> Přestože je tedy pointou tohoto příběhu, že Karla je ve skutečnosti muž, kromě tohoto momentu v závěru této části se s touto postavou všude pracuje jako s postavou ženskou, tedy před odhalením její mužské identity. Tuto postavu také hraje žena, a i ve scénáři a obsazení je všude postava pojmenována jako Karla. Proto tedy v celé práci referujeme k této postavě v ženském rodě jako ke Karle.

žádného kluka nehledá, že podle ní svého pravého najdeme srdcem. Stejně jako v *Babičce* je tu tak zdůrazněno, že Viktorka sama nápadníky odmítá, přestože je o ni zájem. V inscenaci je oblíbená nejen ve třídě, ale také na internetu jako influencerka či vloggerka.

Současné technologie a mobilní aplikace hrají ve Viktorčině episodě velkou roli. Nejenže využívá Instagram či Tinder, ale svůdce – černý myslivec – je zde stalkerem, který jí po síti posílá fotky očí, což je modernizace motivu, s nímž pracuje i Němcová. Když se s tím svěří kamarádkám ve třídě, jedna z nich mu posílá zprávu: „Nazdar vole. Nech kámošku Viktorku na pokoji, pokud to nebylo z její dosavadní ignorace úplně zřejmý, tak to napíšu i pro ty pomalejší: Nemá zájem.“, jako další strategii pak Viktorka zkouší, že se rozhodne, že „přestane být single“ a „swajpne doleva na Tinderu prvního barbína.“ Tato zpráva nicméně nezafunguje a muž stalkuje Viktorku dál a ona se tak postupně propadá do šílenství.

Černého myslivce inscenace zobrazuje jako současného vojáka. Všechny momenty, kdy se objevuje na jevišti, doprovází projekce jeho očí a především hudba, která částečně evokuje zvuky vábení jelenů. Inscenace tak pracuje s víceznačností slova myslivec, kdy i v Němcové *Babičce* byl černý myslivec ve skutečnosti vojákem. Myslivec-voják opakovaně vytahuje pistoli a objevuje se obraz, jak míří na Viktorku a střílí do ní. Obraz spojuje Viktorku s laní, kterou voják loví, a tyto obrazy vytvářejí předěly, mezi nimiž se stupňuje Viktorky strach. Důležitým momentem je, když si Viktorka řekne o pomoc učitelce, ta jí dá podle Němcové textu škapulíř, který jí má chránit. Tento krok v kontextu přenesení děje do současnosti, kdy by bylo logické situaci pronásledování stalkerem řešit např. obrácením se na policii, působí jako selhání dospělého, který měl zoufalé Viktorce pomoci situaci vyřešit.

Episoda tak ukazuje Viktorku především jako v kolektivu oblíbenou dívku, kterou začne pronásledovat stalker a tuto situaci nikdo neumí vyřešit. A třebaže se jí spolužačky snaží pomoci, jak můžou, přesto její příběh spěje nutně k tragickému konci. Zlomový moment, kdy se Viktorka zraní na jetelině a potká se s vojákem přímo, je také doprovázen předcítáním z *Babičky* a hybatelem děje se tak zde díky tomu zdá spíše autoritativní učitelka, která přednáší text, podle nějž se musí jednat. Viktorka je tak vyložena především jako oběť nejen stalkera, ale i rigidního systému (který je spojen s autoritativní učitelkou), v němž se jedná podle předepsaných konvencí, a dospělí, kteří tento systém udržují, neposkytnou dospívající dívce potřebnou pomoc. Inscenace tím jde proti obvyklým výkladům, které hledaly paralelu mezi Viktorkou a Němcovou a považují příběh Viktorky za příběh o vzpouře. U Čermáka se naopak právě na základě tragického konce Viktorky všechny dívky vzbouří proti učitelce.

V inscenaci tak můžeme identifikovat několik vzájemně se prostupujících rovin. Jednu z nich vytvářejí dílčí témata jednotlivých episod, druhou jejich aktualizace a konfrontace s myšlenkovým



světem současných teenagerek. Všechny části přitom využívají postup, kdy je na začátku hrdinka ukázána jako určitý stylizovaný pubertální typ, který je ale postupně zpochybňován tak, aby vystoupilo na povrch emociálně křehké jádro jejího příběhu. Metatextově je tak tematizován vztah dnešní společností k osobě Boženy Němcové. V tomto rámci tak inscenace tematizuje texty v jejich společenském kontextu a otevírá témata vztahu k jejich autorce. Jako širší tematický a hodnotový kontext, související s oběma předchozími, pak můžeme identifikovat témata feminismu, zviditelněné důraz na rozdíl mezi postavením žen v době Němcové, kdy bylo emancipační hnutí v počátcích, a dneškem. Toto srovnání ukazuje na jedné straně velký posun v otázce ženských práv, ale také poukazuje na problémy, které přetrvávají a také na nová témata, která současný feminismus řeší.

### 2.2.5 Autorka a její postavy, učitelka a její studentky

Nyní se zaměříme na způsob, jak inscenace pracuje s osobou Boženy Němcové. Tato autorka má v české kultuře specifické postavení – je především pevnou součástí kánonu české literatury a díky tomu se s jejím dílem povinně seznámí všichni již na základní škole. Tímto prizmatem Němcové jako povinné četby tak často její dílo v současnosti kolektivně nahlížíme.

Kánon literatury sám vzniká právě z určitého kolektivního nahlížení na literaturu jako celek, zároveň samozřejmě každá kulturní oblast vytváří vlastní kánon – v našem případě tedy můžeme hovořit o kánonu „české literatury“.<sup>97</sup> Ten netvoří pouze jednotlivá díla, ale především mýty okolo těchto děl a jejich autorů, díky nimž právě určitá díla do kánonu patří, či nepatří. Zrovna okolo Boženy Němcové existuje množství mýtů a narativů, které jsou také v historii proměnlivé. S Němcovou jsou spojeny obrazy mučednice, vlastenky, která ale žila v bídě, matky, demokratky, buřičky a bojovnice za ženská práva.<sup>98</sup> Fakt, že všechny tyto mýty nutně spoluurčují naši recepci, je sám projevem intertextuality.

Inscenace tedy nevychází čistě z jejich textů, ale tvůrci si jsou vědomi tohoto kolektivního nahlížení na Němcovou. Už samotný její začátek nastavuje téma tohoto vztahu, když ji nahlíží jako na povinnou a nepříliš oblíbenou součást povinné literatury. Předkládají obraz zjednodušeného vztahu mezi na jedné straně „nudnou“ literátkou a „znuděnou mládeží“:

Při úvodí recitaci básně *Ženám českým* se rozsvěcuje na pět ženských postav v bílém, které do jemné klavírní hudby cvičí u baletní tyče. Recitovaná báseň je uvedena názvem a jménem autorky. Již toto uvedení je příkladem metatextového vztahu – text básně je vztažen k osobě její autorky a její pozici významné literátky. Vzápětí ještě do recitace zaznívají komentáře od cvičících dívek: „Ty krávo,“ říká otráveně jedna. A další na slova: „... hrdě zvedá český lev,“ reagují

<sup>97</sup> JANOUŠEK, Pavel. Co s ním? Dílčí příklady z české literární mytologie. *Tvar*, roč. 31 (2021), č. 18., s. 13. ISSN 0862-657X.

<sup>98</sup> Tamtéž.

replikami: „Ten už dávno chcípnu!“ a „Tyvole, co to je za kravinu.“ Střet takto typizované dnešní pubertální mládeže s něčím, co je mimo ně, pak ještě umocní, když jim z vyvýšené kukaně jim recitující postava uloží úkol naučit se tuto báseň zpaměti. Text básně je tak vtažen do fikčního světa středoškolské třídy a již od počátku přímo komentován, čímž se otevírá téma vztahu současné společnosti k jejímu dílu a k povinné četbě vůbec.

Nahlížení na Němcovou jako povinnou četbu dále podporují scény ze školy, v nichž výklad učitelky předává informace, které obvykle o autorce ve školách zaznívají. Dávkování informací napříč inscenací není náhodné. Například v části *Podivnost (Divá Bára)* se ve scéně ze školní třídy dozvídáme:

„Božena Němcová, jasná hvězda literárního nebe 19. století, měla velmi bouřlivý a nešťastný manželský život. Vdávala se v 17 letech a její o 15 let starší muž očekával konvenční ženu, která se bude starat o domácnost a vaření. V jejich vztahu došlo k oboustranné deziluzi, Němcová se citově angažovala jinde, její manžel se nezdráhal uchýlit se k násilí. Útěkem jí byla vlastní literární tvorba...“

Umístění těchto informací do kontextu právě této povídky podporuje výklad *Divé Bary* jako postavy, do které autorka projektuje vlastní nekonvenčnost a s tím spojené obtíže. Zařazení těchto metatextových částí tak také vztahuje informace o životě Němcové k jejím dílům a podporuje jejich biografické čtení.

Téma spisovatelčina manželství je příkladem konkrétního mýtu, který se v historii recepcí jejího díla a osoby proměňoval, zjednodušoval na určitá schémata, přestože tento vztah byl, jak naznačují dostupné materiály (kterých je zrovna v případě Němcové velké množství) mnohem složitější. Dodnes hojně sdílená podoba tohoto mýtu se formuje na počátku 20. století jako prostředek, jak se vyrovnat s Němcové milostným životem, v němž navázala řadu vztahů, což bylo společensky problematické. Zatímco do konce 19. století se tento aspekt jejího života ignoroval a vztah s manželem se idealizoval, později nabývá převahy interpretace zdůrazňující, že byla nucena žít ve vnuceném vztahu se špatným mužem, který jí nebyl hoden, a její svobodomyšlný milostný život tak byl brán jako důsledek špatného chování jejího manžela.<sup>99</sup> Díky tomu byl pozapomenut například fakt, že Josef Němec měl velký podíl na tom, že Němcová začala psát česky, a po její smrti pečoval o její odkaz.<sup>100</sup>

Inscenace se k osobě Němcové vztahuje především skrze postavu učitelky. Ta o Němcové pouze nevyučuje, ale zároveň předčítá přímo z jejích děl a dále její repliky často vycházejí (na

<sup>99</sup> Tamtéž.

<sup>100</sup> POKORNÁ, Magdaléna. *Josef Němec: neobyčejný muž neobyčejné ženy*. Praha: Academia, 2009, s. 178. ISBN 978-80-200-1780-2.

rozdíl od replik mladých hrdinek) přímo z původních Němcové textů. Například je to ona, kdo Báře říká: „Pamatuj si, že nemáš hasit, co tě nepálí, i bez tebe by se to nějak urovnalo. Musím tě exemplárně potrestat, když si tak smělá, že se ničeho a nikoho nebojíš, ať poznáš, co je to strach.“ Což je replika částečně postavená přímo z Němcové povídky.<sup>101</sup> Stejně tak právě tato postava ke všem hrdinkám stojí v pozici autority.

Fakt, že učitelka od počátku představuje vůči hrdinkám autoritu v mocenské pozici a že právě z jejích úst zaznívají Němcové původní texty, může naznačovat, že tato postava představuje nejen tradičně předávaný obraz Boženy Němcové, ale i přímo ji samotnou. Prozrazeno je to také v soupisu obsazení, kdy u Lenky Schreiberové je tato postava uvedena jako „učitelka – Němcová“, ve scénáři je pak nazvána pouze jako „Němcová“. Výraznější ztotožnění postavy učitelky s Němcovou se ovšem v inscenaci děje až v závěru, kdy se hrdinky proti učitelce vzbouří a začnou ji obviňovat replikami, které poprvé přímo formulují, že k ní mají vztah jako postavy ke své vlastní autorce. Křičí na ni:

KARLA: Proč to zase musí končit takhle?

JOHANA: Proč nás vedete do těch temnot?

SPOLUŽAČKA: Proč nám neustále ubližujete?

...

BÁRA: Vy si ty příběhy jenom nečtete, vy je vymýšlíte! Nejdřív nám do hlavy rvete tu blbou básničku, jak se máme starat o děti a plotnu a potom nás vrhnete do světa, kde se to od nás čeká, ale my se tomu vzpíráme!

JOHANA: Čím jste nás to obdařila? Tajemství, šílenství, podivnost, láska! Děkujeme pěkně! Sedíte si tady v tý kukani a dojímate se, jak bojujeme! A jak prohráváme.

Posléze dívky nacházejí papíry, které označují za učitelčin deník. Z něj začnou předčítat text, inscenátory převzatý z povídky *Čtyry doby*, a sledují obraz, v němž Němcová stále dokola k úplnému vyčerpání nosí tašky s nákupem. Pochopí tak, že ani ona sama to neměla jednoduché a následně se o ni jdou postarat – dají jí deku a hrnek s nápojem. V tomto obraze se tak postavy, které autorka napsala, ukazují jako důležitá podpora v jejím životě.

Následuje rovněž významná scéna, v níž přichází Stanislav Gerstner, do této chvíli inscenaci představující jen negativní a hrozivé mužské postavy. Přistoupí k herečce zosobňující v tu chvíli Němcovou jako její manžel a naznačuje jí, že by ji rád obejmul. Ta mu v první reakci dá

<sup>101</sup> V povídce se píše: „Pamatuj si, abys nehasila nikdy, co tě nepálí, i bez tebe by se to spořádalo. Jak jsi mohla z můstku zmizet?“... Poradil se s rychtářem, konšely i panem učitelem a usoudil tak, když udělala Bára takové všeobecné pohoršení a tolik se odvážila, aby byla veřejně potrestaná. Uložil se jí ten trest, aby jednu celou noc byla zavřena v kostnici na hřbitově. Zdál se to být všem hrozný trest, ale když prý je tak smělá, že se ničeho a nikoho nebojí, ať prý pozná, co je to bát se.“, NĚMCOVÁ, Božena. *Divá Bára*. Praha: Městská knihovna v Praze, 2018, s. 38. ISBN 978-80-7602-180-8.

factu, ale nakonec se obejmout nechá a tento obraz tvoří závěr celé inscenace. Vyzdvihujeme ho, protože je zásadní pro celkové vyznění. Boří obraz nedotknutelné literární ikony, když Němcovou představuje jako obyčejnou a životem vyčerpanou ženu. Zároveň ale také poukazuje na nejednoznačnost vztahu mezi ní a jejím manželem. Srovnáme-li úvodní a poslední scénu inscenace, pak ji rámuje kontrast mezi tím, jak je Němcová typicky nahlížená, a obrazem, který toto nahlížení komplikuje.<sup>102</sup>

## 2.2.6 Práce s texty Němcové na příkladu *Divé Bány*

Nyní přejdeme podrobněji k tomu, jak přesně inscenátoři pracují s Němcové texty, což ukážeme na příkladu jedné části: *Divé Bány*. Stejně principy se realizují ve všech částech inscenace, *Divou Báru* jako příklad jsme si zvolili především díky využití parodičnosti a zároveň výrazné proměně konce příběhu.

V případě všech povídek tvůrci zachovávají základní fabuli a určité charakteristiky postav. Konkrétně v této části – stejně jako v povídce – platí, že je Bára odvážná, částečně vyloučená ze společnosti (v inscenaci se to ukazuje tak, že má ve třídě pozici outsidera a se svými spolužačkami si nerozumí) a má ráda zvířata (což se do inscenace ironicky promítá tak, že má jako domácího mazlíčka kysu pojmenovanou Eliška Krásnohorská). Má nejlepší kamarádku Elišku, která odjede do Prahy a následně je Eliška nucena si vzít muže, kterého nechce. Bára se rozhodne jí pomoc tak, že ho vystraší, a za to je potrestána tím, že musí strávit noc na hřbitově. Nicméně z postav vyskytujících se v povídce je zachována pouze kamarádka Eliška a dále postava Elišky nechtěného nápadníka, který je podstatný jako důvod, proč je Bára potrestána. Prostředí vesnice je pak v souladu s celkovou stylizací inscenace nahrazeno školním kolektivem, do něhož Bára nezapadá. Autoritu, která se rozhodne Báru potrestat, je pak učitelka. Zcela mizí postava Bářina otce, který v povídce přijde přespat na hřbitov společně s Bárou. Zde je jedinou podporou kamarádka Eliška, což zdůrazňuje téma jejich dívčího přátelství.

Důležitým posunem je závěr povídky, který také představuje možná nejvýraznější proměnu fabule – v Němcové povídce si Bára na konci bere za manžela myslivce, na něhož si ostatně již dříve trochu myslí. Tematizovaný je tu však i její možný vztah se synem kostelníka Josífkem, který je do ní zamilovaný. Naopak na jevišti jsou jakékoliv Bářiny vztahy s muži vynechány. Báru tak utváří na jedné straně její přátelství s Eliškou a na druhé negativní vztah k učitelce. V inscenaci také její příběh svatbou nekončí svatbou, nýbrž scénou, v níž Bára leží zavřená v kvádru, který

<sup>102</sup> Že se v současnosti objevuje určitá snaha o rehabilitaci pověsti Josefa Němce je samo o sobě další příklad, jak se „pravda“ o Němcové, neustále přetváří ve společenském diskurzu. Podstatné pro toto přehodnocování bylo úplné vydání Němcové deníků na počátku tisíciletí a dále vydání první monografie, která se více zabývá právě osobou Josefa Němce – kniha Magdaleny Pokorné *Josef Němec: Neobyčejný muž neobyčejné ženy* z roku 2009. Do děl, která se Němcovou zabývají, se také postupně tento přístup dostává, jak ukazuje nejen tato inscenace, ale zároveň i například seriál České televize *Božena* (2021, režie Lenka Wimmerová, scénář Włodarczyková, Martina Komárková)

rozměry celkem odpovídá rakvi. Je to během její noci na hřbitově, kam jí Eliška v inscenaci donese notebook a pivo. Zatímco vidíme Báru, jak spokojeně leží v „márnici“, postava učitelky předčítá z knihy:

„Ráno, když začalo svítat, šel okolo muž v mysliveckém oděvu, kterého Bára již předtím letmo znala z lesa. Myslivec se hbitě vyhoupl přes hřbitovní zeď a silnou paží vypáčil dveře márnice. Vzal ji za ruku. ‚Báro, já nejsem přítel dlouhých řečí – mám tě rád už od té chvíle, co jsem tě poprvé viděl. Chceš být mou ženou?‘ – Bára ani promluvit nemohla. ‚Bože, copak je to pravda, že mne máte rád?‘ Myslivec jí to ústy i podáním ruky dosvědčil, a tu mu teprve vyznala svoji dávno k němu chovanou lásku.“

Jedná se o výrazně proškrtaný text, jenž má v povídce zhruba dvě strany. Bára jej poslouchá a následně to komentuje způsobem, který takovéto pojetí svého příběhu rázně odmítá: „Dávno chovanou lásku? Myslivec? Hele, ta brala dobrej matroš. Neberte to ve zlým, ale na tenhle happy end já kadim.“ Otevírá si pívko a zapíná horror na svém notebooku (což je řečeno puštěním opět typické žánrové hororové hudby).

Předčítání během představení zní jako citace z Němcové povídky a tento čtený text je postaven do kontrastu k jevištní akci, při níž současná Bára zdůrazňuje, že v dnešní době neplatí, že by svatba byla jediným přijatelným happy endem pro ženskou postavu. Původní text Němcové je přitom předveden tak, že je záměrně zdůrazněna jeho archaičnost, a to jak jazyková – je vytvořen velký kontrast mezi stylem Němcové a tím, jak mluví aktualizovaná verze její postavy – tak zároveň obsahová – takto proškrtaná verze zdůrazňuje myslivce jako mužského zachránce, který se zjeví a okamžitě se chystá svatba a šťastný konec, ale je jevištní akcí shozen a je k němu vytvořen kritický vztah. Zároveň chceme poukázat na to, že v rámci představení je text Němcové představen tak, že je evidentní, že se jedná o přímou citaci (herečka text předčítá z knihy), takže je pravděpodobné, že velká část diváků neidentifikuje, že jde ve skutečnosti o výrazně upravenou verzi. Tento moment tak vytváří kritický až ironizující přístup k předloze.

Tvůrci zároveň oproti povídce přidávají scénu, která příběh a diváka navrací do rámce školní třídy a slouží k dalšímu explicitnímu tematizování současného náhledu na tvorbu Boženy Němcové. Jedná se o scénu, kdy je Bára vyvolána, aby i ona přednesla báseň *Ženám českým*. A Bára místo toho předvede výstup v duchu slam poetry, když přednese vulgárnější a také feminističtější verzi tohoto Němcové textu.

V této scéně jsou pro nás dva zajímavé intertextuální odkazy. Za pozornost stojí už samotná parodie Němcové básně:

„Ženy české, pindy české! Slib si dejme a v něm stůjme: pro blaho své drahé vlasti šunkofleky připravujeme! Nejen muž buď hrdý na to, že dá všechno pro svou vlast. Nenechme se, ženy české, hloupě vlákat v tuto past! Muž má sílu? Muž má všechno? A já stačím leda děcko správně, česky odchovat? Já mám na víc, milej kecko, než mi dá patriarchát! Prospěšná jsem jako žena nejen jako dětí zdroj, nejsem slabá, ohrožená, nejsem reprodukční stroj! Ženy české, ať už matky a nebo ty bez dětí, nenechme se tlačit zpátky, jinak život uletí. Nejvíc vlasti prospějete, když budete, jaké chcete!!!“<sup>103</sup>

Tvůrci zde parodují text, který současným adresátům (o nichž si nemohou být jisti, že tuto báseň znají) představili na začátku inscenace v jeho původní, byť prokrácené podobě. Mohou si tak být jisti, že bude rozdíl mezi originálem a parodií dobře rozeznán.

Důležité je však také zdůraznit, že inscenace v této scéně pracuje s dalšími intertextuálními a metatextuálními prvky, a to prostřednictvím vizuální citace. Při výstupu si totiž Bára stáhne přes obličej svůj zelený kulich a ukáže se, že v něm jsou vyříznuté otvory pro oči a pusou. Jak barevnost čepice (křiklavá zelená), tak tvar otvorů přesně odpovídají kuklám proslaveným feministickou punk-rockovou skupinou Pussy Riot. Tento odkaz se kromě kostýmu realizuje i gesty, která citují jejich nejznámější guerillové vystoupení v moskevské katedrále v roce 2012. Jedná se tak o typ odkazu, který spoléhá na divákovu znalost určitého kulturního kontextu, zároveň i bez přímého spojení s touto skupinou je z tohoto výstupu zřejmá energie vzdoru vůči autoritám.

Odkaz na Pussy Riot podporuje výklad Báry jako nonkonformní rebelky, která se nebojí protestovat vůči mocenským strukturám a hlasitě kritizovat patriarchát. Potřeba parodovat právě tuto báseň nadto poukazuje na téma proměny vztahu k ženským právům – staví se na kontrastu mezi tím, že Němcová se obecně vnímá jako žena nonkonformní, nicméně i její názory jsou ze současného pohledu již překonány.

V této epizodě se nadto realizuje i několik dalších typů odkazů na jiná umělecká a mediální díla. Konkrétně zde hrají důležitou roli zmínky titulů známých hororů. V Němcové povídce je Bára charakterizovaná jako velmi odvážná – nebojí se žádných nadpřirozených bytostí, o kterých se povídaly povídačky, jako vodníka či čerta.<sup>104</sup> Klidně tak chodí okolo hřbitova, protože nevěří na to, že by zemřelí oživali, a má ráda bouřky. V inscenaci se tento její rys ukazuje tak, že Bára ráda chodí sama na hřbitov, kam si s sebou bere notebook a pivo a kouká se na horory. V inscenaci se rovněž zmiňuje *Noc oživlých mrtvol* nebo *Carrie*. Tyto odkazy slouží pro ilustraci Bářiny odvahy a převádějí tak původní charakterový rys do současnosti a realizují se v dialogu mezi postavami.

<sup>103</sup> Proti této parodii stojí originální text básně (ve zkrácené podobě), jak zaznívá v záznamu z premiéry: „Božena Němcová: Ženám českým Ženy české, matky české! Slib si dejme a v něm stůjme: pro blaho své drahé vlasti všechny síly obětujeme! - Dítě! - toto jméno sladké, ženě nebem daný dar, matky, nejdražší, co máme, dejme vlasti v její zdar! - Jmenujte jim jména slavných, prolitou pro právo krev, řekněte jim, jak se znovu hrdě zvedá český lev. - Ať z nich zrostou reci statní, jako lípy, jako doubece; ať z nich máme Břetislavy, práva hájce, zloby zhoubece. - Ženy české, matky české! Jediná nám budiž slast, vychovati naše děti pro tu slavnou drahou vlast.“

<sup>104</sup> NĚMCOVÁ, Božena. *Divá Bára*, s. 8.

Horory *Texaský masakr motorovou pilou* a *Vřískot* jsou tu navíc použity i jiným způsobem. A to ve scéně, při níž se Bára rozhodne zbavit svou kamarádku Elišku nechtěného nápadníka. V povídce Němcové si má Eliška vzít pana správce, kterého v lese vystraší bílá postava, o níž se povídá, že je smrt, ale samozřejmě se brzy zjistí, že to byla Bára. Tato část fabule je zachována a tato scéna vypadá tak, že se Elišku pokouší násilně odtáhnout mlčenlivý muž (Stanislav Gerstner), následně ji ohne přes posuvné kvádrové pódium na pravé straně jeviště a lehne si na ni. Obraz, který evokuje znásilnění, je přerušen zvukem motorové pily, na pódium skáče postava s motorovou pilou v ruce a zahalená maskou postavy známou jako ghostface z hororu *Vřískot*. Na jevišti je v tu chvíli téměř úplná tma, pobíhají zde ostatní herečky, které křičí a máchají s baterkami. Snaží se strašidlo chytit, následuje další pobíhání s baterkami, hodně ječení a vše je podbarveno typickou žánrovou hororovou hudbou. Právě spojení hudby a jekotu vytváří žánrový obraz asociující typický spíše béčkový horror.

### 2.2.7 Závěr: Intertextualita v inscenaci

S jednotlivými povídkami se Čermákově pojetí pracuje v duchu metakreativní interpretace, tedy jednotlivé epizody celku podávají výklad původních textů, drží základní fabuli povídek a charakterů hlavních postav, ale zároveň všechny povídky výrazně posouvají, aktualizují a přidávají do nich současná témata. Rámec celé inscenace je zcela vytvořen inscenátory a v tomto rámci se k dílu Němcové přistupuje intertextuálně. Její texty nejsou pouze prezentovány a vyloženy, ale jsou nahlíženy kriticky včetně toho, jak v současnosti působí jejich jazyková stránka a jakou pozici mají v naší společnosti. Právě vztažení se k osobě autorky, konfrontace mýtů okolo ní a také samotný výběr textů, které již určují tematické zaměření se na Němcovou jako ženskou autorku, vytváří dialog mezi tím, jak je obvykle prezentována a žitou aktuální současností, jenž je jedním z možných a podstatných typů intertextuality. Tematizace pretextů jako součásti povinné literatury a pasáže, které popisují biografii autorky, jsou pak příkladem navazování metatextového.

Za intertextové navazování můžeme za prvé označit využívání samotných částí díla Němcové, které je v inscenaci opakovaně komentováno a jeho jazyk je dán do kontrastu s ostatními dialogy. Za druhé to jsou jednotlivé odkazy na například žánr hororu, které vyžadují na straně diváka kompetenci obeznámenosti s tímto žánrem a navazuje se zde na určitý obecný kód, či odkaz na vystoupení Pussy Riot. Dále to jsou odkazy na konkrétní díla (názvy hororových filmů).

Příkladem postupu, kdy se sdělení realizuje přes odkaz na určitou skutečnost v realitě, která odkazuje k času, v němž žijí adresáti, může být i scéna z epizody *Sestry*, pracující s motivem jakéhosi místního festivalu. Na něm postava notně opilé eurokomisařky (Lenka Schreiberová) mnoha slovy uvádí „kulturní vložku“ a ukončuje to zvoláním „Kulturu nezastavíš!“.

V této větě se mísí fikční svět s odkazem na svět reálný a aktuální situací. Představíme-li si totiž diváka, který tuto inscenaci bude za pár let sledovat ze záznamu, aniž by si uvědomoval, že vznikla za pandemie, je pravděpodobné, že si tento proslav bude vykládat jenom jako součást obligátního prologu k navazujícímu rapovému vystoupení Johany a Hedviky.<sup>105</sup> Ovšem pro každého, kdo tuto inscenaci sledoval na obrazovce při jejím prvním uvedení během pandemie, je jasným odkazem na iniciativu #kulturunezastavis, tedy na aktivity snažící se udržet kulturní vystoupení i v době razantních epidemiologických opatření a zákazů. Je to tedy věta, která nabírá velmi různý význam na základě toho, s čím si ji divák spojí a je to typ odkazu k nějaké skutečnosti v realitě, který velmi rychle podléhá času, tj. je ho význam se v čase velmi rychle proměňuje.

Nyní se zaměříme na rovinu architextových vztahů, které výrazně vstupují do recepce této inscenace. Za prvé je to instituce Horáckého divadla, kde se jedná o druhou režii Jakuba Čermáka, přičemž tato inscenace i ta předcházející (*Utrpení mladého Werthera*) byly obě uvedeny na malém sále divadla. Tím jsou částečně odděleny od repertoáru velkého sálu a toto rozhodnutí také signalizuje, že se jedná o inscenace, které jsou určeny trochu jinému publiku. Už proto, že se jedná o inscenace režiséra známého výrazným autorským přístupem ke klasikám, které tvoří především pro velmi odlišné publikum pražské nezávislé scény, musela rozhodnutí spolupracovat s ním provázet otázka, jak na jeho dílo budou reagovat místní diváci a divačky. Svým výrazným stylem se také obě inscenace od repertoáru na velkém sále odlišují. Samo divadlo uvádí, že se pro další spolupráci s tímto režisérem rozhodlo na základě ohlasů na inscenaci *Utrpení mladého Werthera*, která zaznamenala úspěch jak u diváků, tak u kritiky.<sup>106</sup>

Do architextových vztahů patří i vazba na jiné Čermákovy tituly a další vztah je k jiným inscenacím, které spojuje osoba či dílo Boženy Němcové. *Tajemství, šílenství, podivnost, láska* mělo premiéru v roce, kdy uběhlo dvě stě let od narození této autorky. V podobné době tak její osobu reflektovala například inscenace dramatu Lenky Lagronové *Jako břitva* (2021) Východočeského divadla Pardubice (rež. Radovan Lipus, prem. 9. 10. 2021), nebo seriál České televize *Božena* (2021, scénář Hana Włodarczyková a Martina Komárková).

---

<sup>105</sup> Jedná se mimochodem o další moment, kdy se dává zmíněná báseň *Ženám českým* do jiného kontextu, protože právě její text je tím, co dívky rapují. Mají u toho na sobě kostýmy krojů, což je v kontrastu s rapovou formou, což opět vytváří ironický odstup a moment parodičnosti.

<sup>106</sup> *Premiéra na malé scéně*. Online. Web Horáckého divadla v Jihlavě. 2022-04-01. Dostupné z <https://www.hdj.cz/co-je-u-nas-noveho/aktuality/111-premiera-na-male-scene>. [citováno 2023-27-07].



### 3 Epilog: různé podoby intertextuality na divadle a další možnosti jejího zkoumání

Vzhledem k tématu a rozsahu práce jsme pro analýzu vybrali jako jeden z možných dokladů toho, že má smysl intertextualitu v divadle zkoumat, případ divadelního navazování na konkrétní literární texty a mýty.<sup>107</sup>

Intertextualitu by bylo ovšem možné nacházet v mnohých způsobech navazování divadla na jiná umělecká díla i neumělecké projevy lidské existence tak, jak jsme to postulovali v teoretické části. V této závěrečné kapitole proto načrtneme, jaké další podoby divadla by bylo funkční z pohledu intertextuality zkoumat, a krátce také představíme příklady inscenací, které s nimi pracují.

#### 3.1 Navazování na neumělecké skutečnosti

Už i v Čermákově inscenaci jsme identifikovali navazování, které není odkazem čistě na literární text, ale jedná se např. o odkazy na jiná umělecká díla (např. filmy), na obecný kulturní kód, ale i na konkrétní neuměleckou společenskou situaci (pandemie). Uvědomujeme si však, že dnes existují i typy inscenací, které se intertextově vztahují k pretextům ukotveným čistě v mimoumělecké skutečnosti.

Příkladem tvůrce, který často využívá právě navazování na skutečné události, je Jiří Havelka. Můžeme to ukázat na jeho inscenaci *Vykouření* (2022) z Divadla Husa na provázku, která pracuje s řadou textů „vygenerovaných“ kauzou, která vznikla okolo uvedení inscenace *Naše násilí a vaše násilí* (2016) režiséra Olivera Frlíče na festivalu Divadelní svět Brno v roce 2018. Odkazuje tedy na situaci, kdy skupina členů a sympatizantů hnutí Slušní lidé narušila představení v Divadle Husa na provázku<sup>108</sup> a i na další pokračování této kauzy v podobě žaloby kardinála Duky,<sup>109</sup> podle něž inscenace zpodobněním Ježíše znásilňujícího muslimskou ženu útočila na jeho osobní práva, na svobodu náboženského vyznání a právo na důstojnost a čest.<sup>110</sup> Tuto žalobu nakonec Duka prohrál, nicméně díky celé kauze vzniklo množství ohlasů v médiích a také textů ze samotného soudního procesu.

<sup>107</sup> Dalším příkladem současného tvůrce, jehož činnost by stála za samostatnou analýzu, je Jan Mikulášek, jelikož jeho inscenace vstupují do dialogu s literární předlohou nebo s mýty o známých postavách či skutečných osobnostech (např. inscenace *Don Quijote* (2019, kde pracuje s mýtem známé literární postavy) či *Maryša* (2017), v níž intertextuální vztah k dramatu bratří Mrštíků vytváří fakt, že scénické poznámky zaznívají na jevišti nahlas a stojí v kontrastu k tomu, co je vidět na jevišti).

<sup>108</sup> Již tato událost sama o sobě je případem, kdy texty předcházející divadelní událost nejen že zcela proměnily její recepci, ale proměnily její samotný průběh.

<sup>109</sup> ŠPIČKOVÁ, Petra. *Kardinál Duka neuspěl se žalobou na brněnská divadla. Žádal omluvu kvůli kontroverzním hrám*. Online. ČT 24. 2019-03-18. Dostupné z <https://ct24.ceskatelevize.cz/domaci/2762798-soud-zacal-resit-zalobu-kardinala-duky-na-brnenska-divadla-kvuli-uvedeni-frljicovych>. [citováno 2023-02-08].

<sup>110</sup> HORÁKOVÁ, Lenka (ČTK). *Kardinál Duka podal žalobu na Centrum experimentálního divadla v Brně*. Online. Informační portál českého divadla. 2018-07-12. Dostupné z <https://www.divadlo.cz/?clanky=kardinal-duka-podal-zalobu-na-centrum-experimentalniho-divadla-v-brne>. [citováno 2023-08-08].

Havelkovo *Vykouření* má dvě části: První tvoří různé scény a obrazy, které dostanou pro diváky náležitý smysl díky části druhé, pojaté jako monology sestavené z textů, které byly okolo kauzy skutečně publikovány a vytvářely její mediální obraz. Zaznívají tu tak části soudního rozsudku, výpověď režiséra Frliče, hlasy odpůrců inscenace, divadelně teoretické úvahy i komentáře různých veřejně známých osobností. Sémanticky významné přitom je i to, že se inscenace hraje právě v Divadle Husa na provázku, tedy na stejném místě, kde se odehrála událost, k níž se celá inscenace vztahuje. Havelka tudíž využívá i specifický vztah k prostoru a dále na jevišti opakovaně v různých podobách vytváří obrazy citující a odkazující na obrazy z inscenace *Naše násilí a vaše násilí*. *Vykouření* je tak poměrně výjimečný případ toho, kdy divadlo navazuje na jinou konkrétní inscenaci a její části se komentují a citují.

Divadelní jazyk, který využívá intertextuální odkazy ke skutečnostem mimo divadlo a umění, je to Havelku typický a často tak pracuje i s ostenzí, kdy zdůrazňuje právě autentičnost slov, která v inscenacích zaznívají, i prostorů, v nichž se hrají. Častý je v jeho tvorbě formát schůze, jako např. v inscenacích *Dechovka* (2013), *Souboj Titánků* (2013) nebo *Společenstvo vlastníků* (2017). Za rozsáhlou intertextuální analýzu by stál trojdílný projekt *Sametová simulace* (2019), kterému Havelka dělal uměleckou supervizi.<sup>111</sup> Ten mapoval události roku 1989 a např. část nazvaná *Federál* byla divadelní rekonstrukcí schůzí Federálního shromáždění, přičemž vycházela z archivních záznamů a odehrávala se přímo v prostoru bývalého Federálního shromáždění, kde i diváci zaujímali místa tehdejších poslanců.<sup>112</sup> Inscenace zde tak vysloveně rekonstruuje událost v jejím autentickém prostoru a stojí na tomto zdůrazňovaném vztahu ke skutečným historickým událostem.

Pokud jde o využívání autentických neuměleckých dokumentů v současné divadelní tvorbě, tak to samozřejmě není záležitost pouze Havelkovy tvorby. Celé dokumentární divadlo se ze své podstaty vztahuje čistě ke skutečnosti – reprezentaci a vytváření fikčního světa nahrazuje prezentací mimoumělecké skutečnosti. A stejně tak bychom se mohli dostat až k divadlu politicky se angažujícímu.

### 3.2 Vývoj problematiky navazování v dějinách

V práci jsme se záměrně omezovali především na příklady ze současné české divadelní praxe, nicméně případy navazování jako (např. zmíněné parodie) samozřejmě nejsou nijak novým fenoménem. Samostatný problém, který stojí mimo záměr této práce, by byl se zaměřit na vývoj

<sup>111</sup> Jednalo se projekt uvedený v roce 2019, který vznikl v koprodukcí VOSTO5, Divadla Archa, Činohry Národního divadla, skupiny 8lidí a Národního muzea. Projekt rekonstruoval události konce roku 1989. Zahrnoval části *Tribuna*, *Federál* a *Kabinet*.

<sup>112</sup> Dalšími částmi bylo scénické čtení *Kabinet*, které pracovalo s prepisy kabinetních vyjednávání představiteli komunistické moci a zástupci Občanského fóra, a *Tribuna* – instalace, která měla simulovat, jaké to bylo účastnit se demonstrací na Letenské pláni v roce 1989.

toho, jak se mezitextové navazování využívá napříč dějinami. Zde je opět potřeba provést rozlišení:

Za prvé by bylo možné se pohybovat na úrovni vývoje teorií, které problémy vztahovosti formulují. Jak ukázala první kapitola, tyto teorie samy vznikají v určitém historickém kontextu, zároveň ale popisují zakotvenost každého díla v širší struktuře vztahů, která je platná napříč dějinami. Za druhé by bylo možné sledovat, jak se formulace těchto teorií zároveň promítají do umělecké praxe.

A lze očekávat, že se v budoucnu objeví další nové přístupy, které opět promění problematiku vzájemného odkazování, kdy například nově se rozvíjející umělá inteligence může například být výrazným impulsem k přehodnocování toho, co znamená autorství textu.

### 3.3 Rozpoznatelnost pretextů a rovina recepce

Naše analýza se zaměřila především na vztahovost a odkazy, ze kterých je lze vyčíst vědomý záměr tvůrců. Součástí vědomého odkazování musí být otázky jako: jak je určitý odkaz pro diváky rozpoznatelný, případně jak rozpoznatelný tvůrci chtějí, aby byl. Lze tak pracovat s různě „nápadným“ odkazováním a s různě známými skutečностями.

Příkladem může být Tomáš Dianiška, který ve svých inscenacích a dramatických textech využívá odkazy na popkulturu. Konkrétně jeho *Encyklopedie akčního filmu* (2021) si hraje s odkazy na různé akční filmy. V úvodní scéně postavy dvou nadšených příznivců „akčňáků“, představují divákům některá typická žánrová klišé. Ta se pak v průběhu hry vracejí a diváci tak jsou – podobně jako v případě parodie na báseň *Ženám českým* – seznámeni s tím, co v pozdějších scénách mají identifikovat. Mimo to ale Dianiška pracuje i s odkazy, které už není tak snadné rozeznat. Např. v jedné replice je mezi řečí vysloveno jméno „Petr Cífka“, což není žádná postava v příběhu a toto jméno se již znovu neobjevuje. Jedná se ale o jméno skutečné osoby, která spolupracovala na skutečném Youtube kanále *Encyklopedie akčního filmu*, který inspiroval hlavní postavy. Je to tedy odkaz, který rozpozná jen malá část diváků, kteří toto jméno již dopředu znají.

I v tomto případě se pohybujeme na rovině analýzy, která poukazuje na způsob, jak do inscenace odkazy komponuje tvůrce. Neméně zajímavou perspektivou by ale bylo se zaměřit skutečně čistě na perspektivu diváka a na otázku, jak rozpoznání různých odkazů změní recepci. Tuto problematiku jsme naznačili v teoretické části u Homoláčova rozlišení reálné a nereálné intertextuality, kdy zmíněné literární teorie poukazují na to, jak například rozpoznání jednoho skrytého odkazu může vést k tomu, že si ho recipient zároveň vyloží jako signál, že se v díle podobných odkazů nachází více, a recepce se tak následně může proměnit a zaměřit se na hledání dalších.

## Závěr

Již předchozí – částečně shrnující a uzavírající kapitola – naznačila největší úskalí tématu této práce, které se během zkoumání vyjevilo, a tím je jeho velká šíře. První část práce zkoumala určitý výsek literárních teorií, který zahrnoval velké množství různých přístupů. Důležité pro nás bylo rozdělení na užší a širší chápání intertextuality. Právě ono širší pojetí je perspektivou, která nachází vztahovost vposled všude. I tak považujeme tento přístup za užitečný, protože formuluje perspektivu, která zdůrazňuje, v jak komplexní síti vztahů se každá inscenace nachází, a tedy představení tohoto přístupu považujeme za důležitou část práce.

V následující části teorie, která se věnovala představení dalších přístupů literární vědy, jsme se zaměřili spíše na užší pojetí, tedy pojetí, které se také více zaměřuje na analýzu konkrétních děl. V této části jsme opět představili spíše možnosti náhledu na problematiku, což ukázalo, jak autoři chápou konkrétní termíny rozdílně. V tom, jak různě ale konkrétní pojmy vykládají, se objevují u každého jiná témata, které jejich teorie řeší. Proto jsme zároveň představili spíše obecně problematiku, kterou se autoři zabývali, což jsou poměrně obecné problémy, které se ukázaly jako převoditelné pro přemýšlení o divadle. Zdá se nám, že například formulovat vliv, jaký na každého autora i diváka má jeho předchozí zkušenost, v pojmech dialogu a textovosti může být přínosný přístup.

Uvědomujeme si, že práce po tomto základním představení mohla jít mnoha směry. Jedním by bylo rozvíjení těchto teorií přes teorii divadelní a zaměření se na to, kdo a jak s podobnými pojmy v teorii dále pracuje. Stejně tak, jak bylo řečeno i v předchozí kapitole, by bylo možné se více zabývat problematikou historicky a zkoumat vývoj tohoto přístupu v teorii, nebo i v divadelní praxi. Vzhledem k rozsahu práce jsme se rozhodli jít cestou jedné analýzy inscenace, která představuje případ inscenace postavené na intertextuálním vztahu k literárnímu dílu, konkrétně tedy dílu Boženy Němcové. Proto si i konec teoretické části spíše lehce připravil půdu pro tuto analýzu a nemohl se věnovat problematice příliš od hloubky čistě na úrovni divadelní teorie.

Analýza inscenace využila některé teorií intertextuality vygenerované pojmy a zároveň také ukázala, že podat zcela vyčerpávající seznam všech „vztahů“, které se v inscenaci, v jejím vzniku a případně i v její recepci realizují, je samozřejmě nereálné. Její závěr tak spíše v duchu širšího pojetí intertextuality a obecně vztahovosti načrtl, jaké různé vztahy se na inscenaci podílejí. Nejvíce jsme v analýze nicméně zdůraznili intertextuální vztah k literární předloze a také jsme identifikovali několik typů práce s různými odkazy.

Přesto, či právě proto, si jsme vědomi, že se nutně analýza dotkla pouze opět omezeného pole celé problematiky. Její šíři a možnosti dalšího zkoumání se opět pokusila ukázat poslední kapitola. Práce tak především předestřela pole možností dalších zkoumání a doufáme, že se

povedlo nabídnout spíše určitou perspektivu, kterou se lze na divadlo dívat a která může být podnětem pro další zkoumání.

# Seznam použitých zdrojů

## Odborná literatura

- BARTHES, Roland. Smrt autora. *Aluze*, roč. 10 (2006), č. 3, s. 75–77. ISSN 1212-5547.
- CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Praha: KANT, 2011. ISBN: 978-80-7437-051-9.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.
- ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In: KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 13–25. ISBN 80-86102-51-3.
- HODROVÁ, Daniela. *Na okraji chaosu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.
- HODROVÁ, Daniela. Text mezi texty. *Česká literatura*, roč. 51 (2003), č. 5., s. 537–545. ISSN 0009-0468.
- HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-201-X.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. Interpretace a tvorba. *Divadelní revue*, roč. 1 (1990), č. 3, s. 3–12, ISSN 0862-5409.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. *Divadelní revue*, roč. 2 (1991), č. 1, s. 17–28, ISSN 0862-5409.
- JANOUŠEK, Pavel. Co s ním? Dílčí příklady z české literární mytologie. *Tvar*, roč. 31 (2021), č. 18., ISSN 0862-657X.
- JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In: MEREUS, Aleš, MIKULOVÁ, Iva a ŠOTKOVSKÁ Jitka (eds.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 15–114. ISBN 978-80-200-3108-2.
- KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Praha: Sofis, 1999. ISBN 80-902439-3-2.
- MUCHA, Ivan. *Dekonstrukce*. Online. Sociologická encyklopedie. 2017-12-11. ISBN 978-80-7330-308-2. Dostupné z <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Dekonstrukce>. [citováno 2021-08-16].
- MÜLLER, Richard, ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2048-2.

- OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. Brno: Nakladatelství "G" hudba a divadlo, 1992. ISBN 80-901112-0-3.
- OSOLSOBĚ, Ivo. OSTENZE. Online. CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. 2017. Dostupné z <https://www.czechency.org/slovník/OSTENZE>. [citováno 2023-07-10].
- OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-076-7.
- POKORNÁ, Magdaléna. *Josef Němec: neobyčejný muž neobyčejné ženy*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1780-2.
- TRPKA, Vladimír. INTERTEXTUALITA. Online. CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. 2017. Dostupné z <https://www.czechency.org/slovník/INTERTEXTUALITA>. [citováno 2023-07-10].

## Prameny

- ČERMÁK, Jakub, JANDOVÁ, Barbora, NĚMCOVÁ (autoři scénáře). *Tajemství, šílenství, podivnost, láska*. Scénář k inscenaci. Poskytnuto Horáckým divadlem.
- HORÁKOVÁ, Lenka (ČTK). *Kardinál Duka podal žalobu na Centrum experimentálního divadla v Brně*. Online. Informační portál českého divadla. 2018-07-12. Dostupné z <https://www.divadlo.cz/?clanky=kardinal-duka-podal-zalobu-na-centrum-experimentalniho-divadla-v-brne>. [citováno 2023-08-08].
- NĚMCOVÁ, Božena. *Divá Bára*. Praha: Městská knihovna v Praze, 2018. ISBN 978-80-7602-180-8. Dostupné online z [https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/42/45/04/diva\\_bar.pdf](https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/42/45/04/diva_bar.pdf).
- *Tajemství, šílenství, podivnost, láska (Ženy Boženy Němcové)* [záznam divadelního představení]. Režie Jakub Čermák. Jihlava: Horácké divadlo, 2020. Záznam představení z 28. 11. 2020 poskytnutý Horáckým divadlem.
- *Premiéra na malé scéně*. Online. Web Horáckého divadla v Jihlavě. 2022-04-01. Dostupné z <https://www.hdj.cz/co-je-u-nas-noveho/aktuality/111-premiera-na-male-scene>. [citováno 2023-27-07].
- ŠPIČKOVÁ, Petra. *Kardinál Duka neuspěl se žalobou na brněnská divadla. Žádal omluvu kvůli kontroverzním hrám*. Online. ČT 24. 2019-03-18. Dostupné z <https://ct24.ceskatelevize.cz/domaci/2762798-soud-zacal-resit-zalobu-kardinala-dukya-na-brnenska-divadla-kvuli-uvedeni-frljicovych>. [citováno 2023-02-08].
- *Web sdružení Depresivní děti*. Online. Dostupné z <http://depressivnideti.eu/sdruzeni/>. [citováno 2023-08-08].