

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Režie činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**SCÉNICKÁ REALIZACE NEDRAMATICKÉHO TEXTU**

**Adam Svozil**

Vedoucí práce: doc.MgA. Jakub Korčák

Oponent práce: Mgr. Daniel Hrbek Ph. D.

Datum obhajoby: 13. června 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

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

Dramatic Arts  
Directing of Dramatic Theatre

**MASTER'S THESIS**

**STAGING A NON-DRAMATIC TEXT**

**Adam Svozil**

Supervisor: doc.MgA. Jakub Korčák

Opponent: Mgr. Daniel Hrbek Ph. D.

Date of presentation: 13th of June 2017

Academic Degree to be Obtained: MgA.

Prague, 2017

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma:

Scénická realizace nedramatického textu

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## Upozornění

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

Souhlasím s využitím práce pro prezenční studium v knihovně AMU

V Praze, dne \_\_\_\_\_

Adam Svozil



**Abstrakt:** Práce se zabývá uplatněním vyprávění (diegeze) v textech pro divadlo. Snaží se popsat procesy, které po nahrazení mimeze diegezí vedou k snížení dramatické textů a změně jejich struktury, tuto změnu nahlíží především z hlediska příběhu. Pozastavuje se u jevů z dějin divadla, které daly nejsilnější impuls k pronikání diegeze na scénu. Jsou jimi především divadlo Bertolta Brechta, „performativní obrát“ a s ním spojené postdramatické divadlo a storytellingové hnutí. Na základě zamyšlení nad těmito dějinnými fenomény se autor zabývá reflexí své tvorby, jmenovitě inscenací *Rituální vražda Gorge Mastromase* v divadle DISK a inscenací *Iluze* v Divadle Josefa Kajetána Tyla v Plzni.

**Abstract:** This thesis deals with the topic of narrative (or ‘diegetic’) theatre plays. It aims to map out the processes which emerge after the mimetic mode of representation is partly or wholly replaced with the diegetic one., *i.e.* the decline in their ‘dramatic’ quality and the structural changes which are being conceptualized mainly within a narrative framework. The thesis consequently looks at specific historic moments which propelled strong contemporary presence of diegesis on theatre stage; namely the theatre of Bertolt Brecht, the performative turn and postdramatic theatre and the storytelling movement. With these circumstances in mind, the author reflects on his practical theatrical work: *The Ritual Slaughter of Gorge Mastromas* (DISK Theatre, Prague) and *Illusions* (DJKT Theatre, Pilsen.)

Mé poděkování patří vedoucímu práce docentu J. Korčákovi, dále pak K. Kosové a mé mámě M. Svozilové, stejně jako všem bližním, kteří mě během vzniku práce podporovali. V neposlední řadě děkuji těm, kteří se s chutí, trpělivostí, ochotou a klidem podíleli na vzniku inscenací zmiňovaných v této práci.

## Obsah

ÚVOD .....	1
TEORETICKÁ ČÁST .....	2
1.1 Dramatičnost ? .....	2
Scéničnost a dramatičnost.....	3
Dramatičnost z hlediska příběhu.....	4
Mimeze a diegeze.....	7
1.2 Nedramatičnost ? a diegetické tendence v divadle 20. a 21. století .....	17
Brecht.....	17
Postdramatické divadlo a performativní obrat .....	26
Storytelling.....	34
REFLEXE KONKRÉTNÍCH SCÉNICKÝCH REALIZACÍ .....	41
1.3 Gorge Mastromas a dramaturgická příprava .....	41
1.4 Iluze a herecká tvorba .....	49
ZÁVĚR.....	60
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	62

## Seznam příloh

<u>1.5</u> <u>Příloha A. (Rituální vražda Gorge Mastromase)</u> .....	64
<u>1.6</u> <u>Příloha B (Iluze)</u> .....	67



## ÚVOD

Má absolventská inscenace (*Rituální vražda Gorge Mastromase* v Divadle DISK), stejně jako má první realizace v kamenném divadle měšťanského typu (*Iluze* v Divadle Josefa Kajetána Tyla) sdílí mimo jiné to, že se jedná o výrazně „vyprávěné“ či, jak se pokusím vysvětlit v této práci, „diegetické“ hry. Kvůli tomuto rysu byly často označovány za „nedramatické“ nebo „postdramatické“. V případě obou her se ale jedná o texty, které jsou založeny na předpokladu, že určitý význam může být stvořitelný a komunikovatelný na základě specifické práce s příběhovou komponentou, obě hry v určitém smyslu „stojí na příběhu“. Je proto třeba zjistit, zda a do jaké míry se i přes tuto okolnost jedná o ne/dramatické nebo postdramatické texty a v čem bylo jejich inscenování ovlivněno obecnějším vývojem divadla. Proto budu v této práci sledovat pronikání diegetického módu reprezentace do dramatiky a scénických realizací v divadle 20. a 21. století a to, jak toto pronikání vede k oslabení tradičně chápané „dramatičnosti“ divadelních děl, což má dalekosáhlé důsledky pro jejich inscenování. Nebudu se však pokoušet o hlubinné zmapování vývoje „vyprávění na divadle“, nýbrž se spíš zastavím u historických momentů, které informují a ovlivňují mou vlastní tvorbu. Abych tak mohl učinit, budu se nejprve snažit v hrubých obrysech popsat, co se pod pojmem „dramatičnost“ vlastně rozumí a jaký význam pro tuto kvalitu představuje mimetické zobrazování a kategorie příběhu. Potom se budu věnovat některým významným momentům prosazování diegetické tendence v divadle 20. a 21. století a následně tento (nevyhnutelně kusý) teoretický aparát použiji k reflexi mých vlastních, výše zmíněných jevištních realizací.

# TEORETICKÁ ČÁST

## 1.1 Dramatičnost?

V Estetice dramatického umění definuje O. Zich dramatické dílo jako „*umělecké dílo předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně.*“<sup>1</sup> Jaroslav Vostrý nabízí rozvinutí této definice z hlediska obsahu předvádění: „*událost či sled událostí, v jejichž průběhu předváděné jednající osoby (dramatis personae) musejí a zde a teď a před (alespoň předpokládanými) diváky – tj. najednou jako dramatické osoby i herci/herečky – řešit nějakou fiktivní situaci; spoluvytvářejí tedy tuto událost/události a potenciální smysl jejich sřetězení (či sřetězení jejich elementů) svým přítomným jednáním projektovaným především v dialogu a nárokujícím si na jeho základě scénickou realizaci.*“ Oba v mnoha směrech navazují na ustanovující aristotelskou definici, která spájí drama a nápodobu lidského konání<sup>3</sup>. Zjednodušeně řečeno základním předpokladem dramatičnosti v takové podobě, v jaké ji vyžaduje a realizuje tradice evropské činohry, je tedy „*drama realizované na základě psaného textu (hry), ve kterém přímé řeči (jednání, doplnil A.S.) zakládají jednotlivé scény (resp. situace, doplnil A.S.) spojené obvykle v nějaký fiktivní děj.*“<sup>4</sup> Pro Pavise v jeho *Divadelním slovníku* klíčovou kategorií podmiňující dramatičnost představuje „*napětí*“, tedy „*strukturní jev, který spojuje jednotlivé epizody fabule*“ a „*vzniká z více či méně úzkostného tušení předvídání konce*“<sup>5</sup> – jde tedy o jev z roviny diváckého vnímání související s diváckými afekty. Je závislý na sugestivnosti příběhu (vzbuzující divákův zájem) a podporován empatií – není však nezbytně vázán na mimezi (známe totiž i napínavé romány, vyprávění atp.) – je nicméně podmíněn časovostí divadla, jeho procesualitou, a proto souvisí také s jednou spíše technickou

---

<sup>1</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. 2. (v Panoramě 1.). Praha: Panorama, 1986. s. 54

<sup>2</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6. s. 46

<sup>3</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 40

<sup>4</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6. s.47

<sup>5</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. s. 274

kategorií – temporytmem. Pojem „dramatičnost“ by se bezpochyby dal definovat i pomocí jiných parametrů, prostřednictvím diametrálně odlišných přístupů. Pro tuto práci jsou však (vzhledem k povaze inscenovaných textů, k jejichž analýze směřuji) relevantní tyto její znaky: principem dialektičnost (zprostředkované především dialogičností<sup>6</sup>) ústící v dramatické kolizi, princip mimeze a to především mimeze jednání, tedy jeho reprezentace prostřednictvím předvedení a mimeze časoprostoru (divadelním „tady a teď“). S přítomností této dimenze a soustředěním na mezilidské dění vyplývají kategorie, jako jsou dramatické postavy, chování a jednání<sup>7</sup> (čímsi motivované a založené na určitém rozhodování), dramatická situace atd. Dále z výše uvedeného vyplývá důraz na důsledné oddělení vnitřní a vnější komunikační smyčky, přičemž ta vnější (směřující z jeviště do hlediště) je vnímána jako nepřímá. Mimetický základ také pevně svazuje zobrazovanou skutečnost v určitém vztahu k vnějškové realitě, dramatičnost je možná pouze při zachování alespoň minimální míry **figurativnosti**. Kategoriemi doprovázejícími dramatičnost je dále „příběh“ a „napětí.“

### **Scéničnost a dramatičnost**

Jaroslav Vostrý definuje scénu v užším smyslu jako místo, v němž se snoubí „dějiště a jeviště“<sup>8</sup> a jež je z podstaty konstruováno tak, aby poutalo naši pozornost. To, co poutá pozornost, může být na jednu stranu na něco **dramatického**, tj. něco, co se odvíjí před námi a není jasné, jak dopadne (viz výše). Na stranu druhou však J. Vostrý tvrdí, že to, co upoutává diváckou pozornost, může být například i nedramatická podívaná (ve smyslu spektakl/„potrava pro oči“). Tuto kvalitu nazývá J. Vostrý **scéničností** a definuje ji takto: „*vlastnost či souhrn vlastností, které budí zájem nějakých diváků, resp. z osob původně nezainteresovaných na nějakém dění či fenoménu takové osoby dělá*“<sup>9</sup>. J. Vostrý klade scénické působení do spojitosti na jedné straně s *vnitřně hmatovým vnímáním*, na druhé zdůrazňuje, že scéna má silný vizuální, obrazivý potenciál, a minimálně od renesančního vzniku scénografie je

---

<sup>6</sup> SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969. ISBN 61-883-68. s. 14

<sup>7</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. 2. (v Panoramě 1.). Praha: Panorama, 1986 s. 38

<sup>8</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti: (úvod do scénologie)*. Praha: KANT, 2012. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-081-6. s. 33

<sup>9</sup> Tamtéž. s. 9

třeba vnímat ji také jako obraz, výjev.<sup>10</sup> Dění na scéně můžeme dle tohoto dělení vztahovat jednak k rovině příběhu a jeho dramatičnosti, jednak k rovině obrazu a zakoušené materiálnosti. Scénické bývá často chápáno jako „vizuálně vnímaný pohyb herců a předmětů“<sup>11</sup>, toto chápání je však dle J. Vostrého silně reduktivní, neboť pomíjí komponentu **tělesnosti**. Scéničnost plyne především z „*tělesného hnutí a z tělesných pohnutek vyplývajícího jednání*“<sup>12</sup>, je to tedy autonomní, vizuální a zároveň vnitřně hmatová kvalita odlišná od dramatičnosti, avšak úzce s ní související. Přestože scéničnost (resp. tělesné jednání, jež je jejím nositelem) nemusí být motivována příběhem (resp. dílčí dramatickou situací), často tomu tak je. Mimetické (v širokém smyslu tohoto slova) zobrazování dějů je totiž téměř automaticky alespoň do jisté míry scénické, neboť přirozeně ústí v (tělesné) jednání a strukturuje ho. Specifickou roli hraje pro J. Vostrého na jevišti slovo, jakožto nositel sémantického obsahu, ale také díky své apelativní prozodické a gestické stránce, která mu propůjčuje jistou scéničnost<sup>13</sup> (hovoří o jednajícím „tělesném slově“), stává se svorníkem, v němž scéničnost a dramatičnost přecházejí jedna ve druhou. Oproti tomu různé nedramatické jevištní formy musí hledat jiné zdroje scéničnosti (ať už její vizuální nebo s tělesností související komponenty) a způsoby jejich organizace. Otázkou zůstává, jak je tato (mnou schematicky zjednodušená) dvousložková teorie scéničnosti ovlivněna pronikáním nových médií a digitalizace na scénu – tato otázka však zůstává mimo rámec této práce.

### **Dramatičnost z hlediska příběhu**

Z výše uvedeného pramení, že pro většinu akademiků je k dosažení „dramatičnosti“ jednou z klíčových podmínek přítomnost alespoň rudimentárního příběhu. J. Vostrý definuje příběh jako „*sled vybraných událostí, které v daném spojení mají nějaký potenciální smysl.*“<sup>14</sup> Je-li náplní dramatu nápodoba jednání postav, je třeba tomuto jednání dát alespoň nějaký důvod a cíl – a tato síť motivací byla a stále je často tvořena a udržována právě propojením s nějakou příběhovou

---

<sup>10</sup> Tamtéž s. 147

<sup>11</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6. s. 39

<sup>12</sup> Tamtéž s. 58

<sup>13</sup> Tamtéž s. 108

<sup>14</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti: (úvod do scénologie)*. Praha: KANT, 2012. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-081-6. s. 154

osou. Zřejmě právě proto Bertolt Brecht přiznává vysokou míru dramatičnosti například i „buržoaznímu románu“ a myslí tím „*soustředěnost fabule a to, že její jednotlivé části spolu úzce souvisí*“<sup>15</sup>, soustředí se tedy také na dějovou komponentu, jejíž specifická podoba pro Brechta produkuje dramatičnost. Spojitost sevřenosti fabule s dramatičností se ostatně také zrcadlí v notoricky známém klasicistním ideálu tří jednot. Zajímavý pohled na problematiku románu nabízí J. Vostrý: „*Román například spojuje pasáže jen odvyprávěné s názorně předvedenými (byť jen slovním popisem)*“<sup>16</sup> – přestože se formálně i strukturálně stále jedná o epické vyprávění, z hlediska čtenářské recepce sugestivnost popisu a věrné zprostředkování tělesného jednání a psychologie vytváří dojem „jako bych to právě viděl“, tedy (snad virtuální?) mimeze či „**mimetické komponenty**“<sup>17</sup>. Začneme-li však zohledňovat ještě rovinu recepce uměleckého díla, otevírá se tím terén nad rámec možností této práce, proto problematiku recepce ve vztahu k mimezi nebudu dále systematicky pronásledovat.

Naopak z hlediska příběhu „nedramatická“ může být vnímána například Čechovova dramatika – jakožto vrchol mimetického divadla sice nabízí dramatické situace, neorganizuje je však z hlediska příběhu - příběh je spíše běžný, řada postav by z hlediska příběhu byla zbytných. Také časová soudržnost her je rozvolněná, jednotlivá dějství se často odehrávají s výraznými rozestupy, a získávají tak jakýsi charakter výjevů, což opět umenšuje dramatičnost. Lehmann však nahlíží věc z hlediska internality a externality děje, oproti klasické dramatice jde u Čechova o přesun děje do roviny psychologických pochodů, které nahlížíme jen prostřednictvím jejich příznaků, např. v chování, které u Čechova ne nezbytně přechází v jednání<sup>18</sup>. Čechovem zvolená témata (např. rezignace, nostalgická nemohoucnost, nemožnost komunikace atd.) se tak dle Szondiho dostávají do střetu s konceptem dramatu<sup>19</sup>. Dramatičnost situací a organizace motivací ovlivňujících jednání postav u Čechova

---

<sup>15</sup> BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s 30

<sup>16</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Drama a dnešek*. Praha: Československý spisovatel, 1990. Puls (Československý spisovatel). ISBN 80-202-0166-1. s. 40

<sup>17</sup> BREGER, Claudia. *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. ISBN 978-0-8142-5257-4. s. 16

<sup>18</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 79

<sup>19</sup> SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969. ISBN 61-883-68. s. 31-38

však vyplývá z jejich psychologie, z nesnesitelnosti jejich situace a zároveň frustrace plynoucí z neschopnosti jednat. Dramatičnost pramení ze středu různých typů lidí, jejich vzájemných vztahů, které jsou tedy *de facto* nadřazeny příběhu („*hra Tři sestry obsahuje zlomky děje*“<sup>20</sup>); vzrůstá tudíž podíl mimodějových motivů na tvorbě významu – a kategorie příběhu se ukazuje pro vytvoření dramatičnosti jako do jisté míry zbytná. Odklon od komponenty příběhu je umožněn souběžným uplatněním mimetického herectví, jehož ideály přetělesnění a předuševnění vedou k vysoce scénické podobě interakcí mezi postavami a postav se světem okolo nich. Dojem vyprázdněné narace navíc sám Čechov nabourává zařazením výrazných dějových faktů (sebevražda, smrt, odjezd), které dosud skryté pochody externalizují.

Abychom mohli hovořit o „příběhu“, je dobré se zastavit u několika s ním spojených pojmů. Prvním je **fabule**, která bývá definována dosti protichůdnými způsoby: buď jako „*materiál předcházející vlastní kompozici dramatického díla*“<sup>21</sup> (tedy vlastně anglický „plot“, námět, zápletka), nebo jako „*narativní struktura příběhu*“<sup>22</sup> (v anglosaském prostředí „story“). Já se v této práci přikláním k první definici, tedy fabuli ve smyslu kauzálně-chronologického „*sledu událostí, které vytvářejí narativní element díla*“<sup>23</sup>. „*Dramatik strukturuje jednání (motivace, konflikty, řešení, rozuzlení)*“<sup>24</sup>, tedy pracuje s fabulí, různými způsoby organizuje její jednotlivé epizody a akcentuje tu kterou souvislost. Zpravidla (zejména v realistických hrách) se zaměřuje pouze na výřez z fabule (jejíž součástí jsou i události „před začátkem hry“, totiž „předtextová historie“, a události po jejím skončení). Právě tato implikovaná minulost a budoucnost vede k efektu budování jakéhosi fikčního časoprostoru, fikčního světa. Některé fabulemi implikované fikční světy jsou tak lákavé, že se někteří dramatici podílí na jejich dalším rozvoji (např. T. Stoppard: *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtví* (1966)). Specifickou formu vyprávění, tj. strategii strukturování fabule budu v této práci nazývat **syžet**. Z výše uvedeného jasně plyne, že zvolením různého syžetu může být jedna a ta stejná fabule interpretována dosti rozdílnými

---

<sup>20</sup> SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969. ISBN 61-883-68. s.34.

<sup>21</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. s. 147.

<sup>22</sup> Tamtéž s. 147

<sup>23</sup> Tamtéž s. 147

<sup>24</sup> Tamtéž s. 147-148.

způsoby. S kategorií syžetu souvisí také organizace a akcentování jednotlivých **motivů** fabule, což ovlivňuje její mimodějovou, obrazovou a symbolickou rovinu. Třetí kategorií vztahující se (avšak tentokrát pouze částečně) k rovině příběhu je kategorie **jevištního děje**. Vzhledem k povaze divadla je fabule předváděna prostřednictvím jednání herců ztělesňujících postavy, jichž se týká – není tudíž rozváděna pouze jazykovými prostředky (jako je tomu v literatuře), nýbrž i nonverbálními prostředky a celkovým vizuálně-auditivním divadelním systémem. Jednání postav a organizace vizuálně auditivních komponent je oblastí herecko-režijní interpretace, resp. herecko-režijní fabulace (dotváření a vymyšlení míst dramatikem nedourčených, souvisejících s přenosem textu na scénu, kritickým postojem k textu atd.) Součástí scénického uvedení určitě tvoří také rozhodnutí, co všechno vlastně k fabuli patří a co je pro vyprávěný příběh změnitelné nebo zbytné - stejně jako všechny další **dramaturgicko-režijní zásahy** – jsou tyto postupy součástí **interpretace**. Přestože fabule tvoří páteř hry, jevištní dění a s ním spojená fabulace mu není podřízená – realizuje ji pouze také, sleduje i jiné umělecké a mimoumělecké cíle. Zatímco fabule a syžet preexistují scénickou realizaci textu (jako literatura, potažmo jako potenciální scénická realizace, v mysli případného čtenáře), jejich konkrétní scénická realizace (jevištní děj) je nevyhnutelně proměňuje, doplňuje (především o komponentu „jak“) a mění, resp. v některých případech dokonce vytváří fabuli a syžet v nové podobě (k nimž se dostáváme až zpětnou verbalizací zakoušeného a sledovaného jevištního dění.) Jak je na tomto místě jasné, pro dramatičnost jakožto divadelní kvalitu jsou klíčové především kategorie syžetu a jevištního dění. I zdánlivě nedramatická fabule může být vhodným strukturováním a rozehráním na scéně prodchnuta nečekanou dramatičností.

### **Mimeze a diegeze**

Dalším parametrem dramatičnosti je, nejen pro J. Vostrého, důraz na mimetickou reprezentaci (resp. tvorbu) fikční reality - požadavek na rozvíjení příběhu předváděním (máme-li mluvit o „dramatičnosti“) nalézáme už u Aristotela<sup>25</sup>. Pavis definuje **mimesis** jako „*napodobení či představení jisté věci*“ *aktuálně prováděným*

---

<sup>25</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6. s. 50

předváděním nějakého jednání či chování<sup>26</sup>.“ Mimeze je tedy zpravidla chápána jako průsečík dvou principů: zobrazení **předvedením** (jak) a **imitace** (co). Hans Thies-Lehmann si všímá, že hlavním ohniskem nápodoby postavy (příčemž nápodoba fiktivního se samozřejmě rovná tvorbě) tradičně byla řeč postavy: „*navzdory čím dál silnější charakterizaci dramatis persoane prostřednictvím neverbálního repertoáru gestiky, pohybu a oduševnělé výrazové mimiky, lidská postava se v 18. i 19. století v převládající míře definovala řečí.*“<sup>27</sup>, teprve nástup realistické dramatiky, spolu s rostoucím množstvím poznatků z oblasti lidské psychologie, převedlo těžiště charakterizace z roviny textu do roviny non-verbálního chování přecházejícího neustále v jednání. Od nástupu této dramatiky taky mluvíme o hereckém „**ztělesňování**“, „*keré nelze chápat ani vysvětlovat jako přenos jazykově konstruovaných významů, specificky konstruovaným médiem – tedy sémiotickým tělem herce*“<sup>28</sup>, naopak se zde dostáváme k tělu jakožto nositeli specificky tělesných, textu nedostupných znaků, a to aniž bychom tím umenšovali „neznakovou“ dimenzi, zakoušenou ostentativní materiálností hereckých těl. Právě tato *fenomenální*<sup>29</sup> těla jsou podle Eriky Fischer-Lichte nositeli „**prezentnosti**“<sup>30</sup> - tuto kvalitu zpravidla v poněkud všednodennějších termínech popisujeme jako „vyzařování“, či „kouzlo osobnosti“ nebo „schopnost ovládnout prostor“, tedy něco, co přísluší herci jakožto osobě a není ani znakem ničeho, ani nepřísluší k fikční postavě a jejímu světu.

J. Vostrý definuje mimezi prostřednictvím binární opozice: „*mimesis představuje opozitum k diegesis, jde o předvádění na rozdíl od vyprávění; tzn. projev založený na „ztělesnění.*“<sup>31</sup> V obou případech očividně jde na základě této definice také o způsoby rozvíjení příběhu. Mimetické vyprávění („*zobrazení jednorozměrného*

---

<sup>26</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. s. 259

<sup>27</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 18

<sup>28</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011. Teorie (Na konári). ISBN 9788090448728. s. 113

<sup>29</sup> Tamtéž s. 137.

<sup>30</sup> Tamtéž s.137

<sup>31</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti: (úvod do scénologie)*. Praha: KANT, 2012. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-081-6. s. 99



času jednorozměrným časem<sup>32</sup>) má za následek dojem „TADY a TED“ (efekt **prezence**<sup>33</sup>) příběhu - a právě ten je nejen dle J. Vostrého dalším z předpokladů dramatičnosti. Mimetické produkování efektu prezence je ale jen jedním ze způsobů, jak se tento prožitek v rovině divácké recepce dostavuje. Představení (jakožto sada úkonů a interakcí jevištních složek i aktuálně probíhající zpětnovazební komunikační proces<sup>34</sup>) však dosahuje efektu „tady a teď“ i jaksi „samo o sobě“ a to především díky živému charakteru produkce, materiální stránce znakového systému (tj. „*materiálové podstatě divadla*<sup>35</sup>“, jeho „*předmětnosti*“ či „*fakticitě*<sup>36</sup>“) a zakoušené koexistenci živých diváků a živých herců. Tento druhý typ nevyhnutelně vznikajícího efektu prezence nicméně souvisí spíše se scéničností díla než s jeho dramatičností. V mimetickém vyprávění má být dojem „tady a teď“ (neboli „*umělecké ztvárnění procesuality*<sup>37</sup>“) umocněn právě tím, že příběh je rozvíjen v aktuálním čase, ne (jako ve vyprávění) „kdysi“. Právě tam, kde se časoprostor dramatu rozvolňuje a tvoří spíše „montáž výjevů“, hovoří Szondi o pronikání epického subjektu<sup>38</sup>. Oproti tomu vedlejším efektem aktuálně rozvíjeného příběhu je napětí, které se (alespoň v lidové mluvě) s dramatičností často zaměňuje.

Pro herecké mimetické napodobení je charakteristické to, že „*vyžaduje bez přerušení označovat dramatickou osobu místo sebe a „hrající herec“ se do ní prolíná svými „univerzálními dispozicemi“ jaksi „zevnitř.“*<sup>39</sup> Herec „*měl se svou rolí splynout, čehož se mělo dosáhnout jednak pravdou vnější (přesným napodobením lidského jednání), jednak pravdou vnitřní (co nejautentičtějším hereckým jednáním*

---

<sup>32</sup> CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání (v AMU první). Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-382-1. s. 129

<sup>33</sup> BREGER, Claudia. *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. ISBN 978-0-8142-5257-4. s. 211

<sup>34</sup> BREGER, Claudia. *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. ISBN 978-0-8142-5257-4. s. 43

<sup>35</sup> Tamtéž. s18

<sup>36</sup> Tamtéž. s20

<sup>37</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s43

<sup>38</sup> SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969. ISBN 61-883-68 s.144.-145

<sup>39</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti: (úvod do scénologie)*. Praha: KANT, 2012. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-081-6. S. 117

v *podmínkách role*.<sup>40</sup>) Přestože tento druh herectví si často spojujeme s konceptem čtvrté stěny, není s ním spjat nijak osudově. V tomto ohledu naplňuje parametry mimeze i monolog pronášený k divákům, je-li kontinuálně pronášen „za dramatickou osobu“<sup>41</sup>. Porušení „hranic“ fikčního světa tedy neznamena automaticky opuštění mimetického módu nápodoby. Proces označování (=simultánního vytváření) postavy hercem je zde z diváckého hlediska „zastřen“, neboť se často díky své totalitě a nepřetržitosti má zdát jako „jediný možný“, kterýžto efekt je často (v realistických inscenacích) posílen faktem, že označování vzniká na základě jakoby neutrální imitace.

Variantu tohoto principu zastírání můžeme nahlížet i z perspektivy autorského subjektu divadelní hry. Pro divadelní mimetické zobrazení děje je příznačné to, že je rozvíjen „*jako takový, bez komentáře vypravěče, v němž jakoby se spojovalo to původně bezprostřední s předem danou perspektivou*“<sup>42</sup>. P. Szondi si nicméně všímá<sup>43</sup>, že jedním z charakteristických rysů moderní dramatiky je právě zviditelňování autorského subjektu, pro tento patrný autorský subjekt v dramatice používá termín „**epický subjekt**“<sup>44</sup>. Zde se však nabízí určitý prostor pro polemiku se Szondim. Přestože tradiční dramatické texty tohoto epického subjektu postrádají, **autorský subjekt**, tedy tušenou entitu, která text vytvořila a dala mu konkrétní podobu, obsahují očividně. U důsledně dramatických textů nicméně panuje dojem, že dramatik „*není v dramatu přítomný. Nehovoří, je původcem textu.*“<sup>45</sup> Domnívám se ale, že v dramatických textech „předpokládajících realistické provedení“ je tento autorský subjekt sice přítomný, nicméně zároveň je „skrytý“, resp. tento akt skrytí autorského subjektu jsme zvyklí číst jako jednu z pobídek k realistickému provedení hry. Zdá se také, že texty, v nichž je tento proces maskování (tedy těch textech, které sice mají autora ale jako by neměly autorský a už vůbec epický subjekt) proveden nejefektivněji, máme sklon považovat za nejdramatičtější a dle vkusu často i

---

<sup>40</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 1995. ISBN 80-900066-8x. s. 51

<sup>41</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6. s. 41

<sup>42</sup> Tamtéž s. 151

<sup>43</sup> SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969. ISBN 61-883-68

<sup>44</sup> Tamtéž s. 12

<sup>45</sup> Tamtéž s. 14

„nejkvalitnější“ – odtud odpor k textům „*a lá these*“ ilustrujícím jistou autorskou myšlenku a odpor k textům „šustícím papírem“ – tedy textům, v nichž je autorský subjekt natolik patrný až se stává epickým a my máme dojem „zliterárnění“ a epizace textu. Na maskování autorského subjektu v tradiční dramatice se podílí především scénická realizace textů, kdy původně unifikovaný text pronáší celá řada hereckých subjektů ztvárňujících s celou svou ostentativní tělesností a mimoslovním jednáním dramatické osoby a provádějících akce v určitých mizanscénách, jejichž prostřednictvím se zase realizuje a na skrytí dramatikova autorského subjektu podílí režie. Nejkrainější podobou tohoto procesu zastírání je realistické divadlo s ambicí divadelní iluze, která má působit (samozřejmě v rovině nedosažitelného ideálu) tak, že namísto lidského subjektu v určité ekonomicko-historické formaci je autorem „snad sám život“. K dosažení tohoto dojmu skrytí autora je však potřebná kolaborace všech složek (především herectví/režie/scénografie) s autorem, reprezentace snažící se o vnějškovou nápodobu se pak jeví jako „samozřejmá“ a znakový systém jako transparentní. Opačným procesem je zvýrazňování autorského subjektu. To je dle Szondiho způsobováno vším, co ruší iluzi dramatu jakožto nezprostředkovaného výseku reality, v nejkrainější podobě například scénickým „zhmotněním“ epického subjektu v podobě nějakého vypravěče. Pro tuto práci je nicméně určující poznatek, že diegeze vede k nevyhnutelné přítomnosti epického subjektu na scéně.

Je však jedna rovina dramatického díla, v níž zase znova narážíme na autorský subjekt, a to i v textech vzniklých v divadelním kontextu předpokládajícím důsledně realistické scénické uvedení. Je jí text – jednak v jazykové rovině, která autora často „prozradí“, (jeho stylistické volby jsou v ní nejpatrnější) a samozřejmě také organizace fabule (syžet), která sama o sobě představuje interpretaci, z jejíhož hlediska je stejně důležité, co nám autor neukazuje jako to, co se rozhodne zobrazit, a jakým způsobem tak činí. Srovnáme-li si několik zpracování stejného námětu (např. různá zpracování stejného antického mýtu), autorský subjekt a jeho záměr se stane mnohem patrnějším. J. Vostrý parafrázuje J. Veltruského, podle něhož je děj (dějové rozvíjení) zárukou toho, že si dramatik udrží své postavení „*ústředního subjektu*“, *protože vzájemné prostupování významových kontextů (sice) způsobuje významové posuny a zvraty, avšak děj (tj. autor prostřednictvím děje, doplnil J. Vostrý) dodává*

všem těmto změnám jednotnou motivací<sup>46</sup>. Touto „motivací“ je smysl celého díla, za něž v tradiční dramatice autor ručí.

Po zběžném vytyčení pojmu *mimeze* se nyní na tomto místě dostáváme k jejímu protikladu, tedy vyprávění neboli **diegeze**. Pavis ji definuje jako „*napodobení určité události pomocí slov, vyprávění*“ a staví ji do protikladu k předvedení události jednajícími postavami<sup>47</sup>, zároveň diegezi označuje za jeden z primárních znaků epiky. J. Vostrý sice váhá při použití termínu diegeze v oblasti divadla a tvrdí, že např. narativní (či diegetické) postupy uplatňující se v Brechtově divadle pramení takřkajíc „z prožitku situace“, a tím pádem nejsou doopravdy epické (jedině epika dokáže být dostatečně „nad věcí.“)<sup>48</sup> Fakt, že epické komentáře mají jistou scénickou a dramatickou kvalitu<sup>49</sup> ještě nic nemění na jejich epičnosti, i z hlediska jasnějšího vymezení problému si proto dovolím zůstat u navrženého, jistě schématictějšího pojetí předvedení vs. vyprávění. Diegetická reprezentace je tedy reprezentace spoléhající především na jazykové prostředky, je s jazykem a řečí osudově spjata, a jako taková ponechává velké většinu parametrů reprezentované reality nedourčené – např. ve větě „Šla a sedla si na lavici“ nevíme, jak šla, jakou lavici atd. Je-li to z nějakého důvodu relevantní, je třeba tyto parametry verbalizovat („Rychle šla a prudce si sedla na dřevěnou lavici“) – i tak zůstává leccos neurčitého. Tato nedourčenost tedy vede k méně detailnímu zobrazení reality. Jan Císař problematiku konceptualizuje pomocí četby Romana Ingardena, který: „v znázorněných předmětech literárních děl shledával „místa nedourčenosti“ těchto předmětů, které nejsou jednoznačně určenou jedinečností (...) nýbrž jenom schématickým útvarem.“<sup>50</sup> Oproti tomu mimetické zobrazení se vyznačuje poměrně malou měrou faktické nedourčenost, modelové „šla a sedla si na lavici“ vidíme se všemi příslušnými parametry před očima, „vizualita představení tuto nedourčenost

---

<sup>46</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6. s. 58

<sup>47</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. s. 61

<sup>48</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6. s. 206

<sup>49</sup> Tamtéž s. 206

<sup>50</sup> Tamtéž s. 152

odstraňuje.<sup>51</sup> Diegetické vyprávění musí tuto nedourčenost vyplňovat příklonem k jinému typu výpovědi – **popisu**. Deskripce je ve vyprávění přítomná (přínejmenším v rudimentární podobě) téměř vždy (resp. vyprávění neustále přechází v popis a naopak) a je natolik spjata s říší epiky, že jedním z nejčastějších epizačních postupů je vyslovení (tedy ne realizace) vedlejšího dramatického textu (scénických poznámek apod.) Budu-li v této práci mluvit o diegezi, budu tím mít na mysli právě vyprávění neustále přecházející v popis a obsahující i jiné epické útvary (např. reflexivně-evaluační pasáže atd.)

Pokud jsme u mimetického zobrazení mluvili o efektu prezence („tady a teď“), je zajímavé uvědomit si důležitosti, jakou pro povahu diegetické pasáže má použitý gramatický čas. Zatímco v literární diegezi se zpravidla uplatňuje čas minulý, při jevištní diegezi často vyprávíme v přítomném čase, který sugeruje divadelní „tady a teď“ resp. „tam (ve fikčním světě, který vidíme jako přítomný) a teď.“ Právě diegeze v přítomném čase problematizuje celou otázku. Zprostředkovaně referuje o aktuálně probíhající skutečnosti (ve smyslu „jevištní/fikční skutečnosti“) a ocitá se tak (alespoň) pocitově mnohem „blíže“ mimetickému zobrazování, získává mimetickou komponentu. *„Předvedení s vyprávěním do určité míry splývá, jde-li o vyprávění příběhu, který se odvíjí v podobě bezprostředně, tj. tady a teď, tj. „zde a teď“ probíhajícího děje.*<sup>52</sup> J. Vostrý se zde v podstatě vrací k přítomnosti mimetické komponenty ve slovním vyprávění tak, jak ji nacházel v románu. Produkování efektu prezence také souvisí s případným hereckým pojetím vyprávění na škále totální odstup – silná angažovanost, kdy v případě vhodně emotivního přednesu efekt prezence zesiluje. Ustanovení binární opozice mimeze/diegeze však problematizuje i tento postřeh J. Vostrého, původně týkající se vyprávění jakožto terapeutického prostředku: *„To hlavní je hloubka a způsob prožívání tlumočených událostí v tehdejší i současné situaci aktéra psychoterapeutické hry; tedy vlastně jeho vztah k těmto událostem z hlediska současné situace i komplexního prožívání této situace na pozadí dávných událostí s jejich přetrvávajícími prožitky, které jsou zdrojem traumatu. Toto trauma ve svém monologu o minulých událostech dokonce zesíleně prožívá [...]*

<sup>51</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6., s. 152

<sup>52</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Drama a dnešek*. Praha: Československý spisovatel, 1990. Puls (Československý spisovatel). ISBN 80-202-0166-1. s. 40

*Pokud jde o minulé události, prezentuje je (zpřítomňuje, představuje, mimuje) na základě jejich aktuálního prožitku....Nejde tedy o vyprávění ale o předvádění ve smyslu mimování, které vždy souvisí s aktuálním prožitkem, a tedy výrazem toho, o čem je řeč... Máme tedy co dělat s monologem, který je totožný s jednáním: jde o sdělování a sdílení vlastního příběhu, který se rovná jeho novému prožívání.*<sup>53</sup> Zdá se, že i v tomto mimujícím vyprávění nacházíme mezičlánek mezi čistým vyprávěním a čistým předvedením. I kvůli tomuto faktu není však diegeze z hlediska „napětí“ vůči mimezi druhořadá - napětí je možné hledat jednak ve vypravěčském „tady a teď“, ale taky pramení ze struktury příběhu (syžetu) a způsobu jeho scénického podání, které může efekt „tady a teď“ evokovat a afektivně působit. Tento poznatek je důležitý pro multifokální vyprávění, o němž bude řeč později. Nutno však také na tomto místě podotknout, že diegetického sdělování událostí (Szondiho „výskyt epických prvků“<sup>54</sup>) se drama nevzdalo nikdy, jen v některých etapách svého vývoje maskovalo tyto pasáže tím, že diegeze neprobíhala mezi hercem/divákem, nýbrž mezi postavami fikčního světa (např. postava posla nesoucího zprávy v klasicistním dramatu, nápadně informativní verbalizované „vzpomínání“ v Ibsenových hrách atd.<sup>55</sup>). Szondi dokonce (bez dalšího rozvedení termínu) mluví o vzniku „epické situace“<sup>56</sup> pro případy, kdy je například někým vyprávěna, resp. popisována právě probíhající „bitka za kulisami“.

Na druhou stranu je vhodné připomenout, že mimezi je třeba chápat v širším smyslu slova než pouze jako „realistickou reprezentaci“, nesmí být redukována jen na komponentu imitace. Kdyby se divadelní reprezentace omezovala pouze na vnějškově pravděpodobné napodobování, byla by zcela zásadně omezeno reálným světem. Konceptualizace divadla jakožto autonomní znakové struktury však umožnila také nerealistickou reprezentaci (viz studie Jindřicha Honzla: *Pohyb divadelního znaku*<sup>57</sup>), tedy princip, kdy každé představení v sobě ustanovuje svůj znakově-

---

<sup>53</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti: (úvod do scénologie)*.

Praha: KANT, 2012. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-081-6. s. 157

<sup>54</sup> SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969. ISBN 61-883-68. s. 7

<sup>55</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 1995. ISBN 80-900066-8x. s. 44.

<sup>56</sup> SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969. ISBN 61-883-68. s. 59

<sup>57</sup> in HONZL, Jindřich. *K novému významu umění: Divadelní úvahy a programy 1920-1952*. Praha: Orbis, 1956. s. 246-260.

významový systém, kdy mezi znakem a významem často vzniká poněkud volnější vztah na základě explicitní či implicitní podobnosti, jedno je příznakem druhého, vztah je založen na základě metaforičnosti atp. V takovém případě jde o kontaminaci „totální mimeze“ (ve smyslu imitace, realistické napodobení) komponentou výrazu, tedy toho, „jak na mě (tj. režiséra/herce atd.) zobrazované působí“, jaké asociace vzbuzuje, jaký vizuální styl k jeho zobrazení použiji atp. I v případě mimetického napodobování se totiž jedná o umělecké či přinejmenším umělé organizování použitých prostředků, jejich výběr, tak, aby se jednotlivosti odkazující k vnějškové realitě v uměleckém díle změnila v záměrnou strukturu **motivů** - jedním slovem, jedná se o **stylizaci**<sup>58</sup>. I v tomto (stylizovaném, „režijním“) divadle (moderny) jde však o víceméně kontinuální mimezi jednání - proto ve chvíli, kdy na jevišti sledujeme předvedení vzájemně/vespolně jednajících subjektů v určitých situacích (skládajících se v alespoň rudimentární příběh), tedy když se jedná o **figurativní reprezentaci**, můžeme hovořit o divadelním díle na mimetické bázi. Aby se vyhnula problémům vyplývajícím z chápání mimeze jako imitace skutečnosti, odvrací se většina teoretiků od komponenty nápodoby a akcentuje právě spíše komponentu předvedení<sup>59</sup>.

Termín diegeze bývá některými akademiky volně zaměňován s termínem narace, v této práci se však přikláním k pojetí Claudie Breger ve studii *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*<sup>60</sup>. V té píše o tom, že vývoj v naratologii vedl k zjištění, že mimeze i diegeze jsou vlastně dva ze způsobů narace, tj. předávání příběhů (=kauzálního sledu událostí v určitém časoprostorovém rámci) a výstavby fikčního světa. Volnější definici vyprávění koneckonců volí i J. Vostrý ve své studii *Drama a dnešek: „Vyprávění můžeme definovat jako představení událostí v jejich vzájemných souvislostech“*<sup>61</sup>, načež poukazuje na dva hlavní způsoby předání tohoto příběhu,

---

<sup>58</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. 2. (v Panoramě 1.). Praha: Panorama, 1986. s. 56

<sup>59</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6. s. 200

<sup>60</sup> BREGER, Claudia. *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. ISBN 978-0-8142-5257-4.

<sup>61</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Drama a dnešek*. Praha: Československý spisovatel, 1990. Puls (Československý spisovatel). ISBN 80-202-0166-1. s. 38.

tedy předvedení a epické (diegetické) zprostředkování. Klasické drama (a jeho scénické provedení!) je tedy možné vnímat jako specifický (na mizezi založený) způsob strukturování a vícekodového <sup>62</sup>předávání příběhu a výstavby fikčního světa. K tomuto poznatku dospívá i J. Císař, když mluví (v reakci na studii Iva Osolsoběho *Mnoho povyku pro sémiotiku*) o „fikčních světech, jež si umění samo konstruuje“<sup>63</sup>, a v aktu konstrukce nabízí zároveň reprezentaci/obraz tohoto fikčního světa, „který reálností svých materiálů zároveň konstruuje svět fiktivní.“<sup>64</sup> A konečně Lehmann v pasáži věnované iluzornosti, jakožto jedné ze složek klasické činohry také dospívá ke kategorii fikčního (nebo „textového“) světa: „Dramatické divadlo znamenalo vytváření iluze. Chtělo vytvořit fiktivní kosmos...Pro takovouto iluzi je potřebná úplnost, dokonce kontinuita reprezentace, důležité však je, abychom to, co vnímáme v divadle, mohli vztahovat na konkrétní „svět“, na určitý celek“ Celistvost, iluze, reprezentace světa jsou podřízené modelu „dramatu“<sup>65</sup> – jak víme, J. Vostrý stejně jako C. Breger poukazují i k schopnosti románu/verbálního vyprávění obsahovat mimetickou komponentu. V opozici k tomuto způsobu vyprávění pak Claudia Breger mluví o „teatralizované naraci“ (tedy takové naraci, která zdivadelňuje proces narativního zprostředkování<sup>66</sup>) – ekvivalent nacházíme v moderním a postmoderním románu, kde vypravěč vychází do popředí a sám proces vyprávění je tematizován (namátkou např. Nabokov, Fowles.) Právě teatralizovaná narace tvoří ohnisko zájmu druhé kapitoly.

---

<sup>62</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. str. 27

<sup>63</sup> CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání (v AMU první). Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-382-1. s. 131

<sup>64</sup> Tamtéž s. 134

<sup>65</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. S. 19

<sup>66</sup> BREGER, Claudia. *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. ISBN 978-0-8142-5257-4. s. 8.



## 1.2 „Nedramatičnost?“ a diegetické tendence v divadle 20. a 21. století

V následující části se budu věnovat několika momentům ve vývoji divadla, které se odehrály v průběhu 20. století, avšak jejich ozvěny pociťujeme v divadelním jazyce dodnes. Tyto momenty jsem vybral se zřetelem na téma této práce - uvedení nedramatického textu - přičemž při pokrývání tohoto bezbřehého tématu se soustředím především na texty s vysokým podílem diegeze a epických prvků. Proto se zdá logickým krokem začít u jednoho z nejvýznamnějších divadelníků 20. století, Bertolta Brechta, v jehož tvorbě vstupuje epičnost na divadle do své moderní fáze.

### Brecht

Brechtovo divadlo se zrodilo v aktu opozice k divadlu založenému na naturalistické nápodobě vnějšíkové skutečnosti a tzv. aristotelské dramatické ztělesnění jak ve fenoménu „dobře udělané hry“<sup>67</sup>, tak v hrách psychologického realismu<sup>68</sup>. B. Brecht je součástí širšího vývoje moderní režie, pro kterou je i přes všechny stylistické a myšlenkové rozdíly společným rysem emancipace od nadvlády textu a jím předepsané míry a podoby stylizace a vědomí umělosti divadla jakožto autonomního znakového systému, který nemusí podléhat požadavkům imitace vnějšíkové pravděpodobnosti. Právě kvůli odklonu od imitace se u moderních a později avantgardních režisérů (ve světě k nim řadíme např. Tajrova a Mejercholda, Frejku s Honzlem u nás) dostává do popředí proces tvorby znaků, způsob reprezentace je jimi chápán jako nesamozřejmý, umělý<sup>69</sup> a svrchovaně artistní. Už avantgarda experimentovala s proměnou vztahu herec/jeho tělo/postava a dichotomií herec/divák, a to nejen prostřednictvím změny uspořádání hlediště a jeviště<sup>70</sup>. U Brechta (a před ním u Piscatora<sup>71,72</sup>, např. v inscenacích *Prapory (1924)* nebo *Dobrý*

<sup>67</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1. s.169

<sup>68</sup> Tamtéž. s. 169

<sup>69</sup> BREGER, Claudia. *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. ISBN 978-0-8142-5257-4. s. 24

<sup>70</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 9788090448728. s. 140 a 158.

<sup>71</sup> Tamtéž. s. 139

<sup>72</sup> SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969. ISBN 61-883-68. s.107-

voják Švejk (1927)) bylo toto „**zdivadelňování divadla**“ motivováno požadavkem na specifickou politicko/sociální funkci divadla: „*Buržoazní divadlo vypichuje na svých hrách nadčasovost. Zobrazování člověka řídí se v něm takzvanými věčně lidskými principy. Uspořádáním fabule vytvářejí se takové „všeobecné“ situace, aby se pak mohl projevit člověk vůbec, člověk všech dob a jakékoli barvy pleti.*“<sup>73</sup>, kterýžto povšechný universalismus Brecht odsuzuje. Odsuzuje také ahistorické pojetí lidské existence, v němž jsou stírány všechny formy nerovnosti. J. Hyvnar formuluje Brechtovu perspektivu následovně: „*Brechtova herce a diváka neměla zajímat mystika proměny a návrat ke kořenům věčně lidských problémů, ale postoj člověka moderní doby.(...) Jeho divadlo je pevně zasazeno v historii, kterou poznávají a tvoří lidé, nikoli tajemný osud a skryté determinace.*“<sup>74</sup> Tato ambice měla za následek proměnu všech složek jevištního díla, největší vliv měla však na techniku a cíle herectví, a podobu textů pro divadlo, které Brecht tvořil. Pro jeho teoreticko-praktické působení se vžil název „**epické divadlo.**“ Mezi další znaky epického divadla Pavis řadí porušení iluze (především prostřednictvím **zcizovacího efektu**, viz níže), vypravované pasáže, davové scény, zásahy chóru (nebo jeho ekvivalentu), prezentace dokumentů a fotografií, použití songů, přiznané změny dekorace atp.<sup>75</sup> Zatímco tyto postupy nejsou v historii dramatu samy o sobě unikátní, jedinečné je jejich využití k socio-kritické, politické funkci divadla, které vystopujeme právě k Piscatorovi a Brechtovi. A právě jedině divadlo, které kombinuje využití popsanych postupů ve své struktuře a zároveň (*sine non qua*) sleduje určitý politický program (praktický společenský význam<sup>76</sup>) lze nazvat epickým divadlem.

Věnujme nyní pozornost Brechtovým hrám především z hlediska příběhu. Podle Pavise tyto texty „*přesahovaly hranice klasické aristotelovské dramatiky*“<sup>77</sup>, neboť „*událost se neukazuje, nýbrž vypravuje: mimesis je nahrazena diegesí, postavy vykládají o událostech, místo, aby je dramaticky předváděly (...)* Jednání se

---

<sup>73</sup> BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s.46-47

<sup>74</sup> Tamtéž s. 46-47

<sup>75</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. s. 140

<sup>76</sup> BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s.52

<sup>77</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, s. 139.

často přerušuje (zvuky, komentářem, chórem), což brání růstu napětí.“<sup>78</sup> Zkoumání obecnějších socio-ekonomických fenoménů (např. existence jedince v třídní společnosti a podmínkách neregulovaného kapitalismu v *Dobřím člověku ze Sečuanu* (1939–42/1943), vzestup fašismu v *Zadržitelný vzestup Arthura Uie* (1941/1958) vedlo Brechta k nutnosti nahlížet děje v mnohem větším měřítku, než jaké bylo obvyklé pro psychologicko-realistické hry. Slovy Pavise: „*Jde o konec hrdinského individualismu a osamělého zápasu. Chce-li dramatik ukázat společenské procesy v jejich celistvosti, musí využít komentujícího hlasu a upravit fabuli celkové panorama, což vyžaduje spíš techniku romanopisce než dramatika.*“<sup>79</sup> Oproti tomu tradiční drama se snaží sdělování širších souvislostí a dějových faktů přispívajících k rozvoji dramatickosti sladit s požadavkem vnějškové pravděpodobnosti a je nuceno toto sdělování motivovat z hlediska postav. Szondi předbrechtovský přístup k sociálně angažovanému dramatu popisuje na příkladu Hauptmanna takto: „*Sociální dramatik (...) Chce ukázat faktory, které i když koření mimo jednotlivé situace a jednotlivé Činy, přesto je ovlivňují. Zobrazit je dramaticky především předpokládá: přenést nejprve odcizený vnější stav do aktuálních mezilidských vztahů, převrátit a pozdvihnout historický proces do oblasti estetická, která by ho měla zrcadlit.*“<sup>80</sup> Epické drama tento v lecčem problematický<sup>81</sup> přístup opouští, hledisko situační pravděpodobnosti může ignorovat. Z důvodu umělecké efektivity se právě pro otevřený chronotop Brechtových her (často zahrnující odlehlé lokace a vzdálené časové úseky) hodí vyprávěcí mód, který nemusí sdělování dějových okolností podřizovat motivacím náležejícím fikčnímu světu hry. Inspirací pro jistou rozvolněnost fabule byl patrně i film a v něm uplatňovaná technika **montáže**<sup>82</sup>, která generuje význam na základě juxtapozice často původně nesouvisejících záběrů. Němý film navíc postup textového titulku (tedy jakoby průniku textu do média filmu) používal zcela běžně. Brechtovy hry podobně jako film staví vedle sebe časově i místně odlehlé scény, prokládají je vyprávěním (tj. diegetickými pasážemi) a komentáři songy, proslovy, básněmi – to vše ve službách triumvirátu fabule-celkový význam

<sup>78</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. s. 140

<sup>79</sup> Tamtéž s. 140

<sup>80</sup> SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969. ISBN 61-883-68. s.61

<sup>81</sup> Tamtéž s. 61

<sup>82</sup> Tamtéž s. 111-112

hry-jeho sociokritický a politicky apelativní efekt. I při tom všem však rozhodně nelze říct, že hry by byly nedramatické (tedy postrádající dílčí situace, v nichž skrze rozhodování a jednání postav poznáváme a zakoušíme jakýsi všeobecnější ideový konflikt), ohnisko dramatickosti je však přesunuto, neboť změna prostředků jeho zobrazení mění i samu jeho povahu („*odpůrcem člověka není jen člověk, nýbrž ekonomický systém*<sup>83</sup>“). Nelze tedy říct, že by se epické divadlo vzdávalo dramatickosti - je garantována strukturou textů, které stále obsahují dramatické postavy, příběh („*fabule byla pro Brechta alfou a omegou divadla*“<sup>84</sup>), kategorie napětí je v epickém divadle přítomná, i když spíše v rovině informovaného zájmu, diskurzivní zvědavosti. Vztah k příběhu je prostě v epickém divadle jiný než v divadle dramatickém. „*Příběh se stal nyní předmětem rozpravy na jevišti, jeviště k němu má vztah jako k svému předmětu, jen z jejich vzájemného postavení vzniká význam díla*<sup>85</sup>“ a jiný je i časoprostor v tomto jevištním tvaru panující, tedy: „*Přítomnost představení je širší než přítomnost děje.*<sup>86</sup>“ Tento přístup se ukázal jako mimořádně vlivný a projevil se mimo jiné v obou inscenacích, k jejichž analýze tato práce směřuje. Obohacení textů o diegetické pasáže má (kvůli komponentě popisu) také dopad na scénografické řešení, které v Brechtových inscenacích nabývá technického, nedeskriptivního rázu, v neposlední řadě vede epické divadlo k proměně herectví.

Z hlediska herecké práce je hlavním rysem opozice vůči „buržoaznímu divadlu“ nesouhlas s postojem diváka popsatelem jako „nekritická empatie“ vedoucím ke „ztotožnění“ mezi postavou a divákem. Charakteristickým rysem brechtovského herectví je tudíž distance mezi hercem a jím představovanou postavou (v kontrastu ke kontinuálnímu ztělesňování). „*Hlavní důvod, proč by měl být herec jasně odloučen od postavy, je tento: pokud má být publiku ukázáno, jak s tou kterou povahou naložit, pokud se divák v podobné situaci má dozvědět o příčině svých problémů, herec musí zaujmout stanovisko, které je nejen mimo okruh zkušenosti dané postavy, ale také ve vyšším stádiu vývoje(...)* Pokud herec vymaže

---

<sup>83</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. s. 130

<sup>84</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 37

<sup>85</sup> SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969. ISBN 61-883-68. s. 116

<sup>86</sup> Tamtéž. s. 116

výraz své tváře a zcela ho nahradí výrazem postavy, žádný efekt zcizení se nedostaví. Měl by ukázat, jak se tyto dvě tváře prolínají.“<sup>87</sup> Z tohoto citátu je patrná jak povaha Brechtovského herectví, tak ambice ohledně mimouměleckého a didaktického dopadu divadla. Brecht tak vyzývá ne k „hraní postavy“, nýbrž k její demonstraci (ve studii *Zcizující efekty v čínském hereckém umění* hovoří také o citaci<sup>88</sup>); jde o simultánní pohyb ve dvou rovinách či plánech: v rovině fikčního světa/příběhu herec hraje postavu, zároveň ale používá celou škálu technik ke komentování jejího počínání, „brechtovské herectví činí schizoidnost vztahu dramatická osoba – herec jako autorský subjekt svým úhelným kamenem a jeho herec (...) ukazuje záměrně sám sebe jako „hrajícího herce.“<sup>89</sup> Pro Szondiho je tato rozpolcenost jedním z momentů, kdy na jeviště prostřednictvím herectví vniká epický subjekt. Brecht zde ovšem navazuje především na tradici komediálního herectví, a to jak v prostředcích, tak ve spojení komiky a didaktiky. Zdrojem odstupu je i vědomí možnosti většího (vypravěčského) odstupu, to však neznamená (jak poznamenává J. Vostrý), že všechny diegetické pasáže a všechny komentáře jsou zcela nezúčastněné<sup>90</sup>. Opět se dostáváme k možnostem afektivního působení a produkce efektu prezence prostřednictvím diegeze v závislosti na jejím scénickém provedení (viz oddíl 1.1, Mimeze a diegeze).

Důležitým pojmem z oblasti brechtovského herectví je **gestus**. V klasickém brechtovském smyslu je chápán z hlediska postavy. Je-li „*Brechtova postava v první řadě svazkem společenských funkcí, je určena svým postavením ve společnosti a svými společenskými zájmy.*“<sup>91</sup>, pak gestus je (můžeme snad spolu s Hyvnarem pojem označit jako „sociální gestus“<sup>92</sup>) „společensky významná gestika“<sup>93</sup>, která

---

<sup>87</sup> BERTOLT, Brecht, TRANSLATED BY JOHN WILLETT. *The Messingkauf dialogues*. London: Eyre Methuen, 1971. ISBN 0416631703. s. 76.

<sup>88</sup> BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s.43

<sup>89</sup> CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání (v AMU první). Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-382-1. s. 117

<sup>90</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Drama a dnešek*. Praha: Československý spisovatel, 1990. Puls (Československý spisovatel). ISBN 80-202-0166-1. s 34. a s. 36.

<sup>91</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 1995. ISBN 80-900066-8x, s. 55

<sup>92</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1. s. 179

<sup>93</sup> BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 71

zařazuje postavu do jejího společensko-ekonomického prostředí, nebo je nějak charakteristická pro sociální interakce jí prováděné. Gestus se netýká jen dílčích konkrétních gest, nýbrž i celkového držení těla a pohybu v prostoru. Někdy<sup>94</sup> se dokonce zdá, že gestus lze chápat jako společensky determinovanou perspektivu („*držení těla, spád řeči a výraz tváře, to vše podmiňuje jistý společenský gestus.*“<sup>95</sup>) tedy spíš mentálně-kognitivní, nehmotnou kategorii, z níž postava nahlíží své okolí a která se v hereckém výkonu projevuje tak, jak se v dřívější dramatičtě projevovala psychologie postav. Hyvnar tvrdí, že: „*Brechtův herec by měl proto v každé události, větě nebo pohybu nalézt nikoliv jeho přirozenou a obecně lidskou symboliku, ale symbol postavení ve společnosti.*“<sup>96</sup>, gestus je tedy v technické rovině nástrojem herecké práce, je však také objektivně (i ve světě vnější reality?) existující kategorií, která má být divadlem analyzována.

Druhým klíčovým pojmem (a zároveň dalším důvodem přítomnosti epických postupů na divadelní scéně) je **efekt zcizení**<sup>97</sup>. Tento koncept v ideové rovině vychází z přesvědčení, že společenská nerovnost a nespravedlnost se stává neviditelnou prostřednictvím své všudypřítomnosti a samozřejmosti. Analogicky problematické je pak její samozřejmé zobrazení jakožto samozřejmé. Chce-li divadlo plnit svou sociálně analytickou a kritickou funkci, je potřeba zevšednělou nerovnost neustále zviditelňovat a problematizovat účelným způsobem zobrazení. Přestože je zcizení často směřováno s postupy, které narušují divadelní iluzi nebo uplatněním epických postupů, nejedná se o to samé - zrušení iluze je jen jedním z mnoha postupů dosahujících zcizovacího efektu (a paradoxně, „iluzivní“ prvky mohou v určitém kontextu fungovat jako zcizující). Je důležité poznamenat, že zcizování může být jak simultánní (tedy ovlivňující samotnou podobu textu, užití formulace atd., nebo se může týkat hereckého „jak“), tak následné – např. vsuvka komentující *ex post* důsledně mimetický (např. psychologicko-realistický) výstup. Nemusí spočívat jen v herecké akci, nýbrž se jeho ohnisko může nabízet v celkové

---

<sup>94</sup> *Malé organon pro divadlo* IN. BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 112.

<sup>95</sup> Tamtéž. s. 112

<sup>96</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1. s. 171

<sup>97</sup> *Zcizující efekty v čínském lidovém umění* IN. BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 43 a s. 39-49.

mizanscéně, scénografii atp. Verbální komentář, tedy postup který si spojujeme s diegetickou reprezentací (a z ní vyplývající a přítomností vypravěče), je tedy jedním z mnoha způsobů zcizení. Přiznání a akcentování umělosti divadelní situace a její konstruovanosti je jedním ze způsobů, jak demaskovat sociální povahu konstrukce reality a prezentovat svět jako lidmi uspořádávaný a tudíž lidmi změnitelný. Z hlediska herecké tvorby proto lze efekt zcizení popsat jako takové zobrazení reality, v němž se mimetická nápodoba střetává s komentujícím subjektem a je jeho prostřednictvím naručována. Jedná se tedy o kontaminaci mimeze simultánním vyjadřováním toho, jak na předvádějíciho daný jev působí (tj. podle Brechta jako cosi nevšedního, zaznamenaníhodného.) Právě tento komentující (Szondiho epický) subjekt (resp. výsledná interference subjektů dramatik-režisér-herce) vybírá, který parametr zobrazovaného má být zcizením zvýrazněn, podtržen. Podobu tohoto zvýrazňování přibližuje Brecht ve studii *Pouliční scéna*<sup>98</sup>. Zdánlivě logické jednání je prezentováno jako neracionální, a to zejména, je-li prostřednictvím tohoto demaskování možno odhalit společensko-ideologické pozadí, které tak často tvoří jednak zdánlivou racionalitu, jednak socioekonomická východiska zdánlivě individualizovaného jednání postav.<sup>99</sup> V tomto smyslu se tedy efekt zcizení dá vřadit do širší tendence moderního umění, již J. Vostrý nazývá „od obrazu k výrazu“, a to, u Brechta, k výrazu především diskurzivní povahy. V určité perspektivě se tedy zřejmě jedná o otázku explicitnosti a implicitnosti autorského subjektu tak, jak byla diskutována v části věnované mimezi a diegezi (oddíl 1.1.).

Na tomto místě neuškodí zrekapitulovat dosavadní poznatky ohledně Brechtova divadla prostřednictvím jeho komparace s psychologicko-realistickým divadlem z hlediska zamýšleného účinu na diváka. Jak bylo naznačeno výše, mimetické zobrazení, jehož uplatnění nacházíme například ve Stanislavského divadle, má za cíl obejít diskurzivní myšlení a prostřednictvím vytváření efektu prezence přímo působit na vnitřně-hmatové vnímání.<sup>100</sup> Ambicí je posílit ztotožnění mezi postavou/hercem a postavou/divákem, charakteristickým rysem je vznik

---

<sup>98</sup> BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 50-60.

<sup>99</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. s. 149

<sup>100</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti: (úvod do scénologie)*. Praha: KANT, 2012. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-081-6. s. 52

přímého emočního účinku na diváka (divák má jednání „spoluprožít“<sup>101</sup>), apeluje se na jeho empatii. Autorský subjekt (příčemž autory jsou na různých úrovních dramatik-režisér-herce) je v celém díle jaksí „rozpuštěn“. Oproti tomu diegetické zobrazování obecně a jeho projevení se v epickém divadle konkrétně má za cíl aktivovat spíše diskurzivní myšlení. Je tomu i proto, že dochází k určitému aktu zdvojení našeho diskurzivního vnímání reality, které zakoušenou realitu člení a strukturuje prostřednictvím jazyka - při diegezi tak vnímáme (z hlediska příběhu) především zprostředkovanou podobu již nějak „zpracované reality“, příčemž o tomto nabízeném strukturování máme pochybovat a vnímat ho jako nesamozřejmé – a uvědomit si nesamozřejmost struktur ovlivňujících naše vlastní diskurzivní myšlení. Případný emoční účinek je rámován tak, aby vedl k uvědomění si socioekonomické, ideologické problematiky a ponoukal k její změně; Brecht popisuje mechanismus vcítění takto „*Od divákova vcítění se tu však přesto neupouští. Divák se vcítuje do herce jako do pozorovatele: tak se kultivuje jeho pozorovací, divácký postoj.*“<sup>102</sup> Autorský (opět trojice autor textu-režisér-herce) postoj k zobrazované realitě díla (potažmo vnějškové realitě) je u Brechta častěji explicitně vysloven, není v díle pouze rozpuštěn, což koresponduje se Szondiho závěrem o přítomnosti epického subjektu. Lehmann si k vysvětlení jevu pomáhá parafrází Theodora Adorna: „*To, co se děje v divadle můžeme objasnit na základě „místa vypravěče v současném románě.“ Tradiční román se dá přirovnat ke kukátkovému měšťanskému divadlu. Jde o techniku iluze. Vypravěč zdvihá oponu: čtenář se má spoluúčastnit na dění...*“<sup>103</sup> V opozici stojí vypravěč v moderním románě, který je „*natolik propletený s dějem, že se nedají navzájem odlišit.*“<sup>104</sup> K aktivizaci divákova diskurzivního myšlení je tedy použita zdánlivě paradoxní metoda větší návodnosti – jev je prezentován jako komentovatelný (neboť je více či méně epicky komentován), obsah příběhu a způsob jeho organizace je prezentován jako nesamozřejmý a je tedy možné mít na něj názor, i pokud se tento názor rozchází s názorem „vypravěče.“ Pokud jsme v první kapitole hovořili o maskování autorského subjektu/vypravěče, epické divadlo tento

<sup>101</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6. s. 54

<sup>102</sup> BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 41

<sup>103</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 78

<sup>104</sup> Tamtéž s. 78



koncept radikálně odmítá a vyprávějí epický subjekt naopak zdůrazňuje. Díky efektu zcizení ztrácí znaky svou transparentnost a zvýrazňuje se způsob jejich konfigurace. Důležité také je, že oproti vševědoucímu vypravěči (jak ho nacházíme v realistickém románu) ve spojitosti s Brechtem hovoříme o jakémsi „dílčím“ vypravěči, kterého vidíme tady a teď, během aktu vyprávění a známe (resp. domýšlíme si) jeho motivace pro tu kterou formulaci, ten který názor, neboť vyprávění je doprovázeno nebo předcházeno scénickou akcí v její nezprostředkované přítomnosti. Vypravěč a postava jsou polohy na nepřetržitém spektru a často jedna poloha kontaminuje druhou, je tedy možno s dílčím vypravěčem nesouhlasit, mít na věci vlastní názor. Právě díky potenciální různorodosti názorů na předváděné (tj. postavy/vypravěčův a čtenářův/divákův) je neustále udržována dialektická komunikační smyčka, a právě ta, je-li její pro epické divadlo specifická podoba nastavena mezi hledištěm a jevištěm, je druhým (a troufám si tvrdit, že klíčovým) ohniskem dialektické kolize a dramatickosti brechtovského divadla.

Na druhou stranu je nutné zmínit dojem, který nejlépe vyjadřuje citát ze studie Zdeňka Hoříňka *Dvojí model epického divadla*: „*To, co je v pozadí hry, je autor-manipulátor, který své metody používá k tomu, aby divákovi imputoval svůj výklad a své hodnocení světa. Ať už tak Brecht činí přímo a výslovně (nejen v naučných hrách ale i např. v Kavkazském křídovém kruhu), nebo účinněji nepřímou (v hrách vrcholných), ke konečnému poznání (danému však u ve východisku hry) – totiž že svět není v pořádku, že příčiny tohoto nepořádku je třeba hledat v třídních rozporech a že proto společenské poměry musí být změněny odstraněním těchto rozporů, což konkrétně znamená: komunistickou revolucí.*“<sup>105</sup> Tímto citátem se nesnažím říct, že komunistická revoluce jakožto všespásné řešení je nezbytným východiskem všech Brechtových her a že Brecht je zcela ve spárech ideologie; tak tomu není. Spíš chci poukázat na to, že autorský subjekt Brechtových her je poměrně autoritativní a explicitní ve svém vidění světa, které bychom mohli označit za monodiskurzivní (tj. nahlížené optikou marxistického historického materialismu). Hovoříme-li o didaktické funkci divadla, je v tom právě tato hierarchie obnažena: „převaha vědoucího autora-režiséra prostřednictvím herců nad nevědomými diváky, jež je třeba přivést

---

<sup>105</sup>. HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 1995. ISBN 80-900066-8x. s. 47

*k poznání. Herec ví víc než dramatická postava, autor-režisér ví víc než herec a divák.*<sup>106</sup> Oproti realistickým hrám aristotelské dramatiky je tedy autorský subjekt sice explicitnější, čímž se prezentuje jako rozporovatelný, avšak stále si zachovává autoritativní pozici ideologického svorníku hry. I Hořínek však uznává, že Brecht se riziku jednostrunné, polopatické didaktičnosti a moralizování vyhýbá: „*Z pozadí brechtovského zcizování vykukuje ideologie. Jí se jistě obsah a rozsah brechtovského světa nevyčerpává. Na to byl Brecht příliš velkým umělcem. Brechtovské divadlo v sobě od okamžiku, kdy přijalo marxismus jako ideovou platformu, skrývá rozpor, obsažený v samotném praktikovaném marxismu: rozpor mezi dialektickou metodou a komunistickou ideologií, která je svou nedialektická, ba protidialektická.*“

Na závěr této části se hodí shrnout, že zavedení diegetických pasáží bylo motivováno jednak zájmem o zobrazení jiného typu dějů a fikčního světa, než umožňovalo mimetické zobrazení, dále poukázáním na nesamozřejmost daného typu reprezentace („*ukazování je zrovnoprávněné s ukazovaným, ukazuje se jako ukazování a proniká ukazovaným*“<sup>107</sup>) a za třetí ambicí demokratizovat ve vztahu jeviště/hlediště. A právě přímá komunikace směřující z jeviště do hlediště, tj. komunikace, jež se nemaskuje jako dialog fiktivních postav, je zřejmě tím momentem Brechtova divadla, který nejvíc ovlivnil tzv. „postdramatické divadlo“, jemuž se budu věnovat v následující kapitole. V určité perspektivě se zdá, že Brechtovo divadlo předznamenává dokonce i tzv. „performativní obrat“ v tom, že mimetické napodobování vytěsňuje hercem, který nepředvádí někoho, kdo vypráví – nýbrž prostě vypráví.

### **Postdramatické divadlo a performativní obrat**

Abychom se mohli věnovat odklonu od dramatičnosti, který způsobilo tzv. **postdramatické divadlo**, musíme se nejprve zběžně věnovat obecnějším proměnám v oblasti kultury a umění, které nazýváme souhrnným termínem.

---

<sup>106</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 1995. ISBN 80-900066-8x. s. 51.

<sup>107</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 124

„**performativní obrat**“<sup>108109</sup>. Ten má kořeny už v 50. letech 20. století u zrodu akčních umění<sup>110</sup>, dalším impulsem mu byly společenské události 60. a 70. let<sup>111</sup>. Netýká se pouze dění ve sféře umění, nýbrž i sociálních věd, zejména sociologie, antropologie a studia kultury. Vycházíme-li však z perspektivy divadla, dá se v určitém smyslu performativní obrat popsat jako vyvrcholení postupného odvratu od divadla koncipovaného jakožto referenčního znakového systému. Podobně jako Brecht a umělecká avantgarda před a mezi světovými válkami (tj. 20. a 30. léta 20. století ve znamení „zdivadelňování divadla“, mimo jiné v reakci na příchod filmu a nástup technické reprodukce<sup>112</sup>) docházelo v divadle k hledání „čisté divadelnosti“. Tento vývoj, jak jsem již zmiňoval, popisuje J. Vostrý jako tendenci od obrazu k výrazu, od mimeze k expresi. Zatímco moderna hledala čistou divadelnost prostřednictvím emancipace od literatury a nacházela ji v autonomii znakového systému divadla a existenci aktuálně probíhající zpětnovazební komunikační smyčky, s performativním obratem je nacházena trochu jiná odpověď, proces odklonu od reprezentace vstupuje do nové fáze. Výsledkem radikalizace kritiky reprezentace (jak na mimetickém základě, tak na základě jazykového zprostředkování) bylo totiž i odmítnutí reprezentace vnitřní reality, tedy právě exprese. Cílem naopak bylo zkoumat způsoby produkování efektu prezentnosti. Namísto herectví se ustanovuje obor performerství, tedy lidská scénická aktivita, která namísto reference svým konáním zakládá novou tělesnou realitu tak, aby byla zakoušena a působila na vnímání. Důležitou motivací pro tento proces byla mimo jiné pocíťovaná neschopnost reprezentativního divadla obecně (a mimetického obzvlášť) generovat efekt prezence, dle některých došlo k silné konvencionalizaci divadla, která naopak jeho povahu „tady a teď“ a jeho materiálnost zastírala. Hovoříme o vývoji **od znaku k tělu**, od reprezentace k ostenzi nabízející silnější impulsy pro vnitřně hmatové vnímání

---

<sup>108</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 9788090448728. s. 21-23. a s. 27

<sup>109</sup> CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání (v AMU první). Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-382-1. s. 142 - 143

<sup>110</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 9788090448728. s. 29. a s. 37

<sup>111</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 59-64

<sup>112</sup> Tamtéž s. 57

(Erika Fischer-Lichte ve své *Estetice performativity*<sup>113</sup> pro konceptualizaci tohoto vývoje nabízí teoretický aparát vycházející z fenomenologie), důraz je tedy kladen na specifikum divadla - jeho materiálnost.<sup>114</sup> Další specifikum scénických umění obecně (a divadla konkrétně) nachází (nejen Fischer-Lichte) ve „*fyzické spolupřítomnosti aktérů a diváků*“, která je konstitutivní podmínkou představení.<sup>115</sup> Právě v důsledku zkoumání této spolupřítomnosti dochází často k redefinici vztahu jeviště/hlediště, diváci jsou často transformováni do role aktérů a naopak, vztah je založen na **koexistenci partnerských subjektů**<sup>116</sup>. Komunikační zpětnovazební smyčka už neměla být řízena a organizována (jak tomu bylo v režijním divadle moderny a avantgardy<sup>117</sup>), její vznikání a průběh měly být co možná nejspontánnější – odtud vzrůstající využívání principu nahodilosti<sup>118</sup>. Zatímco moderní režie má za klíčové, aby potenciální smysl obsahovalo jevištní dílo už v rovině **inscenace** („*plán, koncepce vypracovaná jedním nebo více umělci a korigovaná v průběhu zkoušení*“<sup>119</sup>), pronikání náhodnosti a proměna diváka v aktéra zvyšuje důležitost a variabilitu jednotlivých **představení**<sup>120</sup>. Kromě čistě uměleckých důvodů tvořil důležitou okolnost dojem, že mimeze (a obecně tradice figurativní činohry či dokonce realismu) jsou příliš osudově spojeny s buržoazními divadly měšťanského typu a vším, co tyto konzervativní instituce produkující oslavnou sebe-identifikaci establishmentu představují. Toto zkoumání vlastní podstaty ovšem také souvisí s všeobecným sklonem uměleckých druhů v postmoderní době k sebetématizaci a

---

<sup>113</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 9788090448728.

<sup>114</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s 13

<sup>115</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 9788090448728. s. 43

<sup>116</sup> Tamtéž s. 43.

<sup>117</sup> Tamtéž s. 52-53.

<sup>118</sup> Tamtéž s. 54

<sup>119</sup> Tamtéž s. 70.

<sup>120</sup> Tamtéž s. 70

sebereflexi<sup>121</sup>. Ve spojitosti s tímto příchodem kulturní auto-referenčnosti se také zvyšuje podíl organizace znaků na základě **intertextuality**<sup>122</sup>.

Odklon od mimetického divadla a odpor k reprezentaci nevyhnutelně vedl také k proměně textů určených k uvedení na divadelní scéně. Často je tvoří nedramatické, nedějové textové plochy, je pro ně charakteristické, že „zanikají principy narace a figurace a též uspořádání fabule<sup>123</sup>“, přičemž dochází k „osamostatnění jazyka<sup>124</sup> – jazyk „nepředstavuje řeč postav (pokud ještě lze hovořit o definovatelných postavách<sup>125</sup>“. Text častěji zaznívá pro své prozodické a zvukomalebné (řekněme „materiální“) kvality, nikoliv kvůli svému obsahu. Je jasné, že tento přístup k textu je pro koncepci dramatickosti tak, jak jsme se jí zabývali v první části, naprosto zničující. Pro toto těžko zmapovatelné dění v (především německojazyčném) divadle od konce šedesátých let se vžil pojem **postdramatické divadlo**. Toto „nové“ divadlo čerpá v mnoha směrech z nově osamostatněné oblasti performačního umění („Divadlo od performačního umění již delší dobu přejímalo vyzkoušené a ověřené metody – představení na netradičních místech a v neobvyklých prostorech, předvádění nemocných, vyčerpaných nebo tlustých těl, sebetrýznění či jiné formy násilí na vlastních tělech“<sup>126</sup>), i přesto je třeba tyto dvě tendence nesměšovat; můžeme snad říct, že postdramatické divadlo je jakási střední poloha na ose dramatické divadlo - performance. Postdramatické divadlo v krajní podobě totiž například odmítá reprezentovat časoprostor jiný než skutečně existující časoprostor scény, zabývá se především jeho vnímáním. Pro jistou vývojovou větev postdramatického divadla je typické, že dramatický text ztrácí své výsadní postavení a stává se materiálem rovnocenným např. k hudbě, pohybu atd.<sup>127</sup> V tomto

---

<sup>121</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 14

<sup>122</sup> CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání (v AMU první). Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-382-1. s. 151-153

<sup>123</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 14

<sup>124</sup> Tamtéž s. 14

<sup>125</sup> Tamtéž s. 14

<sup>126</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 9788090448728. s. 67-68

<sup>127</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 53

postdramatické divadlo očividně navazuje na tradici avantgardy. Na tomto místě je také třeba poznamenat, že vývojová větev dramatického divadla samozřejmě nebyla na konci 60. let náhle utáta. Obě vývojové tendence probíhaly simultánně a navzájem se dále ovlivňovaly.

Co postdramatické divadlo postrádá v rovině rozvíjení fabule/děje (a tedy dramatickosti tak, jak ji pojímá tato práce), vynahrazuje zpravidla v rovině scéničnosti. Lehmann si na stránkách své knihy všímá toho, že mnoho z tvůrců postdramatického divadla má zázemí spíše v oblasti výtvarného divadla a vyjadřují se pomocí statických obrazů, zajímají je spíše stavy než děje.<sup>128</sup> Ve spojitosti s T. Kantorem tento postřeh rozvádí: „scény by se mohly vyskytovat v groteskním dramatu, ale jejich dramatickosti se vytrácí ve prospěch pohyblivých obrazů vyvolaných opakovaným rytmem, aranžmá na způsob tableau“<sup>129</sup>, u Roberta Wilsona hovoří o „scénických krajinách“<sup>130</sup> či panoramatu, v němž má výjev prioritu nad narací, jevištní dění nad dějem<sup>131</sup>. Jde o vysoce formální tvar, který divadlo pojímá jako audiovizuální událost („obrazovo-prostorovou zkušenost“<sup>132</sup>), v němž je posílen „údiv nad možnými efekty reality (aspekt magie)“<sup>133</sup>, který se zřejmě stává jedním z hlavních zdrojů poutavosti pro diváka (tedy scéničnosti, u Lehmana ± „teatrálnosti“<sup>134</sup>). Dále je scéničnost tvaru dána řadou vnějších znaků postdramatického divadla, jako jsou namátkou jeho muzikálnost<sup>135</sup>, simultánní dění v často znakově přeplněných systémech<sup>136</sup>, spektakulární vizuální podívaná, posílení choreografické složky i v činoherních představeních<sup>137</sup>, organizace scén do podoby výstupů (po vzoru varieté či cirkusu)<sup>138</sup>, při letmém zmiňování těchto znaků je však třeba mít na paměti heterogenost zkoumaného pole a fakt, že všeobecná

---

<sup>128</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 79.

<sup>129</sup> Tamtéž s. 83

<sup>130</sup> Tamtéž s. 89.

<sup>131</sup> Tamtéž s. 92

<sup>132</sup> Tamtéž s. 191

<sup>133</sup> Tamtéž s. 123.

<sup>134</sup> Tamtéž s. 307

<sup>135</sup> Tamtéž s. 103-104,

<sup>136</sup> Tamtéž s. 100-103

<sup>137</sup> Tamtéž s. 108

<sup>138</sup> Tamtéž s. 150.

konceptualizace divadla vede k tomu, že si každá inscenace vytváří svou vlastní hierarchii složek v míře v tradiční činohře nebývalé. Nerad bych zde také tvrdil, že jediným důvodem těchto postupů je zvyšování scéničnosti díla, jakási tvorba „divadla atrakcí“, scéničnost je jako v tradičním divadle spíše doprovodným efektem divadelní tvorby. Narůstající podíl scéničnosti postdramatických divadelních děl například doprovází i nebývalé silný důraz na fyzickou akci, tělesnost a materiálnost postdramatického divadla, tedy s rysy, které vyplývají ze souvisejícího performativního obratu.

Lehmann tvrdí, že narace (v terminologii této práce spíš diegeze) je jedním z podstatných rysů postdramatického divadla – divadlo se dle něj stává místem „*vypravěčského aktu*“, často máme dojem, že nesledujeme „*scénické ztvárnění hry, nýbrž rozpravu o ní*.“<sup>139</sup> Vyprávění je však často útržkovité, netvoří spojitý příběh, bývá užito buď ke sdělování osobní vzpomínky performera (a tím má této vzpomínce být propůjčen punc autenticity, o této tendenci pojednává část této práce věnovaná storytellingu). Vyprávění může být také použito jako jeden z možných postupů v konceptuálních dílech, které reprezentaci pojmají jako své téma<sup>140</sup> (tak je tomu např. v textu *Iluzí*, viz níže). Průvodním jevem diegetičnosti postdramatického divadla je i důraz kladený na určitý modus komunikace. Pokud epické divadlo představovalo explicitní vyslovení požadavku na přímou komunikaci mezi jevištěm a hledištěm (nejzřetelnější příklad představuje přímé oslovení diváka), a zesílilo tak důraz kladený na vnější („*mimoscénickou*“<sup>141</sup>) komunikaci, pak postdramatické divadlo tuto tendenci dovedlo do extrému. Jinými slovy, postdramatické divadlo často zcela ruší vnitřní komunikaci (či dokonce významovou souvislost) mezi prvky na jevišti a nahrazuje ji ostentativní koexistencí, která vždy směřuje „za rampu“. Tím se dle Lehmannova problematizuje jedna ze základních tezí divadelní sémiotiky, totiž že „*drama je založeno na spojení dvou komunikačních systémů*.“ Podle Lehmannova se „*Spíše prosazuje náhled, že divadlo jakožto „vnější komunikační systém“ může existovat i zcela nebo téměř bez výstavby „fiktivního vnitřního komunikačního*“

---

<sup>139</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 126

<sup>140</sup> Tamtéž s. 126

<sup>141</sup> Tamtéž s. 146

systemu.<sup>142</sup> Právě tento poznatek je pro scénování nedramatických textů (včetně mých inscenací) zcela klíčový.

Zatímco na jedné straně tedy existuje teoretický aparát věnující se postdramatické dramatice a „performativnímu obratu“ jakožto odklonu od reprezentace k ostenzi a spoluzakoušení, na straně druhé je vyvíjeno úsilí, reprezentované především v práci<sup>143</sup> německé divadelní vědkyně Claudie Breger, jež se snaží konceptualizovat jevištní naraci jakožto druh performance a naopak zkoumat narativní (tj. mimetické i diegetické) prvky („vyprávění, práci s iluzí, hru na „jakoby“<sup>144</sup>) v performance. Pro tuto práci je relevantní především to, co C. Breger píše o narativu: Postmoderna je často vnímána jako „doba po příběhu“, tedy doba „v níž je nemožné vyprávět velké příběhy“, avšak Claudia Breger s tímto závěrem (který často doprovází dunění polnic soudného dne) nesouhlasí bez výhrad. Na základě detailní analýzy<sup>145</sup> textu *This is not about Sadness* německé autorky žijící v Londýně Olumide Popoola Breger popisuje konec autoritativního, monoperspektivního vyprávění zaštitěného unifikujícím metapříběhem (které nachází např. i v divadle Bertolta Brechta<sup>146</sup> s jeho výraznou, téměř explicitní autorskou pozicí<sup>147</sup>.) Konec autoritativní narace však vnímá spíše jako demokratizační impuls, který neznemožnil akt vyprávění, nýbrž jej zpřístupnil a zrovnoprávnil řadu dosud potlačovaných perspektiv a vypravěčů. V tomto pojetí nacházíme ozvěnu koncepce divadla jako koexistenci (v tomto případě především epistemologických) partnerských subjektů. Žádný vypravěč není v textu nadřazen a nemůže nabídnout přehlednou, „správnou“ perspektivu a definitivní uspořádání fabule. Samozřejmě není možné propadat naivním představám o „nepřítomnosti autorské ideologie“ – lze však hovořit

<sup>142</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 146

<sup>143</sup> BREGER, Claudia. *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. ISBN 978-0-8142-5257-4.

<sup>144</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 9788090448728. s. 68

<sup>145</sup> BREGER, Claudia. *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. ISBN 978-0-8142-5257-4. s. 137-145

<sup>146</sup> Tamtéž s. 144.

<sup>147</sup> *Dvojí model epického divadla* in HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 1995. ISBN 80-900066-8x. s. 46-47.



o systematické strategii, v níž se autorský subjekt snaží zřeknout své vypravěčské authority – např. svým zviditelňováním, prezentací jedné události z více často protichůdných perspektiv, záměrným hacením konstituce neproblematického významu. Ze Szondiho hlediska by patrně šlo tvrdit, že dochází k záměrnému vytváření dojmu, že se v díle vyskytuje hned několik epických subjektů. Zde nelze nezmínit další rys řady postdramatických děl, totiž **kolektivnost** jejich vzniku, kdy tvůrčí skupiny (např. *Gob Squad*, *She She Pop*, *FUX*, *Forced Entertainment* a zřejmě tisíce dalších) nahrazují postavu režiséra jako tvůrčího a ideového sjednotitele inscenace. Další narativní materiál je do postdramatického divadla vnášen prostřednictvím „průniku reálného“ (ovšem zároveň narativního) materiálu v dokumentárním materiálu, který se (např. v práci kolektivu *Rimini Protokoll* a jejich expertů všedního dne) dostává na jeviště.<sup>148</sup>

Rysem spojujícím různorodé projevy námi diskutované (narativní) větve postdramatického divadla je právě **odmítnutí unifikačního momentu** v jeho mnoha podobách. Doprovodným jevem tohoto momentu je určitý demokratizační efekt, kdy konečnou instancí konstrukce významu (prostřednictvím konstrukce příběhu) se stává divák jako myslící, aktivizovaný subjekt. Příběh (či spíše příběhy) tak v „postmoderně“ sice vstoupil/y do éry multifokálního, heterogenního ne-autoritativního vyprávění, to však rozhodně neznamená jejich konec<sup>149</sup>. Z hlediska divadla se právě v multifokálnosti otevírá nová možnost pro dialektičnost (a s ní spojenou scéničnost) – dialektičnost spojená s vyjednáváním perspektivy a konstrukce příběhu „tady a teď“ jako čehosi nesamozřejmého ústí v produkování efektu prezentnosti. Koexistence různých kontextů (jejichž nositeli jsou v klasickém dramatu dramatické postavy), o níž hovořil Jiří Veltruský, je v této dramatice nahrazována koexistencí (a střety vzrůstajícími z této koexistence) vypravěčských kontextů (z nichž některé jsou nevyhnutelně hegemonické a jiné minoritní), z jejichž střetů se rodí dramatický konflikt. Právě skrze Veltruského se tudíž ukazuje, že zdánlivě „nová“ multifokalita příznačná pro jistou skupinu diegetických textů, je spíše návazáním na tradici koncepce textu pro divadlo jakožto dialogické a dialektické lokace a koexistence

---

<sup>148</sup> BREGER, Claudia. *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. ISBN 978-0-8142-5257-4. s. 229.

<sup>149</sup> Tamtéž s. 12.

různých ideových a žitých kontextů, Bakhtinovské heterogenity hlasů a soupeřících řečových režimů<sup>150</sup>. Strukturování (tj. ustanovování prostřednictvím vyprávění) fabule chápané jako dialektický, neuzavřený proces poukazující na vlastní rozpory a nesamozřejmost své organizace zase reaguje a navazuje na Brechtovy myšlenky<sup>151</sup>. Je však jasné, že i odmítnutí unifikačního momentu odkazuje k určitému typu autorského subjektu, je projevem autorského vidění světa, je určitým ideologicko-politickým aktem označujícím svět za těžko rozpoznatelnou změť více či méně rovnocenných, těžko hodnotitelných stanovisek a pohledů; je také projevem určitého pohledu na funkci umění jakožto autonomního systému rekonfigurace reality a ne jejího hodnocení a výkladu. Zdá se, že Breger je k textům, které svou fragmentárností a intertextualitou multifokality nedosahují (a zřejmě to ani není jejich cílem), poměrně kritická. Autorka se věnuje rozboru Schlingensiefovy inscenace Jelinekové *Bambilandu*<sup>152</sup>, v němž nachází silnou vypravěčskou pozici a velmi jednolité (byť kvůli intertextuálnímu „*přehlčení nerozvinutými odkazy*“<sup>153</sup>) poněkud nespecifický postoj, který žádné multiperspektivity nedosahuje, ačkoliv by se tak na první pohled mohlo zdát. V tomto případě se roztříštěnost stává pouze poněkud apolitickým konstatováním ba dokonce ilustrací nepřehlednosti tohoto světa.

## Storytelling

Zatímco předchozí dvě diskutované tendence spadají do evropské tradice činoherního divadla a hlásí se k ní, třetí směr se vůči ní vymezuje, ba dokonce s ní odmítá spřízněnost a staví se do opozice. Jedná se o storytelling, který tvoří pokus o definitivní odmítnutí mimetické reprezentace a její totální nahrazení diegezí. I přes to, že se jedná o proklamované „odmítnutí divadla“, je pro scénické uvedení narativních/diegetických textů, tj. hlavní téma této práce, relevantním a inspirujícím polem. Zatímco veřejné vyprávění příběhů patrně provází lidstvo již po několik

---

<sup>150</sup> BREGER, Claudia. *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. ISBN 978-0-8142-5257-4. s. 212

<sup>151</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. s. 149

<sup>152</sup> BREGER, Claudia. *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. ISBN 978-0-8142-5257-4. s. 200-211

<sup>153</sup> Tamtéž s. 208

tisíciletí, storytelling jakožto úžeji definovaný druh/žánr vzniká na přelomu 60. a 70. let 20. století v USA.<sup>154</sup> Vznik storytellingu souvisí s širším odklonem od institucionalizovaných uměleckých forem a příklonem k neformálnějším a demokratičtějším projevům a uměleckým formám. Navázání na tradici lidového (ve smyslu „folk“) vyprávění mělo storytellingu propůjčit dojem autenticity a nahradit model tradičního divadla, jež bylo vnímáno jakožto konzervativní a buržoazní, komunitnějším uspořádáním.<sup>155</sup> Na druhé straně byla předmětem kritiky masová kultura a s ní spojená kultura spektaklu a neustále zakoušení zániku reality kvůli její transformaci v materiál zpracováváný médii, jinými slovy: „*Bezprostřednost*“ a „*autenticita*“ jsou vyhlášeny jako účinná zbraň proti silici medializovanosti“<sup>156</sup>. Autor studie, z níž čerpám v první řadě, Michael Wilson, se odkazuje k Bachtinovým interpretacím lidové kultury jakožto opoziční síly, která status quo rozporuje a napadá, namísto aby jej legitimizovala<sup>157</sup>, oporu pro tuto interpretaci nachází i v díle Waltera Benjamina, zejména jeho eseji *The Storyteller (1983)*.<sup>158</sup> Na druhou stranu je samozřejmě třeba poznamenat, že pozdější ustanovení tzv. „platform storytellingu“, tedy profesionalizace a institucionalizace původně programově subverzivní formy vedla k o poznání méně jednoznačné a progresivní pozici storytellingu a do určité míry narušila legitimizující mýtus storytellingového hnutí jako čehosi „nezávislého“ a „autentického“<sup>159</sup>. Jak je z výše uvedeného patrné, tento politický cíl (demokratický vztah mezi jevištěm a hledištěm, demaskování a subverze hegemonické ideologie prostřednictvím vyprávění) je v podstatě přímým pokračováním Brechtova politického programu.<sup>160</sup>

Nejčastější parametry storytellingového vystoupení jsou: sólový akt vyprávění, minimum rekvizit a kostýmů (tzv. „low-tech/DIY“ estetika), dominance hlasových

---

<sup>154</sup> WILSON, Michael. *Storytelling and theatre: contemporary storytellers and their art*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 1403906653.

<sup>155</sup> Tamtéž s. 15

<sup>156</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 9788090448728. s. 97

<sup>157</sup> WILSON, Michael. *Storytelling and theatre: contemporary storytellers and their art*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 1403906653. s. 28

<sup>158</sup> Tamtéž s. 55–58

<sup>159</sup> Tamtéž s. 31

<sup>160</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1. s.171

prostředků a „demokratický“, neformální vztah mezi divákem a performerem, založený na přímé komunikaci.<sup>161</sup> Sebescénování storytellera může mít podle Wilsona řadu podob, od těch dělajících si nároky na autenticitu po zcela teatrální, většinou je však scénování storytellerů performativně neformální, stylizující samo sebe jako konverzační, nezávažné; implicitně se operuje s dichotomií přirozené x divadelní, přičemž storytellers se přiklání k „nedivadelní“<sup>162</sup> části spektra. Na druhou stranu Wilson přiznává, že řada storytellerů si pro účely vyprávění vytváří a obývá tzv. **“story-telling personality”**, tedy jakýsi sémantický konstrukt napůl cesty mezi „reálnou osobou“ vypravěče (resp. její veřejnou podobou) a jevištní postavou. Vystoupení v sobě z formálního hlediska mísí diegetickou reprezentaci vnějškové či fiktivní reality a performativní prezentaci osobnosti vyprávějího scénujícího se jakožto vypravěč. Wilson poukazuje k dvojjediné povaze storytellingu, který je na hranici performativních umění a literatury, a skutečně řada story-tellerů se k literární tradici hlásí.<sup>163</sup> J. Vostrý v zásadě souhlasí, když tvrdí: *„Pokud jde o scénické vyprávění, týká se jeho scéničnost prezentace samotného vypravěče [...] Nejde tedy o scénování samotného příběhu: ten se nepředvádí (nezpřítomňuje), ale vypráví, i když od „prostého vyprávění“ přechází vypravěč na mnoha místech – použijme Platonova rozlišení – k projevu smíšenému, tj. „prostému a napodobujícímu zároveň“ [...]; napodobování se neomezuje na přímé řeči, ale předvádí se (formou mimických citátů) místy i mimoslovních jednání.“*<sup>164</sup> J. Vostrý v tomto citátu přisuzuje<sup>165</sup> v kontextu scénického vyprávění scéničnost především prezentaci (sebescénování) samotného vypravěče, je však zřejmé, že scéničnost pochází v takovýchto případech ze dvou zdrojů – prezentace vypravěče a samotného příběhu – alespoň některým příběhům nelze totiž odepřít jejich inherentní napětí a obrazotvornost. Storytelling v lecčem připomíná to, co o svém „nedivadle“ říká Ivan Vyskočil: *„Jeden člověk, já, začne vyprávět nějakou událost a stále vypráví, až se dostane do té události, k určitému dramatickému významnému momentu, a tuto pasáž, na kterou nestačí už*

---

<sup>161</sup> WILSON, Michael. *Storytelling and theatre: contemporary storytellers and their art*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 1403906653. s. 2

<sup>162</sup> Tamtéž s. xi

<sup>163</sup> Tamtéž s. 44.

<sup>164</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6. s. 40

<sup>165</sup> Tamtéž s. 40.

samo vyprávění, tedy monolog, začne hrát, zpřítomňovat. Předvádí, (...) co kdo řekl, co kdo udělal, jak to bylo a tedy je. Přitom nejen hraje, zároveň také komentuje, co se děje... Stále je v kontaktu s posluchači. Taková oscilace minulého a přítomného, prožívaného a konstatovaného.“<sup>166</sup> Právě z velmi živého kontaktu mezi jevištěm a hledištěm plyne určitá míra improvizace. V anglosaském kontextu, z něhož Wilson vychází, je zcela klíčové navázání dojmu intimního kontaktu s diváky (proto storytelleři pracují zpravidla s menšími publiky),<sup>167</sup> čímž se storytelling dostává do širšího kontextu performativních aktivit, jejichž základem je sdílení události. Od tradičního divadla (v tomto kontextu realistického divadla pracujícího s principem čtvrté stěny) jej však mimo jiné odlišuje rezignace na iluzi „tady a teď“ – divák sleduje připravenou show, přičemž všechny její nepravidelnosti by skutečně měly být nepřipravené a spontánně vzniknuvší.<sup>168</sup> Aby mohly být jako takové vnímány, musí být vyprávěcí situace uvozena jistými metakomunikativními prostředky. Ty mohou být jak verbální (tradiční „bylo, nebylo“/“kdysi dávno“ nebo explicitní „chtěl bych Vám vyprávět...“ atp.) nebo nonverbální (zejména mizanscéna), k rámování storytellingu jako samostatného uměleckého eventů samozřejmě slouží i mimodivadelní kontext.<sup>169</sup>

Jedním z hlavních vztažných rámců, do nichž Wilson story-telling zasazuje, je Brechtovo uvažování o divadle a herectví. Wilson cituje Carol L. Birch: „*Storytelling je nejzajímavější, když storyteller nehraje postavu, nýbrž simultánně provádí dvě věci. Prostřednictvím verbálních i non-verbálních náznaků zvýrazňuje nuance, odlišující od sebe postavy a směřuje náhled diváků na tyto postavy. Herec může používat svou osobní paměť, aby zpřítomnil postavu, avšak své vlastní já je ve službě postavě nucen skrýt. Storyteller se neskrývá. Nejenže je přítomen, navíc také komunikuje svůj (...) přímý soud nad postavami příběhu... většina charakterizací postav obnáší narativní dualitu – simultánní ukazování, co postava řekla, a komentář řečeného.*“<sup>170</sup> V této citaci je patrná podobnost storytellera a herce Brechtova epického divadla,

---

<sup>166</sup> *Hry s příběhy* in HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 1995. ISBN 80-900066-8x s. 136-137.

<sup>167</sup> WILSON, Michael. *Storytelling and theatre: contemporary storytellers and their art*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 1403906653. s. xi

<sup>168</sup> Tamtéž s. 82

<sup>169</sup> Tamtéž s. 60.

<sup>170</sup> Tamtéž s. 48.

spojujícími prvky jsou očividně jak politická angažovanost divadla, tak koncept *gestu* (viz 2.2.1). Podobně jako u Brechta má být storyteller po celou dobu vyprávění viditelný a přítomný, postavy má demonstrovat jen do té míry, jaká slouží celkové story, musí jasně strukturovat příběh do epizod tak, aby se jasně vyjevil jejich smysl stejně jako smysl celého příběhu atp.<sup>171</sup> Z tohoto nadřazení příběhu nad všechny ostatní složky, které Wilson chápe jako styčný bod storytellingu a epického divadla, pak plyne jeho interpretace Brechtova problému s naturalistickým/psychologicko-realistickým divadlem: jde v podstatě o to, že „*naturalismus předstírá, že je život, a proto nemůže život komentovat...* (oproti tomu, doplnil A.S.) *Příběh je jednoduše struktura, podle níž se snažíme organizovat život a najít v něm nějaký smysl. Brechtovo epické divadlo, divadlo společenského závazku, funguje stejně, je to prostředek, jehož pomocí chceme získat větší vhled do událostí, zkoumat lidstvo v jeho sociálních a přírodních podmínkách jakožto příběh.*“<sup>172</sup> Wilson i nadále (zřejmě pro názornost?) staví do kontrastu storytelling s naturalistickými/psychologicko-realistickými hrami Čechova nebo Ibsena. Zatímco v nich jsou hybateli děje postavy s komplexní psychologií, která je prostřednictvím četných odkazů zobrazována tak, jakoby měla trvání před výsekem, jež hra představuje, a po něm; v diegetické struktuře je hybatelem děje vypravěč, tedy vliv stojící mimo fikční svět, který je vyprávěním budován. Postavy jsou přítomny pouze jako aktéři a vykresleny jsou jen natolik, nakolik si žádá vyprávění (tj. jen fakty pro vyprávění relevantní.) Počet aktérů je zpravidla omezený, příběh musí mít jasnou dějovou linku („něco se musí stát“), této přehlednosti je často uzpůsobena struktura, v níž je jeden protagonista detailnější než ostatní. I zde se Wilson odvolává<sup>173</sup> na Brechtovo upřednostňování příběhu (ve smyslu fabule), dokonce tvrdí, že „*pro Brechta bylo divadlo aktem kolektivního vyprávění.*“<sup>174</sup>

Nyní se tedy věnujme tomu, jak je strukturován text, jež storyteller pronáší. Z obsahového hlediska se často jedná o folklorní příběhy, často ale také o příběhy převzaté z osobní historie a etnického zázemí jednotlivých storytellerů. Pro tuto práci

---

<sup>171</sup> WILSON, Michael. *Storytelling and theatre: contemporary storytellers and their art*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 1403906653. s. 57.

<sup>172</sup> Tamtéž s. 53

<sup>173</sup> Tamtéž s. 121

<sup>174</sup> Tamtéž s. 121

je však víc než obsah důležitá struktura a to, jak ovlivňuje scénické a herecké prostředky (formu projevu), které storyteller používá. Wilson vyprávění definuje jako „umělou strukturu, do níž jsou začleněny události takovým způsobem, aby jim byl dán význam.“<sup>175</sup> Vyprávění se pokouší události interpretovat (nikoliv zobrazit) a jako takové realitu určitým způsobem deformuje; vyprávění jsou tak pohledem na realitu, přiznanou fikcí, rámování reality a styl jejího podání určuje vypravěč, resp. epický subjekt (který je však ve storytellingu s vypravěčem totožný). Tento vypravěč je zodpovědný za neustálé systematické vedení recipientova porozumění, neustále musí recipienta orientovat (především verbálními prostředky a prací se syžetem) v ději. Pohyb a gesto v storytellingu většinou podtrhuje, ilustruje a zdůrazňuje, slouží větší názornosti, v tom je storytelling od Brechta diametrálně odlišný. V epickém divadle je totiž gesto zpravidla používáno k ozvláštňování, stojí v kontrastu a zcizuje, ukazuje rozpor mezi realitou tak, jak je verbálně popisována a zobrazována, rozpor mezi řečeným a konaným. Vypravěč volí určitý gestus (v rozšířeném slova smyslu, jak ho chápe Wilson „postoj vypravěče k příběhu a aktu vyprávění“<sup>176</sup>), tento gestus volí a následně upravuje v návaznosti na své publikum. To považuji za velmi zajímavé rozvinutí konceptu gestu tak, jak ho nacházíme u Brechta.

Za skládání epizod příběhu tak, aby se z jejich řazení vyjevil smysl, je také zodpovědný vypravěč. Wilson cituje esej Johna McGartha: „*musí se jednat o příběh, ne amorfní shluk zážitků...*“, proto i když např. v souvislosti s tvorbou Kena Campbella Wilson hovoří o „*zdánlivě náhodné a chaotické struktuře, v níž se hlavní dějová linka ubírá různými, nespojitými směry*“<sup>177</sup>, nakonec ji umělec prostřednictvím své vypravěčské obratnosti spojí a toto spojení (tj. příběhová a tematická pointa, jinými slovy náhle vyjevený „smysl“) celý akt vyprávění legitimizuje. Nejde jen o smysl, důležitou povinností vypravěče je udržovat hladinu diváckého zájmu na konstantní úrovni. Poutavost a zábavnost jsou pro tento úkol klíčovými pojmy. „*Zprostředkovanost příběhu vychází z toho, že s nějakými událostmi nás někdo seznamuje svým vyprávěním. Zatímco události představují obsah (co), samo vyprávění souvisí se způsobem, jak zájemce s těmito událostmi seznamujete (tedy*

---

<sup>175</sup> WILSON, Michael. *Storytelling and theatre: contemporary storytellers and their art*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 1403906653. s. 120

<sup>176</sup> Tamtéž s. 49.

<sup>177</sup> Tamtéž s. 131

jak). Vypravěč především vypráví, a i když mu jde o události, o kterých vypravuje, to, co představuje jeho vlastní cíl, je upoutat pozornost diváků, pobavit je.<sup>178</sup> Otázka zábavnosti je samozřejmě spojena se způsobem podání, obsahem příběhu a jeho strukturováním: „Nejvíc nás unaví to, co apeluje jen na naše chápání (tj. víceméně jen na náš intelekt) – pokud to tedy není vtipné, a tedy založené na tom, co nečekáme: to znamená na něčem, co se nenabízí jaksí automaticky, ale co nás naopak nějakým způsobem překvapí a tak - v případě příjemného překvapení totožného s pointou – dokonce vzbudí náš smích<sup>179</sup>“. Humor se tak vyjevuje jako pro vyprávění klíčová kategorie. I přes řadu styčných ploch však nejde storytelling s vyprávěným divadlem zaměňovat. Zatímco ve storytellingu je skutečně těžištěm významu diegeze a slovní projev, scénický divadelní tvar má diegezi jen jako jednu ze svých složek – právě proto J. Vostrý hovoří o ambici vypravěče dosáhnout co největší scénické účinnosti (scéničnosti), zatímco Wilson opakovaně zmiňuje „podřízení teatrálnosti příběhu.“<sup>180</sup>

Storytelling tedy ve zkratce představuje další důležitou linii scénické diegeze, navazující na Brechta a stojící v opozici k jak dramatickému, tak postdramatickému divadlu. I přes tuto opozici s nimi sdílí řadu rysů. S dramatickým divadlem především důraz na příběh a rétorické umění, s postdramatickým divadlem důraz na materiálnost mluvčího, jeho prezenci a akcent na vypravěčské produkování efektu „tady a teď“ a performativní charakter produkce přehodnocující vztah mezi jevištěm a hledištěm. Přestože storytelling stojí patrně už za hranicí divadla, je pro něj cenným inspiračním zdrojem.

---

<sup>178</sup> WILSON, Michael. *Storytelling and theatre: contemporary storytellers and their art*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 1403906653. s. 156

<sup>179</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6. s. 63

<sup>180</sup> WILSON, Michael. *Storytelling and theatre: contemporary storytellers and their art*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 1403906653. s. 88



# REFLEXE KONKRÉTNÍCH SCÉNICKÝCH REALIZACÍ

S vědomím výše (v hrubých obrysech) shrnuté historie je tedy načase zamyslet se, nakolik je výše popsané relevantní pro dvě inscenace, kterým je tato práce věnovaná. Nejprve se zastavím, především z dramaturgicko-režijního hlediska, u své absolventské inscenace v divadle DISK<sup>181</sup>. U inscenace *Iluze*<sup>182</sup> v plzeňském divadle se budu kromě dramaturgicko-režijní složky věnovat i specifickým otázkám herecké práce spojené s digetickými texty pro divadlo.

## 1.3 Gorge Mastromas a dramaturgická příprava

Hra Dennise Kellyho *Rituální vražda Gorge Mastromase* z roku 2013 už na první pohled není klasický dramatický text. Osu fabule tvoří život hlavního hrdiny, který je vyprávěný chronologicky, avšak vzhledem k časovému úseku, jež hra zachycuje, s velkými rozestupy. Vyprávění se střídá s tradičnějšími, mezi postavy rozepsanými dramatickými situacemi, přičemž postupný vývoj by se dal schematicky popsat jako „od vyprávění k předvedení.“ V naší inscenaci tak kupříkladu první situace přichází v 37. minutě a je až do přestávky jediná, po přestávce naopak situace nad vyprávěním převládají. Získáváme tak dojem, že nás autorský subjekt vybízí k přechodu od diegeze k mimezi, nicméně z hlediska scénování tato pobídka, jak se pokusím vysvětlit níže, zcela vyslyšena nebyla. Vzhledem k důležitosti příběhu pro celkový význam díla, referenčně reprezentativní funkci textu a soustavné snaze budovat soudržný fikční svět s přehledným časoprostorem nelze u *Mastromase* hovořit o postdramatickém textu – což ovšem neznamená, že se v něm některé rysy postdramatu nenajdou. Z hlediska struktury textu, použitých prostředků i zájmu o formování jedince dobově podmíněnými společenskoekonomickými vlivy lze hovořit navázání na tradici brechtovské dramatiky. Zároveň je text plodem určité tendence v dramatice zejména od devadesátých let, kdy můžeme pozorovat určitý návrat k tradičněji chápanému, figurativnímu dramatickému textu. Poměrně standardní formu mají například některé hry v tzv. „coolness“ nebo „in-yer-face“

---

<sup>181</sup> viz Příloha A

<sup>182</sup> viz Příloha B

*dramatic*“, k níž patří i raná tvorba Dennise Kellyho. Určitého příklonu zájmu k narativním dramatickým formám si ostatně ve své práci na mnoha místech všímá i C.Breger<sup>183</sup>, k tomuto vývoji v *dramatic* se zřejmě vztahuje vnímaný návrat režijního realismu (např. „nový realismus“ Thomase Ostermeiera<sup>184</sup>), mapování tohoto vývoje je však nad rámec této práce.

Nejvýraznějším postdramatickým rysem textu bezpochyby je organizace jeho diegetických pasáží do podoby textových ploch, v nichž není určeno, který mluvčí má text pronášet. Pro plochy platí následující: jednotlivé promluvy jsou označeny pomlčkami, mluvčí ovšem nejsou nijak odlišeni a jejich počet je tudíž variabilní. Repliky jsou spíše kratší (nejčastěji o délce jednoho řádku), k té předchází se často vztahují jakožto její doplnění, upřesnění nebo částečně zpochybnění. V méně častých případech je toto doplnění úplným nesouhlasem mluvčího s dříve řečeným. I v textových plochách však cítíme přítomnost definovatelných aktérů komunikujících s diváky, mezi nimiž se ovšem rovněž vnitřní (jevištní) komunikační systém. Do určité, spíše nízké míry, je v textu uplatněn princip nespolehlivé narace – epický subjekt nejprve prezentuje informaci, aby ji pak on sám nebo jiný subjekt označil za nepravdivou a uvedl ji na pravou míru. Míra důvěryhodnosti „chóru“ mluvčích je zřejmě závislá na zvolené interpretaci. Problémem se ukázalo být to, že tato částečná informovanost není v textu provedena důsledně – mluvčí nejsou ani zcela dokonale informovaní, ani zcela nepodléhají Gorgovým manipulacím „pravdy“, zůstávají napůl cesty mezi fikčním světem a vypravěčským přehledem. Je možné, že existuje východisko, které se obejde bez textových úprav, ovšem naše interpretace volila takové úpravy, které potlačují informovanost mluvčích, a podřizovala je tudíž perspektivám fikčního světa. Princip podlehnutí dezinformacím částečně figuruje také jako dějový motiv – např. když se Gorge dozvídá o potratu své milenky, aby v závěru hry spolu s divákem zjistil, že k žádnému potratu nedošlo. Hovoří-li tedy J. Vostrý o „jednotné vypravěčově perspektivě“ typické pro vyprávění, je třeba říct, že vypravěčských perspektiv je v textu přítomno víc a jednou z jeho devíz je právě

---

<sup>183</sup> BREGER, Claudia. *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. ISBN 978-0-8142-5257-4. např. s. 273

<sup>184</sup> GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem*. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-146-2.

dialogické, diskurzivní vznikání perspektivy vlastní v mysli diváka prostřednictvím protikladných perspektiv vypravěčských. Zároveň jde očividně o uplatnění principu mnohahledovosti (polyfokality), který je dle Vostrého pro moderní umění příznačný<sup>185</sup> a jehož přítomnosti v současné dramatice si všímá i C. Breger (viz výše). Očividná neochota k autorskému unifikačnímu momentu se ostatně projevuje i v Kellyho neochotě zobrazovat fikční svět jednou sadou prostředků, jednou metodou, naopak volí celou řadu způsobů reprezentace. V určitém ohledu si však Kelly autorské otěže ponechává. V rámci textových ploch je často oslovován divák (neustálé „chápete?“ a „už je vám špatně?“), často je mu dovysvětlován morální rozměr Gorgových činů. Pociťovanou explicitnost díla jsme se snažili potlačit, odstraněny byly především apelativní, morálně odsuzující pasáže, šlo tedy v podstatě o oslabení ideologické vlády autorského subjektu nad vyzněním hry. V textových plochách byly repliky distribuovány tak, aby došlo k vytvoření určité tematické nebo jevištní kontinuity – šlo o ustanovení rodičů (mluvčí 4 a 5), Paula Koscrowa a Peta( 6), Adama Grosana (a všech ostatních macho typů, mluvčí 2), Vanessy (mluvčí 1), Sáry (mluvčí 5), Tanyi (4), Karen (9) - o všech těchto lidech se v původním textu jen mluví, u nás získali konkrétnější podobu nejen díky koncentraci jich se týkajících replik, nýbrž díky scénickému zpodobnění.

Významnou změnou vůči původnímu textu bylo přiřčení replik týkajících se Gorge jednomu herci – tím byla tato postava *de facto* vytvořena. V původním textu totiž vystupuje Gorge teprve ve scéně odehrávající se ve firmě (v inscenaci 37. minuta). Tato úprava umožnila efektivnější vytvoření diváckého zájmu o postavu, kterou od počátku přímo vidí, než aby o ní pouze slyšeli vyprávět, zřejmě také došlo k silnějšímu afektivnímu investování do této postavy a empatickému vztahu k ní. S tím, jak se Gorge v průběhu děje stahuje do ústraní, klesá i míra aktivity chóru. Tento vývoj distribuce replik také zrcadlí Gorgovu proměnu v dějové rovině – od pasivního trpitele událostí v jejich aktivního hybatele. Tento fakt podporuje interpretaci spojující mluvčí/chór s veřejným míněním, přičemž definice „veřejnosti“ je v průběhu hry rozšiřována – od blízkého, generačně víceméně homogenního okolí až po víceméně mediální publikum. Nabízelo se tedy scénické řešení chór v jeho

---

<sup>185</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6. s. 227

nonverbálních pasážích scénicky stále více upozadovat - zatímco scéna vyjednávání o prodeji firmy probíhá v lůně korporace (37. minuta), tedy v rámci profesionální atmosféry a polosoukromí skleněné kukaně vklíněné mezi open space a místnost s kopírkou, scéna v hotelu je o poznání intimnější (59. minuta) a mluvčí jsou během ní otočeni zády v přítmí. Proces odlidšťování chóru (scénický, v textu chór prostě přestává být přítomný) pokračuje u jezera, v němž lidský řád nahrazuje přírodní apeiron a vrcholí v poslední scéně (98. minuta), kde jsou členové chóru (tak trochu po vzoru *Občana Kanea*, viz **Foto 4**) proměněni v antické sochy.

V kontrastu k výše popsaným, z textových ploch vycházejícím diegetickým pasážím, stojí jednotlivé dramatické situace. Jsou poměrně intimní, ukryté zraku světa, odehrávají se zpravidla mezi dvěma až třemi lidmi, takřkajíc v „reálném časoprostoru“ (tj. reprezentujícím ten náš.) Jazyk v situacích se snaží o nápodobu hovorovosti, repliky jsou často nedořečené, postavy se neustále přerušují, nestíhají koordinovat své kontexty a tak zatímco jedna dokončuje předchozí myšlenku, druhá je již o fázi napřed (zejména situace v kanceláři, situace s Louisou v hotelovém pokoji.) Z inscenačního hlediska bylo výhodné posílit v těchto situacích „čtvrtou stěnu“. Vzhledem k celkovému kontextu hry byla totiž i v takto zarámovaných scénách patrná jejich „scénovanost“ (i z hlediska fikčního světa), což odkazovalo k jednomu z témat inscenace, performativní povaze reality. Do těchto uzavřených scén však neustále pronikají všemožné komentáře a doplnění. Právě v situacích, které měly působit uzavřeným dojmem, jsme však narazili na jeden problém – jejich vnějškovou pravděpodobnost neustále narušoval příliš explicitní autorský subjekt. Ať už to bylo v nešikovné expozici postavy Gela, kdy postava bez jakékoliv situační motivace pronášela zásadní události svého života, nebo ve scéně odchodu Louisy, v níž byla problematická melodramatičnost většiny Louisiných replik, do té doby rozpuštěný autorský subjekt náhle vyvstával mezi řádky. Postupovali jsme proto metodou redukce řízenou přihlédnutím k vnějškové pravděpodobnosti, tj. dle kritéria „postava by pronášela pouze situačně motivovaný text a pronášela by jej co nejméně slovy.“ Jsem si vědom, že tato metoda není vždy správná, zde však šlo o vytvoření co největšího kontrastu k diegetickým, mnohomluvným pasážím, cílem bylo vytvoření jiného typu mluvního projevu. Nakonec tak bylo výhodnější vyškrtnout dvě třetiny Gelova textu (82. – 92. minuta) a postavit Gorgovu mnohomluvnost do kontrastu

s Louisiným mlčením (94. – 97. minuta); přičemž Lousinu vnitřní rozpolcenost a namáhavost odchodu jsme se rozhodli realizovat spíše scénickou akcí.

Scéna s Petem (98. minuta – konec, viz **Foto 4**) byla až do poslední chvíle nejproblematičtější a její text i podoba se do dne premiéry proměňovaly. Protože v ní dochází k uzavření všech tematických linií díla, je vhodné si je na tomto místě shrnout. Hra tematizuje rozpor mezi soukromým a veřejným obrazem jedince. Události ve hře jsou vždy úzce spojeny s tím, jak si postavy stojí na společenském žebříčku, znovu a znovu je zdůrazňována důležitost kolektivního mínění pro ustavování vlastní identity, pro nalézání „pravdy“ pojímané jakožto nejvšeobecněji přijímaná verze událostí. Klíčové pro představitele role Gorge Mastromase (Matyáš Řezníček) bylo uvědomění si oblouku, který postava opisuje právě z hlediska sebescénování – od stydlivého dítěte přes trochu nešikovně nesmělého teenagera v globální super hvězdu. Tento oblouk se dá vyjádřit nárůstem ochoty k jakémusi „šoumenství“, strhávání davu, efektnímu sebescénování – a následné neschopnosti nescénovat se, nehrát roli. Zlomovým okamžikem a zrozením této ideologie pózy je samozřejmě setkání s ženou A (Eva Hacurová). Její proslov o povaze světa (47. - 51. minuta) má rysy efektního „čísla“. „Zlo“, jak ho v textu čteme (a jak ho v textu zastupují žena A a Gorge Mastromas), tedy není monumentální, je spíše banální a rozptýlené. V případě, že se nás netýká osobně, je dokonce směšné. Není to koncentrované zlo mefistofelského typu, nýbrž zlo v rozšířeném poli, jehož příznaky jsou trapnost a velikášství, neautenticita, fráze, a neinspirativní hamižnost. Cílem tohoto zla je pouhá osobní expanze, v níž se určitým způsobem zrcadlí ideály neoliberálního kapitalismu s jeho kultem jedince a uchopováním všech oblastí lidského života prostřednictvím tržní logiky. Scéna s přesvědčováním Gorgeho je z tohoto hlediska klíčová. Jaký typ člověka upraví svůj život na základě banalit pronášených ženou A - průhledně zamaskované neoliberální doktríny, jejíž metafyzické mimikry jsou především trapné? Proslov, který formou příliš nevybočuje z rétorické tradice motivačních proslovů pro střední management, se pro Gorge stává iniciačním okamžikem. Jen člověk zcela prázdný nebo bezradný, takový, jehož hodnotový systém je extrémně vratký, podlehne tomuto typu příslibů. To, co je nabízeno, totiž není výjimečně lákavé, je to jen jednoduše dostupné, systémem doporučované – a Gorge Mastromas je snadno ovlivnitelný, od mládí frustrovaný, běžný. To ostatně vysvětluje, proč jsme první polovinu hry museli sledovat Gorgovy

neúspěchy – Kelly pro účely své hry potřeboval snadno ovlivnitelného hrdinu, který je nezakořeněný (bez rodiny, mezilidských vztahů, komunity) a v životě do značné míry pasivní. Kritický osten hry je pak skrytě zaměřen spíše na systém, který vzestup takového jedince podporuje, tedy systém vyznačující se mediální konstrukcí (hyper)reality a slepým adorováním pistolníků světa byznysu. V obecnější rovině se pak tematizuje otázka identity. Hra klade otázku, která z četných identit je vlastně ta „pravá“ – ta mediální a tudíž všeobecně přijímaná; ta, kterou vnímají naši blízcí, ta plynoucí z našich činů nebo ta, o níž se Gorge domnívá, že je pravá? Scéna s Gelem, která končí dramatickým „Cítíš něco? Cítíš?“, opět naznačuje, že je po všem tom předstírání GM nechopen autentického prožitku, vše podřídil své roli a mimo ni zřejmě vůbec neexistuje. Tuto interpretaci podporuje hned následující scéna s odcházející Louisou. Gorge, zřejmě přeci jen otřesen spácháním vraždy (?), v rychlém sledu střídá role vulgárního dominantního manžela, lhostejného macha a žebrající trosky. A to je vlastně podstata Gorge Mastromase – i v nejdůležitější situaci ví, že vše je performativní, vše je vlastně jen otázkou volby vhodné strategie a z ní plynoucí volby vhodné role, vhodné stylizace. Gorge je rozdělený v část cítící a ve zduřelou část reflektivní, která vše vnímá jako klišé z druhořadé divadelní hry. S vědomím těchto okolností se proto vraťme ke scéně s Petem a celkovému vyznění hry. Kellyho autorský subjekt snad sugeruje, že po odhalení Peteovy identity dojde u Gorge k nahlédnutí vlastní neutěšené situace a snad i zděšení nad tím, „co se z něj stalo“. S vědomím všech výše popsaných souvislostí však pro mě bylo plakátové zakončení hry nepřijatelné a odtud pramení textová úprava kombinující původní, v Německu uváděnou verzi závěru s tou přepracovanou, uváděnou v *Royal Court Theatre*. Gorge v naší úpravě sice může na okamžik zapochybovat, nicméně cesta k naprostému přehodnocení (či dokonce bilanční sebevraždě, již naznačuje Kelly) se zdá být krajně nepravděpodobná – jednak kvůli Gorgem palčivě vnímané trapnosti Peteova mladistvého zápalu, jednak z důvodu obrovské teatrálnosti takového činu – teatrálnosti, z níž je Gorge na sklonku života tak nesmírně unaven. V neposlední řadě pak nesmíme podceňovat míru Gorgova ochranného sebeklamu. Zatímco Kelly vsází své naděje na kartu levicového mládí, naše úprava se snaží poukázat na performativní, značně naivní element obsažený v postavě Peta, poukázat vlastně na to, že neoliberální typ scénování ztělesněný Gorgem je pouze nahrazován jiným

typem scénování (ztělesněným postavou Peta.) Na rozdíl od Kellyho pro nás nebylo tak důležité uvědomění v postavě Gorge, nýbrž v divákově mysli.

Pokusím se nyní poněkud schematicky zmínit některé principy scénování bez jakéhokoliv nároku na jejich plný výčet, budu se přitom soustředit především na diegetické pasáže. Jejich scénické členění odpovídalo tomu, co bychom v rovině příběhu nazvali **epizodou**. Souhra všech jevištních složek a herecké konání tedy nejsou strukturovány prostřednictvím dramatických situací, nýbrž je složena z jednotlivých **scén**. Zastavme se u začátku scény „Gorge a Tanya“ (cca 28. – 37. minuta), na níž si můžeme přiblížit komplexní strukturu vzniklou z interference mimetických a diegetických prvků na divadelním jevišti. Tak jako na mnoha místech inscenace šlo z hlediska aranžmá o zobrazení určitého prostředí tak, aby daná mizanscéna zároveň zachycovala mocenské hierarchie a Gorgův společenský statut v daném kolektivu či v dané situaci a vyjadřovala, zda je scéna spíše veřejného nebo soukromého charakteru. Na průsečíku těchto parametrů se zrodilo aranžmá, v němž je Gorge spolu s Tanyou (Anna Kratochvílová) spíš níže postavený (viz **foto 2**), ostatní mluvčí jsou na konstrukci připomínající tribunu stojící za nimi. Gorge s Tanyou (resp. mluvčí o nich pojednávající) jsou zároveň vyděleni z kolektivu ostatních vypravěčů, aby byl podtržen soukromý ráz pasáže pojednávající o jejich vztahu. Ostatní mluvčí jsou tak evidentně vně dění, o němž referují, spíš mu přihlíží a komentují ho, tím se zároveň ocitají v pozici jakýchsi **modelových diváků** – bylo proto důležité hercům zdůraznit, že přestože příběh znají a vypravěči jsou od děje distancovaní, nejsou distancovaní od aktu vyprávění, naopak je třeba mu při každé repríze určitým návodným (tedy tak, jak by měla vypadat ideální divácká reakce) způsobem naslouchat jakoby „poprvé.“ Scéna začíná stylizovaným pohybem Řezníčka a Kratochvílové, který kromě autonomní tělesné kvality má také referenční obsah odkazující jednak k okolnostem seznámení páru a námluvovým rituálům spojeným s tancem, jednak k všeobecnější námaze udržování dlouhodobějšího vztahu. Mluvčí 6 ve druhém plánu uvádí scénu: „*Je tu ještě něco, co bychom si měli zmínit, než se trochu posuneme dál...*“, použitým množným číslem je znovu potvrzována komunitní povaha vypravěčského aktu sdíleného publikem i aktéry. Zaujme i další replika: „*žije ve vztahu, který bychom patrně mohli nazvat jeho životní láskou*“, v ní se mluvčí zřiká autoritativní výpovědi ve prospěch spekulativní výpovědi – takováto formulace publikum vybízí k aktivnímu zájmu, následující scéna pak není

ilustrací nějakého předem daného závěru, ale zkoumáním předložené hypotézy. Poté Kratochvílová pronese repliku „Tanya“ a rozesměje se. V jednu chvíli tak utvrdí mizanscénou sugerované spojení mluvčí s postavou a prostřednictvím smíchu (spojeného s okamžitou změnou držení těla, postoje) postavu charakterizuje. Ústřední dvojice dál vypráví o vztahu Tanyi a Gorge (přičemž apeluje na diváckou zkušenost s podobnými vztahy prostřednictvím verbálních „znáte to“ i nonverbálních posunků), zároveň herec drží herečku v náručí, čímž opět vnáší do vyprávění mimetickou komponentu předvedení. Po takovémto představení parametrů vztahu a Gorgova života se dostáváme ke konkrétnější situaci. Gorge a Tanya jedou ve vlaku (31. minuta), okolnost jízdy ve vlaku není příliš důležitá, proto je jen řečena, avšak v mizascéně se neprojevuje. Kratochvílová z pozice mluvčí informuje diváka, že Gorge přivedl jinou dívku do jiného stavu, načež Řezníček reaguje, jako by byl postavou, která se nevítanou novinu právě dozvěděla. To je samozřejmě z hlediska příběhu nesprávné a zavádějící (z hlediska fabule se Gorge zprávu dozvěděl mnohem dříve než ve vlaku), avšak toto herecké řešení je výhodné, neboť **zpřítomňuje**, ukazuje příběh jakožto cosi procesuálně vznikajícího. Text poté osciluje mezi touto konfrontací ve vlaku a obecnějším zamyšlením nad vztahem Tanyi a Gorge, potažmo dlouhodobých vztazích obecně, mizanscéna je zatím poměrně statická. To se mění ve chvíli, kdy se situace ve vlaku začíná „rozehrávat“ – Kratochvílová začne expresivně demonstrovat postavu plačící dívky, načež se text vyprávění pro Řezníčka stává nástrojem vnitřní komunikace, nepronáší jej směrem k divákům, ale jakoby za postavu směrem k Tanye, snaží se ji textem uchlácholit. Fakt, že text je k tomuto účelu zcela neadekvátní potom generuje další rozvinutí situace (Tanya pláče čím dál víc, Gorge je nucen k intenzivnějšímu utěšování; tyto okolnosti samozřejmě ústí v stylizovanou tělesnou aktivitu a rozpohybování mizanscény.) Tímto způsobem je scéna rozehrávána až do konce. Zvolená podoba rozehrávání textu přirozeně klade velké nároky na hereckou imaginaci, neboť z hlediska funkce je text vlastně používán „nesprávně“, přesto tím jeho scénické působení získává další rovinu. Tímto se dostáváme k nejdůležitějšímu poznatku, který si ze zkoušení *Mastromase* odnáším. Je jím právě princip použití vyprávěného textu jakožto nástroje, jímž se postava snaží ve fikčním světě čehosi dosáhnout. Je-li jednání chápáno jako snaha o proměnu fikčního světa (postava A chce dosáhnout cíle X a tím změnit svou nesnesitelnou situaci, postava B je vůči tomuto v opozici) a



je-li vyprávění prostředkem tvorby tohoto světa (jak je tomu v diegetických textech), pak se ve chvíli, kdy postavy jsou zároveň vypravěči a chtějí proměnit fikční svět prostřednictvím vyprávění, toto vyprávění stává jednáním. Hranice mimeze a diegeze, vnitřní a vnější komunikace se v takovéto situaci hroutí, vyprávění se stává smíšeným a diegetický text se stává pobídkou pro režijně-herceckou fabulaci a jevištní rozehrání. Tento postup se během zkoušení ukázal jako určující pro celou inscenaci a považuji jej za zcela klíčový pro scénování vyprávěných her.

#### 1.4 Iluze a herecká tvorba

Nyní se zastavme u inscenace hry *Iluze*<sup>186</sup>, která vznikla na základě stejnojmenného textu z roku 2011, jehož autorem je současný ruský dramatik Ivan Vyrypajev. Autor hned v počátku textu předepisuje příchod dvou žen a dvou mužů (v obou případech se dle požadavků autora jedná o třicátníky, dále je v této práci budu označovat za „mluvčí“), kteří posléze začínají vyprávět epizody ze života dvou manželských párů. Už z toho je jasné, že základním módem předávání příběhu bude diegeze. Vyrypajev zde takto systematickým zavedením vypravěčského módu vkládá jednu úroveň fikce navíc - divák vnímá herce, představujícího mluvčího, který vypráví o jiné postavě. Co víc, i tyto zobrazované postavy velmi často vyprávějí a verbalizují události z minulosti. Tato mnohohrstevnatost má důsledky především pro herectví, kterému se budu věnovat ve zvláštním oddíle níže. Diegezi obsaženou v díle si můžeme schematicky rozdělit na dva druhy: vnější (mluvčí divákům) a vnitřní (postavy mezi sebou navzájem.) Vyprávění se však podobně jako v *Mastromasovi* v obou případech stává jednáním, neboť každé má nějakou motivaci, snaží se dosáhnout určité změny ve vypravěčském subjektu i jeho okolí. V rovině fikčního světa jsou postavy motivovány snahou přesvědčit druhé o určité skutečnosti, např. o interpretaci svých životů. Současně s tímto performováním určitého významu se však snaží přesvědčit samy sebe. Tento mechanismus si můžeme přiblížit pomocí pasáže z knihy J. Vostrého, v níž cituje z knihy Evy Illouz *Saving the modern soul – Therapy, emotions, culture of self-help*: „*narativ je performativní (tj. scénický) a v tomto smyslu něco víc, než jen sled událostí, protože skutečnost přestrukturovává, zatímco o ní*

---

<sup>186</sup> viz Příloha B

vypovídá<sup>187</sup> a „kulturní performance představuje sociální proces, při němž aktéři individuálně nebo ve vzájemné souhře vyjevují před druhými smysl své sociální situace ... Je to smysl, který by si jako sociální aktéři vědomě nebo nevědomě přáli představit tak, aby mu ostatní uvěřili.“<sup>188</sup> Vyprávění, která spolu postavy sdílejí, jsou samozřejmě velmi rozporuplná, na různé události se dívají jinak a jinak je interpretují. To je dáno jejich rozdílnou znalostí kontextu, všech relevantních událostí atp.

Mimo úroveň fikčního světa probíhá diegeze od mluvčích k divákům a tento způsob komunikace celému představení dominuje. I ta je částečně multiperspektivní, zejména co se náhledu na jednotlivé postavy týče. Zatímco mluvčí mají k postavám, o nichž (za něž?) mluví nejčastěji, poměrně shovívavý vztah, druzí mluvčí jsou k nim naopak poměrně kritičtí. Podobně se názory mluvčích rozcházejí ohledně scénických prostředků použitých k doplnění či obohacení diegeze, často se neshodnou na určité formulaci, na tónu zvoleném k vypovězení určité epizody. Je tím zdůrazněna jednak procesualita tvorby příběhu (a celé vyprávění je tímto zcizeno), navíc se jedno z témat hry (subjektivní vnímání reality) dostává jakoby mimo fikční svět, resp. infikuje úroveň fikčního světa, která leží „blíže“ naší realitě. V úrovni vnější diegeze tedy mluvčí sice jeden s druhým v dílčích věcech nesouhlasí, což se projevuje ve vnitřní i vnější komunikaci, celkový význam aktu vyprávění a neustálé manipulace diváka však sdílí. V této poslední instanci totiž opět nacházíme útočiště autorského subjektu (tj. režie interpretující dramatika). Co je tedy dle mého tento význam aktu vyprávění?

Postavy hry jsou soustavně konfrontovány s novými a novými odhaleními týkajícími se milostných vztahů v jejich životech. Zdá se, že pro všechny čtyři jsou přítom jejich manželství, údajně naplněná láskou, hlavní osou organizace těchto životů a věcí, z níž odvozují jejich smysluplnost - mohlo by se tedy zdát, že tématem hry je láska. Já se však domnívám, že je tomu tak jen částečně. Řetězec odhalování a revizí, kterým jsou podrobeny postavy, totiž pociťuje i divák, který se nachází ve stejné situaci jako ony. Vzhledem k syžetu hry, který jedna z hereček popsala jako „čínskou skříňku“, jsou všechna dějová fakta prezentována jako proměnlivá a relativní. Struktura představení je taková, že po jednotlivé epizodě mluvčí vyprávění

---

<sup>187</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti: (úvod do scénologie)*. Praha: KANT, 2012. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-081-6. s. 152

<sup>188</sup> Tamtéž s. 155

na oko shrne a uzavře, tím ho ukončí, aby pak tuto finalitu mluvčí zproblematizovali opětovným započítím vyprávění a přidáním epizody, která obsahově tu předcházející rozporuje. Variací na tento princip jsou i „žerty“, s nimiž se do textu vnáší princip nespolehlivé narace, tedy sdílení zásadní informace, která se vzápětí ukáže nepravdivá. Příkladem jsou informace o Margaretině rakovině a sourozenectví Denniho a Sandry, v obou případech lživé. Zatímco v úrovni fikce mluvčích působí podobný druh žertu jako v zásadě nevinná komická vsuvka, obdobný „žert“ Margaret (mimomanželský poměr s Dennim, se kterým se svěřuje Albertovi a který se nikdy neodehrál) je v úrovni postav zcela destruktivní. Divák tak neví, čemu věřit, je znejistěn, zdali mluvčí skutečně prezentují „pravdu“ - vždyť ani oni sami se spolu neshodnou. Pravda je zkrátka zcela nedosažitelná, což ovšem neumenšuje touhu po ní. Hra v určité rovině působí trochu jako logická hříčka nebo snad disputace, v níž se střetem různých definic pojmů má najít ta optimální. Na konci hry ovšem neleží rozřešení, nýbrž rozčarování. Určitá hořkost plyne i z toho, že postavy nenachází žádnou finální či snad metafyzickou entitu, která by správnost jejich teorií potvrdila (viz závěrečná scéna smrti Alberta oslovujícího sám vesmír.) Afektivní působení tohoto „poselství hry“ je dosahováno především v poslední třetině hry (scéna Margaret pod stolem, scény v Austrálii, konec.) Prostřednictvím postavy Sandry, zejména v monologu před její smrtí, v němž reaguje na fakt, že namísto zjištění „jak to bylo“, můžeme jen zkoumat různé koexistující náhledy a nesourodé epizody. („Sandře se zdálo, že v jejím životě chybí něco jednotícího, nějaký celek, který by mohl všechno mezi sebou propojit“) zaznívá toto poselství explicitně. V poslední instanci si tedy Vyrypajev neodpustí, zaujmout pozici autora jako jakéhosi ručitele za unifikovaný a vyslovený význam, čímž dosud rozehrávanou hru snad trochu kazí. Pro publikum je to však jistě velmi uklidňující a monolog je herecky vděčný, takže – proč ne.

Na tomto místě lze tedy shrnout, že témata díla jsou: relativita pojmů obecně, komplikace způsobené jejich rozdílným chápáním, absolutní nestálost domnělých faktů vyvstávající z izolace poznávajícího subjektu a nespolehlivosti samotného aktu poznávání. Autor poukazuje na marnost snahy hledat absolutno v tékavém a nejasně vymezeném ideálu romantické lásky a podniká dekonstrukci apoteózy lásky, již na začátku hry prostřednictvím svého proslovu provádí Denni a kterou provádí celá

západní civilizace. Tato témata jsou pak komunikována prostřednictvím postav obývajících určitý fikční svět, celkový význam hry však není na ně redukovatelný. Autor totiž k těmto existenciálním otázkám zaujímá specifický **postoj**, který se projevuje především ve způsobu zacházení s fabulí. Tento postoj je pro vyznění hry přinejmenším stejně důležitý, dle mého dokonce důležitější. Je zajímavé vrátit se na tomto místě k M. Wilsonovi a jeho *Storytelling and theatre*. Autor tvrdí, že většina storytellerů má ve svém repertoáru „příběh o příbězích“, tedy vyprávění, které se (většinou kladně) staví k samotnému aktu vyprávění a legitimizuje jej.<sup>189</sup> *Iluze* je v tomto světle také možné číst jako „vyprávění o vyprávění“, ovšem vyznění textu se k aktu vyprávění staví spíše kriticky – tedy na vyprávění jakožto produkci (sebe)klamu, arbitrárního a nedokonalého slučování nespojitých epizod do celků, které jsou určovány spíše jakousi osobní ideologií a nevědomostí vyprávěcího subjektu, než jakousi objektivní soudržností. Zdá se mi, že v *Iluzích* je řeč o ztrátě společného kontextu, který by sjednocení umožňoval.

Můžeme tedy snad říct, že na základě textu *Iluzí* vzniká divadlo, které používá diegetických prostředků a předstírá vyprávění příběhu. Příběh je však v tomto pouze vehikulum, důležitý je akt jeho organizování a manipulativního sdělování. Kvůli této manipulativnosti si domýšlím, že jedním z témat je také divadlo, jeho recepce, záliba diváků v podléhání afektivním pohnutím a snadnost jejich vyvolávání, v určité rovině určitě autor také hovoří o všeobecné scénovanost našich životů a sebeklamu. Všechna tato témata rozvine teprve specifický způsob uvedení textu na scéně, jeho těžiště přitom leží v rovině mluvčích, nikoliv postav. Z akcentování roviny mluvčích taky dle mého plyne i silná snaha o „presencing“ tj. cílené vytváření efektu prezentnosti, což v tomto případě znamená zdůraznění procesuálního charakteru vznikání narativu. Postavy hry tedy možná řeší, zda „opravdová láska musí nebo nemusí být vzájemná“ – tato otázka však není předmětem hry, inscenace samotná se na ni nesnaží odpovědět, resp. spíš zkoumá, zda odpovědi na otázky podobného typu vůbec existují.

---

<sup>189</sup> WILSON, Michael. *Storytelling and theatre: contemporary storytellers and their art*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 1403906653. s. 84.

K ponoření do fikčního světa brání kromě struktury příběhu také jazyk postav. Mluvčí k divákům hovoří velmi slavnostně, scénovaně, pociťujeme je jako neautentické, mezi sebou však mluvčí komunikuje hovorově. Oproti tomu jazyk, jímž se vyjadřují postavy, působí velmi nerealisticky až schematicky. V první polovině hry se jedná *de facto* o proslovy plné vznosných slov a frází. Sdělení se v textových plochách cyklicky opakuje, popřípadě je donekonečna parafrázováno, což jako by mělo sugerovat odkazování ke konceptům, na jejichž vyjádření jazyk nestačí. Spíše než postižení těchto významů se dostavuje pravý opak: jednotlivé věty sice dávají smysl, avšak akumulace podobných a totožných sdělení blízko u sebe vychyluje sdělení k vyprázdněnosti známé např. z absurdního dramatu. Tento postup má kromě výše zmíněného za následek pokles dramatickosti, a znemožňuje herecké rozehrávání z hlediska jejího budování. I na základě tohoto dojmu se domnívám, že význam *Iluzí* se neskrývá v jejich melodramatické fabuli, a to i přestože zejména ve své střední části má hra rysy **analytického dramatu** („výsledek je znám předem, napětí odpadá a divák se soustředí na průběh fabule“)<sup>190</sup> a mohla by nás tedy svádět k opravdu pečlivému sledování všech událostí v životech manželských párů. Zdůrazňuji, že smysl hry nelze získat jen ze sledování fabule – ta je totiž opravdu, jak poznamenali herci na první zkoušce - skutečně banální. Smysl hry je ve sledování procesuality vyprávění jakožto ustanovování smyslu a jeho problematičnosti. Postavy hry jsou pouhé jevištní modely, jejichž pozice má diváky upozornit na jejich vlastní. Ztotožnění mezi divákem a postavou na emoční bázi je důležité jen v tom, nakolik vede ke ztotožnění diváka s postavou na bázi epistemologické. S vědomím výše řečeného nemůžeme ignorovat vliv Brechta, který přiznával krajní důležitost konstrukci fabule. V *Iluzích* však nejde (na rozdíl od Brechta) o uvědomění si socioekonomického podhoubí reality, nýbrž o pozici člověka v době nejistých faktů, v době, jež nahrazuje velké příběhy koncepcí romantické lásky.

Jak tedy bylo řečeno, v textu dochází k rozkladu narativní struktury a alespoň částečnému odmítnutí konceptu postavy. Fabule zde není nositelem významu díla, ten vychází až ze specifického procesu její konstrukce a především specifického postoje jejích konstruktérů. Text je vnímán jako materiál a je zároveň figurativně

---

<sup>190</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. s. 274

reprezentativní i dekonstruovaný. Velký důraz je kladen na produkci efektu prezentnosti a vnější scénickou komunikaci, „*ukazování se staví před ukazované [...] Akt divadelní komunikace se tu stává dominantním. Vystupuje do popředí vědomí percepce samotného uměleckého procesu, fascinace materiálním procesem hry, představení, časoprostorové organizace inscenace, ne fiktivním univerzem.*“<sup>191</sup>. Z těchto důvodů si troufám *Iluze* označit za divácky vstřícný postdramatický text.

Naše úprava však některé postdramatické parametry textu potlačila. Největší změnou bylo jistě systematictější přidělení jedné postavy jednomu vypravěči, došlo k dodání řady „pomocných“ replik, které usnadňují orientaci v příběhu (jeho chronologii a kauzalitě), čímž se rovina příběhu stává důležitějším. Obdobný efekt přineslo přeskupení několika scén, takže původní roztržitost a až brutální cézurovitost byla poněkud „uhlazena“. Byla tím oslabena „*technika roztržení (rupture) a nespojitosti (disconnection), jimiž současná performativní umění hatí techniku klasického dramatu*“<sup>192</sup>, „*desemantizuje složky představení a umožňuje je nahlížet v jejich materiálové specifitě.*“<sup>193</sup> K těmto změnám jsme přistoupili asi také proto, že proces interpretace textu probíhal téměř souběžně s procesem úpravy a toto porozumění skrz reorganizaci sice otevřelo cestu do nitra textu, avšak také jej nenávratně proměnilo. Druhým důvodem bylo zřejmě přihlídnutí k předpokládané a tedy zkršené podobě diváckého subsystému. Ani v době vzniku této práce si nejsem jistý, zda byla tato metoda zvolena „správně“.

Postdramatické parametry vykazuje i obsazení navrhované autorem – totiž aby všichni mluvčí byli třicátníci. Tělesná materiálnost herců tak nekoresponduje se stářím postav ve většině scén, distance mluvčích od postav je posilována, ztěžuje se divácké ztotožnění. Princip nesouladu věku postavy a mluvčího jsme rozvedli prostřednictvím mezigeneračního obsazení. V rovině ostenze to efekt nesouladu posílil, navíc se tento přístup hodil k bilanční povaze hry, v níž zastihujeme postavy v různých fázích života. Na scéně tak dochází k zploštění či kolapsu časoprostoru,

---

<sup>191</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 124.

<sup>192</sup> BREGER, Claudia. *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. ISBN 978-0-8142-5257-4. s. 28

<sup>193</sup>Tamtéž s. 28

který své konkrétní určení a zařazení do sledu událostí fikčního světa znovu nabývá jen částečně na základě diegetického určení. I tento deformovaný časoprostor má však symbolické konotace (mohl by například ztělesňovat jakési posmrtné zásvětí) a zůstává tak uvězněn na půli cesty mezi fikčním světem a reálným světem probíhajícího jevištního díla. Přítomnost scénických objektů – **figurín** – postdramatické rysy textu zároveň zesilovala a oslabovala. Jejich zesilování spatřuji v dalším rozpojení mezi mluvčím a postavou, figuríny a téměř technická manipulace s nimi brání vytvoření jakékoliv iluze, přesto určitým způsobem působí. Na druhou stranu tyto figuríny mají kostýmy, které se postupně objevují i na mluvčích. Tímto znakem je pojmenován proces splývání mluvčích a postav, tedy něco, co u Vyrypajeva nenajdeme. V inscenaci je několikrát uplatněn princip zdvojení, kdy postava A interaguje s figurínou B a postava B s figurínou A (přičemž všichni čtyři jsou účastníky stejné situace.) Ve významové rovině to snad může sugerovat nemožnost interakce s druhým člověkem v jeho celistvosti a odsouzení k interakci s naší představou o něm, tedy s neúplnou fikční verzí druhého. Zároveň se ve figurínách odráží fakt, že dramatické postavy jsou vždy mimo jiné nástroje herecké práce a jejich prostřednictvím se dopracováváme k nějakému smyslu, nejsou cílem samy o sobě. V technické rovině spolupřítomnost živého těla a jeho modelu podtrhuje jejich materiálovou i ontologickou rozdílnost a neustále připomíná spleť strukturu úrovní bytí na jevišti. Jak jsem již uvedl, myslím si, že tato struktura je nepřehledná záměrně, že redukce přehlednosti fabule má ústít v určitou specifickou diváckou zkušenost. Nutno podotknout, že vzhledem k tematickému okruhu hry, vztahujícímu se k paměti a minulosti, se okolo figurín očividně vznáší duch T. Kantora, jehož *manekýni* představovali „*minulou, zapomenutou podstatu člověka, jeho vzpomínkové já, které ho nepřetržitě provází*“.<sup>194</sup>

Podobně jako v *Mastromasovi* hraje v *Iluzích* velmi důležitou roli **scénická hudba**. Je to složka, která dokáže velmi nenápadně sugerovat nálady a atmosféry, její afektivní účín a autonomní umělecké kvality jsou nezpochybnitelné. Je tu však také technické hledisko výstavby inscenace: hudba má schopnost vytvářet jakýsi dojem plynutí či spojitosti a udržovat v divácích pocit stabilního temporytmu, pohybu.

---

<sup>194</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 84

Koneckonců už u Claudela, v jehož básnickém, silně epickém dramatu dochází k poklesu situační dramatickosti, si Z. Hořínek všímá rostoucího významu hudby při jejich scénování: „*Hudby je dramatu zapotřebí. Dodává mu atmosféry, trvalého proudění, které pokračuje, když herci mlčí, a s kterým se jejich slova neustále sladují. Nemá za úkol podporovat a podtrhávat slova, ale vytvářet za dějem jakýsi zvukový čaloun.*“<sup>195</sup> Hudba však nemá být ilustrací, nýbrž má „*vyvolávat emoci silnějších a bezprostřednějších*“ než je schopno slovo“<sup>196</sup> Rostoucí četnosti využití hudby ve funkci podkresu (a to zejména v nedramatických dílech založených na scéničnosti) si na českých jevištích ostatně nelze nepovšimnout. K funkci hudby jakožto ilustrace člověk sklouzne poměrně snadno - aby k tomu nedošlo, hudba musí mít dostatečné kvality sama o sobě, aby i při „filmem inspirovaném“ použití (tj. jako dokreslení, podpoření atmosféry) nebyla pouhou banální ilustrací. Její poloha v hierarchii složek by se naopak měla neustále proměňovat, z podkresu by se měla stávat klíčovým významotvorným prvkem a naopak. Neopomenutelná je při úvahách nad tímto tématem Mejercholdova teorie, podle níž hudba (resp. některý z jejích parametrů) musí stát v kontrastu k jiným složkám a právě probíhajícímu ději. V *Iluzích* měla hudba silné intertextuální opodstatnění – ve všech případech se jednalo o variaci na Pachelbelův *Canon in D-Minor*. Tato skladba, která je velmi generickým podkresem scén svateb, promoci a pohřbů jak v žité realitě, tak na filmovém plátně, podtrhovala záměrnou melodramatičnost fabule a „slavnostnost“ scénování na jevišti. Hudba byla v tomto případě velmi manipulativní, divácky vděčná až sentimentální, avšak díky neustálému opakování stejného motivu se dostavoval určitý pocit bezvýchodnosti. Tento pocit souvisel s autorským postojem k aktu vyprávění a nestálosti jeho výsledků, tedy jakési únavě či hořké rezignaci.

Nyní se zastavme u herecké složky inscenace. Podobně jako u zkoušení *Rituální vraždy Gorge Mastromase*, dalšího textu s velkým podílem diegetických pasáží, bylo hned zkraje jasné, že základním hereckým přístupem bude Brechtem informované herectví tak, jak jej chápou a popisují výše. S tímto vědomím směřovalo další režijně-herecké snažení k objevení toho, jak se víceúrovňová struktura fikčního

---

<sup>195</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 1995. ISBN 80-900066-8x. s. 53

<sup>196</sup> Tamtéž. s. 53



světa a komunikace promítá do herecké tvorby. Na první čtené zkoušce (14. 2. 2017) nás herecké dotazy ohledně uchopení role a vztahu mezi vyprávěním a předváděním vedly k schématickému rozdělení textu na repliky „vypravěčů“ a postav. Z hlediska motivací postav a jejich charakterů bylo vše relativně jasné a nevymykalo se interpretačnímu procesu tradičního dramatu, nedlouho po začátku zkoušení však vyšlo najevo, že je především nutné stanovit přesnější parametry pro polohu vypravěčů – herci se dotazovali, zda mají mluvit „za sebe“ a prezentovat vlastní pohled na vyprávění a pokud ne, jaký je vlastně postoj mluvčích, co je motivuje k vyprávění atp. Poloha „za sebe“ se nezdála v souladu s naším porozuměním textu, nehledě na to, že takovéto prezentování „sebe“ a „svého náhledu“ se setkávalo s konkrétním Vyrypajevovým textem spíše náhodou. Problematické by pochopitelně bylo i zavedení nestabilního a proměnlivého „sebe“ do fixního jevištního tvaru (což se projevovalo například tím, že herci tvrdili „takhle bych to nikdy neřekl.“). Lze říct, že poměrně brzy jsme dospěli do fáze, v níž bylo nutné najít *gestus* vyprávění, tedy explicitně pojmenovaný, nenáhodný a významotvorný náhled na smysl vyprávěného/předváděného a na samotný akt předvádění. Zatímco soukromé osobnosti herců mohou být jakékoliv, a v kontextu českého měšťanského divadla kamenného typu takové skutečně jsou, správně nalezený *gestus* je v podstatě předpokladem fixního jevištního tvaru. Proto jsme nakonec hercům zdůraznili, že také jejich vyprávěcí identity jsou dramatické postavy existující v určité úrovni fikce, tato fikce je ovšem jiného řádu než fikce postav, o nichž se vypráví. Vypravěče jsme se poté pokusili charakterizovat jako poněkud cynické profesionály, kteří zručně naplňují strategii textu, aniž by podléhali afektům v něm obsaženým. Jejich hlavní motivací je podat příběh co nejvzrušivějším a nejefektivnějším způsobem, z těchto důvodů se nevyhýbají zavádět do slepých uliček vyprávění, účelově dávkovat a zamlčovat klíčové informace, tedy v podstatě divákem manipulovat. Z vědomí této vypravěčské role plynuly na herce specifické nároky. V realistické dramatice je pro herce klíčové znát všechny parametry dramatické situace a průběh fabule, syžet je v důsledku mimeze pociťován jako přirozený a do značné míry transparentní. Oproti tomu v diegetické dramatice (ale třeba již u Brechta) je důležitá spíše orientace v příběhu a v situaci vyprávěcí (v čemž je dobrým příkladem práce story-tellera). Jde tak vlastně o technickou, racionální disciplínu, založenou na uvědomění si vztahu mezi syžetem a tématem. V *Iluzích* tak šlo o uvědomění si principu „čínské skřínky“ a

záměrného zavádění diváka do mylných domněnek tak, aby na něm mohl být vykonán iluzionistický trik. Vzhledem k fragmentární povaze hry a jejímu roztříštěnému chronotopu bylo dalším důležitým úkolem herců v roli mluvčích zdůrazňování klíčových dějových faktů a až návodně zdůraznění polohy dané scény na časové ose. V tomto jim sloužily především rétorické prostředky; ti herci, kteří nepronášeli text, mohli spoluhrou podpořit významná fakta, či předznamenat budoucí důležitost zdánlivě vedlejších, přehlédnutelných detailů.

Veřejná část gestické podoby role mluvčích tedy čerpala ze společenské konvence, odkazovala k profesionalitě speakerů, k veřejným proslovům. Tímto se ale popis postoje mluvčích nevyčerpává. Jak jsem uvedl výše, pro mluvčí je typický velmi kritický, distancovaný vztah k postavám vyprávění, jistou skepsi zahlížíme i co se celého aktu vyprávění týče. V textu se nachází několik míst, na nichž jsou vypravěči očividně překvapeni postupem některého ze svých kolegů, oproti „obvyklým“ reprízám se nechávají unést textem a podobně – jedním slovem jednájí neprofesionálně. Jak je možné toto sladit s postavami na vše připravených vypravěčů? V podstatě jedinou možností je rozdělení postav na veřejně prezentované role (pro něž je typická výše zmiňovaná profesionální suverenita) a jejich soukromé, poměrně různorodé osobnosti. Ty se projevují jen v náznacích a střípcích a jsou vlastně nejbližší privátním osobám herců, resp. herci mohou pro tvorbu těchto aspektů jevištních postav nejvíc čerpat ze svých skutečných já. Dokonce je zde přijatelná určitá míra improvizace, která dojem spontaneity a vyjadřování „skutečného já“ podporuje. Nelze si nevšimnout, že tento princip je v podstatě obdobou tvorby „storyteller personality“ popsané výše. Jaroslav Vostrý hovoří v souvislosti s vývojem umění od 60. let o tendenci přechodu „od znaku k tělu“ či „od role k tělu“<sup>197</sup>, vzhledem k tomu, že v *Iluzích* nešlo o fyzicky náročné výkony a jejich ostenzi, je na místě použít jiné binární opozice, tedy Vostrého „od role k self“<sup>198</sup>, přičemž „self“ chápeme jako veřejnou, artistně scénovanou verzi „já“. Dojem spontánnosti (zároveň falešný i pravý) produkuje silný efekt prezentnosti; ten je dokonce silnější než jsme zamýšleli před začátkem zkoušení, a to právě díky

---

<sup>197</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti: (úvod do scénologie)*. Praha: KANT, 2012. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-081-6. s. 117

<sup>198</sup> Tamtéž. s. 117

improvizovaným pasážím, které herci do textu vkládají. Tyto improvizované pasáže jsou určovány parametry vztahů mezi mluvčími (které zase odráží skutečné vztahy mezi herci), popřípadě jejich postojem k aktuálnímu jevištnímu dění, reakci publika, navázáním silnější komunikace s ním apod.

V průběhu zkoušení se potvrdilo, že vztah mezi vyprávěním a předváděním, tedy mezi jevištní existencí jakožto vypravěč a jakožto postava, není vztah přísně dichotomický, nýbrž fluidní – tedy že obě polohy představují spíše póly, mezi nimiž se jednotlivé složky hereckého projevu pohybují. Může tomu tak ale být i v relativně dekomponované podobě, např. některé složky hereckého projevu mohou být používány tak, aby zprostředkovaly věkovou charakterizaci postavy a její emoční stav, avšak obsah textu je v kontrastu k těmto prostředkům technickou poznámkou očividně náležející do roviny mluvčích (tento princip detailněji popisují v části věnované *Mastromasovi*). Naopak některé pasáže, v nichž se postavy vyznávají ze svých emocí, bylo možné poddat oddistancovaně za vypravěče nebo ironizovat tím, že herec/čka zvolil/a přeřikávací intonaci, zveličil/a a zdůraznil/a některá archaická slova či knižní výrazy atp. Jak bylo řečeno v první kapitole, diegeze zanechává řadu parametrů reprezentované reality nedourčené, právě zde se tedy nabízel prostor pro hereckou tvořivost, častým principem bylo například vytvoření až komického nesouladu mezi popisem reality a tím, jak byla předvedena, čímž došlo k silnému efektu zcizení. Očividně je zde řeč o simultánní existenci na (minimálně) dvou rovinách, tak jak ji už u Brechta popisuje Hyvnar. Právě z měnící se míry distance a prožívání, simultánního rozehrávání textu a nad textem, vznikala struktura inscenace založená na souladu i **interferenci** složek. „*Při přednášení textu se celkový obraz, (...) vytváří syntézou všech prvků, které se na živém přednesu podílejí – včetně přednášečova zjevu a případné gestikulace, o vlastnostech mluvního projevu souvisejícího s jeho prozodickými vlastnostmi a interpretací ani nemluvě.*“<sup>199</sup> Těmito slovy lze zhruba shrnout důvody pro to, že byl odmítnut názor jednoho z herců, že „*cokoliv dělat je u takového textu nesmysl a stačilo by sedět u stolu a číst jej.*“ Teprve provedení na scéně totiž odhalilo, resp. realizovalo, scénickou kvalitu nedramatického textu a plně odhalilo, jeho potenciální smysl.

---

<sup>199</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6. s. 154

## ZÁVĚR

Nyní se dostávám k závěru této práce. Zabýval jsem se v ní divadelními texty, v nichž je mimeze zcela nebo částečně nahrazena diegezí, což má za následek pokles jejich dramatickosti a oslabení vnitřní jevištní komunikace na úkor komunikace vnější. Nejprve jsem se v teoretické rovině zabýval tím, proč k tomuto poklesu dramatickosti dochází a povšiml jsem si zvýšeného požadavku na scéničnost jevištního díla, tedy na jeho schopnost imaginativně spoluzpůsobovat produkci obrazů v divácké mysli a apelovat na vnitřně hmatové vnímání prostřednictvím pohybu a interakce lidských těl. Došel jsem také k závěru, že jedním z klíčových předpokladů pro vytvoření dramatickosti je příběh, a proto jsem se zamýšlel nad specifickou podobou příběhu (jeho fabulí a syžetem) v textech předpokládajících mimetické či diegetické provedení.

Na základě zamyšlení nad odkazem Bertolta Brechta jsem dospěl k závěru, že jeho práce je pro mě inspirativní především v oblasti herectví. Povšiml jsem si zároveň posunů v brechtovské teorii, k níž došlo v rámci storytellingového hnutí, a i zde jsem našel celou řadu postupů užitečných při scénování nedramatického, vyprávěného textu a uvědomil si rozdíl mezi ilustrací a komentářem. Během zamyšlení se nad divadlem v době po tzv. „performativním obratu“ jsem si potvrdil své hypotézy týkající se rostoucího důrazu na scéničnost jevištní tvorby. Zároveň jsem v díle C. Breger objevil zamyšlení nad principem multiperspektivní, neautoritativní narace, který staví do protikladu k textům s unifikovanou, autorem sjednocenou výpovědí, ale také se jím vymezuje vůči hořkování nad dobou „po konci všech příběhů.“ Princip multifokality se v zásadní míře projevil v obou inscenacích, jimž se tato práce věnovala ve své analyticko-reflexivní části.

Na základě rozboru první z nich, inscenace *Rituální vražda Gorge Mastromase*, jsem však dospěl k názoru, že pro mou práci je charakteristické obohacování diegetických pasáží o mimetickou komponentu prostřednictvím specifického rozehrávání textu kladoucího důraz na tělesnou akci, která není komentářem ani ilustrací řečeného. Dospěl jsem k formulaci principu použití vyprávěného textu jakožto nástroje, jímž se postava snaží ve fikčním světě čehosi dosáhnout, tedy

jakési syntézy mimeze a diegeze v rovině jevištního děje, ohnisku herecko-režijní fabulace. Na základě reflexe zkoušení inscenace *Iluze* jsem pak kromě obecnějších problémů scénování zcela nedramatického textu popsal, jak se mění nároky kladené na herce pohybujícího se zároveň uvnitř diegetického textu a nad ním; tj. v situaci, kdy je textu „podřízen“ a zároveň je jeho scénickým původcem a tvůrcem.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY<sup>200</sup>

BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

BERTOLT, Brecht, TRANSLATED BY JOHN WILLETT. *The Messingkauf dialogues*. London: Eyre Methuen, 1971. ISBN 0416631703.

BREGER, Claudia. *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film In Contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. ISBN 978-0-8142-5257-4

CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání (v AMU první). Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-382-1.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 9788090448728.

GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem*. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-146-2.

HONZL, Jindřich. *K novému významu umění: Divadelní úvahy a programy 1920-1952*. Praha: Orbis, 1956.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 1995. ISBN 80-900066-8x

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1.

---

<sup>200</sup> Všechny citace cizojazyčných zdrojů v překladu autora A.Svozila.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969. ISBN 61-883-68.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Drama a dnešek*. Praha: Československý spisovatel, 1990. Puls (Československý spisovatel). ISBN 80-202-0166-1

VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti: (úvod do scénologie)*. Praha: KANT, 2012. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-081-6

WILSON, Michael. *Storytelling and theatre: contemporary storytellers and their art*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 1403906653

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. 2.vydání (v Panoramě 1.). Praha: Panorama, 1986.

# PŘÍLOHY

## 1.5 Příloha A.

### **Rituální vražda Gorge Mastromase**

**Dennis Kelly**

**premiéra 3. dubna 2015 v Divadle DISK**

**délka představení: 2h 10 min s přestávkou**

**překlad**

Lucie Kolouchová

**režie a dramaturgie**

Adam Svozil, Kristýna Kosová

**scénografie a kostýmy**

Jan Tereba

**kostýmy**

Barbara Fehérová

**autor hudby a hudební spolupráce**

Jakub Borovanský

**hudební spolupráce**

Petr Špaček, Hana Kostrunková, Jenovéfa Boková, Barbora Tipková

**grafika**

Anna Brotánková

**trailer**

Štěpán Vodrážka

**produkce**

Eduard Prokhasko, Kateřina Rundová, Richard Juan Rozkovec

**hrají:**

Anna Kratochvílová

Elizaveta Shvachko

Matyáš Řezníček

Eliška Jansová

Adam Ernest

Ihor Krotovych

Matěj Vejdělek

Jáchym Kučera

Vít Roleček

Eva Hacurová

Veronika Lapková





Foto 1



Foto 2: George a Tanya - začátek



**Foto 3:** Gorge a Tanya – v průběhu



**Foto 4**

## **1.6 Příloha B**

**Ivan Vyrypajev: Iluze**

**Premiéra:** 1. dubna 2017 v DJKT, Plzeň

**délka představení:** 1 hodina 20 minut

**Režie, dramaturgie:** Adam Svozil, Kristýna Kosová

**Scéna a kostýmy:** Ján Tereba

**Hudba:** Jakub Borovanský

**Hrají:** Jana Kubátová, Kamila Šmejkalová, Michal Štěrbá, Pavel Neškudla



Foto 5



Foto 6