

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE

**Proměny dramatické postavy v textech
současné evropské dramatiky**

MgA. Hana Lehečková

Vedoucí práce: doc. Mgr. Daniela Jobertová, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2020

Úvod

Koncept (dramatické) postavy prodělal v průběhu 20. a 21. století celou řadu proměn a transformací: ať už v rámci teoretického diskurzu či ve své konkrétní podobě realizující se v uměleckém díle. Jen výjimečně se však dostal v úvahách o vývoji dramatu a divadla do centra pozornosti a stal se předmětem samostatného výzkumu. Přitom jde o problematiku, která skýtá celou řadu výzev. V nejtradičnějším mimetickém pojetí se dramatická postava chápe jako umělecký odkaz, realizující se prostřednictvím textu určeného pro divadlo, ke koherentní fikční bytosti, která může disponovat určitými charakterovými vlastnostmi a svébytným myšlením, díky čemuž je schopná na základě psychických pohnutek jednat. Když se projevuje prostřednictvím dialogické struktury a dramatického jednání, zpravidla nemáme nutkání rozporovat, zda série jazykových a uměleckých prostředků skutečně vytváří (nebo se minimálně snaží vytvářet) odkaz k fikční lidské existenci. Jak však tento odkaz vypadá v některých textech současné evropské dramatiky? Lze ještě používat slovo (dramatická) postava v souvislosti s texty, které nejsou založené na principech dramatičnosti a mají často blíže k próze či poezii? A na základě jakých jazykových prostředků máme i u těchto typů textů přesto pocit, že se za nimi skrývá někdo, kdo mluví – lidská individualita?

Disertační práce si klade za cíl postihnout proměny, kterými koncept dramatické postavy v současném evropském dramatu prochází, a zároveň tak poodhalit principy jejího esenciálního fungování. Vzhledem k historické provázanosti textu a divadla předpokládáme, že sledováním různých transformací postavy lze postihnout rovněž některé ze základní poloh, jaké fikční jedinci nalézají nejen ve světě textu a jazyka, ale následně i ve světě divadla. Zároveň chce práce přispět k hledání odpovědi na základní otázku umělecké tvorby vůbec: Jak vlastně

vypadá umělecký obraz člověka v umění 21. století? A jak vypovídá o nás a naší žité skutečnosti?

Struktura práce

Práce se dělí na celkem tři části. V první kontextové části podnikne krátký exkurz do žánrových tendencí jednotlivých zemí a představí zkoumaný materiál: současnou dramaturgii britskou, dramaturgii z německé jazykové oblasti, francouzskou dramaturgii a českou dramaturgii. V druhé teoretické části se bude zabývat postavou z hlediska teatrologie a literární vědy a ve třetí analytické části se pustí do konkrétní analýzy několika vybraných textů současné evropské dramaturgie, v jejichž rámci si bude pokládat otázku, jakým způsobem se zde transformoval koncept (dramatické) postavy. Na závěr je důležité dodat, že se autorka práce sama věnuje psaní a její tvorba se s doktorským studiem protkla v jednom konkrétním díle. Analytickou část tedy doprovází i rozbor novely *Svatá hlava* včetně reflexe toho, jakým způsobem doktorské bádání ovlivnilo autorský jazyk knihy a způsob konstrukce psyché hlavní postavy.

Metodologie a použitá literatura

Kontextová část, v níž práce představuje žánrové tendence vybraných zemí, primárně vychází z dostupných publikací, článků a dalších materiálů v češtině, částečně doplněné o informační zdroje v angličtině či francouzštině. Souhrnný exkurz do problematiky současných evropských textů pro divadlo poskytla kniha *Horizonty evropského dramatu: Současný divadelní text mezi dramatickými a*

postdramatickými tendencemi,¹ u jednotlivých zemí pak dílčí publikace, články či vysokoškolské práce. Zdrojem informací o britské dramatice byly publikace a články britského teatrologa Alekse Sierze, dále pak disertace Martiny Schlegelové *Praktické a teoretické aspekty postavení současných britských, irských a německojazyčných her v českém divadle po roce 1989*² nebo monografie *Fenomén Royal Court Theatre a hry konce milénia*³ od Marka Horoščáka. Co se týče německy psané dramatiky, zde cenné poznatky přinesly dílčí studie Zuzany Augustové zaměřené na současné německé tvůrce, publikace Anny Gruskové s názvem *Německá dráma*⁴ a také disertační práce Jitky Pavlišové *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*.⁵ V části věnované současné francouzské tvorbě se práce inspirovala především v knize *Když mluvit znamená jednat: francouzská dramatická a divadelní tvorba konce 20. století*⁶ Daniely Jobertové a také v disertační práci Petra Christova *Cesty současného francouzského psaní pro divadlo 1980 – 2005*.⁷ U české dramatiky zase autorka disertace vycházela ze

¹ AUGUSTOVÁ, Zuzana, Jan JIŘÍK a Daniela JOBERTOVÁ (eds.). *Horizonty evropského dramatu: současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Praha: NAMU, 2017. Black-box. 331 s. ISBN 978-80-7331-410-1.

² SCHLEGELOVÁ, Martina. *Praktické a teoretické aspekty postavení současných britských, irských a německojazyčných her v českém divadle po roce 1989*. Praha, 2012. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze.

³ HOROŠČÁK, Marek. *Fenomén Royal Court Theatre a hry konce milénia*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008. 166 s. ISBN 978-80-86928-37-1.

⁴ GRUSKOVÁ, Anna. *Německá dráma*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004. 319 s. ISBN 80-88987-59-8.

⁵ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000* [online]. Brno, 2012 [cit. 2020-01-01]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/zekto/Disertace_Pavlisova.pdf. Disertační práce. Masarykova univerzita.

⁶ JOBERTOVÁ, Daniela. *Když mluvit znamená jednat: francouzská dramatická a divadelní tvorba konce 20. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. 195 s. ISBN 978-80-7331-152-0.

⁷ CHRISTOV, Petr. *Cesty současného francouzského psaní pro divadlo 1980–2005*. [online]. Brno, 2005. [cit. 2020-01-01]. Dostupné z: https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/331918/course/section/66958/Christov_Cesty_soucasneho_francouzskoho_psaní_pro_divadlo.pdf. Disertační práce. Masarykova univerzita.

svých dosavadních výzkumů v rámci bakalářské a magisterské práce, které se opírají o dílčí články z časopisu Svět a divadlo⁸ a také o knihu Lenky Jungmannové *Příběhy obyčejných šílenství*⁹ či kolektivní monografii *V souřadnicích mnohosti*.¹⁰ Velkým zdrojem informací a také pomocníkem byly i agentury Dilia a Aura-Pont, obzvláště pak díky poskytnutým informacím o textech a autorech a v obecné rovině i kvůli propagaci současné evropské dramatické tvorby u nás.

V teoretické části se práce opírá o pojetí dramatické postavy načrtnuté v knize Jana Císaře *Základy dramaturgie*,¹¹ jež propojuje se sémantikou fikčních světů (Lubomír Doležel, Bohumil Fořt) nebo s francouzskou teatrologickou tradicí (Anne Ubersfeld, Petr Christov). Využívá také další dílčí koncepce z oblasti naratologie (Vladimír Jakovlevič Propp, Tzvetan Todorov, Manfred Pfister, Seymour Chatman, Shlomith Rimmon-Kenan, Edward Morgan Forster ad.).

V podkapitole týkající se proměny pohledu na koncept postavy ve 20. století a vzniku alternativních pojmů zásadní inspiraci přinesla publikace Julia Gajdoše *Od techniky dramatu ke scénologii*¹² a také kniha *Rethinking Character in Contemporary Theatre*¹³ od Cristiny Delgado-Garcíi. Zde práce čtenáři představí aktanční modely (Algirdas Julien Greimas, Vladimír Jakovlevič Propp, Anne Ubersfeld), otevřené bipolární modely (Edward Morgan Forster, Seymour Chatman, Daniela Hodrová), sémantiku fikčních světů (Lubomír Doležel, Bohumil Fořt), teorii

⁸ *Svět a divadlo: Časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní obec. ISSN 0862-7258.

⁹ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-087-3.

¹⁰ FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014. Literární řada. ISBN 978-80-200-2410-7.

¹¹ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. 298 s. ISBN 978-80-7331-146-9.

¹² GAJDOŠ, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. Praha: Akademie múzických umění, 2005. 126 s. ISBN 80-733-1048-1.

¹³ DELGADO-GARCÍA, Cristina. *Rethinking Character in Contemporary British Theatre: Aesthetics, Politics, Subjectivity*. Boston: De Gruyter, [2015]. CDE Studies, Volume 26. 228 s. ISBN 978-3-11-040390-9.

možných světů (Ruth Ronen) a dále také teorii fikčních myslí (Alan Palmer). Práce neopomíná ani teorii mluvních aktů a pragmatiku (John Searle, John Austin), využívá i dílčí poznatky Umberta Eca. Zmiňuje se také o představě postavy jako sociálního konstruktů (Judith Butler, Cristina Delgado-García), a co se týče alternativních pojmů k termínu postava, nastiňuje zde například termín figura (Julie Sermon, Patrice Pavis, Manfred Pfister), nepostava (Jean-Pierre Sarrazac) či nositel textu (Gerda Poschmann).

V analytické části práce nabízí rozbor následujících textů: Sarah Kane: *4.48 psychóza*,¹⁴ Caryl Churchill: *Po čem srdce prahlo*,¹⁵ Felicia Zeller: *Pivo a ženy*,¹⁶ Katja Brunner: *Peklo je taky jen sauna*,¹⁷ Valère Novarina: *Imaginární opereta*,¹⁸ Noëlle Renaude: *Popel a lampióny*,¹⁹ Iva Volánková, Valerie Schulczová: *Barbíny*²⁰ a dále také autorského textu s názvem *Svatá hlava*.²¹ K analýze zde autorka využívá celé řady různorodých nástrojů: ať už z oblasti divadelní vědy, lingvistiky, sociologie či psychologie, vždy ale dle založení konkrétních textů s cílem popsat a analyzovat, k jakým otázkám daný text svým charakterem vybízí a také jakým způsobem přispívá do našeho přemýšlení o specifických transformacích postavy v současných textech určených pro divadlo.

¹⁴ KANE, Sarah. *4.48 psychóza*. Překlad Jitka Sloupová. Praha: Divadelní ústav, 2002, 33 s. Současná hra, sv. 26. 34 s. ISBN 80-700-8130-9.

¹⁵ CHURCHILL, Caryl. *Po čem srdce prahlo*. Překlad Milan Lukeš. Svět a divadlo. 1998, roč. 9, č. 3, s. 155-167. ISSN 0862-7258-47410.

¹⁶ ZELLER, Felicia. *Pivo a ženy* [e-book]. Překlad Zuzana Augustová. Praha: Dilia, 2016 [text v elektronické podobě je k dispozici v DILIA], 75 s.

¹⁷ BRUNNER, Katja. *Peklo je taky jenom sauna* [e-book]. Překlad Iveta Ryšavá. Praha: Dilia, 2012 [text v elektronické podobě je k dispozici v DILIA]. 32 s.

¹⁸ NOVARINA, Valère. *Imaginární opereta* [e-book]. Překlad Michal Lázňovský. Praha: Dilia, 2005 [text v elektronické podobě je k dispozici v DILIA]. 75 s.

¹⁹ RENAUDE, Noëlle. *Popel a lampióny* [e-book]. Překlad Tomáš Vokáč. Praha: Dilia, 2008 [text v elektronické podobě je k dispozici v DILIA]. 25 s.

²⁰ VOLÁNKOVÁ, Iva a Valeria SCHULCZOVÁ. *Barbíny*. Brno: Větrné mlýny, 2005, 35 s. ISSN: 1213-7022.

²¹ LEHEČKOVÁ, Hana. *Svatá hlava*. Praha: Vyšehrad, 2019. Tvář. 224 s. ISBN 978-80-7601-101-4.

Kritérií pro výběr zkoumaných textů bylo několik. Vzhledem k tomu, že se toto bádání zabývá jazykem a jazykovými jevy, bylo potřeba stanovit si i jednotný jazykový materiál, na němž se může daná problematika demonstrovat a zkoumat. V první řadě práce využívá texty, které již byly přeloženy do českého jazyka. Pokud by operovala s texty v jejich původních jazycích, nutně by narážela nejen na jazykové bariéry, ale především na komparativní rozdíly mezi jednotlivými jazyky, jejich strukturací, stylistikou, slovosledem a způsoby vyjádření, a nakonec by vznikla disertace spadající spíše do oboru komparativní lingvistiky. Autorka práce rovněž předpokládá, že hry přeložené do českého jazyka již prošly jistým „dramaturgickým předvýběrem“ a jedná se buď o signifikantní texty, jež vzbudily ve své domovské zemi širší zájem, nebo texty, které mohou být nějakým způsobem zajímavé či atraktivní pro český kulturní kontext. K bližšímu zkoumání si záměrně vybírá jisté hraniční typy textů, v nichž se funkce postavy zpravidla nějak problematizuje. Autorka studovala například texty, v nichž chybí základní stavební principy tvořící bytostně dialogickou podstatu dramatu, texty, u nichž se problematizuje koherence postavy, a v motivech a tématech, která se s ní pojí, se těžko hledá soudržnost. Dále například případy, kdy se postava jako prvek struktury nějakým způsobem rozpadá nebo je fragmentární nebo se efekt subjektivity mluvčího vytváří problematicky, a to buď kvůli nedostatku informací o postavě, přemírou informací, rozporuplnými informacemi, případně tím, že postava není v toku textu zcela vymezená. Autorku zajímaly také ty typy textů, o kterých bychom mohli mluvit spíše jako o textech literárních, a v souvislosti s tím také strukturní či jazykové prostředky, v nichž se otiskují stopy toho, že je text „mluven“ nebo určen k „mluvení“ nějakým mluvčím; dále třeba texty, u nichž neplatí, že se postava ztotožňuje jen s jedním subjektem (subjekt je rozvrstven mezi více postav, a naopak – jedna a tatáž postava může nést odkaz k více subjektům).

V rámci současné dramatiky samozřejmě existuje celá řada textů a autorů užívajících tradiční formu dramatu a těšících se oblibě u publika; kromě různých tematických či situačních modifikací však nepřinášejí příliš mnoho nových podnětů vybízejících k jejich hlubšímu prozkoumání. Finální výběr autorka podřídila tomu, abych kombinací různých typů textů vytvořila co nejširší spektrum úvah a tezí o proměně postavy ve 20. a 21. století, aniž by opakovala již řečené. Logicky to znamená, že se ve výběru neobjevuje celá řada významných autorů, jejichž tvorba se nesmazatelně otiskla do podoby současné evropské dramatiky; nicméně je potřeba dodat, že i když jejich texty nejsou v analytické části přítomny explicitně, jsou přítomny imanentně jako jeden z inspiračních zdrojů.

Základní body práce (východiska, premisy a hypotézy)

Charakteristika dramatické postavy a stanovení jejích základních principů:

Na základě jakých prvků nemáme nutkání rozporovat, zda série jazykových a uměleckých prostředků skutečně vytváří odkaz k živoucí lidské bytosti? Kdy se postavy jeví jako v toku textu ohraničené individuality, jimž je možné přiřadit nějakou artikulovatelnou činnost či soubor vlastností?

Postavy se realizují skrze postupy pro dané médium (dramatický text) vžité.

Při kontaktu s uměleckým dílem se recipient dostává do herní situace, jež má své vlastní podmínky, podobně jako jakákoliv jiná hra, a fungují zde určitá pravidla, v nichž se bude pohybovat. I ve stavbě dramatického textu existuje série konvenčních prostředků (pravidel

hry), pro nás tak transparentních, že je při čtení téměř nevnímáme a nemáme potřebu dále rozporovat. Jde například o dialogickou strukturu promluvy, prefix, prostředky vnitřní a vnější charakterizace, scénické poznámky, užitý jazyk, primárně ale především o dramatickou situaci, díky níž se nám postava i při čtení textu jeví „jako živá“, neboť je schopná proměny a transformace.

Postavy se jeví podle dobových či uměleckých konvencí jako pravděpodobné, tzn. založené na kauzalitě, kdy jejich jednání a chování má nám známé a pochopitelné příčiny a důsledky.

Postavy se zdají dostatečně celistvé a koherentní, což kromě jiného znamená, že mezi motivy a tématy, které ji provázejí, lze vytvářet nějaký druh logických kauzálních vztahů (byť často protichůdných), a jejich promluvy mají společný kontext a situaci. Je však třeba dodat, že to, co považujeme za celistvé, koherentní či pravděpodobné, se dobově proměňuje, stejně jako chápání mimetické nápodoby.

Postavy vnímáme skrze naše vlastní psychofyzické určení.

„I při denním styku s lidmi při každém seznámení s cizím člověkem si tvoříme z několika projevů, slov, tónů hlasu, z výrazu tváře ucelený obraz jeho osobnosti – především proto, že bleskové, neukončené dojmy doplňujeme ze zásoby fantazie podle svých dřívějších zážitků a zkušeností. Pozdější poznání téže osoby mohou náš obraz obohatiti, přetvořiti či prohloubiti, ale již při prvním dojmu, třebas víme jen velmi málo, nazíráme na tuto osobu jako na celek důsledně a úzce sevřený. Poznáváme na něm určité, všeobecně lidské vlastnosti,“ píše Gustav Freytag ve své *Technice dramatu*.²² Pro naše uvažování o postavě je důležité, že ať už chápeme umělecké dílo jako věrný obraz a imitaci

²² FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Překlad Jaroslav Žert. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944, s. 119.

skutečnosti, či jako autonomní a autoreferenční entitu, která neodkazuje nikam jinam než sama k sobě, tendence hledat za jazykovými prostředky konkrétní lidské znaky stále prostupuje naše vnímání. Vyvěrá to z našeho vlastního psychofyzického určení, kdy svět kolem sebe poznáváme právě pomocí nápodoby a přirozeně inklinujeme k tomu, abychom skrze vlastní tělesnost a psychiku vnímali i další vnější jevy, které nás obklopují. Na základě vnímání sebe sama jako subjektu může člověk v okolním světě nalézat jiné subjekty a jako subjekty je rozpoznávat.

Tyto body se možná zdají jako samozřejmé a jasné. Nejsou však univerzálně platné. Překračováním či nedodržováním těchto principů se více či méně odkláňáme od konceptu dramatické postavy tak, jak jsme si ho na začátku vytyčili, a dostáváme se na pole jiných poloh fikčního bytí.

Jiné polohy fikčního bytí a zkoumání alternativních pojmových aparátů:

Mimetické pojetí umění, jehož cílem je vybudovat umělecké dílo jako co nejpřesnější kopii určitého výseku reality, došlo svého programového vrcholu v období realismu a naturalismu. Tím se však zároveň začal vztah umění a žité skutečnosti výrazně problematizovat, neboť realismus a naturalismus byly de facto výrazem razantního zúžení představy, co je v umění jako nápodoba reality věrohodné. Nemalá část moderního umění se tak vědomě obrátila k sobě samému, k prostředkům svého vyjadřování vyvěrajícím ze strukturní podstaty i z historického vývoje daného uměleckého oboru, a v průběhu 20. století hledá jiné cesty, jak vypovídat o žitém světě. Přiznaně už nefunguje jako odraz reality, ale jako výraz skutečnosti individuálně tvarované,

kteřá se má k žité skutečnosti především jako určité alegorické či modelové vyjádření.

Společně s tím tedy od sklonku 19. století přestává být koncepce postavy jako obrazu živoucí lidské bytosti to jediné představitelné a dominantní. Symbolismus, jehož nástup je prakticky souběžný s vrcholem realismu, postavy oproštuje ode vši popisné jedinečnosti a mění je v obecné znaky – symboly jevů a věcí podstatnějších, jež poukazují k čemusi vyššímu, než je „pouhá“ lidská bytost. V průběhu 20. století pak můžeme sledovat tendence vedoucí různými způsoby k odosobnění postavy, až k absurdnímu a existenciálnímu dramatu a textům s prvky dekonstrukce. Kategorie dramatické postavy, tak jak si ji práce vymezila výše, se ukazuje jako ne zcela vyhovující a čím dál tím silněji se projevují tendence tento termín přehodnotit. Jak totiž můžeme mluvit o dramatické postavě v textech, jež nestojí na principech dramatickosti a které mají z formálního hlediska mnohdy blíže spíš k poezii či próze? A lze ještě používat slovo postava v souvislosti s texty, které nejsou založené na tradiční dialogické struktuře a u nichž je v toku textu složité vymezit, kdy postavy vlastně mluví a kde končí a začíná jiná? Dá se ještě mluvit o postavě, když se nachází v takové formě groteskní či lyrické stylizace, že se zásadně vymyká kauzalitě, a její chování není založeno na „přirozených“ příčinách a důsledcích?

Od druhé poloviny 20. století proto mezi teatrology a naratology začíná sílit tendence termín (dramatická) postava podrobit kritickému zhodnocení. Jde o potřebu zcela přirozenou a logickou, jež vyvěrá z pocitu zvětšujícího se diskomfortu a jistého napětí. Termín totiž přestává vyhovovat aktuální dramatické a divadelní praxi, neboť je historicky spjatý s typy textů založenými na tradiční dialogické struktuře a psychologizaci postav. Umělecký vývoj 20. století, v němž sledujeme zásadní odklon, dekonstrukci i popření humanistického pojetí postavy jako svébytné ohraničené entity, na níž bychom se my, příjemci, měli dívat pomyslnou „klíčovou dírkou“, tedy vyvolává svoji odpověď rovněž v teatrologických a literárně-vědních kruzích. Takové pojetí postavy

vyhovuje jen určitému druhu poetiky a představuje poměrně úzký a rigidní pohled na to, jakým způsobem se může subjekt v textech realizovat. Diskuze nad termínem postava je tedy do jisté míry výrazem snahy redefinovat mantinely toho, co jsme v textech schopni rozeznávat jako fikční lidské bytosti. Odborné diskuze druhé poloviny 20. století pak nabírají různých poloh a podob, často i extrémních.

Probírané body:

smrt postavy (Robert Abirached, Elinor Fuchs)

aktanty a aktanční modely (Algirdas Julien Greimas, Vladimir Jakovlevič Propp, Anne Ubersfeld, Étienne Souriau, Franco Moretti)

bipolární či duální modely (Edward Morgan Forster, Seymour Chatman, Daniela Hodrová)

sémantika fikčních světů (Lubomír Doležel, Bohumil Fořt, Ruth Ronen)

teorie fikčních myslí (Alan Palmer)

teorie mluvních aktů a teorie předstírání (John Searle, Richard Ohmann)

postava jako sociální konstrukt (Cristina Delgado-García, Judith Butler)

ad.

Alternativní termíny:

figura (Julie Sermon, Patrice Pavis, Petr Christov)

nositel textu (Gerda Poschmann)

nepostava (Jean-Pierre Sarrazac)

ad.

Analýza textů.

Zkoumání aspektů, jimiž se fikční entity vzdalují konceptu (dramatické) postavy, „kompenzují“ absenci prvků dramatické struktury nebo díky kterým vytváří jiné formy fikčního bytí:

Temporalita a její důležitost při konstrukci koherentního fikčního jedince. Identita jako narativní sebekonstituce. Analýza textu Caryl Churchill: *Po čem srdce prahlo.*

Postava jako sociální konstrukt. Fikční bytí jako vymezení se proti normativním kategoriím sociálních konstruktů i dramatické struktury. Analýza textu Sarah Kane: *4.48 psychóza.*

Postava jako teze. Neosobní antisubjekt bez psyché a aspirace vyjadřovat pohnutky lidské mysli. Analýza textu Katji Brunner: *Peklo je taky jenom sauna.*

Jazykové jevy a „nehody“ způsobující otisk subjektivity v jazyce. Příznaky mluveného jazyka v textu a jejich orální potenciál pro hereckou interpretaci. Analýza textu Felicie Zeller: *Pivo a ženy.*

Figura a její divadelní podstata. Herecká akce jako choreografie. Analýza textu Valèra Novariny: *Imaginární opereta.*

Specifický případ postavy-portrétu: Fikční entita, která se nevyjevuje skrze narativní vyprávění, ale zcela se koncentruje do krátké uzavřené textové plochy. Analýza textu Noëlle Renaude: *Popel a lampiony.*

Postava jako citace, prázdná nádoba pro různé obsahy. Identita jakožto nestálé postmoderní fluidum. Analýza textu od Ivy Volánkové a Valerie Schulczové: *Barbíny.*

Rozklad osobnosti jako rozklad jazykového vyjádření a větné syntax. Způsob herecké práce s textem bez větného členění a interpunkce. Analýza textu Hany Lehečkové: *Svatá hlava*.

ZÁVĚRY

Na základě našeho zkoumání lze rozeznat v uvažování o postavě a uměleckých realizacích fikčního bytí následující proudy:

Fikční jedinec jako entita (či objekt) řízená nebo ovlivňovaná vyšší silou.

Z pohledu teorie může mít tento vyšší princip celou řadu různých podob: například hlubinná struktura u aktančních modelů, sociální a společenské konstrukty (Butler, Delgado-García) či jazyková promluva u nositele textu a „mluvících strojů“ (Poschmann).

U aktančních modelů jde o především o přesvědčení, že v narativních strukturách se objevují jisté stále se opakující principy, o něž jsou pak konkrétní fabule opřené nebo z nich vyvěrají. Individuum samo o sobě není tak důležité jako to, čeho je výrazem, neboť se toto individuum definuje právě skrze své postavení ve struktuře dalších prvků. O postavě jako sociálním konstruktu se práce zmiňovala například v souvislosti s textem *4.48 psychóza* od Sarah Kane. Způsob, jakým je chápáno lidské bytí vůbec, je v rámci tohoto diskurzu rovněž ovlivněn vyššími principy (společensko-sociálními konstrukty), a podobně jako u strukturalistického diskurzu i zde se v postavě střetává působení různorodých sil. Funguje zde však cosi jako zpětnovazební efekt. Nejen že sociálně-společenské konstrukty působí na člověka, člověk (nebo spíše lidské společenství) je zpětnovazebně vytváří a ovlivňuje. Postava jako „mluvící stroj“ je opět v něčem podobná předchozím dvěma pohledům na námi zkoumanou

problematiku. Zde však dochází k tak extrémní desubjektivizaci fikčních existencí, že ty se stávají de facto jen zprostředkovatelem jazykového znakového systému a jeho apelativně-angažované (*Peklo je taky jenom sauna*) nebo poetické roviny (*Imaginární opereta*). Tato „postava“ (v souvislosti s Novarinou bychom řekli spíše figura) zcela postrádá jakékoliv typy charakteristik a strukturních prvků, které by ji ukotvily v nějakých nám známých konotacích a pomohly identifikovat s jednotnou individualitou. Herec je pak ve svém projevu spíše mediátor než interpretátor a jeho projev se zakládá především na akustických nebo apelativních kvalitách textu.

Fikční bytí jako neuzavřená, neukotvená a rozostřená entita, jež přesahuje rámec díla nebo podléhá dekonstrukci či zkáze.

Zatímco předchozí myšlenkové rámce měly společné přesvědčení, že je postava ovlivňována nějakou vyšší entitou či principem, zde se na ni nahlíží naopak z hlediska jakéhosi ne-řádu a ne-logiky; svět okolo nás je chaotický a lidská existence je relativní a neukotvená, realizace postavy se pak stává neomezenou (neomezenou konvencemi dramatické struktury), nebo naopak podléhá chaosu, destrukci či dekonstrukci. Takovým typem subjektu se práce zabývala například u *Svaté hlavy, 4.48 psychózy* částečně také u *Pivo a ženy*.

Zde je důležitá premisa, že svět uměleckého díla se jeví jako neúplný, nedokončený, nepoznatelný, neboť recipientům předkládá jen určitý výsek reality, pouhou špičku ledovce, za níž se skrývá nepřeborné množství potenciálních realit a možností. Subjekt je v tomto případě neohraničenou, neukotvenou, a především svobodnou autonomní entitou, již svět díla představuje jen limitovaně. V tomto úhlu pohledu je lidská identita fluidní a lidské bytí nelze kategorizovat a škatulkovat do žádných rámců, ani do těch, které představuje umělecké dílo.

Postava jako homo fictus a antropocentrické přístupy

Pak je tu ještě jiná základní otázka provázející teorii postav 20. a 21. století: Lze považovat jedince fikčního světa za naše protějšky? Do jaké míry se homo fictus²³ a homo sapiens překrývají? Má postava primárně referenční charakter a její podstata a přínos vzhledem k recipientovi tkví v tom, že nám předkládá náš obraz; nebo jde o entitu, která má vztah k realitě nikoliv referenční, ale spíše alegorický? Jde samozřejmě o otázku přímo esenciální a také nezodpověditelnou, týkající se referenční funkce umění a jeho společenské role, spojení fikčního světa a světa námi žitého a zakoušeného, která se silně projevuje právě v již zmiňované teorii fikčních světů. Zůstává však i tématem mimetických a antropocentrických přístupů, v nichž se postava chápe jako paradigma rysů a vlastností (Hodrová, Forster). Za touto dialektikou stojí především vztah poetické a referenční funkce.

*„Každý dramatický text, jenž mluví fiktivních literárních subjektů uskutečňuje poetickou funkci, je stvořením takového fiktivního světa, jehož referenční funkce je obrácena pouze ke kontextu, jenž existuje v rámci této fikce. Poetická funkce dává najevo především sama sebe, přitahuje pozornost k sobě samé – a nikoliv k nějaké realitě mimo sebe. Fiktivní literární subjekt Hamlet je takto určen sebou samým, vypovídá jen o sobě a na počátku dramaturgického čtení nemůže být jinak nahlížen a jinak vykládán než ze sebe,“²⁴ říká Jan Císař ve své knize *Základy dramaturgie*. Obecně se dá říct, že teorie postavy od druhé poloviny 20. století tenduje spíše k tomu, aby uchopila specifickou poetickou funkci postavy a její „stavební materiál“, otázka referenční funkce je zde však samozřejmě stále imanentně přítomná, a to i v případě, kdy se vůči ní daný teoretik vymezuje (často se pak ale jedná spíše o vymezení se vůči*

²³ Tento termín používá E. M. Forster analogicky k pojmu Homo erectus ve své knize *Aspekty románu* (viz: FORSTER, E. M. *Aspekty románu*. Překlad Eva Šimečková. Bratislava: Tatran, 1971. Okno. s. 62.).

²⁴ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 188. ISBN 9788073311469.

jisté rigidní představě mimesis jako způsobu nápodoby ve smyslu realistické poetiky), neboť tyto dvě funkce jsou ve vzájemném dynamickém vztahu. Tento trend však silně souvisí i s tím, že „s klasickou postavou jako ideálním charakterem, jenž by v sobě spojoval univerzálnost s individualitou, všeobecné s konkrétním, poezii s historií (řeceno s Aristotelem), s postavou, která by měla přesnou konturu a zároveň poskytovala prostor ke své konkrétní individualizaci, s postavou, která by nabízela ztotožnění v katarzi současně s odstupem od ní, se v psaní pro divadlo setkáváme čím dál tím méně – tento proces trvá již přibližně celé jedno století,”²⁵ jak píše Petr Christov ve své disertaci.

Tato práce nastiňuje řadu způsobů, jak je možné o fikčních jedincích uvažovat, a také představuje plejádu jejich různých podob, kdy se více či méně vzdalují klasické dramatické postavě. Chceme nicméně dodat, že ať už jde o dramatickou postavu či její alternativy jako mluvčí, nositel textu, figura, postava-portrét či postava-citace, to vše představuje především různé realizace fikčního bytí, kdy každá z nich využívá jiných poloh a vzájemně se odlišují svým vztahem k fikčnímu světu, k strukturnímu materiálu díla i k referenci vzhledem k „objektivní“ realitě. Ať už se však setkáváme s Šárkou, Anetou nebo Martinou z *Barbín*, s fiktivními předky z *Popelu a lampiónů*, Dělným svalovcem a Anastázií z *Imaginární operety* či s Brianem, Alicí a Maisie z *Po čem srdce prahlo*; ať už se nám fikční jedinci svou podobou vzdalují, jak chtějí, dokud mluví a používají jazyk, obsahují v sobě komunikační základ důležitý pro jakoukoliv interakci – včetně té divadelní. Právě skrze promluvu, v níž dochází k propojení jazyka jako přirozené lidské komunikace s poetickou rovinou díla, míří směrem ke své akustické, a tudíž i potenciálně divadelní rovině. A díky tomu v nich můžeme rozeznávat anebo do nich projektovat to, co považujeme za

²⁵ CHRISTOV, Petr. *Cesty současného francouzského psaní pro divadlo 1980–2005*. [online]. Brno, 2005 [cit. 2020-01-01]. Dostupné z: https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/331918/course/section/66958/Christov_Cesty_soucasneho_francouzského_psaní_pro_divadlo.pdf. Disertační práce. Masarykova univerzita. s. 46.

základně lidské. „*Mluv, abych tě viděl,*“ pravil prý Johann Wolfgang Goethe. Zde to platí dvojnásob.

Práce čerpala z různorodých zdrojů: z oblasti české teatrologie, naratologie, strukturální sémiotiky nebo z oblasti sociologie, komunikačních teorií či filosofie; velká část použité literatury pocházela také z francouzské teatrologie. Přestože se zabírala především textem a jazykem – a své využití by našla především v rámci režijně-dramaturgických analýz či v rámci teorie dramatu – ve svém základu zohledňovala především klasickou dramatickou strukturu, promluvu jako základ herecké interpretace, ale dotkla se také problematiky toho, jaké herecké překážky či výzvy přináší texty, v nichž se fikční jedinci více či méně vzdalují konceptu dramatické postavy. Je bezesporu komplikované zabývat se současnou tvorbou, kdy nejde daný předmět zkoumání uzávorkovat či se opřít o nějaký jasný výkladový úzus, a práce se vystavuje velkému riziku zpochybnění či mýlky. Doufejme však, že i navzdory tomu přinese užitečný náhled na problematiku současné tvorby pro divadlo a bude představovat relevantní příspěvek k uvažování o (dramatické) postavě.