

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Poetizace dramatické tvorby –
poetizační tendence evropské dramatiky
od 50. let 20. století po současnost**

Veronika Lipmanová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Divadelní studia maior/filmová studia minor

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Poetizace dramatické tvorby – poetizační tendence evropské dramatiky od 50. let 20. století po současnost* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

Veronika Lipmanová

Děkuji paní doktorce Jitce Pavlišové za její trpělivost, erudici, obrovskou míru empatie a především za důvěru ve mě projevenou. Nemohla bych si přát citlivějšího vedení. Děkuji docentce Zuzaně Augustové za pohotovou konzultaci. Děkuji ženám - teatroložkám, které mě vždy podpořily více, než musely.

OBSAH

ÚVOD 5

1. TEORETICKÝ APARÁT 10

1.1 TEXT 11

1.2 JAZYKOVÉ FUNKCE 13

1.2.1 Poetická funkce 15

1.3 POETIZACE VS. LYRIZACE VS. EPIZACE 17

1.3.1 Další znaky poetizace 19

2. DRAMA A POEZIE V KRÁTKÉM HISTORICKÉM EXKURZU 20

3. POETIZAČNÍ TENDENCE 25

3.1 PŘECHODOVÉ TEXTY – POETIZACE VE SLUŽBÁCH ABSURDITY 25

3.2 POETIZACE ALUZÍ A CITACÍ 28

3.2.1 Marat/Sade 29

3.2.2 Další příklady (inter)textů 32

3.3 AUTORSKÝ SUBJEKT 36

3.3.1 Sebeobviňování a Přes vesnice 37

3.3.2 Odkrytí Sarah Kane 39

3.4 POETIZACE MÍSTO REFERENCE – POSTDRAMATICKÉ TEXTY 41

3.4.1 Poetický rozklad – Můj Psímorda 42

3.4.2 Přehlídka slov – Jeff Koons 44

3.5 POETIZACE JAKO OZVLÁŠTNĚNÍ 46

3.5.1 Země beze slov 47

3.5.2 Černá voda, Láska a informace 49

ZÁVĚR 52

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY 55

Úvod

„...oblast poetična nelze vymezit jednoznačně, tematicky nebo ideově. Estetická funkce je natolik autonomní, že se vše může stát poezií.“¹

Teoretické spory o tom, zda je drama vůbec literaturou, jsou naštěstí již dávno překonány a tím se otevírá celé pole výzkumu. Současný teoretický konsenzus mluví o dvojakosti textu v divadle jakožto textu fixovaném literárně a zároveň předurčenému k existenci živé, performativní, neliterární. Tyto dva módy dramatiky jsou často zkoumány zvlášť a ani tato práce se jistě formě takové separace nevyhne, zaměří se totiž především na textovou, jazykovou, literární úroveň dramatiky. Od 60. let 20. století probíhá v umění performativní obrat, jež se následně etabloval na teoretické úrovni v mnoha humanitních vědách, včetně té divadelní. Mohlo by se tedy zdát, že je v dnešní době takto textocentrický výzkum zpátečnický, věřím ale, že zkoumané vztahy uvnitř dramatických textů jsou prozatím probádány tak akorát, aby vybízely k bádání hlubšímu. V této práci bude k dramatu, potažmo divadelnímu textu, přistupováno z několika perspektiv – jako k součásti divadelního celku i jako k autonomnímu literárnímu dílu, jako ke komunikačnímu procesu i jako k sémiotické struktuře. Z této komplexity vyvěrá také největší výzva této práce – její metodologie.

Kdo přišel do kontaktu se současnou dramatickou tvorbou, jistě nazná, že její značná část má na první pohled s poezií mnoho společného. Graficky výrazná odsazení, potlačení fiktivního děje, dělení do veršů, nadpisy nebo přehršel básnických prostředků, jsou postupy objevující se v psaní pro divadlo zcela běžně zhruba od 80. let 20. století. Studie o proměnách evropské dramatiky však jmenují

¹ ČERVENKA, Miroslav. Úvod. In: JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 13. ISBN 80-85787-83-0.

poetizaci jako jednu z hlavních tendencí proměn psaní pro divadlo již od tzv. krize dramatu a umělecké moderny na přelomu 19. a 20. století a shodují se v tom, že se v takovýchto textech upozaďuje referenční funkce jazyka a do popředí přichází slovo jako takové, jeho estetické a ostenzivní vlastnosti. To je základ poetizačního procesu, jehož definicí zdaleka není jen to, že se text formálně podobá poezii.

Na poli divadelní vědy vzniklo několik studií věnujících se poetizačním tendencím v ohraničeném období a/nebo ve tvorbě konkrétních autorů, ambicí žádného z výzkumů proměn dramatiky však nebylo detailnější vysledování této tendence samotné.² Pro takové zkoumání nevznikla ani jednotná metodologie, jedná se totiž o výzkum na pomezí literární, jazykové a divadelní vědy. Prvním z cílů této práce je tedy nejprve vytvořit nástin toho, co by mohl být společný postup při zkoumání jazykových proměn dramatiky. Pro potřeby práce definuji pojmy *poetizace* a *divadelní text*, vymezím je např. proti na první pohled synonymickým pojmům *lyrizace* a *drama* a popíšu principy jejich využití. V podkapitole o jazykových funkcích shrnu jednotlivé jazykové funkce a primárně se zaměřím na funkci poetickou, pomocí níž proběhne následná analýza textů a jejich proměn. Tyto proměny pracují především s komunikačními modely a sledují jejich odlišnosti oproti textům předešlých období. Dalším cílem je historické shrnutí vztahu dramatu a poezie, respektive divadelního a poetického, a dovedení tohoto exkurzu až k začátku důkladnějšího zkoumání textů vzniklých od 60. let 20. století především v západoevropském uměleckém prostředí. V poslední řadě předznamenuji poetizační proměny spíše stylového, formálního až vizuálního charakteru. Na konci práce by mělo být jasné pojmové ukotvení, výčet a specifikace spektra sdružujících rysů poetizace a jejich působení demonstrováno na konkrétních textech.

² Významnou studií je v tomto ohledu např. práce Helgy Finter vztahující se k období umělecké moderny: VIZ FINTER, Helga. *Der subjektive Raum*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990. ISBN 3-8233-4100-6.

Pro pochopení poetizačních tendencí napříč texty druhé poloviny 20. století jsem zvolila systematický způsob práce. Vycházela jsem ze svého dlouhodobého zájmu o současnou dramaturgii, přičemž jsem si v některých textech začala všimnout opakujících se postupů přibližujících dané texty poezii, a to na úrovni jazykové a vizuální. Při průběžné četbě dalších textů zkoumaného období jsem odhalovala, že takové postupy lze zařadit do zastřešujících skupin poetizačních tendencí, kterými v práci nazývám jednotlivé podkapitoly analytické části a demonstruji je na příkladech textech. Jsem si zároveň vědoma rozsáhlého množství projevů poetizace v různých jazykových, oblastních, historických atd. modifikacích, a proto vybírám texty naplňující kategorii poetizace *par excellence* a jejich prostřednictvím tvořím návrh systematizace poetizačních tendencí evropské dramaturgie druhé poloviny 20. století.

Na začátku výběru literatury stály studie teatrologů a teatroložek publikovaných ve sborníku *Text a divadlo*, ve kterém především teatroložky Zuzana Augustová, Lenka Jungmannová a Tereza Pavelková podnikají podobně textocentrické analýzy a úvahy, jako byly ty směřující k této práci, a navíc pracují i s podobně současným materiálem.³ Společným jmenovatelem jejich příspěvků je opora v zásadní disertační práci Gerdy Poschmann *Der nicht mehr dramatische Theatertext*⁴, jejíž principy a zavedené pojmy vnesla do českého teatrologického prostředí Jitka Pavlišová v disertační práci *Vývojové tendence současné rakouské dramaturgie po roce 2000*.⁵ Vzhledem k mé indispozici ve znalosti německého jazyka budu přejímat postupy a často i překlady výše zmíněných autorek při využití pojmů stanovených právě Gerdou Poschmann. V jádru její a následně i této práce stojí teorie

³ MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. ISBN 978-80-200-3108-2.

⁴ POSCHMANN, Gerta. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997.

⁵ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramaturgie po roce 2000* [online]. Brno, 2012 [cit. 2023-04-07]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/zekto/>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

poetické funkce jazyka vypracovaná lingvistou Romanem Jakobsonem a popsána v souboru studií sesbíraných Miroslavem Červenou *Poetická funkce*.⁶ Ačkoliv se *Umění dramatu* Milana Lukeše z většiny omezuje na tradiční dramatickou strukturu, přičemž analyzované texty budou v linii vývoje dramatu spíše ty postdramatické, jeho divadelní aktualizace Jakobsonových pojmů je v mnoha ohledech nadčasová a bude přínosná i zde.⁷

V analytické části se budou jednotlivé analýzy krom těchto publikací opírat o literaturu týkající se dílčích jevů vybraných textů, jako je např. rytmizace nebo aspekt vnitřního hlasu, k nimž je velmi podstatná *Teorie lyriky* Jonathana Cullera.⁸ Ačkoliv se jedná o čistě literárněvědnou publikaci, koncepty v ní popsány byly vytvořeny s cílem co nejvyšší univerzality a přijdou vhod obzvláště v částech zabývajících se lyrizací jakožto jedním z aspektů poetizace. Doplněny budou interpretací společných rysů lyriky popsanou literární teoretickou Evou Müller-Zettelmann.⁹

Nakonec se budu věnovat kritice pramenů a definuji klíč, pomocí něhož probíhal výběr textů k analýze. Tato práce se zaměřuje výhradně na texty tzv. západní dramatiky, výhradně pak na autorky a autory z evropského divadelního prostředí. Jsou to právě jejich texty, které v průběhu 20. století zásadním způsobem narušovaly klasickou dramatickou strukturu a ovlivňovaly podobu současného psaní pro divadlo. Na začátku mého uvažování o poetizaci dramatu stály texty, které připomínají poezii pouhým letmým pohledem oka, konkrétně pozdější texty Caryl Churchill a Rolanda Schimmelpfenniga. Od těch jsem se vydala zpátky v čase

⁶ JAKOBSON, Roman a MIROSLAV ČERVENKA. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995. ISBN 80-85787-83-0.

⁷ LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987. ISBN 32-029-87.

⁸ CULLER, Jonathan D. *Teorie lyriky*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020. ISBN 978-80-246-4456-1.

⁹ MÜLLER-ZETTELMAHN, Eva. Lyrik und Metalyrik. In: CULLER, Jonathan D. *Teorie lyriky*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020, s. 54. ISBN 978-80-246-4456-1.

vystopovat poetizační tendence zhruba na přelom 19. a 20. století do období tzv. krize dramatu, kdy je v dramatech např. Augusta Strindberga, Henrika Ibsena nebo Maurice Maeterlincka narušován klasicistní dramatický ideál, pořád však jejich díla splňují většinu základních rysů dramatu.¹⁰ Více se těmto proměnám budu věnovat v kapitole historického exkurzu. Nakonec je vhodné zmínit, že texty, které v práci cituji a které byly v době jejich vzniku mnohdy zcela revoluční (např. texty Petera Handkeho), pochází často z německojazyčného divadelního prostoru. Ačkoliv se v práci budu snažit o co nejvyšší diverzifikaci vzorků, jisté míře dominance textů německých a rakouských autorů a autorek se nelze vyhnout.¹¹ Tento fakt souvisí i s fenoménem a etablováním režisérského divadla druhé poloviny 20. století, kdy režiséři preferovali inscenovat texty otevírající možnosti destruování a podřizování individuální autorské vizi.¹² V analytické části budou tedy použity primárně texty daného období, ve kterých je již přerod z klasické dramatické struktury do něčeho zcela jiného a nového jasně viditelný a nejedná se pouze o jakési novátorské náznaky.

¹⁰ SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969, s. 19-38.

¹¹ Na výběr má vliv i (ne)existence překladů – německá dramatika 20. stol. je u nás obecně překládanější než např. francouzská či maďarská.

¹² O fenoménu pojednává také Hans-Thies Lehmann. (viz LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2007, s. 35, 36, 56, 57. ISBN 978-80-88987-81-9.)

1. Teoretický aparát

„To, že za určitých okolností se [...] odchylky mohou začít jevit jako součást či podstata předávané informace, vědí zejména spisovatelé, zvláště pak básníci, kteří jazyk a řeč používají tvořivým způsobem a sémanticky využívají různých možností jejich ozvláštnění.“¹³

Divadelní věda se při práci s textem může obrátit hned na několik vědních oborů a teorií. Taková orientace výzkumu vyžaduje zapojení nástrojů divadelní a literární vědy, lingvistiky, sémiotiky a poetiky. Podobně jako o tom pojednává studie Pavla Janouška *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin*, na text v divadle bude nahlíženo jako na komunikační proces, přičemž bude zkoumáno především to, *jak* komunikuje a *jak* se tato komunikace mění. Hned v úvodních odstavcích své studie Janoušek zmiňuje situaci, kdy se recipient rozhodne dešifrovat jemu předávaný text (po vzoru Jakobsona komunikát) včetně odchylek od standardní podoby komunikace. Jako příklad uvádí dramatické texty, kterým záměrně chybí náležitosti klasické dramatické formy, jako je rozdělení textu na jednotlivé repliky nebo absence označení postav/mluvčích. Odchylka od normy se dle Janouška stává významotvornou, což jsou právě případy, jimiž se bude tato práce zabývat.¹⁴

Do úvahy připadlo i podrobení vybraných textů hlubší versologické analýze. Ve výjimečných případech, kdy je text složen z vázaných veršů, by však tento typ analýzy nebyl vhodný, a) protože jde o zkoumání již značně vzdálené divadelní vědě a znalostem s ní spojených, b) protože versologické analýzy se aplikují v zásadě na texty v jejich původním jazykovém znění. Jedině tak lze spolehlivě sledovat metrum,

¹³ JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 15-99. ISBN 978-80-200-3108-2.

¹⁴ JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin, s. 23, 24.

rýmové spony nebo pravidelnosti ve slabičné skladbě jednotlivých segmentů textu. Nakonec – není cílem této práce analyzovat dramatiku jako poezii, ale spíše poezii uvnitř dramatiky.

1.1 Text

Značně skloňovaným je v této práci pojem *text*, o němž jeho lingvistická definice mluví jako o záznamu psaného či tištěného jazykového projevu „*v rozsahu delším než věta, který je smysluplný, formálně i obsahově uzavřený, mající určitou funkci a podle druhu či typu textu i určitou strukturu, která se konkretizuje v interakci.*“¹⁵ Jiné pojetí textu tak, jak jej popsal např. Roland Barthes, vnímá text jako produkt kultury či umění obecně. V tomto pojetí je text tkanivem citací všech již existujících kulturních zdrojů a může jím být např. hudební skladba, obraz nebo taneční choreografie.¹⁶ Každý nový umělecký text je tak zároveň metatextem čerpajícím z již existujících znakových struktur, citujících již vzniklá díla. Lingvistka Julie Kristeva pak nevnímá *literární slovo* jako bod či ustálený smysl, ale jako místo střetávání textových ploch, prostor dialogu mezi psaním autora, adresáta nebo postavy a historického či aktuálního kulturního kontextu.¹⁷ Vzhledem k intertextuální povaze většiny zde analyzovaných děl přejímám všechny tyto přístupy k textu a vnímám jej nejen jako jednotku literatury, ale i jako artefakt kultury nutně se vztahující k jiným uměleckým artefaktům napříč diskurzy.

Tendence současné teatrologie jasně směřují k pojmovému rozdělení označení textu v divadle na text dramatický (drama) a divadelní, přičemž o dramatu lze

¹⁵ NEKULA, Marek. Text. In: *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny*. [online]. 2017 [cit. 2023-05-08]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/TEXT>

¹⁶ BARTHES, Roland. *Smrt autora* [online]. 75-77 [cit. 2022-02-10]. Dostupné z: https://monoskop.org/images/d/de/Barthes_Roland_1968_2006_Smrt_autora.pdf

¹⁷ KRISTEVA, Julie. *Slovo, dialog, román*. Praha: Pastelka, 1999, s. 7. ISBN 80-902439-3-2.

sebejistě mluvit zhruba do 50. let 20. století a k jeho základním rysům patří dialogičnost, dramatická situace a konflikt, dramatické postavy a jednání či vymezení fikčního prostoru a času. Označení divadelní text¹⁸ je závislé především na vlastnostech samotného textu (respektive jejich absenci) a vznik takových textů nelze striktně časově ohraničit, ale je možné alespoň uvést, že radikální vývoj dramatické formy až k jejímu úplnému nahrazení sleduje Gerda Poschmann od konce 60. let do poloviny 90. let 20. století. Hans-Thies Lehmann toto období zkoumá naopak skrze proměny v inscenační praxi a od 70. let 20. století mluví o postdramatickém divadle.¹⁹

Již od konce 60. let mění divadelní paradigma především autoři a autorky, z jejichž textů zcela mizí dosavadní dramatické konvence. Texty Petera Handkeho, Heinera Müllera či Elfriede Jelinek mnohdy neobsahují dějovost, časovou linearitu, rozdělení na dialogy a monology nebo hlavní a vedlejší text. Postavy jsou redukovány nebo zcela chybí. Vznikají pásma, asociační formy plynutí textu nebo jazykové plochy, na první pohled podobné dlouhým monologům, ale popírající funkce monologu. V Handkeho *Spílání publiku* (*Publikumsbeschimpfung*, 1966) a dalších *mluvených hrách* neexistuje jednání, ale *nositelé textu*²⁰ zviditelňující slovo jako takové. Tato vlastnost se označuje sebereflexe nebo autoreference a budu o ní mluvit jako o jednom ze základních aspektů poetizace v divadelních textech. Vzhledem k ukotvení mé práce v místy až hraničních textech vzniklých od druhé poloviny 20. století je důležité objasnit, že ačkoliv jsou v ní zkoumány proměny dramatiky a označení dramatika se vyskytuje i v názvu práce, může být v některých případech zatíženo konotacemi, které v analyzovaných textech již nejsou na místě.

¹⁸ Autorkou pojmu je Gerda Poschmann..

¹⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*.

²⁰ Také pojem Gerdy Poschmann.

1.2 Jazykové funkce

V této podkapitole přiblížím, jak funkce jazyka Jakobson dělí a jakým způsobem bude s nimi, a především s funkcí poetickou, v práci zacházeno. Pro demonstraci poslouží základní komunikační model: *mluvčí* posílá *sdělení adresátovi*, které aby mělo působnost, musí mít *kontext*. V divadle je tento proces samozřejmě složitější, ale nyní poslouží pro přiblížení jednotlivých jazykových funkcí tato varianta. Jakobson definuje šest jazykových funkcí: *referenční*, *emotivní (expresivní)*, *konativní*, *fatickou*, *metajazykovou* a *poetickou*.²¹

Referenční funkce odkazuje na *svět, ve kterém je sdělení řečeno*, na kontext sdělení, a něco o něm vypovídá. Lukeš tuto funkci přejmenovává na *kreativně zobrazující*: „Je tedy jejím prvním a globálním úkolem přinést informace o obsahu a charakteru dramatického světa; přesněji řečeno dramatický svět postupně vytvořit, prosadit jeho ústrojnost a dočasnou platnost a vymezit jeho vztah ke světu skutečnostnímu.“²² Jak už jsem zmínila, tato interpretace je omezena na dramatické texty, ve kterých lze počítat s existencí fikčního dramatického světa, s jeho fiktivním časoprostorem, který striktně dělí svět reálný od světa dramatu. V textech vybraných pro tuto práci referenční funkce ale častěji odkazuje přímo ke světu *skutečnostnímu*, ke světu autora, a tím se projevuje jeden ze znaků dramatických proměn – odkrytí autorského subjektu. S tímto principem přímo souvisí i funkce *expresivní*, kdy uvnitř dramatu mluví dramatická postava *sama za sebe*, vyjadřuje nějaký svůj vnitřní stav a pohnutky, ale reálným *mluvčím* je vždy autor textu, i když je zrovna *skrytý*, jako tomu je v klasickém dramatu.²³ S proměnou figurace, kdy dramatické postavy z textů mizí, se opět hranice *autor-vnitřní svět textu* stírá a autor mnohem více

²¹ JAKOBSON, Roman a Miroslav ČERVENKA. *Poetická funkce*, s. 74-105.

²² LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*, s. 60.

²³ Tamtéž, s. 63.

a otevřeněji formuluje vlastní myšlenky a pocity přímo ke čtenářstvu/diváctvu. Pro objasnění těchto změn budu nadále používat rozdělení na *vnější* a *vnitřní komunikační systém*.

Konativní (Lukeš: *apelativní*) funkce nezávisí na *mluvčím*, ale na *adresátovi* sdělení. Má jej ovlivnit, vybídnout nebo vyzvat. Může jít o vokativ nebo imperativ. Lukeš se zamýšlí nad tím, co je pro tuto práci důležité a opět potvrzuje nastíněné změny, že omezení apelativní funkce uvnitř komunikačního systému je většinou závislé na posílení apelativního aspektu vnějšího komunikačního systému. *Fatická* funkce řeči slouží k její organizaci nebo řízení, může jít např. o oslovení a pozdrav. *Metajazyková* funkce je tematizováním samotného kódu sdělení, mluvení jazykem o jazyku. Jednodušeji řečeno, jazykové učebnice jsou dokonalým příkladem metajazykové funkce. V dramatu se s touto funkcí můžeme setkat např. když každá postava mluví jiným jazykem a navzájem si nerozumí.²⁴

Uvedeny jsou zde jazykové (řečové) funkce tak, jak je stanovil Roman Jakobson a pro drama aplikoval Milan Lukeš, jehož použití jsem u části z nich konfrontovala se změnami v kontextu nedramatického textu. V lingvistice existují i jazykové funkce stanovené dalšími autory (Karl Bühler, Jan Mukařovský, Karel Horálek atd.), byly ale často revidovány autory samotnými nebo se staly v porovnání s Jakobsonovým návrhem nedostačujícími.

²⁴ LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*, s. 67-78.

1.2.1 Poetická funkce

„[...] slovo je pociťováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce. [...] slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní síly a hodnoty.“²⁵

Takto se podle Jakobsona projevuje básnickost. Jazyk díla se mění z referenčního na autoreferenční. V textech jsou slova využívána nejen jako zástupné znaky nějaké jiné skutečnosti či předmětu, ale je poukazováno na jejich specifické vlastnosti a možnosti. Není *jednáno* skrze to, co je *řčeno*, na místo toho slovo působí ve vnějším komunikačním systému přímo na reálného recipienta. Jazyk se zviditelňuje pomocí básnických prostředků, metafor, lyrických popisů, rytmizace atd. Princip zviditelnění textového média můžeme vnímat jako související s principem ostenze tak, jak jej formuloval Ivo Osolobě.²⁶ S touto možností pracuje i Pavel Janoušek v již zmíněné studii, kde tvrdí, že *oddramatizovaný* text se stává ostentizujícím, pokud předvádí *„tezovost jako takovou“*. Do kategorie ostenze pak zahrnuje i změny ve figuraci, kdy se postavy stávají pouze *nositeli textu*, a nemají tudíž žádnou vnitřní referenční funkci.²⁷

Dalším znakem poetické funkce je mnohoznačnost. Ta je podle Jakobsona centrálním rysem poezie, nutnou vlastností autoreferenčního, seberefektivního sdělení. V poetických sděleních se stává mnohoznačným nejen sdělení samo, ale i mluvčí a adresát, protože na straně mluvčího může být identita lyrického hrdiny

²⁵ JAKOBSON, Roman a Miroslav ČERVENKA. *Poetická funkce*. s. 31.

²⁶ OSOLSOBĚ, Ivo. Cours de théâtre(sti)que générale čili Kurs obecné teatri(sti)ky. In: JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin.

²⁷ JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. s. 15-99.

i fiktivního vypravěče a na straně druhé různé subjekty adresátů jejich sdělení.²⁸ Podobně přemýšlí i Jonathan Culler o lyrice. Ve své knize *Teorie lyriky* se mj. důkladně věnuje hledání a definování typů mluvčích v lyrických sděleních a zkoumá jejich proměnlivost, přičemž se vymezuje proti interpretaci lyriky jen jako zpodobnění jednání fikčního mluvčího. Popisuje komunikační procesy uvnitř a vně fikčního světa a mj. tvrdí, že současnější lyrika nevytváří mluvčí pronášející tvrzení uvnitř fikčního světa, ale rovnou formuluje výroky o našem světě. Na konkrétních básních demonstruje situace, kdy se v několika slokách např. promění tři různé lyrické subjekty a adresáty jejich sdělení jsou zároveň přímo oslovení čtenáři a současně vykonstruované objekty touhy, ke kterým mluvčí (lyrický subjekt) pronáší své prosby.²⁹

Jak jsem již zmínila, komunikační proces v divadle je složitý a poetická funkce jej dělá v přechodové fázi mezi dramatem a divadelním textem ještě komplikovanější. Na straně textu stojí, závisle na typu textu, fiktivní i reálný mluvčí (postava/autor/jiný typ mluvčího) a fiktivní adresát (jiná postava). Na straně adresáta stojí čtenářstvo a potenciální diváctvo, mezitímco poetizující se dramatické texty působí střídavě na adresáty uvnitř fikce a na reálné fyzické recipienty. Poetizace nejen v divadle znamená vyšší míru odkazování se na kontext sdělení – na reálný svět autorů, ale i reálný svět recipientů. V divadelním textu se mnohoznačnost komunikace projevuje také jevem zvaným *polyfonie*, kdy v jednom textu promlouvá více hlasů zároveň.³⁰ Lze o něm mluvit v případě značného odkrytí autorského subjektu, který je v promluvách postav kritický vůči reálnému okolnímu světu nebo vyjadřuje své pocity či názory *vlastním hlasem*. Polyfonie může být také přítomna

²⁸ JAKOBSON, Roman a Miroslav ČERVENKA. *Poetická funkce*, s. 96.

²⁹ CULLER, Jonathan. Induktivní přístup, s. 27-58. In: CULLER, Jonathan. *Teorie lyriky*.

³⁰ AUGUSTOVÁ, Zuzana. Teatralita textu, s. 147,149. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 139-150. ISBN 978-80-200-3108-2.

v textech, které využívají principu chóru, jako jsou např. texty Rolanda Schimmelpfenniga. Sdělení je v nich zprostředkováno ne nějakým subjektem uvnitř komunikačního systému, ale skupinou více neurčených vypravěčských subjektů stojících *nad textem*, v jeho vnějším komunikačním sdělení, oslovujících přímo adresáta.

Jakobson upozorňuje na možnost mylné interpretace, která by vedla k tomu, že označíme texty za takové, které mají funkci pouze poetickou. „Většinou je básnickost pouhou součástí složité struktury, ale součástí, která nutně přetvořuje ostatní prvky a spoluurčuje povahu celku [...] Nabývá-li v slovesném díle básnickost, poetická funkce významu směřodatného, mluvíme o poezii.“³¹ Toto upozornění potvrzuje univerzálnost Jakobsonova přístupu a předznamenává, že i nadále budu s jazykovými funkcemi pracovat ne odděleně, ale budu spíše sledovat jejich poměr, jinak řečeno: sledovat, jak se mění poměr ostatních funkcí, pokud je postupně upřednostňována funkce poetická. S tím také souvisí skutečnost, že poetizační tendence nikdy není v současném psaní pro divadlo ojedinělá a spolu s ní dochází při odklonu od tradiční dramatické formy k mnoha dalším sémiotickým i jiným změnám.

1.3 Poetizace vs. lyrizace vs. epizace

Pojmem *poetizace* je v naprostém základu myšleno zvýšené působení poetické funkce jazyka. Kdyby se však v jazykových proměnách textů sledovalo pouze působení poetické funkce, bylo by vcelku jednoduché po krátkém pozorování konstatovat, že většina divadelních textů 20. století se v jeho průběhu poetizuje ve vzestupné tendenci – je více autoreferenční, místy desémantizovaná, lyrická, zjednodušeně řečeno *umělečtější*. Když je něco nazváno *uměleckým* (např. film nebo

³¹ JAKOBSON, Roman a Miroslav ČERVENKA. *Poetická funkce*, s. 31.

právě text), je to často asociováno s komplikovanou či výrazně stylizovanou formou a méně často s věrohodnou reprezentací reality. *Artové/umělecké* mnohdy upozorňuje na své vlastní médium a prozkoumává jeho hranice. Výraz *poetický* se tedy výrazu *umělecký* značně přibližuje, oba jsou však velmi obecné. Pro začátek definuji poetizaci jako proměnu textů, při které dochází v první řadě k posílení poetické funkce jazyka, jež následně způsobuje jejich přiblížení se poezii na mnoha dílčích úrovních. Cílem této práce tedy je mj. objevit, co vše pod pojem poetizace spadá (s velkou pravděpodobností, že výsledek bude široký a pohyblivý výčet rysů, vlastností a procesů).

Lyrizaci v této práci vnímám jako jeden z dílčích aspektů poetizace, který se s ní neustále překrývá a doplňuje. Literární teoretička Eva Müller-Zettelmann uvádí tyto rysy lyriky, jež ji odlišují od ostatních literárních žánrů: 1) stručnost, 2) omezení fikční složky, 3) intenzivnější formální uspořádání, 4) vyšší míra estetické autoreference, 5) vyšší míra odchylky od jazykového normálu, 6) vyšší míra epistemologické subjektivity.³² Je až překvapivé, kolik z těchto rysů je již uvedeno výše jakožto hlavní znaky poetizace. Důraz bych v tomto případě krom již zmíněných bodů kladla na subjektivitu v mnoha jejích podobách. Samotné vnímání lyrična je něčím nesmírně subjektivním a intuitivním, předurčeným obecným citem pro jazyk. Vnímám tedy jako problematické exaktně oddělit pojmy poetizace a lyrizace, avšak minimální ohledání hranic těchto dvou jevů si tato práce klade za cíl.

Proces *epizace* funguje na podobném principu překračování hranic vnějšího a vnitřního komunikačního systému jako proces poetizace, nesmí ale být zaměňován. Epizující se drama totiž tuto hranici překračuje, ale za tím účelem, aby pomocí

³² MÜLLER-ZETTELMAANN, Eva. *Lyrik und Metalyrik*, s. 54.

referenční jazykové funkce podala svědectví o vnitřním fikčním světě dramatu nebo inscenace. Epizující se drama je také úzce spjato s inscenační praxí epického divadla, tudíž mluvčím a tím, kdo vystupuje ze světa dramatu do světa recipientů, je často herec veden režisérem, ne sám autor/dramatik (ten pro tuto úlohu případně vyhradí konkrétní postavu nebo části textu). V případě zakladatele tohoto žánru Bertolta Brechta šlo navíc o dramatika a režiséra v jedné osobě, což celému procesu epizace značně pomáhalo. Pomocí událostí, dění a jednání uvnitř fikčního světa dramatu komentuje/kritizuje mluvčí svět reálný a tím, kdo si tento celkový obraz nakonec tvoří, je recipient.

1.3.1 Další znaky poetizace

Dalšími znaky, které budou v analyzovaných textech sledovány, je např. jejich grafické uspořádání. Především v divadelních textech od 90. let 20. století je možné opětovně se setkat se s veršovaným divadelním textem, ačkoliv nejrozšířenější byl samozřejmě v historických obdobích jako antika nebo klasicismus. Zde je však třeba rozlišit verš *volný* a *vázaný*, přičemž uvedené příklady budou využívat převážně verše volného, ve kterém nelze sledovat pravidelné metrické schéma nebo rýmovou skladbu. Budu sledovat proměny verše ve vztahu ke struktuře divadelních textů, ve které často nelze mluvit o verši v jeho původní podstatě. Takové transformace lze vidět mimo jiné, když se původní scénické poznámky jako *Pauza.* nebo *Pomlka.* stávají v pozdějších textech mezerami mezi jednotlivými verši (původně replikami), a prázdná místa v textu tak nabývají významu. Tento jev souvisí s kategorií (vnitřního) hlasu recipienta, o které Culler říká, že některé způsoby uspořádání textů do řádků udávají pokyny pro specifickou hlasovou realizaci.³³ Poetická funkce má vliv i na takové netradiční členění textu, kdy konvenční dělení na scény, obrazy či

³³ CULLER, Jonathan. *Teorie lyriky*, s. 51.

výstupy a následně jednání mizí a místo něj přichází např. nadpisy a názvy jednotlivých textových úseků. Zkoumány budou nakonec i proměny ve stylu psaní – výskyt básnických prostředků, míra obrazotvornosti a lyrické pasáže.

2. Drama a poezie v krátkém historickém exkurzu

V této kapitole popíšu proměny vnímání dramatu jako součásti poezie a zdrojem mi k tomu bude opět publikace *Umění dramatu* Milana Lukeše, která problematiku stručně shrnuje. Stejně jako u většiny dramatické tvorby, lze i zde hledat kořeny v antice, kdy již Aristoteles vnímal tragédii jako nejvyšší básnický druh.³⁴ Dokladem antického vnímání mohou být múzy – Thaleia, múza veselého básnictví a komedie a Melpomené, múza tragédie. V Aristotelově *Poetice*³⁵ je jedním ze čtyř základních pojmů tzv. poiesis³⁶ – nauka o kompozici dramatu. Culler k tomuto podotýká, že Aristotelův spis pojednává pouze o mimetickém básnictví, čili básnictví, jež zpodobňuje jednání a nezahrnuje jeho lyričtější formy.³⁷

Antická dramata měla složitou veršovou výstavbu – básník byl synonymem dramatika, ale i sám Aristoteles v úvodu *Poetiky* uvedl definiční problém. Povzdychl si, že pojem básnění je spojován s jakýmkoliv druhem verše a podle toho dělí básníky na elegiky nebo epiky, přičemž však ignoruje, že takoví „básníci“ mohou veršem vydat třeba fyzikální nebo lékařský spis. Aristotela tedy trápilo, že je básnictví často definováno pouze formou, avšak nepostihuje to, že opravdové básnictví má mnoho

³⁴ LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*, s. 81.

³⁵ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Orbis, 1962. ISBN 11-009-62.

³⁶ Ze starořeckého ποιέω, tzn. dělat, tvořit. Také „aktivita, při které člověk vytváří něco, co předtím neexistovalo.“ Zdroj: Poiesis. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2022-02-10]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Poiesis>

³⁷ CULLER, Jonathan. *Teorie lyriky*. s. 17.

dalších náležitostí, jako je rytmus nebo melodie.³⁸ Přístup antický se v něčem shodoval s přístupem současným – básnické postupy se prolínaly všemi druhy textů. Lukeš dále zmiňuje tzv. synkretické pojetí, ve kterém se za poezii považovala celá umělecká literatura. Toto pojetí prolínající se humanismem i klasicismem „*vyvrcholilo u romantiků, pro něž bylo drama poezií ‚úplnou‘, zahrnující i lyriku i epiku...*“³⁹.

Veršem psal i William Shakespeare, který ve svých dramatech používal tzv. blankvers – nerýmovaný verš o pěti jambických stopách. Koncem první třetiny 18. století se do tragédie poprvé začala dostávat próza a k Shakespearovi se později v obraně veršovaného dramatu odvolávalo mnoho romantických spisovatelů. Roku 1897 bylo publikováno veršované drama *Cyrano z Bergeracu* Edmonda Rostanda, veršované drama zůstalo i v díle W. B. Yeatse, který se v něm odkazoval na irskou lidovou poezii. Později tuto formu využíval i T. S. Eliot, který roku 1935 napsal drama *Vražda v katedrále* a v eseji *Poezie a drama* pojednával mj. o hudebním potenciálu verše v dramatu.⁴⁰

Poslední třetina 19. století je charakteristická příklonem k realismu, především v dramatech Čechova a Ibsena, tudíž i definitivním příklonem k próze. Potřeba přiblížit se opravdovému životu a reflektovat sociální témata sice téměř vymýtila verš jako formu dramatu, to však neznamená, že by se v dramatech poetická funkce přestala vyskytovat. To je ostatně dle Jakobsonových definic v uměleckém textu nepravděpodobné. Dominujícími však byla funkce referenční a expresivní, promluvy postav se měly co nejméně lišit od promluv z reálného života, napodobující reálnou řeč.

³⁸ ARISTOTELES. *Poetika*, s. 36.

³⁹ LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*, s. 81.

⁴⁰ ELIOT, Thomas Stearns. *Vražda v katedrále*. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 89. ISBN 23-008-71.

Současně se ale s novými uměleckými směry v období moderny objevuje poetizování prozaického dialogu čím dál častěji a je typické např. pro symbolistní dílo Maurice Maeterlincka nebo Augusta Strindberga. Maeterlinckovy postavy vystavené beznaději a jasně směřující vstříc osudu, který znamená smrt, vůbec nevytváří konflikty nebo dramatické napětí, ale vedou pomalé dialogy, ve kterých se řeč osamostatňuje a postavy mluví až chóricky. Szondi uvádí příklad, kdy se Maeterlinckova hra *Slepci* (*Les Aveugles*, 1890) rytmitizuje střídáním otázek a odpovědí, což je postup, který budu v práci později také zkoumat.⁴¹ V Strindbergových *sledech výjevů a snů*, např. ve *Hře snů* (*Ett drömspel*, 1901) se odkrývá autorský subjekt v autobiografických motivech, mizí dějovost a jazyk je místy vysoce básnivý:

„DCERA Co na mně vidíš?

DŮSTOJNÍK *Krásu, která je vesmírnou harmonií – tvoje postava má linie, které se vyskytují pouze v drahách sluneční soustavy, v nádherně rozeznělé struně, ve chvění světla – Jsi dítě nebes...*“

[...]

„INDROVA DCERA *Ted' mrak můj klesá, najednou se dusím... / Ne vzduch, leč dým a vodu dýchám... / Ta tíže, stahuje mě dolů, dolů, / již cítím, vše jak na bok naklání se, / ten třetí svět as není světem nejlepším...*“⁴²

Tímto obdobím dramatiky začíná tzv. krize dramatu, při které se začala projevovat nedostatečnost tradiční dramatické výstavby a výše zmínění autoři ji ve svých dílech narušují. V Čechovových dramatech se objevují významově vyprázdněné repliky a místo plnohodnotného dialogu jsou zařazovány tzv. solilogické promluvy⁴³, ve kterých postavy na první pohled reagují na postavu

⁴¹ SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. s. 58.

⁴² Hra snů. STRINDBERG, August. *Hry II*. V Praze: Divadelní ústav, 2004, s. 306 a 367. ISBN 80-7008-159-7.

⁴³ PAVLIŠOVÁ, Jitka. Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000, s. 90-93.

druhou, ve skutečnosti však pokračují ve své promluvě a zahleděny samy do sebe rozvíjejí své vlastní téma. Takové promluvy pak do jisté míry působí jako monology, spíše než dialogy. Ibsen zase spojuje vnitřní a vnější svět dramatu výběráním výsostně aktuálních společenských témat a kritikou negativních společenských rysů. Klasickou dramatickou formu narušuje tím, že v jeho dramatech se události neodehrávají v rámci děje *ted'* – v dramatické přítomnosti, ale staly se před ní a v rámci textu už se pouze odkrývají jejich následky.⁴⁴

Jak poznamenává Peter Szondi, zhruba od roku 1890 současně s krizí dramatu a v celém průběhu první poloviny 20. století se v evropské dramatice objevovaly opakované pokusy o záchranu a návrat k tradiční dramatické formě. Ať už šlo o pokusy naturalistické, jednoaktovky, konverzační hry nebo existencialistické drama, čím dál více se svazující dramatické konvence ukazovaly jako nedostačující.⁴⁵ Celým tímto obdobím krize a hledání nové formy se spontánně prolínaly poetizační tendence většinou spojené právě s porušováním dramatického ideálu. V 60. letech pak byla uzavřenost dramatické formy definitivně překonána a díky tomu se v textech otevřelo pole pro radikální proměny a jazykové experimenty, i proto se na toto období v práci zaměřím.⁴⁶

Myšlení o poetičnu a divadle lze nakonec demonstrovat i na několika příkladech z tuzemského kontextu, významně se otisklo v rovině teoretické, a to především v estetice 1. poloviny 20. století. Otakar Zich v úvodu *Estetiky dramatického umění* vyjímá činohru spolu se *zpěvohrou* z kategorie básnictví a uvádí to jako zásadní

⁴⁴ SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*, s. 21-38.

⁴⁵ Tamtéž, s. 81-103.

⁴⁶ Jsem si vědoma toho, že tyto proměny značně souvisí s obdobím postmoderny a mají hlubší kořeny v evropské celospolečenské proměně nálady na základě nedůvěry v základní mezilidské hodnoty po druhé světové válce. Zkoumat tento vztah hlouběji by však zahrnovalo zapojení mnoha dalších vědních oborů a vzhledem ke kapacitám bakalářské práce si to nemohu dovolit a není to předmětem této práce.

východisko jeho knihy. Dále pak používá označení *dramatické umění*.⁴⁷ „Pohlédneme-li na drama bez dobového zaujetí, shledáme nutně, že je zároveň i básnickým druhem sourodým a rovnoprávným s lyrikou a epikou, i jednou ze složek divadla; svým uměleckým zaměřením může se ovšem přiklánět někdy k tomu, jindy k onomu pólu. Vývoj básnictví byl by bez dramatu, básnického útvaru dialogického, nemyslitelný, a stejně i vývoj dramatu bez básnictví: bez ustání napájí se drama ze zdrojů lyriky a epiky i naopak vykonává na tyto sousední útvary vliv,“⁴⁸ uvádí Jan Mukařovský v článku *K dnešnímu stavu teorie divadla*. Studie Jiřího Veltruského *Drama jako básnické dílo* pak, ačkoliv je striktně strukturalistická a analyzuje díla dramaticky konvenční, komplexně demonstruje principy poezie na širokém spektru příkladů (Gogol, Čapek, Shakespeare atd.).⁴⁹ Roku 1940 napsal Vítězslav Nezval jevištní báseň *Manon Lescaut*. Veršované drama v jeho původním slova smyslu, dodržující veršový systém, dohlížející na přízvučné a nepřízvučné slabiky a jejich počty či užívající pravidelného rýmu, je v českém kontextu od druhé poloviny 20. století až po současnost spíše ojedinělým úkazem. Pokud již vznikne, nebo jsou takto vystavěny alespoň jeho části, sleduje spíše cíl parodizace vznešenosti nebo tvoří záměrné aluze na historický materiál.⁵⁰

V této části byly krátce shrnuty vybrané historické přístupy k dramatu jako součásti básnictví a případy spojující a ovlivňující vztah poetična a dramatu. Vzhledem k téměř úplnému vymizení veršovaného dramatu tak, jak jej známe z historických epoch, a k plnému osamostatnění dramatu od ostatních literárních druhů, se bude v dalších případech toto propojení projevovat především skrze specifickou přehodnocující jazykovou strukturu nové dramatiky.

⁴⁷ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986. ISBN 403-22-856.

⁴⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *K dnešnímu stavu teorie divadla*. Brno. Dostupné také z:

https://is.muni.cz/el/phil/jaro2019/DVQ010/um/Mukarovsky_TEORIE_DIVADLA.pdf

⁴⁹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-7577-952-6.

⁵⁰ KOLÁR, Robert. K současnému českému veršovanému dramatu. In: MERENUS, Aleš, va MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 117-131. ISBN 978-80-200-3108-2.

3. Poetizační tendence

V analytické části práce budu již specifické rysy poetizace demonstrovat na jednotlivých textech, a především budu sledovat spojující tendence pro určitá období dramatiky nebo autory. V každé kapitole charakterizuji, na jakém materiálu budu tyto poetizační tendence dokládat a vytvořím tak časovou osu textů a autorů ve vztahu k jejich poetickým postupům. Použila jsem texty druhé poloviny 20. století, přičemž jsem při jejich postupném čtení podle data vzniku od 50. let až po současnost sledovala právě ty rysy, jež budou obsaženy v nadpisech jednotlivých podkapitol, a které tvoří určité zastřešující postupy pro jednotlivé poetizační tendence. Z každé podkapitoly by tedy mělo být evidentní, co je pro danou tendenci charakterizující a na konci práce by tak mělo vzniknout spektrum možností poetizačních postupů napříč časem a evropským kontextem.

3.1 Přejímové texty – poetizace ve službách absurdity

Značná část evropské dramatiky 50. let spadá do žánru absurdního dramatu. Texty Samuela Becketta, Harolda Pintera nebo Eugena Ionesca ještě zachovávají dramatickou formu, ale zevnitř ji naprosto narušují absencí lineární dějové linky a psychologizace postav či významovým vyprázdněním replik. Co se poetizace týče, sleduji v některých textech tohoto období tendenci rytmizace pomocí opakovaných krátkých replik s podobným počtem slabik a podobným rytmem. Ty se vyskytují např. ve formě krátké otázky a úsečné odpovědi, jak to vidíme v dramatu *Narozeniny* (*The Birthday Party*, 1957) Harolda Pintera:

„GOLDBERG (*vstane a přejde ke Stanleyemu*): *Kdy jste sem přišel?*

STANLEY: *Loni.*

GOLDBERG: *Kde jste byl předtím?*

STANLEY: *Jinde.*

GOLDBERG: *Proč jste přišel sem?*

STANLEY: *Bolely mě nohy!*

GOLDBERG: *Proč jste tu zůstal?*

STANLEY: *Bolela mě hlava!*

GOLBERG: Užíval jste něco proti tomu?
STANLEY: Ano.
GOLDBERG: Co?
STANLEY: Užívací sodu.
GOLDBERG: Enosovu nebo Andrewsovu?
STANLEY: En – An –“⁵¹

V prvních osmi replikách je jasně stanovený rytmus. Otázka má v českém překladu pět slabik, odpověď dvě, později šest. Melodie je tvořena tím, že na konci otázky stoupá, náhle zase s krátkou větou oznamovací klesá – to se opakuje. Než se rytmus opět naruší a zpomalí, je rytmická sekvence zakončena údernou replikou „Užívací sodu.“ Zpomalení je objasněno tím, že Stanley znejistí s odpovědí. Podobný princip lze vidět v úryvku z dramatu *Konec hry* (*Endgame*, 1957) Samuela Becketta. Rytmyzace spočívá v opakujiících se desémantizovaných promluvách, které mnohdy nevypovídají tolik o dramatické situaci nebo postavách, ale spíše navozují atmosféru beznaděje a prázdnoty. I zde opakované otázky vytváří napříč textem pomyslnou melodii:

„*Hamm* Jaks na tom s očima?
Clov Zloběj.
Hamm Jaks na tom s nohama?
Clov Zloběj.
Hamm Ale hýbat se můžeš.
Clov Můžu.
Hamm (prchlivě) Tak se hni!“⁵²

Repetice je mimo jiné obvyklým prvkem absurdního dramatu a opět slouží žánru samotnému, podtrhuje nesmyslnost situace. Již v údajně prvním absurdním

⁵¹ JELLCOE, Ann, Harold PINTER a N. F. SIMPSON. *Anglické absurdní divadlo*. Praha: Orbis, 1966. s. 223.

⁵² BECKETT, Samuel. *Konec hry: Drama*. Praha: Divadelní a literární agentura, 1994, s. 7. ISBN 80-203-0208-5.

dramatu *Plešatá zpěvačka* (*La Cantatrice Chauve*, 1950) Eugena Ionesca se takové repetice vyskytují:

„PAN MARTIN: *Můj Bože, jak je to zvláštní! Já také pocházím z města Manchesteru, paní!*

PANÍ MARTINOVÁ: *Jak je to zvláštní!*

PAN MARTIN: *Jak je to zvláštní! Jenže, já, paní, jsem opustil město Manchester asi před pěti týdny.*

PANÍ MARTINOVÁ: *Jak je to zvláštní! Jaká neuvěřitelná shoda! Já, pane, jsem také opustila město Manchester asi před pěti týdny.*

PAN MARTIN: *Odjel jsem vlakem v 8,30 ráno, který přijíždí do Londýna ve tři čtvrtě na pět, paní.*

PANÍ MARTINOVÁ: *Jak je to zvláštní! Jak je to podivné! A jaká shoda! I já jsem jela stejným vlakem.*

PAN MARTIN: *Můj bože, jak je to zvláštní! [...]*⁵³

Na začátcích replik se opakují provolání „*Můj bože*“ a „*jak je to zvláštní*“, na koncích pak oslovení *paní* a „*před pěti týdny*“, čímž se tvoří anafory a epifory. Celkově jde o podtržení cykličnosti a absurdnosti situace, ve které si manželský pár vyměňuje slovníkové fráze a chová se, jako by toho druhého potkal poprvé v životě.

K ozvláštňování promluv pomocí básnických prostředků v dramatech 50. let nedochází často, vzhledem k tomu, že mají stále napodobovat běžnou lidskou řeč. Přirozenému lidskému jednání se pak vzpírají především skrze samotné dramatické situace, ne skrze poetický jazyk, případně pomocí toho, že takový jazyk zbaví významů. Vnímám tedy dvě možnosti, kdy k poetizaci v textech 50. let dochází. Je to a) za účelem humoru, např. když Stanley oslovuje Meg: „*Ty jsi taková včerejší země, vid’?*“⁵⁴ a b) poetizace slouží ilustraci a prohloubení absurdity, tudíž je podmíněna a ve službách žánru.

⁵³ IONESCO, Eugène. Hry. Praha: Orbis, 1964, s. 14.

⁵⁴ JELLICOE, Ann, Harold PINTER a N. F. SIMPSON. *Anglické absurdní divadlo*, s. 197.

3.2 Poetizace aluzí a citací

Jak uvádí Petr Zapletal ve článku *Co je aluze*⁵⁵, citace i aluze jsou intertextuálním prostředkem, čili patří do kategorie intertextuality. Mezi konstitutivní vlastnosti *aluze* podle něj patří mj. následující: a) odkazuje vždy mimo dané dílo; může jít o narážku na jiné dílo či jeho fragment (např. postava nebo událost), na reálnou osobu, historické období, kulturní kontext atd.; b) je záměrně a vědomě tvořena autorem, což ji odlišuje od intertextuální vazby, která může vzniknout nevědomě; c) nemusí být čtenářem rozeznána, což však nevede k dezinterpretaci díla – dílo literárně funguje i bez toho, aniž by čtenář odkazy k jiným dílům vnímal; d) jelikož jde o prostředek intertextuality, estetická účinnost aluze se rodí „mezi texty“; má implicitní/nepřímou povahu, která od čtenáře žádá aktivitu při svém odhalování.⁵⁶ Zejména poslední bod jasně naznačuje, že jelikož aluze působí na čtenáře, a navíc jej vybízí k aktivitě, jedná se prostředek využívající poetickou funkci jazyka. Aluzi je také potřeba odlišit od *citace*, která je definována jako *přímý a explicitní přenos jednoho textu do druhého*.⁵⁷

Jak jsem již zmínila, texty druhé poloviny 20. století se vyznačují vysokou mírou intertextuality. V této podkapitole budu pracovat s těmi, které používají intertextualitu záměrně a tvoří tak opakované aluze a citace, ze kterých následně vychází jejich specifické poetično. Jako první budu analyzovat text Petera Weisse, jehož celý název je *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade (Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter*

⁵⁵ ZAPLETAL, Petr. Co je aluze. In *Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis*, 2004, **2004**(V 7), s. 51–63.

⁵⁶ Tamtéž, s. 52–53.

⁵⁷ Tamtéž, s. 52

Anleitung des Herrn de Sade, 1963), obvykle zkracováno na *Marat/Sade*. V tomto textu lze sledovat mnoho poetizačních postupů a vzhledem k době jeho vzniku jej považují za v tomto ohledu značně inovativní. Dále budu již více okrajově pracovat s texty *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* (*Rosencrantz & Guildenstern are Dead*, 1966) Toma Stopparda a o více než desetiletí novějšími díly Elfriede Jelinek *Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb Opyry společnosti* (*Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, 1977) a Heinerja Müllera *Kvarteto* (*Quartett*, 1982).

3.2.1 *Marat/Sade*

Divadelní hra napsaná roku 1963 Peterem Weisssem pojednává o dobách Velké francouzské revoluce a pracuje s principem *divadla na divadle*. Pacienti Charentonského ústavu pro psychicky choré zde předvádí příběh o zavraždění Jeana Paula Marata, který režíruje markýz de Sade. Do inscenování pravidelně vstupují svými připomínkami ředitel ústavu Coulmier i de Sade, který nestojí jen vně předváděné hry, ale zároveň uvnitř ní hraje sám sebe a vede místy až filozofické dialogy s Maratem o povaze revoluce a potřebě násilí při velkých společenských změnách. Princip *divadla na divadle* komplikuje fungování komunikačních systémů uvnitř díla, jelikož postavy komunikují jak v připravované inscenaci, tak jakožto její přihlížející a hodnotící, kteří tuto hranici překračují a mohou i střídat zastupování postavy nebo sami sebe („sám sebe“ je však relativní, jelikož jde také jen o postavy vykonstruované autorem). Jde tedy o několik navzájem se prolínajících komunikačních systémů.

Celý text *Marat/Sade* je psaný veršem, a to hned několika druhy.⁵⁸ Překladatel Ludvík Kundera v doslovu k vydání hry popsal tyto druhy: a) volný verš gestického typu, kterým jsou psány nejdůležitější části hry, především rozhovory Marata a Sada; b) bezrozměrný verš vázaný rýmem, který používá především postava Coulmiera na začátku a konci textu; c) áriový či litanický verš; d) zpěvní verš pro postavy čtyř zpěváků; e) velmi specifický a do češtiny údajně nepřeložitelný verš postavy Vyvolávače.⁵⁹ Některé druhy veršů zde samy o sobě fungují jako intertextuální prostředky. Litanie jakožto náboženské prosebné modlitby čerpají z církevního diskurzu a zde mají parodickou funkci. Ve třináctém obraze nazvaném *Maratova liturgie* slouží ne ke vzývání křesťanských duchovních bytostí, ale ke kritice církve a jejím vztahu s monarchií.⁶⁰ Litanie v textu také doprovázejí výjevy veřejných poprav – obvykle se v nich totiž prosí o odpuštění. Postavy sester je odříkávají, mezitímco Sade detailně popisuje odporné mučení a popravu Roberta-François Damiense metodou utržení končetin. I v takto explicitní části textu je použito mnoho básnických prostředků:

*„na klouby mu přivázali čtyři lana
a popohnali je
a koně nezvyklí na tuto práci vláčeli ho*

po celou hodinu

aniž ho roztrhli

[...]

⁵⁸ Mohla jsem porovnat překlad anglický a český a oba jsou podstatně odlišné, co se uspořádání slov do veršů týče. V obou případech musel hrát roli cit překladatele pro básnictví a zkušenost s poezií, jelikož verše jsou děleny tak, aby text plynul, ale zároveň dělal pomocí odsazování vhodné pauzy v plynutí nebo gradoval. Ludvík Kundera byl kromě překladatele a dramaturga i autor, jehož tvorba čítala obsáhlé básnické dílo, se kterým jsem dobře obeznámena. Budu pro tuto práci tedy předpokládat, že jeho překlad, který „...se snažil nebýt otrocký, ale na druhé straně příliš nefantazírovat...“ je vhodný pro tuto analýzu, a ačkoliv místy možná budu analyzovat spíše překlad než originální text, pokusím se popisovat rysy, které se projevují na obou těchto autorských úrovních.

⁵⁹ KUNDERA, Ludvík. Překladatelova poznámka. In: WEISS, Peter. *Marat/Sade*. Praha: Artur, 2018, s. 121-124. ISBN 978-80-7483-077-8.

⁶⁰ WEISS, Peter. *Marat/Sade*. Praha: Artur, 2018, s. 34-37. ISBN 978-80-7483-077-8.

*a přihlížel tomu co se s ním tropí a obracel se na nás
a svým hlasem nám dával najevo že žije
a když mu vyrváli jednu nohu a pak druhou
pořád ještě žil jen slaběji mluvil
a posléze visel jako krvavý pahýl s klátící se hlavou
a už jen sténal a zíral na krucifix
který mu nastavoval zpovědník*

(V pozadí zaznívá polohlasně mumlaná litanie)⁶¹

V úryvku lze sledovat nadměrné používání spojek (polysyndeton) a graficky výrazné odsazení, které může s ohledem na vnitřní hlas, o kterém mluví Culler, znamenat pauzu v plynutí či chvíli ticha. Culler dává čtenářův vnitřní hlas do vztahu právě s prostorovým rozmístěním textu, kdy je v takto výrazně uspořádaných verších čtenář vyzýván, aby je pojímal jako dechová uskupení a na koncích veršů a slok se odmlčel.⁶² Takové uspořádání v prostoru může tedy dávat pokyn pro hlasovou realizaci při inscenování textů, místo tradičně používaných scénických poznámek indikujících místa, kde postava udělá „dramatickou“ pauzu.

Dále v úryvku chybí interpunkce, která je buď nahrazena odsazením dalšího verše nebo chybí zcela, což je postup velmi typický pro volný verš již od počátků moderny a prolíná se celým tímto dílem. Použitý volný verš je zde Ludvíkem Kunderou popsán jako gestický, což je pojem použitý Bertoldem Brechtem, kdy o vlastní poezii psané volným veršem řekl, že je určena k přednášení, nikoliv k tichému čtení.⁶³ Postavy jsou v *Marat/Sade* psychologicky a historicky vykresleny, čímž ještě spadají do kategorie dramatu, mluví však volným veršem, čímž se

⁶¹ WEISS, Peter. *Marat/Sade*, s. 32

⁶² CULLER, Jonathan D. *Teorie lyriky*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020, s. 51. ISBN 978-80-246-4456-1.

⁶³ POVEJŠIL, Jaromír. K jedné Brechtově nerýmované básni s nepravidelnými rytmy. *Slovo a slovesnost*. 1977, **38**(4), 340-343.

přibližují kategorii současných divadelních textů. Kundera také zmiňuje, že Coulmierovy promluvy jsou sice děleny do veršů, ale ve skutečnosti jde spíše o prózu. Takový postup, kdy se verš stává pouze formálním až vizuálním aspektem, bude také charakteristický pro některé pozdější divadelní texty. Na vybraném úryvku a popsání jazykových specifikací lze poukázat na jeden charakteristický rys poetizace dramatických textů – napětí mezi tím, *co* je popisováno a *jak* to je popisováno. Hrubé obrazy explicitního násilí jsou předávány recipientům (a obzvláště čtenáři vnímajícímu i vizuální stránku díla) užitím básnických prostředků a vzniká tak protichůdné napětí vzletného jazyka a pokleslé reality.

3.2.2 Další příklady (inter)textů

V předchozí podkapitole jsem analyzovala poetizaci spojenou s aluzemi, hra Toma Stopparda *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* však zavádí poetické prvky pomocí doslovné citace. Hra sleduje osudy okrajových postav Rosencrantze a Guildensterna ze Shakespearovy tragédie *Hamlet, princ dánský*. Rosencrantz a Guildenstern se loptí prázdným prostorem, jsou zmítáni vnějšími vlivy, občas s někým interagují a snaží se pochopit svoji roli v Hamletově světě. Žánrově dílo také spadá do kategorie absurdního dramatu, pro tuto práci je však důležité, jakým způsobem doslovná citace generuje další poetické aspekty textu. Většina textu se skládá z „výplní“ původního Shakespearova dramatu – je ukázáno to, co dělaly postavy Rosencrantze a Guildensterna, mezitímco nevystupovaly v *Hamletovi*. Guildensternova mluva je sice místy plná metafor, bohatá na slovní zásobu a filozofická vyjádření, oba však mluví relativně běžnou řečí:

„Guildenstern: [...] Ve své nejhlubší podstatě jsem ten typ člověka, který hází mincí s hlavou na lici i na rubu a sází sám proti sobě, aby tak soukromě odčinil hříchy dávno zapomenuté minulosti.“⁶⁴

Jakmile však na scénu přijde Claudius a Gertruda, používají všechny čtyři postavy zcela totožné znění promluv jako v původním Shakespearově textu – pětistopý jambický verš (blankvers). Tento princip se opakuje až do tragického konce. Kontrast mezi současným, místy hovorovým a archaickým jazykem poukazuje na jazyk sám, tomu přidávají hříčky se slovy a promluvy, ve kterých povahu slov reflektují samy postavy:

„Guildenstern: Opravdu, těžko říct – někteří králové mají paměť děravou, jiní zas, abych tak řekl – co by však mohl být opak...?“

Rosenkrantz: Ano – ale...

Guildenstern: ...sloní...že by sloní paměť?

Rosenkrantz: Neptám se, jak dlouho, ale kolik si toho pamatuje?

Guildenstern: Má fenomenální paměť – je to nezapomenutelně nezapomnětlivý král, jeho paměť je opravdu královsky sloní.

Rosenkrantz: S čím si to pohráváte?

Guildenstern: Se slovy, se slovy. Ničeho jiného se chytat nemůžeme.“⁶⁵

Jako aluze je psán i podstatně pozdější text Heinera Müllera *Kvarteto*, v němž jsou dialogy postav Merteuil a Valmont jedním rozsáhlým odkazem na *Nebezpečné známosti*, což je uvedeno i v úvodu hry (stojí zde: podle Laclose). Tento divadelní text si bere z původního díla pouze dvě postavy, detailně pitvá jejich vztah a cizeluje jejich nevšední a zvrácené osobnosti. *Kvarteto* je psané poetickým jazykem, který však

⁶⁴ STOPPARD, Tom. *Hry*. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 10. ISBN 80-7008-131-7.

⁶⁵ Tamtéž, s. 31.

vychází přímo z původního materiálu. Básnický jazyk je tu jazykem klasických francouzských románů a jsou v něm stavěny vzletné metafory, opět o pokleslých činech. Takto je např. popisován akt svedení patnáctileté panny jejímu nastávajícímu: „Napadlo mě, že by vás mohlo potěšit projet se potají na panně a to krásné zvíře Gercourta korunovat nepostradatelnými parohy, a to ještě dřív než nastoupí svůj myslivecký úřad a všichni pytláci metropole vtrhnou do jeho lesa, aby si zajistili účast na vyzdobení jeho hlavy. Buďte dobrým psem, Valmonte, a běžte po stopě, dokud je čerstvá...”⁶⁶ Jazyk je zde prostředkem potvrzení něčí zdánlivé šlechtivosti, významného postavení, které ale naprosto neodpovídá charakteru promluv ani době, ve které byly Müllerem napsány. Ten navíc jako časoprostor uvádí: „salon před Francouzskou revolucí/bunkr po třetí světové válce”⁶⁷, což o to více komplikuje možnost představit si důvod, proč postavy mluví takto literárně krom toho, že jde o opakuující se aluze. V *Kvartetu* jsou také uprostřed promluv nahodile použita velká tiskací písmena (verzálky): „LÁMAL JSEM SRDCE NEJPYŠNĚJŠÍCH ŽEN/HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY”⁶⁸, což je pro autora typické a opět působí na recipienta textu. Znovu v této souvislosti zmíním kategorii hlasové realizace, protože takové typografické řešení může recipienta vyzývat ke zvýšení hlasu až křiku či hysterii, podobně jako v divadelním textu *Hamlet-stroj*, kde jsou verzálky přiřazeny částem popisujícím největší psychologický rozklad. Tyto postupy dobře ilustrují Müllerův vztah k předlohám, jež přepisuje, aktualizuje a vede s nimi dialog. Radikálnějším způsobem to dělá i ve zmíněném experimentálním textu *Hamlet-stroj*, kde parafrázuje až destruuje již zmíněného *Hamleta* od Williama Shakespeara.

Jako poslední text uvedu *Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb Opory společnosti* od Elfriede Jelinek, který s aluzemi a intertextualitou pracuje podobně jako

⁶⁶ MÜLLER, Heiner. *Pověření: tři hry*. Praha: Prostor, 1998, s. 12. ISBN 80-85190-88-5.

⁶⁷ Tamtéž, s. 6.

⁶⁸ Tamtéž, s. 18 a 36.

Müller ve *Kvartetu*, akorát jej více vztahuje ke společenskému kontextu a je kritický citacemi patriarchálního diskurzu, jak poznamenává Zuzana Augustová. Podle Augustové je Nora v tomto díle spíše koláží citací než homogenní postavou, jejíž promluvy se skládají s citací Sigmunda Freuda, Karla Marxe, Franka Wedekinda i feministických tezí sedmdesátých let.⁶⁹ Jazyk je zde místy archaický a vznosný, protože čerpá z Ibsenových dramát, a používá metafor či personifikací:

„Dělnice: Máš děti?

Nora: Ano. A všechna má krev po nich volá.[...]

*Dělnice: Práce na člověku nebo i práce v textilním průmyslu nám ženám neustále kolotá v krvi. Jen tu krev ze sebe musíme vycedit.“*⁷⁰

Promluvy o dělnické rutině a dřině se mísí s poetickým jazykem. Ačkoliv nepřímou, setkává se tu čtenář s principem chóru. Postavy několika dělnic nemají krom jejich zaměstnání a společenského statusu žádné specifické vlastnosti, které by je oddělovaly jednu od druhé, a fungují spíše jako sbor – jejich repliky se doplňují a navazují na sebe téměř jako verše v básni nebo jednotlivé věty delšího sdělení. Princip chóru je známý mj. z antického dramatického básnictví a bude se objevovat i v dalších textech. V 5. části textu⁷¹ Jelinek tvoří jakousi manažerskou „newspeak“ plnou označení obchodních společenství, komisí a předsednictev, jejichž názvy však pro čtenáře nic neznamenají. Následuje jich po sobě tolik, že jednotlivé názvy neasociují nějaké konkrétnosti, ale spíše tvoří dikci mocných mužů, rytmus mluvy úspěšných podnikatelů a velkokapitalistů. Význam slova se téměř ztrácí a důležitým se stává slovo jako takové, jeho podoba a znění.

⁶⁹ AUGUSTOVÁ, Zuzana. Teatralita textu, s. 143.

⁷⁰ JELINEK, Elfriede, ULLRICHOVÁ, Daria, ed. *Elfriede Jelinek, Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb Opory společnosti*. Praha: Národní divadlo, 2010, s. 62. ISBN 978-80-7258-348-5.

⁷¹ JELINEK, Elfriede, ULLRICHOVÁ, Daria, ed. *Elfriede Jelinek, Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb Opory společnosti*, s. 74.

V těchto kapitolách jsem se hlouběji věnovala textům, jejichž základem nebo podstatnou částí je práce s aluzemi, které v nich následně generují poetické situace. Ve všech těchto textech se poetická funkce jazyka ještě zcela neosamostatňuje a vzniká na základě vztahu s jiným dílem nebo kontextem – může je parafrázovat, parodovat, revidovat či citovat, avšak jejich vztah je pro poetizaci zásadní. Navíc jde o příspěvek k tématu přerodu dramatu v divadelní text, protože Szondiho slovy: „*Dráma je absolútna. Aby mohla byť čistým vzťahom, to znamená dramatická, musí sa zbaviť všetkého, čo je pre ňu vonkajšie. Nepozná nič, čo je mimo nej. [...] Dráma nepozná citát ani variáciu. Citát by dával drámu do súvisu s citovaným, variácia by primárnu vlastnosť drámy, to znamená byť ‚pravdivou‘, urobila problematickou (ako variácia niečoho a variácia medzi inými variáciami) a seba samu zároveň sekundárnou. Navyše by bolo treba predpokladať niekoho, kto cituje alebo variuje, a chápať drámu v súvislosti s ním.*“⁷² Pro citaci, variaci i aluzi je potřeba vědomého překračování vnitřního komunikačního systému textu, což je zároveň i podmínkou poetické funkce. Jak tedy bylo naznačeno v teoretické části, dobírám se k tomu, že i v těchto textech již nelze mluvit o dramatu, ačkoliv ještě mohou splňovat jeho formální náležitosti.

3.3 Autorský subjekt

„*Nejosobnější je lyrika, kterou identifikujeme tam, kde jsou vyjadřovány pocity, emoce, nálady, názory, myšlenky či postoje určitého ‚já‘...*“⁷³

Pavel Janoušek ve zmíněné studii tvrdí, že lyrika, epika a drama se od sebe neodlišují jejich formální podobou, ale druhem vztahu mezi interním subjektem výpovědi (v této práci totožné jako *mluvčí*) a fikčním světem, o němž subjekt vypovídá. O ideálním dramatu mluví jako o objektivním předvedení světa, jaký

⁷² SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*, s. 14-16.

⁷³ JANOUŠEK, Pavel. *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin*, s. 61.

„doopravdy“ je, což je ostatně myšlenka existující již od Aristotelovy *Poetiky*. Znamená to tedy, že interní subjekt výpovědi by měl být v dramatu implicitní, transparentní a subjekty výpovědi by měly být především samotné postavy.⁷⁴ Pokud je tomu jinak a subjekt výpovědi se zviditelňuje, prezentuje své niterné myšlenky (stává se z něj přítomný autorský subjekt), přibližuje se pak drama lyrické výpovědi. V této kapitole popíšu další možnosti projevů poetizace procesem odkrytí autorského subjektu, jak jsem předznamenala v teoretické části v souvislosti s polyfonií a mnohoznačností. Jako příklad si vezmu díla dva výrazně odlišných autorů – Petera Handkeho a Sarah Kane. Pro zde analyzovaná díla bude charakteristická jejich lyrizace a stylizace, ale především vysoká míra autobiografičnosti, subjektivity a/nebo ztotožnění se s interním subjektem výpovědi.

3.3.1 *Sebeobviňování a Přes vesnice*

Peter Handke je obecně považován za jednoho z nejnovativnějších dramatiků druhé poloviny 20. století. Do evropského divadelního diskurzu poprvé zásadně vkročil díly *Spílání publiku* a *Sebeobviňování* (*Selbstbezichtigung*, 1965), které rušily naprosto veškeré doposud zažité dramatické konvence. V předmluvě k *Sebeobviňování* je definována Handkeho nová forma psaní pro divadlo v 60. letech, tzv. mluvené hry, takto: „Nepoukazují na svět formou obrazu, nýbrž formou slov, a slova mluvených her nepoukazují na svět jako na cosi, co je mimo slova, nýbrž na svět ve slovech. [...] Mluvené hry jsou potud divadelní, že používají přirozených forem v y j á d ř e n í ve skutečnosti. Používají jenom takových forem, které by i ve skutečnosti podle své přirozenosti musely být vyjádřením, to znamená, že používají takových forem řeči, které by se ve skutečnosti musely vyjádřit ú s t n ě. [...] V mluvených hrách nemůže být jednání, protože

⁷⁴ JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin, s. 62.

*každé jednání na jevišti by bylo jenom obrazem jiného jednání...*⁷⁵ Část o přirozenosti forem se může zdát při důkladnějším pohledu na Handkeho texty sporná, jelikož už v *Sebeobviňování* lze pozorovat množství ozvlášťujících prostředků, avšak ona přirozenost tkví spíše ve faktu, že na jevišti mluví člověk tak, jako by se opravdu z něčeho zpovídal *slovy*, a ne jako reprezentant fiktivní postavy s fiktivním příběhem. Podmínkou mluvených her je sebereflexe a osamostatnění slov. *Sebeobviňování* je jednolitý text dělený pouze do vět a odstavců, psaný v první osobě bez prefixů postav, tvořící jakousi osobní (a zároveň univerzální) poetickou zpověď a jazykový experiment. Zachycuje životní procesy, jako je narození, růst, učení se věcem a vnímání světa. Celý princip textu je formálně založen na opakování počátečních slov vět (anaforách) a na budování a gradování rytmu. Místy dochází i k vysoce lyrickým a obrazotvorným vyjádřením: „*Smutek jsem nazýval temným. Šílenství jsem nazýval jasným. Vášeň jsem nazýval žhavou. Vztek jsem nazýval rudým. Poslední věci jsem nazýval nevýslovnými...*“⁷⁶ V *Sebeobviňování* jakoby ani neexistovalo rozdělení na *vně* a *uvnitř* textu. Ten, navíc jako mluvená hra, jde přímo autorovi z úst, odhaluje jej a nechává plynout jeho myšlenkový proud. To ostatně potvrzuje i poslední věty textu: „*Šel jsem do divadla. Slyšel jsem tuto hru. Mluvil jsem tuto hru. Napsal jsem tuto hru.*“⁷⁷ Mluvčí je zde velmi spjatý s osobou autora, je ale důležité, že text stále počítá s mezistupněm scénické realizace, počítá s tím, že bude deklamován hercem v divadelním prostoru, že bude *mluven*, a je to z něj zjevné.

Dramatická báseň *Přes vesnice* (*Über die Dörfer*, 1981) není spojena s autorským subjektem toliko na úrovni komunikační, jako spíše motivické. Jak zmiňuje Zuzana

⁷⁵ HANDKE, Peter. *Sebeobviňování*, s. 198. In: GRASS, Günter, Martin WALSER a Peter HANDKE, BODLÁKOVÁ, Jitka, ed. *Západoněmecké moderní drama*. Praha: Orbis, 1969, s. 197-216.

⁷⁶ Tamtéž, s. 207.

⁷⁷ Tamtéž, s. 215.

Augustová v doslovu *Rozhněvaný i nostalgický poutník Evropou*⁷⁸ v knize *Pět her*, Handkeho dílo prošlo několika změnami poetiky. V tomto období tvorby již autor neexperimentuje s jazykem, ani svými hrami netouží po skandálech, ale snaží se v umění nechat vyvstat „poetickou krásu“.⁷⁹ V této dramatické básni již nechává mluvit postavy, inspirované rodinnými příbuznými, a sám sebe projektuje do postavy protagonisty Gregora. V tomto textu vnímám výrazné prvky lyriky, ať už je to lehce patetické opěvování přírody: „Ó, řeko v mlze, Ó, podzimní barvy na protějším břehu, kdysi jste pro mě znamenaly: Žádný strach, Ó, daleké moře. Ó, zamrzlá studno...“⁸⁰ nebo dlouhé, zasněné a básnivě popisující krajiny. Postavy zde vedou dlouhé monology a Georg se sentimentem vzpomíná na své dětství. Lyrická krása se tu zároveň střídá s delšími promluvami hovorovější povahy a motivy vesnické šedi, nudy a drsnosti života dělníků na stavbě. Stejně jako ve výše zmíněném textu Elfriede Jelinek, i zde je chór dělníků. Ti mají dokonce vlastní sloky v jambickém rytmu evokující rapovou mluvu a zakončené společným refrénem.⁸¹ Vkládání písňových výstupů je následně typické i pro pozdější Handkeho tvorbu, např. fragmentární text „Proč kuchyň?“.

3.3.2 Odkrytí Sarah Kane

Psychóza 4.48 (*Psychosis 4.48*, 1999) je v divadelním prostředí bez pochyby notoricky známý text, tudíž bych se mu nerada věnovala příliš obsáhle, neexistuje však vhodnější text pro ilustraci přímočarého odhalování autorského subjektu. Navíc se jedná o dílo vysokých básnických kvalit, ve kterém jeho poetično plně utrpení pramení právě z nejhlubšího nitra jeho autorky. Sarah Kane celý svůj život strávila s nespecifikovaným psychickým onemocněním, které se do jejího díla reflektovalo již

⁷⁸ AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Rozhněvaný i nostalgický poutník Evropou*. In: HANDKE, Peter. *Pět her*. Praha: Transteatral, 2012, s. 277-301. ISBN 978-80-87299-13-5.

⁷⁹ Tamtéž, s. 290

⁸⁰ HANDKE, Peter. *Pět her*. Praha: Transteatral, 2012. ISBN 978-80-87299-13-5.

⁸¹ Forma verše byla konzultována s překladatelkou Zuzanou Augustovou e-mailem 7. a 9. dubna 2023. Tamtéž, s. 106-111.

od prvních textů. Ty zásadním způsobem měnily britské psaní pro divadlo v 90. letech a Sarah Kane se stala spoluzakladatelkou tzv. coolness dramatiky. Zpočátku nenarušovala divadelní konvence tolik formálně jako spíše zobrazovanými tématy, mezi než patřilo násilí, sex, návykové látky, ale i vysoce společenská témata jako xenofobie, rasismus či genderová nerovnost. Zásadní formální změny přišly až s textem *Toužím* (Crave, 1998), ve kterém jsou mluvčí označeni písmeny A, B, C a M a střídají se v silně subjektivních výpovědích, ale ne jako samostatně jednající odlišené podstavy. Doplnují se, nemají specifické vlastnosti a výsledné sdělení tvoří společně.

Optikou lyrického vyjádření bych ráda nahlížela na text *Psychóza 4.48*, který vznikl krátce před sebevraždou Sarah Kane. To je důležité zejména proto, že text zachycuje proud myšlenek spojených s pobytem v psychiatrické léčebně, s plánovanou sebevraždou i vyrovnávání se s nešťastnou láskou a přicházející smrtí. V podstatě jakoukoli část textu lze použít pro rozbor, jelikož jeho básnictví není jen nějakou uměleckou vložkou, ale celý text je konstruován jako rozsáhlá vizuální a silně subjektivní báseň. Výjimkou jsou části uvedeny odrážkami, které by se daly nazvat replikami a které reprezentují autorčiny rozhovory s jejím doktorem. Je v nich možné vidět dialogičnost, avšak vše směřuje k tomu, že ta, jež hovoří, je na obou stranách Sarah Kane, protože i doktorovy promluvy procházejí přes subjektivitu autorčina prožívání. Není potřeba text nějak složitě interpretovat a hledat v něm jinotaje, jelikož hlas autorského subjektu v tomto případě sděluje naprosto přímočaře „Já jsem Sarah Kane a brzy se zabiju.“ Na komunikační úrovni to znamená, že ani žádný vnitřní komunikační systém neexistuje, jelikož neexistuje žádná objektivní pravda a vše je jen zprostředkování pocitu/vjemu. *Psychóza 4.48* ve výsledku splňuje téměř všechny rysy lyriky, jak jsem je jmenovala v teoretické části: omezení fikční

složky, intenzivnější formální uspořádání, vyšší míra estetické autoreference, vyšší míra odchylky od jazykového normálu, vyšší míra epistemologické subjektivity.⁸² Tento text navíc reprezentuje typ divadelního sdělení, ve kterém však krom několika scénických poznámek (*Ticho/Dlouhé ticho/Velice dlouhé ticho.*) ani není naznačeno, že by mělo být realizováno na jevišti, divadelně.

V této kapitole jsem na tvorbě Petera Handkeho a Sarah Kane naznačila dva rozdílné způsoby toho, jak může s poetizací nebo lyrizací souviset autorský subjekt, jeho autentická osobnost a zkušenost. Takový vztah má mnoho podob, obecně však platí, že v dramatice od dob moderny dochází k odkrytí autorského subjektu ve stoupající tendenci, což může často souviset s důslednějším a vědomým nakládáním s poetickou funkcí jazyka. V daných textech se také poprvé objevil rys, který bude důležitý v níže uvedených textech, a to absence *reference k jevištní realizaci*.

3.4 Poetizace místo reference – postdramatické texty

Svět umění ve fázi postmoderny zažil destrukci veškerých tradic a konvencí a v divadle tomu nebylo jinak. Od 60. do 90. let vznikaly texty bez figurace, narativní složky, jednání, určení časoprostoru, rozdělení na hlavní a vedlejší text nebo jednotlivé obrazy. V 90. letech je již běžnou jevištní praxí, že v divadelním prostoru nestojí herec reprezentující postavu, ale performer reprezentující sám sebe. „Od 90. let (a šířeji už od 60. let) tedy dochází k ‚reteatralizaci‘ a odliterárnění divadla a k jeho propojování s performativními formami tance, hudebního a tělesného divadla.“⁸³ Pokud divadlo s textem pracuje, jde často o text divadelní a postdramatický. O vybraných

⁸² MÜLLER-ZETTELMAHN, Eva. *Lyrik und Metalyrik*.

⁸³ AUGUSTOVÁ, Zuzana. Změna paradigmatu v německojazyčném divadle a dramatu, s. 13. In: AUGUSTOVÁ, Zuzana, Jan JIŘÍK a Daniela JOBERTOVÁ, ed. *Horizonty evropského dramatu: současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. V Praze: NAMU, 2017, s. 11-54. ISBN 978-80-7331-410-1.

textech vznikajících na začátku 90. let v německojazyčném divadelním prostoru Zuzana Augustová (s odkazem na Gerdu Poschmann) tvrdí, že sice používají dramatickou formu, ale *rozkládají ji zevnitř*. Mezi postdramatické autory aktivní v těchto letech patří také výše zmínění Elfriede Jelinek, Peter Handke, Heiner Müller a níže zmíněný Rainald Goetz.⁸⁴ V této kapitole se budu zabývat dvěma postdramatickými divadelními texty, v nichž je potlačována referenční funkce jazyka a ten se tak stává zcela autoreferenčním a upřednostňují se jeho vnější – zvukové a vizuální – vlastnosti a práce s atmosférou.

3.4.1 Poetický rozklad – *Můj Psímorda*

Werner Schwab je jedním z autorů, jehož texty Gerda Poschmann nazývá tzv. *metadramaty*, které ještě využívají prvky dramatu, ale reflektují je a často i destrukují. Augustová k tomu přidává, že ve Schwabově tvorbě nabývá jazyk „*takřka hmatatelné fyzické kvality*“⁸⁵. Zřetelně lze tento rys sledovat ve Schwabově textu *Můj Psímorda* (*Mein Hundemund*, 1992), kde je znění slov používáno pro dosažení co nejintenzivnějšího prožitku hnusu a rozkladu. Na začátku textu je načrtnut charakter tří vystupujících postav a velmi detailně popsán prostor hry. Ústřední postava Józa Psímorda je vykreslen jako vesnický buran a alkoholik, který pobývá uprostřed svého harampádí, hned vedle vany plné krve a vnitřností, se svojí ženou a synem. Text je dělen do tří scén, každá je zasazena do jiného prostředí. Potud jsou dodržovány základní dramatické konvence. Ústředními motivy textu jsou hnus, krev, násilí, rozklad. Některé sekvence slov jako by přímo evokovaly zvuky hnětení horkých vnitřností:

⁸⁴ AUGUSTOVÁ, Zuzana. Změna paradigmatu v německojazyčném divadle a dramatu, s. 15-17.

⁸⁵ Tamtéž, s. 15.

„krev totiž vřeští nejhlasitěji

krev hraje hlad

hlad svini

svině hraje krev

to je každodenní modlitba hlasu ze

psímordy

když si osedlá masitý chřtán“⁸⁶

Je vcelku zjevné, že *krev nevřeští* a *masitý chřtán* nezastupuje žádnou skutečnost masitého chřtánu, který by ve fikčním světě textu nějak figuroval či něco vůbec znamenal. Z textu se vytrácí dialogičnost, jde spíše o monolog Józy Psímordy, do něhož výjimečně vstupují Žena a Syn, konfrontující jej s jejich nesouhlasem. Hlavní mluvčí Józa svou výpověď místy nazývá básní: *„ha/to byla už zase báseň/básnička létající nad celým světem/včera báseň zítra báseň/a před tisíci lety báseň/báseň je vestavěna ve všech věcech“⁸⁷* Text používá uspořádání do veršů a místy přejde od odporivých motivů do lyricky příjemnějších obrazů, pořad však zachovává formu dramatického monologu. Pokud se něco *děje*, postavy se pohybují apod., děje se to pouze ve scénických poznámkách. Slova v hlavním textu tedy začínají zcela postrádat vlastnost, kdy jsou zástupným znakem nějaké skutečnosti, tudíž postrádají referenční funkci. Jazyk je zde primárně sledem zvuků, tvarů a výjevů vložených do úst postavy s minimálním množstvím psychologických charakteristik.

⁸⁶ SCHWAB, Werner. Prezidentky: Nadměrečnost, nadbytečné: deforma; Lidumor aneb Má játra beze smyslu; Můj psímorda: (fekální dramata). Brno: Větrné mlýny, 1998, s. 176-177. ISBN 80-86151-19-0.

⁸⁷ Tamtéž, s. 179.

3.4.2 Přehlídka slov – Jeff Koons

O textu Rainalda Goetze z roku 1998 by se dalo říci, že je absolutním dovršením postupů postdramatických autorů a autorek. Těm bývá údajně vytýkáno, že jsou příliš abstraktní, znehodnocují symbolický jazyk divadla ve prospěch čistě performativních produkcí a vytvářejí autoreferenční světy uzavřené samy do sebe. Podle kritiků jsou pak texty odtrženy od reality a rezignují na zobrazování problémů kapitalistické společnosti.⁸⁸ Příčinou takovýchto kritických vyjádření mohl být bez pochyby i Jeff Koons. Sám autor popisuje svoji tvorbu jako: „...oscilaci mezi grafomanií a poezií, kýčem a vážnou filozofií, radikální politickou proklamací a nonsensem, logikou a asociací.“⁸⁹ V tomto textu místy dochází k takové devalvaci jazyka, že jsou např. použity jen jeho jednotlivé hlásky k evokaci prostředí klubu:

„let the bass kick
bum
ča bum
ča hul ča
hul
chápu
ča bum ča
bum bum
bum“⁹⁰

Celková struktura textu je zde také zcela destruována, jelikož text začíná třetím aktem a končí sedmým, což je v textu jednou i tematizováno: „hra/v sedmi aktech/a praktickém balení“⁹¹. Subjekt výpovědi se tu zcela spontánně střídá – jednou mluví jakožto ztotožněný s osobou uvnitř výpovědi, jindy vypovídá o velké skupině lidí ve třetí osobě a komentuje, jindy jakoby ani neexistoval a pouze

⁸⁸ AUGUSTOVÁ, Zuzana. Změna paradigmatu v německojazyčném divadle a dramatu, s. 26.

⁸⁹ GOETZ, Rainald. *Jeff Koons: divadelní hra*. Praha: Transteatral, 2005, s. 141. ISBN 80-239-7092-5.

⁹⁰ Tamtéž, s. 12.

⁹¹ Tamtéž, s. 90.

zprostředkovával dialogy a vjemy náhodných lidí na náhodných místech města. Opakuje se parodizace frází v různých sférách vyššího společenského života, většinou spojených s uměním. Když zrovna výjimečně dochází k celkem konkrétnímu určení časoprostoru a k recipientovi se dostávají útržky z vernisáže jakéhosi nespecifikovaného umělce⁹², fragmenty promluv návštěvníků zní jako koláž útržku z popisků obrazů v galerii moderního umění. Fráze mají začátky, ale chybí jim jakékoliv významové zakončení:

*„Interview
já jsem
potom se
až do
skutečně dobře
aha
aha aha
haha haha
potom
naopak
pro náš
teprve pořádně
chápu
chápu“⁹³*

Byť to tak nemusí vypadat, to vše jsou prostředky poetické funkce jazyka, jež tvoří jazyk autoreferenční, sebe-ironizující a ze slov dělá nádobu ne na smysluplné významy jako spíše na zvuky a náznaky či fragmenty významů. Text je výrazně zvukomalebný, jeho zvuková stránka vychází najevo nejen použitím hlásek, citoslovcí, repeticí, ale dochází také k tvoření určitých nálad pomocí tvarů a zvuků slov. Když autor přejde z verše k formě po sobě jdoucích vět, jsou za sebe skládány stejně jako v próze, je v nich tvořena jakási románová intonace, ale jejich obsah

⁹² Dle názvu i pár náznaků uvnitř textu (např. tematizování kritiky konzumu a kýče), jde pravděpodobně o amerického umělce Jeffa Koonse.

⁹³ GOETZ, Rainald. *Jeff Koons: divadelní hra*, s. 71.

netvoří žádnou výpovědní hodnotu.⁹⁴ Postrádá referenční funkci jazyka, jelikož netvoří nic, k čemu by mohl referovat. Text je také plný novotvarů jako je *venkoncem* nebo *čmárpapír*. Co se motivů týče, opět zde dochází k radikálním kontrastům. Na jedné straně je něžný, krásný výjev dvou mladých lidí, který je dohnán ad absurdum pomocí zdobnělin a patetických zamilovaných oslovení (*moje zorničko/moje srdíčko/můj kvítku/můj vrabečku/můj zajíčku ty a šimráčku v podpaždí*⁹⁵). Na straně druhé stojí surové motivy krve, rvaček, drog nebo pedofilie (*vezme tu panenku/je jí už jedenáct/je z toho vzrušený/má ten svůj prst*⁹⁶). Ačkoliv jsou v textu i delší pasáže, kde je možné sledovat náznaky postav i děje, pracuje primárně na bázi obrazů a rychlých změn mezi nimi. Jako celek text, působící na první pohled opravdu jako rozsáhlá sbírka poezie a fragmentárních textů prózy, přináší úvahu nad tím, co z textu dělá text divadelní krom toho, že jej tak autor/ka nazve. V těchto krajních případech totiž textům téměř nebo úplně chybí vazba či reference k potenciální jevištní realizaci, ale i ke konkrétním uchopitelným skutečnostem, jež by zobrazovaly.

3.5 Poetizace jako ozvláštnění

V textech druhé poloviny 90. let již nedochází ke změnám toliko na formální úrovni jako na úrovni zobrazovaných témat, jimiž jsou primárně témata aktuální. Jak v Německu, tak ve Velké Británii se s vlnou coolness dramatiky (v Německu spíše označována jako *nový realismus*) zvedá potřeba opět „vypovídat o problémech současného světa“⁹⁷. Díla této přicházející generace autorů a autorek jsou společensky velmi kritická a dotýkají se témat vztahů, queer identit, rasismu, homofobie a jiných forem diskriminace. Na jevišti se otevírá prostor pro autentické a explicitní

⁹⁴ GOETZ, Rainald. *Jeff Koons: divadelní hra*, s. 23 a 24.

⁹⁵ Tamtéž, s. 43.

⁹⁶ Tamtéž, s. 53.

⁹⁷ AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Změna paradigmatu v německojazyčném divadle a dramatu*, s. 26.

zobrazování sexuality, drog, psychických onemocnění, násilí. Do této skupiny autorů a autorek patří mj. Dea Loher, Roland Schimmelpfenig a byť ne generačně, ale do jisté míry alespoň tematicky Caryl Churchill. Na jejich textech v této kapitole popíšu tendenci, kdy je poetizace používána spíše jako nástroj k ozvláštnění formy či celkové tvorby autora/autorky a nesouvisí již s destrukcí forem, devalvací významů či radikálními jazykovými a divadelními experimenty.

3.5.1 *Země beze slov*

Dea Loher je autorkou aktivní od druhé poloviny 90. let a ve svých textech se hojně zabývá mezilidskými vztahy a sociálními tématy, přičemž používá poetického jazyka a často své texty také dělí do veršů. I pro její dílo je charakteristické napětí mezi neidealizovanou realitou a básnickým způsobem vyjadřování. Ve svých hrách se vrací k figuraci i psychologizaci a vyobrazení lineárního děje a využívá přitom vysoce uměleckých prostředků. V jejím díle je zde analyzovaný dramatický monolog *Země beze slov* výjimkou, vybírám jej však právě jako způsob ozvláštnění uprostřed jinak formálně konvenčnější tvorby.

Při odkrývání autorského subjektu v poetizovaných textech dochází ke snoubení veršované formy a sdělovaných skutečností takovým způsobem, že se text jakoby „čte jedním dechem“, o čemž mluví i výše citovaný Culler.⁹⁸ Verše, odsazení nebo absence interpunkčních znamének totiž podporují plynutí textu tak, že volba formy působí velmi intuitivně nebo přirozeně a že subjekt výpovědi ji předkládá v jednom myšlenkovém proudu přeneseném „na papír“ v jeden moment. Takto je vystavěn i dramatický monolog Dea Loher *Země beze slov* (*Land ohne Worte*, 2007). Krom formy volného asociativního verše tento efekt podporuje i ztotožnění s interním subjektem výpovědi. Ten (respektive ta) o sobě mluví v první osobě, dává

⁹⁸ CULLER, Jonathan D. *Teorie lyriky*, s. 51.

recipientům nahlížet do svých myšlenek, formuluje jim vstříc své názory nebo jim předkládá výjevy ze svých snů. *Proudění* myšlenek a obrazů je nakonec podpořeno i vynecháním velkých písmen, jako by se autorka u něčeho takového ani nechtěla zastavovat. Celý text je spojen pouze lehce naznačenou tematickou linkou rozporu mezi uměním a snahou reflektovat v něm hrůzy lidského světa, především v zemích třetího světa. Autorka tematizuje i kritizuje svět umění a používá k tomu ironii a humor (*petúnie je taková supermodelka života a k tomu ještě s erotickým nábojem mně je z toho na blití ale lidi to mají rádi*⁹⁹). Podobně jako v předešlých textech se i zde objevuje vkládání textů v anglickém jazyce, které se navíc opakuje v různých variacích napříč textem podobně jako refrén písně. Autorka také přebírá postupy moderní poezie tím, že (řeceno s Cullerem a Barthesem¹⁰⁰) *punctum* svých textů odsazuje na samotný řádek:

*„pak jednou v nějakým rohu vyraší tráva
úleva čistota vzkříšení vysvobození
a to všechno na jednom velkém obraze
červená žlutá šedá
to je umění“*¹⁰¹

nebo:

*„provokovat pro mě nemá žádný význam
ale kde zůstala bolest*

...

*a štěstí“*¹⁰²

⁹⁹ LOHER, Dea. *Země beze slov* [textový soubor]. Praha: Aura-pont, 2008, s. 7. [cit. 2023-05-07].

¹⁰⁰ CULLER, Jonathan D. *Teorie lyriky*, s. 53.

¹⁰¹ LOHER, Dea. *Země beze slov*, s. 8.

¹⁰² Tamtéž, s. 20.

Ostatní texty autorky sice více dbají na figuraci a dějovost, avšak vysoká míra poetizace zůstává. *Země beze slov* je nazvaná dramatickým monologem, což je ostatně i jedna z možností interpretace lyriky, jež Culler zmiňuje.¹⁰³ Pokud však nezobrazuje žádné jednání, lze zpochybnit i přívlastek dramatický, a tedy jej řadit spíše k autentické lyrické výpovědi – k lyrické básni. Z textu mj. opět zcela mizí jakákoliv známka toho, že by mělo dojít k jeho scénickému provedení, z čehož vyvozují, že jeho teatralita leží buď přímo v textu a jeho poetické funkci, jak navrhuje Gerda Poschmann, nebo že se text naopak stává více literárním, jak oponuje Lenka Jungmannová.¹⁰⁴ K tomuto rozporu se více vrátím v závěru práce.

3.5.2 Černá voda, Láska a informace

Analýzu *Země beze slov* v poslední kapitole rozborové části mé práce doplním dvěma texty autorky a autora, kteří mě v uvažování nad poetickými proměnami psaní pro divadlo nejvíce ovlivnili. Texty *Černá voda* (*Das schwarze Wasser*, 2014) Rolanda Schimmelpfeniga a *Láska a informace* (*Love and information*, 2012) Caryl Churchill již oba spadají do kategorie současné dramatiky a oba mají společné to, že se do jisté míry vrací k dějovosti, respektive k fragmentům malých lidských příběhů. Ty pak předávají autentickými jazykovými prostředky.

Schimmelpfenigova tvorba se zakládá na relativizaci sdělovaného, na podávání jedné události z mnoha perspektiv a na civilních výjevech, pro které autor využívá široké škály básnických prostředků. V textu *Zlatý drak* tak např. paralelně s dějem tvoří rozsáhlou metaforu kobylinky a mravence, která se pak stane součástí hlavního děje. *Černá voda* v sobě nese několik dějových linek, ale nezakládá se primárně na dramatickém příběhu, nemá jasný začátek ani konec, je spíše výsečí

¹⁰³ CULLER, Jonathan D. *Teorie lyriky*, s.18.

¹⁰⁴ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Zůstane divadelní hra dramatem?. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 132-137. ISBN 978-80-200-3108-2. 132-137.

života pár obyčejných Berlíňanů. Tento děj není konstruován lineárně a nemá vlastní přítomnost, ale je zprostředkován blíže neurčenou skupinou mužů a žen, založenou na principu antického chóru. Byť k tomu využívají referenční funkce jazyka a tvoří vnitřní fikční svět textu, který pak předávají recipientům, což je spíše princip epického divadla, dělají to nesmírně poetickým jazykem a lyrickými obrazy. Zajímavá je zde poetická práce s časoprostorem. V lyrizovaných promluvách je docela zřetelně odkazováno na prostředí Berlína – ten však není v textu ani jednou zmíněn jménem:

*„Děšť –
ulice,
voda se valí kolem,
lidé s deštníky,“*

nebo:

*„Autobus křížuje moře světél,
křižovatky, náměstí,
nechává za sebou
sochy, obelisky a vítězné oblouky,
ministerstva, paláce, katedrály
a parlament,
bulváry a vilové čtvrti“¹⁰⁵*

Caryl Churchill oproti tomu ve svém textu *Láska a informace* volí verš spíše kvůli vhodné formě pro podtržení fragmentárnosti tohoto souboru krátkých dialogů. Chybí zde sice prefixy postav, ale náznaky figurace je možné číst přímo z obsahu

¹⁰⁵ SCHIMMELPFENIG, Roland. *Černá voda* [textový soubor]. Praha: Dilia, 2014, s. 76 a 94. [cit. 2023-05-07].

dialogů. Text je členěn na krátké úseky, každému náleží nadpis a všechny se alespoň okrajově dotýkají témat lásky a informací. Stejně jako v předešlých textech zde místy chybí interpunkce a odlišení velkých a malých písmen pro zdůraznění rychlosti a gradace textu. Nejvýrazněji se zde poetizace promítá na úrovni vizuální, kdy rozličné grafické prvky usměrňují text a nahrazují tak vedlejší text běžný pro běžné drama:

„Byl jsi někdy nešťastný?

ano

když miluješ někoho, kdo tě nemá rád, ty sis myslel, že tě miluje, ale ne

ano

nebo jsi udělal něco, za co se stydíš a teď už je pozdě a někomu jsi ublížil a nemůžeš už nic

udělat, abys to napravil“¹⁰⁶

Vizuálnost tohoto textu se projevuje nejkrajnějším způsobem v krátkém fragmentu nazvaném GENY, kde jsou použity pouze varianty písmen A G T a C označujících nukleové báze v DNA.

Typy textů, jako jsou ty Rolanda Schimmelpfeniga a Caryl Churchill, už není na místě vnímat jako jazykové experimenty a zvažovat povahu jejich vztahu ke scénické realizaci. Ta je opět poměrně zřejmá. Dokazují však, že do současné dramatiky se poetizace dostává častěji jako forma ozvláštnění a způsobu umělecké komunikace s publikem. V době, kdy se divadelní hry vrací k tradičním kategoriím dramatické formy jako je dějovost, figurace, psychologizace a posilují tím svoji referenční funkci, rozšiřuje poetizace paletu uměleckých prostředků a nabízí inovativní možnosti vyjádření autorům a autorkám současné dramatiky.

¹⁰⁶ CHURCHILL, Caryl. *Láska a informace* [textový soubor]. Praha: Aura-pont, 2012, s. 40. [cit. 2023-05-07].

Závěr

V této práci jsem v první řadě vytvořila teoretický aparát pro výzkum dramatické tvorby jakožto součásti divadelního celku a širšího kontextu evropského uměleckého prostředí a využila pro to publikace z oblasti teatrologie, lingvistiky a literární teorie. Následně jsem shrnula historické faktory a přístupy, které mohou vztah divadla a básnictví dodnes ovlivňovat nebo jej nějakým způsobem formovaly. Nakonec jsem se v jednotlivých rozborech zaměřila na specifické poetické rysy a postupy, které mne vedly k objevení širších skupin poetizačních tendencí. Ty jsem rozdělila následovně:

- a) Poetizace ve službách žánrů – tato tendence je charakteristická pro 50. léta 20. století a považuji ji za běžnou i ve starších textech využívajících tradiční dramatickou formu, kdy jsou poetické prvky spojené s povahou konkrétního žánru.
- b) Poetizace aluzí a citací – v textech, jejichž poetické aspekty vycházejí z externích zdrojů, jež nějakým způsobem citují, referují na ně, variují je, parafrázuji či jiným způsobem s nimi *vedou dialog*.
- c) Poetizace odkrytím autorského subjektu – poetické aspekty v této skupině textů vychází především z osoby autora či autorky a často je doprovázejí lyrické postupy, pomocí nichž jsou předávány subjektivní pocity a myšlenky.
- d) Poetizace místo reference – především v postdramatických textech dochází k naprostému nahrazení referenční funkce jazyka autoreferencí slov a jejich zvukových, vizuálních nebo asociačních vlastností.

- e) Poetizace jako ozvláštnění – v současnějších textech se autoři a autorky vrací k dramatickým konvencím, ale poetizace jim nabízí širší možnosti ozvláštnění uměleckého vyjádření.

Analyzovanou jednotkou byl v práci mj. verš a jeho role v psaní pro divadlo. Na základě jednotlivých rozborů docházím k názoru, že autoři a autorky často nakládají s veršem ne jako s pevně danou strukturou, ale jako s velice intuitivním vyjadřovacím prostředkem, který ve své mnohoznačnosti a proměnlivosti určitě reflektuje i něco z doby, ve které vzniká. I poezie si od dob moderny našla cestu oprostění od metra, rýmů a pravidelných veršových struktur a zažila přerod z vázaného ve volný verš. Je tedy logické, že divadelní text jakožto překonání dramatické *vázané* formy, bude využívat spíše verše volného. V průběhu zkoumání poetických postupů v jednotlivých textech jsem také objevila vhodnější rozlišení pojmů *poetizace* a *lyrizace*. Poetizace je proces, kdy se mění *způsob* zobrazování a přibližuje se poezii a lyrizace pak proces změny *předmětu* zobrazovaného, jež se stává silně subjektivním nebo se dalšími jmenovanými způsoby přibližuje lyrice.

Oba procesy pak divadelní texty v mnohém přibližují literárním dílům spíše než dílům s jasným scénickým potenciálem. K této myšlence přispívá i fakt, že především v postdramatických textech a dramatických monolozích často zcela chybí indikace k jevištní realizaci. Gerda Poschmann na tento rozpor odpovídá kategorií teatrality textu (teatralita se nachází uvnitř textu samotného), avšak současná divadelní teorie na tuto problematiku nemá ucelený pohled. Podstatou divadelních textů tak, jak je Poschmann popisuje, je zvýšené působení poetické funkce jazyka a jeho sebereflexe. Zkoumáním vztahu poetizace a proměn dramatu v divadelní text tedy přicházím na to, že poetizace je podmínkou vzniku divadelního textu. Vzhledem k faktu, že Poschmann podmiňuje poetickou funkcí jazyka teatralitu textu, nabízí se úvaha, zda není tato kategorie velmi blízká nebo synonymická procesu poetizace. Takový závěr by podpořil návrh Lenky Jungmannové, která tvrdí, že

krajní postdramatické texty zůstávají pouze literárním dílem.¹⁰⁷ Cílem této práce však není na tento konflikt odpovědět, nicméně měla by si ho být vědoma.

Ve své práci jsem se věnovala poetizačním tendencím západoevropské dramatiky v druhé polovině 20. století a výše předkládám návrh jejich možné systematizace. Rozhodně nebylo mým cílem tvořit dogmatické kategorie, spíše přispět k jedné z úrovní výzkumu tendencí evropské dramatiky a také popsat, jaký vliv mají poetizační postupy na proměnu dramatické formy a její přerod v divadelní text. Svým výzkumem se jsem se tedy nepokoušela téma poetizace nějak uzavřít, naopak bych ráda upozornila na všudypřítomnost poetických postupů v současné dramatice a na jejich významnou roli v radikálních proměnách psaní pro divadlo v průběhu druhé poloviny 20. století až po současnost.

¹⁰⁷ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Zůstane divadelní hra dramatem?, s. 136 a 137.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. BECKETT, Samuel. *Konec hry: Drama*. Praha: Divadelní a literární agentura, 1994, s. 7. ISBN 80-203-0208-5
2. GOETZ, Rainald. *Jeff Koons: divadelní hra*. Praha: Transteatral, 2005. ISBN 80-239-7092-5.
3. HANDKE, Peter. *Sebeobviňování*. In: GRASS, Günter, Martin WALSER a Peter HANDKE, BODLÁKOVÁ, Jitka, ed. *Západoněmecké moderní drama*. Praha: Orbis, 1969, s. 197-216.
4. HANDKE, Peter. *Pět her*. Praha: Transteatral, 2012. Současná dramatika. ISBN 978-80-87299-13-5.
5. CHURCHILL, Caryl. *Láska a informace* [textový soubor]. Praha: Aura-pont, 2012. [cit. 2023-05-07].
6. IONESCO, Eugène. *Hry*. Praha: Orbis, 1964.
7. JELINEK, Elfriede, ULLRICHOVÁ, Daria, ed. Elfriede Jelinek, *Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb Opory společnosti*. Praha: Národní divadlo, 2010. ISBN 978-80-7258-348-5.
8. JELICOE, Ann, Harold PINTER a N. F. SIMPSON. *Anglické absurdní divadlo*. Praha: Orbis, 1966.
9. LOHER, Dea. *Země beze slov* [textový soubor]. Praha: Aura-pont, 2008. [cit. 2023-05-07].
10. MÜLLER, Heiner. *Pověření: tři hry*. Praha: Prostor, 1998. ISBN 80-85190-88-5.

11. SCHIMMELPFENIG, Roland. *Černá voda* [textový soubor]. Praha: Dilia, 2014. [cit. 2023-05-07].
12. SCHWAB, Werner. *Prezidentky: Nadměrečnost, nadbytečné: deforma; Lidumor, aneb Má játra beze smyslu; Můj psímorda: (fekální dramata)*. Brno: Větrné mlýny, 1998. ISBN 80-86151-19-0.
13. STOPPARD, Tom. *Hry*. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 10. ISBN 80-7008-131-7.
14. STRINDBERG, August. *Hry II*. V Praze: Divadelní ústav. ISBN 80-7008-159-7.
15. WEISS, Peter. *Marat/Sade*. Praha: Artur, 2018, s. 34-37. ISBN 978-80-7483-077-8.

Literatura

16. ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Orbis, 1962. ISBN 11-009-62.
17. AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Rozhněvaný i nostalgický poutník Evropou*. In: HANDKE, Peter. *Pět her*. Praha: Transteatral, 2012, s. 277-301. ISBN 978-80-87299-13-5.
18. AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Teatralita textu*. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 139-150. ISBN 978-80-200-3108-2.
19. AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Změna paradigmatu v německojazyčném divadle a dramatu*. In: AUGUSTOVÁ, Zuzana, Jan JIŘÍK a Daniela JOBERTOVÁ, ed. *Horizonty evropského dramatu: současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. V Praze: NAMU, 2017, s. 11-54. ISBN 978-80-7331-410-1.
20. BARTHES, Roland. *Smrt autora* [online]. 75-77 [cit. 2022-02-10]. Dostupné z: https://monoskop.org/images/d/de/Barthes_Roland_1968_2006_Smrt_autora.pdf

21. CULLER, Jonathan D. *Teorie lyriky*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020. ISBN 978-80-246-4456-1.
22. ČERVENKA, Miroslav. Úvod. In: JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995. ISBN 80-85787-83-0.
23. ELIOT, Thomas Stearns. *Vražda v katedrále*. Praha: Mladá fronta, 1971. ISBN 23-008-71.
24. FINTER, Helga. *Der subjektive Raum*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990. ISBN 3-8233-4100-6.
25. JAKOBSON, Roman a Miroslav ČERVENKA. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995. ISBN 80-85787-83-0.
26. JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 15-99. ISBN 978-80-200-3108-2.
27. JUNGMANNOVÁ, Lenka. Zůstane divadelní hra dramatem?. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 132-137. ISBN 978-80-200-3108-2.
28. KOLÁR, Robert. K současnému českému veršovanému dramatu. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 117-131. ISBN 978-80-200-3108-2.
29. KRISTEVA, Julie. *Slovo, dialog, román*. Praha: Pastelka, 1999. ISBN 80-902439-3-2.
30. KUNDERA, Ludvík. Překladatelova poznámka. In: WEISS, Peter. *Marat/Sade*. Praha: Artur, 2018, s. 121-124. ISBN 978-80-7483-077-8.
31. LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2007. ISBN 978-80-88987-81-9.).

32. LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987. ISBN 32-029-87.
33. NEKULA, Marek. Text. In: *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny*. [online]. 2017 [cit. 2023-05-08]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/TEXT>
34. MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. ISBN 978-80-200-3108-2.
35. MUKAŘOVSKÝ, Jan. *K dnešnímu stavu teorie divadla*. Brno. Dostupné také z: https://is.muni.cz/el/phil/jaro2019/DVQ010/um/Mukarovsky_TEORIE_DIVADLA.pdf
36. MÜLLER-ZETTELMMANN, Eva. Lyrik und Metalyrik. In: CULLER, Jonathan D. *Teorie lyriky*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020, s. 54. ISBN 978-80-246-4456-1.
37. PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000* [online]. Brno, 2012 [cit. 2023-04-07]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/zekto/>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.
38. POSCHMANN, Gerta. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997.
39. POVEJŠIL, Jaromír. K jedné Brechtově nerýmované básni s nepravidelnými rytmy. *Slovo a slovesnost*. 1977, **38**(4), 340-343.
40. SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.
41. VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-7577-952-6.
42. ZAPLETAL, Petr. Co je aluze. In *Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis*, 2004, **2004**(V 7), s. 51–63.

43. ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986. ISBN 403-22-856.
44. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2022-02-10]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Poiesis>

NÁZEV:

Poetizace dramatické tvorby – poetizační tendence evropské dramatiky od 50. let 20. století po současnost

AUTOR:

Veronika Lipmanová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zabývá procesem a aspekty poetizace dramatické tvorby - dramatu a divadelních textů – od 50. let 20. století po současnost. Zkoumá vztah poezie a psaní pro divadlo a navrhuje systematizaci poetizačních tendencí napříč druhou polovinou 20. století a západoevropským uměleckým prostředím. Tento vztah také historicky shrnuje. Zaměřuje se na jazykové, vizuální a komunikační proměny. Využívá teatrologické a literární analýzy textů Harolda Pintera, Petera Handkeho, Elfriede Jelinek, Heinerja Müllera, Dey Loher, Rolanda Schimmelpfeniga a Caryl Churchill. Proces poetizace vnímá v kontextu dlouhotrvajícího výzkumu proměn evropské dramatiky.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Poetizace, dramatická tvorba, divadelní text

TITLE:

Poetization of playwriting – poetic tendencies of European drama from the 1950s to the present

AUTHOR:

Veronika Lipmanová

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis deals with the process and aspects of poetization of playwriting (including the classical drama and the postdramatic theater text) from the 1950s to the present. It historically summarizes and examines the relations between poetry and playwriting and suggests a systematization of poetic tendencies through the Western European theatrical context in the given period. The focus of the thesis lies on linguistic, visual and communication transformations. It uses teatrological and literary analysis of the texts written by Harold Pinter, Peter Handke, Elfriede Jelinek, Heiner Müller, Dea Loher, Roland Schimmelpfenig and Caryl Churchill. The thesis perceives this problematic in the context of a long-term research on changes in European dramatics.

KEYWORDS:

Poetization, drama, theater text