

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH
UMĚNÍ V BRNĚ**

Divadelní fakulta

Ateliér režie a dramaturgie

Divadelní dramaturgie

**Motivy Čechovových dramát v české
dramatice počátku jednadvacátého
století**

Bakalářská práce

Autor práce: Bc. Adam Gold

Vedoucí práce: prof. Mgr. Petr Oslzlý

Oponent práce: prof. PhDr. Josef Kovalčuk

Brno 2013

Bibliografický údaj

GOLD, Adam. *Motivy Čechovových dramát v české dramatice počátku jednadvacátého století [Themes of Chekhov's plays in Czech drama of early twenty-first century]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér režie a dramaturgie, 2013, 60 stran. Vedoucí diplomové práce prof. Mgr. Petr Oslzlý.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá analýzou čtyř současných českých dramatických textů, které parafrázují motivy divadelních her Antona Pavloviče Čechova. Autor nejprve uvádí analýzu dramatického stylu tohoto dramatika a nástin vývoje interpretace jeho díla v kontextu českého divadla, aby tak stanovil základní východiska k následné komparaci. V ní zkoumá charakter každé ze čtyř parafrází, při jejichž výběru byla rozhodující různá míra návaznosti na předlohu a generační rozpětí jejich tvůrců.

Anotation

Thesis deals with the analysis of four contemporary Czech dramatic paraphrases of Chekhov's plays. In the first two part author provides an analysis of the Chekhov's dramatic style and states the outline of the interpretation of his work in the Czech theater in order to determine the starting points for subsequent comparison. Then author examines the way of each of the four paraphrases. In the selection of playes has decisive role how much is approaching its draft and generational span of their creators.

Klíčová slova

Čechov – Drama - Interpretace Čechovovy dramatiky - Současné české drama – Parafráze – Havlovo Odcházení – Kuřačky a spasitelky Anny Saavedry – Višňový smrad Pavla Trtílka – 3sestry2002.cz Iva Klestilové

Key words

Chekov – Drama - Contemporary Czech Drama – Paraphrase – Vaclav Havel's Leaving – Anna Saavedra – Pavel Trtilek – Iva Klestilova

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce byla umístěna v knihovně JAMU a používána ke studijní účelům.

V Brně, dne

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval panu prof. Mgr. Petru Oslzlému za jeho cenné rady při vedení práce.

Dále bych rád poděkoval svým rodičům, kteří mě podporovali během doby mého studia.

Obsah

| | |
|--|----|
| 1. Úvod..... | 6 |
| 1.1. K principu využití parafrázování motivů starších dramát v české dramatičce..... | 6 |
| 2. Charakteristika dramatické formy A. P. Čechova | 8 |
| 2.1. Konflikt, montáž motivů, dramatičnost..... | 9 |
| 2.2. Rezignace postav | 11 |
| 2.3. Čas a místo děje..... | 12 |
| 2.4. Stylové prvky..... | 13 |
| 3. Rámcový nástin vývoje interpretace Čechovovy dramatiky v kontextu moderního českého divadla | 16 |
| 4. Odcházení..... | 20 |
| 4.1. Rozbor dramatu | 21 |
| 4.1.1. Absurdita..... | 22 |
| 4.1.2. Citace | 22 |
| 4.1.3. Společensko-kritický podtext | 24 |
| 4.1.4. Zcizování | 25 |
| 4.2. Analýza čechovovských motivů v dramatu Odcházení..... | 25 |
| 5. Višňový smrad..... | 31 |
| 5.1. Spojitost s Čechovem | 31 |
| 6. Kuřačky a spasitelky | 38 |
| 6.1. Rozbor dramatu | 38 |
| 6.1.1. Žánr, stylové roviny | 39 |
| 6.1.2. Žena jako hlavní postava | 41 |
| 6.1.3. Snové prvky | 42 |
| 6.1.4. Intertextové odkazy | 43 |
| 6.2. Analýza čechovovských motivů v dramatu Kuřačky a spasitelky | 44 |
| 7. 3sestry2002.cz..... | 48 |
| 7.1. Rozbor dramatu | 48 |
| 7.2. Analýza čechovovských motivů v dramatu 3sestry2002.cz..... | 51 |
| 8. Závěr | 55 |
| Prameny: | 58 |
| Literatura: | 58 |

1. Úvod

Předkládaná bakalářská práce se zabývá využitím parafrází motivů Čechovových divadelních her v současné české dramatice. Náš výběr jsme s přihlédnutím k rozsahu práce omezili na texty, v nichž najdeme odkazy na *Višňový sad* nebo *Tři sestry*. Jedná se tedy o *Odcházení* Václava Havla, *Višňový smrad* Pavla Trtílka, *Kuřačky a Spasitelky* Anny Saavedry a *3sestry2002.cz* Ivy Klestilové. Při stanovování „současnosti“ těchto děl, což je vždy nesnadné, vycházíme z faktu, že je tvůrci napsali po přelomu 20. a 21. století.

Tyto divadelní hry však nelze v českém divadle chápat jako ojedinělé tvůrčí počiny vycházející z Čechovových dramát, neboť z těch české divadlo čerpá v mnoha směrech; především v inscenační praxi se stávají vyhledávanými podněty jak k tradičním inscenačním zpracováním, tak i k využití progresivních dramaturgicko-režijních postupů. Ani v oblasti dramatických parafrází nevnímáme námi vybrané texty jako jediná díla. Z poslední doby uveďme například osobité uchopení *Racka*, jehož česko-slovenský autor Viliam Klimáček přepracoval v roce 2010 pod názvem *Jsem kraftwerk* pro brněnské HaDivadlo. V originále je text napsán ve slovenštině, což jej však z okruhu našeho zájmu nevyklučuje. Jeho rozbořením se nezabýváme, neboť jsme se při koncepci naší práce rozhodli omezit výběr na texty s odkazy na *Višňový sad* a *Tři sestry*.

1.1. K principu využití parafrázování motivů starších dramát v české dramatice

Naší ambicí není v této pasáži podat hloubkovou rešerši všech českých dramatických textů, v nichž lze objevit parafráze starších divadelních her. Avšak to, že se nejedná o nově objevený tvůrčí postup, nás spolu s rostoucí četností jeho využití vede k záměru uvést alespoň několik jmen či textů, v nichž jej lze vystopovat.

První kroky v tomto směru spatřujeme již na začátku třetí třetiny 20. století. Jmenujme drama Milana Uhdeho *Děvka z města Théby* (1967) nebo dvě mladší divadelní hry Václava Havla - *Žebráckou operu*

(1972) a *Pokoušení* (1985). Následně lze uvést například Ludvíka Kunderu, který přepracoval Komenského *Labyrint světa a ráj srdce* (1983) nebo Jiřího Žáčka a jeho parafrázi Aristofanových *Ptáků* (1989).

Nárůst využití parafrází a citací zaznamenáváme v české dramatice po roce 1989, kdy se českému dramatu (stejně jako celé společnosti) otevírají mnohé do té doby jen tušené či povrchně prozkoumané možnosti tvůrčích postupů. Parafráze a citace, úzce související s postmoderním uvažováním, začínají v devadesátých letech 20. století ve své tvorbě uplatňovat autoři jako Egon Tobiáš nebo Roman Sikora. Druhý jmenovaný se ve hře *Smetení Antigony* (1997) pokusil aktualizovat antický příběh, v němž koncipuje Antigonu jako buřičku. Později Sikora vytváří další dramatickou parafrázi s názvem *Kolchida* (2006). Egon Tobiáš je autor, který využívá postup parafráze a citace ve svých dramatech soustavněji (*Vojcev*, *Cizinec*, *Bouře 2*, *Solingen /Rána z milosti/*, *NoD Quijote*). Jeden z nejmladších autorů, v jehož díle lze sledovat parafráze jiných dramát, je Petr Kolečko. Na mysli máme hry *Kauza Salome* (uvedení 2009), která vychází z Wildovy předlohy, a *Kauza Médeia* (uvedení 2010).

Při výběru námi zvolených dramát byly rozhodujícími aspekty různá míra spojitosti s Čechovovými hrami a generační rozpětí jejich tvůrců. Do nejstarší skupiny dramatiků tak patří Václav Havel, Iva Klestilová je zástupkyní střední generace, o něco mladším autorem je Pavel Trtílek a nejmladší z našeho výběru je Anna Saavedra.

Než se začneme věnovat rozborům jejich her a analyzovat v nich jednotlivé odkazy, považujeme za nutné v první kapitole nejprve pojmenovat charakteristické prvky Čechovova dramatického stylu, abychom tak mohli stanovit základní východiska k následné komparaci. V další části práce se pak budeme zabývat vývojem interpretace Čechovovy dramatiky v kontextu moderního českého divadla, neboť se domníváme, že současné dramatické parafráze Čechovových her jsou jeho neodmyslitelnou součástí.

2. Charakteristika dramatické formy A. P. Čechova

Adekvátní rozsah kapitoly, jejímž obsahem by měla být analýza Čechovova dramatického stylu, se pokusíme stanovit s ohledem na téma této práce. Vzhledem k tomu, že snaha o hloubkovou analýzu celého dramatického díla tohoto autora přesahuje její možný rozsah, budeme náš rozbor koncipovat na základě rozboru důležitých motivů *Tří sester* (1901) a *Višňového sadu* (1904). K tomuto rozhodnutí nás vede mimo jiné fakt, že v textech, které budou následně předmětem komparace, najdeme příbuznost vždy s jednou z těchto dvou her.

Čechov jako autor, který spolu s několika dalšími stál u zrodu moderního dramatu, zaujímá četná místa v různých studiích, zabývajících se vývojem moderní dramatiky. O jeho životě a díle lze najít značné množství literatury různé odborné úrovně i ideologického pozadí (jež je konstituováno dobovým kontextem). Při tvorbě vlastního rozboru se budeme opírat o myšlenky především čtyř autorů, jejichž analýzy vnímáme jako ideologicky nezabarvené, a zároveň shledáváme blízkost jejich poznatků s našimi vlastními závěry. Prvním autorem je Peter Szondi, který se Čechovovým dramatickým stylem zabývá v jedné z kapitol své studie s názvem *Teória modernej drámy*¹, v níž analyzuje některé zásadní motivy *Tří sester*. Druhým autorem je srbský spisovatel, profesor Akademie divadelního umění v Bělehradě, Jovan Hristić, autor studie s názvem *Čechov dramatik*². Žánrového vymezení Čechovových her se dotýká Zdeněk Hořínek ve své knize *Drama, divadlo, divák*³. Podněty pro analýzu Čechovových postav jsme našli v jedné z kapitol studie *Dejiny drámy*⁴ rakouské teatroložky Eriky Fischer-Lichte, která své teze konstituuje na základě rozboru *Racka* (1895).

1 SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.

Všechny citace z této knihy uvádíme ve vlastním překladu ze slovenského vydání.

Právě Szondi je jedním z teoretiků, kteří na Čechova nahlíží jako na jednoho z nejpodstatnějších autorů moderního dramatu. Vedle něj věnuje ve své studii samostatnou kapitolu Henrikovi Ibsenovi, Augustu Strindbergovi, Maurici Meaterlinckovi a Gerhardu Hauptmannovi.

2 HRISTIĆ, Jovan. *Čechov dramatik*. Olomouc: Votobia, 2003. ISBN 8071985449.

3 HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008. ISBN 978-80-86928-46-3.

4 FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy: epochy identity v divadle od antiky po súčasnosť*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003. ISBN 8088987474.

2.1. Konflikt, montáž motivů, dramatičnost

Jedním z charakteristických rysů Čechovova dramatického stylu je potlačení dramatičnosti ve vývoji hlavního konfliktu celé hry.

Ten např. ve Višňovém sadu pramení z neschopnosti majitelů panství zaplatit dluhy, které jsou na něj (včetně pozoruhodného višňového sadu) uvaleny, a vyhnout se tak jeho nucené dražbě a nutnosti vystěhování. Kromě Lopachina se postavy účasti v tomto konfliktu (po většinu hry) zříkají (Gajev, Raněvská), nebo se jich bezprostředně nedotýká. Panství je tak na konci hry opravdu dáno do dražby, v níž jej koupí Lopachin, a jednotliví členové rodiny, jejich přátelé i služebnictvo (až na starého sluhu) odcházejí pryč. Ačkoli se Gajev i Raněvská v náznacích pokoušejí o nalezení jakéhosi řešení, jejich snaha vyznívá ve srovnání se závažností celé situace komicky a banálně⁵. Nějak zásadně ovlivňovat tento klíčový konflikt se ovšem postavy neodhodlají, takže ten se nejeví jako nejpodstatnější aspekt hry. Čechov totiž klade důraz na jiné prvky.

Strohost hlavní dějové linie mu dovoluje vytvářet kolem ní mnohavrstevnatou strukturu dílčích, z hlediska hlavního konfliktu nedůležitých situací, v nichž jsou akcentovány drobnější motivy – pocity, tužby, přání a myšlenky jednotlivých postav. Pro demonstraci tohoto postupu uveďme příznačnou pasáž ze druhého dějství *Višňového sadu*:

„Lopachin: Musíte se definitivně rozhodnout – čas letí. Otázka je naprosto jasná. Jste ochotná pronajmout parcely na chaty, nebo ne? Řekněte jediný slovo: ano nebo ne? Jediný slovo!

Raněvská: Kdo to tady kouří ty ohavné doutníky... (Posadí se)

Gajev: Taková železnice, já vám řeknu, to je pohodlí. (Posadí se) Zajedete si do města na snídani... červenou na plnou kouli! Měl bych si co nejdříve zajít domů, zahrát partičku...

Raněvská: To ti neuteče.

Lopachin: Jedno jediný slovo! (prosebně) Tak mě přece odpovězte!

Gajev (zívá): Coto?

⁵ Příkladem může být situace, v níž Gajev přijme pozvání ke generálovi, který mu nabídl menší půjčku na směnku, ačkoli víme, že hodnota celého panství se pohybuje v řádech statisíců.

Raněvská (se dívá do peněženky): Včera tu bylo plno peněz a dneska skoro nic. Chuděra Varja samou šetrností vyvaňuje jenom mléčnou polévku, lidi v kuchyni živí hrachem, a já rozhazuju úplně nesmyslně (Upustí peněženku, zlaté mince se rozsypou) Rozkutálely se... (Je rozladěná)⁶

Přenesení důrazu z hlavního konfliktu hry k jednotlivým motivům souvisí s dalším rysem Čechovova dramatického stylu, jehož podstatou je „zakrývání“ vypjatých dramatických událostí běžnými, každodenními činnostmi. Respektive tyto každodenní činnosti získávají stejnou dramatickou váhu jako sebevraždy, dražba panství, souboj nebo milostná vyznání. Tohoto si všímá také Hristić: „*Příběh se u Čechova skládá z jednoduchých všedních dějů, jež v životě skoro ani nepoznáme.*“⁷ Ve *Třech sestřích* se tak jedna z nejzávažnějších událostí, tragický souboj mezi Tuzenbachem a Soleným, odehraje mimo scénu (divák slyší pouze výstřel v dálce), na níž ve chvíli souboje promlouvá vrátný místní správy o dvěstěšupňovém petrohradském mrazu, následně chůva popisuje, jak šťastná ve svém novém životě, který je krásný právě tím, jak je obyčejný, dále pokračuje Veršinin svojí pseudofilozofickou úvahou o budoucnosti.

Zdůraznění jednotlivých motivů, jimž je ve hře dán větší prostor, než jaký zaujímá řešení hlavního konfliktu, nevede ale dle našeho názoru u Čechova k potlačení dramatickosti. Ta u něj naopak získává osobitý charakter, jehož podstatou je právě vzájemný střet mnoha dílčích, drobných příběhů jednotlivých postav, které ale nevedou k řešení hlavního konfliktu. Z hlediska jeho řešení se pak postavy jeví jako rezignované.

6 ČECHOV, Anton Pavlovič. *Višňový sad: komedie o čtyřech dějstvích*. Praha: Artur, 2001, ISBN 80-86216-14-4. s. 27.

7 HRISTIĆ, 2003, s. 146.

2.2. Rezignace postav

Podstatné role, kterou v Čechovových dramatech zaujímá motiv rezignace, si všímá Szondi⁸. Pokud tento rys budeme podrobněji sledovat, spatříme jeho důsledky v různých rovinách. Již jsme naznačili, jak se projevuje ve vztahu k řešení hlavního konfliktu. Dále můžeme konstatovat, že je zdrojem nezájmu postav o vzájemnou komunikaci. Dialogy tak často dostávají monologický charakter, v jistých sekvencích jsou pak zcela nahrazovány monologickými promluvami vztahujícími se k minulým či budoucím časovým perspektivám (úvahové pasáže o budoucích generacích, vzpomínky na život v Moskvě apod.). Szondi si tohoto ústupu od aktivní činnosti také všímá a uvádí, že vede právě k analytickému monologu⁹. Jeden z motivů, jehož prostřednictvím Čechov tento postup zřetelně akcentuje, je hluchota (ve *Třech sestřích* u Feraponta, ve *Višňovém sadu* u Firse).

V jiné z Čechovových her dosahuje rezignace postav tragického vyústění, čehož si všímá Erika Fischer-Lichte, která ji uvádí v souvislosti se sebevraždou neúspěšného umělce Konstantina Trepleva a alkoholismem Máši, dcery správce domu, kde Treplev bydlí. Žalostné konce těchto dvou dramatických osob chápe Fischer-Lichte právě jako důsledky zcela nedostatečných snah dosáhnout svých cílů (u Trepleva se jedná o nepovedený milostný vztah s mladou herečkou a prosazení se v oblasti umělecké tvorby, u Máši pak o nenaplněný vztah s Treplevem). Fischer-Lichte o tomto doslova píše: „*Jeho způsob úniku z reality si však nezaslouží respekt podobně jako Mášín útěk od skutečnosti: Máša svoji nešťastnou lásku k Treplevovi utápí v alkoholu. Sebevražda a alkoholismus svědčí podobným způsobem o neschopnosti jednotlivce čelit životu a vyrovnat se s ním v té podobě, v jaké se člověku naskýtá. Treplevovi přitom nepomohl ani jeho spisovatelský talent.*“¹⁰

Jednoznačné rozdělení na hlavní a vedlejší postavy není

8 SZONDI, 1969, s. 31.

9 SZONDI, 1969, s. 33.

10 FISCHER-LICHTE, 2003, s. 400. Citaci uvádíme ve vlastním překladu ze slovenského vydání.

u Čechova možné. Takovou klasifikaci lze však dle našeho názoru nahradit vymezením základního schématu postav, jehož rozhodujícím hlediskem je vztah konkrétní postavy k místu děje. Samozřejmě, že v každé hře dochází k jeho důmyslnému rozpracování. Na jeho první úrovni jsou ale vždy postavy rodiny, která vlastní dům nebo přilehlé prostory, v nichž se děj odehrává (Gajev, Raněvská, Anna, Varja ve *Višňovém sadu*; Máša, Irina, Olga, Andrej ve *Třech sestřích*). Další rovina je tvořena rodinnými přáteli s vyšším společenským statutem (např. lékaři, důstojníci, Lopachin a další). Na další úrovni spatřujeme výše postavené zaměstnance rodiny (např. Jepichodov ve *Višňovém sadu*) nebo rodinné přátele s nižším společenským statutem (např. učitel Kuligyn ve *Třech sestřích*). Poslední stupeň takového schématu je tvořen služebnictvem. Důležitým aspektem, který se podílí na koncipování osobité poetiky Čechovových dramát, je pak oscilace jednotlivých postav mezi těmito kategoriemi. Pro příklad uveďme Natašu ze *Tří sester*. Pro ni sňatek s Andrejem znamená vstup do první kategorie, přičemž nepatřičnost tohoto nového zařazení je v dramatu zdrojem napětí.

Důležité také je, že odklon od jednoznačného rozdělení postav na hlavní a vedlejší vede u Čechova spolu s využitím montáže motivů k vymezení prostoru k hlubší psychologizaci dramatických osob. Každá totiž v jeho dramatu získává své jedinečné místo, které jí dovoluje prožívat svůj osobní příběh.

2.3. Čas a místo děje

Čechov ve svých hrách nedodrhuje časovou jednotu. Příběhy, které v nich traktuje, se nezřídka odehrají během několika let. Situace, skrze něž tyto příběhy sledujeme, jsou ale vždy nějakým způsobem nevšední (návrat jedné z postav domů po dlouhém pobytu v zahraničí, svátek jiné postavy, požár města apod.).

Typické je také důsledné vymezení místa, v němž se děje Čechovových dramát odehrávají. Všechny jsou zasazeny do Ruska,

což lze vysledovat především z jmen postav, dále z častých zmínek konkrétních geografických pojmů, v neposlední řadě pak z motivů příznačných pro ruské prostředí. Z přesnosti a četnosti těchto zmínek vyplývá, jak důsledně jsou postavy spjaty s prostředím. Toho si všímá ve své studii s názvem *Černá komedie*¹¹ J. L. Styan, který tento Čechovův postup spojuje s jeho prozaickou tvorbou: „*Psaním povídek se zároveň naučil sepnout postavy nerozlučně s jejich prostředím: lidé a místa spolu nenásilně splývají.*“¹²

2.4. Stylové prvky

Na závěr této kapitoly se pokusíme pojmenovat ještě jeden důležitý rys Čechovovy poetiky, jímž je mísení komických a tragických prvků. Sám autor své hry označoval jako komedie a při jejich uvádění vyžadoval po Stanislavském a souboru MCHATu, aby při jevištním zpracování volili právě komický přístup. Texty jeho her k tomu dávají dostatek vodítek, především v rovině narušování vážných situací komickými replikami. Tak například hned v úvodu prvního dějství *Višňového sadu*, ve chvíli, kdy se Raněvská vrací na své panství, objevujeme v dialogu dva důležité motivy, které předznamenávají vývoj celého dramatu:

„Firs: Za našich časů, to je tak čtyřicet padesát let, se višně sušily, zavařovaly, nakládaly, dělala se z nich zavařenina, a panečku...

Gajev: Mlč, Firsí.

Firs: A panečku, plný vozy sušenejch višní jezdily do Moskvy a do Charkova! A těch peněz z toho! A sušená višně bejvala tenkrát měkká, šťavnatá, sladká, voňavá... holt tenkrát věděli, jak na to...

Raněvská: A dneska se to už neví?

Firs: Kdežpak. To už se dávno zapomnělo.

Piščík (Raněvské): A co v Paříži? Co tam? Jedla jste žáby?

Raněvská: Krokodýly jsem jedla...

Piščík: To by člověk nevěřil!...

11 STYAN, J. *Černá komedie*. Praha: Orbis, 1967.

12 STYAN, 1967, s. 88.

*Lopachin: Dotedka byli na vesnici jenom páni a kmáni, ale dneska přibyli ještě chataři. Každý město, i to nejmenší, máte obklopený chatama. A dejte na má slova, že za takových dvacet let se chataři rozlezou všude. Zatím se jenom vyvalujou na verandě, ale může se stát, že si na tom svém hektaru něco zasadí, začnou to pěstovat... Pak teprve váš višňový sad přinese štěstí, peníze, blahobyt...*¹³

V první části citované pasáže jako by Firs ve svých replikách vystihoval melancholickou atmosféru a neudržitelný stav celého panství i rodiny, což je první důležitý motiv. Následně se poprvé objeví další podstatný motiv – Lopachinův pohled, jímž nahlíží na možné využití sadu. Oba jsou ale přerušeny komickým prvkem, když se Piščik s překvapivou zvědavostí snaží zjistit, jestli Raněvská jedla v Paříži žáby.

Aspektu žánrového prolínání si ve své knize *Drama, divadlo, divák* všímá Zdeněk Hořínek, když v jedné z kapitol analyzuje tendence moderního dramatu. Vedle tragické a komické roviny Hořínek obohacuje žánrovou různorodost Čechovových dramát o prvky sentimentální a groteskní. Svorníkem všeho je pak princip disharmonie, kontrastnost¹⁴. Na závěr dodejme jeho podnětnou tezi, která se vztahuje k žánru a způsobu inscenace Čechovových her: „*Žánrové vyznění Čechovových her je závislé na scénickém ztvárnění jednotlivých prvků a motivů. Jestliže např. oddělíme vážné, dojemné scény od ostrých absurdních „point“ dlouhými pauzami, potlačíme kontrastnost struktury, a tím i komický efekt.*“¹⁵

Pokusili jsme se nastínit několik klíčových bodů, které považujeme za určující v Čechovově dramatickém stylu. Jako první zásadní rys poetiky jeho děl považujeme důraz na skladbu dílčích motivů hry, které dostávají přednost před dynamizováním vývoje hlavního konfliktu. Ten tak ve hře slouží jen jako rámcový svorník všech dílčích dějů. Neschopnost postav řešit tento hlavní konflikt pak souvisí s jejich

13 ČECHOV, 2001, s. 14-15.

14 HOŘÍNEK, 2008, s. 64.

15 HOŘÍNEK, 2008, s. 64.

rezignací, která se projevuje nejen ve vztahu k řešení hlavního konfliktu, ale také neschopností vzájemné komunikace. Důležité je, že Čechov zasazuje děje do konkrétního prostředí, jímž je Rusko. Dokonce můžeme říci, že místo děje u něj získává velký význam. Podstatným rysem jeho dramatické tvorby je také práce s časem a prolínání různých žánrových rovin.

3. Rámcový nástin vývoje interpretace Čechovovy dramatiky v kontextu moderního českého divadla

Pochopit vazbu současné české dramatiky na Čechovovy hry lze do jisté míry na základě pojmenování velice důležité role, jakou dílo tohoto autora má z hlediska vývoje moderního českého divadla. Například Jaroslav Vostrý, dramaturg Činoherního klubu, který se v praxi Čechovem také zabýval, ji ve své studii s názvem *Činoherní klub 1965-1972*¹⁶ vyjádřil již úvodní větou: „Čechov je pro české divadlo 20. století klíčový dramatik.“¹⁷ Podobná tvrzení lze najít u řady dalších českých dramaturgů, režisérů i teatrologů, a lze je těžko vyvracet, což ostatně není naším úmyslem. Je však podle nás důležité blíže nahlédnout na úzké propojení Čechova a českého divadla, a proto jsme se rozhodli zařadit do naší práce kapitolu, v níž se jej pokoušíme stručně zmapovat.

První kroky k etablování čechovovské tradice, z níž současné dramatické parafráze jeho her do značné míry vycházejí, zaznamenáváme v českém divadle již v poslední čtvrtině 19. století. První inscenace jeho dramát se na českých jevištích objevují již za autorova života, což bylo do značné míry umožněno brzkými překlady Bořivoje Prusíka. Ten se jako specialista na slovanskou literaturu začal překladům Čechovových dramát věnovat se značnou pohotovostí. V Prusíkově překladu se také tento autor poprvé dostal na scénu Národního divadla, kde jeho *Strýčka Váňu* uvedl v roce 1901 Josef Šmaha. Jednalo se o vůbec první Čechovovu celovečerní hru uvedenou u nás. vůbec první jevištní interpretaci dramatu tohoto autora zaznamenáváme na sklonku 90. let 19. století v Českém divadle v Brně, jak píše ve svém článku *Čechov a české divadlo*¹⁸ Václav Königsmark,

16 VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965-1972: dramaturgie v praxi*. Praha: Divadelní ústav, 1997. ISBN 80-7008-061-2.

17 VOSTRÝ, 1997, s. 140.

18 KÖNIGSMARK, Václav. *Čechov a české divadlo*. In ČECHOV, Anton Pavlovič, Václav KÖNIGSMARK a Kateřina ŠAVLÍKOVÁ. *Višňový sad: komedie o 4 dějstvích*. V Praze: Národní divadlo, 1996. ISBN 80-85921-25-1.

dramaturg inscenace *Višňový sad* v Národním divadle v roce 1996. Prudký rozmach inscenací Čechovových her pak zaznamenáváme po roce 1906, po návštěvě moskevského MCHATu, „(...) *kteřá mezi českými divadelníky zanechala hluboký dojem, intenzivnější samozřejmě tam, kde byla vnitřní připravenost tento zážitek přijmout, proto souzněl s vlastním hledáním.*“¹⁹

K dalšímu zásadnímu posunu v chápání Čechova v českém (ale i světovém) divadle došlo na počátku 60. let, kdy na scéně Tylova divadla v Národním divadle uvedl *Racka* režisér Otomar Krejča. Hloubka Krejčova nového chápání a výkladu této hry spočívala ve vyvlečení díla ruského dramatika z klasických realistických klišé. V kontextu českého divadla je ovšem důležité zmínit, že tento nový inscenační přístup se neváže pouze k Čechovovým hrám, otevíral totiž nové přístupy k tvorbě v širším dramaturgickém uvažování. „*Byla to totiž dramaturgie, která na přelomu 50. a 60. let usilovala o reflexi postavení člověka v současném světě.*“²⁰

Otomar Krejča se pak k Čechovovi pravidelně ve své režijní tvorbě vrací, byť už ne na scéně Národního divadla. Když ale v roce 1965 spolu s dramaturgem Karlem Krausem, dramatikem Josefem Topolem a herci Janem Třískou a Marií Tomášovou zakládají Divadlo za branou, stává se Čechov jedním z klíčových autorů tohoto divadla.

Další umělecky nesmírně přínosnou inscenací se stalo uvedení *Višňového sadu* na scéně Činoherního klubu v roce 1968, které reflektuje již zmiňovaný dramaturg Jaroslav Vostrý²¹. Jeden z velkých přínosů této kreace byl nový překlad Leoše Suchařípy, po kterém režisér Jan Kačer sáhl. Suchařípovy překlady obecně sehrály významnou roli ve vývoji vztahu českého divadla k Čechovově dramatickému dílu. Tento český dramaturg, překladatel, herec a divadelní teoretik totiž využil po přijetí na DAMU (obor Historie a teorie divadla) nabídku studia na Vysoké škole divadelní v Moskvě, kde se vzdělával v letech 1952 – 1957, a kde

19 ČECHOV, KÖNIGSMARK, ŠAVLÍKOVÁ, 1996. s. 60.

20 ČECHOV, KÖNIGSMARK, ŠAVLÍKOVÁ, 1996. s. 61.

21 VOSTRÝ, 1997, s. 140-145.

především načerpal potřebné podněty pro své překlady. V polovině 60. let se stal dramaturgem Činoherního klubu a zde se také poprvé sám začal objevovat na jevišti jako herec. Již od počátku 70. let pokračoval v překladu dalších stěžejních Čechovových divadelních her, do konce svého života je stihl přeložit všechny. Vostrý přičítá zásadní význam jeho překladu *Višňového sadu* tomu, že Suchařípa dokázal při své tvorbě pohotově využít zkušenost hereckou a dramaturgickou. Dále pak také proto, že jej tvořil pro konkrétního režiséra a konkrétní soubor.²²

Receptí Čechovova dramatického díla se v českém divadle mezi léty 1990 až 1999 věnuje Martin J. Švejda ve stati *Deset let s Čechovem*²³, která byla zveřejněna v Divadelních novinách. Z jeho článku vyplývá, že ani v poslední fázi vývoje se české divadlo neodvrací od Čechovových dramát.²⁴ Zásadní význam mají pro novodobé české divadlo inscenace her tohoto dramatika v režii Petra Lébla. Scénické zpracování *Racka* bylo třetí premiérou v první sezóně zmíněného režiséra v Divadle Na zábradlí. Lébl si tento text vybral k tvorbě stylově progresivní inscenace, jejímž prostřednictvím dokázal vnést na česká jeviště nové tvůrčí režijní postupy. V našem prostředí devadesátých let minulého století můžeme jeho kreace zařadit k vrcholům novodobých režijních interpretací autora na divadelní scéně.

Počátek jednadvacátého století přinesl českému divadlu další pozoruhodnou interpretaci Čechovova dramatu. Jednalo o scénický projekt s názvem *Čechov Čechům* režiséra Vladimíra Morávka, jemuž se v hradeckém Klicperově divadle povedlo ve třech po sobě následujících sezónách (2000/2001, 2001/2002, 2002/2003) připravit inscenace tří Čechovových dramát (ve skutečnosti byla struktura textové koláže, z níž inscenace vycházela, složitější), aby je nakonec propojil do jedné, téměř devět hodin trvající kreace.²⁵ „*Morávek už*

22 VOSTRÝ, 1997, s. 142.

23 Odkaz na elektronickou podobu článku: ŠVEJDA, Martin J. *Deset let s Čechovem*. Divadelní noviny, roč. 9, č. 3 (2000). Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/noviny/archiv/cislo3/strana2.html>

24 Švejda ve výše uvedeném článku uvádí, že bylo ve vymezeném období na profesionálních scénách uvedeno kolem třiceti inscenací Čechovových her.

25 Jednalo se o hry *Tři sestry*, *Racka* a *Strýčka Váňu*. Celému projektu je věnováno několik rozborů v

v dramaturgické práci s Čechovovými texty vytváří jakousi koláž, jež předvádí jejich nové uspořádání," píše kritik Jan Císař ve své studii s názvem *Kdo dostane zlaté vejce*²⁶. Z textových dokumentů, rozborů a recenzí, které se tímto dílem zabývají, lze jako základní východisko dramaturgicko-režijní koncepce označit hypertextovost, která režisérovi umožnila zjevovat motivy na základě subjektivních asociací.

Zmiňujeme zde však pouze příklady scénického zpracování Čechovových dramát, který jsou svým koncepčním pojetím výrazné. Uvedení některého z děl tohoto autora je u nás mnohem častější, na čemž se podílejí téměř všechna divadla. Jednu z posledních, radikálních interpretací *Višňového sadu* představil na podzim roku 2012 režisér Jan Mikulášek na scéně Divadla Husa na provázku. V jeho kreaci můžeme spatřit z Čechova jen fragmenty. Výrazným dramaturgickým prostředkem, jímž Mikulášek zcela nově a svébytně interpretuje Čechovovu hru, je zkrácení textu a jeho striktní dekonstrukce, což při zachování pouze základní fabule hry tříští děj do mnoha samostatně fungujících scén, jejichž prostřednictvím je demonstrován rozpad rodiny současné vyšší společnosti. Dalším dramaturgickým postupem je zasazení příběhu do současné doby, což lze zaznamenat z výskytu mnoha prvků (využití navigace GPS v úvodu, obrovská krabice od televizoru s plochou obrazovkou a další). Postup, spočívající v aktualizaci příběhu se objevuje také v dramatických textech, které jsme vybrali k analýze motivů Čechovových her.

první čísle ročníku 2003 v časopise Svět a divadlo.

²⁶ CÍSAŘ, Jan. *Kdo dostane zlaté vejce: aneb putování za Morávkovým metajazykem*. Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa. 2003, č. 1, s. 18-28.

4. Odcházení

Dramatický text *Odcházení* je poslední dokončenou celovečerní hrou Václava Havla (1936-2011). Havel je autor, který svoje první dramata píše již na počátku 60. let 20. století. V té době absolvuje obor divadelní dramaturgie, následně působí v Divadle Na zábradlí, nejprve jako kulisák, posléze především jako dramaturg. Brzy se začínají Havlovy hry objevovat na scénách českých divadel, získávají si také značný ohlas v zahraničí. Po roce je 1968 Havel zařazen na seznam zakázaných autorů, což trvá až do listopadu 1989, kdy zaujímá roli vůdčí osobnosti sametové revoluce a zůstává v ní i jako první polistopadový československý - od roku 1993 také jako první český - prezident. V těchto letech však státnické povinnosti nedovolují Havlovi pokračovat v dramatické tvorbě, k níž se vrací až po skončení druhého prezidentského mandátu v roce 2003. V psaní pak pokračuje až po tomto roce, kdy se vrací k tvorbě své hry *Odcházení*²⁷ (jejíž první verze vznikaly ještě těsně před rokem 1989, ovšem s jinými tematickými východisky). Text této hry v roce 2007, téměř dvacet let po uvedení do té doby posledního Havlova dokončeného textu – *Zítřka to spustíme* (1988) - napsaného pro scénický časopis Divadla Husa na provázku a HaDivadla Rozrazil 1/88 (O demokracii), vydává nakladatelství Respekt Publishing (před prvním scénickým zpracováním). V roce 2010 pak Havel píše svůj poslední dramatický text *Pět tet*, který koncipuje jako pokračování aktovky *Vernisáž* z poloviny 70. let.

Pokud bychom chtěli *Odcházení* zařadit do kontextu Havlovy tvorby, objevilo by se pravděpodobně vedle *Pokoušení* a *Larga Desolata*, tedy dramát se silnými hrdiny-intelektuály. Celosvětově první představení inscenace *Odcházení* se konalo 22. května 2008 v Divadle Archa v režii Davida Radoka. Text byl přeložen do několika světových jazyků, získal mnoho ocenění, v roce 2011 sám autor textu vytváří jeho filmové zpracování.

²⁷ Citace vydání, z něhož citujeme: HAVEL, Václav. *Odcházení: hra o pěti dějstvích*. Praha: Respekt Publishing, 2007. ISBN 978-80-903766-1-8.

Havlův text se jeví z hlediska tematického zaměření předkládané práce jako nejinspirativnější ze všech čtyř parafrází. Dramatik k vytvoření návaznosti na motivy Čechovovy hry využívá různé postupy, které vedou k jejímu složitému strukturování, což nás vedlo k rozhodnutí věnovat jeho rozboru relativně nejvíce prostoru.

4.1. Rozbor dramatu

Ve hře vystupuje jedenáct mužských a šest ženských postav, dále se v ní objevuje Hlas (z reproduktoru). Hlavní postavou je bývalý kancléř Vilém Rieger, který s několika členy své rodiny (Babička, dlouholetá přítelkyně Irena, dcera Zuzana), a personálem (zahradník Knobloch, pomocník v domácnosti Osvald) obývá služební vilu. Děj začíná čekáním na novináře bulvárního deníku Fuj, kteří mají s Riegerem udělat interview. Po jeho skončení se rodina dozví, že Rieger i s rodinou musí opustit dům, neboť jejich přítomnost v něm je pro novou vládu nepřijatelná. Řešení Riegerovi nabídne jeho pomyslný nástupce Vlastík Klein, s nímž se dříve dostal do konfliktu kvůli blíže nespecifikované korupční kauze. Klein nabídne Riegerovi ponechání vily výměnou za jeho podporu nové vládě, což odcházející politik odmítne, protože se absolutně neztotožňuje s jejími programovými východisky. Poté padne definitivní rozhodnutí o vystěhování. Vila je prodána Vlastíkovi Kleinovi, čerstvému vicepředsedovi, který ji hodlá využít ke komerčním účelům, čemuž brání existence višňového sadu. Klein jej proto nechá kácat. Poté co je Rieger podroben výslechu na policii a zdiskreditován detaily z intimního života, zveřejněné novináři deníku Fuj, řeší bývalý kancléř nastalou situaci přijetím pozice poradce poradce Vlastíka Kleina.

Základem formálního rozvržení textu je jeho dělení do pěti dějství, které nejsou dále strukturovány na menší dramatické jednotky. Drama dodržuje jednotu místa, autor celý děj zasazuje do sadu u vily bývalého kancléře Viléma Riegera. Každý akt je uvozen scénickou poznámkou, v níž autor konkretizuje prostor, v němž se bude dramatická situace odehrávat. Neopomenutelnou funkci mají v textu scénické poznámky;

osobitý charakter má již úplně první Havlovo doporučení, v němž ještě před začátkem hry naznačuje její nejvhodnější jevištní provedení.

Náš rozbor jsme se rozhodli koncipovat do čtyř samostatných pasáží, v nichž se zabýváme klíčovými aspekty dramatu, jimiž jsou absurdita, využití citací jiných textů, společensko-kritický podtext a princip zcizování.

4.1.1. Absurdita

Václav Havel bývá spojován se zásadní tendencí moderní světové dramatiky, kterou můžeme označit poněkud širokým pojmem absurdní drama. Také tuto divadelní hru lze chápat jako dramatický text, v němž lze stanovit absurditu jako jeden z charakteristických rysů, konstituujících jedinečnou poetiku díla. Otázkou může být, do jaké míry se jedná pouze o základní pojmenování, které nezohledňuje specifika tvorby jednotlivých autorů tohoto směru. Pro nás je však toto základní vymezení důležité jako východisko.

4.1.2. Citace

Absurdita se v této hře často projevuje ve spojení s dalším podstatným prvkem, jímž je využití odkazů na jiná dramatická díla. Havel nevyužívá princip intertextuality poprvé. Již jeho hra *Pokoušení* (1985) můžeme charakterizovat jako hru na faustovské motivy, uveďme také Žebráckou operu. Jana Patočková si ve své recenzi Radokovy inscenace v Divadle Archa28 (v níž však značný prostor věnuje také rozboru Havlova textu) všímá, že v *Odcházení* lze najít nejen odkazy na texty jiných dramatiků, ale také na předešlá díla samotného autora: „*Citační vrstva textu je (...) vícenásobná. Odkazuje také na vlastní autorovy hry i postupy (...). Závěrečné narážky na šachovou partii prozradí, že se v této variaci svého životního tématu autor záměrně ohlédl až k začátku pouti vlastních divadelních postav.*“²⁹ Dodejme, že narážky na šachovou partii směřují k motivu ze *Zahradní slavnosti* (1963).

28 PATOČKOVÁ, Jana. *Odcházení: Příběh domyšlený do konce. Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. 2008, č. 4, s. 47-58.

29 PATOČKOVÁ, 2008/4, s. 48.

Z děl jiných dramatiků můžeme vysledovat inspirace *Králem Learem* a *Višňovým sadem*. Ještě než se v následující, samostatné podkapitole budeme zabývat rozborem návaznosti na Čechovovu hrou, považujeme za vhodné připojit také analýzu vazby na *Krále Leara*, kterou se však s přihlédnutím k tematickému zaměření této práce nemůžeme zaobírat do podrobností.

Odkaz k této tragédii můžeme spatřovat v podobnosti hlavních postav obou her. Stejně jako Lear, také protagonist *Odcházení*, bývalý (odcházející) kancléř Vilém Rieger³⁰, končí svoji vládu v nejmenované zemi. Na konci čtvrtého dějství, ve chvíli silícího tlaku okolností na Riegera se tato podobnost mění v úplné překrytí, což je vystiženo citací celé pasáže *Krále Leara* (v českém překladu Martina Hilského³¹). Nelze však říci, že Havel vytváří přesnou paralelu Leara; promyšlenost vztahu Viléma Riegera a protagonisty Shakespearovy tragédie je koncipována na základě různých prostředků, od principu inspirace až k využití přesné citace. Jana Patočková ve své již zmíněné kritice zkoumá vztah Riegera a Leara podrobněji. Pojmenovává jej jako inverzní³². Úvaha nad touto tezí, s níž se ztotožňujeme, nás přivádí k závěru, že toto inverzní pojetí je způsobeno dramatikovým ironickým pohledem na příbuznost obou příběhů. V *Odcházení* je na rozdíl od *Krále Leara* ironický tón cítit také ve vyznění hry; zatímco Lear za cenu vlastní fyzické sebedestrukce v souboji s mechanismem moci dojde k morální očištění, takže jako bývalý panovník umožní celému státu nový začátek, Vilém Rieger se stává součástí mechanismu moci, čímž demonstruje, že „nový začátek“ - i když nekončí fyzickou zkázou protagonisty - je možný jen za cenu jeho morální destrukce.

Rodičovské pouto Leara a jeho tří dcer se ve schématu Havlovy hry objevuje rovněž, dochází však k redukci v počtu dcer na dvě. Z dramatického hlediska lze však soudit, že rodičovská vazba panovníka

30 Nabízí se úvaha nad autorovou inspirací jménem českého pokrokového státníka a politika, Františka Ladislava Riegera, který ve druhé polovině 19. století stál na straně boje za emancipaci českého národa. Musel proto vytrpět četná příkoří ze strany rakouské vlády.

31 SHAKESPEARE, William. *Král Lear*. Brno: Atlantis, 2010. ISBN 978-80-7108-315-3. s. 74-75.

32 PATOČKOVÁ, 2008/4, s. 49.

a jeho dcer není tolik podstatná jako v Learovi, kde se vyskytuje jako jeden z ústředních motivů celé hry. U Havla ale zůstává z morálního hlediska zcela odlišný charakter obou dcer³³. S *Králem Learem* má dále spojitost jméno Albín - odkaz k postavě Albanyho - jak se jmenuje manžel starší dcery Vlasty.

Zásadní rozdíl v pojetí hlavních postav Leara a Riegera spočívá také v tom, že Havel neoznačuje svou postavu jako bezprostředně zodpovědnou za nástup nové vlády. Shakespeare naopak zodpovědnost za tuto zásadní okolnost dává Learovi, když jej nechá rozdělit své království mezi tři své dcery.

Další motivy, které v sobě ukrývají podobnost se Shakespearovou tragédií, jsou bouře a sebevražda. Význam bouře je dle našeho názoru v obou hrách obdobný; metaforickým způsobem vyjadřuje situaci Leara, kterého zavrhl dvě jeho dcery, a proto bloudí v lijácích a hromobití světem. Stejně tak Rieger se ocitá opuštěn, byť zůstává na zahradě domu, v němž bydlí. Jeho svět se však hroutí.

Další odkaz na *Krále Leara*, motiv sebevraždy, kterou chce u Shakespeara spáchat zhrzený Gloster, se v *Odcházení* pojí s Irenou, zhrzenou dlouholetou přítelkyní bývalého kancléře. Po deziluzi plynoucí z Riegerova pokusu o nevěru hrozí sebevražedným skokem ze skály.

4.1.3. Společensko-kritický podtext

Třetím rysem, který dle našeho názoru významně spoluutváří stylový rámec hry, je důraz na společensko-kritický podtext dramatu. V něm se objevuje například několik jmen reálných politických osobností (N. Ceaușescu, Mao Ce-tung a další) nebo narážky na konkrétní realie (jméno bulvárního časopisu *Fuj*, socha Gándího a další.)

Je pozoruhodné, jak vyhraněné rozpory se objevují v české kritice při chápání této roviny hry. Martin J. Švejda, který se ve své kritice

³³ Zajímavé by jistě bylo sledovat návaznost Havlovy hry na *Krále Leara* v kontextu „šaškovské roviny“ a jejich rozličných interpretací, které uvádějí do souvislosti Learovu nejmladší dceru a postavu Šaška („blázna“).

s názvem *Velmi višňový Lear*³⁴ zabývá nejen jevištnímu provedení režiséra Davida Radoka, ale podrobně rozebírá také výchozí text inscenace, zastává stanovisko, že je nutné všechna Havlova dramatická díla chápat v návaznosti na stávající realitu. „*Václav Havel se (téměř) vždy vším, co mu drama nabízelo, snažil postihnout svou dobu.*“³⁵ Švejda připojuje poznámku, v níž se vymezuje vůči názorům některých jiných recenzentů, např. Karla Steigerwalda³⁶ nebo Vladimíra Justa³⁷, kteří se kloní k opačné interpretaci Havlovy dramatiky. Odlišně než Švejda chápe tuto rovinu textu také Jana Patočková, která v této souvislosti oceňuje zvolený dramaturgický přístup inscenátorů celosvětové premiéry v Divadle Archa³⁸, který vedl například ke škrtnům názvu bulvárního časopisu *Fuj*. Právě tento název je podle Patočkové nejvýraznějším nositelem společensko-kritického tónu celého textu, který tak byl v Radokově interpretaci zmírněn.

4.1.4. Zcizování

Čtvrtým podstatným autorským postupem je využití principu zcizování. Havel v textu předepisuje svůj vlastní komentář, který má vycházet z reproduktoru, zatímco postavy na scéně strnou v živém obraze. V těchto komentářích pak převážně ironickým tónem komentuje své vlastní dramatické postupy, vyslovuje, jak by měli herci hrát. Vytváří tak jakýsi „osobní rámec“, jehož prostřednictvím vstupuje do hry jako autorský subjekt.

4.2. Analýza čechovovských motivů v dramatu *Odcházení*

Jak vyplývá z předchozí kapitoly, intertextové přesahy jsou jedním z podstatných prvků poetiky *Odcházení*. Stejně jako v případě *Krále*

34 ŠVEJDA, Martin, J. *Velmi višňový Lear*. *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. 2008, č. 4, s. 39-46.

35 ŠVEJDA, 2008/4, s. 39.

36 STEIGERWALD, Karel. *Přišlo Odcházení. A s ním silné téma*. In *Mladá fronta Dnes*. roč. 19, č. 119, s. A8.

37 JUST, Vladimír. Recenze *Odcházení: Havel neztratil cit pro absurditu*. *Aktuálně.cz* [online]. 23.5.2008 [cit. 2013-05-14]. Dostupné z:

<http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=606156>

38 První uvedení proběhlo ve dnech 22.-24. května 2008 v režii Davida Radoka. Postavu Viléma Riegera ztvárnil Jan Tříska.

Leara, také návaznost na *Višňový sad* lze sledovat v několika rovinách.

Zatímco v *Králi Learovi* našel Havel východiska především pro koncepci protagonisty a jeho osobního příběhu, *Višňový sad* se stal podnětem pro stanovení jednoho z hlavních konfliktů celé hry. Jeho podstatou je stejně jako ve *Višňovém sadu* hrozba ztráty domu, která by pro celou rodinu bývalého kancléře Riegera znamenala nutnost vystěhování. Na základě vnějšího srovnání dojdeme k zjištění, že ke klíčové dramatické okolnosti (ztrátě domu) dochází u Čechova po jeho koupi Lopachinem mezi třetím a čtvrtým aktem, u Havla dříve; na konci prvního jednání, když o tom rozhodne „nové vedení“ státu. Shodná je výchozí situace v úvodu obou her, v němž ani jedna z hlavních postav (ani nikdo z jejich rodiny) neví o hrozbě vystěhování.

Podstatný rozdíl však spočívá ve způsobu, jakým oba autoři k hlavnímu konfliktu přistupují. V analýze Čechovovy dramatické formy jsme uvedli, že se Čechov ve svých hrách zaměřuje na dramatické střetnutí několika různých příběhů jednotlivých postav, a proto hlavní konflikt potlačuje. Havel jej naopak rozpracovává, klade na něj důraz. V *Odcházení* je navíc mnohem více spojen s hlavní postavou bývalého kancléře, který tak jako hybatel celého děje získává na rozdíl od Čechovova schématu ve struktuře dramatu klíčový význam. Také proto jsme považovali za důležité věnovat více prostoru rozboru vazby Viléma Riegera na postavu Krále Leara. Náplní všech dramatických situací v *Odcházení* není tedy traktování dílčích samostatně fungujících situací, ale řešení hlavního konfliktu. Rozdíl s *Višňovým sadem* spočívá také v tom, že bývalý kancléř dojde k jeho odlišnému řešení, které se vzdaluje rezignaci Čechovových postav, navíc je zdrojem tragiky. Za prvé protože právě Riegerovo rozhodnutí způsobí jeho morální krach, za druhé protože je jasné, že spolupráce s novým vedením nebude stačit k záchraně domu. Je nutné však dodat, že Rieger je během celého děje konfrontován s různými událostmi, které se dotýkají jeho existence (výslech na policii), takže nelze říci, že by Havel omezil jeho motivaci na záchranu domu. Tyto dílčí události podporují pak složitost vývoje

hlavního konfliktu. Rieger ke svému rozhodnutí dojde na základě důsledků několika různých událostí (vedle policejního výslechu se jedná například o odmítnutí jedné z dcer jej ubytovat).

Z hlediska transpozice dílčích motivů a jednotlivých postav lze v *Odcházení* spatřit jako podstatný prvek višňový sad, skrze jehož přítomnost autor vytváří zjevnou návaznost na stejnojmennou hru. Stejně jako na panství Raněvské také u domu bývalého kancléře Riegera se nacházejí tyto ovocné stromy. Prostorová podobnost však shodným motivem sadu nekončí; altánek, o jehož existenci na panství se u Čechova dozvídáme pouze z promluv postav, je v textu Havlovy hry předepsán přímo autorem v poznámce popisující dramatický prostor scény. Autor do něj na konci třetího dějství přivádí Riegera s Beou Weissenmütelhofovou, politoložku, multikulturní sociopsycholožku a jeho velkou obdivovatelku. Jako by se v tu chvíli Rieger měnil ve studenta Péťu Trofimova, který u Čechova v altánku čeká na příjezd Raněvské.

Další odlišnost spočívá v tom, že na rozdíl od zcela jasného zasazení děje *Višňového sadu* do Ruska (Charkov, Jaroslavská babička, Petrohrad, jména postav apod.), místo, kam je situováno *Odcházení*, Havel naznačuje méně jednoznačně. Svědčí o tom například jména postav, jež jsou různého místního původu. V seznamu osob tak mimo jmen, která se nevážou ke konkrétnímu geografickému prostoru (Irena, Viktor nebo Osvald) najdeme jména ryze česká - Vlasta, Zuzana, Hanuš (jako česká obdoba německého Hans). Dále se ve hře vyskytují postavy anglosaského původu (Bob a Jack) a dále německého původu - Knobloch, Bea Weissenmütelhofová. Dvě klíčové postavy jako by oscilovaly mezi posledními dvěma geografickými určeními: Vilém Rieger a Vlastík Klein.

Při čtení textu narazíme ještě na jména ruská – Ragulinovi, Jepichodov (nejedná se však o postavy, které by se na scéně přímo objevily, je o nich jen zmínka), jež se ovšem objevují v momentech, kdy Havel využívá doslovných citací z *Višňového sadu*, čímž se budeme zabývat na konci této kapitoly.

Pro volbu širokého geografického spektra jmen lze najít různé možnosti interpretace. Například v tom můžeme spatřovat autorovu snahu vystihnout tak globální charakter soudobé evropské společnosti (což je podpořeno motivem evropské hymny, která ve hře zazní). Nabízí se ovšem také vysvětlení, že autor takto záměrně znemožňuje čtenáři identifikovat svět dramatu s konkrétním reálným prostředím. Vybírá pouze některé rysy současné (tj. polistopadové) české společnosti (ekonomický charakter pojetí vlády, zmínka o omezení cenzury, rozmach nekontrolovatelného developerství atd.), a ty hyperbolizuje. Vytváří tak dojem, že se drama odehrává v neurčitém prostředí, jež se však nápadně podobá reáliím, v nichž žijeme.

K znemožnění úplné identifikace pak dochází nejen prostřednictvím užití zahraničních jmen, ale také například použitím staré ruské délkové míry – versty – pro označení vzdálenosti místa, kam se Rieger se svou rodinou bude muset po nuceném opuštění vily přestěhovat. Jedná se o další odkaz na *Višňový sad*. Stejně jako v případě výskytu kočáru, který na konci celé hry čeká na Riegerovu rodinu, aby ji odvezl do jejich nového domu. Motiv kočáru nelze interpretovat jednoznačně pouze jako absurdní a ironický odkaz na *Višňový sad*. Havel jeho prostřednictvím nastiňuje stavovský charakter celé rodiny, jejímž rysem je tendence ke staromilství a (až nadměrnému) tradicionalismu. Možnost interpretace je otevřená. Jedná se o doklad důmyslnosti, s jakou Havel s odkazy na *Višňový sad* pracuje.

Zajímavá je také jeho transpozice Čechovovy postavy sedmaosmdesátiletého starce, komorníka Firse. Opět si dovolíme ocitovat pasáž z kritiky Jany Patočkové, jež se váže k tomuto motivu:

„Je tu staříčkový 'pomocník v Riegerově domácnosti', který ve hře sice vystupuje pod jménem Osvald (jako úslužně podlý majordomus Learovy dcery Goneril), ale do Odcházení připutoval rovnou z Višňového sadu, kde sloužil pod jménem Firs.“³⁹

Dovolíme si ovšem konstatovat, že tvrzení Patočkové je

39 PATOČKOVÁ, 2008/4, s. 48.

zjednodušující, neboť Havel s odkazem k postavě Firse pracuje důmyslněji. Dělí ji do dvou osob: již zmíněného Osvalda, ale částečně také do zahradníka Knoblocha. Firsova klíčová replika celé hry opravdu připadá těsně před závěrem *Odcházení* Osvaldovi:

„Osvald: Odjeli! Zapomněli na mě! Že si milostpán zase nevzal kožich a jel jen tak v kabátě? A život uteče, člověk ani neví jak. Natáhnu se. Není už ve mně žádná síla. Určitě odjel bez kožichu. Všechno je pryč, všechno -

(Osvald ulehne za keř. Klein a Viktor opustili houpačku. Náhle znehybní)“⁴⁰

Ovšem další významnou Firsovu repliku o kvalitě višňů za jeho dětství - která mimo jiné konotuje *Odcházení* s atmosférou pomíjivosti a melancholie charakteristickou pro *Višňový sad* - pronáší uprostřed třetího jednání *Odcházení* zahradník Knobloch:

„Babička: Letos bude hodně višňů! Co s nimi uděláme?

Knobloch: Když jsem byl malý, višně se sušily, zavařovaly, nakládaly, dělala se z nich zavařenina. Sušená višněň bývala tenkrát měkká, šťavnatá, sladká, voňavá -

Rieger: Nejste sám, pane Knoblochu, kdo si to pamatuje. Povězte raději, co je nového. Jak o mně lidé mluví? Cítí tu ideovou i mentální propast mezi mnou a dnešním vedením? Tady páni novináři o tom totiž budou psát -“⁴¹

Uvedením zmíněné Knoblochovy repliky se dostáváme k další rovině spojitosti *Odcházení* a *Višňového sadu*. Tu tvoří přímé citace částí Čechovovy hry. Tato rovina se váže ke dvěma podstatným rysům *Odcházení*. Jak jsme již v naší práci zmínili v rozboru Havlovy hry, tyto části se do značné míry jednak spolupodílejí na absurdním vyznění některých situací, zároveň mají ale funkci zcizení předváděného děje prostřednictvím výrazně odlišného poetického prvku. Proto se Rieger na konci čtvrtého dějství mění v postavu Leara, aby se svým společníkem Hanušem (Kentem) bloudil bouřlivou nocí, čímž je

40 HAVEL, 2007, s. 87.

41 HAVEL, 2007, s. 50.

ilustrována stávající neklidná situace bývalého kancléře, jehož pomyslně všichni opouštějí a on bloudí světem. Stejně tak rostoucí napětí na konci hry je zcizováno replikami z *Višňového sadu*, které však Havel upravuje:

„Babička: Kde je Jepichodov?

Osvald: Šel si zahrát k Ragulinovým -“⁴²

Pokusili jsme se dokázat, že návaznost Havlova *Odcházení* na Čechovův *Višňový sad* lze sledovat v několika rovinách. Havel nevyužívá pouze jeden princip vazby, s odkazy pracuje rafinovaně a uzpůsobuje je vlastním osobitým tvůrčím postupům, čímž dosahuje odhalování překvapivých významových akcentů. Podstatné je, že jde po všech stránkách o zcela novou hru, která se dílčími motivy Čechovovy hry pouze inspiruje.

V prvním plánu se jedná o inspiraci hlavním konfliktem hry, jehož podstatou je hrozba ztráty domu a nucené vystěhování rodiny bývalého kancléře. Tento konflikt však Havel na rozdíl od Čechova dynamizuje, spojuje s hlavní postavou, navíc jeho řešení přikládá zásadní význam. V druhém plánu pak Havel pracuje s odkazy na jednotlivé motivy *Višňového sadu* (sad, Knobloch, kočár). V poslední řadě uveďme, že součástí *Odcházení* jsou také přímé citace Čechovovy hry, které mají dvojí funkci: ve spojení s ironií a hravostí jsou zdrojem absurdní roviny hry, dále mají význam z hlediska znemožnění identifikace místa děje s konkrétním reálným prostředím.

42 HAVEL, 2007, s. 72.

5. Višňový smrad

Višňový smrad je název dramatického textu, jehož autorem je český dramatik, překladatel a spisovatel Pavel Trtílek (narozen 1977), který patří mezi příslušníky mladší střední generace českých dramatiků. Překládá z francouzštiny, píše též poezii, v dubnu 2013 vydalo nakladatelství Větrné mlýny jeho prozaický debut s názvem *Poslední kniha*.

Pavel Trtílek v roce 2002 absolvoval divadelní dramaturgii na Divadelní fakultě JAMU, kde od roku 2007 působí jako pedagog. Za hru *Poslední večere* (2004) obdržel v roce 2004 Cenu Alfréda Radoka.

Višňový smrad, který vznikl v roce 2000, lze zařadit do rané fáze autorovy dramatické tvorby. Byl uveden v roce 2001 na Festivalu amatérských divadel Setkání na prknech a dočkal se nominace do finále druhého ročníku soutěže o nejlepší dramatický text roku s názvem Cena Konstantina Trepleva (v roce 2012), kterou vypisuje Divadlo Husa na provázku. Byl také přeložen do ruštiny.

5.1. Spojitost s Čechovem

Ve hře figuruje šest mužských a čtyři ženské postavy. V úvodu dramatu sledujeme příjezd Ljuby Raněvské na své panství, kam se vrací spolu s Jašou a Aňou. V domě, do něhož ji přiveze její bratr Gajev, na ni čeká Piščik, v hojné míře popíjející vodku, Péťa Trofimov, autor několika studií zaměřených na rozbor ruských mocenských struktur, dále Lopachin, Jepichodov, Daňuša a Varja. Dále sledujeme Piščikovu snahu provdat svoji dceru (která se ve hře přímo neobjevuje) nejprve Lopachinovi, později Jašovi, který studuje v Americe práva. Lopachin se pokusí přesvědčit Raněvskou o nutnosti prodat sad Děriganovi, a zachránit tak panství, což Raněvská i Gajev odmítnou. Lopachin jí pak nabídne odkup panství i s višňovým sadem, když se za něj Raněvská provdá. Ljuba svolí s podmínkou, že se bude moci na pět let vrátit

do Ameriky, odkud se vrátí zpět, až utratí všechny peníze, které od Lopachina získá prodejem sadu. Konečně na panství přijíždí Jaroslavská babička, která se marně pokusí zabránit prodeji panství Lopachinovi. Společně pak všichni sledují slavnostní testovací odpal biochemické bomby ruské armády. Následný výbuch smete z povrchu zemského vše živé i neživé, Lopachin ani nestihne otevřít připravené šampaňské.

Nejen ze samotného názvu dramatu, ale též z jeho podtitulu (či jakési úvodní autorské didaskálie) ve znění „*soukromá likvidace veřejného Čechova*“⁴³ můžeme vyvozovat nejpodstatnější aspekt této hry, jímž je spojitost s *Višňovým sadem*. Své pojetí návaznosti na Čechova Trtílek nastiňuje právě v této poznámce. I když její přesný význam lze vnímat mnohoznačně, z textu dle našeho názoru vyplývá, že jejím prostřednictvím dramatik naznačuje svůj ironický postoj k čechovovské tradici, jíž ve své hře metaforicky ukončuje zničením panství Raněvské.

V kapitole věnované *Odcházení* jsme dospěli k závěru, že Havel vazbu na Čechova koncipuje na základě inspirace, která jej přivádí k parafrázi hlavního konfliktu, dílčích motivů i užití přímých citací kratších částí *Višňového sadu*. V případě Trtílkovy hry lze konstatovat, že se jedná o dramatické zpracování Čechovovy hry, které je se svojí předlohou spojeno mnohem těsněji, což je skutečnost, která se pro nás stala východiskem ke koncepci této kapitoly. Rozhodli jsme se ji nerozdělovat nejprve na analýzu *Višňového smradu* a následně na rozbor konkrétních spojitostí s Čechovem. Domníváme se totiž, že by takové rozdělení nebylo vhodné, neboť *Višňový smrad* vychází z původní hry ve všech aspektech. Bude ale naším cílem vystihnout ty prvky Trtílkova dramatu, které jej předloze vzdalují a jsou výsledkem autorova tvůrčího vkladu.

V úvodu stanovme první podstatný rys podobnosti *Višňového smradu* a předlohy, který vychází z Trtílkovy tendence narušovat dialog,

43 TRTÍLEK, 2000, s. 1.

do něhož vkládá repliky, jež do rozhovoru vnášejí nové, nečekané motivy. Máme tak pocit, jako by se postavy neposlouchaly a snažili se spíše mluvit přes sebe:

„RANĚVSKÁ: Tak co, jak to jde?

PIŠČIK (vstane, jde s láhvemi připít si s Raněvskou, je mu už poněkud špatně rozumět): Stádo ovcí utíká před vlky. Vlci stádo začínají dohánět a žrát staré ovce, které zůstávají pozadu... (upadne, trochu vodky se vylilo na zem, líže ji z podlahy)

GAJEV (schází schody): Přece se ty karty nepropadly do pekla.

PIŠČIK (vstává ze země): Jak by se mohly propadnout do pekla, když peklo je na zemi!

RANĚVSKÁ: V Americe jsem měla všechno na svém místě.

VARJA: Někde budou, musíš hledat, strýčku. Jaša určitě ještě chvíli vydrží.

PIŠČIK: Ale já už dlouho nevydržím! Do svatby a pak je se mnou konec!”⁴⁴

Ve srovnání s *Višňovým sadem* však lze konstatovat, že se tento postup nestává stěžejním rysem dramatického stylu, jímž Trtílek píše svoji hru. Není totiž využit v takové míře jako u Čechova, navíc neshledáváme, že by byl důsledkem rezignace postav na vzájemnou komunikaci. Ve *Višňovém smradu* spolu postavy po většinu hry komunikují bez větších problémů, avšak k narušení dialogu dochází v chvíli, kdy chtějí mluvit o sobě, o svých pocitech. Tak jako Raněvská v melancholické vzpomínce v předešlé citaci, když zmiňuje svůj pobyt v Americe, kde měla všechno na svém místě, čímž přeruší Gajeva, hledajícího pokerové karty.

Ve shodě s Čechovovým dramatem je i ve *Višňovém smradu* místem děje Rusko. Rozdíl však spočívá v době, v níž se příběh odehrává. Stejně jako Čechov, také Trtílek jej zasazuje do své současnosti, což lze ve *Višňovém smradu* odvodit na základě několika indicií (Raněvská se vrací z Ameriky letadlem, Jaša tam pobírá studijní

44 TRTÍLEK, 2000, s. 14.

stipendium, ve hře se vyskytuje televize, postavy jsou poučeny o letu na Měsíc a jiné). I když zcela konkrétní dobové zasazení není možné, můžeme konstatovat, že Trtílkův přístup k Višňovému sadu je vystavěn na principu aktualizace.

Svorníkem původního příběhu Višňového sadu a jeho současného přepracování je postava jaroslavské příbuzné. Ta se u Čechova neobjevuje přímo na scéně, dozvídáme se o ní z promluv některých dramatických osob. Dodejme, že její pochopení nemusí být ve Višňovém sadu z důvodu různého označení zcela snadné; například v Suchařípově překladu je nazvána Gajevem jako „jaroslavská tetička“⁴⁵, Raněvskou a Varjou jako „jaroslavská babička“ a „babička“⁴⁶. Po náhledu do jiných překladů shledáváme, že se toto dvojí označení vyskytuje nejen u Suchařípy⁴⁷. Dle našeho názoru nelze navíc ze smyslu textu jednoznačně vyvodit, jestli se jedná o dvě různé příbuzné, k čemuž by vedlo odlišné označení, nebo zdali je to dvojí, volné pojmenování stejné osoby. Ke druhé možnosti se přikláníme více, neboť vycházíme z faktu, že obě tyto postavy mají totožný význam – existují jako někdo, v jehož silách je zachránit panství Raněvské.

K věnování zesílené pozornosti tomuto motivu nás přivedla důležitost, jakou jaroslavská příbuzná získává ve *Višňovém smradu*. V něm se totiž na začátku šestého obrazu hry jako Jaroslavská babička objevuje jako jedna z postav přímo na scéně:

„JEPICHODOV (klepe na kuchyňské dveře): Duňaško...

Duňašenko, slyšíte? To jsem já. Je šest hodin, odvezu vás do města...

(vstoupí do kuchyně a zavře za sebou)

JAROSLAVSKÁ BABIČKA (vstoupí do haly se dvěma obrovskými kufry, položí je na zem, utírá si z čela pot): Marjapanno, to mi dalo

45 ČECHOV, 2001, s. 28.

46 ČECHOV, 2001, s. 42.

47 Např. v překladu O. Krejči, K. Krause a L. Vojířové Gajev: „jaroslavská tetička“, Raněvská: „jaroslavská tetička“, Varja: „Babička“. (In KREJČA, Otomar, Karel KRAUS a Ludmila VOJÍŘOVÁ. *Višňový sad*. Praha: Divadlo za branou II, 1990.)

V překladu Bohumila Mathesiuse Gajev: „jaroslavská tetička“, Raněvská: „jaroslavská babička“, Varja: „Babička“ (In ČECHOV, Anton Pavlovič a Naděžda SLABIHOUDOVÁ. *Výbor z díla II*. Praha: Svoboda, 1951.)

zabrat. Po tolika měsících trápení jsem zase tady. Třicet osm hodin vlakem a šest přestupů – ale za tu námahu to stálo. (pokládá kufry) Vítej sade a tvé višňové panství! Čím jsem starší, tím více mě oslňuje tvá nezměrná krása. (obřadně otevře jedno okno) Úchvatné. Úchvatné...“⁴⁸

Následně z tohoto obrazu (který nese výmluvné označení „Čechov“) vyplývá opodstatnění rafinované vazby na Čechovovu předlohu. Trtílkův text se totiž ukáže být divadelní hrou o uměle vytvořeném panství, jehož vlastníkem je Ljuba Raněvská, ovšem zakládala jej právě Jaroslavská babička, matka Ljuby Raněvské, která jej spolu se svými dvěma sestrami (jedna z nich se jmenuje Máša) stvořila a všemi postavami obsadila přesně dle divadelní hry *Višňový sad* od Antona Pavloviče Čechova („*antoši*“, jak ho sama nazývá).

„JAROSLAVSKÁ BABIČKA: To je škoda. Konečně jsme se jednou mohli setkat všichni dohromady. Podívejte, všechny kapesníky jsem už posmrkala. To jsou slzy štěstí, sáhněte si, Jepichodove. Toho kdyby se Antoša dožil...

JEPICHODOV: Kdo?

DUŇAŠA: Antoša.

*JAROSLAVSKÁ BABIČKA: Anton Pavlovič Čechov, říkaly jsme mu Antoša. To byly časy, když o nás napsal Tři sestry. (hledí z okna) Hádejte, Jepichodove, co mu bylo předlohou pro *Višňový sad*?*

JEPICHODOV: Sad s jabloněmi.

JAROSLAVSKÁ BABIČKA: Jak to víte?“⁴⁹

Tato postava se tak jeví jako element, který spojuje původní Čechovův příběh s jeho současnou Trtílkovou podobou. Záslouhou Jaroslavské babičky jako by bylo původnímu příběhu umožněno nacházet stále nová pokračování.

Jestliže uvádíme, že se děj *Višňového smradu* odehrává v současné době, je v tomto ohledu nutné vzít v úvahu úvodní repliku celé hry, v níž Lopachin říká, že to bylo minulou středu právě pět let, co vezl Raněvskou na nádraží. Pokračuje otázkou, v níž se Daňuši ptá,

48 TRTÍLEK, 2000, s. 20.

49 TRTÍLEK, 2000, s. 21.

jestli si myslí, že se majitelka panství Raněvská vrací natrvalo. U Trtílka se příjezd Raněvské odehrává v současnosti, tedy asi devadesát až sto let po dražbě a vůbec prvním odjezdu Raněvské. Dále víme, že Lopachin její poslední odjezd vymezil dobou uplynulých pěti let. Z těchto faktů se lze domnívat, že neustálé příjezdy a odjezdy fungují jako leitmotivy nekončícího příběhu o neschopnosti definitivně dovršit příběh *Višňového sadu*. Zvláště když Jaroslavská babička podotýká, že musela za svého života přivést na panství například několik různých Lopachinů. Trtílek vytváří dojem, že se Čechovův příběh opakuje stále dokola, a teprve on jej dokáže přivést k definitivnímu závěru a výrazné pointě, která spočívá v dovršení sebedestruktivních tendencí všech postav na panství, když všechny se zájmem sledují slavnostní zkušební odpal ničivé bomby ruskou vládou. Následná exploze ale smete z povrchu zemského vše živé i neživé.

Postavy jsou u Trtílka vyhraněnějšími typy, neboť jsou jim přiznány rysy charakteristické pro ruskou národu: patos, velkolepost, zmíněné sebedestruktivní sklony a odklon od člověka jako lidského individua. Proto jeho *Višňový smrad* končí tímto výbuchem, jehož odpal připravila ruská vláda. A všechny postavy hry jej s dojetím sledují až do svého zničení. Lopachin už ani nestihne otevřít připravené šampaňské.

Tendence k sebedestrukci se pro Trtílka stává tématem. Stejně jako v *Odcházení*, také ve *Višňovém smradu* se objevuje Čechovův hlavní konflikt – nucený prodej sadu a panství. Zde má však význam spíše jen jako motiv dokreslující atmosféru, ve které se děj odehrává. Lopachin, zkrachovalý milionář, se snaží přesvědčit Ljubu Raněvskou a Gajeva, aby prodali svůj sad Děřiganovi, který Lopachina po skoupení jeho majetku zaměstnal. Raněvská však za žádnou cenu nechce dopustit, aby byl její majetek prodán právě Děřiganovi, neboť to byl právě tento oligarcha a miliardář, kdo nechal zabít jejího syna, protože mu její muž nebyl schopen splatit dluhy. Z hlediska dalšího vývoje však nemá prodej višňového sadu větší význam; Lopachin se Raněvské zaváže, že od ní sad koupí, když se za něj provdá.

Na závěr si všimněme jednoho podstatného rozdílu mezi *Višňovým smradem* a jeho předlohou. Trtílek text rozděluje do sedmi obrazů, jejichž rozsah je menší než v případě každého ze čtyř dějství u Čechova. Autor tak využitím této struktury dává jednotlivým situacím charakter epizod, v nichž však mohou být zřetelněji akcentovány klíčové události celého dramatu.

V této kapitole jsme se zabývali rozbořem podobnosti dramatu *Višňový sad* a parafráze Pavla Trtílka. Podstatou přístupu k předloze je princip aktualizace. Její autor se již v názvu a podnázvu hlásí k vazbě na čechovovskou tradici, jíž však ironizuje, neboť z textu hry vyplývá, že tato tradice je uměle udržována vášní Jaroslavské babičky pro dílo Čechova. Přetrvání původního příběhu v současných podmínkách je tedy umožněno nuceným vztahem Jaroslavské babičky a ostatních postav. Trtílek v předloze nachází nové téma, které jej zajímá a které prostřednictvím metafory akcentuje: sklon k sebedestrukci jako charakteristický rys ruské společnosti, ale také všech postav *Višňového sadu*. Oba texty se liší formálním uspořádáním; můžeme proto konstatovat, že Trtílkova parafráze má ve srovnání s Čechovem členitější strukturu.

6. Kuřačky a spasitelky

Autorkou dramatického textu s názvem *Kuřačky a spasitelky* je Anna Saavedra (narozena 1984), dramaturgyně a dramatička česko-chilského původu. Na Janáčkově akademii múzických umění vystudovala divadelní dramaturgii, v současné době profesionálně působí jako dramaturgyně brněnského HaDivadla.

Jednou z tematických oblastí, kterým Saavedra věnuje pozornost ve své tvorbě, je problematika feminismu a postavení ženy ve společnosti (např. adaptace *Hedda Gabler - Hra s mrtvou myší; Eva, Eva!* nebo původní hra *Mamma guerilla/Tajná zpráva z planety matek*). Do tohoto kontextu lze zařadit také hru na čechovovské motivy *Kuřačky a spasitelky*, jíž v současné době můžeme nalézt na repertoáru Národního divadla moravskoslezského (pod názvem *Kuřačky*, režie Janka Ryšánek-Schmiedtová). Hra se dočkala také zahraničního scénického zpracování v překladu a režii Mariána Amslera v bratislavském Divadle Lab v únoru 2013.

6.1. Rozbor dramatu

Ve hře *Kuřačky a spasitelky* vystupují čtyři muži a čtyři ženy. V úvodu dramatu se tři sestry, Máša, Olga a Iri připravují na oslavu svátku nejmladší Iri. Pod nosem mají bílý obláček peroxidové pěny. Ve druhém obraze vidíme to stejné, jen o rok později. Následuje slavnost, jíž se účastní i Jan a Baronek, který usiluje o navázání milostného poměru s Iri. Ke gratulantům se přidává také Andrej se svojí družkou Natálií. Sešlost končí odchodem opilé Natálie s Janem na diskotéku, po chvíli se za nimi rozpačitě vypraví i Andrej. Mášina domluvená večerní schůzka se nekoná, takže všechny sestry zůstávají samy doma. Příběh pokračuje svatbou Natálie a Andreje. Poté se Máša přes internet seznámí s Panem Petrem, s nímž se jí podaří po několika neúspěšných pokusech domluvit setkání, které ovšem skončí fiaskem. Natálie si stále důsledněji podřizuje domácnost tří sester a Andreje vlastním pravidlům, která spočívají v dodržování absolutní čistoty a klidu.

Andrej postupně objevuje žalostný stav svého manželství, řeší jej přejídáním a následnými dietami. Nezdarem končí také vztah Iri a Baronka, který se vyspí s Olgou, jež ho následně však odmítne. Na konci celé hry odjíždí Natálie s Janem do Ruska, takže tři sestry i Andrej zůstávají doma opuštěni svými partnery.

Děj je traktován v osmnácti obrazech rozdílného rozsahu. V úvodu každé scény autorka uvádí poznámku, v níž nastiňuje důležitou okolnost dramatické situace a v náznaku také její dramatický prostor.

S dramatickým časem Saavedra pracuje velice volně, což jí dovoluje epizodický způsob vyprávění děje. Mezi některými obrazy tak zaznamenáváme značné časové posuny (například mezi prvním a druhým uběhne přesně jeden rok).

V jaké době se děj dramatu odehrává, není v textu explicitně řečeno. Avšak z charakteru jazykové stylizace a na základě výskytu některých prvků (např. reality show, ionizátor vzduchu a další) lze soudit, že autorka hru zasazuje do současnosti.

6.1.1. Žánr, stylové roviny

Jednoznačné stanovení žánru není v případě *Kuřáček a spasítelek* příliš jednoduchým úkolem, neboť v tomto textu dle našeho názoru nelze označit žádnou ze stylových rovin jako dominantní, abychom na jejím základě dokázali určit pevnější žánrový rámec. Přesto se pokusíme vymezit několik výrazných stylových aspektů, které koncipují poetiku této hry.

Prvním stylotvorným prvkem je komika různého typu. V některých pasážích přechází až do roviny groteskní nadsázky, jejímž zdrojem je především stylizace tří dramatických osob: Natálie, Jana a Pana Petra, které autorka koncipuje jako výrazné typy; výsledkem jsou charaktery s karikovanými rysy, které spatřujeme u některých osobitých předobrazů z reálného světa. Natálie působí jako přihlouplá, povrchně empatická žena s nekonečnou měrou entuziasmu a s tendencí přebírat

zjednodušující kódy populární kultury. Postavu Jana autorka koncipuje jako současnou podobu Dona Juana, z něhož se stal bohatý, egoistický snob. Pan Petr je muž, který dobrovolně zaujímá roli samozvaného psychiatra všech žen, sám ovšem trpí syndromem méněcennosti, a proto není schopen navázat stálý vztah. Podstatným rysem groteskní roviny textu je spojení s jistým stupněm společensko-kritického tónu hry, který cítíme prostřednictvím perzifláže určitých motivů (fenomén talkshow, Martovský syndrom, vnucovaný ideál štíhlého a dokonale zdravého těla a jiné).

Druhým zdrojem komiky je humor tří sester, Máši, Olgy a Iri, pramenící ze sžíravě ironického náhledu na svět v případě starších dvou sester a jejich sourozenecké konfrontace s mladší a naivní Iri.

Pro příklad uvádíme část scény, jejíž náplní je oslava jejího svátku:

„Andrej: To vybírala Natálie. Ona tomu rozumí líp než my, chlapi, že ano, chlapi?“

Iri: Jéje.

Máša: No, jéje.

Iri: Děkuju... Natálie. Co to je?

Natálie: Ta malá kabelka je na kosmetiku. A ta velká kabelka, to je kabelka. Jako... normální kabelka, no. Na všechno.

Máša: Čili kabelka obecná.

Natálie: Na holčičí věci, myslím.

Andrej: Posad' se k nám přece.

Iri: A ta prostřední kabelka je na co?

Natálie: Ta prostřední kabelka, ta je na věci jako třeba taky na kosmetiku. Na větší kosmetiku například.

Andrej: Natálie je teď dealerka.

Máša: Velmi vzrušující. Povídej.⁵⁰

Většina replik v dialozích se vztahuje k bezprostřednímu jednání postav v situaci. I k tomuto stylovému rysu ale autorka přistupuje ironicky, což lze vyvodit ze dvou aspektů, které hru vzdalují žánru

50 SAAVEDRA, 2011, s. 8.

situační komedie. Prvním je již zmíněný ironický nadhled. Dále závažnost, k níž autorka při ohledávání tématu proniká. Díky tomu za situačními dialogy objevujeme jistou míru tragiky, jíž do příběhu vnáší především konec osudu tří sester a Andreje:

„Baronek pokládá květy na stůl. Odchází. Olga postaví kytici do vázy. S hlavou zabořenou do květů zůstává několik dlouhých minut.

Olga: Sbohem.

Ticho.

Andrej: Tak co si dneska uvaříme? Kukuřičnou polévku a zeleninové chechtance? (K Irině) Nebreč. Musí se žít. Jednou se všichni dozvíme, k čemu to všechno bylo, všechno to utrpení. (K Olze) Ty taky. Musí se žít. Musí se jíst.

Andrej a Iri se objímají.

Iri: Zeleninové chechtance? To se tak fakt jmenuje?

Andrej: Jo. Můj vlastní recept.

Iri: Ty jsi vážně dobrej.

Andrej: Za pár let třeba budu mít svůj vlastní pořad v televizi. O vaření samozřejmě. Sám doma a ženatý.

Iri: Nedělej si srandu.

Andrej: Kdo ví...

Iri: Ach jo.⁵¹

Andrej přes veškerou svou snahu stát se dobrým manželem a otcem končí opuštěn a ponížěn. Zároveň však nelze jeho konec vnímat pouze tragicky. Je totiž jasné, že bude ušetřen dalšího setrvání se svojí manželkou.

6.1.2. Žena jako hlavní postava

Silný zájem Anny Saavedry o ženskou problematiku, který lze v jejím dramaturgickém i dramatickém směřování sledovat kontinuálně, dokázala tato autorka dle našeho názoru využít i při tvorbě *Kuřáček a spasiteleka*, což se projevuje jasností a osobitostí tematického zaměření

51 SAAVEDRA, 2011, s. 42.

textu, které se stává jedním z nejnápadnějších prvků celého dramatu. Směřuje k vyjádření složité situace emancipované ženy, snažící se uplatnit své intelektuální a morální předpoklady v soudobé společnosti, především ve vztahu k mužům.

Tento tematický směr, řekněme feministického ladění, lze vysledovat již z motto celé hry - citátu, jehož autora ovšem Saavedra neuvádí. Obsahuje poetický text, popisující okouzlení nad setkáními s díly významných feministických autorek, které si získaly popularitu nejen svými počiny v oblasti hudby, poezie nebo výtvarného umění, ale právě pro snahu o ženskou emancipaci v různých odvětvích (Janis Joplin, Patti Smith a Frida Kahlo).

Můžeme uvést, že perspektiva, z níž Saavedra na téma nahlíží, nemá explicitně vyjádřený politický podtext. Úhlem pohledu je ironický nadhled, který v určitých pasážích cítíme v jednání třech hlavních ženských postav, zdůrazněn je ale především v koncepci Natálie. Nejvýstižněji se kontrast mezi Natálií a třemi sestrami daří autorce vystihnout v přesnosti jazykové stylizace těchto dramatických osob. Zatímco pro Olgu, Mášu a Iri je charakteristický intelektuální chlad, který je podstatou i jejich poměrně sofistikovaného humoru, Natálie balancuje na hraně karikatury, jejíž verbální projev je založen na zdobných výrazech, infantilních výrazech a citoslovcích. Paradoxně ona jediná však dosahuje štěstí, respektive jeho iluze, když se svým manželem Andrejem naplňuje v praxi schéma ideální rodiny, v níž má žena svoji jasně stanovenou funkci pečovatelky o domácnost.

6.1.3. Snové prvky

Další osobitý rys *Kuřáček a spasítelek* tvoří snové sekvence dramatu. Jejich obsahem jsou především momenty virtuální komunikace Máši a Pana Petra, kteří spolu naváží vztah přes internet. Saavedra ale i k tomuto motivu přistupuje s ironií. Jejím základem je komický rozdíl mezi pseudointelektuálním projevem Pana Petra, který se až příliš zaměřuje na vnímání ezoterických úrovní světa, a Mášinou romantickou

a upřímnou povahou. Právě v sekvencích, v nichž se objevuje falešná posedlost Pana Petra pro oblast esoteriky, se nejvíce projevuje snová atmosféra.

Dalším zdrojem snové atmosféry je skříň vyzařující modré světlo. Ve hře má funkci komunikačního kanálu mezi Mášou a Panem Petrem nebo jako místo Mášiny meditace či levitace.

„Obraz č. 15

Iri bezradně bloudí po pokoji, zastavuje se u skříně, z níž proudí slabé modré světlo. Iri rozrazí dveře. Ve skříni staticky dlí, možná i levituje Máša.

Máša: Co je?

Iri: Prober se!

Máša: Nekřič. Proč křičíš? Nech mě.

Iri: Jsou jako medvědi!

Máša: Ale kdo?

Iri: Zřejmě jsi propásla tu dobu, kdy byl pod vlivem! Ten tvůj duchovní inženýr.

Máša: Pomaleji.

Iri: Rozdíl, ten rozdíl mezi muži a ženami. My jsme běženkyně, vytrvalé jako třeba pardál. Běžíš, běžíš, čekáš, vydržíš. Nic z toho.

Ale on-“52

6.1.4. Intertextové odkazy

V *Kuřáčkách a spasitelkách* lze objevit odkazy na dva texty, které hra cituje. Podstatnější je parafráze motivů z Čechovových *Tří sester*, k níž se však vzhledem v tematickému vymezení této práce dostaneme v následující samostatné podkapitole.

Druhá citační rovina je tvořena odkazy na *Proměnu* Franze Kafky. Pasáže z této povídky ilustrují Andrejův neutěšený stav v krátce trvajícím manželství s dominantní Natálií, které si ve chvíli zoufalství a pocitu

52 SAAVEDRA, 2011, s. 26.

samoty Andrej nahlas předčítá. Dané části povídky jako by vystihovaly jeho situaci. Tento motiv lze pak interpretovat jako autorský sarkastický výsměch způsobu manželství a vedení domácnosti, který Natálie nastolila.

6.2. Analýza čechovovských motivů v dramatu *Kuřačky a spasitelky*

Obsahem druhé citační roviny *Kuřaček a spasitelky* je inspirace motivy *Tří sester*. Ke spojitosti autorka odkazuje již v úvodu svého textu pojmenováním některých postav (Máša, Olga, Iri, Andrej, Baronek, Natálie). Tento seznam ale doplňuje osobami, které v Čechovově hře svůj předobraz nemají (Jan, Pan Petr, Modrá liška).

V *Kuřačkách a spasitelkách* můžeme nalézt obdobný prvek ve vazbě na Čechovovu hru, jaký se vyskytuje v Trtílkově zpracování. Zatímco ve *Višňovém smradu* jím byla postava Jaroslavské babičky, *Kuřačky a spasitelky* spojuje s Čechovovou hrou zesnulý otec rodiny. Saavedra jej koncipuje jako velkého rusofila, jehož přísná výchova, způsobující značnou fixaci jeho dětí na něj, způsobila jejich následně složitě vyrovnávání s otcovým úmrtím.

Z hlediska vazby na *Tři sestry* se ovšem jako podstatnější jeví motiv otcovy lásky k ruské kultuře, která mimo jiné zapříčinila pojmenování dětí a jejich orientaci na klasickou ruskou literaturu:

Iri: To se nedá tak říct. Otec byl prostě-

Andrej: Rusofil, no. Dnes už to můžeme říct. Byl to prostě poslední rusofil v téhle zemi.

Baronek: Tak proto ten samovar na skříni? Říká se tomu samovar, že?

Iri: Hm.

Jan: A proto máte ty divný jména. To je z nějaký ruský knížky?

Iri: Zkus hádat.

Jan: Já nevím.

Baronek: Vojna a mír?

Iri: Nee.

Baronek: Evžen Oněgin!

Iri: Pořádně se na nás podívej.

Baronek: Labutí... jezero?

Olga: To je balet, proboha. Nebud'te takový ignorant. Z čeho jste maturoval?

Baronek: Promiňte.

Iri: Hádej! Hádej!

Baronek: Eh... Tak co ještě znám...

Jan: Mrtvé duše?

Baronek: Hovado!

Iri: No!

Jan: Dáme se podat, krásko.

Iri: Olga, Irina a Máša. Tři sestry. A taky Andrej samozřejmě.

*Baronek: Aha! To mi vůbec nedošlo.*⁵³

Podstatné je tedy převzetí základního schématu dramatických osob (tři sestry – bratr – jeho žena – dva nápadníci). Postavy ovšem autorka nechává rozehrávat nový příběh, situovaný do současnosti.

V případě návaznosti *Višňového smradu* na Čechovovu hru jsme jako rozhodující aspekt charakteru úpravy stanovili postup aktualizace původního příběhu. V *Kuřáčkách a spasitelkách* je tento princip také důležitý, nemá ale tak určující význam. Saavedra totiž neparafrazuje původní příběh, návaznost na Čechovovu hru je tedy v tomto případě mnohem volnější; můžeme ji charakterizovat jako inspiraci dílčími motivy, které autorka vybírá, a koncipuje na jejich základě svůj vlastní, nový text. Proto se například hlavní konflikt *Tří sester*, odjezd vojska z malého města, v *Kuřáčkách a spasitelkách* vůbec neobjevuje. Autorka se totiž zaměřuje na jisté motivy, které ve svém zpracování akcentuje vlastním dramatickým stylem na úrovni tématu. Způsob práce s předlohou se pokusíme přiblížit na základě srovnání vztahu všech čtyř sourozenců k jejich otci.

U Čechova je význam otce pro své tři dcery přiblížen hned

53 SAAVEDRA, 2011, s. 10.

v úvodní replice celé hry:

„Olga: Dnes je to přesně rok, co umřel otec, pátého května, tys měla svátek, Irino. Byla pěkná zima, ten den sněžilo. Mně se zdálo, že to nepřežiju, tys ležela v mdlobách jako mrtvá. A teď po roce už to skoro nebolí, ty nosíš bílé šaty a tváříš se šťastně.“⁵⁴

V první části této vzpomínky je popisován psychický kolaps dcer po ztrátě otce. Slova, která k tomu Olga volí, se blíží až poetice symbolistního obrazu („tys ležela v mdlobách jako mrtvá“). Následně však dojde uprostřed repliky k významovému zlomu, který vyjadřuje jejich smíření s otcovou smrtí („A teď po roce už to skoro nebolí...“). Vztah tří sester ke svému rodiči má u Čechova dle našeho názoru význam především v rámci základní dramatické síly celého děje, jíž je idealizování pobytu ve vysněné Moskvě. Andrej se u Čechova ukazuje s otcovou smrtí vyrovnaný, ačkoli ze smyslu hry cítíme dřívější silnou vazbu (mimo jiné z faktu, že si zvolil svůj studijní vysokoškolský obor právě na jeho přání).

Saavedra se nechává vztahem všech čtyř potomků k otci inspirovat. Na různé intenzitě tohoto vztahu se podílí rozdílný charakter jednotlivých postav. Zatímco Olga, Máša a Iri, které v *Kuřačkách a spasitelkách* působí jako samostatné a emancipované ženy, jsou se smrtí otce smířené, Andrejovi, jemuž intelektuální nadhled svých sester chybí, se to nedaří:

„Andrej: Poslední rusofil... A víš co? Je to pro mě úleva, že už nemusím poslouchat nějaké otcovy sáhodlouhé děsně chytré promluvy, že už mě nikdo nekritizuje, nikdo mi nic nevyčítá a nenutí mě k absurdním věcem jako podstrojovat lišce a nahlas předčítat klasiky a běhat deset kilometrů denně-

Máša: Je to vidět, že už neběháš. Mimochodem.

Andrej: No co, přibral jsem, přibral. Mně je to fuk. Už je to za námi. A pijme, přátelé, na zdraví mojí skvělé sestřičky!“⁵⁵

54 ČECHOV, Anton Pavlovič. *Tři sestry: drama o čtyřech dějstvích*. Praha: Artur, 2001, ISBN 978-80-87128-57-2. s. 5.

55 SAAVEDRA, 2011, s. 10.

Srovnáním vztahu tří sester a jejich bratra k mrtvému otci jsme dospěli k nastínění dalšího podstatného prvku spojitosti se *Třemi sestrami*, jímž je podobnost a odlišnost charakterů. Olžin leitmotiv, spočívající v touze pracovat a podílet se tím na rozvoji lidstva, se u Saavedry promítá v tendenci této postavy k posedlosti charitativními akcemi, dále v pocitu viny za různé celosvětové problémy a lidské neštěstí. Mášina deziluze z nešťastného vztahu se svým mužem je v *Kuřáčkách a spasitelkách* rozvíjena prostřednictvím marné snahy najít muže, který by splňoval přísná kritéria jejího výběru, což vrcholí absurdním seznámením s Panem Petrem, trpícím nedostatkem sebevědomí (podobně jako Kuligyn ve *Třech sestřích*). Irininu naivitu Saavedra prohlubuje a dovádí k žalostnému vyústění prostřednictvím krachu jejího vztahu s Baronkem, který ji podvede s Olgou.

Pokusili jsme se rozkrýt prvky podobnosti dramatického textu *Kuřáčky a spasitelky* a dramatu *Tři sestry*. Dospěli jsme k závěru, že Saavedra vytváří nový původní dramatický text na základě inspirace některými dílčími motivy. Podstatným transponovaným prvkem je schéma postav. Ty do značné míry vycházejí z Čechovových předobrazů. Některé jejich původní charakterové rysy Saavedra vybírá s ohledem na vlastní vyhraněné tematické zaměření a ve svém zpracování je přisuzuje vlastním postavám, které následně konfrontuje se současnou podobou problémů, jimž čelí už u Čechova.

7. 3sestry2002.cz

Ivu Klestilovou (narozenu 1964) lze zařadit do střední generace českých dramatických autorů a autorek. První divadelní aktivity spojila jako herečka s amatérským souborem Nepojízdná housenka, v letech 1984-2004 byla členkou souboru HaDivadla. V té době začíná také psát první autorské texty, dnes je jednou z nejhranějších českých dramatiček. Od roku 2004 působí jako lektorka dramaturgie Národního divadla Praha.

Z celkového kontextu jejího dramatického díla se hra s názvem *3sestry2002.cz* vymyká, neboť se jedná o jediný její text, který odkazuje k dramatu jiného autora. Z hlediska tematického zaměření jej však můžeme zařadit do okruhu her, v nichž hrají důležitou roli rodinné vztahy (dále např. *Všichni svatí* a jiné).

V Česku byl vybraný text inscenován v Divadle Rokoko, dočkal se také anglického překladu, v němž jej v roce 2010 uvedla režisérka Dani Pradoso v americkém Seattlu⁵⁶.

U vybrané hry Ivy Klestilové můžeme ze všech čtyř vybraných současných dramát sledovat dle našeho názoru nejvolnější vazbu na Čechovovu dramaturgiu. Nevěnujeme jí proto tolik prostoru, což není způsobeno naším zeslabeným zájmem o tento pozoruhodný text, ale výskytem menšího počtu prvků, které jej spojují s Čechovem. Tyto prvky se však pokusíme pečlivě pojmenovat.

7.1. Rozbor dramatu

V hře *3sestry2002.cz* vystupuje sedm mužských, čtyři ženské postavy a Hasičský sbor. V prologu hry se setkáváme s Andělou, nejmladší ze tří sester, které se ve hře objevují, když čeká na nádraží na příjezd Emy, jež se domů vrací po delší době. Po společném setkání obě dvě odcházejí na demonstraci. Při následné oslavě Anděliných narozenin vychází najevo, že Ema prodělala potrat, navíc se ve hře objevují časté výčitky členů rodiny, že s nimi Ema není v užším styku.

⁵⁶ *3sestry2002.cz* Ivy Klestilové - americká premiéra. In: Aura-Pont: agentura ve službách kultury [online]. [cit. 2013-05-22]. Dostupné z: <http://www.aura-pont.cz/3sestry2002-cz-ivy-klestilove---americka-premiera-p3282.html>

V prvním jednání se odehrává nepovedená oslava narozenin Anděly, neboť jednotliví rodinní příslušníci nejsou schopni se sblížit. Oslavu přeruší hasičské cvičení, které ocení pouze Otec, věnující svou pozornost právě hasičům namísto členů své rodiny. Na slavnosti se také objevuje Mladík, který je nápadníkem rozmazlené Anděly. Zpočátku se jeví jako nenápadný mladý muž, později ovšem získává sebevědomí a chová se ke své partnerce s despektem a pohrdáním, které jejich vztah dovedou ke konci. Ve hře se objevuje také Annin muž, trpící komplexem způsobeným spoluprací s komunistickým režimem, což nakonec vede k jeho sebevraždě, když se polije benzínem a zapálí, zatímco zbytek rodiny sedí tiše u táborového ohně a opéká špekáčky. Vše končí snovým apokalyptickým obrazem.

Text je rozdělen do dvou dějství s prologem a epilogem, každý akt tvoří několik dílčích situací. Děj hry autorka zasazuje do současného prostředí (nedávné minulosti) České republiky, jak lze vyvodit z výskytu některých motivů (postavy mluví o Václavu Klausovi jako prezidentu republiky, zmiňují se o problematice lustračních osvědčení, Annin muž se vyrovnává s traumatem, které pramení z jeho spolupráce s komunistickým režimem a další).

Pro možné žánrové vymezení textu jsou podstatné tři výrazné stylové prvky: ústup od důrazu na děj, narušování logické stavby dialogu a rozvíjení surreálné roviny hry. Na základě těchto aspektů lze text dle našeho názoru označit za dramatickou báseň.

Důraz na dramatický vývoj děje Klestilová přenáší na význam výchozí dramatické situace, kterou je nepovedená oslava narozenin nejmladší ze sester. Ani příjezd Emy pak nedokáže členy rodiny přimět k vzájemnému pochopení, smysluplné komunikaci a sblížení. Nikdo tak není schopen zabránit sebevraždě manžela Anny a konečné apokalypse na konci hry.

Autorka místo rozvíjení dílčích dějových zvrátů akcentuje v metaforických obrazech jednotlivé situace, zjevující v prapodivných atmosférách různé významy. Tato metaforická vyjádření souvisí

s využitím surreálné stylové roviny, především v přechodech mezi situacemi. Jejich podstatou je spojení s různými symboly (hořící kočárek, postava Muže s kloboukem a jiné). Výrazně stylizované dialogy jsou tvořeny převážně jen krátkými replikami, které působí jako nesouvislé útržky:

„Annin muž ztlumí zvuk. Hlas počítačové hry se zesílí.

Annin muž : Co je to za randál ?

Anděla : Bratříček

Ema : Co jsem přijela, ještě nevyšel z pokoje

Anna : Jakube !

Pojď dolů

Ema : Kubo!!!

Anna : Neříkej mu Kubo (ostře)

Ema : Proč ?

Annin muž : Slyšíš ten randál...?

Musí mít takovou hlavu

Ve dvaceti bude hluchej

Na prdel ! (otci)

Potřeboval by normálně na prdel!⁵⁷

S uvedenou žánrovou charakteristikou souvisí obtížné tematické vymezení, které nelze z textu vyvodit tak jednoznačně jako v případě *Kuřáček a spasitelek*. Klestilová nevytváří příběh s jednoznačným sdělením, respektive toto sdělení se ztrácí v apokalyptickém konci.

Podstatnější se jeví atmosféra jednotlivých obrazů, jejíž dominantní element lze pojmenovat jako uzavřenost člověka před komunikací s ostatními lidmi, což autorka nejzřetelněji akcentuje prostřednictvím postavy Jakuba, bratra tří sester, který po celou dobu hry nevystoupí ze svého pokoje, kde se posedle věnuje hraní počítačových her. Spatřujeme jej až na konci, ve chvíli katastrofické scény, kdy se Anně podaří rozbít dveře do jeho pokoje, aby si spolu s ním a Emou lehla do postele. Tato uzavřenost před dorozuměním pramení z několika

57 KLESTILOVÁ, 2003, s. 15.

zdrojů, přičemž je cítit, že nám je všechny autorka nepřibližuje. Některé zůstávají v rovině tušených, patologických motivací. Jako stěžejní důvod k rodinnému rozvratu se jeví výchova Otce, založená na teroru a pohrdání svými dětmi (tento motiv zpracovává také Anna Saavedra, ovšem v ne tak vyhraněné podobě).

7.2. Analýza čechovovských motivů v dramatu *3sestry2002.cz*

Prvním zřetelným prvkem spojitosti textu Ivy Klestilové a *Tří sester* je název, který autorka pro svůj text volí. Jeho prostřednictvím hru zřetelně odkazuje na *Tří sestry*; zároveň z něj ale lze vyčíst snahu o převedení původní předlohy do nového, současného jazykového kódu (reálně neexistujícího) internetového odkazu.

Podstatou vazby na uvedenou Čechovovu hru však není aktualizace původního příběhu, k němuž se autorka přibližuje jen minimálně, ale volná inspirace některými motivy. Na jejich základě pak Klestilová vytváří vlastní dramatický text, který se poetice původní hry citelně vzdaluje. Tyto inspirace lze rozdělit do dvou skupin. Do prvního okruhu inspirací, jejichž prostřednictvím lze sledovat návaznost na Čechova mnohem zřetelněji, patří stejně jako v *Kuřáčkách* a *spasitelkách* částečné využití schématu postav *Tří sester*. Klestilová ale dramatickým osobám své hry dává zcela jiná jména. Dále do tohoto okruhu lze zařadit inspirace charakterovými rysy postav z dramatu *Tří sestry*, ve srovnání se Saavedrou však Klestilová přiznává svým postavám méně rysů, které lze najít u jejich předobrazů. Zároveň všechny charaktery vyostřuje, což souvisí s rozvinutím prvků surrealistického stylu v textu.

Schéma dramatických osob Klestilová obohacuje o postavu Otce. V koncepci hry je vojenským důstojníkem ve výslužbě, stejně jako jím byl do své smrti u Čechova. Autorka jej ale traktuje jako krutě groteskní figuru, která ignoruje vlastní děti, zarytě lpí na přísné výchově a obdivně se obrací k hasičskému sboru, který svými proudy vody otravuje lidem

životy. Jeho charakter se dle našeho názoru nejlépe vyjeví v situaci po mylném, zbytečném zásahu, který zkaží oslavu Anděliných narozenin:

„Hasiči vstávají, rolují hadice a mizí.

Luisa : ...poleva...

Otec : Špičková akce!

Ema : Nazdar tati

Otec : Jako jeden muž

Jako za starých časů

Anděla : Budeme slavit v gumákách

Jako (strupy) burani

No to je nádherné

Otec : Disciplína a řád⁵⁸

Druhou postavou, při jejíž tvorbě Klestilová zřetelně čerpá z Čechova, je Annin muž, učitel na gymnáziu (stejně jako jím byl Kuligyn). Jeho podlézání se ovšem od jeho nadřízeného přenáší k postavě otce, s nímž se nedokáže vyrovnat kvůli spolupráci s komunistickým režimem. Naivitu a mladistvý entuziasmus Iriny Klestilová deformuje v trucovitost a rozmazlenost „dospělého dítěte“, jímž je Anděla, které se za každou cenu snaží zaujmout pozornost ostatních lidí.

Do druhé skupiny inspirací čechovovskými motivy lze zařadit odkazy k určitým dramatickým okolnostem *Tří sester*, tento způsob spojitosti je však mnohem méně zřetelný. Patří sem především obdobná výchozí situace prvního jednání, jehož obsahem je nepovedená oslava narozenin. Tím ovšem podobnost s Čechovem končí, neboť Klestilová ostatní dramatické okolnosti zcela mění z důvodu odlišného tematického vymezení, jímž je u ní marná snaha o vzájemnou komunikaci. Proto nejsou v úvodu hry *3sestry2002.cz* všechny sestry pospolu; z hlediska tématu se totiž Emin návrat domů jeví dramatičtější, neboť předpokládá následnou snahu všech postav o obnovu komunikace.

V rozboru Čechovova dramatického stylu jsme také uvedli jako

58 KLESTILOVÁ, 2003, s. 11.

jeden z jeho charakteristických rysů rezignaci postav na vzájemnou komunikaci. Lze říci, že v jistých momentech můžeme pozorovat tento aspekt i ve stylu Ivy Klestilové, kterým píše toto drama. Vyvozovat to lze především z útržkovitého charakteru dialogů. Odlišný je však smysl využití tohoto postupu. Zatímco Čechov jej využívá se snahou zdůraznit rezignaci postav na přítomné dění, postavy Klestilové na přítomné dění nerezignují, vzájemné komunikace však nejsou schopny z důvodu vlastní sobeckosti.

Do druhé roviny odkazů ke *Třem sestrám* lze zařadit i pasáž na konci prologu, která se přímo vztahuje přímo k jednomu z leitmotivů Čechovovy hry. Ve chvíli, kdy se na nádraží setkávají Anděla a Ema, které pak společně odcházejí na demonstraci, se ozývá Hlas:

„Obě sestry zachází za oponu, Mladík jde za nimi. Zvuky demonstrace – proslov (Hlas)

*Hlas : Život je jiný než před dvěmi sty, třemi sty lety
Člověk neobjevil šestý smysl, ale změnil stříh saka
a objevuje vesmír !!!*

Svým voličům slibujeme !

Teplé večere

Vyžehlené prádlo

Sex osmkrát denně

A návrat k přírodě

*Objevujme spolu život plný tajemství a dosud nesplnitelných
přání*

VOLTE 333 !!!⁵⁹

Motiv úvahy o budoucí životní úrovni lidí se u Čechova vyskytuje několikrát, především u Veršinina, který je zastáncem teze vztahující se ke smyslu plynutí lidských dějin. Dobu za „dvě stě, tři sta let“ spojuje tedy s pokrokem na všech úrovních lidské existence. Autorčino sdělení, které vyplývá z jejího způsobu interpretace této pasáže, je dvojitý. První význam

59 KLESTILOVÁ, 2003, s. 3.

Ize spojit se společensko-kritickým tónem, jenž se na jistých místech hry objevuje. Druhým důsledkem je pak ironický charakter náhledu Ivy Klestilové na spojitost s Čechovovou hrou. Ten však cítíme také ze způsobu, jakým dramatička transponuje charaktery původních postav.

Obsahem této kapitoly byla analýza prvků spojitosti textu *3sestry2002.cz* a *Tří sester*. Hra Ivy Klestilové se Čechovově dramatu značně vzdaluje, což je způsobeno již volbou zcela odlišného žánru, k němuž se autorka uchyluje. Lze stanovit, že spolu s odkazem v názvu hry Klestilová parafrázuje především část schématu dramatických osob, na což navazuje využitím některých charakterových rysů původních postav. Ty však vyhrocuje do absurdní roviny, což autorce umožňuje využívat je jako komponenty k tvorbě surreálných scénických obrazů. Důležitý rys podobnosti lze najít také v rovině dramatických stylů obou autorů. Je jím způsob montáže dílčích prvků při budování dialogu. Smysl využití tohoto postupu se ovšem u obou autorů liší.

8. Závěr

Cílem této práce bylo představit analýzu ohlasů motivů Čechovových her v současné české dramatice. Pro její koncepci jsme zvolili texty čtyř různých současných českých autorů, v jejichž dílech lze najít odkazy či parafráze motivů *Višňového sadu* nebo *Tří sester*. Jedná se o *Odcházení* Václava Havla, *Višňový smrad* Pavla Trtílka, *Kuřačky a spasitelky* Anny Saavedry a *3sestry2002.cz* Ivy Klestilové. Je nutné zmínit, že jsme rozsah jednotlivých analýz považovali za vhodné přizpůsobit míře a složitosti vazby na Čechovovy hry. Relativně největší prostor proto zaujímá rozbor spojitosti *Odcházení* a *Višňového sadu*. Byť je zřejmé, že Havel vytváří vlastní původní hru, najdeme v jeho textu mnoho spojitostí s *Višňovým sadem*, některé jsou pouze latentně nastíněny. Havel jako jediný z námi vybraných dramatiků využívá odkaz na hlavní konflikt původní hry, jehož podstatou je hrozba ztráty domu a nucené vystěhování rodiny bývalého kancléře. Ten pak zpracovává vlastním dramatickým stylem; především jej dynamizuje na základě propojení s novým, vlastním příběhem, v němž má podstatný význam hlavní postava. Podobně jako další tři současní autoři naší práce i Havel pracuje s odkazy na jednotlivé motivy. Nejzřetelnější citací je místo, kde se děj *Odcházení* odehrává, jímž je *višňový sad* u vily bývalého kancléře. Součástí jsou také přímé citace Čechovovy hry, které mají dvojí funkci; zcizovat děj dramatu stylově odlišnými poetickými prvky, vedou též ke znemožnění identifikace místa děje s konkrétním reálným prostředím.

Podstatou parafráze Pavla Trtílka je princip aktualizace původního příběhu Čechovovy hry *Višňový sad*. Z textu hry vyplývá autorovo stanovisko k čechovovské tradici, již pojímá jako uměle udržovanou, což ironizuje v metaforické rovině; panství Raněvské je v jeho hře prostorem vytvořeným Jaroslavskou babičkou, která jej obsadila postavami přesně dle Čechovovy hry *Višňový sad*. Trtílek v předloze nachází nové hlavní téma, které akcentuje: sklon k sebedestrukci jako charakteristický rys ruské společnosti (tedy i všech dramatických osob *Višňového sadu*).

V následné kapitole jsme se pokusili rozkrýt prvky podobnosti

dramatického textu *Kuřačky a spasitelky* a dramatu *Tři sestry*. Dospěli jsme k závěru, že Anna Saavedra vytváří původní dramatický text na základě inspirace některými dílčími aspekty Čechovovy hry. Nejvýznamnějším prvkem vazby je využití schématu postav. Můžeme také konstatovat, že některé z nich do značné míry vycházejí z Čechovových předobrazů. Saavedra s ohledem na vlastní vyhraněné tematické zaměření některé jejich charakterové rysy přebírá, ve své parafrázi je přisuzuje svým postavám, které následně konfrontuje se současnou podobou problémů, jímž čelí už u Čechova.

Důležitým aspektem značné volnosti vazby dramatického textu *3sestry2002.cz* a hry *Tři sestry* je volba výrazně odlišného žánru. Vzájemnou spojitost obou děl můžeme chápat nejvolnější ze všech námi analyzovaných. Důležitým parafrázovaným prvkem dramatu je název přenesený do současného jazykového kódu. Dále se autorka inspirovala částí schématu dramatických osob *Tři sestry*, především pak některými charakterovými rysy původních postav. Ty pak vyhrocuje a přizpůsobuje vlastní poetice, založené na surreálných atmosférách jednotlivých situací. Důležitý rys podobnosti lze najít také v rovině dramatických stylů Ivy Klestilové a A. P. Čechova, jímž je způsob montáže dílčích prvků při budování dialogu. Smysl jeho využití se ovšem u obou liší.

Odpověď na otázku, proč se autoři soudobé české dramatiky, vycházející ze starších dramát, obracejí ve značné míře k dílu A. P. Čechova, spočívá dle našeho názoru ve faktu, že jeho dramatický styl, především postup odhalování mnoha různých, tematicky nesourodých motivů a prvek rezignace postav, nabízí současným autorům bohatou škálu inspirací, vyzývající k úvahám nad jejich možnou parafrází. Tento závěr můžeme doložit tezí, která uvedený závěr dokazuje. Totiž že každé ze čtyř zpracování ukazuje, že se jeho autor zaměřil na parafrázi odlišných aspektů Čechovova díla; nejrozmanitějším způsobem k němu přistupuje Havel, ovšem ani u dalších tří textů nelze konstatovat, že by se jednotlivé dramaturgické úpravy původních motivů

interpretačně blížily. Trtílek využívá jednu z Čechovových her pro vlastní dramatický tvar, který se s jistou mírou nadsázky pokouší o společensko-kritickou myšlenku a zároveň o ironický komentář k čechovovské tradici v českém divadle. Pro Saavedru jsou klíčové charaktery vybraných postav *Tří sester*, u nichž prověřuje možnou aktuálnost jejich problémů. Iva Klestilová se soustředí především na inspiraci některými charakterovými rysy hrdinek původní hry, ovšem jejím záměrem je tyto rysy vyhrodit, aby se mohly stát vhodnými stavebními kameny pro vlastní původní hru (žánrově zcela odlišnou), jejíž podstatou je důraz na snovou realitu, osobitá atmosféra jednotlivých situací, které jsou opět zasazeny do současnosti. Právě tento pocit „prověřování aktuálnosti“ Čechovovy dramatiky cítíme u všech čtyř autorů jako zásadní intenci k tvorbě textů, parafrázujících dílo tohoto dramatika.

Uvedená tendence dle našeho názoru souvisí s podstatným předpokladem pro tento způsob dramatické tvorby, jímž je fakt, že všichni námi vybraní autoři působí (nebo někdy působili) jako praktikující dramaturgové. Lze soudit, že toto jejich zaměření implikuje větší či menší znalost bohaté čechovovské tradice v českém divadle, která jim dovoluje zvolit pro svoji dramatickou parafrázi tzv. „obecně známou předlohu“ a konfrontovat ji se současným publikem. Domníváme se, že toto tvrzení lze doložit zjištěním, že u dvou námi vybraných dramatiků-dramaturgů se v kontextu celé jejich dramatické tvorby jedná o jedinou parafrázi starší divadelní hry. Generační rozsah autorů, jejichž texty jsme se v práci zabývali, též různá míra jejich divadelní zkušenosti stejně jako jejich výrazně odlišné autorské styly svědčí o hloubce výpovědní hodnoty, dokazující že princip parafráze a citace můžeme v českém dramatu chápat jako etablovaný autorský postup, poskytující osobitý typ podnětů k tvorbě složitě strukturovaných významů v divadelní inscenaci.

Prameny:

HAVEL, Václav. *Odcházení: hra o pěti dějstvích*. Praha: Respekt Publishing, 2007. ISBN 978-80-903766-1-8.

TRTÍLEK, Pavel. *Višňový smrad*. 2000. - text k dispozici v Aura-Pont

SAAVEDRA, Anna. *Kuřačky a spasitelky*. 2011. - text k dispozici v DILIA

KLESTILOVÁ, Iva. *3sestry2002.cz*. Brno: Větrné mlýny, 2003.

ČECHOV, Anton Pavlovič. *Višňový sad: komedie o čtyřech dějstvích*. Praha: Artur, 2001. ISBN 80-86216-14-4.

ČECHOV, Anton Pavlovič. *Tři sestry: drama o čtyřech dějstvích*. Praha: Artur, 2001. ISBN 978-80-87128-57-2.

Literatura:

Články, příspěvky ve sbornících:

CÍSAŘ, Jan. *Kdo dostane zlaté vejce: aneb putování za Morávkovým metajazykem*. In Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa. 2003, č. 1. S. 18-28.

KÖNIGSMARK, Václav. *Čechov a české divadlo*. In ČECHOV, Anton Pavlovič, Václav KÖNIGSMARK a Kateřina ŠAVLÍKOVÁ. *Višňový sad: komedie o 4 dějstvích*. V Praze: Národní divadlo, 1996. ISBN 80-85921-25-1.

PATOČKOVÁ, Jana. *Krejčův český Čechov – léta šedesátá*. In: Divadelní revue, roč. 18, č. 1 (2007). S. 3-42.

PATOČKOVÁ, Jana. *Krejčův český Čechov (a jiní) na přelomu šedesátých a sedmdesátých let*. In: Divadelní revue, roč. 18, č. 3 (2007). S. 27-63.

ŠVEJDA, Martin J. *Deset let s Čechovem*. Divadelní noviny, roč. 9, č. 3 (2000). S. 2.

Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/noviny/archiv/cislo3/strana2.html>

Diplomové práce:

NOVOTNÝ, Ondřej. *Několik tváří současné české dramatiky*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, 2010.

ŠPIČKOVÁ, Klára. *Specifika současného českého dramatu*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, 2002.

STARÝ, Jiří. *Hrdina současného českého dramatu*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, 2002.

Knihy:

ČECHOV, Anton Pavlovič. *Višňový sad*. Praha, 1951.

ČECHOV, Anton Pavlovič a Naděžda SLABIHOUDOVÁ. *Výbor z díla II*. Praha: Svoboda, 1951.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008. ISBN 978-80-86928-46-3.

HRISTIĆ, Jovan. *Čechov dramatik*. Olomouc: Votobia, 2003. ISBN 8071985449.

HRUŠKA, Petr. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1630-0.

CHRISTOV, Petr. *České drama dnes: rozhovory s českými dramatiky*. Praha: Karolinum, 2012. ISBN 978-80-246-2063-3.

JERMILOV, Vladimír Vladimirovič. *Dramatik A.P. Čechov*. Praha: Československý spisovatel, 1951.

KREJČA, Otomar. *Otomar Krejča - divadlo jsou herci*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-215-2.

SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.

SHAKESPEARE, William. *Král Lear*. Brno: Atlantis, 2010. ISBN 978-80-7108-315-3.

SPURNÁ, Helena. *Podoby soudobého evropského dramatu*. Brno: Masarykova univerzita, 2001. ISBN 80-210-2549-2.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965-1972: dramaturgie v praxi*. Praha: Divadelní ústav, 1997. ISBN 80-7008-061-2.

Obecná literatura, slovníky:

FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy: epochy identity v divadle od antiky po současnost'*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003. ISBN 8088987474.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. ISBN 9788088987819.

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

STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

STYAN, J. *Černá komedie*. Praha: Orbis, 1967.

STYAN, J. *Prvky dramatu*. Praha: Orbis, 1964.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986.