

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Komparace a analýza *Hedy Gablerové*
Henrika Ibsena a její aktualizované verze
z Divadla Petra Bezruče**

Tereza Vaščáková

Katedra divadelních a filmových studií

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

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií

Obor: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Komparace a analýza Hedy Gablerové Henrika Ibsena a její aktualizované verze z Divadla Petra Bezruče* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila upřímné poděkování Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat Divadlu Petra Bezruče za poskytnutí audiovizuálního záznamu a divadelního scénáře *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*. V neposlední řadě také děkuji Jance Ryšánek Schmiedtové za zodpovězení dotazů týkajících se samotné inscenace.

Obsah

Úvod.....	6
Metodologie odborné práce, kritika pramenů a literatury	7
1. Teoreticko-metodologická kapitola	12
1.1 Základní znaky dramatického textu	12
1.1.1 Řeč v dramatu	12
1.1.2 Časoprostor	13
1.1.3 Postavy a jednání.....	14
1.1.4 Stavba dramatu podle Gustava Freytaga.....	16
1.2 Transformace dramatu v divadelní text.....	16
1.2.1 Krize dramatu.....	18
1.2.2 Divadelní text podle Gerdy Poschmann.....	18
1.2.3.1 Teatralita textu.....	20
1.3 Aktualizační čtení textu.....	21
1.4 Pavisův koncept analýzy inscenace.....	22
1.5 Gender problematika	26
1.5.1 Gender vs. pohlaví	26
1.5.2 „Kategorie žena“ prizmatem kritiky Judith Butlerové.....	27
1.5.3 Gender a pohlaví podle Judith Butlerové.....	29
1.5.4 Performativita genderu	29
2. Heda Gablerová na pozadí životních událostí Henrika Ibsena.....	31
2.1 Filozofie na sklonku 19. století	31
2.2 Renesanční a antické umění coby inspirace Ibsena	33
2.3 Henrik Ibsen – specifčnost tvorby.....	34
2.4 Realismus a symbolismus v Ibsenových dramatech	35
2.5 Motivace Ibsena k napsání <i>Hedy Gablerové</i>	37
2.6 <i>Válečníci na Helgelandu</i> coby předzvěst <i>Hedy Gablerové</i>	38
2.7 Zobrazení žen v hrách Henrika Ibsena	39
3. Zasazení <i>Hedy Gablerové</i> do kontextu tvorby Janky Ryšánek Schmiedtové, Anny Saavedry a dramaturgická profilace Divadla Petra Bezruče v Ostravě. 41	41
3.1 Dramaturgie sezony 2018/2019	41
3.2 Tvůrčí dvojice Janka Ryšánek Schmiedtová a Anna Saavedra – reflektování genderu v jejich tvorbě.....	42
4. Komparace a analýza <i>Hedy Gablerové</i> Henrika Ibsena a její aktualizované verze z Divadla Petra Bezruče.....	45
4.1 <i>Heda Gablerová</i>	45
4.2 Téma a žánr	45
4.3 Divadelní, či dramatický text?	46
4.4 Děj	47
4.5 Fáze děje.....	50
4.6 Časoprostor.....	50
4.7 Postavy	52
4.7.1 Principy figurace v <i>Hedě Gablerové</i>	52
4.7.2 Analýza postav	53
4.7.3 Proměna figurace v <i>Hedě Gablerové: Teorii dospělosti</i>	59
4.8 Jazyk.....	62
4.8.1 Funkce řeči	62
4.8.2 Aktualizace jazyka	64

4.9 Shrnutí hlavních rozdílů	68
5. Analýza inscenace <i>Heda Gablerová: Teorie dospělosti</i>	70
5.1 Prostor a scénografie	70
5.2 Osvětlení.....	72
5.3 Hudba	73
5.4 Kostýmy a rekvizity/předměty postav.....	74
5.5 Herectví a pohybová složka	77
5.6 Interpretační závěr.....	80
Závěr.....	83
Seznam použitých pramenů a literatury	86
Přílohy	91

Úvod

Heda Gablerová – poslední velká ženská hra norského dramatika Henrika Ibsena, pro nějž je typické zrcadlení doby, v níž žil, a nastolování tak kontroverzních témat, jež se dotýkala zejména rodinných konstelací, vlivu dědičnosti či ženství. Právě ono ženství je ústředním tématem původní *Hedy Gablerové*, která je stále rezonující hrou, jež nese spoustu nadčasových motivů. To potvrzuje fakt, že toto drama patří k často uváděným hrám na divadelních jevištích. Jako příklad uvedu Moravskoslezské divadlo v Ostravě, kde byla tato inscenace uvedena v roce 2008 v režii Jana Mikuláška, o pár let později pak ve Švandově divadle v režii Daniela Špinara, anebo minulý rok v Horáckém divadle v Jihlavě v režii Tomáše Procházky. Nicméně v žádném z divadel není tato hra tak radikálně přepracována a modifikována jako *Heda Gablerová: Teorie dospělosti* dramatičky Anny Saavedry a režisérky Janky Ryšánek Schmiedtové z Divadla Petra Bezruče. Tím se dostávám k motivaci napsání této práce.

V Ibsenových dramatech nacházím zalíbení v jeho formě a vykreslené psychologii postav, jež jsou velmi precizní a sofistikované, zejména pak u *Hedy Gablerové*. Zjištění o přeepsané verzi ve mně vzbudilo zájem o zkoumání toho, jak se tento text může, prostřednictvím dramatičky, obsahově či formálně interpretovat. Zároveň jsem si kladla otázky, zda takové zásahy text nepoškodí či neznehodnotí, ale navzdory známosti inscenací Divadla Petra Bezruče, které si mimo jiné klade za cíl uvádět klasické hry moderním způsobem, mě tento strach opustil. Velmi mě tedy zajímá, kam se text posunul, jaká další témata do něj Saavedra vnesla, případně zda se v něm odráží postdramatické prvky, anebo je spíše zachována klasická forma dramatu. O Anně Saavedře i Jance Ryšánek Schmiedtové je známo, že do svých děl promítají i gender problematiku, což je téma, které bylo, je a bude stále řešeno společností. Tato tvůrčí dvojice tedy poukazuje v rámci své tvorby na genderové stereotypy, které zároveň vyvrací, což dělal tehdy i Ibsen, a to mi je rovněž velmi sympatické. Na obě tato díla budu tedy nazírat i skrze gender problematiku a porovnávat diskurz doby, jak se proměnil, co je v hrách upozaděno, případně vyzdvihováno. Mým hlavním cílem je tedy komparovat původní dramatický text *Hedy Gablerové* s aktualizovanou verzí z Divadla Petra Bezruče, přičemž poukážu pomocí sémioticko-strukturální a následně diskurzivně-komparativní metody na obsahově-formální rozdíly a proměnu diskurzu. Moje hlavní výzkumné otázky tedy

zní, čím vším se liší aktualizovaná verze od původní a případně v jakém aspektu se odlišnost projevuje nejvíce. V poslední části práce bude pozornost soustředěna na samotnou inscenaci *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*, ve které se budu zabývat složkami divadelního představení, zejména pak herectvím a vnesením tématu na jeviště Divadla Petra Bezruče prostřednictvím metafor, které se dají vyložit různými způsoby. Svůj cíl a strukturu práce dále prohloubím v kritice pramenů a literatury.

Metodologie odborné práce, kritika pramenů a literatury

Jak jsem již předeslala v úvodní kapitole, hlavním cílem mé bakalářské práce je porovnat pomocí sémioticko-strukturální a následně diskurzivně-komparativní metody hru Henrika Ibsena *Heda Gablerová* s její aktualizovanou verzí Anny Saavedry *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*. První část bakalářské práce bude věnována teorii, jež mi poslouží jako základ pro část analytickou. V této teoreticko-metodologické části si vymezím hlavní pojmy a koncepty, s nimiž budu operovat v kapitole analytické. Následovat bude kontextová kapitola, v níž nastíním, co Ibsena motivovalo a spoluovlivňovalo k napsání *Hedy Gablerové*, krátký kontextuální exkurz bude i v rámci Divadla Petra Bezruče, ve kterém stručně představím dramaturgii tohoto divadla a tvůrčí dvojici, režiséru Janku Ryšánek Schmiedtovou a dramatičku Annu Saavedru. V hlavní části práce budu zkoumat odlišnosti mezi původní a aktualizovanou verzí, ve které se rovněž pokusím ukázat, jak se doba, v níž Ibsen žil, promítla do *Hedy Gablerové*. Stejně tak budu shledávat rukopis autorské přepracované verze. V rámci komparace textů budu klást důraz na postavy, a především na jazyk, který je diametrálně odlišný. V poslední kapitole této práce, jak již bylo řečeno, bude provedena analýza inscenace, u níž bude taktéž využita sémioticko-strukturální metoda. Níže představuji stěžejní literaturu a její důvody výběru.

V kapitole nastiňující pozadí událostí Henrika Ibsena pro mě bude klíčová publikace od norského historika Ivo de Figueireda *Henrik Ibsen: člověk a maska*¹, což je velmi podrobná biografie Ibsena. V ní Figueiredo komplexně mapuje Ibsenův život včetně cest, jež byly pro Ibsena stěžejní, i pro vznik *Hedy Gablerové*, ve které se odráží renesance a antika, jíž byl Ibsen v Římě uchvácen. Popisuje tedy jak

¹ FIGUEIREDO, Ivo de. *Henrik Ibsen: člověk a maska*. Přeložil Karolína STEHLÍKOVÁ. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015.

Ibsenův kontext, jež se týká epoch, tak specifická jednotlivých děl, proto jsem tuto publikaci zvolila coby stěžejní. Dále se budu v kontextové kapitole opírat o *Moderní skandinávské literatury 1870–2000*² od Martina Humpála, Heleny Kadečkové a Violy Parente Čápkové, ve které se autoři zabývají severskou literaturou 19. a 20. století a v níž je zařazena i kapitola o Norsku. V této kapitole je na Ibsenovu tvorbu nahlíženo i skrze historická a filozofická hlediska, jež jsou pro mě při kontextualizaci důležitá. V této kontextuální části pak budu využívat přímo Nietzscheho knihu *Tak pravil Zarathustra*³, abych lépe pochopila jeho filozofii a tehdejší smýšlení. Nietzscheho filozofie je pro mě důležitá, jelikož některé postavy v *Hedě Gablerové* mají nietzscheovské rysy. Navíc by se dala *Heda Gablerová* považovat za jistý vzdor proti Nietzscheho antifeminismu. V této podkapitole věnující se filozofii budu z části vycházet z publikace *Malé dějiny filosofie*⁴, ve které se nachází sumarizující kapitola, jež mi bude nápomocná k pochopení Nietzscheho, který byl poněkud komplikovaným filozofem. Dále ve své práci využiji publikaci *Eseje o tragédii*⁵ od Nauma Berkovského, jenž se zabývá Shakespear, Ibsenem, Schillerem a Dostojevským. Byť se jedná o publikaci z 60. let minulého století, jež disponuje velmi zastaralým jazykem plným historismů, i přesto v ní shledávám přínosné informace ve vztahu k *Hedě Gablerové*, jelikož Berkovskij opět formou kontextualizace přibližuje jednotlivá Ibsenova díla, nastiňuje jeho tematiku a srovnává ranou Ibsenovu tvorbu s pozdní, což je pro mě stěžejní – pochopit a nalézt případnou analogii mezi jeho ranou a pozdní tvorbou. Pro ukotvení literárních směrů budu vycházet z *Dějin divadla*⁶ od Brocketta a opět z publikace *Moderní skandinávské literatury*.

V kapitole věnující se Anně Saavedře a Jance Ryšánek Schmiedtové budu vycházet především z rozhovorů publikovaných na internetu, osobní komunikace s Ryšánek Schmiedtovou a z recenzí a kritik jejich představení. V této kapitole

² HUMPÁL, Martin, Helena KADEČKOVÁ a Viola PARENTE-ČAPKOVÁ. *Moderní skandinávské literatury 1870–2000*. Praha: Karolinum, 2006.

³ NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra: kniha pro všechny a pro nikoho*. 6. vyd., v Odeonu 2. vyd. Přeložil Otokar FISCHER. Praha: Odeon, 1968. Světová četba (Odeon).

⁴ STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. 7., přeprac. a rozš. vyd. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2000.

⁵ BERKOVSKIJ, Naum Jakovlevič. *Eseje o tragédii*. Přeložil Věra JUNGMANNOVÁ, přeložil Eva SGALLOVÁ. Praha: Orbis, 1962. Knihovna divadelní tvorby.

⁶ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Přeložil Milan LUKEŠ. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 1999.

rovněž nastíním cílové publikum Divadla Petra Bezruče a v krátkosti charakterizují tvůrčí záměr tohoto divadla. Následně vytyčím inscenace, v nichž lze opět spatřit téma genderu a rukopis obou tvůrkyň.

Po teoretických a kontextových kapitolách bude následovat analytická část, v níž budu rozebírat zmíněná díla. Primárními pramennými zdroji pro mě budou *Heda Gablerová*⁷ a *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*⁸. Kromě vlastních postřehů a poznatků, jež jsem nabyla při čtení těchto děl, se budu opírat o antologii *Text a divadlo*⁹, která nabízí široké spektrum studií, jak nazírat na dramatický či divadelní text. Využiji pak zejména studii Pavla Janouška *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin / Úvaha nejen teoretická*¹⁰, ve které Janoušek popisuje devaluaci jazyka v 19. století a jak se jazyková složka od klasického dramatu různí, případně jak na ni nazírat. Dotýká se také proměn postav, či jak jsou tvořeny. Z této studie dále využiji Janouškův pohled na aktualizovaný text. Janoušek mapuje, co činí text aktualizovaným, jak na něj nahlíží dramatik a proč, což je vzhledem k tématu mé práce velmi podstatné. Z tohoto sborníku hodlám dále použít studii *Teorie současného dramatu / divadelního textu*, vycházející z konceptu Gerdy Poschmann. Zuzana Pavelková, Lenka Jungmannová a Tereza Pavelková v této studii poukazují na onu transformaci dramatu v divadelní text, a zároveň nazírají na současné texty prizmatem konceptu Poschmann. Z této studie využiji především kapitolu od Zuzany Augustové a její *Teatrality textu*.¹¹ Stěžejní v této části práce pro mě bude i disertace Jitky Pavlišové *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*¹², která rovněž vychází z Gerdy Poschmann a mapuje jak transformaci dramatu, tak předcházející krizi. Důvodem, proč nevycházím přímo z publikace Poschmann, je neznalost německého jazyka.

⁷ IBSEN, Henrik. *Heda Gablerová: hra ve 4 dějstvích*. Praha: Dilia, 1981.

⁸ SAAVEDRA, Anna. *Heda Gablerová: Teorie dospělosti* [divadelní scénář]. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 2018.

⁹ MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. Theatrológica.

¹⁰ JANOUŠEK, Pavel. *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin / Úvaha nejen teoretická*. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.) *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 23-99.

¹¹ AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Teatralita textu*. In: MERENEUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.) *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 139-151.

¹² PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000* [online]. Brno, 2012 [cit. 30. 4. 2021]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/zekto/Disertace_Pavlisova.pdf. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.

U analýzy dramatu Henrika Ibsena budu čerpat z *Techniky dramatu* Gustava Freytaga, který rozděluje děj do několika fází a následně jej pojmenovává. Velkou oporou mi bude při analýze Ibsenovy *Hedy Gablerové Umění dramatu*¹³ Milana Lukeše, v němž se zabývá celkovou formou, časoprostorem a funkcí jazyka. Formou dramatu a jeho krizi se velmi podrobně zaobíral již Peter Szondi v *Teória modernej drámy*¹⁴, ve které popisuje symptomy zmíněné krize a distinkci mezi moderním a klasickým dramatem. *Teória modernej drámy* je pro mě zásadní, jelikož samotný Ibsen byl spouštěčem této krize a „zakladatelem“ moderního dramatu.

Jak jsem již zmínila v úvodu, jedním z prizmat, jímž bude analýza vedena, bude gender problematika. To znamená, že si při analýzách jednotlivých děl budu všimnout postavení ženy ve společnosti, toho, jaký je rozdíl mezi původní a Saavedřinou Hedou, zda ji nějakým způsobem přetvořila do dnešní doby. Při rozlišení genderu a pohlaví budu čerpat z *Pohlaví, gender a společnost*¹⁵, kde se Ann Oakleyová hlouběji zamýšlí nad těmito pojmy a porovnává je napříč kulturou. Co se týče genderu, budu navíc vycházet z publikace Judith Butlerové *Trampoty s rodem*¹⁶, ve které Butlerová kritizuje tradiční feminismus, jež sice bojuje za práva žen a nastoluje jim určitá privilegia, nicméně tyto výhody jsou patrné jen pro určitý okruh femininní společnosti, což Butlerová kritizuje. Nazírá tedy na ženskou společnost komplexněji, počítá i s ženami homosexuálkami, binárními apod. Publikaci Butlerové jsem zvolila kvůli aktuálnosti, jelikož se odklání od tradičního feminismu a přichází s novými termíny a poznatky, které v pozdější kapitole aplikuji v textové analýze. Oporou mi bude i studie *Playing with Pistols: Female Masculinity in Henrik Ibsen's Hedda Gabler*¹⁷ švédské autorky Jenny Björklund, která se věnuje genderové problematice v literatuře. Tuto studii volím z důvodu, že žádná z českých studií či publikací věnujících se Ibsenovi nenabízí takto podrobnou analýzu postavy Hedy, na kterou lze nahlížet z mnoha perspektiv. Björklund zde navíc cituje interpretace ostatních autorů zabývajících se podobnou problematikou. Díky tomu se mohu

¹³ LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987. Estetika divadelní a filmové tvorby.

¹⁴ SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969. Knižnica estetického vzdelania.

¹⁵ OAKLEY, Ann. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000.

¹⁶ BUTLER, Judith. *Trampoty s rodem – feminizmus a podrývanie identity*. Bratislava: Aspekt, 2015. ISBN 978-80-8151-028-1.

¹⁷ BJÖRKLUND, Jenny. *Playing with Pistols: Female Masculinity in Henrik Ibsen's Hedda Gabler*.

Scandinavian Studies, vol. 88, no. 1, 2016, pp. 1–16. [cit. 30. 4. 2021]. Dostupné z:

<https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5406/scanstud.88.1.1.pdf?refreqid=excelsior%3Aec6dbdd90e28714998eba667aa675606>.

konfrontovat s více názory najednou a nahlížet tak na postavy v *Hedě Gablerové* komplexněji.

V poslední kapitole své bakalářské práce se budu věnovat analýze samotné inscenace *Hedy Gablerové: Teorii dospělosti*. Zde pro mě bude primárním pramenným zdrojem divadelní záznam inscenace, jenž mi poskytlo Divadlo Petra Bezruče. Dále budu vycházet jak z autopsie, recenzí, kritik a rozhovoru s Jankou Ryšánek Schmiedtovou, tak z publikace Patrice Pavise *Analýza divadelního představení*¹⁸, ve které Pavis představuje, jak analyzovat jednotlivé hmotné, ale i nehmotné složky představení. Pavis se zde podrobně věnuje veškerým složkám divadelní inscenace, rozebírá jejich znakovost a vztahy mezi sebou, což odpovídá mnou zvolené sémioticko-strukturální metodě. Při analýze inscenace se budu konkrétně věnovat prostoru, scénografii, osvětlení, hudbě, kostýmům, postavám, jejich předmětům/rekvizitám na scéně a zejména herectví, které je v této inscenaci dominantou. Inscenace *Heda Gablerová: Teorie dospělosti* je činoherní inscenací nevykazující žádné post-dramatické tendence, a proto jsem sáhla po této publikaci, která je pro tento typ inscenace více než dostačující.

¹⁸ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2020.

1. Teoreticko-metodologická kapitola

1.1 Základní znaky dramatického textu

V následujících podkapitolách charakterizují jednotlivé termíny a způsoby, jakými budu nahlížet na znaky dramatického textu v rámci komparativně-analytické kapitoly. Jelikož se v analytické části své práce zaměřím primárně na funkci řeči (jazyk), časoprostor, postavy a fáze děje, budu se v této podkapitole věnovat zejména jim, byť jsem si vědoma toho, že dramatický text obsahuje znaků mnohem více. Divadelní znaky textu nastíním v rámci podkapitoly *Transformace dramatu v divadelní text*.

1.1.1 Řeč v dramatu

Hlavní text dramatického textu tvoří jednotlivé promluvy postav.¹⁹ Pomocí promluv a dialogů si čtenář dokáže charakterizovat jednotlivé postavy a vztahy mezi nimi. Co se jednotlivých výroků postav týká, každý nese nějakou funkci, kterou lze určit na základě jejího obsahu. Roman Jakobson zavádí několik funkcí řeči, které Milan Lukeš modifikuje a aplikuje na dramatický text. Jakobson zavádí termíny, jako jsou informativní, fatická, apelativní, poetická či expresivní funkce řeči. Funkcí, které definuje Jakobson, je mnohem více, avšak pro mě budou stěžejní výše uvedené, které v textech převládají. Ač tyto funkce zavádí Jakobson, budu vycházet z pojmosloví Milana Lukeše, jenž dané termíny aplikuje na drama.

Prvním úkolem řeči v dramatu je podat informace o světu a charakteru fikčního světa v dramatickém textu, „*přesněji řečeno dramatický svět vytvořit*“²⁰. Tuto funkci přejmenoval Lukeš z *informativní* na *kreativně zobrazující*, která mnohem lépe vystihuje danou funkci. Postavy totiž nejenže referují o daném světě, nýbrž ho i postupně utváří²¹ a ukazují, jaký je, a proto Lukeš volí vhodnější název. Funkce *fatická* udržuje kontakt mezi postavami, projevuje se především oslovením²² či různými hezitačními zvuky, které udržují nejen komunikační kanál mezi postavami, nýbrž i mezi potenciálním divákem či čtenářem. Replika tedy končí většinou dotazem (př. *vid’? vidíš? hm?*), anebo vokativem. Dále pak funkce

¹⁹ LUKEŠ, Milan. Cit. d., s. 45.

²⁰ Tamtéž, s. 60.

²¹ Tamtéž.

²² Tamtéž, s. 74.

apelativní, která vychází z adresáta, který dokonce nemusí být na scéně přítomen. Lukeš tuto funkci přirovnává k ulevování si od daného člověka, na kterého si v danou chvíli právě přes jeho nepřítomnost postava stěžuje. Tato funkce se tedy jednoduše řečeno vyznačuje přesvědčováním a apelem, může se jednat o různé výzvy či naléhání postav.²³ Předposlední funkce, expresivní, zobrazuje „*jakým způsobem se v promluvě zračí individuální rysy mluvčího*“²⁴. Představuje tedy dialekt či sociolekt postav. Postavy mluví na základě toho, ze které sociální vrstvy pocházejí.

Poetická funkce řeči zahrnuje jak verše, tak různé rétorické figury (metafora). Tato řeč se vyskytuje modifikovaným způsobem u *Hedy Gablerové: Teorii dospělosti*, u které je tato funkce obsažena spíše z pohledu divadelního textu. Této funkci se tedy budu věnovat v rámci divadelního textu Gerdy Poschmann, která ji dále rozděluje a aplikuje na divadelní text.

1.1.2 Časoprostor

Časoprostor neboli chronotop je vztah mezi časem a prostorem. „*Každá operace s časem na úrovni syžetu se nutně projeví i v prostorové konfiguraci hry.*“²⁵ Termín chronotop původně zavedl Michail Bachtin pro popsání časoprostorových vztahů v románech. Tento termín si pak propůjčuje Milan Lukeš a modifikuje jej ve vztahu k dramatu. Milan Lukeš definuje specifičnost časoprostoru her Henrika Ibsena. Typická je pro něj chronotopická konkrétnost daného díla, která je nesena „*realistickým proudem dramatu, zakládajícího si až na dokumentaristické autenticitě: sem spadá jak rodinné analytické drama uzavřené formy, tak otevřené drama faktu a publicistiky*“²⁶. Pro mě je klíčový *chronotop analytického dramatu*²⁷, jenž se vyskytuje zejména v Ibsenových pozdních dramatech. Tento typ chronotopu představuje zkondenzování děje do několika hodin či dní s omezeným počtem postav. V tomto typu časoprostoru nejsou žádné retrospektivní pasáže či časové skoky.²⁸ I když minulost v Ibsenových dramatech dominuje, je třeba rozlišit, že v případě Ibsena se jedná o *analytické drama*, kdežto retrospektiva „*rozrušuje kontinuitu*

²³ LUKEŠ, Milan. Cit. d., s. 74.

²⁴ DROZD, David. *Kapitoly z teorie dramatu: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. s. 61.

²⁵ Tamtéž, s. 48.

²⁶ LUKEŠ, Milan. Cit. d., s. 151.

²⁷ Pojem analytické drama zakládá již Peter Szondi v rámci krize dramatu, které se budu věnovat v samostatné podkapitole.

²⁸ DROZD, David. Cit. d., s. 49.

syžetového času odskokem do minulosti [...]. Naproti tomu vyprávění o minulé události kontinuitu syžetového času nerozrušuje, vypravěč – ať už je v té roli kterákoliv z postav – směřuje svou zprávou do přítomné situace“²⁹. To je typické pro Ibsenova dramata, ve kterých se postavy vrací do minulosti prostřednictvím dialogu, nikoliv již zmíněným odskokem.

Co se týče prostoru, ten se pro postavy (v tomto typu chronotopu) stává jakýmsi vězením, ze kterého často nemohou ven. Jakmile ovšem překročí tuto potenciální hranici interiéru a exteriéru, mohou zemřít. I Heda je uvězněná v bytě, ve kterém se schovává před konvenčním světem, jakmile jí ovšem Brack nastíní, jaké výsledky ji čekají a co vše bude muset podstoupit, zastřelí se. Je to zde sice velmi implicitně naznačeno, ale odpovídá to symbolickému rozměru, který Ibsen do svých her komponoval. Například *John Gabriel Borkman* ve stejnojmenné hře vychází ze svého pokoje po osmi letech, záhy však umírá. Podobné je to v *Divoké kachně*, jakmile postava Hedviky vchází do prostoru půdy, kde si dříve hrávala na les, překračuje pomyslnou hranici, která končí smrtí – sebevraždou Hedviky.³⁰ Obdobné je to u Hedy, která odchází do zadního pokoje, ve kterém se strelí do spánku.

1.1.3 Postavy a jednání

V rámci podkapitoly věnované transformaci dramatu v divadelní text později nastíním, jaké postavy (nositelé textu) jsou pro divadelní text příznačné a co je pro ně typické, zde stručně charakterizuji postavy a jednání z obecného hlediska.

Za postavu lze označit kohokoliv anebo cokoliv, pokud daný subjekt jedná, mohou to být tedy jak postavy lidské, tak abstraktní (skutek) či antropomorfizovaná zvířata.³¹ Dramatické postavy mohou být různého typu, a sice alegorické, reálné či nadpřirozené. Každá z postav by pak do určité míry měla být *jednotná, předvídatelná či dohotovená*, což se pak dedukuje na základě jejího jednání a toho, co o postavě čtenář ví. Jednotnou postavou se rozumí její jednotnost a srozumitelnost v rámci koherentního příběhu. Předvídatelnost, jak už název napovídá, určuje, do jaké míry lze jednání postavy předpovídat. Postava by měla být na pomezí předvídatelného a nepředvídatelného, aby se nevytratilo ze hry napětí. Dohotoveností se pak rozumí,

²⁹ DROZD, David. Cit. d., s. 40.

³⁰ Tamtéž, s. 49.

³¹ Tamtéž, s. 55.

jestli se postava vyvíjí či nějakým způsobem proměňuje.³² Jedním z dalších hledisek, jak nazírat na postavu, je její autonomie. Autonomie je velmi nestabilní, zejména pak u psychologických dramát, kde jsou na sobě postavy závislé.³³

Co se týče samotného jednání postav, podle Janouška by měly postavy adresátům sdělit něco esenciálního. Promluvy musí být tedy formulovány tak, aby „nebyly pouhým žvatláním“³⁴, ale aby postavy nutily k vzájemné akci a reakci, aby měly dopad *nadosobního činu*. Postavy by si měly navzájem naslouchat a adekvátně reagovat. „*Ony samy by pak měly být výraznými aktivními hrdiny, věrohodnými individualitami a současně i ztělesněním, reprezentací něčeho podstatnějšího či nadosobního.*“³⁵ Aby postavy mohly být dostatečně individuální, musí být vhodně zvoleno téma, které dá postavám prostor se dostatečně vykreslit a individualizovat. Měly by to být tedy společenské problémy či velkolepé situace.³⁶

Pavis pak rozlišuje postavy podle stupně bytí. Rozlišuje postavu od obecné k jednotlivé, zmiňuje zde individuum, charakter, roli, typ, stereotyp, prototyp, archetyp atd.³⁷ Pro mě je ovšem klíčový pojem charakter, který již nepředstavuje individualismus, nýbrž se jedná o „*strukturní prvek, který organizuje jednotlivé fáze vyprávění, konstruuje fabuli, pořádá narativní látku kolem určitého dynamického schématu a soustřeďuje v sobě soubor znaků, jimiž se odlišuje od ostatních postav*“³⁸. Charaktery se navíc stále vyvíjejí a mají, na rozdíl od nositelů textu, nějakou motivaci a jejich jednání je logické a odůvodněné. Právě s touto definicí budu v analytické části pracovat, jelikož individualismy ani nositelé textu nejsou správným označením pro postavy v *Hedě Gablerové: Teorie dospělosti*. Stejně tak využiji termín prototypy, které odkazují k „*obecným systémům či modelům chování*“³⁹, přičemž je lze označit za jakýsi „vzor“.

³² DROZD, David. Cit. d., s. 56.

³³ Tamtéž, s. 58.

³⁴ JANOUSHEK, Pavel. Divadlo a dramatický ideál. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 63.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*, s. 309.

³⁸ Tamtéž, s. 310.

³⁹ Tamtéž, s. 32.

1.1.4 Stavba dramatu podle Gustava Freytaga

Pro původní *Hedu Gablerovou* využiji koncept Gustava Freytaga, který rozděluje děj do několika etap. Gustav Freytag vychází z Aristotelovy *Poetiky*⁴⁰, ve které se Aristoteles věnuje prostoru a času uzavřeného dramatu. Freytag tak podrobně rozpracovává jednotlivé fáze děje a dělí jej na pět částí. První fází je expozice, ve které dochází k seznámení s postavami a celkovým prostředím hry. Jakmile je čtenář obeznámen s hlavními postavami, nastává moment prvního napětí. „*Naráz se dostaví, když v duši hrdinově vznikl cit nebo rozhodnutí ženoucí další děj*“⁴¹, jak píše Freytag. Jakmile postava projevuje výraznější emoce či se čtenář dozvídá něco překvapivého, lze tento jev označit za moment prvního napětí. David Drozd ještě dodává, že se jedná o okamžik, kdy se setká protagonista s antagonistou.⁴² Po tomto momentu nastává kolize, tedy stoupání (zauzlování) děje, jedná se o gradaci sporu, který vrcholí v krizi, což je úplný vrchol dramatické hry. „*Vrcholem dramatu je ono místo hry, kde dochází k mohutné a rozhodující události stoupajícího boje. Je to obyčejně vždy vrchol široce rozvedené scény, na kterou se napojují menší spojovací scény, zčásti stoupající, zčásti klesající.*“⁴³ Jedná se tedy o část, ve které nastává největší napětí, samotný vrchol hry, který, jakmile nelze dál řešit, se proměňuje v peripetii, tedy obrat. Mezi obratem a katastrofou se nachází ještě moment posledního napětí, který již naznačuje, jak bude příběh uzavřen a jaká bude katastrofa, ovšem tím si není recipient jist, dokud tak postava neučiní, proto nastává moment posledního napětí, který se následně prohloubí v katastrofě, jež ukončuje celý příběh. Moment posledního napětí by měl diváka/čtenáře podle Freytaga připravit na zmíněnou katastrofu.⁴⁴

1.2 Transformace dramatu v divadelní text

Než se dostanu k samotné transformaci dramatu v divadelní text, dovolím si stručně nastínit, jak proměnu dramatu vnímá Pavel Janoušek, který ji popisuje ve sborníku *Text a divadlo*, konkrétně v kapitole *Logika proměn*, která je součástí jeho studie *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin / Úvaha nejen teoretická*. Janoušek na

⁴⁰ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přeložil František Groh. Praha: Gryf 1993.

⁴¹ FREYTAG, Gustav. Cit. d., s. 54.

⁴² DROZD, David. Cit. d., s. 51.

⁴³ FREYTAG, Gustav. Cit. d., s. 58.

⁴⁴ Tamtéž, s. 61.

proměnu dramatu nazírá skrze „*vnitřní logiku a proměnlivost sémantického vztahu (napětí) mezi uměleckým tvarem a způsobem, jakým daná společnost v danou chvíli vnímá historicitu věcí a jevů, a tudíž minulost nevykládá z přítomnosti*“⁴⁵. Je třeba na drama nazírat proměnou diskurzu, což je mimo jiné i mým cílem při komparaci. Pavel Janoušek v této kapitole naznačuje narušení tří jednot dramatu, které se nedodržovaly již od dob klasicismu. Uvádí za příklad Williama Shakespeara, jenž je považován za jednoho z největších básníků a dramatiků, který tyto jednoty rovněž nedodržoval. Největší problém nedodržení jednot spočíval v různosti míst, nedodrženém času či propojenosti dějů. Na sklonku 19. století se pak začaly proměňovat postavy, které již nepředstavovaly individuality, nýbrž znaky, které jsou *nadosobními entitami* anebo „*zachycují reálného člověka*“⁴⁶. To posléze vyústilo k rozlišení stavby a žánru dramatu podle toho, „*zda předvádějí spíše věrohodné individuální jednání, anebo naopak pracují s postavami personifikujícími určité lidské vlastnosti, myšlenkové postoje [...]*“⁴⁷.

Od druhé poloviny 19. století začal jazyk klesat až na úroveň konverzace, která představovala vyprazdňující se verbalizaci, již mnozí dramatici využili coby zobrazování mezilidských či mileneckých vztahů, které jsou důvěryhodné a odpovídající každodennosti lidského jednání. Druhou možností bylo tematizování velkých sociálních anebo filozofických témat. V obou případech je konflikt nahrazen konverzací, která představuje rozpravu nad určitým tématem.⁴⁸

Ibsen ovšem na postavy nahlíží zcela jinak, snažil se postavy zpodstatnit tím, „*že klíčovou složkou dění učinil osobní a rodinnou historii postav*“⁴⁹. Tedy něco, co bylo v dramatu dosud neakceptovatelné a co bylo spouštěčem krize dramatu, ke které se dostanu záhy. Janoušek k jazyku podotýká, že „*s nástupem realistické věrohodnosti ztratily totiž verš a jiné výrazové formy jazykové stylizace charakter nepříznakové jevištní řeči a změnily se ve výrazně subjektivní prvek odkazující k autorovi textu*“⁵⁰. Jedná se například o případ, kdy dramatik nechává postavy

⁴⁵ JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit.d., s. 69.

⁴⁶ Tamtéž, s. 71.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Tamtéž, s. 72.

⁵⁰ Tamtéž, s. 72.

mluvit „*jazykem prázdných frází*“⁵¹, to hru určitým způsobem ozvláštňuje natolik, že tato situace může působit až karikaturně coby „*výsměch realitě*“⁵². Tato Janouškova teze je pro mě stěžejní, jelikož se v aktualizovaném textu setkávám s prázdnými výroky postav, které nemají svého adresáta a jsou spíše jen pouhým ozvláštňením s odkazem na realitu.

1.2.1 Krize dramatu

Přeměna dramatického textu se datuje již od dob moderny, tedy od tzv. „*krize dramatu*“, kterou podrobně přibližuje Peter Szondi v *Teorii modernej drámy*. Szondi v této publikaci upozorňuje na to, že již nelze od této doby chápat drama skrze primární znaky dramatu, kterými jsou postavy, dialog, čas, prostor, konflikt a děj. Hlavními příčinami krize jsou podle Szondiho změna struktury dramatu, která spočívala ve vymizení lineárního děje, a přiklání se k experimentálnějšímu koncipování dramatického textu.⁵³ Do krize dramatu se mimo jiné svými díly řadil i Ibsen. Důvodem byla především jeho forma, jež spočívala v analytické technice, kterou popíšu v samostatné kapitole věnující se Ibsenovi. Tato technika byla problémem zejména s ohledem na klasickou výstavbu dramatu.⁵⁴ Szondi píše, že je Ibsenova tematika bez přítomnosti, kterou dramatický text vyžaduje⁵⁵, a kvůli tomu jsou právě hry Henrika Ibsena určitým spouštěčem krize dramatu. Divadlo v období moderny se obecně odprošťuje od divadla, které si kladlo za cíl napodobovat a reprezentovat a je zaměřeno na autorskou subjektivitu a zdivadelnění divadla, ze kterých plyne „*osvobození se z dramatické fikce směrem k abstrakci a symboličnosti*“⁵⁶, jak píše Jitka Pavlišová.

1.2.2 Divadelní text podle Gerdy Poschmann

Gerda Poschmann ve své disertační práci *Der nicht mehr dramatische Theatertext* mapuje transformaci dramatu v divadelní text. Já ovšem kvůli neznalosti

⁵¹ JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 73.

⁵² Tamtéž.

⁵³ PAVELKOVÁ, Tereza. Nedramatický text v kontextu současného psaní pro divadlo: Kategorie časoprostoru v textu on není jako on. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 152.

⁵⁴ SZONDI, Peter. Cit. d., s. 23.

⁵⁵ Tamtéž, s. 28.

⁵⁶ PAVLIŠOVÁ, Jitka. Cit. d., s. 36.

německého jazyka budu vycházet z již zmíněné disertace Jitky Pavlišové *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Podle Gerdy Poschmann již nelze označovat text coby dramatický, jelikož se setkáváme s krizí reprezentace, anachroničností tradiční dramatické formy či s úplným zánikem textové předlohy. Zavádí tedy pojem *divadelní text*, který má nahrazovat termín drama.⁵⁷ Poschmann se zabývá zejména funkcí jazyka, která se v divadelním textu oproti dramatu různí.⁵⁸ Hlavním rozdílem mezi dramatickým a divadelním textem je tedy jazyk a jeho funkce. Text v dramatu zobrazoval jednotlivá jednání pro fiktivní děj a dělil se do rolí. Text divadelní představuje „*sebereflexivní tematizování jazyka*“⁵⁹, což znamená, že na něj lze nahlížet coby na poezii. V divadelním textu jsou užité různé metadramatické metody, montáže (citáty) a jazykové plochy.⁶⁰

Gerda Poschmann dále přichází s pojmy, jako je mluvený a přídavný text, který nahrazuje text hlavní a vedlejší.⁶¹ V tradičním dramatu hlavní text představuje dialogy či monology postav, vedlejší text pak jméno, název, podtitul, prefixy promluv, a především scénické poznámky, které určují, jak má být text realizován. Hlavním rozdílem je, že v divadelním textu je vedlejší (přídavný) text rovnocenný s textem hlavním, tedy mluveným. Hlavní text nemá význam pouze ve vnitřním komunikačním systému, nýbrž i v tom vnějším. Jedná se zejména o montáže či jazykové plochy.⁶² Text přídavný se od vedlejšího liší tím, že nedoplňuje pouze text mluvený, nýbrž určuje rytmus a atmosféru textu mluveného. Ztvárněn může být rovněž gesty a mlouvou.⁶³ Mimo jiné se v současných divadelních textech vyskytuje přídavný text, u kterého zcela absentují scénické poznámky, namísto toho v nich často bývají „*klasické mimotextové poznámky autora*“, čímž se míní předmluva, věnování atd.⁶⁴

Další složkou, s níž Poschmann operuje, jsou postavy, které nazývá nositeli textu. Nositelé textu se nemusí s danou postavou ztotožnit, jsou totiž pouhými nositeli divadelních znaků, tím je myšlena například mimika či hlasy, anebo se jedná o pouhé

⁵⁷ PAVLIŠOVÁ, Jitka. Cit. d., s. 152.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Tamtéž, s. 50–51.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ Tamtéž, s. 52

⁶² Tamtéž, s. 54–55.

⁶³ Tamtéž, s. 56.

⁶⁴ Tamtéž.

prototypy postav, nikoliv individuality. Jitka Pavlišová pak ve své disertaci píše, že „*nositelé textu mohou v divadelních textech zastávat postavení nositelů funkce, jsou-li ze své původní podstaty, tj. znázorňování lidských subjektů, zredukováni pouze na nositele divadelních znaků (pohybující se těla, hlasy, mimika)*“⁶⁵. Nositelé textu již nezastávají referenční funkci, nýbrž poetické principy, které ústí v rytmizaci textu a odcizování či vtiskávání divadelnímu textu jistý tvar neurčitosti. Nositel textu může nést více rolí bez jakéhokoliv náznaku hierarchizačního uspořádání.⁶⁶

Gerda Poschmann se velmi podrobně věnuje jednotlivým znakům divadelního textu, sleduje jeho proměnu a přichází s novými pojmy, které jsou příznačné pro divadelní text. I proto jsem se rozhodla, že uplatním pro svoji analýzu *Hedy Gablerové: Teorie dospělosti* částečně také tento koncept, byť tato hra vykazuje mnoho znaků textu dramatického.

1.2.3.1 Teatralita textu

Gerda Poschmann teatralitu textu uchopuje právě prostřednictvím poetické funkce řeči. Tato funkce se ukazuje ve vnějším komunikačním systému (text – čtenář). Augustová píše, že „*v případě, že se jazyk z prostředku sdělení a komunikace stává sám účelem divadelního textu, vzniká dle Poschmann jiné divadlo, které opět s odkazem na poetickou funkci nazývá divadlem poetickým, v němž je řeč zároveň tématem, nositelem jednání i jednáním samotným*“⁶⁷. Gerda Poschmann, jak předesílá ve své studii Augustová, totiž s poetickou funkcí řeči propojuje intertextualitu, jež je pro divadelní texty příznačným rysem. Poschmann dělí intertextualitu na explicitní a implicitní. Intertextualitu implicitní Poschmann nalézá téměř všude, míní tím mnohoznačnost dané látky, kdy si recipient může text interpretovat mnoha způsoby. Jedná se o „*komplex možných významů a posunů smyslu při jejich vzájemném překrývání, o sémantickou oscilaci, kontextuální vzájemnou interakci různých rovin textu a možných způsobů interpretace*“⁶⁸. Každý čtenář či divák si implicitní intertextualitu vykládá jinak. Implicitní intertextualita

⁶⁵ PAVLIŠOVÁ, Jitka. Cit. d., s. 58.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ AUGUSTOVÁ, Zuzana. Teatralita textu. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 140.

⁶⁸ AUGUSTOVÁ, Zuzana. Teatralita textu. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 142.

může mít i podobu polyfonie textu, což je jakási mnohoznačnost hlasů coby kolektiv či chór.⁶⁹

Explicitní intertextualita přímo cituje či odkazuje na dílo jiné. Augustová ve své studii *Teatralita textu* analyzuje dílo Elfriede Jelinek *Co se stalo, když Nora opusila manžela aneb Opory společnosti*.⁷⁰ Nora Elfriede Jelinek parafrázuje dvě hry Henrika Ibsena (*Domeček pro panenky/Nora*, *Opory společnosti*), postavy citují repliky Ibsenových postav. Z Nory Jelinek udělala nehomogenní postavu, která se vyjadřuje ve „floskulích a poučkách“⁷¹, stejný koncept nazírání na postavy (nositele textu) pak použije okrajově ve své analýze. Saavedřiny postavy se totiž v některých replikách vyjadřují právě v oněch poučkách, ve kterých je zároveň obsažena intertextuální rovina textu. Augustová dále uvádí, že Jelinek částečně zachovává prvky dramatického textu, jako jsou děj, postavy, dialogy, časoprostor a vyvíjející se situace⁷², nicméně nositelé textu jsou odkazem na původní *Domeček pro panenky/Noru*, proto Augustová na dílo nazírá coby na divadelní text.

1.3 Aktualizační čtení textu

Pavel Janoušek v kapitole *Divadlo a dramatický ideál* shrnuje způsoby, jak číst dramatický text z pozice režiséra či dramatika. Zabývá se aktualizačním čtením textu, ve kterém tvůrce na daný text nazírá prizmatem současné poetiky a vlastního tvůrčího záměru. Cílem takového dramatika je textem zaujmout, překvapit.⁷³ Přicházet se současnými tématy, která jsou společností diskutovaná. Janoušek podotýká, že „není divu, že první, co divadlo a režiséři v dramatech škrtají, bývají pasáže, které fixují dramatikovu scénickou vizi, tedy především scénické poznámky. Divadelní vize obsažena v dramatu je jím totiž návodem k replikaci toho, co tu už bylo, zatímco pro ně je důležitější najít v textu impuls k vyjádření vlastní autorské vůle a jiné, nové možnosti, jak text číst a prezentovat“⁷⁴. Tato teze bude výchozí pro analytickou část, ve které se ukáže, jakým způsobem Saavedra na Ibsenův text nahlížela a do jaké části se jím inspirovala. Za autorskou vůli lze pak označit gender

⁶⁹ Tamtéž, s. 146.

⁷⁰ Tamtéž, s. 143.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Tamtéž.

⁷³ JANOUŠEK, Pavel. *Divadlo a dramatický ideál*. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 59.

⁷⁴ Tamtéž.

problematiku, která je jistým rukopisem této tvůrkyně, stejně tak přepracované scénické poznámky, které vykazují diametrálně odlišnou realizaci oproti Ibsenovi.

Patrice Pavis tento typ textu označuje coby „*nahrazený a recyklovaný text*“⁷⁵, což znamená, že text původní může být pouze hrubým materiálem, který dramatik zpracuje odlišným způsobem. Může to být aktualizace, adaptace, modernizace či přepis.⁷⁶ V mém případě je klíčový pojem aktualizace, jelikož Saavedra text přepracovala do podoby současného světa, přičemž zachovala hlavní linii příběhu, postavy a jejich charakter (vlastnosti), nicméně je text přenesen, zejména svým tématem dospělosti, do dnešní doby.

V *Divadelním slovníku* pak Pavis pojem aktualizace mnohem více konkretizuje. Termín aktualizace Pavis definuje coby přizpůsobení starého textu současnému kontextu, „*na vkus daného publika a na nutnost zásahů do fabule danou vývojem společnosti*“⁷⁷. Inscenace či aktualizovaný text se snaží přiblížit divákovi, jak lze na text nazírat, jak ho číst, co lze zvýraznit či upozadit.⁷⁸ Aktualizovaná verze si tedy klade za cíl přenést příběh a děj do současnosti a ukázat ho ve světle dnešní doby.

1.4 Pavisův koncept analýzy inscenace

Patrice Pavis nabízí široké spektrum, jak analyzovat jednotlivé složky divadelního představení, přičemž pro mě bude stěžejní prostor, scéna, hudba, kostýmy, herci a jejich rekvizity. Svoji analýzu začnu prostorem, u kterého Pavis podotýká, že musíme vycházet z našeho úhlu pohledu a také z toho, jak je jeviště a hlediště situováno. Jaká je obecně hranice mezi jevištěm a hledištěm a v jakém vztahu jsou herci. S herci souvisí tzv. „*vyjadřovaný prostor, který se rozšiřuje. Divák by si měl všimnout území, které herec svými přesuny pokrývá*“⁷⁹. Jedná se tedy o stopu, kterou za sebou aktér/ka zanechává a je divákem/divačkou „následován“. Ukazuje, na co brát zřetel, na co se zaměřit, jelikož herec je právě oním vodítkem v prostoru. S tím souvisí i „*kinestické vnímání herce*“⁸⁰, které diváci vnímají na

⁷⁵ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 336.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*, s. 26.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 243.

⁸⁰ Tamtéž.

základě pohybu, gravitační osy či temporytmu. Na základě prostoru pak vnímám i scénografii, jelikož samotné postavení jeviště a hlediště spoluurčuje, jak bude výsledná scéna vypadat. Jak daleko je jeviště od hlediště, jak komorně, případně epicky prostor působí. Veškeré tyto prostorové faktory se odvíjí na výsledném vnímání nejenom scény, ale i samotného představení.

To, jak výsledná scéna na diváka působí, ovlivňuje i způsob osvětlení, jelikož díky světlu, jak píše Pavis, představení existuje. „*Spojuje a zbarvuje vizuální prvky představení (prostor, scénografii, kostým, herce, líčení) tím, že jim přisuzuje určitou atmosféru*“⁸¹. Světlem tvůrci poukazují na to, čeho by si divák měl všimnout, kam by jeho pozornost měla být namířena, případně na co zřetel nebrat. Tomuto světelnému plánu, který publikum sleduje, se říká tzv. *light design* či světelná režie, která zkoumá, jak inscenace pracuje s osvětlením a stíny.⁸² Pavis rozděluje osvětlení podle zaměření světla. Existuje nespočet způsobů, jak lze aktéry na scéně osvětlit. Velmi časté je tzv. „*osvětlení čelní*“⁸³, které zabírá celý jevištní prostor. U *horizontálního osvětlení* pak světlo nepřichází ze shora, nýbrž z horizontální osy, kdy dochází k širšímu vrhání stínu než u čelních světel. Opakem je osvětlení laterální, které je namířeno buď zleva, zprava, anebo současně z obou stran. Část scény je tedy skrytá a pozornost je upřena pouze na určitou část scény.

Každé světlo má určitou barvu, která může něco značit, či navodit určitou atmosféru. Teplé tóny navozují příjemný pocit, jsou symbolem tepla a klidu, kdežto studené barvy evokují smutek a melancholичnost. Barvy mohou symbolizovat sen či představu.⁸⁴ Mohou být tedy i jakýmsi kódem pro to, aby divák rozpoznal, že se příběh následně odehrává v jiné časové dimenzi či uvnitř postavy. S tím také souvisí tzv. *vnitřní prostor*⁸⁵, který není prostorem jako takovým, nýbrž zobrazuje sen či fantazii postav, jejich vnitřní pochody.

Hudba podle Pavise ovlivňuje naše celkové vnímání, „*vytváří atmosféru, která aktivuje naše vnímání. Je jako probouzející se světlo naší duše*“⁸⁶. Pomocí hudby se dokážeme do postavy či do samotného příběhu, který je vykreslován různými zvuky z daného prostředí, snáz vcítit. Hudba zastává mnoho funkcí, jako

⁸¹ Tamtéž, s. 302.

⁸² Tamtéž, s. 305.

⁸³ Tamtéž, s. 304.

⁸⁴ Tamtéž, s. 305.

⁸⁵ Tamtéž, s. 248.

⁸⁶ Tamtéž, s. 223.

jsou ilustrování a charakterizování atmosféry, která může být hudebním tématem, jež se posléze může stát leitmotivem. Rovněž může představovat akustickou kulisu, která na základě tónů může určit samotné místo děje. Kromě toho hudba vytváří různé nálady, ať už v postavách, tak v samotných divácích. Při analýze by se měl brát ohled na to, jaký vliv má hudba na samotný obraz představení, tedy jak ho dotváří, spoluovlivňuje, anebo narušuje.⁸⁷ Patrice Pavis zde cituje Marie- France Castarède, která říká, že „*hudba může evokovat nejrůznější nálady – radost, bolest, úzkost, touhu a spokojenost, naplněnost – a ty mohou buď směřovat k určité kontinuitě Já (v tomto případě mluvíme o hudbě integrující, sjednocující), nebo odkazovat k fragmentárnímu Já, roztržitěnému, rozcupovanému (pak mluvíme o hudbě dezintegrovaném)*“⁸⁸.

Dalšími důležitými složkami divadelního představení jsou kostýmy a rekvizity postav. Podle Pavise divák vnímá kostým dvojnásobně. Obecně a v detailu. Obecným vnímáním má na mysli vztah kostýmu k inscenaci, zda odpovídá tématu, postavě, zda je v souladu s ostatními složkami představení, ale i s jeho tváří a celkovým zevnějškem. V detailu míní materiál kostýmu, jak je vyroben a jak se v něm herec cítí. Pro mě je podstatná obecná rovina vnímání kostýmu, jelikož v rámci strukturální analýzy zkoumám rovněž vztahy mezi složkami. I divadelní kostým má mnoho funkcí a díky němu lze rozklíčovat charakter postavy či dobu, ve které se příběh odehrává.⁸⁹ Tomu napomáhají i rekvizity a předměty postav. Předmět je vše, s čím aktéři mohou manipulovat. Pavis upozorňuje, že „*předmět není pouhou doplňkovou rekvizitou, často má ústřední roli, a přestože se tváří jako pouhá opora herce, je základem představení, dekorací a ostatních výtvarných složek*“⁹⁰. Předmět navíc může nabývat mnohem více významů, které se postupně odkrývají během inscenace. Pavis toto mnohoúčelové využití předmětu označuje coby *spojení*, jež vzniká při každém novém použití.⁹¹

Poslední složkou, kterou se budu v rámci inscenace zabývat, je herectví a pohybová složka. Byť se jedná o činoherní inscenaci, nachází se v ní i část pohybová, která symbolizuje vztah a touhu mezi Eilertem a Hedou. Nicméně začnu

⁸⁷ Tamtéž, s. 226–227.

⁸⁸ Citace CASTARÈDE, Marie-France in PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 228.

⁸⁹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 278–279.

⁹⁰ Tamtéž, s. 294.

⁹¹ Tamtéž, s. 300.

herectvím, jak ho chápe právě Pavis. Pavis polemizuje s tezemi Stanislavského, zda skutečně musíme vycházet z jeho teorie emocí, která Pavisovi navíc nepřipadá dostatečná, jelikož „*samotná teorie emocí nedokáže dostatečně zaznamenat a popsat práci tanečníka či herce, k tomu potřebujeme zcela jiný teoretický rámec, který by psychologický přístup překonal*“⁹². Podle Pavise bychom měli předběžně zjistit, kdy se osoba stává samotným hercem. Jaké znaky jsou pro onoho herce/herečku příznačné a jak se projevují. Pavis dále rozděluje herectví na fikční konvenci a performeru. Fikční konvenci budu aplikovat ve své analýze, jelikož se jedná o herce, který nehraje sám za sebe, nýbrž onu postavu, kterou reprezentuje.⁹³

Pavis dále rozděluje herectví do etap, ve kterých „*herc psychologické tradice vytváří systematicky určitou roli: sestavuje hlasovou a pohybovou partituru, do které vpisuje všechny ukazatele chování, slovního i mimoslovního, čímž vyvolává v divákovi iluzi, že je konfrontován se skutečnou osobu*“⁹⁴, jelikož herec své postavě zapůjčuje nejenom své tělo, ale i vzhled, hlas a pocity. Prvním *úkol* herce je jeho přítomnost pro publikum jak na jevišti, tak v prostoru fikčního příběhu. Herec v divadle má tedy dva statusy: je přítomný, reálný, ale zároveň imaginární v rámci fikčního světa.⁹⁵ Já bych Pavisovu tezi s dovolením nepatrně modifikovala. Nemyslím si, že herec je imaginární, nýbrž jeho postava, která se nachází v pomyslném světě, je. Postavu tedy vnímám coby fikční, imaginární v rámci fiktivního, kdežto herce pouze jako reálného. Další *úkol* herce, jenž Pavis zmiňuje, je zůstat v postavě, což po hercích vyžaduje určitou míru koncentrace a soustředění. S postavou se herec může buď identifikovat, anebo si od ní udržet odstup, to znamená ji citovat, libovolně z ní vycházet či vracet se k ní.⁹⁶ V mém případě je důležitá identifikace herce a postavy, jelikož herectví v *Hedě Gablerové: Teorii dospělosti* je do určité míry realistické a herci se se svými postavami ztotožňují. Herci rovněž musí pracovat se svými emocemi a vhodně je interpretovat. Pavis píše: „*Pro herce není tak důležité ovládnout niterné emoce, ale především je zviditelnit, udělat je pro diváka čitelnými.*“⁹⁷ Zdůraznění emocí pak napomáhají i samotná gesta, která pramení

⁹² Tamtéž, s. 97.

⁹³ Tamtéž, s. 100.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž, s. 101–102.

⁹⁶ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 102–103.

⁹⁷ Tamtéž, s. 104.

z duševních stavů a pocitů. Pro mě jsou klíčová gesta indikační, která „frázuji a zdůrazňuji promluvu, předcházejí jí, prodlužují ji nebo nahrazují“⁹⁸.

1.5 Gender problematika

V této kapitole se budu věnovat zejména pojmům pohlaví a gender, u kterých vymezím hlavní rozdíly. Poukážu také na to, jak jsou tyto termíny vnímané post-feministkou Judith Butlerovou, jejíž koncept a kritiku „starého“ feminismu stručně nastíním. Následně představím pojmosloví *performativita genderu*, se kterým Butlerová operuje ve své knize *Trampoty s rodem*⁹⁹. Koncept Judith Butlerové jsem zvolila z důvodu nazírání na obě verze *Hedy Gablerové* prizmatem gender teorie, která je v obou textech tematizována, připadá mi tedy stěžejní alespoň stručně představit pojmy, jako jsou gender a pohlaví, a nastínit hlavní teze Judith Butlerové, byť se jedná o velmi rozsáhlý koncept. Využiji zejména těch poznatků, jež jsou relevantní pro mou analýzu.

1.5.1 Gender vs. pohlaví

Pohlaví není nutno dlouze představovat. Obecně se jedná o biologickou predispozici, s níž se rodíme. Pohlaví se následně určí na základě našich genitálií, tedy mužských, či ženských. Naproti tomu gender již není brán coby biologická záležitost, nýbrž se jedná o psychologicko-kulturní termín. To znamená, že se jedná o označení, které je uměle vytvořeno společností, jež se neustále mění a s ní i pohled na gender.¹⁰⁰ Lidé jsou často kategorizováni na základě pohlaví, pokud se tedy narodí žena, je od ní očekáváno, že se bude chovat podle genderových stereotypů¹⁰¹, jež souvisí s ženstvím, a stejně tak je to s muži. Oakleyová uvádí, že být ženou či mužem se nevztahuje pouze na pohlaví, nýbrž se genderové rozlišení pojí i s chováním, gestikulací, vystupováním, oblečením či naší orientací. Dále Oakleyová píše, že gender je proměnlivý napříč kulturami. Každá společnost sice vychází z binarity pohlaví, ale žádná z kultur se už neshodne na tom, čím se gendery odlišují. Ann

⁹⁸ Tamtéž, s. 118.

⁹⁹ BUTLER, Judith. *Trampoty s rodem – feminizmus a podryvanie identity*. Bratislava: Aspekt, 2015.

¹⁰⁰ OAKLEY, Ann. Cit. d., s. 121.

¹⁰¹ Tyto stereotypy představím v rámci kontextuální a analytické kapitoly.

Oakleyová zde zmiňuje i intersexuály, kteří nejsou po biologické stránce ani ženou, ani mužem, i přesto mohou být přiřazeni k mužskému či ženskému genderu.¹⁰²

Oakleyová ve své knize zmiňuje studii Roberta Stollera, psychoanalytika, jenž se specializuje na problémy identity genderu. Robert Stoller výsledky z projektu *Experimenty přírody* reflektoval a detailně popsal ve své knize *Sex and Gender*. Tato publikace je výsledkem sledování 85 jedinců, kteří nemají „normální biologické pohlaví a kteří jsou do jisté míry hermafrodičtí“¹⁰³. Studie jasně prokazuje to, jak genderovou identitu jedince může ovlivnit sociální zázemí. Muž, jenž se narodí bez mužských genitálií, se může cítit normálním mužem, když se k němu okolí bude chovat zcela legitimně. Studie ukázala, že u druhého chlapce, u něhož chybí mužské pohlavní ústrojí, se projevuje nevyrovnanost, absentuje u něj pevná genderová identita, jelikož mu rodiče nebyli dobrým příkladem feminity a maskulinity. Vštěpili mu, že je, kvůli své biologické vadě, anormální, což se následně odrazilo na jeho chování a nevyrovnanosti.¹⁰⁴ Tuto studii zmiňuji, jelikož zde vidím spojitost s Hedou Gablerovou, která vyrůstala (či to tak aspoň ze hry vyplývá) jen s otcem, z čehož lze odvodit, že jedním z hlavních důvodů, proč má Heda mužské rysy, může být i to, že byla vychovávána převážně mužem, který má jiné návyky než žena. Nicméně Hedě coby postavě se budu věnovat v samostatné kapitole, ve které ji a její chování podrobím detailnější analýze.

Proti tomu, že je pohlaví zkonstruované, se vymezují postfeministické teorie, které chápou nejenom gender, nýbrž i pohlaví jako sociálně zkonstruované. Podle těchto teorií je binarita muž–žena falešná představa identit, která se navzájem vylučuje.¹⁰⁵ Tento názor má i Judith Butlerová, která hovoří o zkonstruovanosti pohlaví a genderu, kterou nastíním v dalších podkapitolách.

1.5.2 „Kategorie žena“ prizmatem kritiky Judith Butlerové

Judith Butlerová se svými díly a myšlenkami řadí k postfeminismu, jelikož kritizuje tradiční feminismus, zejména binaritu pohlaví–genderu a také stabilitu „kategorie ženy“, na níž byl mimo jiné feminismus postaven. Značná část feminismu zaujímal postoj, jako by existovala identita, kterou lze vyvodit z kategorie žen,

¹⁰² OAKLEY, Ann. Cit. d., s. 121.

¹⁰³ Tamtéž, s. 122.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 122–123.

¹⁰⁵ ZÁBRODSKÁ, Kateřina. *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*. Praha: Academia, 2009. Průhledy (Academia), s. 22.

a zároveň by tato identita uváděla do pohybu zájmy feminismu a cíle a konstituovala subjekt, jenž by se měl politicky reprezentovat. Podle Butlerové jsou ale politika a reprezentace dva kontroverzní termíny. Butlerová uvádí, že „na jedné straně je reprezentace operativním termínem, který může sloužit v rámci politického procesu, když jde o snahu zviditelnit a zlegalizovat ženy jako politické subjekty, na druhé straně reprezentace normativní funkcí jazyka, u které se předpokládá, že pomáhá odhalovat to, co se ve vztahu ke kategorii žen považuje za pravdivé“¹⁰⁶. Tato koncepce mezi politikou a feministickou teorií se začala rozbíjet, zejména zevnitř feministického diskurzu. Butlerová tvrdí, že tato kategorie je cosi nepřirozeného, jedná se opět o jakousi umělou konstrukci, která se pojí s genderovou nerovností a povinností být heterosexuální. Nemůže tedy být dobrým základem pro feministickou teorii jako takovou. Butlerová také podotýká, že „snaha definovat ‚ženu‘ je nevyhnutelně založena na univerzálních tendencích a praktikách exkluze, které odkazují množství ‚žen‘ od ztotožnění se s touto kategorií, jak je feminismem definována“¹⁰⁷. Z tohoto výroku vyplývá, že je tradiční feminismus založen na kategorizaci žen, kdy se zástupci feministického hnutí považují za zastupitele celého ženského pohlaví¹⁰⁸, což podle Butlerové není správné. Butlerová se proti těmto zástupcům vymezuje a myslí si, že chyba tradičního feminismu tkví právě v onom zastupování všech žen. Podle Butlerové by měl feminismus chápat i to, že samotná kategorie ženy (subjekt feminismu) produkovaná určitými strukturami, které ji pomáhají emancipovat, ji na druhé straně zároveň omezují.¹⁰⁹ Feminismus, jak tvrdí Butlerová, totiž nepočítal i s ženami homosexuálkami či bezdětnými. Butlerová to uvádí na základě privilegií, která tradiční feminismus nastolil. Například že antikoncepci by ženy měly dostat zdarma a interrupce by jim rovněž měla být bez problému provedena na vyžádání.¹¹⁰ Antikoncepce a zmíněná interrupce míří pouze na určitý okruh žen, a proto nejsou tyto výroky zcela reprezentativní a objektivní vůči všem ženám. Tyto výše zmíněné základy tradičního feminismu Butlerová tedy rozbíjí

¹⁰⁶ BUTLER, Judith. Cit. d., s. 37.

¹⁰⁷ Citace Butlerové in ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Cit. d., s. 24.

¹⁰⁸ JIROUSCHKOVÁ, Karolína. Osobnost Judith Butler v kontextu její práce. *MedKult*, 2017 [online]. [cit. 10. 4. 2021]. Dostupné z: <http://medkult.upmedia.cz/2017/02/05/osobnost-judith-butler-v-kontextu-jeji-prace/>.

¹⁰⁹ BUTLER, Judith. Cit. d., s. 38.

¹¹⁰ MCROBBIE, Angela. *Aktuální témata kulturních studií*. Přeložila Denisa ŠMEJKALOVÁ. Praha: Portál, 2006, s. 91.

a uvádí, že feminismus by měl být podstoupen neustálým revizím.¹¹¹ Dále Butlerová ve své knize *Trampoty s rodem* píše, že „*jakmile feminismus bude předčasně trvat na svém neměnném subjektu, pod kterým se rozumí jednolitá kategorie žen, výsledkem bude, že tato kategorie nebude akceptovaná, ale hromadně odmítaná*“¹¹².

Jak jsem již zmínila na začátku, stejně tak jako ke kategorii ženy je Butlerová kritická i k samotné binaritě mezi pohlavím a genderem. To, jak vidí Judith Butlerová pohlaví a gender, nastíním v následující podkapitole.

1.5.3 Gender a pohlaví podle Judith Butlerové

V předchozí podkapitole jsem uvedla, že se gender obecně uvádí jako cosi zkonstruovaného, naproti tomu pohlaví je biologické a fyzicky neměnné. Judith Butlerová tyto teze vyvrací a nemyslí si, že pohlaví předchází genderu.¹¹³ Butlerová konstatuje, že i když jsou pohlaví dvě, u genderu to tak není. Říká, že konstrukce mužů se nemusí vztahovat pouze na mužská těla, ale i na ta ženská a naopak.¹¹⁴ Butlerová polemizuje nad tím, že pohlaví může být rovněž zkonstruované, stejně tak jako gender, anebo dokonce že pohlaví může být genderem. Butlerová ve své knize *Trampoty s rodem* píše: „[...] *Pojem rod musí označovat zároveň i výrobní aparát, pomocí kterého se pohlaví ustanoví. [...] Výsledkem je, že rod není v takovém vztahu ke kultuře, v jakém je pohlaví k přírodě*“¹¹⁵. Podle Butlerové lze tedy pohlaví chápat jako genderovou podkategorii, podle které se, jak píše Butlerová, pohlaví ustanoví.

1.5.4 Performativita genderu

Butlerová mimo jiné vychází z publikace Michela Foucaulta *Dějiny sexuality*, ve které Foucault rovněž kritizuje kategorizaci pohlaví.¹¹⁶ Butlerová také uvádí, že „*pro Foucaulta není sexualita původním, daným jevem, jenž by byl následně regulován, ale je efektem této regulace, která kryje své vlastní působení konstrukcí sexuality jako svobodné přirozenosti, jež je následně regulována*“¹¹⁷. Rod (gender) je performativní, jelikož „*konstituuje tu identitu, kterou se sám chce stát*“¹¹⁸.

¹¹¹ Tamtéž, s. 91–92.

¹¹² BUTLER, Judith. Cit. d., s. 43.

¹¹³ Tamtéž.

¹¹⁴ Tamtéž.

¹¹⁵ BUTLER, Judith. Cit. d., s. 44.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 162.

¹¹⁷ Citace Butlerové in ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Cit. d., s. 37.

¹¹⁸ BUTLER, Judith. Cit. d., s. 65.

Performativita genderu je tedy převážně založena na tezi, že svůj gender „hrajeme“ na základě toho, v jakém sociálním zázemí vyrůstáme. Už při narození dítěte, jehož pohlaví je např. ženské, se bude odvíjet chování společnosti. Společnost, rodina a okolí se k jedinci budou chovat jako k ženě, budou jí vštěpovat ženské vlastnosti. Všechny tyto aspekty učí jedince, jakým způsobem má danou gender roli hrát.¹¹⁹ Zábrodská ve své knize *Variace na gender* píše: „*Genderový subjekt neexistuje mimo performance, ale jedině jako neustálá realizace sebe sama v aktech – jako neustálé stávání se, jež představuje potenciál k narušení moci, která jej ustanovuje*“¹²⁰. Na základě této teze lze tedy konstatovat, že gender je velmi variabilní a proměnlivý a je nám často přiřazen společností již od narození. Jedná se o zažití stereotypy a konvence, podle kterých se následně chováme, a proto, pokud někdo z těchto konvencí vybočuje, je společností označován coby anormální.

¹¹⁹ HEŠKOVÁ, Klára. *Ženská telesnosť v súčasnom tanci a performance*. Olomouc, 2018. Diplomová práce (Mgr.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta, s. 20.

¹²⁰ ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Cit. d., s. 60.

2. Heda Gablerová na pozadí životních událostí Henrika Ibsena

Cílem této kapitoly je představit pozadí vzniku *Hedy Gablerové* a rovněž i to, co Henrika Ibsena motivovalo, aby napsal zmíněné drama. Zprvu krátce představím filozofické koncepty a umělecké směry, které v jeho době panovaly a jsou promítnuty do jeho tvorby, mimo jiné i do *Hedy Gablerové*. Následně poukážu na Ibsenovu inovativnost v koncipování dramatu, a čím se jeho hry vyznačovaly, aby byl tento celkový kontext lépe pochopen. Na to navážu kapitolou, v níž budu rozebírat realistické a symbolické/symbolistní prvky, které v Ibsenových hrách dominují. V další podkapitole pak nastíním, co Ibsena přímo podněcovalo k tomu *Hedu Gablerovou* napsat. Následně porovnáám postavy v *Hedě Gablerové* s Ibsenovým raným dílem *Válečníci na Helgelandu*, v němž lze nalézt jisté podobnosti. Posléze přejdu k zobrazení žen v jeho hrách, kde představím, jak se Ibsen s tématem postavení žen ve společnosti setkal a proč začal do svých dramát komponovat kontroverzní¹²¹ ženské postavy.

2.1 Filozofie na sklonku 19. století

V době, kdy Henrik Ibsen psal *Hedu Gablerovou*, se po Skandinávii šířily myšlenky nietzschovsko-brandovského radikalismu, jímž byl Ibsen výrazně ovlivněn. Některé postavy v jeho starších dílech mají nietzschovské rysy¹²², v případě *Hedy Gablerové* se jedná o promítání apollinského a dionýského principu, který Nietzsche nastoluje v díle *Zrození tragédie z ducha hudby*¹²³ a „staví proti sobě dvě tendence řeckého umění a povyšuje je a antitetické principy umění jako takového“¹²⁴. Nietzsche tak připomíná dichotomii Apollona a Dionýse, což jsou dva protikladní bozi, kteří vykazují odlišné charaktery. Apollon je bohem slunce, jasu a života¹²⁵, kdežto Dionýsos je pravým opakem, jenž se vyznačuje plodností a vášní, bývá také nazýván bohem vína a „nespoutaného veselí“¹²⁶. Tyto rysy pak

¹²¹ Kontroverzní pro tehdejší (konvenční) společnost, v níž Ibsen žil.

¹²² Například *Stavitel Solness* (1892), kde je Hilda „nietzschovskou“ postavou, jelikož nemá morální ani erotické zábrany. Za další dílo, ve kterém jsou postavy taktéž s nietzschovskými rysy, lze uvést *Johna Gabriela Borkmana* (1896). Postava Borkmana jsi je jistá svou výjimečností, vyvoleností a oprávněností dělat určité činy, což z něj dělá rovněž „nietzschovskou“ postavu. (HUMPÁL, Martin, Helena KADEČKOVÁ a Viola PARENTE-ČAPKOVÁ. Cit. d., s. 49-50).

¹²³ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993. Estetická řada.

¹²⁴ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*, s. 31.

¹²⁵ BAHNÍK, Václav. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974. Národní knihovna České republiky – Knihovní fondy a služby, s. 55.

¹²⁶ Tamtéž. s. 157.

konkretizují v rámci postav, kde tento princip přiblížím prostřednictvím analýzy Eilerta a Jørgena. Druhý aspekt, jak se Nietzscheho filozofie promítala do Ibsenových děl, shledávám ve formě vzdoru, jelikož byl Nietzsche výrazně anti-feministický, k čemuž se dostanu níže. Filozofie Nietzscheho je velmi obsáhlá, budu se tedy věnovat pouze těm tezím, jež souvisí s mojí prací.

Friedrich Nietzsche byl filozof, který bořil staré hodnoty a nastoloval nové, snažil se vyvrátit tradici (př. neexistenci boha) a tyčil nové ideály.¹²⁷ S Nietzschem je spojeno sedmero „anti“¹²⁸, která představovala celkový Nietzscheho postoj k životu a lidem. Představím pouze postoj anti-feministický, který je blízký mému tématu, jemuž se v této práci věnuji. Posléze představím základy nových myšlenek a hodnot, které Nietzsche nastolil. Nietzscheho anti-feministický postoj lze vyčíst z jeho filozofického pojednání *Tak pravil Zarathustra*, ve kterém líčí ženu pouze jakožto uspokojení muže. Muž by si před ženou měl dávat pozor, Zarathustra praví: „*Jdeš k ženám? Nezapomeň na bič!*“¹²⁹ Prostřednictvím Zarathustry je nám žena představovaná jako bytost, která má ukonejšit hřavost muže. Dále zmiňuje, že jediným úkolem ženy je počít dítě a vychovat jej.¹³⁰ Možnost otěhotnět jí dává muž, který se jí tak stane prostředkem k početí: „*Muž je ženě prostředkem k cíli: účelem vždy je dítě. [...]*“¹³¹ Nietzsche tvrdil, že se mužnost vytrácí, stejně tak i ženskost, která se projevovala ztrátou pudů, jež souvisely s mateřstvím, výchovou dítěte. Nietzsche tvrdil, že za to mohou emancipované ženy, které usilují o rovnoprávnost, to podle Nietzscheho vede k úpadku těchto dvou pohlaví.¹³² Tyto stereotypy se Ibsen snažil prostřednictvím svých děl vyvrátit. Myšlenky spojené s radikalismem Nietzscheho lze nalézt v *Hedě Gablerové* v podobě vzdoru. Heda totiž pud mateřství v sobě rovněž nenalézala, nedala se ale ani říct, že by představovala „hračku“ Tesmana, jak Nietzsche ženy často definoval. Nicméně ani Tesman nedisponuje mužskými rysy, má spíše submisivní povahu a v mnoha ohledech je bojácný, Hedu plně respektuje a snaží se vyhovět jejím požadavkům, což bylo pro Nietzscheho nepřípustné, vzhledem k tomu, jak by se podle něj měla žena chovat.

¹²⁷ STÖRIG, Hans Joachim. Cit. d., s. 403.

¹²⁸ Více viz STÖRIG, Hans Joachim *Malé dějiny filosofie. 7.*, přeprac. a rozš. vyd. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2000.s. 403–404.

¹²⁹ NIETZSCHE, Friedrich. Cit. d., s. 71.

¹³⁰ Tamtéž.

¹³¹ Tamtéž, s. 70.

¹³² STÖRIG, Hans Joachim. Cit. d., s. 404.

Co se týče nových hodnot Nietzscheho, ve své filozofii představuje koncept nadčlověka jakožto člověka, jenž si je vědom smrti boha a ví, že neexistuje idealismus. Nadčlověk má nahradit boha, jelikož jsou podle něj všichni bozi mrtví. Nietzsche byl vůči nadpozemskému životu skeptický, bohy v žádném případě neuznával. Svět Nietzsche považoval za dionýský. Podle Nietzscheho totiž „*všechno přichází, všechno se vrací, věčně běží okolo jsoucna*“. S tímto výrokem se pojí Nietzscheho myšlenka věčného návratu téhož, který pro Nietzscheho znamenal opakování života. „*Toto – že byl život? Chci říci smrti. Nuže dobrá. Ještě jednou!*“¹³³

2.2 Renesanční a antické umění coby inspirace Ibsena

Renesanční a antické umění je častokrát v Ibsenových hrách explicitně či implicitně zobrazeno, což také *Heda Gablerová* potvrzuje. Je znát, že renesance i antika v mnoha ohledech Ibsena ovlivnily. Henrik Ibsen se inspiroval zejména Římem, který opakovaně navštívil. Řím představoval nedotčené antické město plné architektonických památek a pozoruhodného umění.¹³⁴ Ibsen tuto zemi navštívil za účelem načerpání kreativity a zažití umělecké svobody, což dokazuje dopis, který tehdy psal Bernhardu Dunkerovi¹³⁵: „*Z Říma jsem toho ještě moc neviděl, ale už jsem nabyl přesvědčení, že zde člověk může žít a pracovat s pocitem duševní svobody tak jako snad nikde jinde.*“¹³⁶ Ze začátku Ibsen antickému umění nedokázal porozumět, neuměl v těchto dílech totiž nalézt individualismus umělce. Bjørnson, dramatik, se kterým si Ibsen dopisoval, ovšem věděl, že do stádia obdivování tohoto umění dojde, jen musí vytrvat. Ibsen pak následně píše Bjørnsonovi, že mu sochy začínají být blízké. Pozoroval skulptury, díky kterým se snažil pochopit řeckou tragédii.¹³⁷

Poznávání renesančního a antického umění bylo pro Henrika Ibsena klíčové, jelikož, jak jsem již avizovala výše, se setkání s tímto uměním promítlo i do jeho děl. V *Hedě Gablerové* je to individualistický přístup, který je pro renesanci typický. Důraz je kladen na jedince, který se se svými postoji nemusí shodovat s většinovou společností, je svobodný ve svých názorech a činech. Postavení jedince ve

¹³³ STÖRIG, Hans Joachim. Cit. d., s. 405–406.

¹³⁴ FIGUEIREDO, Ivo de. Cit. d., s. 195.

¹³⁵ Bernhard Dunker byl uznávaný norský advokát a přítel Henrika Ibsena. (FIGUEIREDO, Ivo de. Cit. d., s. 183)

¹³⁶ Tamtéž, s. 196.

¹³⁷ Tamtéž, s. 198.

společnosti a potřeba lidské svobody Ibsena velmi zajímaly, proto je ve svých hrách reflektoval.¹³⁸

Další rysy těchto směrů, které lze v *Hedě Gablerové* nalézt, jsou motivy přírody, které se v tomto díle častokrát opakují. Například Hedin repetitivní výrok „*s révovím ve vlasech*“¹³⁹, které si Heda neustále u Eilerta představuje, navíc souvisí s odkazem na Dionýse, kterému se budu věnovat později v kapitole *Analýza postav*. Motiv přírody je pak tematizován pohledem z okna, při kterém Heda pozoruje listí, v němž se nejspíše vidí, jelikož žlutne a vadne, stejně jako život Hedy.

Tesman: Na co pak se to tam díváš, Hedičko?

Heda: Dívám se na listí. Jaké je žluté a uvadlé.

Tesman: No, vždyť už máme taky září.

*Heda: Opravdu – vždyť už máme taky září.*¹⁴⁰

2.3 Henrik Ibsen – specifická tvorba

Henrik Ibsen, označován za otce realismu, patří mezi nejvýznamnější moderní dramatiky vůbec. Ibsen ve svých hrách kladl důraz na prokreslenou psychologii postav a nadčasovost témat, díky kterým jsou jeho dramata i dnes velmi hraná a aktuální.¹⁴¹ Byl důsledný realista, což se projevovalo i v jeho tvorbě. Realistické prvky v jeho dílech tkví v dramatické soustředěnosti a ucelenosti, příkladem je děj, jenž se často odehrává na jednom místě během několika málo dní s omezeným počtem postav. Jakým způsobem se realismus odrážel v jeho dílech, popíšu podrobněji v následující podkapitole, nyní se zaměřím na inovativní prvky, které do dramatu přinesl, a čím byl specifický.

Henrik Ibsen byl novátor v mnoha ohledech, například byl prvním, kdo psal „*moderní tragédie*“¹⁴². Označení moderní je míněno ve smyslu pojednávání o problémech všedních lidí, kteří byli často uvězněni v jedné místnosti, z níž nelze uniknout, zatímco klasické a klasicistní tragédie pojednávaly o aristokratické vrstvě. Děj se tedy většinou neodehrává v přepychových domech, nýbrž v prostých obydlích

¹³⁸ Tamtéž, s. 288–292.

¹³⁹ FIGUEIREDO, Ivo de. Cit. d., s. 199.

¹⁴⁰ IBSEN, Henrik. Cit. d., s. 16.

¹⁴¹ HUMPÁL, Martin, Helena KADEČKOVÁ a Viola PARENTE-ČAPKOVÁ. Cit. d., s. 38.

¹⁴² Tamtéž, s. 44.

lidí.¹⁴³ Ibsen přinesl do dramatu i novou formu vyprávění, jedná se o tzv. „analytickou metodu“, kterou ve svých dílech uplatňoval.¹⁴⁴ Je to technika, která staví proti sobě minulost a přítomnost.¹⁴⁵ Během dialogu mezi postavami zjišťujeme, co všechno se za jejich života událo. Peter Szondi v *Teorii modernej drámy* píše, že přítomností ožívá minulost,¹⁴⁶ všechno podstatné se už stalo a je postupně odkrýváno pomocí dialogů mezi postavami.

Ibsen ve svých hrách kritizoval společnost a poukazoval na problémy, které panovaly, často tematizoval pokrytectví (*Opory společnosti*), poddanost ženy (*Domeček pro panenky*), pohlavní nemoc či incest (*Přízraky*). Všechno to byla témata tabuizovaná, a tudíž pro společnost hůře přijatelná. I v tomto ohledu vidím jistou inovaci, otevírání nových témat a společenských problémů, které v jeho době převládaly. Na základě těchto poznatků lze potvrdit, že Henrik Ibsen oprávněně patří k inovátorům a předním tvůrcům realistického dramatu.¹⁴⁷

2.4 Realismus a symbolismus v Ibsenových dramatech

Henrik Ibsen byl na začátku své tvorby ovlivněn tendencemi romantismu, to se promítlo i do jeho děl, lze sem zařadit například drama *Catilina*¹⁴⁸ (1850) či hry s prvky folklóru, jako jsou *Paní Inger na Östrotě* (1857) a *Válečníci na Helgelandu* (1858).¹⁴⁹

Co se realismu v Norsku týká, Norsko nemělo žádné realistické předchůdce, s výjimkou Camillii Collettové a jejím románem *Dcery vrchního*. Dílo je milníkem po obsahové i formální stránce, jelikož v něm Collettová reflektuje společenské problémy.¹⁵⁰

V 70. letech 19. století pak Ibsen začal psát realistické hry, které reflektovaly současné dění. Tématy často byly zastíraná pravda, pokrytectví a nesvoboda.

¹⁴³ Tamtéž, s. 44.

¹⁴⁴ Tato technika existovala už v samotné antice, patřil sem např. antický chór, později poslouchání za dveřmi, dopisy nebo zjevení ducha v Hamletovi. Hra byla závislá na pomocných prvcích (zmíněné výše), Henrik Ibsen se těchto prvků zbavil a nahradil je analytickou metodou, která představuje postupné odhalování minulosti postav prostřednictvím dialogů. Tuto techniku Ibsen v 70. letech 19. století značně rozvinul a ve svých dílech uplatňoval. Viz HUMPÁL, Martin, Helena KADEČKOVÁ a Viola PARENTE-ČAPKOVÁ. Cit. d., s. 43.

¹⁴⁵ SZONDI, Peter. Cit. d. s. 73.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 27.

¹⁴⁷ HUMPÁL, Martin, Helena KADEČKOVÁ a Viola PARENTE-ČAPKOVÁ. Cit. d., s. 44–49.

¹⁴⁸ *Catilina* je mimo jiné první Ibsenovo drama.

¹⁴⁹ HUMPÁL, Martin, Helena KADEČKOVÁ a Viola PARENTE-ČAPKOVÁ. Cit. d., s. 38–39.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 38.

Realismus se v Ibsenových hrách projevoval především situováním děje na jedno místo. V případě *Hedy Gablerové* se jedná o dům Tesmanů, ve kterém se čtenář nachází po všechna dějství. Děj se zpravidla odehrává během několika málo dní s omezeným počtem osob, tento počet představoval okolo 4 hlavních postav, přičemž vedlejší postavy často absentovaly, a pokud byly v dramatu obsaženy, bylo to z důvodu větší autentičnosti, za příklad lze uvést služku. Dalším znakem jeho realistických her je hovorový jazyk, který v daných situacích působí opravdověji. Vedle výše zmíněných realistických prvků v jazyce Ibsen rovněž pracoval s uměleckou symbolikou. Ibsenovi badatelé uměleckou symboliku označují za „druhou vrstvu jazyka“, kterou myslí „skryté, vesměs symbolické významy slov pronesených v realistickém kontextu“.¹⁵¹ Symboličnost tkví v Ibsenových hrách nejen v uvedeném jazyce, nýbrž i v předmětech, které jistou symboliku nesou. K symbolismu coby uměleckému směru Ibsen později ostatně inklinoval. Jako příklad lze uvést dílo *Divoká kachna*, realistickou hru s prvky symbolismu. Právě ona divoká kachna představuje symbol bezmocnosti a žití v nepřirozeném prostředí (půda Ekdalových), kachna symbolizuje mnoho ústředních postav (př. Hedvika) v tomto díle, které se cítí stejně bezmocně jako onen postřelený divoký pták.¹⁵² Další významný prvek realistického dramatu, který v Ibsenových hrách rovněž nalézám, jsou jasně popsané scénické poznámky. Ať už se jedná o prostředí, či vzhled postav, Ibsen byl vždy v popisu důsledný. Postavy jsou u Ibsena ovlivněny prostředím nebo již zmíněnou dědičností.¹⁵³ Například se jedná o motiv dědičnosti v dramatu *Přízraky*, ve kterém syn Osvald zdědí syfilis po svém otci a je nucen zemřít.

Kromě výše zmíněných děl patří dále do této epochy například *Domeček pro panenky*, hra, ve které Ibsen poukazuje na nenaplněnost ženy, která touží po svobodě, nicméně se musí podřítit společenským konvencím. To ji nakonec přinutí od rodiny odejít. To bylo pro publikum té doby zcela nepřijatelné a po celé Skandinávii se tak o tomto dramatu diskutovalo.¹⁵⁴ K Ibsenovi se řadí ještě další tři představitelé norského realismu: Bjørnstjerne Martinius Bjørnson, Jonas Lie a Alexander Kielland. Tito realisté byli v Norsku označováni coby „velká čtyřka“.¹⁵⁵

¹⁵¹ HUMPÁL, Martin, Helena KADEČKOVÁ a Viola PARENTE-ČAPKOVÁ. Cit. d., s. 43.

¹⁵² Tamtéž, s. 47.

¹⁵³ BROCKETT, Oscar G. Cit. d., s. 524.

¹⁵⁴ HUMPÁL, Martin, Helena KADEČKOVÁ a Viola PARENTE-ČAPKOVÁ. Cit. d., s. 44–45.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 38–43.

2.5 Motivace Ibsena k napsání *Hedy Gablerové*

Jak jsem již několikrát zmínila, Ibsen byl silně ovlivňován tehdejšími světem a děním kolem sebe, což se promítlo i do jeho tvorby. Ve společnosti se zastírala pravda, panovala buržoazie a přetvářka, kterou Ibsen ve svých dílech často kritizoval. Na tuto situaci zareagoval právě dílem *Heda Gablerová*.¹⁵⁶ Samotná Heda pochází z bohaté měšťanské rodiny, která nese významné jméno po otci, jenž byl generál důležitého postavení. Heda byla zvyklá na jistý komfort, který jí její otec dopřával do své smrti. Jørgen (Hedin manžel) ani Berta (služebná) jí ovšem tento pocit přepychu nemůžou dopřát v takové podobě, jak by si Heda přála.

Charaktery (vlastnosti) postav byly rovněž vytvořeny podle toho, co o kom Ibsen slyšel a s kým se stýkal. V této hře dominuje milostný trojúhelník, který Ibsena nenapadl náhodou. Během své návštěvy v Norsku se dozvěděl o milostném poměru Sophie Magelssenové, která pocházela z vyšší vrstvy, Petera Grotha, filologa, a jeho přítele Hjalmara Falka. Sophie Magelssenová si tehdy vybírala mezi těmito dvěma muži, zvolila si Petera Grotha; stejně se rozhodne i Heda ve zde analyzovaném dramatu. Co se týče vlastností postavy Hedy, ty Ibsen většinou nalézal u svých bývalých přítelkyň, například u Emilie Bardachové či malířky Heleny Raffové. Emilie Bardachová pocházela z bohaté rodiny, byla dcerou vídeňského obchodníka.¹⁵⁷ Bardachová v Ibsenových hrách představovala múzu, byla mu inspirací nejen v *Hedě Gablerové*, ale i ve *Staviteli Solnessovi*, kde se konkrétně jedná o postavu Hildy.¹⁵⁸

Nejenom že Ibsen ztvárnil své postavy podle skutečných osob, dokonce i některé scény byly inspirovány realitou. Jako příklad lze uvést nešťastnou náhodu postavy Eilerta, bývalého Hedina přítele a Tesmanova konkurenta, který měl rozepsanou knihu v podobě rukopisu, jenž během večírku s Brackem a Tesmanem ztratil. Tato nešťastná náhoda v podobě ztraceného rukopisu se stala i literárnímu historikovi Juliu Hofforyovi.¹⁵⁹ Hoffory byl profesor severské filologie v Berlíně, který měl sklony k pití alkoholu a byl nevyrovnaný. Všechny tyto rysy nese i postava

¹⁵⁶ BERKOVSKIJ, Naum Jakovlevič. Cit. d., s. 166.

¹⁵⁷ FIGUEIREDO, Ivo de. Cit. d., s. 510.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 513.

¹⁵⁹ FEKAR, Vladimír. Henrik Ibsen, Heda Gablerová, 2000 [online]. *Severskelisty.cz* [cit. 28. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.severskelisty.cz/kultura/kult0135.php>.

Eilerta.¹⁶⁰ Charakter Jørgena Tesmana Ibsen převzal od literárního historika Julia Eliase, který rovněž působil v Berlíně. Sám Jørgen má k historii velmi blízko. Napovídá tomu i kniha, kterou se chystá vydat a která má pojednávat o středověkých řemeslech v Brabantsku.¹⁶¹ I slečna Tesmanová, Jørgenova teta, má svůj předobraz. Tato postava nese rysy Elisy Holckové, která pocházela z Trondheimu, Ibsen se s ní setkal v 70. letech 19. století v Drážďanech.¹⁶² Bohužel o této ženě není mnoho informací.

2.6 *Válečníci na Helgelandu* coby předzvěst *Hedy Gablerové*

Heda Gablerová je v mnoha ohledech podobná Ibsenově rané tvorbě, zejména co se týče postav a jejich jednání vůči ostatním. Příkladem jsou *Válečníci na Helgelandu*, dílo z roku 1858. Jedna z postav, Brunhilda, se váže svými rysy na Hedu, Sigurd zase na Eilerta, Gunnard představuje Tesmana a Dagní Theu Elvstedovou. Je zde zobrazen stejný trojúhelník vztahů jako u *Hedy Gablerové*. Ač by Heda mnohem raději byla provdaná za Eilerta, skončí nakonec s Tesmanem a Eilert s Teou. Heda má podobný charakter jako Brunhilda, je bezcitná a krutá. Je schopna se určitým způsobem podílet na vraždě Eilerta. Rozdílem ovšem je, že postavy v *Hedě Gablerové* nepředstavují hrdiny ságy, ale literární vědce, právníky a úřední osoby.¹⁶³ Další odlišností je, že Brunhilda byla podvedena okolím. S Gunnardem skončila právě kvůli oklamání, o kterém neměla ponětí, kdežto Heda si úmyslně Tesmana vzala a byla si vědoma toho, kdo Tesman je. Heda je ve srovnání s Brunhildou značně náročnější, chce si pro sebe vyhradit svůj svět, což u díla *Válečníků na Helgelandu* bylo přesně naopak. Postavy ve *Válečnicích na Helgelandu* znají vítězství, ale i porážku, zároveň umí i bojovat, což je de facto náplní jejich života. Naproti tomu Heda bojovat nedokáže, což vyústí v její smrt. Heda je zde navíc

¹⁶⁰ FIGUEIREDO, Ivo de. Cit. d., s. 537.

¹⁶¹ Brabantsko je provincií v Nizozemí, která se nachází na severu této země.

¹⁶² FEKAR, Vladimír. Henrik Ibsen, Heda Gablerová, 2000 [online]. Cit. d.

¹⁶³ BERKOVSKIJ, Naum Jakovlevič. Cit. d., s. 166.

příkladem projevu estetismu¹⁶⁴, přičemž Ibsen tvrdil, že „*estetství je stejně jako buržoazní morálka opatřit si duchovní komfort uprostřed bezbarvé skutečnosti*“¹⁶⁵.

2.7 Zobrazení žen v hrách Henrika Ibsena

Henrik Ibsen často do svých her zapojil ženy, které se vymykaly tehdejší společnosti. *Heda Gablerová* není výjimkou. Ibsen se o vztah muže a ženy začal zajímat poté, co se seznámil s feministkou Camily Colletovou. Jeho zájem vzbudily i jevy ve společnosti, typ středostavovské ženy se totiž zcela rozpadl a vytvářely se nové stereotypy. Vznikl i nový vzor muže, jehož úkolem bylo být živitelem. O domácnost už nepečovala žena, nýbrž služebná. Úlohou ženy byla role matky a sexuální partnerky, s čímž mnozí literáti a literátky nesouhlasili. Svůj nesouhlas a boj za ženská práva projevovali prostřednictvím svých děl, zejména již zmíněná Colletová. Colletová se ve svém díle *Dcery vrchního* zabývala otázkou ženské seberealizace, toto téma oslovilo i Henrika Ibsena. Po seznámení s Colletovou pak Ibsen začal sám přemýšlet o vztahu mezi mužem a ženou.¹⁶⁶ Mezi Ibsenova první díla, která odstartovala debaty o postavení žen, patří *Nora* a *Přízraky*.¹⁶⁷ V obou těchto dramatech je hlavní postavou žena, která nemůže žít svůj život, jelikož je podřízená svému muži.

Valná většina kritiků a feministů považuje Ibsenovy hry za boj za zlepšení práv žen, další část kritiků v jeho dílech nacházela důraz na práva lidská. Sám Ibsen při svých 70. narozeninách řekl: „*Byl jsem vždy více básníkem a méně sociálním filozofem, než mají lidé tendenci všeobecně předpokládat. [...] Musím popřít zásluhu vědomé práce pro ženská práva. Nejsem si dokonce zcela jist, co ženská práva*

¹⁶⁴ Estetismus se projevovat na konci 19. století, jedním z jeho představitelů byl Oscar Wilde, jenž je spojen s „*uměním pro umění*“, což bylo hnutí, které vzniklo na popud rychlého rozvoje industrializace v zemi. Ovšem první, kdo přišel s myšlenkami tohoto hnutí, byl W. Pater, Wildův učitel. Oscar Wilde jeho myšlenky následně propagoval, zastával názor, že umění slouží pouze sobě, nikoliv zájmům společnosti. Umělecké dílo se má podle Wilda zcela distancovat od morálky a do popředí se má klást estetické jakožto krásný prožitek, protože estetická hodnota je hlavním smyslem díla. Cílem umění je radost a prožitek z něj, jak jej promítali renesanční umělci do svých děl. (ŠESTÁKOVÁ, Jana. *Otázky krásy a dobra v próze O. Wildea*. C. Bud., 2010. diplomová práce (Mgr.). JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH. Pedagogická fakulta, s. 7 a 17.)

¹⁶⁵ BERKOVSKIJ, Naum Jakovlevič. Cit. d., s. 167.

¹⁶⁶ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Co se stalo, když Nora poprvé opustila manžela, aneb Ibsenova Nora jako feministický diskurs In: CEJPEK, Václav, STEHLÍKOVÁ, Karolína (ed.). *Ipsa ipsa Ibsen: sborník ibsenovských studií*. Soběslav: Elg, 2006. Gaupe, s. 82–83.

¹⁶⁷ Tamtéž.

*skutečně jsou. Pro mne to byla otázka lidských práv.*¹⁶⁸ Ač si to Ibsen nepřipouštěl, jeho díla, která zobrazují zcela nekonvenční ženu vymykající se veškerým tradicím, jsou opravdu nadčasová a lze v nich nalézt boj za práva ženská. Ženy v Ibsenových hrách mají snahu si prosadit své názory, a pokud se jim to nepodaří, končí fatálně, ať už smrtí, či úplným odchodem od manžela/rodiny. Z těchto důvodů byla jeho díla kontroverzní a pro mnohé diskutabilní.

Ženy se v Ibsenových hrách vyznačují netradičním myšlením a úmysly, netouží po tom být matkou a oddanou manželkou. Naplňují očekávání okolí, slouží muži, prožívají těhotenství či mateřství, které je ale neuspokojuje.¹⁶⁹ Příkladem je těhotná Heda, kterou však tento stav nedělá šťastnou, ba naopak. Radost to dělá pouze Jørgenovi. Na následující ukázce lze vidět Hedinu podrážděnost, jedná se o dialog mezi Tesmanem, jeho sestrou Julianou Tesmanovou a Hedou po tom, co se vrátili ze svatební cesty. Heda si své těhotenství nechce přiznat:

„Tesman: [...] Všímla sis, jaká je teď pěkně kyprá, jak kvete? Jak na cestách krásně přibrala?

Heda: Prosím tě, nech toho!

Slečna Tesmanová: Přibrala?

Tesman: No jistě. Ty to, Julinko, totiž nepoznáš, když má na sobě tyhle šaty. Ale já mám holt příležitost –

*Heda: Ty toho tak máš!*¹⁷⁰

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 83.

¹⁶⁹ FIGUEIREDO, Ivo de. Cit. d., s. 516.

¹⁷⁰ IBSEN, Henrik. Cit. d., s. 15.

3. Zasazení *Hedy Gablerové* do kontextu tvorby Janky Ryšánek Schmiedtové, Anny Saavedry a dramaturgická profilace Divadla Petra Bezruče v Ostravě

V předchozí kapitole jsem představila *Hedu Gablerovou* v kontextu uměleckých směrů a událostí, které se odehrály v životě Henrika Ibsena. V této kapitole následně zasadím aktualizovanou verzi *Hedy Gablerové* do kontextu Divadla Petra Bezruče, konkrétně do sezony 2018/2019, kdy byla uměleckou šéfkou Janka Ryšánek Schmiedtová. Po stručném nastínění dramaturgie tohoto divadla přejdu k samotným tvůrkyním aktualizace, jelikož téma genderu, jež se v ní vyskytuje, autorky tematizují i v mnoha dalších hrách, které v následující podkapitole nastíním.

3.1 Dramaturgie sezony 2018/2019

V době, kdy vznikala inscenace *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*, byla uměleckou šéfkou Divadla Petra Bezruče Janka Ryšánek Schmiedtová, spoluautorka této aktualizované verze.¹⁷¹ Toto divadlo vnímala Ryšánek Schmiedtová od počátku svého působení jako unikátní prostor pro autorské divadlo. Společně s dramaturgyní Kateřinou Menclerovou pracovaly na tom, aby pro Divadlo Petra Bezruče vznikaly nové hry, dramatizace, adaptace, ale i interpretace. Vyhledávaly tedy taková témata, která jimi rezonovala a připadala jim nosná a aktuální. Sezona 2018/2019 byla již čtvrtá, kterou Ryšánek Schmiedtová pro Divadlo Petra Bezruče připravovala. Divadlo se i tu sezonu snažilo mít pestrý program.¹⁷² *Heda Gablerová* tedy není jediným dílem v dané sezoně, které pojednává o společenských problémech nejenom dnešní doby. Janka Ryšánek Schmiedtová sama říkala, že se do repertoáru snažila nasadit nejenom komedie, ale i hluboké příběhy.¹⁷³ Divadlo Petra Bezruče hry klasického rázu přetváří k dnešnímu diskurzu, poukazuje na proměnu myšlení a nazírání na velká dramata prizmatem dnešní doby.¹⁷⁴ Sezону 2018/2019 divadlo

¹⁷¹ SAAVEDRA, Anna. *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*. Divadelní program. Divadlo Petra Bezruče v Ostravě, premiéra 15. března 2019.

¹⁷²

¹⁷³ VRCHOVSKÝ, Ladislav. Janka Ryšánek Schmiedtová: Snažíme se, aby Bezruči byli divadlem, které se nebojí nových věcí, 2018 *OSTRAVAN.CZ* [online]. [cit. 29. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/52097/janka-rysanek-schmiedtova-snazime-se-aby-bezrucu-byli-divadlem-ktere-se-neboji-novych-veci/>.

¹⁷⁴ LÍČKA, Milan. *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*. 3. 4. 2019 *I-divadlo.cz* [online]. [cit. 30. 4. 2019]. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/blogy/mgl/heda-gablerova-teorie-dospelosti>.

připravovalo několik titulů, přičemž ani jeden nepředstavoval již hotový, dramatický text, což je docela obtížné po dramaturgické stránce, jak sama Ryšánek Schmiedtová uznala.¹⁷⁵ U těchto příběhů je zachována pouze hlavní dějová linka, je tedy třeba mnoho revizí a uvažování nad daným tématem, aby zapadlo do současnosti a přilákalo nemálo diváků. Divadlo Petra Bezruče míří na mladé diváky, kteří jsou podle Ryšánek Schmiedtové otevření novým tématům¹⁷⁶. Lze sem zařadit například inscenaci *Transky, body, vteřiny* v režii Tomáše Dianišky,¹⁷⁷ která je inspirována skutečnou událostí jedné naší atletky, jež byla ženou v mužském těle. Taktéž se jedná o téma společensky kontroverzní a naší společností velmi diskutované jak v minulosti, tak i době současné. I kvůli tomu Janka Ryšánek Schmiedtová tento typ titulu zařadila do repertoáru.¹⁷⁸

To, že se Divadlo Petra Bezruče inspiruje silnými příběhy, dokazují další uvedené inscenace v této sezoně. Například inscenace *Maryša*¹⁷⁹ bratrů Mrštíků, kterou režírovala Ryšánek Schmiedtová či *Mistr a Markétka*¹⁸⁰ Michaila Bulgakova, v režii Alexandra Minajeva. Všechno to jsou příběhy velmi nosné, ovšem mladou společností často opomíjené, a proto si Divadlo Petra Bezruče klade za cíl inscenovat díla významných dramatiků a případně je aktualizovat, jako je to i u *Hedy Gablerové: Teorie dospělosti*.

3.2 Tvůrčí dvojice Janka Ryšánek Schmiedtová a Anna Saavedra – reflektování genderu v jejich tvorbě

Režisérka Janka Ryšánek Schmiedtová a dramatička Anna Saavedra jsou autorkami aktualizované verze *Hedy Gablerové: Teorie dospělosti*, ve které je kladen

¹⁷⁵ LÍČKA, Milan. Hedy Gablerová: Teorie dospělosti. 3. 4. 2019 *i-divadlo.cz* [online]. [cit. 30. 4. 2019]. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/blogy/mgl/hedy-gablerova-teorie-dospelosti>.

¹⁷⁶ Tamtéž.

¹⁷⁷ Divadlo Petra Bezruče, Ostrava – Tomáš Dianiška: *Transky, body, vteřiny*. Režie Tomáš Dianiška/ Dramaturgie Kateřina Menclerová, David Košťák. Výprava Lenka Odvárková. Hudba Matěj Štěsko. Premiéra 25. ledna 2019.

¹⁷⁸ VRCHOVSKÝ, Ladislav. Janka Ryšánek Schmiedtová: Snažíme se, aby Bezruči byli divadlem, které se nebojí nových věcí [online]. Cit. d.

¹⁷⁹ Divadlo Petra Bezruče, Ostrava – Alois Mrštík a Vilém Mrštík: *Maryša*. Úprava Kateřina Menclerová, Janka Ryšánek Schmiedtová, dramaturgie Kateřina Menclerová, režie Janka Ryšánek Schmiedtová, výprava Lucie Labajová, hudba Ivan Acher, pohybová spolupráce Jitka Adamíková. Premiéra 26. ledna 2018.

¹⁸⁰ Divadlo Petra Bezruče, Ostrava – Michail Bulgakov: *Mistr a Markétka*. Překlad Alena Morávková, režie Alexandr Minajev, dramaturgie a dramaturgie Kateřina Menclerová, scéna Lucie Labajová, kostýmy David Janošek, hudba Ivan Acher, pohybová spolupráce Ladislava Košíková, magie a kouzla Jaroslav Tovaryš. Premiéra 10. května 2019.

důraz na téma dospělosti a nevyrovnaného genderu. Důvodem reflektování této problematiky je časté privilegování mužů před ženami, autorky tuto nerovnost vidí i v naší společnosti. Saavedra a Ryšánek Schmiedtová vidí zvýhodnění mužů zejména co do finančního ohodnocení či různých pracovních nabídek a získávání vyšších pracovních pozic. Kvůli zažitým stereotypům si ženy nikdy nebudou moci budovat kariéru takovým způsobem jako muži, jelikož se žena, dle konvencí, „musí“ postarat o domácnost a potomky. V tom vidí Ryšánek Schmiedtová a Saavedra nerovnost a nespravedlnost mezi oběma pohlavími.¹⁸¹ Ryšánek Schmiedtová tvrdí: „*Od žen se čeká, že nebudou mít tak naplňující (a zaplacenou) práci, aby nemohly své ambice zastavit a postarat se o děti nebo umírající rodiče, nakoupit či uklidit. A to mi přijde nerovné. A Aničce Saavedře také. Proto o tom děláme divadlo.*“¹⁸² Daný problém je tedy přiměl o tomto tématu tvořit, vkládat jej do jejich tvorby a prostřednictvím inscenací upozornit společnost na nerovnoprávnost, kterou tyto dvě autorky stále vnímají a vnímal ji už tehdy i Henrik Ibsen. Jejich cílem ovšem není dostat do popředí ženy a nějakým způsobem je heroizovat, nýbrž se snaží prezentovat společnost tak, jak ji vnímají ony¹⁸³.

Níže uvedu jejich společná díla, ve kterých je problém genderu rovněž tematizován stejně jako u *Hedy Gablerové: Teorii dospělosti*. Inscenací, v níž se rovněž gender tematizuje, jsou *Kuřačky*¹⁸⁴ z Národního divadla moravskoslezského v Ostravě, jehož předlohu napsala Anna Saavedra a režírovala právě Janka Ryšánek Schmiedtová. Ač to podle názvu nevypadá, jedná se o přeměnu Čechovových *Tří sester*, ke kterým Saavedra přidala tři mužské postavy.¹⁸⁵ Inscenace je stejně jako *Hedy Gablerová: Teorie dospělosti* přenesena do dnešní doby, mohla bych to tedy označit jako jistý rukopis Saavedry, která často klasické drama aktualizuje do současnosti a zahrne do něj téma genderu. Autorky tak přetvořily *Tři sestry*

¹⁸¹ PITHARTOVÁ, Jana. Na slovíčko s Jankou Ryšánek Schmiedtovou. *Východočeské divadlo Pardubice, 2020* [online]. [cit. 29. 1. 2021]. Dostupné z:

<https://www.vcd.cz/clanek/na-slovicko-s-jankou-rysanek-schmiedtovou>.

¹⁸² PITHARTOVÁ, Jana. Na slovíčko s Jankou Ryšánek Schmiedtovou. *Východočeské divadlo Pardubice, 2020* [online]. [cit. 29. 1. 2021]. Dostupné z:

<https://www.vcd.cz/clanek/na-slovicko-s-jankou-rysanek-schmiedtovou>.

¹⁸³ Tamtéž.

¹⁸⁴ Národní divadlo moravskoslezské Ostrava / zkušebna Divadla Antonína Dvořáka – Anna Saavedra: *Kuřačky*. Režie Janka Ryšánek Schmiedtová, dramaturgie Klára Špičková, scéna Jaroslav Čermák, kostýmy Tomáš Komínek, hudba Mario Buzzi. Světová premiéra 28. března 2012.

¹⁸⁵ VRCHOVSKÝ, Ladislav. Pěkně podle Čechova. *Divadelní noviny, 2012* [online]. [cit. 30. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/pekne-podle-cechova>.

a vytvořily text, který představuje ženy ve třetím tisíciletí, ve kterém dominuje seznamování se přes internet a vzdělávání se na kurzech, které by ženu měly naučit, jak být sebevědomější. *Kuřačky* jsou metaforou nevyrovnanosti nejenom žen, ale celkově společnosti.¹⁸⁶

Další inscenací s podobnou tematikou je *Dům Bernardy Alby*.¹⁸⁷ Hlavním tématem této hry je úděl ženy. Hlavní postava Bernarda se několikrát provdala a jeden z manželů ji dokonce podváděl. Dohromady Bernarda porodila pět dcer, které se snaží za každou cenu ochránit před okolním světem. Inscenace nám umožňuje nahlédnout do nitra ženy. Saavedra Lorcův text výrazně upravila, odstranila pasáže, které souvisely s náboženskými zvyky tehdejší doby, tedy 30. let 20. století. Saavedra zde akcentuje izolovanost žen, jejichž tématem jsou paradoxně pouze muži. V původním textu Bernarda představuje ženu, která zastává staré konvence (náboženství), neustále upomíná své dcery a chová se až tyranským způsobem. Saavedra tuto postavu přeměnila tak, aby odpovídala více současné době. Bernarda v podání Saavedry uvažuje více racionálně, neupíná se tak na staré zvyky a tradice, které jsem předestírala výše,¹⁸⁸ ale dá na vlastní rozum.

Ve všech zmíněných inscenacích lze vyzorovat typické znaky obou tvůrkyň. Jak již bylo zmíněno, jedná se především o texty upravené do současné doby, které odrážejí stereotypy spojené s genderem. Často jsou v určitých ohledech jimi aktualizované hry až absurdní, jako je tomu i u *Hedy Gablerové*.

¹⁸⁶ SAAVEDRA, ANNA. *Kuřačky a spasitelky*. *Dilia*, 2012, s. 23. [online]. Elektronická verze ve vlastnictví *Dilia*.

¹⁸⁷ Moravské divadlo Olomouc – Federico García Lorca: *Dům Bernardy Alby*. Překlad Antonín Přidal, námět a úprava Anna Saavedra, námět a režie Janka Ryšánek Schmiedtová, dramaturgie Michaela Doleželová, hudba Vladivojna La Chia, scéna a kostýmy David Janošek, pohybová spolupráce Martina Krátká. Premiéra 24. ledna 2020.

¹⁸⁸ SOPROVÁ, Jana. Dohlédni dna ženské duše, 2020 *Divadelní noviny* [online]. [cit. 30. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/dum-bernardy-alby-recenze>.

4. Komparace a analýza *Hedy Gablerové* Henrika Ibsena a její aktualizované verze z Divadla Petra Bezruče

4.1 *Heda Gablerová*

Heda Gablerová je hra o 4 dějstvích, která vyšla knižně v roce 1890. Uvedena byla již v roce 1891 v Kristiánském divadle v Oslu, zanedlouho se pak uváděla v Lessingově divadle v Berlíně a v Mnichovském divadle. Co se týče samotného názvu dramatu, původně hra měla nést název pouze *Heda*, posléze se však Ibsen rozhodl zdůraznit Hedino vyšší postavení, tedy že je dcerou významného generála Gablera, proto hra nese název *Heda Gablerová*.¹⁸⁹ V aktualizované verzi k tomuto názvu Saavedra přidala dovětek *Teorie dospělosti*, což je jedno z hlavních témat, které v aktualizaci figuruje.

4.2 Téma a žánr

Původně se jedná o komorní drama, které končí tragicky, a sice smrtí Hedy. Hlavním tématem hry je nespokojenost a nevyrovnanost postav, zejména Hedy Gablerové, která v sobě nenachází uspokojení v podobě těhotenství či svatby s Jørgenem. Naproti tomu Jørgen je nešťastný z příchodu Eilerta, jenž mu vstoupil do jeho akademické kariéry. Tea rovněž není šťastná, odchází od manžela, aby mohla být s Eilerem, který se s ní nakonec rozchází. Každá z postav tedy touží po něčem, co nemůže mít. Martin Humpál pak v publikaci *Moderní skandinávské literatury* píše, že tato hra nastoluje „*téma moci a psychologické manipulace*“¹⁹⁰, což právě odkazuje k Hedě, která manipuluje s ostatními postavami. Ať už například s Teou, či Eilerem, jemuž věnuje jednu z pistolí, kterou zdědila po otci.

Co se týče *Hedy Gablerové: Teorie dospělosti*, žánrově ji autorky označují za „*telenovelu říznutou absurdním humorem*“¹⁹¹, a i když je v této hře zachována hlavní linie, která pojednává o Hedě coby nespokojené ženě vybočující z genderových stereotypů, najdeme zde množství absurdních a humorných prvků, které primární tíživou situaci výrazně odlehčují. Příkladem by mohla být shoda názvů knih Eilerta

¹⁸⁹ SOPROVÁ, Jana. Dohlédni dna ženské duše, 2020 *Divadelní noviny* [online]. [cit. 30. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/dum-bernardy-alby-recenze>.

¹⁹⁰ HUMPÁL, Martin. Cit. d., s. 49.

¹⁹¹ SAAVEDRA, Anna. *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*. Divadelní program. Divadlo Petra Bezruče v Ostravě, premiéra 15. března 2019.

a Jørgena, které pojednávají o téže problematice, tedy dospělosti. Stejně tak je absurdní Juliina péče o matku, když jí přestane podávat inzulin jen z toho důvodu, že jí nikdo neřekl, aby v tom pokračovala. Telenovelou je z důvodu spletitých vztahů mezi Teou, Eilertem a Hedou. Figurujícím tématem je zde již zmíněná dospělost, která se stále nedostavuje. Saavedra tím text „zrecyklovala“¹⁹², jak tuto přeměnu označuje Pavis, a přenesla do dnešní doby. Snažila se tak zároveň poukázat na to, že dospělost není pouze formální záležitostí, která představuje například sňatek či finanční závazky, nýbrž postavy musí dospět zejména psychicky z vlastní vůle, což se jim nedaří.

4.3 Divadelní, či dramatický text?

V teoreticko-metodologické kapitole jsem nastínila hlavní znaky divadelního a dramatického textu a naznačila rovněž distinkci mezi moderním (Ibsenovým) a klasickým dramatem dle Szondiho konceptu. Původní text *Hedy Gablerové* je kvůli své netradiční výstavbě (obrat k minulosti) moderním dramatickým textem. Co se týče ostatních složek dramatu, byl Ibsen velmi důsledný. Je zachována jednota místa (dům Tesmanů), času (22 hodin) a částečně i děje, který se sice obrací k minulosti, ale následně se děj vyvíjí. Co se týče ostatních složek dramatického textu, *Heda Gablerová* vykazuje znaky klasického dramatu. Jedná se o rozdělení hlavního a vedlejšího textu, do kterého spadají jednotlivé repliky (dialogy, monology), prefixy promluv, (podrobné) scénické poznámky či celkové členění hry; veškeré tyto atributy *Heda Gablerová* vykazuje. Lze ji tedy legitimně, i podle Szondiho, označit za (moderní) drama.

U *Hedy Gablerové: Teorie dospělosti* to tak jednoznačné není. Je zřejmé, že aktualizace není čistým dramatickým textem, ale lze jej označit za ryze divadelní? Pokusím se tedy na následujících řádcích vztáhnout prvky divadelního/dramatického textu na *Hedu Gablerovou: Teorii dospělosti* a určit, o jaký typ textu se jedná.

Začnu tedy znaky tradičního dramatu. Saavedra zanechala prefixy promluv, seznam postav s jejich jmény, dialogy, které jsou převážně plynulé, tím bych se klonila k tomu, že *Heda Gablerová: Teorie dospělosti* vykazuje spíše rysy hlavního a vedlejšího textu než přídavného a mluveného. Dále je zachován čas, prostor a hlavní dějová linie, která se vyvíjí. Ovšem i přesto tento text vykazuje rovněž

¹⁹² PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 336.

mnoho prvků divadelního textu. Postavy v aktualizaci již nepředstavují zaryté individuální psychologizace, jako to bylo u *Hedy Gablerové*, ale spíše prototypy, které v některých aspektech připomínají nositele textu, jelikož se vyjadřují ve floskulích a poučkách. Na tento fakt ještě poukážu v rámci transformace jazyka. Zde mi jde primárně o to určit, zda je text divadelní, či dramatický. Dalším významným prvkem divadelního textu je intertextualita, která je v textu hojně obsažena. Saavedra cituje zejména písně, které akcentují obdobné téma jako ona ve svém textu. Dále také odkazuje na díla, jako je např. Petr Pan či *Domeček pro panenky*.

Dalšími znaky divadelních textů jsou podle Gerdy Poschmann anachroničnost a metadramatické tendence, které se v aktualizaci objevují v dialogu mezi Eilertem, Jørgenem a Hedou, kdy Heda líčí Eilertovi, že se v Americe setkali s Henrikem Ibsenem, který jim podle slov Jørgena řekl, že o Hedě napíše hru. Vzhledem k tomu, že se hra odehrává v současnosti, tímto výrokem zde vzniká anachroničnost. Metadramatickou rovinu textu rozvinu opět v rámci jazykové kapitoly.

Z důvodů jazykové složky (floskule, poučky, metaroviny, intertextualita) a strukturace (výše zmíněná anachroničnost) si dovoluji označit *Hedu Gablerovou: Teorii dospělosti* za text spíše divadelní, byť má v sobě mnoho prvků dramatického textu. Nejsem si však jista, zda by to vzhledem k diametrálně odlišnému jazyku bylo adekvátní označení.

4.4 Děj

V předchozí podkapitole jsem nastínila témata těchto dvou textů. Děj v aktualizované verzi se odvíjí velmi podobně, ovšem došlo zde k mnoha škrtům ze strany Saavedry, aby hra měla dynamičtější potenciál. Největším rozdílem je, že v aktualizaci absentuje důležitý motiv ztráty Eilertova rukopisu. Text je tím o mnoho zkrácen a je tak kladen větší důraz na mezilidské vztahy a téma dospělosti. Představím tedy pouze děj původního dramatu, jelikož hlavní dějová linie je v aktualizaci zachována. Vyložení obou dějů by působilo v rámci práce redundantně.

Celý děj se odehraje během dvou dnů ve vile Tesmanových (Hedy a Jørgena). První dějství začíná dialogem mezi služebnou Bertou a Jørgenovou tetou – Julianou. Už v těchto dialozích se dozvídáme mnoho o životě Tesmanů, o jejich svatbě a Tesmanově studijní cestě. Berta s Julianou rozprávějí zejména o životě Jørgena.

Z dialogu vyplývá, že si udělal doktorát a velmi pečlivě studuje. Do jejich rozhovoru následně vstoupí Jørgen, od kterého se rovněž dozvídáme, co se v posledních dnech událo. Popisuje svatební cestu, svá studia a říká, že se chystá vydat novou knihu. Julianu ale stejně nejvíce zajímá to, kolik ho svatební cesta stála. Nicméně smlouvy a účty řeší právník dr. Brack, na kterého Jørgen ve všech ohledech spoléhá. Do dialogu mezi Jørgenem a Julianou vstupuje Heda, která začne urážet Julianin módní styl. Juliana tedy odchází a přichází Tea, bývalá spolužačka Hedy Gablerové a dávná přítelkyně Jørgena. Tea všem oznamuje, že Eilert Løvborg je zpět. To Tesmana značně rozhořčí, jelikož se ukáže, že se jedná o jeho konkurenta a úhlavního nepřítele. Nakonec Tea Hedě vyradí, že mezi ní a Eilertem byl a stále je milostný poměr, načež vyplývá, že Heda s Eilertem rovněž měli poměr. Tea tvrdí, že díky ní je Eilert lepším člověkem, že mu pomohla vymanit se ze závislosti na alkoholu a také mu byla nápomocná při psaní knihy. U Hedy se následně projeví žárlivost. Přiměje tedy Tesmana k tomu, aby Eilertovi napsal dopis, ve kterém ho pozve na večeři. Vtom přichází Brack, který oznamuje Tesmanovi, že je Eilert zpátky ve městě a bude se ucházet o profesuru, stejně tak jako Tesman. Touto zprávou je Tesman šokován. Na samém konci dějství si Heda stěžuje, že nežijí společenský život, nestačí jí to, co jí Jørgen Tesman po celou dobu dává, jelikož Heda byla zvyklá na jistý luxus, který jí Tesman nemůže v takové míře dopřát. Heda přiznává, že její jedinou radostí je pistole po otci.

Druhé dějství začíná dialogem Bracka a Hedy. Baví se opět o svatební cestě, také o tom, jak se Heda velmi nudí a do jakých nuzných poměrů se dostala. Stěžuje si, jak těžké bylo trávit čas s někým takovým, jako je Jørgen. Z jejich dialogu vyplývá, že Heda Jørgena nemiluje. Brack se snaží Hedě vysvětlit, že mateřstvím se všechno obrátí k lepšímu. Heda odvětlí, že její poslání není být matkou, ale unudit se k smrti. Na scénu přichází Eilert Løvborg a Jørgen. Rozprávějí o Eilertově prvotině, načež Eilert přiznává, že knihu napsal jen z důvodu vyššího postavení a slávy, a také aby ukázal, že je lepší než Jørgen. Nakonec spolu Brack, Eilert a Jørgen odcházejí na pánský večírek. Přichází Tea, která vycítí, že Heda má nějaký záludný plán, který jí ovšem nehodlá říct. Začíná mít z Hedy strach, chce jít domů, což jí Heda zakáže. Namísto toho jí nabídne čaj. Čekají na Eilerta, který má Teu vyzvednout v deset hodin, aby ji doprovodil.

Ve třetím dějství čekání na Eilerta trvá. Je brzy nad ránem a z večírku se nakonec vrací jen Jørgen. Líčí, jak Eilert všem předčítal ze své knihy. Také uznává, že cítil závist. Nakonec se Jørgen dozná Hedě, že našel Eilertův rukopis jeho další knihy. Heda velmi chytře zmíní, že přišel dopis od Juliany, ve kterém stojí, že je teta Rina vážně nemocná. Jørgen se tedy rozhodne Rinu navštívit. Heda se nabídne, že rukopis mezitím pohlídá. Přichází Eilert, který naznačuje Tee, že už ji k životu nepotřebuje, chce se rozejít. Ta se ho ale vzdát nechce, ohrazuje se jejich společným dílem, rukopisem, který napsali společně. Eilert jí ale tvrdí, že rukopisy roztrhal. Tea nevěřicně odchází, nenaplněná, plná zklamání. Následně se Eilert Hedě přiznává, že rukopis neroztrhal, nýbrž ztratil, což Heda moc dobře ví, ale nic mu neřekne. Nakonec mu věnuje jednu ze svých pistolí. Dává mu tak jedinečnou příležitost se zabít, jelikož žije nenaplněný život. Jakmile Eilert odejde, Heda bere rukopisy do rukou a hodí je do roztopených kamen.

Ve čtvrtém dějství teta Rina umírá, Tesman s Julianou tedy řeší pohřeb. Jakmile Juliana odejde, Heda Tesmanovi oznámí, že rukopis spálila, čemuž Tesman nechce věřit. Heda zalže, že tento čin udělala kvůli němu, pro jeho dobro. Přitom Heda tento akt udělala z důvodu dohnání Eilerta k sebevraždě a zničení vztahu s Teou. Přichází Tea, která se o Eilerta strachuje, a vtom vstupuje Brack s lživým oznámením, že je Eilert raněn v nemocnici. Eilert už je totiž dávno mrtvý. Postavy tedy truchlí nad jeho zraněním a nad jeho rozepsanou knihou, kterou se pokusí Tea a Jørgen dát dohromady. Odchází do vedlejší místnosti rozluštit útržky, které má Tea u sebe. Brack a Heda zůstávají o samotě. Brack popisuje, co se skutečně Eilertovi stalo, že se nejednalo o sebevraždu, ale o vraždu, což Hedu zklame, jelikož doufala, že se na světě dočká nějakého hrdinského činu. Brack Hedu upozorňuje, že by z toho Heda mohla mít nemalé potíže (z důvodu nalezení její pistole u Eilerta). Brack začne popisovat celý soudní proces, který Hedu může čekat, pokud nebude poslouchat Bracka. Na to Heda odvětlí, že raději umře. Heda se v tuto chvíli cítí bezmocně, v rukou Bracka. Nakonec se odebírá do zadní místnosti, zatáhne závěs a začne hrát na klavír. Z vedlejší místnosti Heda slyší, jak Jørgen nabízí Tee azyl u tetičky Juliany, kde se budou moci scházet. Do jejich dialogu vstupuje Heda s tím, co si tu sama počne, na což jí Tesman odvětlí, že ji bude navštěvovat Brack. Heda už ale ani nedořekne svoji repliku, jelikož se zastřelí do spánku. Tím celá hra končí.

4.5 Fáze děje

Gustav Freytag ve své knize *Technika dramatu*¹⁹³ definoval pět fází děje, které budu aplikovat pouze na původní drama, jelikož text Saavedry je spíše textem divadelním. Jak jsem již zmínila v teoretické části, Freytag rozděluje děj na pět částí: expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofu, přičemž mezi expozicí a kolizí nastává první napětí, mezi peripetií a katastrofou poslední. Všechny tyto části spatřuji i v *Hedě Gablerové*.

Za expozici lze označit polovinu prvního dějství, kdy je čtenář seznámen s postavami a jejich vzájemnými vztahy. Vyplyne Julianina i Bertina nenávisť vůči Hedě, ale zároveň i jejich zalíbenost a obdiv k Jørgenu Tesmanovi. S příchodem Tey a jejího upozornění, že je Eilert zpět, se příběh dostává do momentu prvního napětí. Kolize nastává s příchodem Eilerta, který oznamuje vydání nové knihy, což boří Jørgenovy plány a sny, které zamýšlel. Od Tey se Heda navíc dozvídá, že jí Eilert hlídal děti. Kolize se pak prohlubuje v krizi, kdy se ukáže, že měl Eilert poměr s Hedou a zároveň i s Teou, to se projeví důvěrným dialogem mezi Hedou a Teou mezitím, co jsou pánské postavy na večírku. Zlom nastává mezi krizí a peripetií, kdy přichází Jørgen z oslavy s Eilertovým nalezeným rukopisem, který si od něj následně bere Heda, aby ho pohlídala. Obrat pak nastává spálením Eilertova rukopisu Hedou. Následně se Heda dozvídá o smrti Eilerta, kterou jí líčí Brack. Mimo jiné Brack dodává, co všechno jí při soudním procesu může čekat. Brack s Hedou manipuluje, chce ji využít ve svůj prospěch a mít ji pro sebe. Poslední napětí nastává v Hediných replikách, kdy tematizuje touhu po smrti. Hedina smrt je tak z části předvídatelná, recipient tudíž není tak překvapen. Katastrofou, tedy uzavřením, se pak rozumí Hedina smrt.

Rozdělení do těchto fází je spíše orientační a určitě není jediné možné. Pocity napětí a obratu vnímá každý individuálně, proto by bylo z mé strany neefektivní tvrdit, že je toto rozdělení jediným možným řešením.

4.6 Časoprostor

Obě verze *Hedy Gablerové* se odehrávají během dvou dnů v domově Tesmanových. Ibsenovi odpovídá „*chronotop analytického dramatu*“¹⁹⁴, jak ho

¹⁹³ FREYTAG, Gustav. Cit. d.

¹⁹⁴ Tamtéž.

označuje Drozd a charakterizuje Lukeš na základě Szondiho termínu *analytické drama*. Tento typ chronotopu spočívá ve vysoké koncentraci děje do několika málo hodin či dní, vše se navíc odehrává v jednom prostoru, který zde symbolizuje či nás odkazuje k tématu nebo postavám. Vila, ve které Heda žije, může symbolizovat vězení, ze kterého by nejraději utekla, ale nemůže, jelikož se rozhodla pro sňatek s Tesmanem. Co se týče vykreslení samotného prostoru, ten je v případě Ibsena velmi detailně popsán prostřednictvím scénických poznámek před každým dějstvím. U Saavedry je před prvním dějstvím prostor charakterizován velmi stručně, navíc se zcela liší od toho, jak jej charakterizoval Ibsen. Podle Ibsena by totiž měl být obývací pokoj Tesmanů prostorný a vkusně zařízený, s doplňky a květinami, zatímco Saavedra prostor přeměnila na chladný, téměř prázdný prostor:

„Prostorný dům s velkými okny bez závěsů. Interiér minimalistický, poněkud neosobní, dosud nezabydlený. Skleněnými dveřmi je vidět zahrada s podzimními stromy. Uprostřed luxusní rohová pohovka, jinak bez nábytku.“¹⁹⁵

Prostor, jak ho popisuje Saavedra, je oproti původní verzi značně zredukován, nevykazuje žádné útulno či zabydlenost. Saavedra tak vytvořila chladný prostor, který se zároveň přímo vztahuje k Hedě, jež je rovněž chladná a svými replikami často neosobní.

Další prostor, nebo přesněji řečeno místo, které je v aktualizované verzi tematizováno a vztahuje se k hlavním postavám, je Amerika, ke které se postavy ve svých replikách vrací. Z výpovědí Hedy a Jørgena je patrné, že zavítali do New Yorku a na blíže nespecifikovaný ostrov, kde potkali Henrika Ibsena. Amerika zde představuje svobodu a spontánnost, symbolizuje pocit nekonečnosti a spokojenosti. Heda navíc lituje návratu domů a nejraději by se do Ameriky vrátila, jelikož pro ni toto místo znamenalo jistý útěk od konvenčního světa:

„Heda: To je jedno, co jsem chtěla. Potřebovala jsem pryč. Když umřel táta. V Americe se zdálo všechno tak daleko. Všechno, co se dělo tam, bylo tak intenzivní a dobrý. I s Jørgenem. Vypadalo to, že to má smysl. Že to všechno půjde, když budeme chtít. Ale tady se zatím nic, vůbec nic nezměnilo. Vím to od prvního momentu, co jsme se vrátili.“¹⁹⁶

¹⁹⁵ SAAVEDRA, Anna. Cit. d. s. 3.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 44.

Amerika tedy představuje jistou nezávislost, která s příjezdem domů končí. Je rovněž místem, kde se stala většina klíčových situací, ať už se jedná o svatbu, prožití svatební cesty, anebo otěhotnění, což je pak ve hře dále tematizováno, především ve spojitosti s Eilertem, který se nemůže vyrovnat s jejich sňatkem.¹⁹⁷

4.7 Postavy

4.7.1 Principy figurace v *Hedě Gablerové*

Obecně všechny postavy pozdních her Henrika Ibsena vykazují témata rodinných vztahů a vliv dědičnosti. Tento typ figurace Ibsen neopouští ani u *Hedy Gablerové* a akcentuje tak opět pomocí postav téma rodiny a spleťtých vztahů, které sahají do dávné minulosti. Ibsen má tedy velmi promyšlenou historizaci postav, která se následně odráží na chování a přemýšlení postav. Například Jørgen byl vychováván svými tetami, o matce není ani zmínka, kvůli tomu má Jørgen spíše rysy femininní, které jsou odrazem jeho výchovy v minulosti. Jak píše Janoušek, prostřednictvím jednání postav čtenář nahlíží za potenciální záclonu postav, pod kterou lze při pozorném čtení nalézt hlavní příčiny chování jednotlivců, díky kterým čtenář nahlíží na „*skrývaná tajemství a traumata mezilidských vztahů utvářená minulostí, paměti a traumaty jednotlivých postav.*“¹⁹⁸ Tyto rodinné konstelace rozkryji postupně během analýzy jednotlivých postav.

V *Hedě Gablerové* se promítají individuality s charaktery. Za individualitu lze označit Hedu, která vzdoruje společnosti a konvenčnímu myšlení. Individualismus spočívá v nezávislosti postavy, která se často svými myšlenkami neshoduje s širší společností. Heda se těmito individuálními znaky vyznačuje, zejména vzdorem k zažitým konvencím, jak jsem již předeslala výše. Hedin individualismus a rozpor se společností pak graduje sebevraždou, na kterou je ale čtenář prostřednictvím replik připraven:

„Heda: Aspoň jedna radost že mi zbývá

Tesman: Díky bohu, to jsem rád. A copak je to, Hedičko? Hm?

Heda: Moje pistole, Jørgenku.“¹⁹⁹

¹⁹⁷ Viz následující kapitola této práce.

¹⁹⁸ JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 72.

¹⁹⁹ IBSEN, Henrik. Cit. d., s. 39.

Hedina reakce na Eilertovu smrt (dokud ještě nevěděla, že nespáchal sebevraždu):

„*Heda: Konečně čin!*“

Tesman: Bože mě netrestej – co to říkáš, Hedo!

Heda: Říkám, že tohle je tedy krásné.“²⁰⁰

Heda vnímá smrt jako svobodnou vůli, jako něco krásného a heroického. Hedina sebevražda by se pak dala označit coby *nadosobní čin*, který vzkazuje recipientovi něco esenciálního. V případě Hedy jde o náznak emancipace ženy, kterou implicitně vyžadovala.

V teoretické kapitole jsem zmínila, že postavy v psychologických dramatech nejsou autonomní, jelikož jsou postavy na sobě závislé. To v případě *Hedy Gablerové* platí dvojnásob, což se ukáže při analýze postav. Postavy jsou propojeny, ať už z pozice rodinné, tak psychologické.

Obecně lze tedy říct, že Ibsen ve svých hrách uplatňoval převážně individualismus, který našel v Římě a následně jej reflektoval do svých děl, i do *Hedy Gablerové*. Stejně tak hnutí estetismu, které panovalo na konci 19. století a rovněž se projevilo u postavy Hedy, která je ztělesněním krásy a něžnosti. Ibsen Hedu popisuje jako půvabnou dámu, jejíž postava i obličej mají vznešené tvary. Směry i jednotlivá hnutí, která v Ibsenově době panovala, se prokazatelně promítla i do jeho děl a jednání. Typičnost Ibsenových postav v *Hedě Gablerové* nalézám tedy v psychologizaci postav, individualismu, promítaném estetismu a Nietzscheho filozofii, kterou jsem charakterizovala v kontextu tvorby Ibsena a k níž se dostanu záhy v následující podkapitole.

4.7.2 Analýza postav

V *Hedě Gablerové* figuruje sedm postav, za hlavní bych označila Hedu, Jørgena, Eilerta a Teu. U těchto čtyř postav provedu analýzu, přičemž budu klást důraz zejména na postavu Hedy, jelikož se jedná o nejpropracovanější postavu.

Tea

Teu bych označila na pomezí individuality a charakteru. Její postava je klíčová, jelikož představuje jakéhosi posla zpráv, který oznamuje příchod Eilerta a následně i podezření, že je Eilert mrtvý. Tea je psychologicky spíše stabilní bez

²⁰⁰ IBSEN, Henrik. Cit. d., s. 39.

většího vývoje, od začátku do konce představuje ženu, která se na úkor svých citů výrazně podřizuje, to jí zůstává až do samého konce. Navíc nedisponuje většími cíli, dokáže se přizpůsobit jakékoliv situaci pro dobro druhých, což hraničí až s hloupostí.

V určitých rozhodnutích vybočuje z konvenčních stereotypů, například tím, že odchází od manžela a opouští, byť nevlastní, děti. Tea je mimo jiné nevěrná svému muži, což bylo pro tehdejší společnost nepřijatelné. Na následujícím příkladu lze vidět Teinu nespokojenost s nynějším manželem:

„Paní Elvstedová: [...] To máš jedno s druhým. Já ho prostě nesnesu! Jedinou myšlenku nemáme společnou! [...]

Heda: Ale nemá tě přece jen rád? Alespoň tak – po svém?

Paní Elvstedová: Já už vůbec nevím, jak to je. Spíš bych řekla, že jsem pro něj prostě užitečná. No a pak si mě vydržovat ho taky neprijde draho. Já jsem totiž laciná.“²⁰¹

Pro Eilerta je Tea schopná udělat cokoli a Eilert toho využívá. Pomohla mu vymanit se z alkoholismu, napsat knihu, a i přesto se s ní Eilert rozchází. Tea je zprvu zdrcena, nicméně i po jeho smrti vysvítá opět její obětavost a hodlá s Jørgenem přepsat ze zbylých útržků (další) Eilertovu knihu.

Co se vlastností týče, jedná se o velmi obětavou a submisivní postavu, která se podřizuje všemu, co Heda řekne, jelikož z ní má strach. Tea se od Hedy liší nejenom svým chováním (obětavost, ustaranost), nýbrž i svým vzhledem, který odkazuje na její jemnost a ženské rysy:

„Paní Elvstedová je křehká bytost a má hezký obličej s měkkými rysy. Oči světle modré, velké, kulaté a trošinku vykulené. [...] Vlasy nápadně světlé, skoro bíle žluté, neobyčejně bohaté a vlnité. Je o nějaký rok mladší než Heda. Šaty tmavé, vkusné, ale nikoli podle poslední módy.“

Tato podrobná scénická poznámka přesně charakterizuje nejenom její zevnějšek, ale symbolizuje i její povahu: ženskost, submisivnost a ustrašenost. Jonny Björklund v této souvislosti ve své studii *Playing with Pistols: Female Masculinity in Henrik Ibsen's Hedda Gabler*²⁰² píše, že bujné vlasy Tey představují a symbolizují právě onu ženskost, které má nadbytek, kdežto Hediny vlasy, které Ibsen popisuje jako „*ne moc bohaté*“, odkazují právě na minimum feminity v Hedě, což ještě analyzuji v rámci její postavy.

²⁰¹ IBSEN, Henrik. Cit. d., s. 27.

²⁰² Björklund, Jenny. *Playing with Pistols: Female Masculinity in Henrik Ibsen's Hedda Gabler. Scandinavian Studies*. Cit. d., s. 3-6.

Eilert Løvborg

Další klíčovou postavou je Eilert Løvborg, bývalý mileneček Hedy. Eilert je postava, která projde výrazným psychologickým vývojem a zároveň je ve velkém kontrastu s Jørgenem, lze ji tedy označit za individuální. Eilert měl v minulosti sklony k alkoholismu, žil bujarý život, což se posléze mění, jakmile potká Teu. Jeho hlavní prioritou je být lepší než Jørgen. To sám Jørgenovi oznámí výrokem: „*Chci nad tebou jen zvítězit, v názorech ostatních.*“²⁰³ Løvborgovi se daří mnohem více, realizuje své nápady, kdežto Jørgen o nich pouze referuje. Løvborg vydává knihu a začíná se mu dařit. Stejně jako Jørgen se uchází o profesuru, což je pro mnohé velmi překvapující, vzhledem k tomu, že holdoval alkoholu. Povahově je velmi sebevědomý, svým jednáním je až arogantní a chladný, zejména ve vztahu k Tee, které oznámí rozchod bez jakýchkoliv citů či vděku k ní. Løvborg navíc stále miluje Hedu, nedokáže se smířit s tím, že si vzala právě Jørgena. Heda tím zničila vše, co mezi nimi bylo.

Heda má rovněž pro Eilerta slabost, je úplný protipól Jørgena, jenž vykazuje spíše femininní rysy, kdežto Eilert svou lhostejností, ambiciózností a upřímností jde naproti spíše mužskému chování. Eilert se pak proměňuje v destruktivní postavu, která nejenom že se vrací k alkoholu, nýbrž ztrácí cenný rukopis. Heda se snaží Eilerta přimět k sebevraždě, nabádá ho k tomu udělat osvobozující čin, nicméně Eilert toho není schopen²⁰⁴, je tedy postřelen neznámou postavou.

Björklund ve své studii cituje Mary Kay Norseng, která přirovnává kontrast mezi Eilertem a Jørgenem k Apollonovi (Jørgen) a Dionýsovi (Eilert). Jørgen coby Apollon představuje vyrovnanost a spořádanost, kdežto Eilert jako Dionýsos vášeň, plodnost a expresivitu.²⁰⁵ Spojitost s Dionýsem je navíc umocněna opakovaným přáním Hedy: „*Úderem desáté – se vrátí a bude to. Vidím ho před sebou. Révoví ve vlasech. Rozpálený a otevřený.*“²⁰⁶ Dionýsos je rovněž označován i jako bůh vína, což Heda implicitně tematizuje výrokem *révoví ve vlasech*. Jak již zaznělo v kontextuální kapitole, s apollinským a dionýským principem pracoval již Nietzsche v díle *Zrození tragédie z ducha hudby*. Patrice Pavis pak o dionýském umění píše jako o dvou protikladných tendencích, které se vzájemně propojují. Apollinské umění představuje harmonii, vyrovnanost a mír, dionýské pak opojení, přičemž se „*člověk*

²⁰³ IBSEN, Henrik. Cit. d., s. 58.

²⁰⁴ Citace Mary Kay Norseng in BJÖRKLUND, Jenny. Cit. d., s. 12.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 11.

²⁰⁶ IBSEN, Henrik. Cit. d., s. 73.

cítí bohem, boří hráze a bouří se proti tradičním hodnotám ²⁰⁷, což přesně vystihuje Jørgenovu podřízenost a Eilertovu dominantnost, který se hodlá Jørgenovi postavit a ukázat, že je lepší, než si kdokoliv myslí.

Jørgen Tesman

Předposlední postavou je Jørgen, Hedin manžel a historik umění, který se snaží být úspěšný, ale ve výsledku se mu to nedaří. Jedná se o charakterní postavu, která se svým způsobem nikam neposouvá, a tedy ani nevyvíjí, nicméně má jasně stanovené a propracované rysy a vlastnosti (zainteresovanost v umění a studiu, jeho ústupnost a sentimentálnost). Jeho smysl spočívá zejména ve čtení literatury a vzdělávání se. Následující citace přesně vystihuje Jørgena. Jeho budoucnost tkví především v knihách a čtení různých archivů, kdežto Juliana by se ráda stala pratetou.

„Slečna Tesmanová: [...] Já jen myslela, jestli nemáš – jako – jako – nějaké vyhlídky, víš?

Tesman: Vyhlídky?

Slečna Tesmanová: Ale no tak, Jørgenku, vždyť jsem nakonec tvoje vlastní teta, ne? [...]

Tesman: Tak například už mám dobré vyhlídky, že budu co nevidět jmenován profesorem. ²⁰⁸

Co se týče ve vztahu k Hedě, tak se často podřizuje, ve všem se jí snaží vyhovět, vzal si kvůli ní i půjčku, aby mohli bydlet v takto honosné vile. Hedu Jørgen totiž velmi miluje, i když se k němu Heda chová odtažitým a chladným způsobem.

Jak jsem již uvedla u postavy Eilerta, Jørgen vykazuje jisté ženské rysy, což pramení z jeho minulosti. Z replik je patrné, že vyrůstal pouze ve společnosti žen, byl obklopen svými tetami, tedy Rinou a Julianou, které ho rozmazlovaly a dopřávaly mu péči. To se odráží na jeho nesoběstačnosti a závislosti na druhých (Rina a Juliana se zaručily svým majetkem). Následující citace explicitně ukazuje, že Jørgen žil pouze v ženské společnosti.

„Slečna Tesmanová: [...] Copak mám na tom světě nějakou jinou radost než tobě moct sem tam trochu urovnat cestu, ty můj chlapečku? Když ses v životě neměl o koho opřít, ani o maminku, ani o tatínka? [...] ²⁰⁹

²⁰⁷ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. s. 31.

²⁰⁸ IBSEN, Henrik. *Cit. d.*, s. 8.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 11.

Jørgen projevuje mnohem více sentimentálnosti než Heda, která žádné city a výlevy nedává najevo. I tuto Jørgenovu přecitlivělost lze označit za femininní rys, který u Jørgena převládá a u Hedy absentuje²¹⁰, viz následující citace, která pojednává o starých botách, které mu přinesla teta Juliana:

„Slečna Tesmanová: /vytáhne plochý balíček v novinovém papíru a podává mu ho/ Jen se podívej, chlapečku.

Tesman: No ne, Julinko, tys mi je schovala. Hedo, podívej, to je ale fakt dojemné, vid’? Hm?

Heda: /u etažéru, vpravo/ To jistě. A co je to?

Tesman: Moje staré pantofle. Vidíš? Trepky!

Heda: Aha. Vzpomínám si, že jsi o nich na cestách pořád mluvil.

Tesman: No, hrozně se mi po nich stýskalo. /Jde k ní/ No, tak se na ně podívej, Hedo.

Heda: Nene, děkuju, bez toho můžu být opravdu živá.“²¹¹

Zde se tedy potvrzuje teze, že sociální zázemí ovlivňuje genderovou identitu jedince.

Heda Tesmanová (roz. Gablerová)

Poslední a nejsignifikantnější postavou je Heda Gablerová, provdaná Tesmanová. Postava Hedy projde největším psychologickým vývojem, jenž vyústí sebevraždou. Sebevražda značí vzdor proti konvenční společnosti, z které chce Heda uniknout.

Heda je žena velmi půvabná a krásná, jak se lze dočíst ve scénických poznámkách. Již nad jejím vzhledem bych se pozastavila, jelikož opět symbolizuje její chování. Jak jsem již zmínila u postavy Tey, Ibsen Hedě připsal řídkost a nemnohost vlasů, které odkazují na minimum ženskosti, které v sobě Heda má. Hediny oči jsou navíc „*ocelově šedé, vyzařující studený, jasný klid*“²¹², což značí jistou sílu, moc a chladnost. Rozhodně se totiž nejedná o něžnou dámu, nýbrž o postavu, která je upřímná a v určitých ohledech bezcitná (zejména ve vztahu k Jørgenovi). Heda byla vychovávána primárně mužem, a to se projevuje i v jejím jednání. V obou verzích nezastává ženské stereotypy, neváří a radost z mateřství rovněž nemá. Příčinou je tedy absence matky v jejím životě či „*nepřekonaného*

²¹⁰ BJÖRKLUND, Jenny. Cit. d., s. 11.

²¹¹ IBSEN, Henrik. Cit. d. s. 13–14.

²¹² Tamtéž, s. 32.

oidipovského komplexu“, jak píše Josef Vošmik.²¹³ Znamenalo by to tedy stále trvající rivalitu vůči ženám, kterou Heda v sobě má. Nikdy žádnou ženou vychovávána nebyla, a to se právě odráží na jejím chování a vytváří kontrast s tím, jak byl vychováván Jørgen. Rovněž to souvisí i s její *identitou genderu*, která je ovlivněna sociálním zázemím, jak jsem předestírala v teoretické kapitole. Kvůli svému maskulinnímu sociálnímu zázemí Heda vykazuje zejména mužské rysy a má nestabilní *identitu genderu*, jelikož jí chyběl vzor matky a otec nebyl dostačujícím vzorem. Heda je tedy i jasným příkladem *performativity genderu*, se kterým operuje Judith Butlerová. Heda svoji roli ženy hraje jen z toho důvodu, že to je od ní očekáváno, nikoliv pro svůj komfort. Nicméně Heda velmi kontrastuje i s ženskými postavami, Julianou a Teou. Joan Templeton tvrdí, že všechny ženy, až na Hedu, slouží mužům (Berta, Juliana, Tea). Heda odmítá podřízení se muži, což nakonec vyústí vraždou; tímto činem Heda naznačila svůj vzdor vůči patriarchátu. Odmítá tím konvenční ženskost 19. století.²¹⁴

Heda se kromě Eilerta od všech distancuje, s Julianou si dokonce odmítá tykat, což je velmi odtažitý způsob chování. Co se ale týče vztahu mezi Teou a Hedou, tak v původním dramatu se vyskytuje pasáž, která o Hedě mnohé prozrazuje. Jedná se o jakousi intimní náklonnost Hedy k Tee, která ale nemá zájem. Důvodem, proč se Heda chová přívětivě až takovým způsobem, je, že se chce co nejvíce dozvědět o jejím vztahu s Løvborgem. Dokonce jí nabídne tykání, aby navodila přátelskou atmosféru. Mortensen si ale zmíněné chování Hedy interpretuje coby homosexuální náklonnost, tedy, že Heda touží po Tee. To se dále potvrzuje Hediným výrokem, kdy chce vlasy paní Elvstedové spálit, i to je podle Mortensena znakem touhy.²¹⁵

Heda navíc usiluje o získání moci nad ostatními postavami. Původně nad Teou, po které chce, aby jí vyhradila vztah mezi ní a Eilertem, pak se snaží manipulovat s Eilertem, kterého přiměje pít, dále se ho snaží donutit k sebevraždě a implicitně to Tee dává najevo:

„Paní Elvstedová: Ty máš něco za lubem, Hedo!

²¹³ VOŠMIK, Josef. „Jiná“ Heda Gablerová. *Rovně příležitosti v souvislostech* [online]. 31. 8. 2016 [cit. 13. 4. 2021]. Dostupné z: <https://zpravodaj.genderstudies.cz/cz/clanek/jina-heda-gablerova>.

²¹⁴ Citace Templeton in Björklund, Jenny. Cit. d., s. 9.

²¹⁵ Citace Mortenson in Björklund, Jenny. Cit. d., s. 5

Heda: To víš, že mám. Aspoň jednou jedinkrát v životě chci mít moc nad osudem člověka.“²¹⁶

Nakonec se jí ani to nepodaří, jelikož je Eilert zabit někým jiným. I to je impulsem k tomu, aby Heda spáchala sebevraždu a prokázala tak svůj nesouhlas. Pro Hedu je smrt a sebevražda vysvobozením. Vnímá ji jako jediný svobodný čin, který může samovolně provést.

Pokud nazírám na postavy komplexně prizmatem gender problematiky a rodinných konstelací, lze se pozastavit nad tím, že v původní verzi žádná z postav nemá matku ani vlastní děti, i to se pak projevuje na jejich nestabilní *identitě genderu*. Z výroků Juliany lze usoudit, že Jørgen o rodiče přišel či se ho vzdali a Tea sama (nevlastní) děti opustila kvůli Eilertovi. Nicméně Tea i paní Tesmanová touží po tom mít potomky a muže, o které se budou moci starat a vařit jim, nicméně Heda o tuto roli nestojí.²¹⁷

4.7.3 Proměna figurace v *Hedě Gablerové: Teorii dospělosti*

V *Hedě Gablerové: Teorii dospělosti* nalézám několik způsobů figurace. V této verzi již nelze mluvit o individualismu. Nelze totiž říct, že by Heda svými názory šla proti většinové společnosti, jelikož se čím dál více v této době lze setkat s ženami, jaké zastupuje právě Heda. Postavy naopak odkazují na většinovou společnost, zejména na mileniály²¹⁸, kteří se potýkají s podobnými problémy. Anna Saavedra o svých postavách mluví vyloženě jako o archetypech, nicméně navzdory prokreslené psychologii bych se přikláněla spíše k charakterům, aspoň co se Hedy a Eilerta týče. U ostatních postav pak k prototypům. Charakter je navíc subtilnější a může mít i individuální rysy, což lze o postavě Hedy říct. Saavedra postavy charakterizuje následovně: „*Každá z těch šesti postav je vyhraněnou osobností se svojí vlastní strategií, jak přežít. Jsou to archetypální postavy, proto jim nejen*

²¹⁶ IBSEN, Henrik. Cit. d., s. 73.

²¹⁷ BJÖRKLUND, Jenny. Cit. d., s. 7.

²¹⁸ To, že hra poukazuje na mileniály, explicitně vyjadřuje Tesmanova replika: „*Podívej se na generaci současných třicátníků. Pořád hledají, experimentují, pro nic se závazně nerozhodnou. Ale dospělost znamená rozhodnout se. Obětovat ty neohraničené možnosti výměnou za skutečnou strukturu. A ta oběť je nevyhnutelná.*“ (SAAVEDRA, Anna. Cit. d., s. 5.)

rozumíme, ale v určitých etapách života se jimi i ,stáváme‘. ²¹⁹ To, že postavám rozumíme, je rovněž díky „zachycení reálného člověka“ ²²⁰.

Za prototypy bych označila Julianu a Bracka. Juliana je typem, který není nikterak propracovaný, u Ibsena se vyskytovala často ve spojitosti s Bertou, kterou ovšem Saavedra vyškrtlá. Brack je postavou, která představuje prototyp zámožného podnikatele, který je do určité míry i Don Juanem, jenž střídá ženy. Jeho figura je zde opět spíš k rozšíření psychologizace Hedy, kterou dovede téměř k sebevraždě.

Saavedra zároveň oprostila postavy od filozofických reálií estetismu a Nietzscheho tendencí. Místy se Jørgen stává až pouhým nositelem textu tematizující současný nadindividuální problém společnosti:

„Jørgen: Petr Pan, kouzelné dítě, protože děti jsou kouzelné, jsou čirý potenciál, neohraničený, a proto odmítá dospět, protože dospělost ve formě pozitivních kulturních reprezentací a autorit se ze západní společnosti vytrácí už od konce šedesátých let. Jenže obětování neomezených možností je pravou podstatou dospělosti. Tu oběť si buď zvolíme dobrovolně, nebo k ní budeme dříve či později přinuceni.“ ²²¹

V této části je u Jørgena posílena funkce jazyka, nastoluje zde hlavní téma příběhu, které je dále tematizováno. Jørgen představuje v určitých pasážích mluvčího, kterého nikdo neposlouchá, je z něj pouhý nositel textu, který upozorňuje na již zmíněný společenský problém.

Co se týče vlastností a motivací postav, ty Saavedra převážně ponechala. Největším odlišným rysem je Hedina zbabělost. Do poslední chvíle to vypadá, že závěr dramatu bude totožný, nicméně Heda nakonec pistoli pokládá vedle sebe, jelikož v sobě nenalézá odvahu spáchat tento čin, jelikož, jak dodává Ryšánek Schmiedtová:

„Heda není takových životních rozhodnutí schopná. Ona neví, tápe – nemůže se rozhodnout, prostě je v pasti. Pasti, kterou si ale vytvořila ona sama v hlavě, v duši, v srdci.“ ²²²

²¹⁹ SAAVEDRA, Anna. *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*. Divadelní program. Divadlo Petra Bezruče v Ostravě, premiéra 15. března 2019.

²²⁰ JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 71.

²²¹ SAAVEDRA, Anna. Cit. d., s. 5.

²²² Rozhovor s Jankou Ryšánek SCHMIEDTOVOU, režisérkou inscenace *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*. Online 27. 3. 2021.

Prostřednictvím Juliany je pak v aktualizaci kladen větší akcent na onu gender problematiku. Její repliky neustále odkazují k tomu, aby Heda začala něco dělat:

„Juliana: Hedička ještě spí?

Jørgen: Jako poleno. Poslední dobou je pořád nějaká unavená.

Juliana: Já jen že už je skoro čas začít vařit oběd. Když už jste teď manželé“²²³

[...]

Jørgen: Bylo to štěstí s tímhle domem.

Juliana: Ale chtělo by to ještě nějaké doplňky, víš?“²²⁴

Co se týče Tey, ta mírně zastává i postavu Berty, která v aktualizovaném textu absentuje. Tea se neustále nabízí, jak poklidí, uvaří či nakoupí. Supluje tedy postavu služebné, zároveň to také zvýrazňuje její ustaranost a obětavost. Rozdílem ovšem je, že Tea nezůstává po celou dobu submisivní, jak je tomu u Ibsena. Na konci druhého dějství Tea na Hedu spouští upřímný výlev svých názorů:

„Tea: On už se nesmí nikdy napít.

Heda: A jak mu v tom chceš, prosím tě, zabránit? Běháš za ním jako stíhačka. Jenom se ztrapňuješ.

Tea: Nechápeš? Na záchytce. Několikrát během deliria. V nemocnici. Na detoxikačním lůžku. Čtvrt roku v terapeutické komunitě. Já jsem byla celou dobu s ním. Ty nemáš představu, co nás to stálo sil! Jeho doktor mi řekl, paní Teo, vy jste mu zachránila život. Myslíš, že je to jen blbá legrace? Mohl umřít. Mohl se zabít. Ty vůbec nevíš, čím si prošel, čím jsme si oba museli projít, co to je, o někoho se starat. O někoho se bát. Já vím, myslíš si, že jsem blbá a nemám vkus. A možná jsem blbá a vkus asi taky nemám, ne jako ty, nebyla jsem v New Yorku, jednou jsem si našetřila na zájezd do Paříže, ten nejlevnější, jen na dva dny a spalo se v autobuse, jsem obyčejná zdravotní sestra, bez peněz, s rozvodem a ostudou na krku, náš farář v Saurdal, ten už si o mě ani kolo neopře! Ale na rozdíl od tebe mám něco za sebou, protože tys vlastně zatím v životě nic moc nezažila. Promiň, že to musím tak říct, ale lásce ty prostě nemůžeš rozumět!“²²⁵

Saavedřiny postavy se dopouštějí mnohem obširnějších citových výlevů a zhroucení. Mají tendence být k sobě upřímnější a otevřenější, což se odráží i na delších replikách, které vykreslují jejich nespokojený život. Podobný typ stěžování

²²³ Tamtéž, s. 4.

²²⁴ Tamtéž, s. 7.

²²⁵ SAAVEDRA, Anna. Cit. d., s. 39.

je i u Juliany, která si Tee stěžuje na svůj dosavadní život a dává najevo svou nedobrovolnou obětavost:

„Juliana: [...] Dům po našich i zahradu jsme prodali, a tu zahradu jsem měla ráda, pěstovala jsem tam rajčata a bylinky, chodila jsem si tam odpočinout, ale ne, musela se prodat, aby si Jørgen mohl koupit tenhle dům snů pro tu svoji Hedu, která se stejně pořád ksichtí, jak kdyby žrala citron.“²²⁶

4.8 Jazyk

Zprvu se budu zabývat jazykem původní *Hedy Gablerové*, zejména jeho funkcí. V další podkapitole pak poukážu na to, v čem se aktualizovaná verze různí co do jazyka a celkového slovníku postav.

4.8.1 Funkce řeči

V *Hedě Gablerové* převažuje funkce *kreativně zobrazující*²²⁷, jak ji označil v rámci dramatu právě Lukeš. Ve verzi původní je tato funkce obsažena znatelně více, jelikož Ibsen kladl do popředí minulost, na níž je celé drama postaveno. Postavy prostřednictvím svých replik utváří svět, v němž žijí. Dozvídáme se navíc o jejich minulosti, která ovlivňuje přítomnost a to, jak se chovají.

Další funkce, *fatická*, se v tomto vyznačuje buď přímým oslovením, anebo v podobě hezitačních zvuků, které se vztahují k Jørgenově postavě. Jørgen se totiž neustále snaží udržovat kontakt s Hedou, kterou vybízí k odpovědím, i když Heda nemá potřebu se zrovna vyjadřovat. Příkladem může být Tesmanova reakce na staré trepky, které mu přivezla teta Juliana. Tento hezitační výraz v podobě „*Hm?*“ je pro Jørgena Tesmana až příznačný, vyskytuje se v mnoha jeho replikách:

„Tesman: /rozbaluje/ No ne, Julinko, tys mi je schovala! Hedo, podívej, to je ale fakt dojemné, vid’? Hm?“²²⁸

Apelativní funkce se vyskytuje zejména ve vztahu k oné manipulaci člověka. Jak jsem již zmínila v kontextu postav, Heda má tendence se ostatních zmocnit, což lze vidět na následujících replikách, které zastávají apelativní funkci:

„Paní Elvstedová: Pusť mě! Pusť mě! Bojím se tě, Hedo!

Berta: /ve dveřích/ Čaj je na stole, milospani. V jídelně.

²²⁶ Tamtéž, s. 40-41.

²²⁷ LUKEŠ, Milan. Cit. d., s. 60.

²²⁸ IBSEN, Henrik. Cit. d., s. 13.

Heda: Dobře, už jdeme.

Paní Elvstedová: Ne, ne, ne! Já půjdu radši domů sama. Ted' hned!

Heda: Nepovídej! Nejdřív si dáš hezky čaj, ty trdýlko jedno. A pak – v deset hodin – přijde Eilert – révoví ve vlasech. /Skoro násilím vleče paní Elvstedovou ke dveřím./“²²⁹

Tato scéna působí až násilným způsobem, kdy Heda Tee vyloženě až rozkazuje a snaží se jí zmocnit, což se jí podaří.

Předposlední funkcí, která je v *Hedě Gablerové* nejvíce obsažena, je *funkce expresivní*. Postavy mluví převážně hovorovým jazykem, tedy spisovným, který se mísí s obecným jazykem (*randál, špásování*). Tím mluví všechny postavy, až na služku, která pochází z nižší vrstvy, to se projevuje i na jejím nespisovném vyjadřování. Například služka často užívá slova, jako jsou „*vopravdu*“, „*vona*“, „*dyť*“, „*vodtáhnout*“, která spadají do obecného, nespisovného jazyka. Dále tu jsou často užitá abstraktní výroky, které odkazují k víře v boha. Díky těmto pobožným výrazům a odkazům lze postavy kategorizovat do společnosti, která zastává křesťanskou víru:

„Brack: Ksaku, vy se tohohle sportu ne a ne vzdát, co? Na co vlastně střílíte?

Heda: Ale jen si tak střílím pánubohu do oken.“²³⁰

Z výše uvedených funkcí jazyka je patrné, že Ibsen uplatňoval především hovorový jazyk, který měl působit autenticky s odkazem na realismus. Nicméně se zde vyskytuje pro dnešní dobu mnoho neotřelých či knižních výrazů, které se již dnes nepoužívají (př. *bakchanálie*²³¹). Vyskytuje se tu také mnoho citově zabarvených výrazů (*teplíčko*²³², *jezuskote*²³³, *tetinka*²³⁴ atp.)

V kontextové kapitole jsem zmínila, že kromě jazykových realistických prvků Ibsen rovněž pracoval s „*druhou vrstvou jazyka*“²³⁵, kterou je míněna symbolika v jazyce, například již zmíněné listí, které je zároveň metaforou:

„Jørgen: /sebere trepky ze země/ Na copak se to tam díváš, Hedičko?

Heda: /zase klidně, ovládá se/ Dívám se na listí. Jaké je žluté a uvadlé.“²³⁶

²²⁹ Tamtéž, s. 96.

²³⁰ Tamtéž, s. 41.

²³¹ IBSEN, Henrik. Cit. d., s. 80.

²³² Tamtéž, s. 78.

²³³ Tamtéž.

²³⁴ Tamtéž, s. 50.

²³⁵ HUMPÁL, Martin, Helena KADEČKOVÁ a Viola PARENTE-ČAPKOVÁ. Cit. d., s. 43.

²³⁶ IBSEN, Henrik. Cit. d., s. 16.

Jak jsem předeslala v kontextové kapitole, listí zde chápu jako metaforu Hedy, která se rovněž proměňuje a psychologicky se propadá. Stejně tak, jak proměňuje listí svou barvu, Heda se vnitřně propadá a vadne. Dalším symbolickým předmětem je pistole, která symbolizuje Hedinu maskulinitu, vzdor a sílu, kterou v sobě má. Heda je pistolemi až posedlá²³⁷, nalézá v nich zalíbení a radost ze života.

4.8.2 Aktualizace jazyka

Jazyk v aktualizované verzi je diametrálně odlišný. Saavedra odkazuje dílem na současnost a podle toho také modifikovala jazyk, který svým slovníkem odpovídá výhradně současnosti. Jazyk se odlišuje zejména přidanými vulgarismy, neologismy, sebereflexivními a metadramatickými rovinami, prázdnými frázemi a intertextualitou. Na všechny tyto rozdíly poukážu postupně v této kapitole.

Co se týče funkce řeči, je zde navíc obsažena funkce *poetická* (intertextualita), která dílo posunuje k hranicím divadelního textu tak, jak jej definuje Poschmann.

Intertextualita

S intertextualitou se setkáváme již před samým začátkem hry, kde Saavedra odkazuje na píseň od Jakuba Cermaqua *Tma* z alba *Teorie dospělosti*²³⁸. Název alba potvrzuje, že se jedná o figurující téma dnešní společnosti, které Saavedra dále v textu rozvíjí i prostřednictvím dalších intertextuálních odkazů. Tematika dospělosti se mimo jiné objevuje jak v literárních dílech (níže Petr Pan), tak auditivních médiích²³⁹ či písničkách, což poukazuje na aktuálnost tématu. Faktem je, že Ryšánek Schmiedtová se Saavedrou vycházely primárně ze svých zkušeností. „*Hledaly jsme témata, která námi rezonovala: byla aktuální, nosná a neohraná, neokoukaná. Tak jsme přišly na téma podivné osobní krize současných třicátníků až čtyřicátníků, kteří mají*

²³⁷ Viz citovaná pasáž č. 200.

²³⁸ Jakub Cermaque, vlastním jménem Jakub Čermák, je český básník a písničkář, který v roce 2018 vydal album *Teorie dospělosti*, které pojednává o alkoholismu, zvířecosti a obecném zlu v člověku. Konkrétně pak píseň *Tma* odkazuje na neopětovanou lásku a pramenící bolest. (TESAŘ, Milan. CERMAQUE: Teorie dospělosti, 11/2018. [cit. 28. 4. 2021]. *Kulturní magazín Uni*. Dostupné z: <https://www.magazinuni.cz/hudba/cermaque-teorie-dospelosti/>).

²³⁹ Příkladem by mohl být auditivní dokument *Don't stop me now* (autorka: Martina Pouchlá, 2019), který rovněž pojednává o krizi mileniála, jenž žije v materiálním přebytku, přesto se cítí nenaplněný a neví, co změnit.

všechno.²⁴⁰ Téma ve hře je tedy umocněno citací z písně *Tma* z alba *Teorie dospělosti*:

„Takhle jsem nikdy nechtěl žít,
takhle jsem nikdy nechtěl psát, takhle jsem nikdy nechtěl milovat.
Kloužu svým srdcem po prdeli,
co Pámbů spojil, člověk přerozdělí,
koho z vás dvou mám teď ale opustit?“²⁴¹

Tato část je nejenom intertextuální, kdy vychází z textu Cermaque, nýbrž ji lze označit coby „mimotextové poznámky autora“²⁴², jež jsou umístěny jako určité motto tohoto divadelního textu před začátkem jednotlivých dějství.

Dalším příkladem intertextuality je Eilertův odkaz na *Domeček pro panenky*, který poukazuje na to, že je Heda pouhá loutka, jakou byla i Nora. Pochybuje o ní, že neumí držet ani pistol, jelikož není mužem:

„Heda: /bere zpod pohovky schovanou pistoli/ Tohle mi tu po sobě nechal.

Eilert: Na věčnou památku?

Heda: Třeba ji jednou taky vezmu a prostřelím si hlavu.

Eilert: V tomhle domečku pro panenky? Radši mi to dej, holčičko. Ani držet ji pořádně neumíš.“²⁴³

V této citaci rovněž spatřuji i Saavedřin rukopis v podobě gender problematiky. Eilert na Hedu nazírá jako na „holčičku“, která je neschopná jakýchkoliv větších rozhodnutí, natož držet pistol. Lze z toho vyčíst i jakousi předsudečnost nazírání na ženy, které, podle Eilerta, jsou oproti mužům zbabělé a slabé. Heda je ale jiná a s pistolemi si ráda pohrává.

Další projev intertextuality shledávám v Jørgenově poučce, která odkazuje na Petra Pana, jehož postavu původně vytvořil James Matthew Barrie:²⁴⁴

„Jørgen: Petr Pan dospět odmítá a stává se králem ztracených chlapců v Zemi Nezemi, obětuje možnost mít skutečný vztah s dívkou, která chce vyrůst, mít rodinu a život, přijímá svou smrtelnost – raději dává přednost efemérním preludům. Tato

²⁴⁰ Rozhovor s Jankou Ryšánek SCHMIEDTOVOU, režisérkou inscenace *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*. Online 27. 3. 2021.

²⁴¹ SAAVEDRA, Anna. Cit. d., s. 1.

²⁴² PAVLIŠOVÁ, Jitka. Cit. d., s. 56.

²⁴³ Tamtéž, s. 45.

²⁴⁴ Tato postava se vyskytuje ve stejnojmenné knize *Petr Pan* (1911), kde hlavní hrdina odmítá dospět.

dichotomie iluzí a reality je velice záluďná. Například VÍla Zvonilka²⁴⁵, to je symbolická reprezentace v naší společnosti tolik rozbujelé pornografie!“

[...]

Juliana: Jestli ne, nevaďí. Byly v akci. Mohla bych je uvařit mamince.

Jørgen: Pornografie místo skutečného vztahu. Nepřeborné množství možností, kým být a co dělat, namísto rozhodnutí a přijetí zodpovědnosti. [...]“

Opět je zde patrná explicitní tematizace dospělosti. Jørgen odkazuje na zmíněné téma prázdnyými frázemi²⁴⁶ prostřednictvím fiktivních pohádkových postav, ke kterým přirovnává dnešní společnost, a upozorňuje na neomezené možnosti, *kým být a co dělat*, což ústí v osobní krizi. Jørgen zároveň poukazuje na nápor společnosti, kdy jsou lidé na základě tradičních rolí nuceni dělat určitá rozhodnutí a dospět, což je i případ Jørgena a Hedy.

Metarovina textu

V textu Anny Saavedry se nachází metatextové roviny, které mají sebereflexivní charakter:

„Jørgen: Ukaž? No jo, to je přece ten, jak jsme tam zůstali přes noc. Tam bylo pěkně živo, taky jsme tam potkali toho spisovatele, jak se jmenoval?

Heda: Henrik.

Jørgen: No jistě! Henrik! Ale jak dál? Nějak na I... Ibson? Ibenson?

Heda: Tak nějak. Jørgen: Pořád skuhral, že nedostal Nobelovu cenu za literaturu.

Prý ho kritici nemají rádi, protože je provokatér, tak to dali na truc Bjørnsonovi.

A potom, i když to byl starší pán, jak viděl Hedu, začaly se mu zapalovat lejtky. Vid’,

Hedo?

Heda: Vůbec jsme se ho nemohli zbavit.

Jørgen: Dokonce říkal, že o Hedě napíše hru.

Eilert: Komedii? Tragédii?

Heda: /suše/ Telenovelu s prvky absurdního dramatu.“²⁴⁷

²⁴⁵ Postava figurující v knize *Petra Pana*.

²⁴⁶ Pavel Janoušek píše, že tyto prázdny fráze či floskule (jak je nazývá Poschmann), hru ozvláštňují takovým způsobem, že může působit až karikaturním dojmem, což lze v tomto případě potvrdit. (JANOUSĚK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 73)

²⁴⁷ SAAVEDRA, Anna. Cit. d., s. 35–36.

Tyto metadramatické roviny textu Janoušek připodobňuje k principu *divadlo na divadle*, který se řadí do interního subjektu dramatu, jež je zobrazován pomocí seberepresentace a sebereflexe. V této citaci dále pozoruji prolínání časů, prostorů a rovin. Postavy odkazují samy na sebe, na hru, ve které právě figurují. Zároveň vychází z faktuálních informací, jako je udělení Nobelovy ceny Bjørnsonovi. Ibsen zde ovšem není míněn v pravém slova smyslu, Saavedra odkazuje přímo na sebe a na svoji modifikovanou hru, čímž vzniká absurdita. K této pasáži by se dala použít Janouškova teze: „*postup, kdy dramatik v rámci fiktivního rámcového děje podřízeného tradiční normám tematizuje divadelní představení a jeho tvůrce, dává divadlu obdobnou svobodu narace, jakou má v próze vypravěč.*“²⁴⁸ To znamená současné předvádění dějů či prolínání časových rovin, což je přesný příklad výše citované části. Z pohledu Poschmann by se jednalo o anachroničnost, což je synonymem k tomu, co popisuje Janoušek ve své studii.

Vulgarismy a neologismy

Saavedra vyměnila výroky odkazující na boha za vulgarismy, které jsou příznačné zejména pro Eilerta, jenž se nemůže vyrovnat se sňatkem Hedy a Jørgena. Vulgarismy nijak nenarušují ani nepoškozují text, právě naopak je více odpovídající tomu, jaký vztek Eilert v sobě má:

„*Eilert: Sundej si ty růžový brejle. Nikdo z nás tímhle údolím sraček neprojde bez poskvrny.*“²⁴⁹

[...]

Eilert: Takže je to pravda?! Do prdele... Pan a paní Tesmanovi. Mimísek už je na cestě...“²⁵⁰

[...]

Eilert: Víš, jak to říkají Francouzi. Pute un jour, pute toujours.

Heda: Jednou kurva, vždycky kurva.“²⁵¹

²⁴⁸ JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 78

²⁴⁹ SAAVEDRA, Anna. Cit. d., s. 42.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 46.

²⁵¹ SAAVEDRA, Anna. Cit. d., s. 35.

U této citace si lze rovněž všimnout užitého francouzského výrazu, který následně Heda překládá. Z francouzského jazyka je pak v tomto textu užít ještě výraz *Dolce far niente*²⁵², kterým Heda odkazuje k tomu nic nedělat.

Eilert dále používá jak moderní anglicismy, které jsou užívané současnou společností (*food porno*), tak přímo neologismy v podobě výrazu „*instáč*“ coby instagram, tedy sociální síť, která je poměrně nová, anebo „*čínský smartphone*“:
„*Eilert: Teorie dospělosti. Popík pro nastupující generaci intelektuálních snobů. Bestseller pro arogantní neomarxistické buzničky, které donekonečna studují za peníze svých kapitalistických fotříků, aby mohly bojovat proti systému s čínským smartphonem v kapse a dávat na instáč fotky svého food porna.*“²⁵³

4.9 Shrnutí hlavních rozdílů

Změna u aktualizované verze nastává již v samotném názvu dramatu, ve kterém je zdůrazněno hlavní téma tohoto divadelního textu. Vložená tematika dospělosti se zde vyskytuje zejména formou intertextuálních odkazů, které představují floskule a poučky tematizující hlavní problém společnosti, a sice nerozhodnost a nenaplněnost, která pramení z materiálního přebytku, kdy postavy nevědí, co chtějí. Výraznou revizí pak prošel samotný jazyk, který Saavedra transformovala a uzpůsobila současnému světu, ať už se jedná o vulgarismy, neologismy, či moderní obraty. Jazyk se ovšem nemění jen co do obsahové stránky, nýbrž i po stránce formální, kdy spadá spíše pod atributy divadelního textu, zejména kvůli metatextovým rovinám, prázdným frázím či již zmíněné intertextualitě.

Postavy již nejsou individualitami, ale spíše charaktery a prototypy, se kterými se podle Saavedry většina z nás ztotožní, a proto je příběh svým tématem tak působivý. Největší proměnou však prošla Heda, která nemá dostatek odvahy na to spáchat tak velký čin jako původní Heda Gablerová. Důvodem je distinkce mezi světem v 19. století a dnešním, kdy jsou lidem možnosti otevřené ve všech směrech, jak ženám, tak mužům, což pro aktualizovanou Hedu (postavu) není osvobozující, jelikož je velmi nerozhodná a neví, co chce. „*Moderní evropské ženy, na rozdíl od původní hrdinky, sice už nemusí skrývat svou samostatnost a mohou pracovat*

²⁵² Tamtéž, s. 8.

²⁵³ Tamtéž, s. 34.

a rozhodovat se nezávisle na mužích, nekonečné množství možností ale nemusí přinášet svobodu, sděluje ostravská inscenace. ²⁵⁴ Zato Heda v původním dramatu takové možnosti neměla, a proto raději spáchala sebevraždu. I v aktualizované verzi to vypadá, že příběh bude končit obdobně, nicméně Heda nakonec svou pistolí pokládá vedle sebe a nehnutě stojí uprostřed luxusního, obývacího pokoje. Nešťastná a nenaplněná.

Hlavní struktura děje je v aktualizaci zachována, ovšem vymizel zde jeden z hlavních motivů, a sice ztracení rukopisu Eilerta. Tím Saavedřina aktualizovaná verze částečně ztrácí na dějovosti a do popředí prostupují mezilidské vztahy a téma absentující dospělosti. Díky tomu je text přes polovinu kratší, ale zato, díky svému jazyku, dynamičtější.

²⁵⁴ Česká televize. Nekonečné možnosti neznamenají svobodu, zjišťuje i současná Heda Gablerová [online], 22. 3. 2019, [cit. 14. 4. 2021]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/2766872-nekonecne-moznosti-neznamenaji-svobodu-zjistuje-i-soucasna-heda-gablerova>.

5. Analýza inscenace *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*

Hedu Gablerovou: Teorii dospělosti nastudovalo Divadlo Petra Bezruče v roce 2019 v režii Janky Ryšánek Schmiedtové, tehdy umělecké šéfky tohoto divadla. Jedná se o činoherní inscenaci, ve které je kladen důraz na psychologický propad postav. Dominující složkou je tedy herectví.

V následujících podkapitolách se budu věnovat scénickým složkám a jejich vztahům. Patrice Pavis sice začíná svoji analýzu herectvím, nicméně mi připadá logičtější začít prostorem a scénografií, jelikož je to to první, s čím se divák při příchodu do hlediště seznámí. Co do dramaturgických zásahů, ty jsou zde minimální, převážně se jedná o „kosmetické úpravy“ v podobě vkládání slov, které ale mohou být i samotnou improvizací.

5.1 Prostor a scénografie

Vtáhnutí do samotného děje inscenace napomáhá uspořádání prostoru. V Divadle Petra Bezruče s prostorem a scénou často experimentují²⁵⁵, ani tato inscenace nebyla výjimkou. Jeviště je postavené na opačné straně, než je obvyklé. Scéna zaujímá značnou šíři divadelního sálu, je minimálně navýšena, ale značně napěchována na hlediště.²⁵⁶ Díky tomuto uspořádání je divák postavám mnohem blíže a dochází tak k větší konfrontaci. Jeviště představuje obývací pokoj Tesmanů, který je poněkud prázdný. Vzadu se nachází imaginární koupelna, kuchyň a ložnice, kam postavy opakovaně chodí a divák si je může pouze představit na základě toho, co říkají.

Se scénou a celkovým jevištním prostorem jsou diváci obeznámeni pomocí postavy Juliany, u které divák sleduje její trajektorii. Tento prostor Pavis nazývá „vyjadřovaný/vymezovaný“²⁵⁷ hercem, který vytváří stopu, jež bude přerušena dalším scénickým prvkem. Juliana přichází do bytu, vidí ho poprvé, stejně jako diváci. Následně se rozhlíží, svými grimasami klade důraz na klíčové předměty. Její výrazná mimika v podobě vypoulených očí představuje údiv z nicotného obyváku.

²⁵⁵ Divadlo Petra Bezruče disponuje studiovým prostorem, který lze nazvat tzv. black boxem, to znamená, že elevace jeviště je variabilní, a díky tomu lze dosáhnout jak kukátkového jeviště, navýšení či snížení scény, tak prostoru arény, která představuje propojení jeviště a hlediště s tím, že je scéna situována doprostřed sálu a je obklopena z obou stran diváky (př. *Maryša*).

²⁵⁶ LÍČKA, Milan. *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*. 3. 4. 2019 [online]. *I-divadlo.cz* [cit. 18. 4. 2019]. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/blogy/mgl/heda-gablerova-teorie-dospelosti>.

²⁵⁷ PAVIS, Patrice. Cit. d., s. 243.

Následně chodí kolem gigantické krabice, která je pro Julianu nepochopitelná svou velikostí. Její ironizující pohled pokračuje na atypickou (svým tvarem) chlupatou sedačku, na niž usedá a komentuje byt Tesmanů. Její komentáře pak přeruší vpád běžícího Jørgena.

Scéna Davida Jaroška je provedena velmi minimalistickým způsobem. Jedná se o imitaci severského stylu, který představuje holé stěny, světlé barvy a celkovou chladnost interiéru. Po bocích se tyčí dřevěné dekorační stavby²⁵⁸, které rámují prostor a představují potenciální zdi. Čelní stěna pak představuje bílou plochu, která je rozdělena na obdélníky, jež připomínají tvárnice, což odkazuje na nedodělanost a nezabydlenost místnosti. Juliana to komentuje slovy: „*Bože můj, tolik peněz to stálo a vypadá to jako protiatomový bunkr... To snad není pravda.*“²⁵⁹ Juliana tak explicitně dává najevo, co má divákům daný prostor připomínat.

Jednou z dominant scény je dlouhá, tmavě zelená sedačka, na které se postavy povalují, zejména pak Heda, která se často nudí. Zde také proběhnou klíčové momenty, například milostná scéna mezi Hedou a Eilerem. Napravo se pak nachází obrovská krabice, jež je oblepená nápisy FRAGILE (pozor, křehké). Tuto krabici Eilert v druhé polovině inscenace roztrhne právě při milostném románu s Hedou, kdy zjišťuje, že je těhotná. Tisíce molitanových kousků, které se následně z krabice vysypou, symbolizují marnost a konzum, kdy se lidé utápějí v materialismu a ve výsledku jim to nic nepřináší, stejně tak jako Hedě. V zadní části místnosti se pak nachází skleněné dveře, za nimiž je tapeta s podzimmními stromy. To podle Petry Kupcové symbolizuje melancholické pocity²⁶⁰, které navozují zejména žluto-hnědě zabarvené listy. Pouze bych dodala, že prostor za dveřmi je stěžejní pro konec inscenace. Heda se na scéně nachází sama a prostupuje skrze dveře ven, kde se postupně vytrácí i osvětlená tapeta, a prostor je, kromě velmi slabého nasvícení Hedy, zalitý tmou. To, jak nazírám na tyto skleněné dveře v závěrečné scéně, rozeberu podrobněji v interpretačním závěru.

²⁵⁸ Dekorační stavby Patrice Pavis přebírá ve svém slovníku od Elisabeth Sonrel, která je definuje jako „*dekorace, v níž jsou základní architektonické roviny realizovány v prostoru s přihlédnutím k deformacím vyžadované divadelní perspektivou*“. (Citace SONREL in PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*, s. 56.)

²⁵⁹ SAAVEDRA, Anna. Cit. d., s. 3.

²⁶⁰ KUPCOVÁ, Petra. Kdy (ne)můžeme vystoupit ze své komfortní zóny? 5. 1. 2020 [online]. *Artikl* [cit. 18. 4. 2021]. Dostupné z: <http://artikl.org/divadelni/kdy-nemuzeme-vystoupit-ze-sve-komfortni-zony>.

Podlaha pak představuje světle šedé parkety, které ladí k čelní zdi, jež nese podobnou barvu. Scéna je po celou dobu statická, kromě protržené krabice s molitany a gigantického luxusního lustru, který se objeví po roztržení této krabice, se scéna nezmění.

5.2 Osvětlení

I když je scéna po celou dobu stabilní, svým osvětlením je zároveň dynamická. Se světlem se tu pracuje v rámci budování atmosféry či poukázáním na to, na co se má divák zaměřit (postavy, dekorace). *Light design* je v tomto případě sofistikovaný. V inscenaci se střídá *osvětlení čelní s laterálním*.²⁶¹ Nejčastěji je zde užito osvětlení již zmíněné *čelní*, které zabírá celou šíři jevištního prostoru. V tomto případě není kladen důraz na žádný subjekt či objekt na scéně. Nicméně při tomto typu osvětlení dochází ke střídání intenzity světla, která se proměňuje na základě atmosféry. Jedná se většinou o důvěrné rozhovory mezi postavami, kde je právě ona intenzita snížena a světlo není tak ostré. S čelním středovým osvětlením se pak střídá osvětlení laterální, kdy je osvícena jenom část jeviště, a divák tak mnohem více vnímá dění na scéně. Jako příklad lze uvést scénu s Eilerem, kdy s jeho příchodem zhasínají čelní světla a je osvícena pouze levá část jeviště, tedy zelená pohovka, na které leží Heda. Krabice není vidět, divák tak zapomíná, že tam vůbec nějaká je. Dialog Hedy a Eilera tím působí mnohem intimněji, jelikož prostor se zdá být mnohem komornější a méně rozlehlý. Pak je zde užito světlo, které je namířeno horizontálně s ostrou intenzitou. Příkladem by mohl být opět dialog mezi Hedou a Eilerem (na konci inscenace), kdy je světlo ostře zaměřeno na ně a krabici v horizontální výši, díky čemuž postavy vrhají objemný stín. Tuto krabici při milostné scéně protrhnou. Krabici pak afektovaným způsobem boří a dále roztrhává Eilert, vysypávají se z ní molitanové kousky, do nichž se následně noří. V této chvíli je užito spodní svícení, které míří přímo na onu molitanovou výplň, z které se stává dominanta a vyznění celého příběhu. Metafora konzumu vyzní mnohem výrazněji, než kdyby bylo použito klasické čelní světlo, jež by zabíralo celou scénu.

Spolu s umělým žlutým světlem režisérka pracovala i s barevnými variacemi, které nejenom navozují atmosféru, ale jsou i klíčem k pochopení, co se právě na scéně

²⁶¹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 303–305.

odehrává (sen). Během inscenace je dvakrát použito světlo modré barvy, které se nachází za prosklenými dveřmi. Pavis píše, že studené tóny světla evokují smutek. Záleží také na jasnosti a tónu, které navozují pocity a atmosféru. Barvy podle Pavise „podněcují také bdělé sny a snové představy“²⁶². Tento případ lze označit za *vnitřní prostor*, jelikož divák pozoruje sled Hediny představy. „*Scéna se stává neskutečným prostorem odhalujícím mechanismy snu.*“²⁶³ Modré světlo je zprvu použito u snové vizualizace Hedy. Ta si v této pasáži představuje, jak všechny zavraždí. Spouštěčem této scény je, že si Tea obleče Hediny svatební šaty, což Hedu značně rozhoří. Následně se rozsvítí modré světlo spolu s LED zářivkou, která je umístěna nad dveřmi. Po celou dobu tohoto modrého osvětlení se zhmotňují Hediny myšlenkové pochody. Je třeba zmínit, že v této scéně je světlo ve vzájemném vztahu jak s herectvím, pohybem, tak i hudbou. Všechny tyto složky se vzájemně doplňují a utváří tak hotový celek coby sen. Herectví je v této fázi velmi expresivní až patetické, tempo řeči je pomalé a s ním i pohyb postav, kterému se budu blíže věnovat v analýze herectví. Na pozadí těchto stylizovaných promluv jsou zvuky, které vzdáleně připomínají alarm. Ve druhém případě, kdy je barevné osvětlení použito, se jedná o erotickou scénu mezi Eilerem a Hedou, kde už ovšem žádná LED zářivka nesvítí, nýbrž pouze modré světlo, které je umístěno opět za prosklenými dveřmi. Osvětlení v tomto případě navozuje intimnost a melancholické pocity, jelikož po sobě tyto postavy touží, ale navzdory jejich předchozímu činění se nemohou mít. Tuto scénu pak podtrhuje skladba *Pale Blue Eyes*, která je symbolem neutuchající vášně, ale zároveň bezmoci.

5.3 Hudba

Již na samém začátku představení se ozývají podivné zvuky, které ve mně osobně evokovaly zpomalenou sirénu/alarm. Do těchto zvuků pomalu vstupuje píseň *Pale Blue Eyes* v interpretaci Ivana Achera, jenž hudbu pro tuto inscenaci vytvořil. Píseň i tento zvukový motiv se v inscenaci několikrát opakuje. Nejenom že navozují atmosféru, ale často se objevují v momentech, kdy se Heda psychicky propadá a cítí se bezmocně.

²⁶² PAVIS, Patrice, Cit. d., s. 305.

²⁶³ Tamtéž, s. 248.

Píseň *Pale Blue Eyes* má oproti originálu (skupina *The Velvet Underground*) pomalejší tempo a hlas je celkově hlubší, melodie je interpretována mnohem níž, navíc je protnuta disharmonickými tóny, které se následně objevují během inscenace. Celkové provedení této písně působí oproti originálu žalostně. V *Pale Blue Eyes* se zpívá především o neopětované lásce a touze, což je zrcadlem Hedinych pocitů, jak jsem již během práce zmiňovala. Tato skladba a jednotlivé tóny jsou pak užity mezi jednotlivými dějstvími coby předěl či při zvýraznění Hediny marnosti. Tyto zvuky se pak často repetitivují a navozují tím mnohem mrazivější atmosféru. Dalo by se to označit i jako hudební leitmotiv, jelikož je tato melodie užita vždy v klíčových momentech ve vztahu k Hedě. Například když dostává pistoli od Bracka, který následně odchází, a Heda zůstává s pistolí na scéně sama. Zvuky zdůrazňují její rozporuplné pocity, které Heda dává najevo svým křečovým postojem, jež představují až nepřirozeně vzpřímený sed a zarývající se prsty do sedačky. Pokud bych měla vyzdvihnout jeden moment, kdy je hudba dominantní (v tomto případě i se světlem), jednalo by se o závěrečnou mrazivou scénu, ve které je hudba hlasitější, prolínají se zde hororové melodie s alarmujícími zvuky spolu s písní *Pale Blue Eyes*, která definuje Hediny pocity. Hudba je zesilující, ovšem intenzita světa slábne a celá tato scéna má velmi tíživou a bolestnou atmosféru.

Dále se zde vyskytují zvuky, které vzdáleně připomínají vítr či hororový motiv, jež evokuje (opět) tajemnou atmosféru a zdůrazňuje vážnost repliky. Například Brackovo oznámení, že je Eilert mrtev. Dušan Urban (Brack) navíc své repliky říká v pomalém tempu, což stupňuje, spolu s hororovými zvukovými prvky, zvědavost a napětí.

5.4 Kostýmy a rekvizity/předměty postav

Funkce kostýmů jsou v *Hedě Gablerové: Teorii dospělosti* dvě. Za prvé jsou kostýmy vybrány tak, aby odpovídaly charakteru²⁶⁴ či společenskému postavení, a za druhé pak upřesňují dobu, v níž se inscenace odehrává. Kostýmy jsou u některých postav zveličeny, aby vynikla více jejich osobnost, v případě Hedy se jedná zejména o zdůraznění jejího sociálního postavení. Heda má na sobě zářivě žluté dlouhé šaty a výrazně se tak odlišuje od ostatních. Už jenom nošení těchto šatů v domácím

²⁶⁴ Charakter ve smyslu vlastností a rysů postav.

prostředí charakterizuje Hedu coby rozmazlenou dámu, která si po bytě chodí v těchto luxusních šatech. Heda je zároveň po celou dobu bosa, což symbolizuje bohémský²⁶⁵ a její lehkovážnou povahu. Navíc její kostým výrazně kontrastuje se scénou, která je ve světlých barvách. Pavis upozorňuje, že spolu s kostýmem bychom měli brát v potaz výraz či tvář postavy. Hediny žluté šaty jsou lesklé, ploché, bez dalších barev či vzorů. S tím koresponduje právě i její tvář a vlasy, které jsou uhlazené a působí upraveným dojmem.

S Hediny kostýmem pak z určité části ladí Jørgen, který má na sobě žluté triko a vínový oblek, což naznačuje jistou analogii, která odkazuje na jejich manželství. V souladu s Jørgenovými kostýmy jsou pak jeho učesané vlasy a brýle, které jsou odpovídající jeho kostýmu, brýle navíc zdůrazňují jeho intelekt a zainteresovanost v odborné literatuře. Ve chvíli, kdy Jørgen sportuje, pochopitelně střídá formální oblečení za sportovní, jeho běžecké triko je ovšem opět žluté, tudíž spojitost mezi Hedou a Jørgenem je neustále připomínána.

S Hediny kostýmem jsou už pak ostatní postavy (až na Teu) ve velkém kontrastu, nejvíce postava Juliany, která má oblečení nejenom stylově odlišné, nýbrž i vytahané. Volnější oblečení může sémantizovat Julianinu unavenost z neustálého starání se o svou matku. Juliana má tedy na sobě roztrhané džíny, volnou košili a černé lodičky. Julianin kostým s nadsázkou odráží současný styl, nicméně v této inscenaci je spíše vzorem nevkusy. Opět zde ale shledávám spojitost kostýmu a celkového zevnějšku. Julianina pleť totiž působí unaveným dojmem, rozhodně není tak jemná a přepudrovaná jako pleť u Hedy. To rovněž odkazuje na její obětavost a unavenost, kterou Juliana sama uznává, a označuje se za „*starou, unavenou a nemožnou*“²⁶⁶. Jistý nevkus zobrazuje i Tea, která jej dokonce přiznává ve svých replikách: „[...] *Já vím, myslíš si, že jsem blbá a nemám vkus. A možná jsem blbá a vkus asi taky nemám [...]*“²⁶⁷. Je nutno říct, že Heda dává najevo oběma ženám, že jejich styl oblečení je poněkud staromódní, a proto je také uráží:

„Heda odchází, uvidí na pohovce Julianin kabát.

Heda: Jørgene, co to je? Zase nosíš domů věci od popelnic?“

²⁶⁵ Rozhovor s Jankou Ryšánek SCHMIEDTOVOU, režisérkou inscenace *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*. Online 27. 3. 2021.

²⁶⁶ SAAVEDRA, Anna. Cit. d., s. 40.

²⁶⁷ Tamtéž, s. 39.

Tím dává najevo i nenávist a nechut' vůči Julianě, které Heda v sobě má. Vzorem vkusu je v této inscenaci Heda a její zářivě žluté šaty, které odkazují na její dřívější majetnost.

Tea je oblečena formálněji než Juliana, o to ale mnohem nevkusněji. Má na sobě lesklou světle hnědou košili, kostkované sako hnědé barvy a hnědou sukni. Působí tedy jako šedá myš, která se podřizuje a nechává se využít ve prospěch ostatních (Eilert). Nicméně tento kostým pak střídají lesklé, stříbrné (svatební) šaty, které si půjčila od Hedy. Symbolizuje to i jistou závist, kterou v sobě Tea vůči Hedě má. Na scéně se pak tedy objevují dvě postavy, které mají takto výrazný kostým a jejichž zájem je stejný, obě chtějí Eilerta, ale ani jedna ho nemůže mít. Teyina ženskost je pak zdůrazněna bohatými, vlnitými vlasy, o kterých jsem hovořila v rámci analýzy postav. Tea je tak v kontrastu s Hedou jak povahově, tak vzhledově. Herečka Markéta Matulová má navíc korpulentnější rysy, čímž postava Tey vyniká úplně jinak a odlišuje se tím od Hedy i v tomto směru.

Eilert má na sobě tmavé triko, kostičkované volnější sako a kalhoty hnědé barvy. Do toho černé polobotky a pruhované ponožky, které značí stylovost. Jeho vlasy jsou oproti Jørgenovým rozčuchané, což je opět v souladu s jeho volným oblečením, které symbolizuje pohodlí a komfort, jenž je pro něj důležitý. Eilert je oproti Jørgenovi „pohodář“ a vysoce inteligentní, nepotřebuje tedy svoji chytrost dávat najevo prostřednictvím šatů a upravenosti jako Jørgen.

Petra Kupcová ve své recenzi, s výjimkou Juliany, uvádí, že kostýmy působí jako maškaráda.²⁶⁸ S tím si dovolím polemizovat v rámci Brackova kostýmu. Postava Bracka je oblečena řekla bych „co nejnórmálněji“, jelikož kostým představuje černé sako s bílým trikem a tmavými kalhotami, jež mi nepřipadají nikterak maškarádní. U Bracka je pak zvýrazněna přepychovost zlatými hodinkami a prsteny, které má na obou rukách. Brackův vzhled pak karikuje jeho holá hlava, z které si mnoho postav utahuje, a jeho vizáž, respektive plešatá hlava, se stává předmětem humorných situací a vtipů:

„Brack: Já si vás pamatuju. Vaše krásné vlnité vlasy.

Tea: /rozpačtitě si Bracka prohlíží/ A neměl jste vy taky – vlasy?“²⁶⁹

²⁶⁸ KUPCOVÁ, Petra. Cit. d.

²⁶⁹ SAAVEDRA, Anna. Cit. d., s. 27.

Co se týče předmětů na scéně a jejich využití, nejznatelnější je zde objemná papírová krabice, kterou jsem již zmiňovala. Tato krabice představuje Hediny nevybalené věci. Jakmile se ovšem protrhne, už není pouze znakem nevybalených věcí, nýbrž odkazuje na přesycenou společnost, je metaforou konzumu a kontrastuje s Hedou, která se v tomto množství molitanové suť utápí, a i když má vše, tak o to nestojí. S roztrhlou krabicí se zjevuje další důležitý předmět, a sice luxusní lustr atypického tvaru, který rovněž poukazuje na Hedinu bývalou touhu po majetku a přesvědčení, že peníze nebudou problém. Tento lustr si Heda, podle slov režisérky, pořídila nespíš v New Yorku, kde si myslela, že její unáhlený sňatek bude fungovat. V tom je lustr symbolický – lustr za tisíce do domova, o který už Heda nestojí.²⁷⁰ Pokud jsme coby diváci proměnou předmětu šokováni, lze to označit za metaforický zlom, kdy „*nová identita předmětu přeruší předchozí vedoucí linku a donutí ji vydat se novým směrem*“²⁷¹. Velké množství molitanových kousků je opravdu překvapující, předmět navíc nabývá dalších znaků, jak jsem již zmínila.

Další významnou rekvizitou je pistole, která je hmotným leitmotivem vztahujícím se k vícero postavám. Pistole měla význam již v minulosti, kdy se zastřelil Hedin otec. Štafetu pak přebírá Heda, která jednu z pistolí věnuje Eilertovi. Tuto pistoli ovšem Heda nemá u sebe již od začátku, jako je tomu v původní verzi, nýbrž jí tuto zbraň dá Brack. Ostatní rekvizity a předměty jsou zvoleny ve vztahu k postavám a jejich zálibám (Jørgen – knihy, Brack – telefon, Heda – výkresy, pistole, Tea – nevkusné tašky). Každá z těchto rekvizit divákům opět více přibližuje charakter dané postavy.

5.5 Herectví a pohybová složka

Ladislav Vrchovský ve své recenzi uvádí, že herectví je v této inscenaci, až na dvě symbolistní scény, psychologicko-realistické s mírnou nadsázkou, nad čímž bych se pozastavila. Lze to takto jednoznačně určit? Nevylučují se vzájemně tato označení? Souhlasím, že se zde vyskytuje herectví realisticko-psychologické, ale pouze u jednotlivých postav (Heda, Eilert), u ostatních postav již shledávám

²⁷⁰ Rozhovor s Jankou Ryšánek SCHMIEDTOVOU, režisérkou inscenace *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*. Online 27. 3. 2021.

²⁷¹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Cit. d., s. 301.

zmíněnou nadsázku a karikaturu. Herectví je zároveň expresivní, zejména ve snové pasáži, ve které má herectví spíše symbolistní charakter, jelikož jsou zde vykresleny Hediny představy. Temporytmus je v této části inscenace pomalý, s ním i pohyb herců a jejich mluva. Zpomalení této scény je, podle mého názoru, z důvodu distinkce reality a snovosti. I když je zde užito jiné světlo, divák by nemusel pochopit, že se jedná o surrealistickou scénu, a mohl by to v daný moment brát jako fakt. Petra Kupcová píše²⁷², že se tímto způsobem Ryšánek Schmiedtová odkazuje k filmu, jelikož svými pomalými pohyby, gesty a mluvou připomíná tato část typ filmového záběru zvaný flashback. Nejsem si jista, zda odkazování k filmu není příliš kategorizující pojem, nicméně podobnost s filmovým flashbackem zde je.

Dominantou herectví je dynamický projev a odpovídající gestikulace. Z gest se zde nejvíce vyskytují *indikační gesta*, která zvýrazňují či prodlužují projev.²⁷³ Tato gesta jsou signifikantní pro postavu Jørgena, jehož ztvárňuje Lukáš Melník. Zejména při svých poučkách odkazujících na dospělost využívá tato gesta podtrhující jeho herecký projev. Posléze při rozčilení využívá dynamických gest, která zvýrazňují jeho rozhořčenost a naštvanost vzhledem k Eilertovi, kterého hraje Vojtěch Johaník. Johaník ztvárňuje Eilerta mírně sarkasticky, tím projevuje svoji aroganci vůči Jørgenovi a zároveň tím přitahuje Hedu a Teu. Teu ztvárňuje Markéta Matulová jako nedospělou ženu, která je svým chováním poněkud infantilní. Dokazují to její absurdní dotazy, které Matulová říká s mírnou nadsázkou a karikaturností. Její herecký projev je rovněž velmi proměnlivý, zprvu ztvárňuje Teu coby zranitelnou citlivou ženu, která by pro Eilerta udělala cokoli. Pak se ale vše otáčí a z Tey je rázem sebevědomá žena, která si dovolí urazit Hedu tím, že jí řekne svůj názor. Tea tedy projde vývojem i ve vztahu k Hedě, které se nejdříve bála a zachovávala si od ní jistý distanc. Její hlas je tedy zprvu bojácný, což se pak mění v sebevědomý hlas, který je změněn na základě témbu, jenž je zcela odlišný. Markéta Haroková Julianu ztvárnila spíše naopak. Zprvu působí sebejistě a tak, že má vše pod kontrolou, její hlas a dikce je rázná. Ta se ale proměňuje, jakmile přestane matce píchat inzulin, uvědomuje si, že už tuto situaci nezvládá a následuje patetický pláč, který odpovídá jejímu psychickému rozpoložení. Jediný, kdo je bez větších expresí, je postava Bracka, již ztvárňuje Dušan Urban, který vykreslil tuto postavu svým hlasem a gesty

²⁷² KUPCOVÁ, Petra. Cit. d.

²⁷³ PATRICE, Pavis. *Analýza divadelního představení*, s. 118.

velmi cynicky. Jeho projev zůstává chladný po celou dobu inscenace, temporytmus řeči je spíše pomalý, i to přispívá k jeho sofistikované mluvě a plánu zmocnit se Hedy.

Herečka Magdalena Tkačiková²⁷⁴ vytváří Hedu Gablerovou skrze dynamický projev hlasu a přirozenou mimiku a gestiku. Její distancovanost a chladnost vůči ostatním se láme, jakmile přichází Eilert, pro kterého má Heda slabost. Magdaléně Tkačikové se bezcitná a arogantní Heda podařila vykreslit zejména hlasem, kdy vhodně užívá intonaci, díky které je její mluvený projev barvitější a odpovídá jejím aktuálním emocím. Zejména v dialogu mezi Eilertem je její intonace velmi proměnlivá, jedná se až o naddimenzovanou stylizaci herectví, kdy se střídá vztek, smutek, naivita a pláč. Tkačiková Hediny emoce vyjadřuje různými způsoby podle toho, co zrovna prožívá. Jedná-li se například o hněv, ten je vyjadřován mimikou, výraznými gesty, intenzivním hlasem a pohybem na scéně. Uvedu to na příkladu, kdy Heda oznamuje, že nechce, v tomto blíže nespecifikovaném městě, zůstat, načež jí Jørgen odpoví:

„Jørgen: To přece nejde. Už jsme se tak rozhodli. A musím nastoupit do práce. Platit účty. Hypotéka, pamatuješ? A za pár měsíců – Ted' už nejsme jen my dva. Už si nemůžeme dělat, co chceme. Navíc si to ani nemůžeme dovolit. Už jsme to přece řešili. Kolik by tě v Americe stálo zdravotní pojištění, ultrazvuk, všechna vyšetření, když jsi...“

Připomenutí těhotenství Hedu velmi naštvalo. Svoji rozhořčenost dala najevo velmi dynamickým a důrazným hlasem, který doprovází výrazná gesta, ta konkrétně představují hození Eilertovy knihy na zem. Po tomto aktu následuje ticho a Hedino naštvání proto vyzní mnohem víc. Zde se utvrzuje Pavisova teze „výpověď nejlépe vyzní prostřednictvím protikladných vjemů: ticho/promluva“²⁷⁵. Tkačiková hraje všemi smysly a její emoce nabývají autentického rázu a psychologizace, která představuje její postupné propadání a zoufalost. To, že je herectví, zejména u Tkačikové, zdařilé, potvrzují mnohé kritiky a recenze. Nejvýstižněji herectví Hedy popisuje Evelína Vaněk Síčová v recenzi *Adaptace Ibsenovy Hedy Gablerové mrazí svou provokací, a to hlavně díky důvtipným zásahům Anny Saavedry*, ve které Vaněk Síčová píše: „Magdaléna doprovází svou Hedu s nonšalantní grácií, kterou si

²⁷⁴ Magdaléna Tkačiková získala za svůj mimořádný jevištní výkon v roli Hedy širší nominaci na cenu Thálie 2018. (Dostupné z: <http://www.bezruc.cz/hra/o-cem-sni-heda-gablerova/>).

²⁷⁵ PATRICE, Pavis. *Analýza divadelního představení*. Cit. d., s. 230.

*Ibsenova hrdinka zaslouží a kterou také dostává v plné míře. Společně s Magdaleninými mimickými gesty na úrovni pokerového hráče a ironií okořeněným projevem se právem dostává na seznam literárních femme fatale.*²⁷⁶

Psychologizaci postav aktéři ztvárňují pomalým tempem mluvy, během které často dělají pauzy. Pauza pak v tomto ohledu není jen prázdným místem, nýbrž je spolubudovatelem napětí a vyznění marnosti postav, jejich přemýšlení nad životem a co od něj vůbec chtějí. Co se týče samotných etap herectví, tak z výše uvedené analýzy vyplývá, že herci prochází všemi fázemi a v postavách po celou dobu zůstávají a jsou s nimi značně sžiti.

I když se jedná o činoherní inscenaci, je třeba neopomenout jednu velmi významnou, byť krátkou pasáž, která nestojí na verbálním projevu, nýbrž na pohybu postav. Tato scéna je symbolicko-metaforická, svým provedením vyčnívá z celé inscenace a odkazuje na vášně Eilerta a Hedy. Jedná se o milostnou scénu mezi těmito dvěma postavami, která končí právě roztrhnutím již zmíněné krabice. Postavy těmito pohybovými kreacemi znázorňují touhu a milostné plotky mezi sebou. Postavy si zprvu uhýbají, Barbora Sedláková jejich úhyby ve své recenzi přirovnává ke hře kočky s myší²⁷⁷, což je navzdory vzájemným úhybům přesné pojmenování. Tyto úhyby se ale po chvíli mění a postavy jsou rázem jako jedno tělo. Tuto vášnivou scénu přeruší Eilertovo zjištění, že je Heda těhotná. Následně se s tím protrhává i krabice a Eilert se utápí v molitanových kouscích.

5.6 Interpretační závěr

Inscenace, ale i samotný text, je velmi rezonující látkou, která představuje určitou fázi, do které může dojít každý z nás. Diváci jsou s postavami konfrontováni díky již zmíněné intimitě prostoru, stoupající expresi herectví či samotným tématem.

Hlavní umělecký záměr shledávám v metaforickém pojetí výše zmíněných scén, které (nejenom) prostřednictvím dekorací a předmětů odkazují na hlavní téma. Nejenže se téma vyskytuje v samotných replikách textu, nýbrž se Ryšánek

²⁷⁶ SÍČOVÁ VANĚK, Evelína. Adaptace Ibsenovy Hedy Gablerové mrazí svou provokací, a to hlavně díky důvtipným zásahům Anny Saavedry. 16. 3. 2019 [online]. *Ostravan.cz* [cit. 29. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/55368/adaptace-ibsenovy-hedy-gablerove-mrazi-svou-provokaci-a-to-hlavne-diky-duvtipnym-zasahum-anny-saavedry/>.

²⁷⁷ SEDLÁKOVÁ, Barbora. Ostravský nájezd na Prahu (No. 3) 4. 11. 2019 [online]. *Divadelní noviny* [cit. 18. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/ostravsky-najezd-na-prahu-no-3>.

Schmiedtové povedlo velmi efektivním způsobem zobrazit tuto vyprázdňenost postav skrze scénu a předměty, které mimo jiné vždy konzultovala s Davidem Janoškem. V této inscenaci je největší metafora rozkryta až na téměř samotném závěru, o to více pak vyzní. Jak jsem již několikrát zmínila, krabice spolu s molitanovými kousky definuje nadbytek možností, kým být a co dělat. Přepychový, moderní lustr, u kterého se nachází Heda, Eilert a spousta molitanové suť, symbolizuje, že i přesto, že jsme zasypáni bohatstvím a všudypřítomným materialismem, neznamená to naplněnost a spokojenost v životě, i když se to na první pohled může zdát. I Heda věřila, že jí peníze a materialismus uspokojí, nicméně pak přichází Eilert a její nezkrotná láska k němu je zpět a chce jediné – Eilerta Løvborga.

Nejúdernější z celé inscenace pro mě byla závěrečná scéna, a proto si dovoluji zopakovat to, co již částečně zaznělo. Závěrečný moment je pro mě nejsilnější zejména díky vystihující mrazivé hudbě prolínající se se zvuky sirén a smutnou skladbou *Pale Blue Eyes*. V této scéně se navíc Heda (Magdaléna Tkačiková) velmi pomalým způsobem pohybuje na scéně, zvedá se ze země, ze které bere pistoli (již jí dal Brack), a doslova proplouvá po jevišti. Jakmile Heda vykročí za prosklené dveře, tak zhasíná laterální osvětlení, na Hedu je namířeno pouze slabé světlo, které zabírá opravdu minimální část jejího těla. Heda míří pistolí ke spánku, nicméně jej následně obrací, s tím i zhasíná světlo, ale hudba několik málo vteřin ještě pokračuje. Divák má tak možnost zůstat dále v příběhu Hedy a přemýšlet nad tím, co bude dál.

Další metaforu vnímám právě v oné překračující hranici, kdy Heda opouští obývací místnost a prochází skrze skleněné dveře, které následně zasouvá, a diváci ji vidí přes sklo. Heda na sebe za tímto prostorem míří zbraní, což zobrazuje Ibsenovu symboliku, kdy se, jak píše Drozd „*interiéry pro postavy stávají tísnivým vězením, vykročit z nich ovšem znamená jít na smrt.*“²⁷⁸ Heda vykračuje dveřmi ven, do exteriéru, kdy to vypadá, že se zastřelí. Tento záměr je navíc dramaturgicko-režijní, jelikož ve hře Anny Saavedry Heda stojí uprostřed pokoje, nikoliv za skleněnými dveřmi. Tento způsob zakončení je mnohem efektivnější, navíc v divákovi vyvolává otázky, co bude se samotnou Hedou. Anebo jak píše Barbora Sedláková: „*Co když pokračování v životě jako dosud představuje pro Hedu ještě větší trest než sebevražda?*“²⁷⁹ Na to bych odpověděla jediné: Heda ví, že žít v konvenčním světě

²⁷⁸ DROZD, David. Cit. d., s. 49.

²⁷⁹ SEDLÁKOVÁ, Barbora. Ostravský nájezd na Prahu (no. 3). 4. 11. 2019 [online]. *Divadelní noviny* [cit. 29. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/ostravsky-najezd-na-prahu-no-3>.

plném očekávání a starostí je pro ni mnohem těžší než zemřít, nicméně současné Hedě chybí právě ona odvaha a rozhodnost udělat tento velký čin v podobě sebevraždy.

Závěr

Cílem této bakalářské práce byla komparace a analýza her *Heda Gablerová* a *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*, na které jsem mimo jiné nahlížela i skrze gender problematiku, která je v obou dílech akcentována. K tomu, abych mohla porovnat obě tato díla a porozumět jim, bylo potřeba nastínit kontext tvorby Ibsena, ale i Saavedry a Ryšánek Schmiedtové. Co se Ibsena týká, ten žil a tvořil v době, kdy se šířila filozofie Nietzscheho, který byl silně antifeministický a nezastával emancipaci ženy. I to mohlo tehdy Ibsena značně vyprovokovat k tomu, aby napsal takto kontroverzní hru, která bude pojednávat o protikonvenční ženě, která se raději zastřelí, než aby musela žít v patriarchálním světě. Není to ale pouze Heda, která jde proti radikálnímu smýšlení Nietzscheho, nýbrž i Tesman, u kterého, jak jsem již psala, absentují mužské rysy. Ibsen byl velmi odvážný svými tématy a nebál se jít proti filozofii, která na sklonku 19. století panovala. V původní Hedě (postavě) je rovněž silně obsažen individualismus, jenž je zrcadlem renesančního a antického umění, s kterým se Ibsen seznámil v Římě. Všechny tyto aspekty, které jsem zde zmínila, spoluovlivňují výsledný dramatický text původní *Hedy Gablerové*.

Mým cílem bylo tedy prozkoumat, jak s těmito aspekty pracovala Saavedra, která, jak už je z předchozích kapitol zřejmé, text značně modifikovala. Jednou z primárních změn, jak už sám název napovídá, je vnesení nového tématu, které se dotýká zejména dnešních mileniálů žijících v materiálním přebytku a přemýšlejí, co se životem. Toto téma Saavedra nastoluje nejenom prostřednictvím dialogů, nýbrž i za pomoci poetické funkce řeči, tedy intertextuality (postava Petra Pan, citace z písně *Tma*). A právě řeč, respektive jazyk, je ze všech znaků v této aktualizaci nejvíce proměněn. Svými moderními výrazy zahrnujícími jak neologismy, tak vulgarismy, je jazyk výrazně odlišen. Výše zmíněná intertextualita je navíc znakem divadelního textu, tudíž se zde odráží i postdramatické tendence a Saavedra tím text oblékla do nového současného hávu co do obsahu i formy. Tím jsem si zároveň zodpověděla výzkumnou otázku, v jakém aspektu se odlišnost projevuje nejvíce. Co se samotných postav týká, je nejvíce transformována Heda, která již nezastupuje průbojnou postavu, jež dokáže vzdorovat, nýbrž zobrazuje zbabělou ženu, která si není ničím jistá. To se projevuje zejména na samotném konci Saavedřina divadelního textu, kdy Heda pokládá pistoli vedle sebe, což je další distinkcí mezi původní a aktualizovanou verzí, jelikož Ibsenova Heda na závěr umírá. Pokud to tedy shrnu, *Heda Gablerová*:

Teorie dospělosti se odlišuje převážně jazykem, postavou Hedy, vměstnáním nového tématu, změnou útulného prostoru na chladný a vynecháním hlavního motivu, který spočíval ve ztrátě Eilertova rukopisu. Tímto tedy zodpovídám na svoji druhou otázku, čím vším se aktualizovaná verze od původní liší.

V úvodu jsem také deklarovala, že na díla budu nazírat skrze gender problematiku. Ta je v obou dílech velmi tematizována, ovšem v textu Saavedry je to zdůrazněné apelem a doléháním na Hedu ze strany Juliany. V obou dílech má Heda nevyrovnanou *genderovou identitu*, která pramení z výchovy otcem a absence matky. Může tedy jít o nepřekonaný oidipovský, respektive lépe řečeno Elektriin, komplex, který se vyznačuje rivalitou vůči stejnému pohlaví. Pokud totiž Heda neměla matku, je možné, že v ní tento komplex stále přetrvává a je „nedořešen“, a z toho pak pramení její rivalita vůči Tee a Julianě.

Co se týče převedení textu na jeviště Divadla Petra Bezruče, nejedná se pouze o tematizování dospělosti, konzumu a nerozhodnosti skrze verbální projev, nýbrž se Ryšánek Schmiedtové podařilo metaforizovat onen materialismus a marnost skrze předměty na scéně (krabice s molitanovými kousky). Inscenace je sama o sobě dynamická a úderná, zejména díky autentickému herectví, které je v určitých částech inscenace expresivní a karikaturní. Všechny složky v inscenaci spolu souvisí a vzájemně se doplňují či mezi sebou kontrastují. Ať už se jedná o chladnou scénu, která nás odkazuje k severskému stylu, či mrazivou hudbu Ivana Achera, díky které divák proniká do nitra postav. V chladně pojaté scéně vyčnívá Heda svými zářivými šaty, kterými jasně dává najevo, že byla zvyklá na jiné sociální a majetkové poměry, které jí ovšem Tesman v takovém měřítku, jako by si Heda přála, nemůže dopřát.

Obecně jsou Ibsenova díla, jak jsem již naznačila v úvodu, velmi aktuální i dnes. Skrývají v sobě množství metafor a hlubších významů, které nemusí být na první pohled znát, a i to je důvodem mých sympatií k jeho hrám. Text je možné si vyložit hned několika způsoby, ovšem nikdo se ještě nepokusil ho takovým způsobem přepracovat a využít *Hedu Gablerovou* ve prospěch tematizování dnešní doby. Janka Ryšánek Schmiedtová sama řekla, že s Annou Saavedrou hledaly takovou látku, ve které bude přítomno téma nedocení a zejména nenaplnění. I přes tato témata objevující se již v původní *Hedě Gablerové* Saavedra hru značným způsobem modifikovala, nicméně nutno podotknout, že se nejedná o křečovité zpracování, které by obsahovalo prvoplánové myšlenky, nýbrž jsou zde promyšlené

a vypointované scény a sofistikovaná psychologizace Hedy, a nejenom jí. Hlavní téma i Ibsenovo sdělení je tak, i přes aktualizaci, zachováno. Janka Ryšánek Schmiedtová k tomu sama říká: „*Braly jsme to jako hold autorovi, který se nebál přinést do staré rigidní společnosti tak ostré, palčivé a tehdy ne zcela doceněné téma.*“²⁸⁰ Dnes jsou v naší zemi Ibsenovy hry sice velmi docenované a hrané, ale málokterý dramatik či dramaturg si dovolí přepsat takového velikána, jako byl právě Ibsen. O to více si cením toho, že i přes takto radikální úpravy je text stále nosný, dynamický a možná i bolestivější, protože jak říká režisérka Janka Ryšánek Schmiedtová: „*Postupem času mi ale došlo, že do stadia Hedy Gablerové může skutečně dojít každý z nás. Zvláště v době, kdy se mnoho lidí baví zážitky tak intenzivně, až se ubaví k smrti.*“²⁸¹

²⁸⁰ Rozhovor s Jankou RYŠÁNEK SCHMIEDTOVOU, režisérkou inscenace *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*. Online 27. 3. 2021.

²⁸¹ Citace RYŠÁNEK SCHMIEDTOVÉ In SAAVEDRA, Anna. Divadelní program. Cit. d.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. Česká televize. Nekonečné možnosti neznamenají svobodu, zjišťuje i současná Heda Gablerová [online], 22. 3. 2019, [cit. 14. 4. 2021]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/2766872-nekonecne-moznosti-neznamenaji-svobodu-zjistuje-i-soucasna-heda-gablerova>.
2. Divadlo Petra Bezruče. Internetové stránky inscenace *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*, [online]. Dostupné z: <http://www.bezrucic.cz/hra/o-cem-sni-heda-gablerova/>.
3. IBSEN, Henrik. *Heda Gablerová: hra ve 4 dějstvích*. Praha: Dilia, 1981.
4. KUPCOVÁ, Petra. Kdy (ne)můžeme vystoupit ze své komfortní zóny? 5. 1. 2020 [online]. *Artikl* [cit. 18. 4. 2021]. Dostupné z: <http://artikl.org/divadelni/kdy-nemuzeme-vystoupit-ze-sve-komfortni-zony>.
5. LÍČKA, Milan. Heda Gablerová: Teorie dospělosti. 3. 4. 2019 [online]. *I-divadlo.cz* [cit. 18. 4. 2019]. Dostupné z: <https://www.idivadlo.cz/blogy/mgl/heda-gablerova-teorie-dospelosti>.
6. SAAVEDRA, Anna. *Heda Gablerová: Teorie dospělosti* [divadelní scénář]. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 2018. Kopie je uložena v osobním archivu autorky.
7. SAAVEDRA, Anna. *Heda Gablerová: Teorie dospělosti* [divadelní inscenace]. Režie: Janka Ryšánek Schmiedtová. Divadlo Petra Bezruče v Ostravě, premiéra 15. března 2019. Zhlédnuto 2. října 2020.
8. SAAVEDRA, Anna. *Heda Gablerová: Teorie dospělosti* [divadelní záznam]. Archiv Divadla Petra Bezruče. Režie a střih záznamu: Jiří Neuwirth. Záznam pořízen 9. dubna 2019.
9. SAAVEDRA, Anna. *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*. Divadelní program. Divadlo Petra Bezruče v Ostravě, premiéra 15. března 2019.
10. SEDLÁKOVÁ, Barbora. Ostravský nájezd na Prahu (No. 3) 4. 11. 2019 [online]. *Divadelní noviny* [cit. 18. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/ostravsky-najezd-na-prahu-no-3>.
11. Rozhovor s Jankou Ryšánek SCHMIEDTOVOU, režisérkou inscenace *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*. Online 27. 3. 2021.

12. SÍČOVÁ VANĚK, Evelína. Adaptace Ibsenovy Hedy Gablerové mrazí svou provokací, a to hlavně díky důvtipným zásahům Anny Saavedry. 16. 3. 2019 [online]. *Ostravan.cz* [cit. 29. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/55368/adaptace-ibsenovy-hedy-gablerove-mrazi-svou-provokaci-a-to-hlavne-diky-duvtipnym-zasahum-anny-saavedry/>.
13. SOPROVÁ, Jana. Dohlédni dna ženské duše, 2020 *Divadelní noviny* [online]. [cit. 30. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/dum-bernardy-alby-recenze>.
14. VRCHOVSKÝ, Ladislav. Janka Ryšánek Schmiedtová: Snažíme se, aby Bezruči byli divadlem, které se nebojí nových věcí, 2018 *OSTRAVAN.CZ* [online]. [cit. 29. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/52097/janka-rysanek-schmiedtova-snazime-se-aby-bezrucci-byli-divadlem-ktere-se-neboji-novych-veci/>.

Literatura

15. ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přeložil František Groh. Praha: Gryf 1993. ISBN 80-85829-01-0.
16. BAHNÍK, Václav. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974. Národní knihovna České republiky – Knihovní fondy a služby.
17. BERKOVSKIJ, Naum Jakovlevič. *Eseje o tragédii*. Přeložila Věra JUNGMANNOVÁ a Eva SGALLOVÁ. Praha: Orbis, 1962. Knihovna divadelní tvorby.
18. BJÖRKLUND, Jenny. Playing with Pistols: Female Masculinity in Henrik Ibsen's *Hedda Gabler*. *Scandinavian Studies*, vol. 88, no. 1, 2016, pp. 1–16. [cit. 13. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5406/scanstud.88.1.1.pdf?refreqid=excelsior%3Aec6dbdd90e28714998eba667aa675606>
19. BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Přeložil Milan Lukeš. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 1999. ISBN 80-70008-096-5.
20. BUTLER, Judith. *Trampoty s rodem – feminizmus a podrývanie identity*. Bratislava: Aspekt, 2015. ISBN 978-80-8151-028-1.
21. DROZD, David. *Kapitoly z teorie dramatu: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3642-5.

22. FEKAR, Vladimír. Henrik Ibsen, Heda Gablerová, 2000 [online]. *Severskelisty.cz* [cit. 28. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.severskelisty.cz/kultura/kult0135.php>.
23. FIGUEIREDO, Ivo de. *Henrik Ibsen: člověk a maska*. Přeložila Karolína STEHLÍKOVÁ. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. ISBN 978-80-246-2946-9.
24. FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Přeložil Jaroslav ŽERT. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. Knihovna divadelního prostoru.
25. HEŠKOVÁ, Klára. Ženská tělesnost v súčasnom tanci a performance [online]. Olomouc, 2018 [cit. 10. 4. 2021]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/srk7xc/>. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.
26. HUMPÁL, Martin, Helena KADEČKOVÁ a Viola PARENTEČAPKOVÁ. *Moderní skandinávské literatury 1870-2000*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1174-0.
27. JIROUSCHKOVÁ, Karolína. Osobnost Judith Butler v kontextu její práce. *MedKult*, 2017 [online]. [cit. 10. 4. 2021]. Dostupné z: <http://medkult.upmedia.cz/2017/02/05/osobnost-judith-butler-v-kontextu-jeji-prace/>.
28. JUNGMANNOVÁ, Lenka. Co se stalo, když Nora poprvé opustila manžela, aneb Ibsenova Nora jako feministický diskurs In: CEJPEK, Václav, STEHLÍKOVÁ, Karolína (ed.). *Ipsa ipsa Ibsen: sborník ibsenovských studií*. Soběslav: Elg, 2006. Gaupe ISBN: 80-239-6129-2.
29. LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.
30. LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987. Estetika divadelní a filmové tvorby.
31. MAREŠOVÁ, Petra. *Hlavní tendence ve vývoji německého politického dramatu s důrazem na současné drama* [online]. Praha, 2018 [cit. 10. 4. 2021]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/105447/>. Disertační. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy.

32. MCROBBIE, Angela. *Aktuální témata kulturních studií*. Přeložila Denisa ŠMEJKALOVÁ. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-156-5.
33. MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. Theatrologica. ISBN 978-80-200-3108-2.
34. NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra: kniha pro všechny a pro nikoho*. 6. vyd., v Odeonu 2. vyd. Přeložil Otokar FISCHER. Praha: Odeon, 1968. Světová četba (Odeon).
35. NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993. Estetická řada.
36. OAKLEY, Ann. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-403-6.
37. PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2020. ISBN 978-80-7331-549-8.
38. PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
39. PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000* [online]. Brno, 2012 [cit. 10. 4. 2021]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/zekto/Disertace_Pavlisova.pdf. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.
40. PITHARTOVÁ, Jana. *Na slovíčko s Jankou Ryšánek Schmiedtovou. Východočeské divadlo Pardubice, 2020* [online]. [cit. 29. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.vcd.cz/clanek/na-slovicko-s-jankou-rysanek-schmiedtovou>.
41. SAAVEDRA, Anna. *Kuřačky a spasitelky. Dilia* [online]. 2012. Elektronická verze ve vlastnictví *Dilia*.
42. STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. 7., přeprac. a rozš. vyd. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2000. ISBN 80-7192-500-4.
43. SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969. Knižnica estetického vzdelania.
44. ŠESTÁKOVÁ, Jana. *Otázky krásy a dobra v próze O. Wildea* [online]. České Budějovice, 2010 [cit. 21. 4. 2021]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/vhn6ye/>. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Kamila Vránková, Ph.D.

45. TESAŘ, Milan. CERMAQUE: Teorie dospělosti, 11/2018. [cit. 28. 4. 2021]. *Kulturní magazín Uni*. Dostupné z: <https://www.magazinuni.cz/hudba/cermaque-teorie-dospelosti>.
46. VOŠMIK, Josef. „Jiná“ Heda Gablerová. *Rovné příležitosti v souvislostech* [online]. 31. 8. 2016 [cit. 13. 4. 2021]. Dostupné z: <https://zpravodaj.gendersudies.cz/cz/clanek/jina-heda-gablerova>.
47. VRCHOVSKÝ, Ladislav. Pěkně podle Čechova. *Divadelní noviny*, 2012 [online]. [cit. 30. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/pekne-podle-cechova>.
48. ZÁBRODSKÁ, Kateřina. *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*. Praha: Academia, 2009. Průhledy (Academia). ISBN 978-80-200-1752-9.

Přílohy

Příloha č. 1: Realizační tým a obsazení

Divadlo Petra Bezruče

Název inscenace: Heda Gablerová: Teorie dospělosti

Autoři: Henrik Ibsen, Anna Saavedra

Citovaný překlad: František Fröhlich

Režie: Janka Ryšánek Schmiedtová

Dramaturgie: Kateřina Menclerová

Výprava: David Janošek

Hudba: Ivan Acher

Pohybová spolupráce: Adéla Laštovková Stodolová

Osoby a obsazení:

Jørgen Tesman: Lukáš Melník

Heda Tesmanová, dříve Gablerová: Magdaléna Tkačíková

Juliana Tesmanová: Markéta Haroková

Tea Elvstedová: Markéta Matulová

Eilert Løvborg: Vojtěch Johaník

JUDr. Brack: Dušan Urban

Premiéra: 15. března 2019. Derniéra: 12. dubna 2021 (v podobě rozhlasové úpravy na Rádiu Kašpar), poslední uvedení s diváky: rok 2020.

Příloha č. 2: Fotodokumentace



Magdaléna Tkačíková jako Heda Gablerová. Foto: Lukáš Horký, zdroj: <http://www.bezrucy.cz/podklady-pro-media/#hedagablerova>.



Markéta Matulová jako Tea Elvstedová. Foto: Lukáš Horký, zdroj: <http://www.bezrucy.cz/podklady-pro-media/#hedagablerova>.



Eilert (Vojtěch Johaník) líčí Jørgenovi (Lukáš Melník) téma nové knihy, kterou hodlá napsat. Foto: Lukáš Horký, zdroj: <http://www.bezrucici.cz/podklady-pro-media/#hedagablerova>.



Jørgen (Lukáš Melník) odkazuje na neomezené možnosti, kým být a co dělat přirovnáním k Petru Panovi, vpravo Juliana Tesmanová (Markéta Haroková). Foto pořízeno ze záznamu, uloženo v osobním archivu autorky.



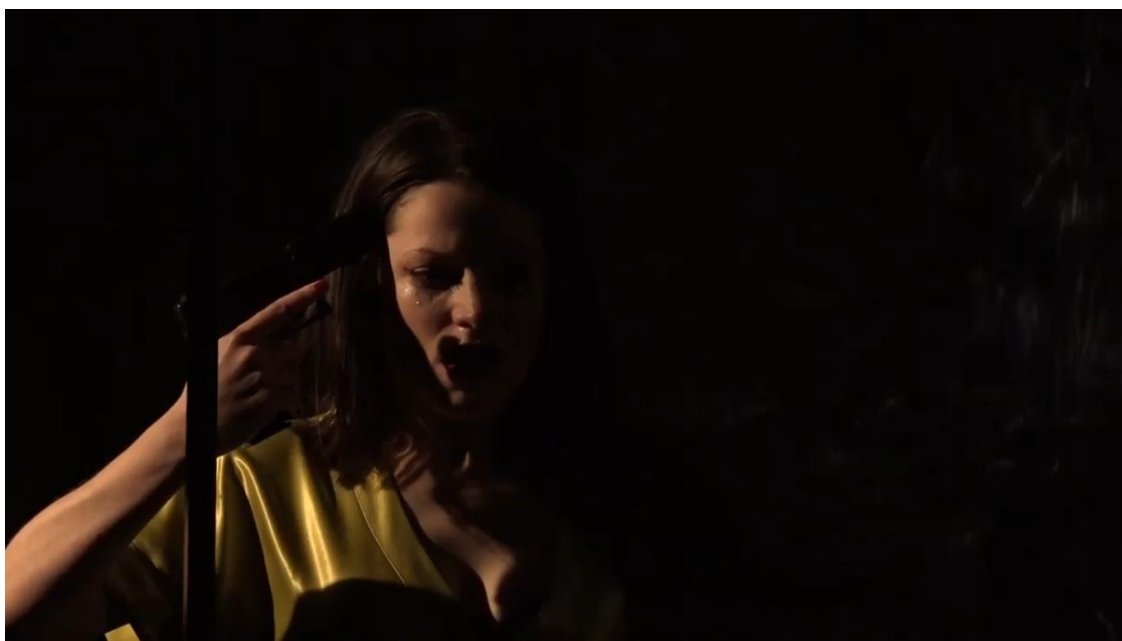
Heda Gablerová (Magdaléna Tkačíková) a Eilert (Vojtěch Johaník). Milostná scéna. Foto pořízeno ze záznamu, uloženo v osobním archivu autorky.



Ležící Eilert (Vojtěch Johaník) v molitanové suti. Foto pořízeno ze záznamu, uloženo v osobním archivu autorky.



Heda Gablerová (Magdaléna Tkačíková) spolu s moderním svítidlem a roztrženou krabicí symbolizují marnost a vyprázdňenost. Foto pořízeno ze záznamu, uloženo v osobním archivu autorky.



Téměř závěrečný moment, ve kterém to vypadá, že inscenace skončí podle Ibsenovy předlohy, nicméně Heda (Magdaléna Tkačíková) vzápětí pistolí obrací. Foto pořízeno ze záznamu, uloženo v osobním archivu autorky.

NÁZEV:

Komparace a analýza Hedy Gablerové Henrika Ibsena a její aktualizované verze z Divadla Petra Bezruče

AUTOR:

Tereza Vaščáková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce zkoumá rozdíly mezi původním dramatem *Heda Gablerová* norského dramatika Henrika Ibsena a její aktualizované verze *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*, kterou napsala dramatička Anna Saavedra pro Divadlo Petra Bezruče. Před samotnou komparací se práce soustředí na kontext původní *Hedy Gablerové*, mapuje dobu, v níž Ibsen žil, a zkoumá, co ho k napsání této hry vedlo a zároveň ovlivnilo. Krátký exkurz je i v rámci tvorby dramatičky Anny Saavedry, režisérky Janky Ryšánek Schmiedtové a Divadla Petra Bezruče. V hlavní části práce jsou pak obě tato díla komparována pomocí sémioticko-strukturální a následně diskurzivně-komparativní metody s akcentací na gender problematiku, která je v obou textech zastoupena. V další části je pak pozornost soustředěna na analýzu inscenace *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*, u které je také využita sémioticko-strukturální analýza, která se zabývá vybranými složkami divadelního představení.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Heda Gablerová, Heda Gablerová: Teorie dospělosti, Henrik Ibsen, aktualizace, gender problematika, Divadlo Petra Bezruče

TITLE:

A Comparison and Analysis of Henrik Ibsen's *Hedda Gabler* and Its Updated Version from Petr Bezruč Theatre

AUTHOR:

Tereza Vaščáková

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRACT:

The bachelor thesis surveys the difference between the original drama *Hedda Gabler* by a Norwegian dramatist Henrik Ibsen and its updated version *Heda Gablerová: Teorie dospělosti* by a dramatist Anna Saavedra for Petr Bezruč Theatre. Before the comparison itself, the thesis focuses on a context of original *Hedda Gabler*, it maps out the time in which Ibsen lived and it surveys the reasons why he wrote the drama and in the same time what influenced him. There is also a short excursion into the work of a dramatist Anna Saavedra, a director Janka Ryšánek Schmiedtová as well as Petr Bezruč Theatre. In the main part of the thesis, these two dramas are compared through a semiotic-structured and then comparative-discourse methods with an accent on a gender issue which is present in both texts. In the following part of the thesis, the attention is focused on *Heda Gablerová: Teorie dospělosti* production, where the semiotic-structural analysis is used as well, which deals with selected components of the theatre performance.

KEYWORDS:

Hedda Gabler, *Heda Gablerová: Teorie dospělosti* (*Hedda Gabler: The Theory of Maturity*), Henrik Ibsen, update, gender issue, Petr Bezruč Theatre