

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Úkaz Jedermann: Diskurzivní analýza

Denisa Kupsová

Katedra divadelních a filmových studií

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

Studijní program: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová
studia

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Úkaz Jedermann: Diskurzivní analýza* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 3.5. 2021

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D, vedoucí mé bakalářské práce, za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce, a také za zprostředkování divadelních textů k mé analýze.

Obsah

Úvod	5
Metodologie, kritika pramenů a literatury	7
1. Teoretické koncepty využívané v analytické kapitole.....	11
1.1. Časoprostor	11
1.2. Text a jazyk.....	12
1.3. Postavy.....	13
1.4. Tematizovaná problematika a její reprezentace.....	15
1.4.1. Logika proměn podle Pavla Janouška.....	15
2. Vnímání smrti napříč klíčovými historickými etapami.....	18
2.1. Pět modelů smrti podle Philippa Arièse.....	19
2.2. Období středověku	20
2.3. Období novověku.....	22
2.4. Období současnosti	24
2.5. Pět fází procesu umírání.....	25
2.6. Příklad tematizace smrti v moderní dramatice.....	26
2.6.1. Maurice Maeterlinck - Vetřelkyně, Slepci a Vnitro.....	26
2.6.2. Hugo von Hofmannsthal – Člověk a smrt.....	27
2.6.3. Eugène Ionesco – Král umírá.....	28
3. Texty s explicitním výskytem postavy Everymana / Jedermann.....	30
3.1. Diskurzivita rakouského národa v jeho vztahu k Jedermannovi a ke smrti	30
3.2. Časoprostor	31
3.3. Text a jazyk.....	32
3.4. Postavy.....	34
3.4.1. Postava Everymana/Jedermann.....	34
3.4.2. Postava smrti.....	36
3.4.3. Ostatní postavy.....	37
3.5. Vnímání smrti	39
3.6. Tematizované společenské problémy a jejich reprezentace.....	42
3.7. Shrnutí.....	45
Závěr	47
Seznam použitých pramenů a literatury.....	49

Úvod

Středověká moralita *Everyman* je inspirací pro mnoho evropských děl. Mé první setkání s tímto textem proběhlo již v prvním ročníku studia na vysoké škole, kdy mě zaujalo téma člověka, čelícího smrti ve svých posledních okamžicích života, jenž má nečekaně skončit. Tento motiv dle všeho zaujal také rakouského literáta Hugo von Hofmannsthal, který pod vlivem jeho inspirace napsal na začátku 20. století dramatický text *Jedermann*, který se v rakouském prostředí stal kultovním, což dokazuje fakt, že se s ním každý rok zahajuje Salzburger Festspiele.¹ Na přelomu 20. a 21. století napsal Felix Mitterer své dílo *Pan Jedermann*, jemuž dal autor zmodernizovanou podobu. K největšímu přerodu ovšem došlo v roce 2018, kdy napsal Ferdinand Schmalz, jeden z nejvýraznějších představitelů současné rakouské dramatiky, pro vídeňský Burgtheater divadelní text *jedermann (stirbt)*, který pojímá jedermannovský motiv svéráznou, svěží poetikou. Ve své práci se pokusím postihnout dlouhou cestu, kterou motiv urazil ze středověku, přes dvacáté století, do století jednadvacátého.

Podobně dlouhou cestu urazila také sama smrt a její pojetí. Od jejího zobrazení jakožto nedílné součásti lidského života, na kterou se musí každý připravit a pomýšlet na ní celý život, až po tabuizovaného strašáka, kterého je lepší vyhostit z domu do prostředí nemocnice, kde nám sejde z očí. Tato proměna smrti se úzce pojí s jedermannovským principem napříč dramatickými díly, ve kterých je tematizován její příchod či personifikované pojetí. Primárním objektem mého zkoumání je ovšem především to, jak je v textech modifikováno vnímání smrti člověkem, který na ni nebyl připraven.

Jak jsem již naznačila, v moderní době dochází k tabuizaci smrti, která vyplývá z lidského strachu. O smrti se ve společnosti nemluví, nepíše a během života se na ní pokud možno nepomýšlí. Možná i tento zamítavý přístup veřejnosti zapříčinil i můj strach. S pomyslením na smrt se u mě pojí spousta nepříjemných psychických a fyzických projevů, jako je pocení rukou či velká panika, a věřím, že má tyto projevy drtivá většina dnešní společnosti, která se smrti a všeho kolem ní straní. Tím

¹ Jedná se o Salcburský hudební festival, který se koná pravidelně každé léto již od roku 1920, a jehož zakladatelem byl sám Hofmannsthal společně s Maxem Reinhardtem a Richardem Straussem.

se dostávám k důvodu zvolení tématu mé práce, ke kterému mě vedla především zvědavost ohledně toho, jak lidé vnímali smrt v určitých historických etapách a jakým způsobem bylo toto vnímání zobrazeno v dramatických textech o Jedermannovi, ale také touha postavit se mému strachu a možná se ho díky svému výzkumu dokonce zbavit.

Cílem mé bakalářské práce je tedy pomocí komparace vymezit formální a tematické proměny v textech s jedermannovským principem v závislosti na konkrétním diskurzu daného díla, týkající se vztahu člověka a smrti. Strukturaci kapitol propojím s kritikou pramenů a literatury, kdy dané využívané odborné studie provážu s konkrétními částmi, ve kterých z nich budu vycházet.

Metodologie, kritika pramenů a literatury

Cílem mé bakalářské práce je textová komparativní analýza čtyř textů, jež mám k dispozici v různých podobách. V případě *Everymana*² budu využívat překlad od Pavla Drábka zveřejněný v *Divadelní revue* společně s předmluvou Evy Stehlíkové: *Potkala ho Smrti*,³ ze které budu též čerpat. U Hofmannsthalova *Jedermann* mám k dispozici strojopisnou verzi z Divadelního ústavu v překladu Karla Vettera z roku 1930.⁴ Následující dva texty, *Pan Jedermann*⁵ od Felixe Mitterera a *jedermann (stirbt)*⁶ od Ferdinanda Schmalze mám v elektronické podobě, přičemž první zmiňovaný přeložila Magdalena Štulcová. První tři texty jsou tedy v českém jazyce, ovšem u Schmalze budu čerpat z německého originálu, který jsem si pro své potřeby volně přeložila. Veškeré citace z tohoto díla, které v této práci využiji, tedy nejsou oficiálním zněním textu, ale pouze převodem provedeným pouze pro účely mé bakalářské práce.

Důležitým přístupem je pro mě v mé práci diskurzivní analýza. Ta je „založena na podrobném zkoumání psaného či mluveného textu a provádí se tak, aby metafora textu nebránila analýze vyjadřujícího se subjektu.“⁷ Konkrétně budu využívat pojetí diskurzivní analýzy dle historika a filozofa Michela Foucaulta. Jak definuje Chris Barker ve svém díle *Slovník kulturních studií*, „Foucaultův přístup je jednoznačně historický – trvá na tom, že významy se v jazyce vyvíjejí a generují za specifických materiálních podmínek,“⁸ přičemž se Foucault pokouší „rozpoznat historické okolnosti a určující pravidla vzniku usměrňovaných způsobů vyjadřujících se o věcech, které nazývá diskurz.“⁹ Prostřednictvím diskurzivní analýzy budu zkoumat, jak se v daných dílech odráží dobové myšlení ve vnímání smrti.

² DRÁBEK, Pavel. *Kdokoli (Everyman)*. *Divadelní revue* 8, číslo 4. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 1997, s. 79-104.

³ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Potkala ho Smrti*. *Divadelní revue* 8, číslo 4. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 1997, s. 75-78.

⁴ HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Bohatec a smrt: Jedermann*. Praha: Divadelní ústav, 1930.

⁵ MITTERER, Felix. *Pan Jedermann*. Praha: DILIA, 1993. [Online databáze DILIA].

⁶ SCHMALZ, Ferdinand. *jedermann (stirbt)*. Frankfurt nad Mohanem: S. Fischer Verlag, 2017. [Online archiv vydavatele].

⁷ BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006, s. 42.

⁸ Tamtéž, s. 41.

⁹ Tamtéž.

Stěžejní kapitolou mé práce je *analytická kapitola*, ve které budu pomocí komparace vymezovat rozdíly mezi čtyřmi texty s jedermannovským principem. Akcentovat budu jak tematicko-motivickou rovinu textů, tak formální, ze které si volím několik aspektů, které považuji za zásadní pro sledování proměn motivu smrti. Těmito motivy jsou časoprostor, strukturace textu a jazyk, a také postavy, a to jak samotný Jedermann, tak také ostatní postavy, které jsou v textech výrazně modifikovány.

V současném myšlení o divadle se často vyskytuje problematika transformace dramatu v divadelní text. Považují-li texty *Jedermann* a *Pan Jedermann* za „klasická dramata“, tedy díla vymezena „z hlediska základních atributů (děj, postavy, dialog, časové a prostorové určení, konflikt),“¹⁰ tak k nim stojí dílo *jedermann (stirbt)* v opozici jakožto druh textu, jehož formální uspořádání odpovídá novějšímu termínu divadelní text. Dle Christophera Balmeho tento pojem „zahrnuje všechny druhy textové předlohy, které jsou uvedené na jevišti“,¹¹ a ve vztahu s tímto termínem dochází k výrazným proměnám v práci s formální složkou díla. Bližšímu vymezení pojmu divadelní text se budu věnovat u konkrétních autorů a jejich pojetí.

Jelikož tedy ve své práci hojně pracuji s historickou proměnou dramatu a jeho transformací v divadelní text, budu vycházet především z odborných studií, které se zabývají touto problematikou. O krizi dramatu spadající do období od konce devatenáctého století do první poloviny století dvacátého píše Peter Szondi ve své publikaci *Teorie modernej drámy*,¹² ze které budu vycházet spíše nepřímo prostřednictvím studií současných autorů, jež ve svých textech ze Szondiho vychází. Analyzovaná díla spadají do rakouské oblasti, a proto budu hojně využívat také disertační práci od Jitky Pavlišové s názvem *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*,¹³ kterou budu vyžívat především v souvislosti s textem *jedermann (stirbt)*, jehož formální kompozice odpovídá termínu divadelní text tak, jak o něm Pavlišová ve své práci pojednává. Další východiska budu čerpat také

¹⁰ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno, 2012. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Katedra divadelních studií, s. 35.

¹¹ BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Divadelný ústav, 2018, s. 121.

¹² SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.

¹³ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno, 2012. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Katedra divadelních studií.

z knihy *Úvod do divadelnej vedy*,¹⁴ kde se Christopher Balme též zabývá analýzou textu.

Hlavním výchozím textem mi ovšem bude sborník *Text a divadlo*. Konkrétně z něj využiji první část od Pavla Janouška *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin / Úvaha nejen teoretická*¹⁵, kde se autor věnuje pojetí dramatického textu napříč dějinami divadla. V souvislosti s termínem divadelní text, jehož principy využívá současné dílo *jedermann (stirbt)*, budu dále čerpat z části *Teorie současného dramatu / divadelního textu, konkrétně ze studií Lenky Jungmannové Zůstane divadelní hra dramatem?*,¹⁶ Zuzany Augustové: *Teatralita textu*¹⁷ a Terezy Pavelkové: „*Nedramatický*“ *text v kontextu současného psaní pro divadlo: Kategorie časoprostoru v textu on není jako on*.¹⁸

Pro náhled do změn vnímání smrti ve společnosti do své práce zahrnuji kontextovou kapitolu *Vnímání smrti napříč klíčovými historickými etapami*, kde nastíním základní přístupy, jež v daných obdobích panovaly ve vztahu člověka ke smrti. Čerpat budu primárně z dvojdílné knihy od Philippa Arièse s názvem *Dějiny smrti*,¹⁹ kde autor velmi obsáhle pojednává právě o proměně vnímání smrti, či o jejím zobrazování v umělecké tvorbě. Dalším východiskem mi bude kniha od Bernarda Jakobyho *Tajemství umírání: co dnes víme o procesu umírání*,²⁰ ve které autor popisuje posun do současného myšlení o smrti, kdy začíná být smrt tabuizována a věnuje se modernímu člověku a jeho vnímání posledních chvil života. V závěru této kapitoly také poukážu na příklady moderní evropské dramatiky, kde se smrt výrazně tematizuje, přičemž primárním pro mě bude vztah proměn v rámci 20. století.

¹⁴ BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Divadelný ústav, 2018.

¹⁵ 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. *Theatrologica*, s. 15-99.

¹⁶ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Zůstane divadelní hra dramatem? Poznámky k teoretickému vymezení dramatu*. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. *Theatrologica*, s. 132-138.

¹⁷ AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Teatralita textu*. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. *Theatrologica*, s. 139-150.

¹⁸ PAVELKOVÁ, Tereza. „*Nedramatický*“ *text v kontextu současného psaní pro divadlo*, In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. *Theatrologica*, s. 151-162.

¹⁹ ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 1, Doba ležících*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život.

ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 2, Zdivočelá smrt*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život.

²⁰ JAKOBY, Bernard. *Tajemství umírání: co dnes víme o procesu umírání*. Liberec: Dialog, 2005. *Tajemství* (Dialog).

Vybranými texty jsou: Hugo von Hofmannsthal: *Člověk a smrt*,²¹ Eugène Ionesco: *Král umírá*,²² Maurice Maeterlinck: *Vetřelkyně*, *Slepíci* a *Vnitro*.²³ Na těchto příkladech nejen že budu akcentovat proměnlivý vztah postav ke smrti, ale také se chci zaměřit na to, jakými různými způsoby je možné v moderní dramatice smrt zobrazit. V této podkapitole budu v případě Maeterlincka čerpat z knihy *Teoria modernej drámy*²⁴ od Petera Szondiho, který tomuto autorovi a jeho poetice věnuje celou kapitolu, v případě Hofmannsthala se budu odkazovat především na knihu *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře* od Claudia Magrise²⁵, který se ve své knize Hofmannsthalově tvorbě výrazně věnuje.

²¹ HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Člověk a smrt*. Praha: Revue Divadlo, 1910.

²² IONESCO, Eugène. *Král umírá*. Praha: ARTUR, 2006.

²³ MAETERLINCK, Maurice. *Tři básně dramatické*. Praha: J. Otto - Ottovo nakladatelství, 1920.

²⁴ SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969, s. 55-59.

²⁵ MAGRIS, Claudio. *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*. Brno, 2001. Paprsek (Triáda).

1. Teoretické koncepty využívané v analytické kapitole

V této kapitole budu definovat konkrétní teze a koncepty, které budu využívat z publikací uvedených v Kritice pramenů a literatury v analytické části své práce, a zařadím je k aspektům, jež budu ve své práci dále analyzovat.

1.1. Časoprostor

Pro tradiční model divadla platí ve vztahu s dramatem zdvojení prostoru a času. Podle Christophera Balmeho je díky reprezentativnímu charakteru dramatické akce a nápodobě skutečnosti možné „scénu samotnou chápat jednak jako empirické místo inscenace, jednak jako prostor fiktivního dramatického jednání. Tedy jako dramatický a scénický prostor zároveň, v nichž splývá čas ubíhající v rámci jevištního dění se skutečným reálným časem daného představení.“²⁶ Tato teze úzce souvisí s aristotelovskou jednotou děje, času a místa, kdy sám Aristoteles trval pouze na jednotě děje,²⁷ jednotu místa stanovila až renesance a jednotu času je určena spíše jen mimovolně jako maximálně 24 hodin.²⁸

Pavel Janoušek zmiňuje, že nerespektovat požadavek tří jednot bylo při modifikaci dramatu v prospěch co nejlepšího vyjádření přítomného světa pro dramatiky nejsnazší, jelikož již „od svého ustanovení v klasicismu působil příliš ortodoxně, těžko se dodržoval a divákům jeho narušení nikdy příliš nevadilo.“²⁹ V současném divadelním textu se tedy vyjádření a označení časoprostoru vyvrátilo, „příčemž drama dělá dramatem především určením vnějšího časoprostoru: odkaz k divadlu, k jevištní realitě nikoli k realitě skutečné, jako u ostatních literárních druhů.“³⁰

²⁶ BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Divadelný ústav, 2018, s. 59.

²⁷ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996, s. 74.

²⁸ BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Divadelný ústav, 2018, s. 79.

²⁹ 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. *Theatrologica*, s. 70.

³⁰ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Zůstane divadelní hra dramatem? Poznámky k teoretickému vymezení dramatu. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. *Theatrologica*, s. 136.

1.2. Text a jazyk

Text a jazyk je ve vývoji dramatických textů velkou proměnnou. Co se týče dramatického textu, Christopher Balme poukazuje na důležitost rozlišování mezi hlavním a vedlejším textem, jako je definoval Roman Ingarden, polský filozof a představitel fenomenologické uměnovědy.³¹ Ten tyto dva druhy textu rozlišuje následovně: hlavní text divadelní hry tvoří promluvy postav, a naopak vedlejší text se skládá z informací pro uvedení inscenace. V textu vedlejším (nebo jiným pojmem v didaskáliích) jsou obsaženy nejen scénické poznámky, ale také jména postav.³² Jak jsem již naznačila, vztah mezi těmito dvěma druhy textu se v průběhu let výrazně proměňoval. Balme poukazuje na fakt, že „rané dramatické texty didaskálie téměř nepoužívají, snad až na výjimku jmen postav, v průběhu dalších století získává vedlejší text čím dál větší význam, až se v naturalistickém dramatu okolo roku 1900 stal rovnocenným vůči textu hlavnímu.“³³ Autoři začali přesně stanovovat jednotlivosti scénografie, kostýmů a způsobu řeči postav.

Vývojem textu se ve své disertační práci zabývá také Jitka Pavlišová, která též upozorňuje na nárůst významu vedlejšího textu. Dále upozorňuje na transformaci dramatu ve 20. století, kdy „co není možné vyjádřit dialogickým, na děj se orientujícím hlavním textem, musí být zformulováno v textu vedlejším (především psychologické a sociální podmínky dění).“³⁴ Prizmatem této disertační práce je ovšem přechod z dramatické formy na „divadelní text“. U tohoto konceptu dochází k nahrazení zavedených pojmů „hlavní“ a „vedlejší“ text. Jitka Pavlišová i Tereza Pavelková odkazují na Gerdu Poschmann, zakladatelku pojmu divadelní text, která ve své původně disertační práci *Der nicht mehr dramatische Theatertext* zavádí novou terminologii, kdy navrhuje přechod z vedlejšího textu na „přídavný text“ a z hlavního textu na „mluvený text“.³⁵ Tato nová terminologie podle Poschmann „zřetelněji odkazuje jak k postavení a statutu jednotlivých komponentů v rámci celkové struktury divadelního textu (coby implicitní inscenaci), tak k jeho odkazu

³¹ MACURA, Vladimír a Jedličková ALICE. *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host, 2012, s. 343.

³² BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Divadelný ústav, 2018, s. 120.

³³ Tamtéž.

³⁴ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno, 2012. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Katedra divadelních studií, s. 53.

³⁵ Tamtéž, s. 52.

a významu ve vnějším komunikačním systému.“³⁶ S touto novou terminologií dochází také ke změně vlastností termínů tradičních. Mluvený text už není reprezentací komunikace fiktivních postav a je nutné ho interpretovat jako autonomní umělecký materiál.

Jazyk byl v tradičních dramatech rozdělen mezi postavy a nesl fiktivní děj. Právě funkce jazyka je, jak píše Pavlišová, základní rozdíl divadelního textu oproti dramatu. Pro divadelní texty je totiž typické tematizování jazyka a „je tedy možné na ně nahlížet jako na poezii.“³⁷ Jazyk v divadelních textech má, jak již bylo naznačeno, vlastní hodnotu. Autorka dále tento koncept rozvíjí tak, že nelze jazyk chápat „jako ztvárněnou řeč mezi jednajícími fiktivními postavami, ale jako sebereflexivně užitě médium estetické komunikace v rámci vnějšího komunikačního systému.“³⁸ Autorka také upozorňuje na důležitost této vlastnosti jazyka, jelikož právě jazyková dominance patří k základním specifickým vlastnostem rakouské literatury.

1.3. Postavy

Ve sborníku *Text a divadlo* se Pavel Janoušek zabývá ve své studii mimo jiné i tím, jak se změnila koncepce postav v textech. V klasickém dramatu by měly dle něj postavy být „výraznými a aktivními hrdiny, věrohodnými individualitami a současně i ztělesněním, reprezentací něčeho podstatnějšího, nadosobního.“³⁹ Tyto postavy vytváří děj a příběh, který by měl obsahovat vyhrocené situace, „které nezávisle na subjektivním prožívání staví člověka před významnou, či dokonce osudovou volbu.“⁴⁰ Jitka Pavlišová v souvislosti s dramatickým divadlem uvádí, že zde byla postava „nejdůležitějším středobodem reprezentace. Lidský herec, znázorňující postavu na scéně, se stal ikonickým znakem ‚par excellence‘ (Esslin) pro účely figurace: jako člověk, ztvárnující dalšího člověka, jevištní postavu,

³⁶ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno, 2012. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Katedra divadelních studií, s. 52.

³⁷ Tamtéž, s. 51.

³⁸ Tamtéž, s. 74.

³⁹ 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. *Theatrologica*, s. 64.

⁴⁰ Tamtéž.

charakter.⁴¹ Pro mou práci je přínosné podotknout, že se tato charakteristika týká i alegorických personifikací, které byly vždy „subjektem s lidskými rysy.“⁴²

Dle Christophera Balmeho dochází k výraznému posunu principů figurace v 18. století v souvislosti s nástupem osvícenství, kdy postavy získávají důraz, který dříve náležel ději, přičemž „důvodem tohoto posunu byla především přeměna obrazu člověka.“⁴³ Tento zlom pokračující do 19. století rozvádí Pavel Janoušek, když říká, že se dramatici „museli vyrovnat se skutečností, že se jim jejich postavy začínají rozpadat na ty, které zachycují reálného člověka a na postavy-znaky, zastupující nadosobní entity.“⁴⁴ V divadelních textech jsou později postavy posunuty na pouhé „nositele textu.“ Tento termín zavedený též Gerdou Poschman označuje situaci, kdy postavy „přestávají být postavami v pravém slova smyslu a mění se v role, jejichž fyzická, psychologická, či sociální charakteristika už nenese žádnou referenci.“⁴⁵ V souvislosti s tímto jevem dochází k absenci děje, jelikož nositelé textu jsou spíše nositeli určitého tématu, či tematizované problematiky. Lenka Jugmannová ve své studii v antologii *Text a divadlo* dále uvádí, že „funkci postav zaujímají jakési nezávislé hlasy či výpovědi s figuračními rysy strukturované na samostatných řádcích, někdy dokonce pouze apelativní ráz textu.“⁴⁶ Nejvíce se ale této problematice věnuje ve svém výzkumu Jitka Pavlišová, která dále směrem k postavám zmiňuje, že v divadelních textech často dochází k disociaci nositele textu od jeho mluveného textu. Tito nositelé přichází o své referenční principy a vytváří spíše „určitý rytmus a odcizení, nebo dávají divadelnímu textu charakter nedopovězenosti a neurčitosti.“⁴⁷

⁴¹ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno, 2012. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Katedra divadelních studií, s. 57.

⁴² Tamtéž.

⁴³ BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Divadelný ústav, 2018, s. 79.

⁴⁴ 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. *Theatrologica*, s. 71.

⁴⁵ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Zůstane divadelní hra dramatem? Poznámky k teoretickému vymezení dramatu. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. *Theatrologica*, s. 135.

⁴⁶ Tamtéž, 135.

⁴⁷ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno, 2012. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Katedra divadelních studií, s. 58.

1.4. Tematizovaná problematika a její reprezentace

Pro texty s jedermannovským motivem je typické zobrazování problémů objevujících se ve společnosti odpovídající době vzniku dané divadelní hry. Nejenže se však mění tato samotná témata, ale dochází také k formální proměně způsobu, jakým jsou dané problémy v textech tematizovány. Jakožto koncept pro tyto změny tematické reprezentace si volím přístup Pavla Janouška týkající se logiky proměn v dramatické tvorbě.⁴⁸ Považuji za nutné zmínit, že se nejedná přímo o přístup týkající se zobrazování dobových problémů, ale autorovo pojetí proměn souvisí s tematizací textu, jak budu demonstrovat v následující podkapitole věnující se tomuto konceptu.

1.4.1. Logika proměn podle Pavla Janouška

Ve studii v antologii *Text a divadlo* se Pavel Janoušek snaží o definování proměn v dramatu. K tomu využívá historickou poetiku, což je obor „snažící se uchopit vnitřní logiku a proměnlivost sémantického vztahu (napětí) mezi uměleckým tvarem a způsobem, jakým daná společnost v danou chvíli vnímá a interpretuje svět a sama sebe.“⁴⁹ Následně autor pojímá logiku proměn jako drama o třech dějstvích a popisuje, jak drama hledalo „nové prostředky k vyjádření nezadržitelné proměny lidského světa.“⁵⁰ Tyto teze se nyní pokusím stručně rozvést a modifikovat na reprezentaci tematizovaných problémů v mnou zvolených textech k analýze.

Cílem tvůrců vždy bylo vyjádřit co nejlépe přítomný svět a zároveň oslovit a překvapit adresáty. Nicméně v 19. století dochází k devalvaci jazyka, a proto museli dramatikové bojovat s vyprazdňující se verbalizací svých výpovědí. Jako výsledek vzniká konverzační dramatika, kdy autor předvádí „peripetie mezilidských a mileneckých, partnerských a manželských vztahů, které jsou v rovině nejběžnější každodenní banality snadno verifikovatelné.“⁵¹ Druhým rozvíjejícím se postupem bylo v dramatech tematizovat otázky sociálního a filozofického ražení. Dochází tedy

⁴⁸ 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. *Theatrologica*, s. 68-99.

⁴⁹ Tamtéž, s. 69.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Tamtéž, s.71.

k tematickému přerodu, kde už nejsou dominantním aspektem velké činy a konflikt, nýbrž konverzace nad určitým problémem. Tato proměna umožňuje řešit jak menší mezilidské problémy, tak otázky politiky.

Následně Pavel Janoušek píše o pohybu směrem k explicitní tematizaci interního subjektu výpovědi, což souvisí s objevem, že drama má možnost „odkazovat k vnější realitě způsobem, který přiznaně sémantizuje relaci mezi subjektem výpovědi a touto realitou.“⁵² Tato teze vychází z předpokladu, že pokud zná adresát „zde-ten-já“ neboli „origo“, které začínají dramatici ve svých výpovědích zvýrazňovat, je poté adresát schopen dešifrovat tzv. deiktika, „tedy slova, znaky, motivy a další složky struktury textu, jejichž význam a smysl se mění podle toho kdo, kdy a kde, popřípadě jak je pronáší.“⁵³ Díky tomuto jevu dochází k přibližování dramatu k ostatním literárním druhům, k lyrice a epice. Pro mě je ovšem ve vztahu k divadelnímu textu *jedermann (stirbt)* nejdůležitější třetí možnost, jak explicitně tematizovat interní subjekt dramatu, a tím je princip divadla na divadle. Dle Pavla Janouška „postup, kdy dramatik v rámci fiktivního rámcového děje podřízeného tradičním normám tematizuje divadelní představení a jeho tvůrce, dává divadlu obdobnou svobodu narace, jakou má v próze vypravěč.“⁵⁴ Díky tomuto autentickému principu vloženému do dramatu si diváci uvědomují svůj podíl na vytváření divadelní komunikace a dochází k zamyšlení ohledně podstaty divadla a vyrovnání se s „konfrontací reality a umělecké fikce.“⁵⁵

Novou možností divadla je ostENZE autenticity, což označuje divadelní předvádění něčeho „nepopíratelně objektivně existujícího.“⁵⁶ Jedná se tedy o něco, čemu náleží vlastní působivost a estetická účinnost. Klíčovým pro mou analýzu je, že určitým způsobem ostENZE autenticity v textu je „experimentování se slovesnými osobami a časy, které nerespektuje standardní logiku, jež praví, že každý z nás, tudíž i každá postava, o sobě mluví v první osobě a o přítomnosti v přítomném čase.“⁵⁷ Tento přístup vrcholí v modelu, kdy se postavy stávají již definovanými nositeli

⁵² 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. *Theatrológica*, s. 74.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Tamtéž, s. 77.

⁵⁵ Tamtéž, s. 80.

⁵⁶ Tamtéž, s. 83.

⁵⁷ Tamtéž, s. 89.

textu. Ostenze se omezuje na motivy, které jsou známé všem aktérům komunikace, a nejúčinněji zasahuje diváka ve chvíli, kdy tematizuje nějaký politický nebo sociální problém.⁵⁸

Tyto představené teze se pokusím vztahovat k hrám při analýze samotných tematizovaných problémů, a především v analýze způsobu jejich reprezentace.

⁵⁸ 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. *Theatrológica*, s. 91.

2. Vnímání smrti napříč klíčovými historickými etapami

V dramatických dílech, která budu v této práci analyzovat, je smrt důležitým aspektem. Proto věnuji tuto kapitolu studiím o smrti, v nichž se budu konkrétně zaměřovat na to, jak na smrt reagovali lidé v konkrétních historických obdobích, a jaký k ní zaujímali postoj. Vycházet budu především z dvoudílné knihy *Dějiny smrti* od francouzského historika Philippa Arièse žijícího v letech 1914-1984, který zkoumal „dějiny mentalit z pohledu postojů ke smrti a umírání.“⁵⁹ Jeho výzkum je velice rozsáhlý a nabízí náhled do myšlení lidí v dobovém kontextu především díky práci s dobovými obrazy či literaturou. „Smrt, která evokuje nejhlubší ponor do minulosti, našla výraz v malířství, literatuře a pravděpodobně i v hudbě. [...] Tato představa se vyvíjela zároveň s názory, které mělo lidstvo na posmrtný život, s mentalitou vlastní tomu kterému národu, a také s větším či menším ohledem na podoby smrtelnosti.“⁶⁰

Dle Arièse lze přístup k záležitostem ohledně smrti rozdělit na dvě kategorie: na *de morte*, což je přístup k samotné smrti, a na *de mortuis*, který zobrazuje vztah k hrobům a pohřbívání.⁶¹ Pro mou práci je primární první zmiňovaná skupina, tedy přístup, jaký lidé zaujímali k samotné smrti. Druhému pojmu se budu věnovat minimálně, jelikož předmětem mé analýzy je pouze prožívání okamžiku smrti, nikoliv následné nakládání s mrtvým tělem.

Nejdříve se budu věnovat pěti modelům smrti podle Arièse, prostřednictvím nichž sleduje různé projevy přístupu ke smrti. Poté se zaměřím na konkrétní historické etapy, přičemž pro můj výzkum jsou důležitá období středověku, novověku a současné doby. V této kapitole se tedy zaměřím na mentalitu a postoj lidí ke smrti v těchto daných obdobích. V další části kapitoly se lehce dotknu také konceptu myšlení umírajícího člověka dle Elisabeth Kübler-Rossové, o kterém píše Bernard Jakoby v knize *Tajemství umírání*,⁶² v níž se zabývá okamžikem smrti. V závěrečné

⁵⁹ HANUŠ, Jiří a Radomír VLČEK. *Historik v proměnách doby a prostředí 20. století*. Brno: Maticе moravská pro Výzkumné středisko pro dějiny střední Evropy: prameny, země, kultura, 2009. s. 59.

⁶⁰ CORVISIER, André. *Tance smrti*. Praha: Volvox Globator, 2002. Vědomí, s. 7.

⁶¹ ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 1, Doba ležících*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život, s. 48.

⁶² JAKOBY, Bernard. *Tajemství umírání: co dnes víme o procesu umírání*. Liberec: Dialog, 2005. Tajemství (Dialog).

části kapitoly uvedu pojetí smrti v textech tří vybraných dramatiků, které smrt výrazně tematizují.

2.1. Pět modelů smrti podle Philippa Ariès

Ariès rozděluje pojetí smrti do pěti modelů. Ochočená smrt, smrt sebe sama, smrt vzdálená i blízká, smrt blízkého a převrácená smrt. Klíčovými pro něj jsou v této kategorizaci proměny čtyř psychologických prvků. Jde o vědomí sebe sama, obranu společnosti proti divokosti přírody, víru v posmrtný život a víru v existenci zla.⁶³ Zmiňované modely nyní více rozvedu a následně se dále v této kapitole budu věnovat jednotlivým historickým obdobím a jejich podrobnějším náležitostem ve vnímání smrti soudobou společností, které s těmito modely úzce souvisí.

V prvním modelu s názvem *Ochočená smrt*, ve kterém jde o „časově neomezenou představu dlouhých období nejstarších dějin, sahajících snad až do pravěku“⁶⁴ a trval do raného středověku, „smrt nebyla osobní tragédií, ale zkouškou společenství, jehož úkolem bylo zabezpečení nepřetržitosti druhu.“⁶⁵ Posmrtný život byl především obdobím očekávání, které bylo dobou klidu a míru. Panovalo pojetí posmrtného života jako odpočinku či spánku. Existovalo jedno zlo, které na sebe bralo podobu hříchu, bolesti nebo smrti. Církev tyto jevy považovala za dědičný hřích. Druhý model pojmenovaný *Smrt sebe sama*, typický pro období středověku od 11. století, se vyznačoval posunutím osudu směrem k člověku. Primárním bylo převrácení vztahu člověka ke společnosti – jednotlivec se už nechtěl podrobovat kolektivnímu osudu a uvědomoval si svou individualitu, nabýval sebe sama, což ovlivňovalo představu o posmrtném životě. Zlo se oproti tomu chápalo stejně jako kdysi. „Touha stvrdit vlastní individualitu a užívat si života dodala novou a úžasnou důležitost poslední hodině.“⁶⁶ Ve *Smrti vzdálené i blízké*, tedy ve třetím modelu, se jednalo o období zdívocování smrti, které časově odpovídalo období rozvoje racionality a vědeckého myšlení. Především se jednalo o 18. století. „Smrt, kdysi blízká, důvěrně známá a ochočená, se nenápadně posunovala k násilnické a potměšilé divokosti,

⁶³ ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 2, Zdivočelá smrt*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život, s. 370.

⁶⁴ ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 1, Doba ležících*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život, s. 17.

⁶⁵ ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 2, Zdivočelá smrt*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život, s. 370.

⁶⁶ Tamtéž, s. 374.

z níž jde strach.“⁶⁷ V lidech byla probuzena zvědavost a vedla je ke zvrhlým úchylkám. V tomto modelu se objevila také první podoba velkého strachu ze smrti, konkrétně z pohřbení zaživa. Klíčovým pro čtvrtý model, jenž se projevoval především v první polovině 19. století s názvem *Smrt blízkého*, byl smysl pro bližního, oproti smyslu pro druh a pro specifický život, jako tomu bylo v předchozích modelech. Společenství bylo nahrazeno rodinou, což souvisí s tím, že strach z vlastní smrti nahradil strach ze smrti blízkých. Odloučení od zesnulého vzbuzovalo v pozůstalých hluboký zármutek. Sama smrt se v té době proměnila v krásu hlavně díky tomu, že přestala být spojována se zlem. Také vymizel strach z Pekla. Ráj se změnil v místo, na kterém se zesnulý setkává se svými bližními, kteří už zemřeli, a s kterými ho spojovalo citové pouto. Následuje už pouze *Převrácená smrt*. Jedná se o dnešní model smrti, jehož první projevy se začaly objevovat už v druhé polovině 19. století. Stále je založen na soukromí, ale je náročnější a přísnější. Objevuje se zde nová citovost, v rámci které se okolí snaží umírajícího chránit před zármutkem, a tak se mu jeho stav zatajuje. Smrt se proměnila v rámci tohoto modelu na smrt špinavou, tedy pod lékařským dozorem. Umírání je přesunuto ze zraku lidí do nemocnic a laboratoří. Ze smrti se stalo tabuizované téma, o kterém se nemluví.

2.2. Období středověku

Etapa středověku stanovila přístup ke smrti, který se udržel po dlouhou dobu. Klíčovou tezí pro toto období je očekávání smrti. Lidé věřili tomu, že je smrt dopředu varuje, byli tedy na svůj odchod připraveni a smíření se svým osudem. Opakem očekávané smrti byla takzvaná *repentina*, tedy smrt náhlá, kterou kvůli její povaze „přestali lidé vnímat jako očekávanou a chtě nechtě přijímanou, i když obávanou nutnost.“⁶⁸ Toto náhlé skonání narušovalo řád světa, a bylo tak často považováno za projev Božího hněvu, což mělo za následek jeho potupný a hanebný charakter pro společnost. Smrt lidé přijímali jako jakýsi přechod do jiné formy bytí, nikoliv jako stav zapomnění. „Lítost nad ztrátou života je spjata se smířlivým přijímáním nadcházející smrti. Souvisí s důvěrným, po staletí neměnným vztahem ke smrti.“⁶⁹

⁶⁷ ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 2, Zdivočelá smrt*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život, s. 376.

⁶⁸ ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 1, Doba ležících*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život, s. 23.

⁶⁹ Tamtéž, s. 28.

Křesťanům se dostávalo vybízení od duchovních, aby se na smrt těšili, jelikož se jedná o nové zrození. Víra v pokračování posmrtného života je základ společný všem náboženstvím; konkrétně křesťanství zpracovává myšlenku, že člověk začíná umírat již v momentu svého narození.

Výrazná zde byla otázka spravedlnosti, která se zrodila v pozdním středověku a udržela se až do 18. století. Východiskem této teze bylo tvrzení, že je na lidský život nahlíženo jako na „dlouhý proces, v němž každý čin podléhá trestnímu právu nebo je alespoň soudně posuzován.“⁷⁰ Tato myšlenka zobrazovala život jako dlouhou řadu skutků, jež budou všechny v soudný den sečteny a následně rozhodnou o dalším osudu umírajícího. Vyhodnocení duše měl na starosti původně anděl, později ďábel. Důležitou roli v tomto aktu hrála kniha, do které byly po celý život člověka zapisovány jeho skutky. Prvotní myšlenka tento soud zobrazuje v soudní síni za přítomnosti svatých až v aktu konce světa, mrtvá duše by tedy na rozsudek musela dlouho čekat. V 15. století se tato akce přesouvá do ložnice umírajícího, kde je o jeho osudu přímo rozhodnuto.

Z dobové literatury⁷¹ lze vyčíst, že umírající v posledních chvílích života prosil své přátele o odpuštění, rozloučil se s nimi, posléze se světem, a poroučel se Bohu – umírající často žádal o odpuštění svých hříchů a poté pronášel modlitby. Po poslední modlitbě už pouze čekal na smrt, která se většinou dostavila hned po této činnosti, pokud ne, tak na ni většinou umírající čekal v absolutní tichosti nerušené konverzacemi s ostatními lidmi.

Na konci středověku docházelo k rozmachu uměleckého zobrazování smrti a mrtvých těl. Objevovало se čím dál více strašlivých obrazů s umrlčí tematikou. Začínaly se objevovat i takzvané tance smrti, které zobrazovaly setkání smrti s umírajícím. Tento rozmach měl za následek změnu pohledu na smrt. Došlo tak k momentu, kdy lidé nepohlíželi na smrt jako na „odchod do zásvětí, ale jako na konec života a rozklad těla.“⁷² Toto biologické pojetí smrti vytěsnilo představy posledního soudu. U lidí docházelo také ke lpění na životě, kdy si uvědomovali jak sebe sama a svůj životopis, tak i důsledek smrti – odtržení od majetku, který pro materialistickou

⁷⁰ Tamtéž, s. 134.

⁷¹ Ariès ve své studii hojně čerpá z rytířských eposů, konkrétně z *Písňe o Rolandovi*, z románů Kruhového stolu či ze skladeb o Tristanovi.

⁷² ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 1, Doba ležících*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život, s. 163.

společnost na konci středověku měl velkou hodnotu. Jak píše Ariès: „Středověký člověk vyznával materialismus i Boha, život i smrt, požitek z věcí i zřeknutí se věcí.“⁷³ Zároveň upozorňuje na fakt, že tyto pojmy nejsou pouze protikladné, ale zároveň se doplňují.

2.3. Období novověku

Na první pohled by se mohlo zdát, že se novověký přístup ke smrti v ničem zásadním od přístupu středověkého nezměnil, což ale není tak úplně pravda. K hlavní změně došlo v 16. století v konceptu očekávání smrti – výstraha totiž slábla či dokonce vymizela, takže lidé už nedostávali varování. Důležitost a důstojnost tak ztratilo umírání na loži. Ke smrti mohlo dojít kdykoliv a kdekoliv bez předchozího upozornění.

Samotná smrt se změnila v metafyzickou entitu, ve které lze spatřit metaforu oddělení duše od těla, jež lidé vnímali jako „rozdělení manželské dvojice nebo dvojice dávných a velmi dobrých přátel.“⁷⁴ Toto pojetí souvisí s tzv. karteziánským dualismem založeným na existenci nehmotné mysli sídlící ve hmotném těle.⁷⁵ „Dle Descarta jsou dva typy substance: první typ - materiální (*res extensa*) - se vyznačuje rozprostraněností, a druhý - mentální (*res cogitans*) - je zaručen vědomým myšlením a vědomou zkušeností subjektu.“⁷⁶

V epoše novověku se objevil nový duchovní přístup spočívající v konstantním uvědomování si vlastní smrtelnosti; na smrt nelze pomýšlet až v době jejího příchodu. Vidina smrti se stala jakousi životní motivací, která varuje lidi před podlehnutím životním iluzím.

Výrazné je dobové nahlížení na spravedlnost, o které jsem hovořila již u středověku. „Všichni přijali názor, že vyjma sestoupení mimořádné milosti, okamžik smrti nevyhodnotí uplynulý život správně a nerozhoduje ani o dalším osudu zesnulého – v tu chvíli už je rozhodnuto – zasvěti-li někdo život zlu, pak jej osvícení posledního

⁷³ ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 1, Doba ležících*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život, s. 173.

⁷⁴ ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 2, Zdivočelá smrt*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život, s. 16.

⁷⁵ STOKES, Philip. *Malé album velkých myslitelů: stručně a přehledně o významných osobnostech světové filozofie*. Praha: Brána, 2007, s. 200.

⁷⁶ MAŘÍK, Vladimír, Olga ŠTĚPÁNKOVÁ a Jiří LAŽANSKÝ. *Umělá inteligence (část 3.)*. Praha: Academia, 1993, s. 58.

okamžiku před zatracením nezachrání.“⁷⁷ Kostely nadále nabízely lidu praktiky slibující spásu duše v poslední chvíli, ačkoliv proti nim byli mravokárci.

Postupem času zevšedněla jak náhlá, tak násilná smrt, jež ve středověku byly považovány za hanebnost. Ačkoliv byla smrt stále obdobím, kdy lidé zažívali silné, citové prožitky, humanisté se v novověku naopak snažili sílu hloubky smrti ulehčit. Smrt byla zbavena své posvátnosti, jelikož na ni člověk myslel celý život, nikoliv až v posledních chvílích svého života. Proto v sobě nenesla takovou hloubku a rozervanost prožitku jako ve středověkém období, kdy se lidé soustředili na poslední hodinku, což v sobě mělo velkou sílu a působivost, jež v pozdějším novověkém období vymizely. Hodina smrti se tedy rozměnila do celé délky života a do vnímání jeho krátkosti. Tehdy se smrt lidem oddálila a ztratila sílu přítomnosti, kterou měla na konci středověku.

Vnímání smrti velmi ovlivnil vědecký vývoj, který je typický pro toto období. Lidé se učili lidskou anatomii, vědci začínali mrtvá těla pitvat a začínaly vznikat odborné encyklopedie se zaměřením na fungování lidského těla. Mrtvola totiž skrývala tajemství života a zdraví. Znalosti z anatomie potřebovala celá řada povolání, a to nejen chirurgové a lékaři, ale také filozofové, státní úředníci, či malíři a sochaři. Nicméně nakonec byly tyto znalosti užitečné pro každého, a tak se šířily mezi vzdělanými lidmi. Pitva se dostala do módy a soukromou pitevnu mohl mít doma jakýkoliv bohatý člověk se zájmem o přírodovědu. Tento vysoký zájem o mrtvá těla zapříčinila nejen vědecká zvědavost, ale také především fascinace smrtí. V tomto období docházelo k jakémusi spojení smrti a vášně. Některé obrazové výjevy smrti byly znázorněny eroticky, smyslně. Toto spojení smrti a rozkoše vedlo k tomu, že se předmětem touhy stalo samo mrtvé tělo, v jehož důsledku docházelo ke krádežím těl na hřbitově či až k nekrofilii.

Ve společnosti se také objevuje strach z pohřbení zaživa. Tomu se začali věnovat lékaři 40. let 18. století. Mezi lidmi se šířily historky o lidech, kteří byli pohřbeni, a později se je podařilo živé zachránit. Lidé si tak do závětí zapisovali požadavek, aby po několik hodin bylo jejich tělo zachováno a k pohřbení došlo až po uplynuté lhůtě, kdy už měli všichni jistotu, že jsou skutečně po smrti.

⁷⁷ ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 2, Zdivočelá smrt*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život, s. 18.

Dochází také k vyhnání smrti do ilegality. Okolí nemocného člověka nechtělo umírajícího varovat a umírající, který o své blízké smrti věděl, považoval za nevhodné o tom mluvit. Uzavřenost postiženého pramenila z jeho obavy, aby si lidé nemysleli, že touží po jejich soucitu. Tento postup stál na počátku rodící se lži a stranění se smrti v následujícím období.

2.4. Období současnosti

Jak říká Michael Kerrigan ve své knize *Historie smrti*: „Smrt je univerzální, ale přesto je to něco cizího a zůstává objektem fascinace a strachu.“⁷⁸ To platí již od středověku, ovšem v současné době zesílily negativní pocity ze smrti. Středověký postoj již v naší společnosti nepřetrvává, a tak je těžké si ho představit a plně mu porozumět. Zatímco dříve bývala smrt člověku blízká, dnes lidem nahání velkou hrůzu a dochází k jejímu rozsáhlému tabuizování. Ariès pro období středověku používá pojem *ochočená smrt*, který označuje právě onen intimní vztah ke smrti. Toto pojetí smrti je v rozporu s pojetím smrti dnes – smrt by se v současnosti dala považovat naopak za zdivočelou kvůli narůstajícímu strachu společnosti.

Mění se nejen víra v posmrtný život, kterou zastává menší počet lidí než dříve, ale také přístup k samotné povaze smrti. Na počátku 20. století mizela smrt ze společnosti a ztrácela svou podobu veřejné slavnosti – stával se z ní spíše soukromý akt úzké rodiny. To se ale změnilo s velkým rozšířením hospitalizace těžce nemocných lidí, kdy byla odsunuta stranou i rodina a člověk umírá osamoceně. Umírající se ocitá v prostředí nemocnice, kde se kolem něj pohybuje především nemocniční personál, jenž ví, jak se k člověku chovat na základě toho, v jakém se zrovna nachází rozpoložení. Tomuto faktu se budu věnovat v následující podkapitole zobrazením pěti fází, jimiž si umírající v posledních dnech života prochází.

Zajímavým paradoxem je, že „to, čemu dnes říkáme šťastná a krásná smrt, přesně odpovídá tomu, čemu se kdysi říkalo prokletá smrt“⁷⁹ – smrt náhlá a nepozorovaná. Lidé totiž často pronáší, že jejich přáním je zemřít ve spánku, nejlépe tak, aby si ani

⁷⁸ KERRIGAN, Michael. *Historie smrti*. Praha: Deus, 2008, s. 7.

⁷⁹ ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 2, Zdivočelá smrt*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život, s. 347.

neuvědomili, co se děje. Jedná se tedy o velký protipól k dřívějšímu přístupu k smrti, kdy bylo právě tímto způsobem úmrtí opovrhováno a lidé se ho obávali.

2.5. Pět fází procesu umírání

Elisabeth Kübler-Rossová se věnovala výzkumu umírání, během kterého trávila stovky hodin jako lékařka u umírajících, na čemž založila svou knihu *Hovory s umírajícími*.⁸⁰ Ve své knize zveřejnila model pěti fází procesu umírání, který je známý ve všech nemocnicích a je společný ve vztahu ke smrti u většiny lidí. „Vylíčila dynamiku procesu umírání a ukázala, že dokonce i v této závěrečné fázi života může dojít k zásadní proměně osobnosti a novému začátku.“⁸¹ Popisovanými fázemi jsou: *nebrání konce života na vědomí, odmítání a vztek, smlouvání, deprese*, a nakonec *smíření se s blízkou smrtí*. V následující části se budu věnovat rozvinutí těchto termínů dle charakteristiky Bernarda Jakobyho uvedené v jeho knize *Tajemství umírání*.⁸²

V první fázi je pacient ve velkém šoku, nechce si přiznat, že musí zemřít. Většina lidí se v této situaci snaží tuto informaci vytěsnit. Trvá dlouhou dobu, než si člověk uvědomí význam diagnózy. Může se stát, že se umírající na této fázi zasekne, protože není schopen pravdu přijmout. Ve fázi *odmítání* postiženého zaplaví silné pocity ve chvíli, kdy přestane myšlenku na smrt vytěšňovat. Jeho emotivní nerovnováha, kdy si v hlavě přehrává události ze svého života a své obavy z neznáma v podobě smrti, se projevuje vztekem a zlobou mířenou na jeho okolí. Oproti tomu ve třetí fázi dochází k tomu, že se pacient začíná chovat mile a vstřícně, zároveň se začíná modlit a prosit vyšší síly a osud, aby ho ušetřily. Dává si své záležitosti do pořádku a schází se s lidmi, kteří jsou pro něj důležití. „Typické průvodní symptomy třetí fáze jsou: projevy naděje, ochota ke spolupráci, aktivní přístup, vstřícnost.“⁸³ Ve čtvrté fázi upadne pacient do deprese, jelikož už si dál nemůže nic namlouvat, ví, že se smrti nevyhne. Přehrává si v hlavě vzpomínky na svůj život a pociťuje smutek nad všemi věcmi, které už nikdy neudělá, a lituje všech možností, kterých v životě nevyužil. Do této fáze patří projevy, jako jsou smutek, slzy, strach či hledání smyslu života.

⁸⁰ KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Hovory s umírajícími*. Nové Město nad Metují: Signum unitatis, 1992.

⁸¹ JAKOBY, Bernard. *Tajemství umírání: co dnes víme o procesu umírání*. Liberec: Dialog, 2005. *Tajemství* (Dialog), s. 46.

⁸² Tamtéž.

⁸³ Tamtéž, s. 51.

Poslední, pátou fází, je *smíření se*. Výsledný psychický i fyzický dojem z pacienta je mdlý, ovšem umírající už se smířil se smrtí. Dotyčný je klidný, dokáže si přiznat, že brzy vše skončí. Typicky tuto fázi doprovází odpoutanost, vnitřní klid či vyčerpání.

2.6. Příklad tematizace smrti v moderní dramatice

K demonstraci výše uvedených tezí o vnímání smrti jsem si zvolila dramatické texty, které považuji za výrazné v rámci tematizace smrti, a jejichž krátkou specifikací chci především poukázat na to, jak variabilně lze přistupovat ke smrti v evropské dramatice. Jedná se o texty tří autorů: Hugo von Hofmannsthal, Eugène Ionesca a Maurice Maeterlincka, konkrétně o dramata *Člověk a smrt*, *Král umírá*, *Vetřelkyně*, *Slepíci* a *Vnitro*. Všechna uvedená díla spadají do moderní evropské dramatiky konce 19. a zejména 20. století, kdy se v rámci diskurzu výrazně proměňuje vztah k člověku a zároveň ke smrti, což se projevuje v mnou vybraných dramatech, u nichž je mým cílem adekvátně pojmenovat vztah moderního člověka ke smrti.

2.6.1. Maurice Maeterlinck - *Vetřelkyně*, *Slepíci* a *Vnitro*

O díle Maeterlincka hojně pojednává Peter Szondi v knize *Teoria modernej drámy*, ze které budu v této podkapitole především čerpat.

Tato tři dramata spadají do rané tvorby Maeterlincka, o nichž Szondi říká, že „se pokouší dramaticky zobrazit člověka v jeho existenciální bezmoci, jak je vydaný napospas svému osudu, který mu není dovoleno poznat.“⁸⁴ Výrazným prvkem je u Maeterlincka slepota, což je společný aspekt *Vetřelkyně* i *Slepíci*. Slepí jsou totiž těmi, kteří „zachraňují hru před mlčením“⁸⁵, a stávají se tak výraznými hybateli děje. Například u *Slepíci*, kde jsou slepé všechny postavy, dodává jejich rozhovor v podobě střídání otázky a odpovědi rytmus celé hře. Ve *Vetřelkyni* se poté vyskytuje slepý děd, jehož otázky jsou základem hovoru u stolu, a on je tím, kdo jako jediný vnímá příchod smrti. Drama *Vnitro* zobrazuje smrt jako složitou situaci, která se těžko vysvětluje rodině zesnulého, a doprovází jí nejistota a bezvýchodnost.

⁸⁴ SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969, s. 55.

⁸⁵ Tamtéž, s. 57.

Pro Maeterlincka lidský osud „zobrazuje smrt jako taková, jen ona ovládá v těchto hrách jeviště.“⁸⁶ Szondi také hovoří o tom, že člověk v těchto Maeterlinckových dílech „v úplné pasivitě zahálí ve svém položení, dokud neuvidí smrt.“⁸⁷ Primárním aspektem v zobrazení člověka je jeho pojetí jako objektu děje, nikoliv jako subjektu nebo původce. Ze smrti se tak stává jakýsi hlavní činitel, který výrazně určuje, co se v dramatu odehrává, a je v kontrastu proti pasivním, bezbranným postavám.

2.6.2. Hugo von Hofmannsthal – Člověk a smrt

Drama *Člověk a smrt* z rané tvorby Hofmannsthala se od zbylých textů odlišuje svou lyrickou povahou. V tomto díle se „poprvé objevuje jeden z nejoblíbenějších básnickových motivů, motiv vztahu člověka ke smrti.“⁸⁸ Hofmannsthal samotnou smrt chápe jako „konečný soud a vyústění celého života“⁸⁹, jako tomu je v mystériích z období středověku, na které navazuje jak v tomto dramatu, tak později v díle, jemuž se budu věnovat v kapitole 3, *Jedermannovi*.

Hlavní postava Claudio postrádá elán do života a je nečinným hrdinou. Až přicházející smrt ho donutí vzpomínat na matku či na přátelství a dovádí ho k uvědomění si jeho špatného životního přístupu. Claudio si vytváří vztah k předmětům, namísto k lidem, a stává se tak zástupcem estétství. Z toho důvodu se „drama výrazně prosadilo v kontextu tehdy široce probírané problematiky estétství, vztahu krásy (umění) a života.“⁹⁰ Smrt má v tomto textu dvojí úlohu: „způsobuje Claudiův zánik, ale současně jej učí pochopit život. Claudiova smrt znamená paradoxně jeho znovuzrození.“⁹¹ Hlavní hrdina se tak se svou smrtí v závěru díla smiřuje a tematizace smrti v tomto díle lze chápat jako vysvobození ze života plného zmaru a neschopnosti navázání opravdového lidského vztahu.

⁸⁶ SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969, s. 55.

⁸⁷ Tamtéž, s. 56.

⁸⁸ MAGRIS, Claudio. *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*. Brno, 2001. Paprsek (Triáda), s. 208.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ MACURA, Vladimír. *Slovník světových literárních děl*. Praha: Odeon, 1988, s. 355.

⁹¹ Tamtéž.

2.6.3. Eugène Ionesco – Král umírá

Král umírá je drama z roku 1962 a pojednává o králi, který se náhle dozví, že mu zbývá pouhých 90 minut života. Jedná se tedy o čas do konce představení, jenž mu připomínají ostatní postavy.

Jedná se o absurdní drama, které je ve *Slovníku literárních pojmů aneb co se skrývá za slovy* od Ladislavy Lederbuchové definováno následovně: „absurdní drama je tragikomické, groteskní s prvky černého humoru. Vyjadřuje zmechanizovaný životní stereotyp člověka moderní technické civilizace, jemuž se vytrácí životní smysl.“⁹² V tomto konkrétním případě se jedná o metaforu života, jenž se blíží ke svému konci, se kterým umírající nepočítá, jelikož ho vytěsnil. Toto pojetí je velmi blízké současnému vnímání smrti, kdy je tabuizována a vytěsněna z lidského života.

Co se týče vnímání smrti, střídají se u krále stavy velmi podobné pěti fázím procesu umírání, které jsem nastínila v kapitole Pět fází procesu umírání. Hlavní postava tak nejdříve nastalou situaci popírá, poté se pokouší vzdorovat, následně propadá sebelítosti a snaží se vzepřít, aby se nakonec se smrtí smířila. Jedná se tak o hru, která svou groteskností zobrazuje člověka, jenž celý život nepomýšlí na smrt a je zaskočen jejím náhlým příchodem, což je téma objevující se i u Everymana. V tomto díle lze tedy spatřovat autorovu inspiraci ve středověkých moralitách tohoto typu, kde je hlavní postava zástupcem kohokoliv.

Objevují se zde tedy tři různá pojetí smrti. U Hofmannsthalova textu *Člověk a smrt* je smrt jakýmsi osvobozením člověka, jenž ztratil pod vlivem estétství umění navazovat plnohodnotné vztahy a schopnost svůj život skutečně naplno prožívat. Zároveň její pojetí odkazuje ke středověku a Hofmannsthalův básnický, lyrizující jazyk jí dodává ušlechtilý ráz. U Maeterlincka získává smrt absolutní nadvládu nad bezmocnými lidmi a lze ji považovat za antagonistu k hlavní postavě. Člověk se smrtí nevede dialog, jelikož má nad ním moc a člověk je omezen svou pasivitou. Ionescův *Král umírá* obsahuje určité aspekty z obou dalších děl: hlavní postava se snaží smrti vzepřít, nicméně marně, což připomíná silně tematizovanou lidskou bezbrannost v díle Maeterlinckově; zároveň se podobně jako Hofmannsthal inspiruje ve středověkých moralitách v tématu člověka zaskočeného náhlým příchodem smrti.

⁹² LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Fraus slovník literárních pojmů, aneb, Co se skrývá za slovy*. Plzeň: Fraus, 2006, s. 34.

Jeho dílo má ovšem navíc moderní vzorec toho, jak se proměňuje mentalita člověka s vědomím, že smrt přichází.

Na těchto dílech lze tedy spatřit, že v moderní dramatice dochází k inspiraci ve středověku, která se liší mírou modernizace, kterou do svých textů autoři vkládají. Tento jev odpovídá právě i textům s jedermannovským principem, jejichž analýze zasvěťím následující kapitolu.

3. Texty s explicitním výskytem postavy Everymana / Jedermanna

Příběh Everymana, či později Jedermanna,⁹³ se vypráví již od 15. století, a to v různých jazycích a podobách. Původní látkou je středověká moralita *Everyman* od anonymního autora. „Moralita je náboženská hra alegorického charakteru s mravoučnou tendencí, v níž vystupovaly ztělesněné pojmy, ctnosti a neřesti, a řešily se různé teologické i etické spory.“⁹⁴ Konkrétně toto dílo pojednává o člověku, pro kterého si přijde Smrt na vrcholu jeho sil – je tedy neočekávaná, a Everyman se musí následně vydat na svou poslední cestu.

3.1. Diskurzivita rakouského národa v jeho vztahu k Jedermannovi a ke smrti

Analýze podrobím kromě původního textu *Everyman* také tři hry, jež jsou ukotveny v rakouském prostředí a obsahují everymanovský princip: Hugo von Hofmannsthal: *Jedermann* (1911), Felix Mitterer: *Pan Jedermann* (1991) a Ferdinand Schmalz: *jedermann (stirbt)* (2018). Tematizace smrti a smrt samotná jsou pro rakouskou literaturu velmi příznačná.⁹⁵ Zabývání se smrtí⁹⁶ vychází z dob baroka a bylo „určitým vyústěním hluboké krize tehdejší rakouské společnosti, zvěstující nezvratně se přibližující pád habsburské monarchie.“⁹⁷ Všichni tři autoři metadramaticky navazují nejen na to, jak se proměňuje motiv Jedermanna v dramatu, ale zároveň na jeho ukotvenost v kulturní paměti rakouského národa.

V této kapitole se tedy budu zabývat trojí modifikací/transformací Jedermanna z původně středověké morality a v rámci mé částečně diskurzivní analýzy budu

⁹³ Český ekvivalent pro obě jména je „*Kdokoliv*“, já se ovšem rozhodla ve své práci nadále používat primárně označení Everyman a Jedermann z originálních jazyků daných textů.

⁹⁴ HORÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3., rozš. vyd. [i.e. 2. české, rozš. vyd.]. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 11.

⁹⁵ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno, 2012. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Katedra divadelních studií, s. 30.

⁹⁶ Tematizaci smrti v rakouské literatuře se mimo jiné zabývá germanistka Dana Pfeiferová ve své disertační práci: PFEIFEROVÁ, Dana. *Angesichts des Todes: Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*. Wien: Praesens Verlag, 2007.

⁹⁷ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno, 2012. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Katedra divadelních studií, s. 30.

nazírat i to, jak se v rámci rakouské literatury proměňuje Jedermann z dvacátého století ke století dvacátému prvnímu.

3.2. Časoprostor

Everyman představuje chronotop⁹⁸ nazývaný cesta, pro nějž je typické putování hlavního hrdiny. „Zde se hrdina vydává na svou cestu ke smrti, a i když je dramatický prostor hry poměrně abstraktní, jeho hlavním rysem je otevřenost, následnost jednotlivých částí – jednotlivých zastavení na cestě, která končí, jak jinak, v hrobě.“⁹⁹ Samotná smrt je pro *Everymana* „cestou, na níž musí projevit svou aktivitu.“¹⁰⁰ V průběhu hry ovšem nikdy není specifikováno prostředí, ve kterém se děj odehrává, což souvisí s tím, že stejně jako za postavu *Everymana* si může příjemce dosadit kohokoliv, tak i zasazení do prostoru zůstává otevřené interpretacím.

V následujících dílech s postavou *Jedermanna* dochází ke specifikaci prostorového umístění. V *Hofmannsthalově* hře se děj odehrává nejdříve v okolí jeho domu, kde dochází k interakci s ostatními postavami, a poté na slavnosti, kam *Jedermann* pozve své známé a přátele. Motiv slavnosti zůstává i v pojetí *Schmalze*, ovšem s větším důrazem na oddělenost zahrady od okolního světa, a prostorové určení hry tak dostává větší význam.

Děj *Pana Jedermanna* *Felixe Mitterera* se po celý čas odehrává v kanceláři ve výškově budově, přičemž příchody a odchody jsou zajištěny výtahem nacházejícím se na scéně:

„JEVIŠTĚ

Ředitelská kancelář ve výškové budově

(psací stůl, sedací souprava, konferenční stůl,

bar, monitory, výtahové dveře,

⁹⁸ Jak uvádí David Drozd v *Kapitolách z teorie dramatu*: „Užitím termínu chronotop naznačujeme bytostný vztah časových a prostorových relací, srostitost prostoru a času. Zatímco čas se v dramatu zahušťuje, prožitek prostoru se intenzifikuje.“ DROZD, David. *Kapitoly z teorie dramatu: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. s. 48.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Potkala ho Smrti*. *Divadelní revue* 8, číslo 4. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 1997, s. 77.

dveře do předpokoje pracovny)¹⁰¹

Toto prostředí umožňuje zobrazení problémů konce 20. století, jak vymezím v této kapitole později, a na rozdíl od ostatních textů je toto umístění relativně dopodrobna popsáno v rámci scénických poznámek.

Schmalzův *jedermann (stirbt)* se odehrává na jedermannově zahradě, kde se koná zahradní slavnost pro jedermannovy známé, tedy stejně jako u Hofmannsthala. Tato zahrada představuje bezpečné místo – je obehnaná vysokým plotem, za kterým zůstávají všechny problémy, konkrétně zuřící válka, jež není explicitně specifikována. V textu je přímo řečeno, že zahrada je místem, kde nic nestojí v cestě jedermannově chťiči, a za plotem je divočina. Nabízí se tak pojetí zahrady jako jakéhosi ráje izolovaného od ošklivosti okolního světa.

„- uvnitř je kultura

- a venku, no ano,

- naopak

- nejdivočejší divočina

- nekultura¹⁰²

V žádném z analyzovaných děl nejsou použity kondenzace, a tak je děj zasazen do jediného dne bez časových skoků do minulosti, či přítomnosti. Ačkoliv tedy Pavel Janoušek hovoří o tom, že nerespektování požadavku tří jednot bylo při modifikaci dramatu nejsnazší, v této konkrétní látce nebylo jejich vyvrácení žádoucí, a to na základě charakteru děje, který se odehrává v rámci jednoho dne na jednom místě.

3.3. Text a jazyk

V analyzovaných textech je možné pozorovat proměňující se vztahy mezi hlavním a vedlejším textem, jak o nich hovoří Christopher Balme.¹⁰³ *Everyman a Jedermann*

¹⁰¹ MITTERER, Felix. *Pan Jedermann*. Praha: DILIA, 1993, s. 4. [Online databáze DILIA].

¹⁰² SCHMALZ, Ferdinand. *jedermann (stirbt)*. Frankfurt nad Mohanem: S. Fischer Verlag, 2017, s. 10. [Online archiv vydavatele].

¹⁰³ BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Divadelný ústav, 2018, s. 120.

zastupují typ textu, jenž vedlejší text téměř nepoužívá. Zatímco u *Everymana* lze tento fakt přičítat dobovým konvencím vzniku díla, u *Jedermann* od Hofmannsthalova dochází ke snaze co nejvíce se držet původního tvaru středověké morality. Dá se tedy říct, že tato absence vedlejšího textu spadá pod toto snažení. V těchto dvou hrách se vyskytují didaskálie pouze v podobě jmen postav a případně k oznámení jejich odchodů/příchodů. K výraznému nárůstu významu vedlejšího textu dochází v textu *Pan Jedermann*, který obsahuje nejen detailní popis scénografie, ale nově také vzhled kostýmů postav, což výrazně formuje recipientovo vnímání. Tomuto aspektu se budu věnovat dále ve své práci.

U textu *Jedermann (stirbt)* budu požívat pojmy přídavný a mluvený text tak, jak jsem je nastínila v teoreticko-metodologické kapitole. Přídavný text je zde značně eliminován ve prospěch mluveného textu, ze kterého se stává „autonomní umělecký materiál“,¹⁰⁴ kdy odkazuje k vnějšimu světu díla.

Co se týče jazykové roviny, jsou *Everyman* a *Jedermann* od Hofmannsthalova oba psány ve veršované podobě. Středověké atmosféry dosahuje Hofmannsthal využitím stylizovaného jazyka, který je podobný středověké němčině. K výraznému posunu opět dochází u *Pana Jedermann*, kde jsou postavy zbaveny veršované mluvy a vyjadřují se současným, hovorovým jazykem. Schmalz oproti tomu interpretuje příběh náročným novým způsobem. Jeho jazyk je melodický a rytmický s vysokou estetickou hodnotou. Dle teze Jitky Pavlišové lze na jazyk i v tomto konkrétním divadelním textu v rámci určitých promluv možné nahlížet jako na poezii. Například projevy ďábelsky dobré společnosti jsou tvořeny velmi krátkými, údernými větami, či slovními spojeními, které mají svůj rytmus a náladu, zároveň dochází například k repetitivnosti, jež tyto emoční dopady zesiluje. Souhra těchto aspektů vytváří dynamický text s úderným apelem.

„- jak se řekne.

- z úst do úst.

- z úst do úst.

- z úst do úst.

¹⁰⁴ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno, 2012. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Katedra divadelních studií, s. 55.

- říkalo se.“¹⁰⁵

3.4. Postavy

Charakteristickým rysem ve středověkých morálkách je zobrazování alegorických postav. V *Everymanovi* se tak vyskytují postavy jako Síla, Rozum, či Víra. S každým dalším dramatickým textem obsahujícím everymanovský/jedermannovský motiv se proměňuje počet a celková koncepce jednajících postav. V následujících podkapitolách budu demonstrovat změny v pojetí postav, které dokazují, že se postavy v rámci vývoje čím dál více individualizují, aby byl tento vývoj završen naopak proměnou v nositele textu, jež vytvářejí „určitý rytmus a odcizení“¹⁰⁶ a dávají divadelnímu textu charakter „nezodpovězenosti a neurčitosti.“¹⁰⁷ Primární je zde komunikace s vnějším komunikačním kanálem, tedy s divákem, kdy otevřenost formy nabízí prostor pro vytvoření vlastního diváckého úsudku, tedy možnost navázání vzájemného dialogu.

3.4.1. Postava Everymana/Jedermanna

Hlavní postava Everymana je jediná, která je člověkem. Nejedná se ovšem o konkrétní postavu, jelikož zastupuje „kohokoliv“, s čímž úzce souvisí význam celého díla: každý člověk jednou zemře, a měl by být na tu chvíli připraven; tedy tento příběh může pojednávat o komkoliv na světě. Jak píše Eva Stehlíková ve své studii *Potkala ho smrti*: „Everyman je každý – nemá věk, nemá rodinné zázemí, nemá povolání, zastupuje muže i ženu.“¹⁰⁸ V celém díle není přiblížena Everymanova minulost a tímto všeobecným apelem na každého člověka je posíleno morální působení na příjemce. Everyman projevuje své stanovené priority, když se obrací na Přátelství a Příbuzenstvo, které ho ovšem zradí, a tak sází na své Jméno, ve kterém vždy viděl svého spojence. V závěru díla dochází Everyman k poznání, že jsou to pouze Dobré Skutky, kdo s ním bude věrně až do úplného konce.

¹⁰⁵ SCHMALZ, Ferdinand. *Jedermann (stirbt)*. Frankfurt nad Mohanem: S. Fischer Verlag, 2017, s. 5. [Online archiv vydavatele].

¹⁰⁶ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno, 2012. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Katedra divadelních studií, s. 58.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Potkala ho Smrti*. *Divadelní revue* 8, číslo 4. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 1997, s. 77.

U postavy Jedermanna v pojetí Hofmannsthala lze zaznamenat posun k jeho individualizaci. Protagonista se dostává do dialogů se svými skutečnými známými (oproti dialogům pouze s alegorizovanými postavami, jako tomu bylo u *Everymana*), a je tak zobrazeno jeho klasické chování v různých životních situacích. Jeho hříchy a špatný přístup k životu jsou znatelně rozpracovány. Dostává se do konfliktu s chudým sousedem, kterému nechce dát více peněz, nemá slitování s dlužníkem a jeho rodinou a nechce trávit čas se svou matkou. Jeho hlavními charakterovými vlastnostmi jsou tedy lakota a láska k penězům, která velmi ovlivňuje jeho mezilidské vztahy. Ty jsou totiž na penězích založeny, což projevuje i ve svém nechtěně vyřčeném proslovu na hostině, ve kterém vyjevuje klíčovou charakteristiku svých mezilidských vztahů:

„To jen tak pojednou mi napadlo,
jak jste tak každý used na své sedadlo,
že si vás všechny mohu koupit tady
a zase prodat všecky dohromady,
a že mi na vás všech tak málo sejde,
jak člověku jen za nehet se vejde!“¹⁰⁹

Tyto proměny vedou k podrobnějšímu zobrazení Jedermanna jakožto lidské osobnosti, a tím se lehce vzdaluje od pojetí kohokoliv ve středověké moraličce.

Pan Jedermann v podání Felixe Mitterera je zobrazen jako generální ředitel ocelářské společnosti. V této verzi jsou skutky hlavní postavy velmi konkretizovány – je o ní známo, že podvádí svou ženu a práce je pro ni na prvním místě. Většina motivů zde zůstává z předchozího díla, například láska Pana Jedermanna k penězům, stejně jako Jedermann od Hofmannsthala je zvyklý na nich zakládat své vztahy. Pouze v tomto díle je zmíněno jeho oblečení, jež zapadá do prostředí kanceláře a odpovídá jeho vysokému společenskému postavení: kabát, oblek, kufřík. Jak již bylo řečeno dříve, v dalších textech není o jeho vzhledu žádná zmínka.

¹⁰⁹ HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Bohatec a smrt: Jedermann*. Praha: Divadelní ústav, 1930. s. 19.

jedermann od Schmalze je „bezohledný byznysmen neoliberalního stříhu“¹¹⁰ a tvrdý kapitalista. Vzhledem k vysoké zdi kolem své zahrady mu nevádí skutečnost, že je venku vyhlášena válka a je si vědom toho, že je jeho kapitál v bezpečí. Jako u předchozích verzí jsou nejvýraznějším rysem této postavy materialistické sklony, například když si jedermann nechává za poplatek čistit boty. Ke změně zde dochází u pojetí této postavy, kdy je jedermann pachatelem i obětí, když musí v závěru zemřít kvůli svému bohatství a moci jako obětní beránek, přičemž se stává nikým (niemandem) a upozorňuje na opakující se cyklus zrození se a umírání a na bezmoc vůči tomuto neustálému procesu.

Postava Everymana/Jedermanna je tedy tou, která prošla nejvýraznější změnou: od postavy zastupující kohokoliv na světě bez specifikace osobního života a s ním spojených skutků v minulosti, přes individualizovanějšího protagonistu s určeným vzhledem, povoláním a jednáním mimo děj hry, až k jedermannovi jako nositeli textu, který diskurzivně reprezentuje spíše celkový lidský kapitalismus a roli každého člověka v koloběhu života.

3.4.2. Postava smrti

U *Everymana*, *Jedermanna* a *jedermanna (stirbt)* je Smrt ponechána bez popisu svého vzhledu. Výjimku zde tvoří ztvárnění Smrti v textu *Pan Jedermann*, kde je zobrazení Smrti popsáno jako „v tradiční podobě, přes rameno kosu.“¹¹¹ V textu je zmíněno, že tato podoba je pouhým „obrazem“, který si lidstvo vytvořilo. Smrt o sobě také tvrdí, že „představuje mnohé, je také utěšitelka a přítelkyně.“¹¹² Později má Smrt podobu kancelářské síly Jindřišky a projevuje se její negativní vztah k Dáblovi, jehož přičiněním musí brát lidem životy dříve, než by byl jejich přirozený čas.

Celkově je ovšem postava Smrti pouhým vykonavatelem Boží vůle, kdy si jde pro Everymana, potažmo Jedermanna, na příkaz Boha. Zůstává jí zásadovost, kdy nechce nikdy s protagonistou vyjednávat o prodloužení zbývající doby života. Odlišné je pojetí Smrti v textu *jedermann (stirbt)*, kde se objevuje postava přeložitelná jako

¹¹⁰Aura-Pont. *jedermann (stirbt)* [online]. [cit. 20.4.2021]. Dostupné z: <https://www.aura-pont.cz/scenar/jedermann-stirbt>.

¹¹¹ MITTERER, Felix. *Pan Jedermann*. Praha: DILIA, 1993, s. 10. [Online databáze DILIA].

¹¹² Tamtéž, s. 11.

námluvy smrti (buhlschaft tod), která přichází nezvána na jedermannovu zahradní slavnost a tam dělá společnost nejen samotnému jedermannovi, ale i jeho ženě a matce. Tuto postavu lze pochopit jako pouhou předtuchu smrti, která umírající vyzvedává a posílá na druhý břeh, a nikoliv jako samotná Smrt. Aspektu vnímání smrti, tedy mechanismům výkladu a modifikacím smrti napříč staletími se budu věnovat dále v této kapitole.

3.4.3. Ostatní postavy

Postava, která prošla zásadními modifikacemi, je Dábel. Ten je v původním Everymanovi a následném Jedermannovi potlačen, přičemž se v prvním jmenovaném textu ani nevyskytuje a v textu Hofmannsthala je v podobě Čerta a omezen pouze na jeden výstup, kdy si sebevědomě přijde pro protagonistu, ale z důvodu trvající potřeby jeho nápravy je odmítnut. Oproti tomu postava Dábla nabírá na důležitosti v díle Mitterera, kde je po celý čas společníkem pana Jedermanna v podobě Troubleshootera¹¹³ a našeptává všem přítomným, co by měli říkat. Z této postavy se tedy stává jakýsi hybatel děje, jenž mezi přítomnými rozdmýchává spory, a tím vytváří pocit chaosu, který souvisí s prací ve velké firmě. Ve Schmalzově pojetí se vyskytuje nositel textu se jménem „d'ábelsky dobrá společnost“ [die (teuflich) gute gesellschaft], jehož text psaný v odrážkách se při transformaci na jeviště distribuuje mezi všechny členy souboru a někdy je pronášen chorálně.

- v našich ústech.
- stará báchorka.
- v nové verzi.
- stará báchorka.
- v nových šatech.
- z úst do úst.
- na shnilých jazycích.

¹¹³ Jedná se o zručnou osobu v řešení či předvídání problémů nebo obtíží.

- jazyky, které znamenají svět.¹¹⁴

Tento akt proměňuje divákovo vnímání a naznačuje lidské „dábelské“ chování. V textu také zastává funkci vypravěče, jelikož často popisuje dění na scéně. Dá se říct, že má dvě polohy zároveň se dvěma funkcemi – někdy působí jako již zmíněný vypravěč či uvaděč děje, jindy je postavou ve světě příběhu, kdy je ochrankou zajišťující zachování bezpečnosti jedermannovy zahrady.

Další velmi důležitou postavou je Bůh. Ten je vždy v úvodu v případech všech čtyř her nespokojen s chováním lidí na Zemi a jako varování vyše Smrt. K výrazné modifikaci dochází v textu Mitterera, kdy se objevují na scéně hned tři postavy trojjedinosti Boha: Bůh Otec, Bůh Syn a Bůh Duch Svatý. Toto pojetí odpovídá otázce o trojjedinosti, na jejímž základě „vzniká později formulované trojiční dogma, jež se snaží teologicky-filozoficky vyjádřit, v jakém vztahu stojí Boží přirozenost Syna vůči Otci a Duchu sv.“¹¹⁵ Každá z těchto postav má v textu určený vzhled a jsou pojaty velmi odlišným způsobem: Bůh Otec je „mrzoutský, ale přece jen shovívavý starý pán, hladce vyholený, na sobě má kvalitní nenápadný oblek, klobouk a kravatu.“¹¹⁶ Bůh Syn je Otcovým opakem, kdy je oblečen neformálně a je spíše neupravený. Bůh Duch Svatý je popsán jako „neklidná, těkavá, světle prostoupená bytost; stáří neurčité, bezpohlavní, netělesný.“¹¹⁷ Výrazná diferenciacce se objevuje také u jejich charakterových vlastností a projevů. Syn a Duch Svatý se neustále dohadují, převážně kvůli nezkušenosti Ducha Svatého s životem, kvůli čemuž si z něj Bůh Syn dělá neustále legraci. Bůh Otec je oním zkušeným starším pánem, který do jejich sporů vstupuje a snaží se nastolit klid:

„Bůh Otec: Člověk je svobodný!

Bůh Duch Svatý: Ale proč? To nechápu. To nikdy nepochopím! Ublížíjí si. Zabíjejí se. Jeden je druhému nepřitelem!

Bůh Syn: (dá nohy dolů se stolu) Nevykládej blbosti! O tom ty nic nevíš!

Bůh Duch Svatý: (Bohu Otci) Musím si to nechat líbit, otče?

¹¹⁴ SCHMALZ, Ferdinand. *Jedermann (stirbt)*. Frankfurt nad Mohanem: S. Fischer Verlag, 2017, s. 5. [Online archiv vydavatele].

¹¹⁵ KUČERA, Zdeněk. *Trojiční teologie*. Brno: L. Marek, 2002. s. 22.

¹¹⁶ MITTERER, Felix. *Pan Jedermann*. Praha: DILIA, 1993, s. 5. [Online databáze DILIA].

¹¹⁷ Tamtéž, s. 5.

Bůh Otec: (rozzlobeně) Nehádejte se pořád!¹¹⁸

U Schmalze má Bůh dvojí roli – je Bohem a zároveň Chudým sousedem, což je oproti starším textům výraznou inovací. Bůh přichází s jedermannem přímo do společných konfrontací, což se v žádné předchozí variantě neobjevilo. Získává tedy v textech čím dál větší konkretizaci a z Boha, který měl dříve pouhé mravoučné proslovy v začátku textu, se stává jednající postavou blízkou úrovni jedermanna. Bůh ovšem v podobě chudého souseda později dokonce klesá pod společenskou úroveň jedermanna a je jím opovrhován.

3.5. Vnímání smrti

Ve vnímání a tematizaci smrti v *Everymanovi* se projevuje dobové středověké pojetí smrti tak, jak bylo nastíněno v kapitole čtyři. Ve středověku panovala představa náhlé smrti, což se projevuje v *Everymanovi*, když si pro protagonistu přichází smrt náhle a bez varování. Sám Everyman upozorňuje na svou nepřipravenost, když říká, že neměl čas si uspořádat své záležitosti. Eva Stehlíková hovoří také o faktu, že: „Proces Everymanova poznání je rozložen do etap nápadně připomínající klinické fáze umírání – člověk, konfrontován s faktem svého zániku, nejprve tuto skutečnost odmítá, poté je naplněn zlostí a pokouší se smlouvat, aby získal čas. Když zjistí, že není úniku, upadne do deprese a přeje si umírání urychlit. Teprve poté fakt smrti skutečně přijme.“¹¹⁹ Nicméně nelze říct, že by z Everymana byl cítit vyloženě strach ze smrti jako takové. Z jeho chování spíše vyplývá neochota vzdát se svého života v souvislosti s materialismem. Smrt se dokonce pokouší podplatit, což hovoří v prospěch jeho nebojácnosti ze Smrti jako postavy:

„budeš-li ke mně vlídná, část jmění bych ti dal –

ano, tisíc liber z mých máš mít –

a odlož všechno do dalšího dne.“¹²⁰

¹¹⁸ MITTERER, Felix. *Pan Jedermann*. Praha: DILIA, 1993, s. 5-6. [Online databáze DILIA].

¹¹⁹ STEHLÍKOVÁ, Eva. Potkala ho Smrti. *Divadelní revue* 8, číslo 4. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 1997, s. 77.

¹²⁰ DRÁBEK, Pavel. *Kdokoli (Everyman)*. *Divadelní revue* 8, číslo 4. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 1997, s. 82.

U Hofmannsthalova *Jedermann* se už začíná promítat tabuizování tématu smrti, kdy mladí lidé na smrt odmítají myslet a připouštět si, že jednoho dne zemřou. Zároveň se s myšlením na smrt pojí pocity strachu. Hofmannsthal spadl do rakouské moderny, která vztah ke smrti výrazně tematizovala a mytizovala. Tuto tendenci lze spatřit jak u samotného Jedermann, tak i v projevu jeho milenky:

„To slovo zlé mi strachu nahání,

Neb smrt ta je jak ošklivý had.

Co pod kvítím se ukrývá rád.“¹²¹

Výrazná proměna je zde také v příchodu smrti. Zatímco v *Everymanovi* je smrt náhlá a neohlašovaná a zastihne člověka nepřipraveného, v *Jedermannovi* dochází k samotné poslední cestě až v druhé polovině díla, přičemž do té doby dostává Jedermann varování různého druhu. Jsou to projevy jak vizuálního, tak akustického charakteru. První projevy spustí Jedermannova matka, která pomýšlí na svou smrt a má starost o to, jestli i její syn již pomýšlí na okamžik smrti. Ten má uraženou reakci, ve které se promítá jeho odmítavý postoj k záležitostem se smrtí:

„Já, matko milá, teprve čtyřicet mám let

a proto nejlíp cítím sám, že nic tak hned

mne nezažene od vezdejších starostí.“¹²²

Následně matka svého syna varuje, že má poslední dobou předtuchy, a že slyší „zvuky šalmají a sladkých flét“¹²³ Hned nato Jedermann začíná mít sluchové, a následně i vizuální preludy, ale nechce jim věnovat pozornost. O pár chvil déle na slavnosti ovšem dochází k výraznému zhoršení jeho stavu, když vidí všechny hosty sedět v rubáši a zdá se mu, že vypadají cize. Dalším projevem je „temný zvuk zvonů“¹²⁴, jenž začne Jedermann slyšet a který je dle jeho reakcí velmi výrazným a děsivým.

„Slyš, jaké to zvonů vyzvánění?

¹²¹ HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Bohatec a smrt: Jedermann*. Praha: Divadelní ústav, 1930. s. 17.

¹²² Tamtéž, s. 14.

¹²³ Tamtéž, s. 15.

¹²⁴ Tamtéž, s. 24.

To znamení dobré jistě není!

Tak hrozivě a mocně hrany znějí,

Že do srdce mi úzkost nahánějí.¹²⁵

Tyto Jedermannovy projevy se neustále zesilují, když začne slyšet hlas, který ho volá, nikdo u stolu však tento hlas neslyší. Varování smrti vygraduje zjevením samotné smrti, která Jedermanna obeznamuje se svým posláním.

U *Pana Jedermanna* od Felixe Mitterera je prvotním signálem smrti bolest. Pan Jedermann přijde do práce, a „přidrží si ruku na srdci, pociťuje tlak, bolest, neboť Smrt mu dala ujednané varování.“¹²⁶ Toto znamení ale pro Pana Jedermanna nic neznamená, což souvisí se současným vývojem v oblasti medicíny, kdy k potlačení problému stačí si vzít vhodnou medikaci, což Pan Jedermann ihned učiní. K dalšímu varovnému aktu dochází při oslavném přitukávání sklenkami, kdy Pan Jedermann pociťí „křeč u srdce, zasténá, chytí se za srdce, celý se zkriví“¹²⁷ ve chvíli, kdy si přitukne se Smrtí. K výraznému zhoršení situace dochází hned v počátku druhé části hry, když Pan Jedermann vchází na večírek v doprovodu své mrtvé ženy, mrtvého Dlužníka, Hladovějícího afrického dítěte, Dítěte s amputovanými údý z Východu a Kašlajícího evropského dítěte. Všichni jmenovaní se Pana Jedermanna drží, strkají do něj a děti od něj žebrají. Jeho žena mu opakuje, že ho miluje. Snaží se je ignorovat, ale je to pro něj čím dál složitější. V závěru zůstane sám se Smrtí a jeho vidiny mizí ve chvíli, kdy je schopen uznat svou vlastní vinu. Samotného okamžiku smrti se Pan Jedermann bojí, ale Smrt ho uklidňuje, že je to rychlé. Smrt Pana Jedermanna probíhá ve formě srdečního infarktu ve chvíli, kdy se Smrt dotkne jeho ruky.

V textu *jedermann (stirbt)* je prvním náznakem (podobně jako v Mittererově pojetí) bolest na hrudi jedermanna, kvůli které se ptá své matky, zda si myslí, že je v pořádku. Akustické pojetí příchodu smrti se projevuje nikoliv zvoněním jako u Hofmannsthala, ale dochází k jeho posunu do současnosti, kdy jedermann slyší pouhé zesilující se tikání hodin, což odkazuje na pojetí života pouze jako derivát času. Smrt je zde pojímána jako nevyhnutelná součást koloběhu světa, kdy život je pouhým

¹²⁵ HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Bohatec a smrt: Jedermann*. Praha: Divadelní ústav, 1930. s. 24.

¹²⁶ MITTERER, Felix. *Pan Jedermann*. Praha: DILIA, 1993, s. 11. [Online databáze DILIA].

¹²⁷ Tamtéž, s. 51.

zastavením na této cestě. Jak je zmiňováno a výrazně akcentováno v textu: „Život chutná jako nic bez smrti.“¹²⁸

3.6. Tematizované společenské problémy a jejich reprezentace

Dle daného diskurzu se různí i zobrazení problémů, se kterými se buď protagonista přímo potýká, nebo jsou autorem v textu kritizovány. V následující části analýzy budu přihlížet ke konceptu *Logiky proměn* podle Pavla Janouška jako je stanovena v jeho studii v antologii *Text a divadlo*¹²⁹ a to především ve vztahu k novějším textům: *Pan Jedermann a jedermann (stirbt)*.

V *Everymanovi* je pozornost upřena na sedm hlavních hříchů, jak vyplývá z úvodní řeči Boha:

„Teď vidím, jak mě lidé opouští zcela.

Holdují sedmi hříchům smrtelným,

jako by pýcha, zloba, smilstvo, chamtivost

na světě byly čímsi chvalebným,

a opouští andělskou nebeskou společnost.“¹³⁰

Sedm smrtelných hříchů se objevuje „především v měšťanském prostředí, kde měly apelovat na mravný život městské komunity.“¹³¹ Mezi tyto hříchy patří: Lenost, Hněv, Závist, Obžerství, Smilstvo, Lakomství a Pýcha. V díle je nejvíce upozorňováno na *Everymanovo* lakomství a materiálnost, když se snaží nejdříve podplatit Smrt a poté vkládá naděje do Jmění jakožto do svého společníka na cestě. Toto dílo především upozorňuje na pomíjivost života a na fakt, že jmění je člověku pouze propůjčeno, není jeho majetkem navždy. V *Everymanovi* tedy vyplývají tyto hříchy především z promluvy Boha, kde jsou přímo řečeny.

¹²⁸ SCHMALZ, Ferdinand. *jedermann (stirbt)*. Frankfurt nad Mohanem: S. Fischer Verlag, 2017, s. 68. [Online archiv vydavatele].

¹²⁹ 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. *Theatrológica*, s. 68-109.

¹³⁰ DRÁBEK, Pavel. *Kdokoli (Everyman)*. *Divadelní revue* 8, číslo 4. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 1997, s. 80.

¹³¹ ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, s. 258.

Hofmannsthal stylizuje tematizaci problémů a jejich reprezentaci podobných způsobem, jako i v případě textu a jazyku, tedy ve prospěch podobnosti se středověkým Everymanem. Bůh se také pobuřuje nad lidskými hříchy, ty už ale nejsou konkrétně jmenovány. Jeho řeč zní následovně:

„Já déle již nestrpím, by lidské stvoření

se proti mně v svých srdcích zatvrdila

a bez kázně boží v hříchu mámení

hůř než divoká zvěř živa byla!

Jim s očí zaslepený duch se dívá,

mne neuznávají a mysl křivá

po světských věcech baží, v hřích se potápí

a to, co výš se pne, jen ve smích obrací.“¹³²

Výrazný rozdíl u Hofmannsthal spočívá v tom, že konkretizuje Jedermannovu rodinu a přátele, čímž dochází k rozšíření zobrazované problematiky o mezilidské vztahy, které jsou stále aktuální. Výrazně je například tematizován vztah Jedermanna se svou matkou, kdy se neustále vymlouvá na to, že na ní nemá čas, popřípadě že pouze dbá na její křehké zdraví. Díky tomu, že se Jedermann na svou poslední cestu vydává až v polovině děje, projevuje se v první části v dialogích mezi ním a ostatními jeho povaha představující konkrétní hříchy. Hned v počátku se projevuje Jedermannova pýcha, když se vyťahuje svým majetkem a následně opovrhuje nad den starým jídlem. Poté ze své lakoty odmítá dát peníze chudému sousedovi. Neprojevuje ani soucit nad dlužníkem. Křesťanství zde už ovšem není primárním zájmem, Hofmannsthal ve svém *Jedermannovi* „navazuje na anglický pramen ze 16. století a další staré prameny díla a chápe ho jako nadčasovou, obecně lidskou, a proto ne nutně s křesťanským dramatem spojenou pohádku.“¹³³

U textu *Pan Jedermann* dochází k výraznému posunu, o němž hovoří právě Pavel Janoušek, projevujícím se dominantním postavením konverzace o určitém problému

¹³² HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Bohatec a smrt: Jedermann*. Praha: Divadelní ústav, 1930. s. 1.

¹³³ KAPELLARI, Egon. *Známé osobnosti tváří v tvář smrti*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2008. s. 70.

v textu. Tento způsob reprezentace umožňuje, jak bylo již řečeno dříve, řešit jak menší mezilidské problémy, tak otázky politiky. Obě tyto roviny se u Mitterera hojně vyskytují. V jeho pojetí Pan Jedermann zažívá právě ve svém osobním životě problémy, nejvýrazněji ty, že žena vyhrožuje spácháním sebevraždy, či že je jeho syn zadržen kvůli obchodování s drogami. Tyto problémy jsou ale zastíněny jeho prací, které věnuje celý den největší pozornost. Felix Mitterer ovšem posouvá problematiku ještě závažnějším směrem. Kromě osobních hříchů Pana Jedermanna projevujících se v jeho negativních vlastnostech se zde objevuje silný motiv problémů globálního charakteru. Své dílo Mitterer využívá například k zobrazení dělnických nepokojů a tematizuje vztahy mezi vrstvami společnosti. Silné politické názory se objevují například v proslovu Chudého souseda:

„Dělníci. Tisíce dělníků! Shromažďujou se na Náměstí hrdinů. V těch svých modrých špinavých montérkách. Ve žlutých helmách. Ani se nemyli. To aby vypadali správně proletářsky. Tyhle svině, ty primitivové!“¹³⁴

Dále je zde tematizovaná problematika kariérismu, úplatků, dluhů, ale také znečištění ovzduší v podobě zplodin z továren, tedy problémů spjatých se současnou dobou. Jak jsem nastínila výše, jsou tyto problémy vyjádřeny v podobě dialogů mezi postavami, a tím je konverzace postavena do největšího zdroje prezentování dané problematiky. Tyto problémy jsou ovšem vyjádřeny i vizuálně, kdy se na scéně objevují mrtvé děti, jež zahynuly právě kvůli znečištění ovzduší, či kvůli nedostatku potravy.

Text *jedermann (stirbt)* je nabit společensko-politickou výbušností a zbavuje se katolické morálky typické pro postavu Everymana, potažmo Jedermanna v dřívějších textech. Není zde tedy dáván tak velký důraz na víru v Boha a na hříchy. Více se tak zaměřuje na válku, která je jako popíraný jev vyhnána za zdi zahrady, a přetrvávající téma peněz a lásky k nim. Tyto problémy jsou prezentovány skrze mluvený text a jeho dynamika a jazykové postupy, o nichž jsem se zmiňovala výše, dodávají celému dílu apelativní ráz.

Schmalz zde ovšem využívá také divadlo na divadle, o kterém hovoří Janoušek. Tento prvek se objevuje v podobě posledního soudu přímo na zahradní slavnosti, kdy

¹³⁴ MITTERER, Felix. *Pan Jedermann*. Praha: DILIA, 1993, s. 21. [Online databáze DILIA].

je ze stolů vytvořeno improvizované pódium. V této scéně Námluvy smrti inscenují hru hostům slavnosti, kteří jsou tu jako diváci:

„nyní musíte všichni věnovat pozornost

a poslouchat, co dnes představujeme!

je zručný jako duchovní hra,

jedermann/každý je pojmenovaný.

Na něm vám ukážeme,

jak naše dny a díla na Zemi

podléhají zkáze a jsou dokonce neplatné.“¹³⁵

Postava námluvy smrti předvolává svědky k případu jedermanna a snaží se docílit jeho pokání za zlé činy, dochází při tom až k fyzickému násilí.

Dle Janouškova konceptu se tak diváci podílí na vytváření divadelní komunikace a dochází k zamyšlení ohledně podstaty divadla a vyrovnání se s konfrontací reality a umělecké fikce. V souvislosti s Janouškovým pojetím proměn využívá Schmalz také *ostenzi authenticity*, když experimentuje se slovesnými osobami a časy, a divák je zasažen tematizováním politických a sociálních problémů.

3.7. Shrnutí

Cílem této podkapitoly je shrnutí předchozích zjištění, které jsou výsledkem komparace daných děl s principem Jedermann / Everymana. Napříč texty je možné sledovat opakující se vzorce či postupy, které pojmenuji a zařadím je ke konkrétním příkladům v textech, kde je lze pozorovat.

Jedním z postupů je nápodoba. K té dochází především ve vztahu *Everymana* a Hofmannsthalova *Jedermann*. Z analýzy vyplývá, že Hofmannsthal zůstává co nejvíce věrný svému inspiračnímu zdroji, a to jak v rovině tematické, tak formální, když stylizuje jazyk do vznosných veršů. Nápodobu, ale zároveň předefinování,

¹³⁵ SCHMALZ, Ferdinand. *jedermann (stirbt)*. Frankfurt nad Mohanem: S. Fischer Verlag, 2017, s. 41. [Online archiv vydavatele].

využívá Schmalz, který děj kanonického díla rakouské dramatiky ponechává na zahradní slavnosti, ale tomuto umístění dodává symboliku zdi jakožto ochranu ráje před ošklivým světem venku.

Tvůrci také s ohledem na proměňující se diskurz své texty modifikují tak, aby byly blízké dané společnosti v době vniku, a to jak tematicky, tak formálně. Nejvýrazněji je tato tendence viditelná v textu *Pan Jedermann* od Felixe Mitterera. Jako příklad může posloužit umístění do kanceláře a samotné postavení Pana Jedermanna jako generálního ředitele. Tematicky je zde zobrazena nevěra či úplatky, a ve prospěch moderní společnosti jsou zobrazeny i ostatní postavy, jako jsou například personifikované Skutky či Peníze v podobě kolegů Pana Jedermanna či jeho konkurentů na trhu. Vedlejšímu textu je v této hře vyhrazen oproti dalším textům velký prostor, což souvisí s proměnou dramatu v použití scénických poznámek. Poplatné současnosti je i pojetí dialogu, kdy postavy hovoří jednoduchým jazykem, přičemž dobová problematika je zobrazena především formou konverzace. U Schmalzova textu *jedermann (stirbt)* lze poté pozorovat přerod v podobu divadelního textu, který je v současném rakouském diskurzu hojně zastoupen, a jehož konvence dodržuje.

U postav lze pozorovat narůstající individualizaci, kdy se z kohokoli stává bohatec, který je už více konkretizován prostřednictvím dialogů s ostatními postavami diskurzu. Následně v díle Mitterera dochází k proměně Jedermanna v generálního ředitele velké firmy, který představuje vrchol individualizace, jelikož jsou jeho skutky a život nejvíce příjemci představeny. Vývoj Jedermanna končí u „nositele textu“, který tímto pojetím znovu zastupuje kohokoli – člověka lapeného v opakujícím se koloběhu života.

Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo s použitím textové komparativní analýzy vysledovat proměnu vnímání a tematizace smrti v daných dílech s jedermannovským motivem, jehož základním principem je člověk, který je konfrontován se svou nevyhnutelnou smrtí. Analýze jsem podrobila tematicko-motivické a vybrané formální aspekty, jejichž věrnost původní středověké moralitě, či naopak jejich modifikace, je výrazná. Byla využita rovněž diskurzivní analýza, prostřednictvím které bylo nahlíženo na dobové myšlení o smrti v daných dílech.

Kontextová kapitola ukázala způsob, jakým se proměňovalo vnímání a pojetí smrti ve společnosti a v umění. Primárně byly využity teze Philippa Ariése či Bernarda Jakobyho. Následně tato kapitola zahrnovala i příklady z moderní dramatiky, na nichž byla demonstrována opakující se inspirace ve středověkém pojetí smrti.

Tato inspirace je právě primárním konceptem všech jedermannovských děl, což se nejvíce projevuje na stále přítomném motivu nečekané smrti. Ta zastihuje člověka nepřipraveného, což je zapříčiněno dobovými společenskými konvencemi, jež jsou v daných textech tematizovány. Dochází tak k přerodu od člověka středověkého, který na smrt během svého života nepomýšlel, protože zapomínal na Boha a jeho poslední soud, k člověku modernímu, který smrt tabuizuje a vytlačuje ji ze svého hektického života plného peněz a potěšení.

Jak dokazuje analytická kapitola, nejen toto pojetí vztahu člověka k smrti, ale i formální a tematicko-motivická rovina textů prochází změnou v závislosti na době vzniku, díky čemuž je každý Jedermann v zobrazení problémů či samotného vnímání smrti blízký příjemcům. Na pozadí příběhu člověka čelícího smrti jsou tak tematizovány problémy různých druhů, ať už jsou osobní, jako nepochopení ve vztahu, nebo mají globální charakter, jako přírodní katastrofy.

Smrt byla, je a zřejmě také vždy bude velkou neznámou vzbuzující strach a obavy. Jak je ovšem akcentováno i v textech s jedermannovským principem – smrt potká všechny a jejím tabuizováním dochází pouze ke zvyšování lidského strachu. Z tohoto důvodu se domnívám, že by neměla být před veřejností schována, ale mělo by se o ní začít znovu mluvit a také psát. Pevně doufám, že má práce kromě proměny vnímání smrti napříč obdobími a v daných divadelních hrách také ukázala, že smrt může být

zajímavým předmětem výzkumu, kolem něhož se váže velké množství historických a společensko-kulturních aspektů, jež si zasluhují bližší ohledání. Vím, že minimálně pro mne tento účel má bakalářská práce splnila, a představuje první krok na dlouhé cestě k překonání strachu ze smrti, jež v současné době vládne světu.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. DRÁBEK, Pavel. *Kdokoli (Everyman)*. Divadelní revue 8, číslo 4. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 1997.
2. HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Člověk a smrt*. Praha: Revue Divadlo, 1910.
3. HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Bohatec a smrt: Jedermann*. Praha: Divadelní ústav, 1930.
4. IONESCO, Eugène. *Král umírá*. Praha: ARTUR, 2006.
5. MAETERLINCK, Maurice. *Tři básně dramatické*. Praha: J. Otto - Ottovo nakladatelství, 1920.
6. MITTERER, Felix. *Pan Jedermann*. Praha: DILIA, 1993, s. 10. [Online databáze DILIA].
7. SCHMALZ, Ferdinand. *jedermann (stirbt)*. Frankfurt nad Mohanem: S. Fischer Verlag, 2017. [Online archiv vydavatele].

Literatura

8. ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 1, Doba ležících*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život.
9. ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. Díl 2, Zdivočelá smrt*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život.
10. ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996.
11. AUGUSTOVÁ, Zuzana. Teatralita textu. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. *Theatrológica*, s. 139-150.
12. Aura-Pont. *jedermann (stirbt)* [online]. [cit. 20.4.2021]. Dostupné z: <https://www.aura-pont.cz/scenar/jedermann-stirbt>
13. BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Divadelný ústav, 2018.
14. BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006.
15. CORVISIER, André. *Tance smrti*. Praha: Volvox Globator, 2002. Vědomí.
16. DROZD, David. *Kapitoly z teorie dramatu: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

17. HANUŠ, Jiří a Radomír VLČEK. *Historik v proměnách doby a prostředí 20. století*. Brno: Maticе moravská pro Výzkumné středisko pro dějiny střední Evropy: prameny, země, kultura, 2009.
18. HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3., rozš. vyd. [i.e. 2. české, rozš. vyd.]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008.
19. JAKOBY, Bernard. *Tajemství umírání: co dnes víme o procesu umírání*. Liberec: Dialog, 2005. Tajemství (Dialog).
20. 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. *Theatrológica*, s. 68-109.
21. JUNGMANNOVÁ, Lenka. Zůstane divadelní hra dramatem? Poznámky k teoretickému vymezení dramatu. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. *Theatrológica*, s. 132-138.
22. KAPPELLARI, Egon. *Známé osobnosti tváří v tvář smrti*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2008.
23. KERRIGAN, Michael. *Historie smrti*. Praha: Deus, 2008.
24. KUČERA, Zdeněk. *Trojiční teologie*. Brno: L. Marek, 2002.
25. KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Hovory s umírajícími*. Nové Město nad Metují: Signum unitatis, 1992.
26. LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Fraus slovník literárních pojmů, aneb, Co se skrývá za slovy*. Plzeň: Fraus, 2006.
27. MACURA, Vladimír. *Slovník světových literárních děl*. Praha: Odeon, 1988.
28. MAGRIS, Claudio. *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*. Brno, 2001. Paprsek (Triáda).
29. MAŘÍK, Vladimír, Olga ŠTĚPÁNKOVÁ a Jiří LAŽANSKÝ. *Umělá inteligence (část 3.)*. Praha: Academia, 1993.
30. PAVELKOVÁ, Tereza. „Nedramatický“ text v kontextu současného psaní pro divadlo, In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. *Theatrológica*, s. 151-162.
31. PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno, 2012. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Katedra divadelních studií.

32. ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006.
33. STEHLÍKOVÁ, Eva. Potkala ho Smrti. *Divadelní revue* 8, číslo 4. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 1997.
34. STOKES, Philip. *Malé album velkých myslitelů: stručně a přehledně o významných osobnostech světové filozofie*. Praha: Brána, 2007
35. SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.

NÁZEV:

Úkaz Jedermann: Diskurzivní analýza

AUTOR:

Denisa Kupsová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce je zaměřena na textovou komparaci divadelních her, které mají společný motiv Everymana/Jedermanna. Základním prizmatem je sledování proměn ve vnímání smrti, které je typické pro díla s tímto motivem. První část práce se zabývá samotným proměním vnímání a zobrazování smrti v klíčových historických údobích, k čemuž jsou využity především knihy historika Philippa Arièse a následně příklady moderních dramatiků, kteří ve své tvorbě s motivem smrti výrazně pracují (Hoffmannsthal, Ionesco, Maeterlinck). Druhá, analytická část, se zaměřuje na samotnou komparativní textovou analýzu zaměřující se na časoprostor, postavy, či jazyk u děl s motivem Jedermanna (anglická anonymní středověká moralita, Hoffmannsthal, Miterer, Schmalz). Základní zvolené metodologické rozhraní vytváří rovněž diskurzivní analýza zkoumající, jak se v těchto dílech ve vztahu ke smrti odráží dobové myšlení.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Everyman, Jedermann, Kdokoli, vnímání smrti, středověká moralita

TITLE:

The Phenomenon of Jedermann: Discursive Analysis

AUTHOR:

Denisa Kupsová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis focuses on the textual comparison of theater plays that have a common motif of Everyman / Jedermann. The main goal is to observe the changes in the perception of death, which is typical for works with this motif. The first part of the thesis deals with the changes in the perception and depiction of death in historical periods, using mainly books by historian Philippe Ariès and examples of modern playwrights who work with the motive of death (Hoffmannsthal, Ionesco, Maeterlinck). The second part is analytical and it focuses on the comparative textual analysis itself, focusing on space-time, characters, or language in works with a motif of Jedermann (English anonymous medieval morality, Hoffmannsthal, Miterer, Schmalz). There is also used a discursive analysis examining how contemporary thinking is reflected in these works in relation to death.

KEYWORDS:

Everyman, Jedermann, perception of death, medieval morality