

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Vývoj fikčního světa ve vybraných dramatech Petra Zelenky

Development of fictional world in Petr Zelenka 's drama

Tomáš Burian

Vedoucí práce: PhDr. Jiří Smrčka, Ph.D.

Studijní program: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání

Studijní obor: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání – Základy společenských věd se zaměřením na vzdělávání

2024

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Vývoj fikčního světa ve vybraných dramatech Petra Zelenky* potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 14. 4. 2024

.....

podpis studenta

Rád bych poděkoval vedoucímu této práce PhDr. Jiřímu Smrčkovi, Ph.D. za laskavý přístup, odborné vedení a cenné rady.

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zabývá analýzou a komparací dílčích aspektů (postavy a jejich chování, jazyk, časoprostor, kompozice) fikčního světa ve vybraných dramatech Petra Zelenky (*Příběhy obyčejného šílenství*, *Očištění*, *Fifty*). Vybraný vzorek Zelenkových dramát byl zhotoven na základě značného odstavu roků vydání jednotlivých dramát. Východiskem práce je hypotéza, že se během Zelenkovy tvorby mění dílčí aspekty a s nimi i budování fikčního světa v rámci Zelenkových divadelních her. Proto předkládaná práce interpretuje význam aspektů v jednotlivých hrách a zároveň je porovnává v rámci fikčního světa mezi sebou v jednotlivých vybraných dramatech. Práce zároveň sleduje, zda a jakým způsobem dochází k vývoji ve fikčním světě Zelenkovy tvorby.

KLÍČOVÁ SLOVA

drama, Petr Zelenka, fikční svět dramatu, divadlo po roce 2000

ABSTRACT

This bachelor thesis focuses on analysis and comparison of partial aspects (characters and their behaviour, language, space-time, composition) of fictional world in Petr Zelenka's drama (*Příběhy obyčejného šílenství, Očištění, Fifty*). The selected sample of Zelenka's work was made on the basis of an considerable interval of years of publication. The starting point for this thesis is the hypothesis, that during the course of Zelenka's work the partial aspects change and with them the construction of fictional world within his plays. Therefore this thesis interprets the role of the aspects in the individual plays and also compares them within the fictional worlds with each other in the selected plays. It also observes whether and how the fictional world of Zelenka's work develops.

KEYWORDS

Drama, Petr Zelenka, Drama fictional world, Theatre after 2000

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Petr Zelenka a jeho hry	9
2.1	Petr Zelenka	9
2.2	Coolness dramatikou ke zdraví dramatu.....	9
2.3	Cool groteska	12
2.4	Vybraná dramata.....	13
2.4.1	Příběhy obyčejného šílenství (2001).....	13
2.4.2	Očištění (2007)	13
2.4.3	Fifty (2022).....	13
3	Fikční světy světů možných.....	15
3.1	Skutečnost a fikce v rámci jednoho univerza	15
3.1.1	Mímeze	15
3.1.2	Bertrand Russell a neexistující entity	16
3.1.3	Dva jazyky Gottloba Fregeho	16
3.1.4	Formální a pragmatické teorie	17
3.2	Možné světy.....	17
4	Sledování vývoje fikčních světů	20
4.1	Postavy a jejich jednání	20
4.2	Časoprostor	32
4.2.1	Konkrétní místa.....	33
4.2.2	Čas a jeho vztah s prostorem	36
4.2.3	Symbolika prostoru.....	38
4.2.4	Dichotomie fikčního světa.....	39
4.3	Kompozice.....	43
4.3.1	Kompozice vnější	44
4.3.2	Kompozice vnitřní	45

4.4	Jazyková složka vybraných dramat	54
4.4.1	Jazyková složka vedlejšího textu.....	54
4.4.2	Jazyková složka hlavního textu	56
5	Závěr	59
6	Seznam použitých zdrojů.....	63

1 Úvod

Ztráta lidských hodnot a norem, žití v absurdním světě, kde jazyk neplní svou původní funkci a kde jedinou reakcí na toto žití je přijetí absurdity. To jsou motivy, kterými umělci po roce 1989 vykreslují obraz reality své doby. Ačkoliv uběhlo od této doby více než třicet let, mám pocit, že jistá dávka absurdity a pokřivenost lidských hodnot ve společnosti stále přežívá. I to je jeden z důvodů, proč jsem si ke svému bádání vybral umělecké texty, jež tuto tematiku zpracovávají.

Proč zrovna drama? Drama, jakožto literární druh, mě zajímá a studium dramatických textů mě baví. Silnějším argumentem pro zvolení dramatu jako druhu literatury, který podrobím výzkumu, je domněnka, že literární věda dramatickým textům nevěnuje takovou pozornost jako textům prozaickým či básnickým. Drama navíc dokáže lépe než poezie a próza zachytit lidské vztahy a lidské počínání v určité situaci díky tomu, že je text na vztazích a dialozích mezi postavami založený, a na rozdíl od epické prózy není dramatický text určen k vyprávění, nýbrž k inscenaci.¹ Divák tak přichází do přímého kontaktu s příběhem. Drama (pokud nepočítáme film) nám může nejlépe přiblížit autorův pohled na svět. A to je pro umělecké texty, které se především soustředí na výpověď o světě, více než vhodné.

Dramata Petra Zelenky jsem si vybral z toho důvodu, že své hry píše s notnou dávkou (černého) humoru a jeho autorský pohled na svět mi přijde sympatický ve svém přístupu k postavám a absurdním situacím, kterým se sice smějeme, ale nejsou možná až tolik nereálné.

Mé bádání se bude týkat pouze tří Zelenkových divadelních her. Konkrétně se jedná o Zelenkovu divadelní prvotinu *Příběhy obyčejného šílenství* (2001)², *Očištění* (2007) a jeho zatím nejnovější hru *Fifty* (2022). Výběr těchto her vznikl na základě jejich roku vydání, tedy tak, abychom mohli sledovat „raného Zelenku“, „středního Zelenku“ a prozatím nejnovějšího Zelenku („pozdního Zelenku“). Zároveň byl výběr ovlivněn hypotézou, že se jedná o hry, které toho mají v jádru mnoho společného, ale liší se užitím aspektů budující fikční svět. Tyto dílčí aspekty – postavy a jejich chování, jazyk, časoprostor a kompozice – budu analyzovat v jednotlivých hrách a zároveň je budu porovnávat mezi vybranými díly za

¹ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 2007. Mercury Music & Entertainment, 2007. str. 255

² Lenka Jungmannová uvádí, že Zelenkovou prvotinou je ve skutečnosti rozhlasová hra *Extáze*, 1988 (JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014.)

účelem sledování vývoje fikčního světa Zelenkových her. Ačkoliv se jedná o dramatické texty, nebudu na divadelní hry pohlížet optikou teatrologie, ale pohledem literární vědy. Vývoj fikčního světa budu sledovat pomocí poznatků teorie o fikčních světech a s pomocí sémantiky možných světů v literatuře. Středem pozornosti zkoumání fikčních světů je především próza a narace příběhů obecně, v této práci budu poznatky o fikčních světech aplikovat na dramatické texty.

Cílem práce je vyzkoumat, zda se budování fikčního světa (a fikční svět samotný) napříč Zelenkovým tvořením změnilo, zda došlo k vývoji, a pokud ano, k jakým změnám v budování fikčního světa došlo.

2 Petr Zelenka a jeho hry

V této části představím Petra Zelenku jako dramatika, scenáristu a režiséra. Kromě Petra Zelenky samotného se tato část bude týkat jeho dramát, která jsem vybral pro analýzu a komparaci vybraných jevů, jež budují fikční svět, který je pro tento výzkum stěžejní. Abychom porozuměli postupům a motivům, které Zelenka ve své tvorbě používá, ve stručnosti vykreslím dobový kontext takzvaného „nového dramatu“³, do něhož spadá i Petr Zelenka.

2.1 Petr Zelenka

Petra Zelenku (*1967) mohou čtenáři a diváci znát jako autora a režiséra divadelních her spojeného především s Dejvickým divadlem. Česká společnost ho bude znát i jako filmáře. V letech 1986-1991 studoval v Praze na Filmové akademii múzických umění obor dramaturgie a scenáristika. Ještě před tím, než napsal svou první divadelní hru *Příběhy obyčejného šílenství* (2001), věnoval se filmové tvorbě. Během studií napsal několik filmových scénářů, které později natočil režisér Jan Hřebejk (*Co všechno chcete vědět o sexu a bojíte se zeptat, 1988; Nedělejte nic, pokud k tomu nemáte vážný důvod, 1991*). Mezi jeho nejznámější filmové počiny patří například Českým lvem oceněný *Modelář* (2020), *Karamazovi* (2008), *Knoflíkáři* (1997), scénář ke kultovnímu filmu *Samotáři* (2000) nebo takzvané mockumenty (typ audiovizuálního díla, v němž jsou formou dokumentu prezentovány smyšlenky a fiktivní události⁴) *Mňága – Happy End* (1996) a *Rok d'ábla* (2002). Do Zelenkovy filmografie také patří scénáře, které vznikly převodem z divadelního scénáře do filmové podoby (*Příběhy obyčejného šílenství, 2005; seriál Dabing street, 2018*).

2.2 Coolness dramatikou ke zdraví dramatu

Ještě předtím, než si představíme vybraná Zelenkova dramata, považuji za důležité představit historický kontext takzvaného „nového dramatu“ v českém prostředí po roce 1989, do kterého autorsky spadá i Petr Zelenka. Za důležité to považuji z toho důvodu, že tím pochopíme, proč Zelenka užívá určité motivy a formy aspektů budující fikční svět.

³ Lenka Jungmannová upozorňuje, že tento pojem je nejednoznačný a nedá se považovat za vědecký. Pracuje s tímto pojmem jako s pojmem pomocným. Stejným způsobem budu pracovat s tímto pojmem i ve své práci. (JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014.)

⁴ SLOVNÍK CIZÍCH SLOV. Slovník cizích slov. Slovník cizích slov [online]. [cit. 2024-02-07]. Dostupné z: https://slovnickcizichslov.abz.cz/web.php/hledat?cizi_slovo=mockument&typ_hledani=prefix

Krátce po sametové revoluci se české drama ocitlo v krizi. Jednou z příčin divadelní krize byl hospodářský útlum. „*Hospodářský útlum vedl však k drastickému snížení divadelních subvencí, jenž navíc provázel pokles návštěvnosti.*“⁵ Lenka Jungmannová uvádí další příčiny této krize. „*Dramaturgie se v té době navíc snažila splatit dluh zakázaným autorům, inscenace antitotalitních her se ale rychle vyčerpaly, neboť nekonvenovaly nové společenské situaci... Z důvodu neaktuálnosti repertoáru, zvyšování konkurenčnosti ze strany televize a kinematografie, snížení náborových aktivit i vinou zdražování vstupného návštěvnost klesala. (...) A jako východisko z této krize se nabízela nově vznikající dramata, která by přitáhla zájem (...) režisérů a kritiky o aktuální téma.*“⁶ O krizi divadla psala Lenka Jungmannová ještě v roce 2006. „*Už nejméně dvacet let se u nás hovoří o krizi divadla, na niž se pak svádí kdejaký propad v oblasti divadelního umění. Sám pocit takové krize je ovšem veden především zastaralými představami, že energii divadlu dodávají nová dramata a bez nich se v divadle nic vývojově závažného nestane.*“⁷ Dále také ve stejném článku uvádí, že to, co se označuje jako krize divadla, je ve skutečnosti krizí dramatu – „*ve smyslu krize dramatické „předlohy“ pro divadlo*“.

Jako východisko z této krize se naskytlo celosvětové divadelní hnutí vznikající na začátku 90. let (New European Drama) a zároveň nastupující generace mladých českých dramatiků narozených na přelomu 60. a 70. let označovaných jako „nová vlna“ české dramatiky. „Nové drama“ si v různých zemích získalo jiné jméno. Ve Velké Británii se ujalo označení *in-yer-face theatre* (zkomolenina slov *in your face* pocházející z americké sportovní žurnalistiky⁸), v Německu se tento typ divadla označuje jako *Krev a sperma, Drogy a sperma nebo jako Sex a drogy (Blut und Sperm, Drugs und Sperm, Sex und Drugs)* a ve východoevropském divadle se ujaly názvy jako *generace porno* (v Polsku), *apokalyptické divadlo a černucha* (Rusko) a nejvýrazněji pak označení *coolnes* či *cool drama*⁹. Toto „nové drama“ se vymezovalo proti předešlé generaci dramatiků a snažilo se

⁵ BROCKETT, Oscar G. Dějiny divadla. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 946

⁶ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. s. 16

⁷ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *A2* [online]. 2006(16) [cit. 2024-02-09]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2006/16/jak-napsat-hru-nove-vlny>

⁸ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. s. 26

⁹ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. s. 27

ozdravit režii „poškozené“ divadelní umění.¹⁰ Toto ozdravení spočívalo v „návratu dramatika na jeviště“¹¹. „Nové evropské drama [...] je skutečně nový divadelní fenomén, který znamená návrat dramatika a dramatického textu na jeviště, přičemž přináší i nové formy divadelní výpovědi.“¹² Hry se vyznačovaly dramaturgickou závazností a často se nepřipouštělo interpretovat drama jinak než doslovně.¹³ Součástí procesu ozdravování byla také aktuální hyperrealistická dramatika, které napomáhala anti-imaginativnost a tíhnutí k naturalismu.¹⁴ Společnými jmenovateli „nového dramatu“ u nás i ve světě je proměna dramatického paradigmatu projevující se v destrukci děje, koncepce postavy a struktury hry.¹⁵ Cool drama se také soustředí na kritiku společnosti, především na nedokonalost demokracie a kapitalismus¹⁶, a přináší na jeviště nová témata, která byla doposud tabuizovaná (homosexualita, bisexualita, sexuální deviace, násilí, alkoholismus, užívání drog a závislost na ně¹⁷). Čeští autoři se snaží vyrovnat především s nastupující demokracií, zobrazují chaotický svět a ztrátu lidských hodnot a norem (rysy post-totalitní literatury¹⁸). Příznačné pro coolness drama je také častá intertextovost – parafráze, odkazy na jiná díla či znovu zpracování již zpracovaných motivů nebo celých látek.¹⁹

¹⁰ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Literární řada. Praha: Academia, 2014. str. 620

¹¹ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Literární řada. Praha: Academia, 2014. str. 621

¹²Beňová, Juliana: „Nová evropská dráma“, in: Pospíšil, Ivo – Zelenka, Miloš – Zelenková, Anna (eds.): *Česká a slovenská slavistika na počátku 21. století*, Brno 2005, s. 8 [přel. LJ]

¹³ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Literární řada. Praha: Academia, 2014. str. 621

¹⁴JUNGMANNOVÁ, Lenka. Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. str.16

¹⁴JUNGMANNOVÁ, Lenka. *A2* [online]. 2006(16) [cit. 2024-02-09]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2006/16/jak-napsat-hru-nove-vlny>

¹⁵JUNGMANNOVÁ, Lenka. Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. s. 16

¹⁵JUNGMANNOVÁ, Lenka. *A2* [online]. 2006(16) [cit. 2024-02-09]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2006/16/jak-napsat-hru-nove-vlny>

¹⁶JUNGMANNOVÁ, Lenka. Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. s. 13

¹⁷ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Literární řada. Praha: Academia, 2014. str. 621

¹⁸JUNGMANNOVÁ, Lenka. *A2* [online]. 2006(16) [cit. 2024-02-09]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2006/16/jak-napsat-hru-nove-vlny>

¹⁹JUNGMANNOVÁ, Lenka. *A2* [online]. 2006(16) [cit. 2024-02-09]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2006/16/jak-napsat-hru-nove-vlny>

„Nová dramatika“ je fenoménem superžánrovým.“²⁰ Hlavními žánry „nového dramatu“ se stalo dokumentární drama, politické drama, feministické drama, hry zaměřené na problematiku jazyka²¹ a groteska. A právě groteskní žánr (i když občas synkretizovaný s dalším žánrem) je v dramatech Petra Zelenky velmi značný.

2.3 Cool groteska

Grotesku jako dramatický žánr bude nejspíš většinová společnost vnímat jako humorný, komediální útvar. V kontextu „nového dramatu“ je groteska „modelově vyhocené zpodobení společenské situace vyrůstající z potřeby karikovat a vysmívat se.“²² Grotesku jako žánr „nového dramatu“ popisuje Lenka Jungmannová takto: „Současná groteska je ovšem velmi rozmanitá a vykazuje škálu podžánrů (...) Zásadní uplatnění však groteska měla v „nové vlně“, neboť dokázala vystihnout rozporuplnost přelomu tisíciletí, který provázel úpadek hodnot, rozvrat společenských norem, rozvoj konzumerismu, kultu krásy a zábavnosti. Zájem o tento žánr byl generován aktuálním požadavkem autenticity i potřebou zvýšené imaginace.“²³ „Nová groteska“ příkřeji kombinuje žánry, ironizuje poměry a zdůrazňuje banalitu života.²⁴ Skrz grotesky „nového dramatu“ se opakuje leitmotiv konkrétní společenské situace, užívá se fragmentární epická forma, díky níž jsou dramata kolážemi rozmanitých situací a aktuální výpovědí.²⁵ „Do her se promítají autentické zkušenosti autora, většinou se jedná o jakési sebeobnažení. Pro většinu dramatiků je hra cestou k osobní výpovědi o světě, v němž slovo ztratilo smysl a bylo převálcováno bizarním jednáním, nezávislým na logickém myšlení.“²⁶

²⁰ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. s. 26

²¹ JUNGMANNOVÁ, Lenka. Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. s. 43

²² ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Literární řada. Praha: Academia, 2014. str. 628

²³ ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Literární řada. Praha: Academia, 2014. str. 628

²⁴ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *A2* [online]. 2006(16) [cit. 2024-02-09]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2006/16/jak-napsat-hru-nove-vlny>

²⁵ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *A2* [online]. 2006(16) [cit. 2024-02-09]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2006/16/jak-napsat-hru-nove-vlny>

²⁶ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *A2* [online]. 2006(16) [cit. 2024-02-09]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2006/16/jak-napsat-hru-nove-vlny>

2.4 Vybraná dramata

V této části si v krátkosti představíme dramata, která jsem vybral pro analýzu a komparaci dílčích aspektů budující fikční svět. Půjde především o stručné popsání děje her.

2.4.1 Příběhy obyčejného šílenství (2001)

Zelenkova divadelní prvotina měla premiéru 16. 11. 2001 (Zelenkovi bylo v té době 34 let) v Dejvickém divadle²⁷, kde se Zelenka (jak je to pro „nové drama“ zvykem) ujal také režie. „*Je to příběh o vztazích mezi lidmi, hodně o lásce, ale také o šílenství, které nás obklopuje a jediné, co se s tím dá dělat, je brát ho jako inspiraci. Hlavním hrdinou je pětatřicátník Petr, který se podle slov své matky ocitá „na pořádném rozcestí“.* Po rozchodu se svou dívkou Janou se pokouší všemi možnými způsoby ji získat zpět. O pomoc žádá kamaráda Mouchu, majícího se ženami, které ho opustily, bohaté zkušenosti, a proto se věnuje různým druhům svérázného sebeukájení. (...)“²⁸ Petr se kvůli svým činům, ale také kvůli činům lidí, kteří jej obklopují, dostává do koláže peripetií. Hra je jakousi sondou šílenosti a normálnosti.

2.4.2 Očištění (2007)

Hru *Očištění* napsal a zrežiroval Petr Zelenka pro polské divadlo Narodowy Teatr Stary v roce 2007 (Zelenkovi bylo v tu dobu 40 let). Českou premiéru pak měla hra v roce 2010 pod režijní taktovkou Martina Glasera v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích. Příběh *Očištění* pojednává o Jackovi, padesátiletém spisovateli, který se svému agentovi Andrzejovi přizná, že znásilnil jedenáctiletého chlapce. Jeho agent mu doporučí, aby se přihlásil do televizního pořadu *Očištění*, kde se lidé, podobně jako ve zpovědnici, vyzpovídávají televizní moderátorce. Jacek svého agenta poslechne a do pořadu se přihlásí. Jenže až po natočení jeho „zpráv“ Jacek zjišťuje, že pořad není živým vysíláním a než se jeho díl dostane na obrazovky televizorů, pořad se zruší a epizoda o spisovatelově znásilnění se nikdy neodvysílá. Hra zkoumá vztah reality a televizního světa, je autorským názorem na lidské hodnoty a morálku v aktuální době.

2.4.3 Fifty (2022)

Prozatím Zelenkova nejnovější hra vznikla pro Dejvické divadlo. Režie se opět ujal sám Petr Zelenka a premiéra proběhla 3. 12. 2022 (Zelenkovi bylo 55 let). Groteskní žánr má

²⁷DEJVICKÉ DIVADLO. *Příběhy obyčejného šílenství* [online]. [cit. 2024-02-11]. Dostupné z: <https://www.dejvickedivadlo.cz/repertoar?pribehy-obycejneho-silenstvi>

²⁸HRDINOVÁ, Radmila. *Příběhy obyčejného šílenství* [online]. In: [cit. 2024-02-11]. Dostupné z: <https://www.dejvickedivadlo.cz/repertoar?pribehy-obycejneho-silenstvi>

tentokrát mírně politický podtón. Stále si však zanechává znaky příznačné pro grotesku typu „nového dramatu“. Protagonistou této hry je padesátník David, architekt žijící na hausbótu. Je rozvedený, chudý a má velký sen – zažít pohlavní styk ve třech lidech, konkrétně s dvěma dívkami. V jednu chvíli se mu to málem i povede, ale vše naruší prezidentské volby a vítězství Miloše Zemana.

3 Fikční světy světů možných

Tato část slouží jako teoretický základ pro vymezení nástroje, pomocí něž budeme pozorovat cíl této práce. Oním nástrojem je teorie možných světů, konkrétně fikčních světů, v literatuře. Ačkoliv se teorie fikčních světů orientuje především na prozaické texty, budu v této práci aplikovat poznatky o fikčních světech právě na Zelenkova dramata. Co jsou fikční světy? Jedna z definic Lubomíra Doležela říká o fikčním světě toto: „*možný svět, který je vytvořen konstrukčním literárním textem nebo znakovým médiem obdobné performativní síly.*“²⁹ Abychom tuto definici a pojem „*fikční svět*“ lépe pochopili, je třeba se na fikční světy podívat podrobněji a vymežit si rozdíl mezi fikčním světem a světem aktuálním.³⁰

3.1 Skutečnost a fikce v rámci jednoho univerza

Etymologický slovník českého jazyka uvádí, že slovo „fikce“ vzniklo z latinského „*ingere*“, což znamená „vytvářet“ nebo „předstírat“.³¹ Z podstaty věci můžeme fikci vnímat jako protějšek reality. V literatuře a v umění obecně si však tyto pojmy zachovávají ještě jiný vztah než opozitní. V průběhu lidských dějin se přístup k vztahu skutečnosti a literární fikce lišil. Následující části nám tuto změnu přístupu stručně představí.

3.1.1 Mímeze

Již ve starověkém Řecku (počínaje Aristotelovou *Poetikou*) panovala myšlenka, že: „*fikční entity jsou odvozeny ze skutečnosti, jsou to napodobeniny nebo zobrazení entit skutečně existujících*“³² (tato myšlenka se nazývá „*mimetická doktrína*“). Zjednodušeně lze tedy říci, že mimetická doktrína říká, že fiktivní literární svět je souborem odkazů na náš aktuální svět, fikční svět je nápodobou³³ reálného světa. Až na přelomu 19. a 20. století se začala filosofie (zejména logika), lingvistika a literární věda zabývat fikčním světem podrobněji. Dlouhou dobu se studovala problematika fikčních světů v rámci jednoho světa, tedy se stále předpokládalo, že je pouze jedno univerzum diskurzu, je jen jeden svět, na který mohou jiné světy, světy vytvořené spisovatelem, odkazovat – aktuální svět. „*Základním krokem mimetické interpretace je přisoudit fikční entitě skutečný prototyp.*“³⁴ V některých literárních dílech opravdu narazíme na fikční entity, které mají stejná pojmenování, jako

²⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 255

³⁰ Také můžeme užít pojmů „*reálný svět*“, „*skutečný svět*“ nebo „*žitý svět*“.

³¹ REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Třetí vydání (druhé přepracované a rozšířené vydání). Praha: Leda, 2015. str. 173

³² DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 21

³³ Mímeze je počestěný řecký výraz pro nápodobu (*mimesis*), proto mimetická doktrína.

³⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 21

entity v aktuálním světě. Jsou jimi například Napoleon v Tolstého *Vojně a míru*, Londýn v *Pygmalionu* G. B. Shawa, Brno v Kratochvilově *Uprostřed noci zpěv* nebo okupace Československa v Kunderově *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Jedná se o místa, postavy, předměty, události, které mají stejné pojmenování jako jejich prototypy v našem skutečném světě. Problém však nastává, když ve fikčním světě narazíme na entity, jejichž pojmenování nelze referovat k reálnému světu (např. Tolkienova Středozem, Kafkův Řehoř Samsa nebo Topolova tajemná droga). „Protože za valnou většinou fikčních entit nelze odhalit skutečné jednotliviny, mimetická sémantika je nucena uchýlit se k interpretačnímu úhybu: bere fikční jednotliviny jako zobrazení skutečných obecnin – psychologických typů, společenských skupin, existenčních nebo historických podmínek.“³⁵

3.1.2 Bertrand Russell a neexistující entity

Podle Bertranda Russella (1872-1970) fikční entity neexistují, neboť postrádají referenci v aktuálním světě. „Samou podstatou fikce je to, že pouze myšlenky, city atd. v Shakespearovi a jeho čtenářích jsou skutečné, a že není vedle nich objektivní Hamlet.“³⁶ Russell zároveň přiznává, že pokud je výraz bez reference k aktuálnímu světu, nemusí být nutně bez smyslu. „Potkal jsem jednorožce (...) jsou tvrzení dokonale smysluplná, jestliže známe definice těchto vybájených oblud...“³⁷ Podle Russellovy logiky dále bude mít jakékoliv tvrzení o fikční entitě vždy stejnou pravdivostní hodnotu, vždy bude nepravdivá.³⁸

3.1.3 Dva jazyky Gottloba Fregeho

Německý logik a matematik Gottlob Frege (1848-1925) se shodoval s B. Russell v té myšlence, že fikční entity postrádají referenci v aktuálním světě. S Russellem se však rozchází v pojetí pravdivostní hodnoty fikční entity. „...protože postrádají referenci, postrádají pravdivostní hodnotu, tj. nejsou ani pravdivé ani nepravdivé. Fikce je nedílnou součástí poezie (*Dichtung*), jazyka čistého smyslu, osvobozeného od reference a pravdivostního hodnocení.“³⁹ Frege tedy rozlišuje mezi jazykem referenčním a jazykem básnickým, který dovoluje fikci sloužit vlastnímu účelu, tedy estetickému.⁴⁰ Doležel označuje tuto doktrínu jako sémantiku jednoho světa s dvěma jazyky.

³⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 22

³⁶ RUSSELL, Bertrand. *Introduction to Mathematical Philosophy*. Londýn: Allen a Unwin, 1919. str. 169 in: DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

³⁷ RUSSELL, Bertrand. *Introduction to Mathematical Philosophy*. Londýn: Allen a Unwin, 1919. str. 168 in: DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

³⁸ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 19

³⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 19

⁴⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 19

3.1.4 Formální a pragmatické teorie

Narazili jsme společně na problém vztahu reálného světa a fikce v rámci jednoho univerza, kde fikční svět je napodobeninou světa aktuálního a kde fikční entity, které postrádají referenci k tomuto skutečnému světu, jsou pojmem nejednoznačným a problematickým. Jako řešení se naskytly formální a pragmatické teorie. Formální teorie zavádí takzvaný fikční operátor.⁴¹ „*Fikční operátor je prostředkem pro integraci fikčních do standardních logických formalismů.*“⁴² Avšak ani to není řešení, formální teorie nás nechává u sémantické interpretace fikčního operátoru.

Pragmatická teorie na druhou stranu vysvětluje fikčnost jako specifickou konvenci řečového aktu. Paradigma pragmatické teorie „*posuzuje fikční řečové akty jako předstíraná tvrzení.*“⁴³ Frege, který ve svých pozdějších pracích dal podnět této teorii říká: „*Právě jako hrom na scéně je pouze zdánlivý hrom (...), jsou i tvrzení na scéně pouze zdánlivé tvrzení. Je tou pouze hra, pouze poezie.*“⁴⁴ Základem pragmatické teorie je čtenářovo (divákov) předstírání, že fikční entity bez reference referenci mají, tudíž, že jsou „skutečné“.⁴⁵ Kendall Walton tuto teorii ještě rozšířil o „pragmatiku imaginárních her“. „*Díla zobrazení plní úlohu rekvizit takových her, stejně jako panenky a vycpaní medvídci slouží jako rekvizity dětských her.*“⁴⁶ Tímto předstíráním se sice dostáváme k jakémusi řešení, Doležel však toto řešení nazývá naivním.⁴⁷ Musíme totiž spoléhat na to, že čtenář (divák) přijme hru předstírání. Bez toho je pragmatika imaginárních her nefunkční.

3.2 Možné světy

Doposud jsme pozornost věnovali takovému nahlížení na fikční svět, který je omezen pouze na jedno univerzum diskurzu, tedy na náš žitý svět. V této části si ukážeme, jak se rámec fikce rozšířil na více univerz. Základním a zásadním pojmem pro toto rozšíření je pojem „*možný svět*“, který vychází z teorie možných světů. Sémantika možných světů se objevila v 60. letech 20. století, především díky Saulovi Kripkemu, a vychází z filosofie G.

⁴¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 25

⁴² DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 25

⁴³ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 25

⁴⁴ FREGE, Gottlob. „Der Gedanke. Eine logische Untersuchung.“ *Beitrage zur Philosophie des deutschen Idealismus 1*. Günther Patzig. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966. str. 58-77 in: DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

⁴⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 25

⁴⁶ WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press. 1990. str. 11 in: DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

⁴⁷ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 26

W. Leibnize.⁴⁸ Teorie možných světů se v 60. letech nejprve používala v modální logice. Způsob, kterým se teorie možných světů používá v literární vědě, je stejně jako modální logika založen na předpokladu, že „*naš aktuální svět je obklopen nekonečnem jiných možných světů.*“⁴⁹ *Univerzum diskurzu není omezeno na aktuální svět, nýbrž zahrnuje nespočetné možné, ne-aktualizované světy. A tak je legitimní mluvit o možných jednotlivinách – osobách, vlastnostech, událostech, stavech věcí apod.*“⁵⁰

V 70. letech se model možných světů stal interdisciplinárním modelem a dostal se i do společenských a humanitních věd.⁵¹ Tento model si však musel projít dvěma úpravami. „*První úprava se týká původu možných světů. Leibnizovo pojetí bylo metafyzické: možné světy (...) sídlí ve vševědoucí božské mysli. (...) Dnešní způsob myšlení o možných světech není metafyzický. Možné světy nečekají na své objevení (...), nýbrž jsou vytvářeny tvůrčími lidskými činnostmi lidské mysli a lidských rukou.*“⁵² Možné světy mají v různých oblastech jiné podoby. „*Například možné světy přírodovědy jsou alternativní podoby vesmíru vytvořené pozměňováním základních fyzikálních konstant. (...) Možné světy ve fikci jsou artefakty*⁵³ *vytvořené estetickými činnostmi – básnictvím, hudbou, mytologií, vypravěčstvím, malířstvím a sochařstvím, divadlem a baletem, filmem a televizí apod.*“⁵⁴

Druhá modifikace spočívá v rozsahu možných světů. Protože v logice mohou být možné světy nekonečné, ale nekonečno je mimo dosah empirických výzkumných metod a teorií, navrhly se dva možné kroky, jak problém s nekonečnem vyřešit: buď zvolíme jako univerzum diskurzu podmnožinu možných světů, která se týká našeho problému, nebo navrhne malé světy, které obsahují konečné množství prvků a mají omezený počet parametrů.⁵⁵

Fikční světy, jakožto druh možných světů, jsou v podstatě alternativními světy. „*Hamlet není člověk, kterého můžeme nalézt v aktuálním světě, nýbrž individualizovaná možná osoba obývající alternativní svět, fikční svět Shakespearovy hry. Jméno „Hamlet“ není prázdné, (...) referuje k jedinci fikčního světa.*“⁵⁶ Na rozdíl od mimetické sémantiky,

⁴⁸ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 27

⁴⁹ BRADLEY, Raymond, a Norman Swartz. *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy*. Oxford: Blackwell. 1979. str. 2 in: DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

⁵⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 27

⁵¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 28

⁵² DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 28

⁵³ Artefakt = uměle udělaný; objekt či proces vytvořený člověkem.

⁵⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 29

⁵⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 29

⁵⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 30

konstatuje sémantika možných světů, že Dickensův Londýn nebo Tolstého Napoleon nejsou totožní se svými prototypy v aktuálním světě, ale existuje mezi nimi mezisvětová totožnost, která překračuje hranice mezi jednotlivými světy.⁵⁷ Proto se nám ve fikci stává, že sledujeme postavy, místa, události, věci, které mají stejné pojmenování jako v aktuálním světě, ale vypadají nebo se chovají jinak než jak je známe. Jako příklad uvádím Adolfa Hitlera a atentát na něj ve filmu Quentina Tarantina *Hanební pancharti* nebo Londýn v románu Johna Wyndhama *Den trifidů*. Tyto entity se stejným pojmenováním nejsou totožné, ale jsou si podobné.

Důležité pro tuto část je také zmínit, jakými zákony se možné světy řídí. Náš aktuální svět je řízen přírodními zákony, případně zákony určitých společenství a konkrétních právních rádu. Možné světy se řídí takovými zákony a pravidly, která mu sám autor vytvoří.

Prostředkem pro recepci fikčního světa je fikční text. „*Sémantika možných světů trvá na tom, že fikční svět je zkonstruován autorem a že úlohou čtenáře je tento svět rekonstruovat. Text, který byl složen prací spisovatele, je souborem instrukcí pro čtenáře, podle nichž probíhá rekonstrukce světa.*“⁵⁸ Poté, co čtenář zrekonstruuje tento spisovatelem vytvořený svět ve své mysli jako mentální obraz, může nad ním čtenář přemýšlet a začlenit jej do své zkušenosti, jako si představuje reálný svět.⁵⁹

Ve fikčním světě jsou určité informace, které se nedozvíme. Například v dramatu S. Becketta *Čekání na Godota* sice víme, jak vypadá prostředí, kde Vladimír a Estragon čekají, ale nedozvíme se, kdo onen Godot je a jak vypadá. I když víme z Haškových románech o Švejkovi, co Švejk dělal během 1. světové války, nedovíme se, co dělal jako dítě. Je to tím, že nám autor tyto informace v rámci fikčního textu neposkytl, tudíž si tyto informace jako čtenáři nemůžeme zrekonstruovat. Tento fakt poukazuje na to, že fikční světy jsou neúplné.⁶⁰

Teorie možných světů tedy fikčním světům dovoluje existovat jako alternativní realita vytvořená člověkem (autorem textu) pomocí estetické činnosti, která je zakončena uměleckým dílem. Veškeré fikční entity pak referují k fikčnímu světu, v němž existují, ke světu, do kterého je zasadil autor fikčního světa.

⁵⁷ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 31

⁵⁸ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 35

⁵⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 35

⁶⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 35

4 Sledování vývoje fikčních světů

Touto částí se dostávám k samotné problematice této bakalářské práce, tedy ke zkoumání vývoje fikčního světa ve vybraných dramatických textech Petra Zelenky. Postupně provedu analýzu, interpretaci a komparaci zvolených aspektů, kterými autor buduje fikční svět (postavy, časoprostor, kompozice, jazyk), na nichž si ukážeme, zda a jakým způsobem dochází k vývoji fikčních světů napříč Zelenkovými třemi dramaty – *Příběhy obyčejného šílenství*, *Očištění* a *Fifty*.

4.1 Postavy a jejich jednání

„Hlavním zdrojem příběhů je interakce osob jako jednotlivců nebo jako skupin,“⁶¹ píše Lubomír Doležel ve své *Heterocosmice*. Pokud toto tvrzení platí pro příběhy psané prozaicky, v příbězích ztvárněných dramaticky se těžko obejdeme bez postav, bez jejich jednání a bez jejich interakcí. Britský esejist a prozaik Edward Morgan Forster již v roce 1927⁶² poukázal na fakt, že v aktuálním světě nikdy moc dobře nerozumíme druhým lidem, nikdy se stoprocentně upřímně nesvěřujeme a ani nedokážeme vždy s jistotou predikovat jednání druhých dopředu. To se nám však nestává s fikčními postavami ve světě fikčním, dodává Forster. „Ale lidem v románu může čtenář dokonale porozumět, jestliže si to spisovatel přeje; může přiblížit jejich vnitřní i vnější život. A tak se stává, že lidé v románu se zdají často skutečnější než postavy z historie, ba dokonce nežli naši přátelé(...)“⁶³ Při poznávání postav v prozaickém textu nám bývá nápomocný vypravěč. Sděluje nám vnitřní prožitky, myšlenky a pocity postav. Vypravěč nám však v dramatu chybí, a tak jsme omezeni na scénické poznámky, které mohou přímo i nepřímo říci, jak se postavy cítí a co si myslí. Kromě scénických poznámek postavy poznáváme skrze jejich repliky, ale také díky jejich chování a jednání.

Právě na chování a jednání postav se podíváme v této části. Jazyku a scénickým poznámkám budu věnovat pozornost v dalších částech.

Pro postavy z *Příběhů obyčejného šílenství* je charakteristické, jak může název hry napovědět, šílenství. Možná ještě lépe bychom mohli říci, že každá postava je nositelem určité deviace. Z úvodní části věnované „nové vlně dramatu“ víme, že boření tabuizovaných

⁶¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. str. 85

⁶² Forster, Edward M.: *Aspekty románu*. Přel. Eva Šimečková. Bratislava: Tatran, 1971 [1927] in: DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

⁶³ Forster, Edward M.: *Aspekty románu*. Přel. Eva Šimečková. Bratislava: Tatran, 1971 [1927] in: DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

témat a normalizování deviací je pro tuto generaci dramatiků příznačné. Zatímco ve většině her se motiv „úchylek“ a deviací užívá za účelem detabuizace a šokováním diváka či čtenáře, Zelenka užívá ve své divadelní prvotině deviantní postavy ještě pro jiný účel. Záliby vybočující ze společenské normy ve fikčním světě *Příběhů obyčejného šílenství* ve své době čtenáře/diváka dost možná šokovaly, dost možná přispěly také k detabuizaci, ale Zelenka užívá těchto charakteristik také jako groteskních prvků. Zároveň tím, že deviace připisuje téměř všem postavám, které se v textu objeví, vykresluje se před námi fikční svět plný potrhých lidí, kteří svým způsobem unikají společenským normám. Šílenství postav nejenže jsou určitou formou charakteristiky postav, ale také jsou často zdrojem motivace jejich jednání. Abychom si lépe tyto deviace představili a ukázali si jednání postav, které je ovlivněno „nenormálností“, uvedu pár ukázek z dramatického textu jako příklad tohoto jevu. Jednou z postav je Moucha, kamarád hlavního hrdiny Petra. Jeho charakteristickým rysem je jeho „koníček“ – experimentování se sexuálními pomůckami vlastní výroby.

PETR: Co máš s vysavačem?

MOUCHA: Něco jsem si na tom zkoušel.

PETR: Co?

MOUCHA: Když s tím správně zacházíš, je to skoro jako bys byl v ženský.⁶⁴

Výchytkou od normálnosti Petrovy matky je přehnaná starostlivost o druhé. Nejen, že svému muži neustále diagnostikuje nemoci jako je Alzheimerova choroba a stařecká demence, měří svému synovi tlak a dbá na to, aby žil „normální“ život, ale její starost je vyhrocená do častého dárcovství krve a dělání si starosti z katastrof odehrávajících se ve světě. Svůj zájem o dění ve světě se snaží přenést i na svého muže a syna. Petrovi dokonce posílá tolik výstřížků z novin, které pojednávají o katastrofách, že byl Petr nucen ze svého bytu odstranit postel, protože se mu tam přes hromady výstřížků nevešla.

Dále se v této hře objevuje Petrův otec, který už třicet let pozoruje bubliny vytlačené zahříváním obsahu pivní láhve, Petrovi sousedé, které vzrušuje, když je někdo pozoruje při pohlavním styku, Petrův šéf, který je slovy jeho samotného „na malý kluky“.⁶⁵ A v neposlední řadě se v našich obyčejně šílených příbězích objevuje hlavní postava – Petr. O

⁶⁴ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 10

⁶⁵ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 16

Petrovi nemůžeme říci, že by byl charakterizován jednou nevšední činností. Petr je spíše magnetem přitahujícím podivnosti a podivné lidi. To on se objevuje v mozaice šílených příběhů lidí kolem. Ne snad, že by byl Petr normální nebo obyčejný. Svým snažením se každou chvíli dostává do absurdních a šílených situací. Proč tomu tak je? Petrova láska Jana mu často vytýká, že chyba je v něm samém.

JANA (Petrovi): Chci žít normální život. S tebou jsem měla pocit, že svět je plnej šilenců a psychopatů.

PETR: Mám prostě smůlu na divný lidi.

JANA: To není smůla. Přitahuješ takový lidi, protože seš uvnitř takovej.⁶⁶

Zdá se, že odpověď na mou otázku v předešlém odstavci je jasná. Později se v dramatickém textu dočteme, že Petr vidí, jak se hýbe jeho deka a stává se šíleným. To jen potvrzuje, že Petr má šílenství v sobě a Janin argument tak dává smysl. Navrhují však ještě jednu možnost. Podíváme-li se blíže na devíce ostatních postav, zjistíme, že jejich „šílenosti“ mají racionální motivaci. Moucha experimentuje s pomůckami, protože je členem lidského druhu a sebeuspokojování je jeho lidskou potřebou. Důvodem proč však aplikuje autoerotiku namísto pohlavního styku s druhým člověkem, je strach z žen.

MOUCHA: Od té doby, co odešla Eliška. Představuju si je a myslím na ně, když si dělám dobře, ale s žádnou jsem nemluvil. Bojím se k nim přiblížit. Mají kolem sebe nějaký vůně nebo co to je. Když se k nim dostaneš moc blízko, můžeš se do nich zamilovat. A jak se do nich zamiluješ, tak tě opustěj.⁶⁷

Mouchův strach z žen pramení především ze strachu z opuštění. Ve svém životě prožil několikrát zamilování a následné opuštění. Proto raději volí izolaci před ženským pohlavím, aby nemusel být touto bolestnou zkušeností znovu konfrontován. Petrův otec má také vcelku racionální motivaci, proč tolik pije pivo a sleduje u toho pivní bubliny. Protože Petrův otec během minulého režimu v Československu namlouval socialistické týdeníky a za svou minulost se stydí. Bojí se, že ho lidé poznají po hlase, proto většinu času mlčí a doufá, že se mu po pivu změní hlas. A obdobným způsobem bychom mohli racionalizovat

⁶⁶ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 19

⁶⁷ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 9

Petrovo šílenství. Je nešťastně zamilovaný do Jany, jenže Jana je zasnoubená s Alešem a Petra nechce ve svém životě.

Nová možnost, jak si odpovědět na otázku, proč je Petr magnetem šilenců, taktéž vypovídá logický smysl. Petr je pouze šilencem, jehož šílenost je motivována racionálním důvodem. Stejně tak lidé kolem něj. Proto se Petr dostává do styku s šilenci, protože jsou šilenci všude kolem. Jenže tento argument má jeden nedostatek. Autor nám nedává racionální motivy ke všem činům všech postav a ani nám nedává možné skryté klíče, jak šílenství postav racionalizovat. Například nevíme, proč je Petrův šéf na „malý kluky“. Nevíme, proč chtějí Petrovi sousedé, aby se na ně někdo díval při koitu. Nevíme, proč je Petrova matka tolik starostlivá. Z postav v *Příbězích obyčejného šílenství* se nám stávají postavy *hypotézy* (terminologií Danieli Hodrové⁶⁸). Neznáme všechny jejich motivy, nedokážeme odhadnout, co dalšího udělají.

Nabízí se však ještě jedna možnost. Doposud jsme brali v potaz, že všechny postavy, jakožto nezávislé a jednotlivé fikční entity, tvoří fikční svět. V prozaických textech se nám může stát, že sledujeme příběh a svět, v němž se příběh odehrává, z hlediska jedné z postav. Pojem hledisko (nebo také perspektiva či fokalizace) se v literatuře užívá především v naratologii.⁶⁹ Jak už víme z úvodní části, literární druh drama není určen k vyprávění, ale k inscenování. Avšak i v tomto inscenování je obsažen příběh a je jistým způsobem vyprávěn, tedy právě jevištním ztvárněním. Namísto vyprávění některé z postav, které může být v próze takzvaně *fokalizováno*, můžeme v dramatu sledovat z pohledu jedné postavy situace a chování postav. Pracujme tedy s tím, že to, jak se postavy chovají, vychází z perspektivy hlavní postavy. Tímto přístupem získáme rozdělení postav na postavu hlavní, v níž je obsažena perspektiva světa, a na postavy ostatní, které sledujeme jako fikční entity, jejichž způsob existence závisí na vztahu k hlavní postavě. Šílenosti postav kolem Petra pak tedy nemusí být nutně šílenostmi. To, jak se nám postavy jeví, je tím, jak se jeví Petrovi. Klíčem k pochopení postav vedlejších nám je tedy postava hlavní a její pohled na svět. Díky nejasnosti, kterou nám autor v textu *Příběhů obyčejného šílenství* nechává, nevíme jistě, zda je Petr normální nebo šílený. A pokud nevíme toto, nemůžeme si být ani jistí normálností/šíleností u postav ostatních. Fikční svět se nám vlivem této interpretační otevřenosti rozděluje na možný svět šílený a na možný svět normální. Je pak na

⁶⁸ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. str. 66

⁶⁹ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jiloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007. str. 60

čtenáři/divákovi, jak si Petrovu perspektivu vykládá. Této dichotomii světa v rámci jednoho fikčního univerza se budu více věnovat v kapitole o časoprostoru.

Na rozdíl od postav v *Příbězích obyčejného šílenství*, v textu divadelní hry *Očištění* postavy jednají více racionálně, fikční svět této hry se nezdá být jedním velkým blázincem. U postav v *Očištění* ani nenalezneme univerzální charakterový rys, jakým bylo šílenství a deviace v *Příbězích obyčejného šílenství*. Hlavní postava Jacek má ale s Petrem z *Příběhů* jednu podobnost – něco s ním není v pořádku. Na rozdíl od Petra, kterému jeho okolí naznačuje, že je chyba v něm samotném, Jacek si své „něco v nepořádku“ diagnostikuje sám.

MONIKA: Nevypadáš dobře. Děje se něco?

JACEK: Jsem nemocnej Moniko.

MONIKA: To jsou ty virózy. Teď je toho všude plno.

JACEK: Ne takhle nemocnej. Uvnitř.⁷⁰

Zatímco jedním z témat v Zelenkově divadelním debutu byl vztah šílenství a normálnosti, v případě *Očištění* sledujeme ústřední motivy na poli morálky. Jacek, autor povídek, znásilnil jedenáctiletého chlapce Mikuláše. Plně si uvědomuje, že to, co udělal, nebylo správně – jednak z jeho morálního kodexu, jednak z právního hlediska. Protože chce Jacek svůj čin nahlásit policii a sám říká, že se jedná o trestný čin, můžeme předpokládat, že ve fikčním světě *Očištění* je znásilnění a pohlavní styk s nezletilým ošetřen zákonem podobně jako v aktuálním světě. Jackovou primární motivací jeho jednání a chování je jeho probuzený morální kompas, následky porušení zákona v podobě výčitek. Postavy kolem Jacka – sestra jeho ženy Kasia, jeho agent Andrzej – se snaží Jackovi pomoci a jeho čin omlouvají, racionalizují jej a snaží se jeho přešlap očistit.

I proto na radu svého agenta nakonec Jacek volí televizní pořad „Očištění“, kde se Jacek všem televizním divákům přizná k znásilnění. Jenže ani v televizním pořadu, jenž slouží jako „moderní zpovědnice“, nedostane Jacek to, co si zaslouží. Svým odhodláním v „Očištění“ se přiznat k trestnému činu si vyslouží chválu.

⁷¹**MARTA:** (...) Ale fakt, že jste tady, svědčí o tom, že jste čestný člověk, který chce nést odpovědnost za své činy. Myslíte si, že jste čestný člověk?

⁷⁰ ZELENKA, Petr. *Očištění in Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 176

⁷¹ Marta je moderátorkou pořadu *Očištění*

JACEK: Myslím, že jsem úchyl.

*Znělka. Veliký potlesk.*⁷²

Zdá se, že Jacek je jediný v tomto světě, který vnímá toto morální překročení jako neomluvitelné. Postavy v této divadelní hře sice nemají jeden společný charakterový rys, můžeme je ale rozdělit do podmnožin podle společných prvků. Andrzej, Kasia, televizní moderátorka, ale také diváci ve studiu, jsou motivováni očistit Jackův čin. Vedle těchto postav se nám zde objeví postavy, které bychom mohli označit jako „nemorální postavy“. Mezi ty by patřil například Jacek, který se dopustil ohavného činu, ale také například postava mladíka, který se nevhodně chová k Moničině sestře Kasie.

MLADÍK: Chtěl bych tě mrdat. (*Chytí ji za loket.*)

KASIA: (*vytrhne se*) Nechtě mě bejt.

MLADÍK: Ty krávo posraná, dal jsem ti pětikilo! Tak se podle toho chovej.⁷³

Je zajímavé, že se v tomto případě nesetkáme s lítostí pro mladíka. I když je jeho čin oproti Jackovi z právního hlediska méně závažným, nikdo se mu nesnaží pomoci, nikdo se ho nesnaží očistit, je morálně odsouzen. S podobnými konsekvencemi se setkáme i u znásilněného Mikuláše. V jedné scéně se od něj dozvídáme, že se svým kamarádem vystřelil pomocí prkna žábu do vzduchu a žába zemřela. Ani s ním není nakládáno s takovou láskou a péčí jako s Jackem.

JACEK: Žába vyskočí vysoko. Klidně metr.

MIKULÁŠ: Naše vyskočila tři metry.

JACEK: To není možný.

MIKULÁŠ: Protože jsme jí trochu pomohli.

JACEK: Jak?

MIKULÁŠ: Takovým prknem. (*Naznačí odpálení baseballového míčku.*)
A ona potom umřela. (*Pauza*) Že je to špatný, pane Gorský, co jsme udělali?

⁷² ZELENKA, Petr. *Očištění* in *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 187

⁷³ ZELENKA, Petr. *Očištění* in *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 173

JACEK: Ano. To je hodně špatný. Už nesmíš nikdy nic takového udělat! Rozumíš?!⁷⁴

Na základě předešlých ukázek, jak postavy přistupují k morálce a k morálním přestupům, bych si dovilil tvrdit, že je v tomto fikčním světě relativní morálka. To, co je dobré, nebo špatné, záleží na perspektivě postav a na tom, kdo posuzovaný čin vykonal. Toto tvrzení si můžeme potvrdit výrokiem kněze Batka z druhého obrazu.

BATKO: (...) Víte, že Vatikán posílal každý rok Hitlerovi blahopřejné telegramy k narozeninám, až do jeho smrti v čtyřicátém pátém?

MARTA: To jsem nevěděla.

BATKO: Protože o takových věcech se nemluví. Ale já o nich mluvím a budu mluvit. Protože jestli jsme dnes svědky relativizace morálky, tak církve za to jistě nese svůj díl odpovědnosti.

MARTA: A jsme svědky relativizace morálky?

BATKO: Ano. Fukujama to nazývá zmatenou morálkou.⁷⁵

Klíčem pro pochopení toho, jakým způsobem v tomto fikčním světě funguje relativizovaná morálka, nám může být další replika kněze Batka.

BATKO: Svět hlásá, že člověk, že člověk je definovaný svými činy. Ale činy mají samy o sobě dvojakou povahu, jsou relativní. Čin, o kterém se mluví na veřejnosti, je jiný než ten samý čin, o kterém se nemluví. A některé činy jsou tak intimní – současná fyzika by řekla kvantové –, že jsou realizovány až ve chvíli, kdy je nahlas pojmenujeme.⁷⁶

V *Přiběžích obyčejného šílenství* jsme chování postav mimo jiné zkoumali také na základě perspektivy hlavní postavy. Výsledkem bylo, že si jako recipienti textu nemůžeme být jistí, jak tento fikční svět opravdu vypadá, protože jsme odkázáni na Petrovu perspektivu, která není stoprocentně rozklíčovaná. V případě *Očištění* však nepovažuji aplikaci tohoto přístupu natolik efektivní. To, jak jednotlivé postavy reagují na činy z pohledu morálky není

⁷⁴ ZELENKA, Petr. *Očištění* in *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 182

⁷⁵ ZELENKA, Petr. *Očištění* in *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 171

⁷⁶ ZELENKA, Petr. *Očištění* in *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 171

nijak ovlivněno vztahem k Jackovi ani Jackovou perspektivou. Důkazem, že v tomto světě vládne relativizace morálky nezávisle na hlavní postavě, je právě výše zmíněný dialog Batka a Marty v druhém obraze. Batko se v tu chvíli s Jackem nezná a nikdy se neviděli. A ani nemáme důkaz, že by byl Jacek u tohoto rozhovoru přítomen. Z toho můžeme vyvodit, že myšlenka relativizace morálky není závislá na hlavní postavě. Ani chování ostatních postav se nezdá býti zkreslené Jackovou perspektivou. To, co nám však zůstává nejasné a co může vzbouzet pocit fokalizace, je samotný Jackův akt znásilnění. Již v samotném počátku, kdy se přiznává svému agentovi, řekne, že si to celé vymyslel a že si pouze jen něco zkoušel do své povídky. Agent mu to však nevěří a Jacek se znovu přiznává. Po zbytek hry se zdá, že Jacek Mikuláše skutečně znásilnil. Skrz retrospektivní obrazy se dostáváme také do večera, kdy Jacek s manželkou hlídali přátelům jejich syna Mikuláše. Právě tyto scény mohou být ovlivněny Jackovým úhlem pohledu. Nemůžeme si být jistí, jestli dialogy mezi Mikulášem a Jackem se opravdu odehrály tak, jak čteme. Nevíme vlastně, zda se vůbec odehrály. Nejasnost této události umocňuje příchod policisty v osmnáctém obraze, kdy se dozvídáme, že policie zatkla sbormistra dětského sboru, kam docházel Mikuláš. Ale ani tady nám autor nedává jasnou odpověď.

JACEK: Přiznal se?

POLICISTA: Ne konkrétně k tomuto případu, ale k dalším asi patnácti případům zneužití mladistvých. Většinou to byly dívky. Byly v šoku, často si na znásilnění vůbec nepamatovaly. Bude to veliký případ. Kam směřuje společnost, která znásilňuje svoje děti?⁷⁷

Další skutečností, že si Jacek mohl znásilnění vymyslet, je scéna, kdy si hlavní postava *Očištění* vezme prášek a má halucinace, během kterých vede dialog s Winonou Ryder. To, co je v tomto dramatu možná fokalizováno, nejsou postavy a svět samotný, ale čin, který Jacek vykonal. Nebo nevykonal?

Viděli jsme zatím, že všechny postavy ve světě *Příběhů obyčejného šílenství* mají svou deviaci, jež je v některých případech motivována racionálním důvodem (nejčastěji strachem či studem) a v některých případech motivaci neznáme. A možná jsme jen svědky světa z perspektivy Petra. Ve světě *Očištění* jsme viděli, že postavy sice nejsou ve svém jednání ovlivněny svými šílenstvími, ale z jejich chování a interakcí jsme zjistili, že v tomto

⁷⁷ ZELENKA, Petr. *Očištění* in *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 206

fikčním světě neexistuje jednotný étos a morálka je relativní. Fikční svět se zde zdá být nezávislý na pohledu Jacka.

V Zelenkově nejnovější hře *Fifty* nemají postavy za společné nějakou šílenost, ani nežijí ve světě, kde je morálka relativní. Zatímco v *Očištění* se mohly postavy vyzpovídat v televizním pořadu a poté jim bylo svým způsobem odpuštěno, ve hře *Fifty* jsme svědky toho, jak postavy (a především mladší generace) bojuje na společenských frontách – protesty proti fosilnímu palivu, studentské hnutí „*Ruce pryč*“ proti sexuálnímu obtěžování a šikaně ze strany vysokoškolských pedagogů na AVU. Pokud jsme mohli v předešlých hrách nalézt společné charakterové rysy nebo postavy fikčního světa rozdělit, ve *Fifty* můžeme postavy rozdělit na starší a mladší. Téměř každá scéna nese alespoň závan střetu dvou generací. David – hlavní postava, padesáti čtyřletý architekt – žije s třiceti osmiletým kamarádem Romanem, chodí s o čtrnáct let mladší právničkou Janou, spí s dvaceti pětiletou Ninou, má mladého syna Gabriela. Jako příklad mezigeneračního střetu, uvedu část dialogu Davida a Jany z druhé scény.

DAVID: Ani ne. Ale zaujal mě jeden slogan: EAT PUSSY, NOT MEAT. Viděla jste to?

JANA: (*směje se*) Kdo to měl?

DAVID: Taková mladá holka. Nebylo jí víc než šestnáct.

JANA: Mladý jsou vtipný.

DAVID: Hledaj si vtipy na internetu.

JANA: Ale musej si vybrat ten vtipnej. To už je trochu námaha ne?

DAVID: Myslím, že i na to mají nějakou aplikaci.⁷⁸

Nalezneme však také pár scén, kde David interaguje s postavou podobně starou jako je on sám – se svou bývalou ženou (52 let) a se svým kamarádem Janem (53). I v těchto situacích se však (minimálně na pozadí scény) odehrává téma věkové rozdílnosti. S Janem David řeší chování studentek a studentů na AVU a také Janovu sexuální náklonost k postarším ženám.

I přesto, že se zde často setkávají postavy různého věku, není ústředním tématem hry mezigenerační boj, není to o konfliktu dvou či více generací. U předchozích her jsme se

⁷⁸ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 10, 11

snažili na fikční svět dívat očima hlavní postavy. Zjistili jsme, že u postavy Petra záleží na tom, co si Petr myslí a jaké je jeho nazírání. Kvůli autorským strategiím však jeho pohled není jasný. U Jacka jsme zjistili, že fokalizace nám zastírá především akt znásilnění – nevíme, zda k němu opravdu došlo, nebo si to Jacek vymyslel ve své hlavě. U *Fifty* by se dalo říci, že nám autor poskytl mnohem více klíčů než v předchozích textech. Chování postav se vždy nějak vztahuje k Davidovi. Dokonce ve větší míře než v *Příbězích obyčejného šílenství*. Tam jsme byli svědky několika scén, kdy postavy jednali bez ohledu na Petra (například otcovy dialogy se Sylvií). Fikční svět *Fifty* se primárně točí kolem Davida, a fokalizace hlavní postavy je zde více než patrná. To, jak se nám fungování postav a fikčního světa ve *Fifty* jeví, záleží (podobně jako u Petra) na Davidovi. A tak sledujeme svět očima muže ve středním věku, s krizí středního věku.

Na první pohled se zdá, že by se mohlo jednat o klasický příběh, kde stárnoucí muž nerozumí nové době a snaží se jí pochopit. A pár takových momentů bychom zde i našli (dialog Petra a Jany z druhého obrazu v restauraci, nebo poznámky o vztahu mladých k pornografii). Mnohem podstatnější je však postava Davida a jeho potýkání se krizí středního věku. Ta se projevuje například tím, že bydlí v hausbótu, nemá práci, jen co se rozvedl, přišel do vztahu s právničkou své exmanželky, se kterou se však chce rozejít. A následuje několik dalších žen. Krize se projevuje ale také v jeho ambicích. Nemá už kariérní ambice, nemá ani ambice založit rodinu. Jeho ambicí je odpočinout si a splnit si svůj sen – mít trojku se dvěma dívkami. Jeho ambice splnit si tento sen je tak silná, že ničí jeho vztahy. Kvůli této touze se z něj stává jakýsi sebestředný stárnoucí muž, kterému nezáleží na ničem jiném, než si „na stárnoucí kolena“ užít ve třech. Chování ostatních postav pak vyplývá z toho, jaký mají vztah k Davidovi, a jaký vztah má David k nim.

Ukázali jsme si, jaké typy postav ve vybraných dramatech vystupují a jak se postavy chovají. Důležitou složkou postavy je vývoj charakteru. K tomu buď dochází, nebo nedochází v různých mírách.

Postava Petra z *Příběhů obyčejného šílenství* se během hry nijak výrazně nemění. To, jak spolu postavy jednají a interagují, spíše ovlivňuje situace, do nichž se dostávají. Chování postav v tomto fikčním světě ovlivňuje charakter postav pouze krátkodobě, ovlivňuje jejich náladu, ale nedochází ke změně charakterových vlastností ani k nějakému vývoji. Jedinou postavou této hry, u které můžeme sledovat jistou dávku vývoje, je Petrova matka, která zešílí natolik, že skončí v psychiatrické léčebně. Ani v *Očištění* nevidíme razantní změnu charakterů. Jednání postav v této hře podobně jako v *Příbězích obyčejného šílenství*

ovlivňuje postavy krátkodobě. Jacek dochází spíše ke změně kariérní. Z autora povídek se stane autorem televizního pořadu, který nahradí pořad „Očištění“ s názvem „Mokrá houba“. Zato postava Davida dojde ve hře *Fifty* jistou proměnou. Chtěl by si napravit reputaci otce u jiného (ještě nenarozeného) dítěte, najde si vztah a vrátí se k práci. Po všech eskapádách, jejichž zdrojem je ve většině případů jeho krize, a především splnění si snu, se mu naskytne si onen sen splnit. Místo toho se však jen posadí, trojku odmítne a popijí víno.

V části věnované teorii fikčních světů jsem zmiňoval, že v rámci nápodoby (mimesis) se k fikčním entitám přirovnávaly prototypy ze skutečného světa. Samotná teorie fikčních světů toto připodobňování aktuálního světa nepřipouští, a i jakoukoliv podobnost s reálným světem vnímá jako variantu určité entity, která existuje ve svém fikčním světě nezávisle na světě aktuálním. V dramatech Petra Zelenky se však setkáme s postavami, které mají stejné pojmenování jako postavy v našem žitém světě. V *Očištění* je to Hitler nebo Athanase Seromba. Ve *Fifty* se několikrát zmiňuje postava Miloše Zemana a Peroutkové. V *Příbězích obyčejného šilenství* nalezneme například Gustáva Husáka nebo Josefa Korčáka. Ani v jednom případě se nejedná o stejné postavy jako v aktuálním světě, jsou to pouze varianty těchto entit, které nesou stejná pojmenování. Čtenář nebo divák si pak na základě tohoto stejného pojmenování ale vytvoří mentální obraz, který odpovídá obrazu postavy v reálném světě. Zkusme se podívat na tyto postavy a na postavy, které nenesou stejná pojmenování jako skutečné entity pohledem Jamese Phelana a jeho pojetím postavy. James Phelan říká, že postava je vždy složená ze tří dimenzí: mimetické, syntetické a tematické.⁷⁹ Syntetická dimenze zdůrazňuje, že postava ve fikčním světě je umělým konstruktem. Mimetická dimenze „se dovolává naší zkušenosti s podobnými stvořeními z reálného světa.“⁸⁰ Tato dimenze postavy referuje ke zkušenosti čtenáře/diváka, který během skládání mentálního obrazu vytváří fikční postavy na základě jednak textu a jednak na základě svých zkušeností – tedy odkazuje ve své mysli k postavám, které on sám zná. To platí jak pro postavy se stejným pojmenováním jako v aktuální světě, tak pro ostatní postavy. Tematická dimenze pak určuje téma, úkol postavy ve fikčním světě.⁸¹ V úvodní části k „novému dramatu“ jsem psal, že umělecké texty těchto autorů často bývají jakousi osobní zповědí autora. I proto si většinou své hry také režírují. Pokud mají postavy podle Phelana

⁷⁹ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. str. 62

⁸⁰ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. str. 62

⁸¹ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. str. 62

mimeticickou dimenzi a dokáží referovat ke zkušenosti čtenáře, dovolím si tvrdit, že v tomto případě budou také postavy referovat ke zkušenosti Petra Zelenky, respektive k jeho obrazu a představě aktuálního světa. A stejně jako jsme viděli, že všechny postavy v *Příbězích obyčejného šílenství* si nesou své osobní šílenství, že v *Očištění* mají postavy nejednotnou představu o morálce a že ve *Fifty* se hlavní hrdina potýká s krizí středního věku. Jsem toho názoru, že právě v této volbě typů postav v konkrétním dramatu se projevuje tematická dimenze postav. Zjednodušeně řečeno: Zelenka podle své představy o aktuálním světě volí konkrétní témata, která chce v konkrétních hrách zpracovat, a podle těchto témat volí takové postavy, aby se téma dalo ve fikčním světě vykreslit. Tedy, pokud v *Příbězích obyčejného šílenství* sledujeme téma šílenství a normálnosti, je vhodné do tohoto světa zasadit postavu, která svou perspektivou znejišťuje, co je ve světě normální a co šílené. Pokud budeme v *Očištění* sledovat téma relativizace morálky, je vhodné použít takové postavy, které nebudou mít univerzální pohled na morálku. A proč Zelenka používá ve *Fifty* jako hlavní postavu muže, který si prochází krizí středního věku? Nejspíš chtěl na samotné téma a proces krize poukázat. Možná si sám Zelenka krizí středního věku prošel. Jedním z důvodů, proč jsem v kapitole věnované představení jednotlivých dramát uváděl Zelenkům věk v době vydání dramatického textu, byla premisa, že se autorův věk a jeho životní zkušenost promítá do textu. Chci tímto zkrátka poukázat na to, že výběr postav pro fikční svět je úzce spjat s tematickou složkou uměleckého textu.

I přes veškeré rozdílnosti, si můžeme všimnout určitého vzorce hlavního hrdiny. S Petrem, Jackem i Davidem není něco v pořádku. Petrovi to řekne Jana, ale Petr si toho také začne všimnat. Jacek ví, že s ním něco není v pořádku. A i David to ví.

DAVID: Nic, ty jsi v pořádku. Problém je ve mně. Hlavně se neobviňuj.
O tebe tady nejde.^{82 83}

Zelenka nám tedy představuje tři rozdílné charaktery různého věku, v různých situacích, se kterými není něco v pořádku. Dokážeme ale identifikovat zdroj tohoto vnitřního nepořádku? Petrovým zdrojem šílenství a jeho kompilace přešlapů je láska k Janě, lépe řečeno žití bez Jany. U Jacka se nám nabízí obdobný klíč.

KASIA: Jacku, budu se o tebe starat, až tě Monika opustí. Protože ona tě opustí, až se o tom dozví. Ona nepochopí, proč jsi to udělal.

⁸² ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 19

⁸³ I tato replika nám může být důkazem, jak důležitá je ve *Fifty* perspektiva hlavního hrdiny.

- JACEK:** Tohle se nedá pochopit.
- KASIA:** Já to chápu. Ty hledáš lásku, Jacku.
- JACEK:** Ale proč ji nehledám normálním způsobem?⁸⁴

I přesto, že Jacek ženu má, necítí se dobře a znásilní malého Mikuláše. David je ale několikrát ve vztahu. Od svých sedmnácti let nebyl svobodný. Zdrojem neklidu tedy nebude láska samotná. Problém je mnohem hlubší. Jedná se o problém, který ani vztah nemusí vyřešit. Autor nám zde nedává dostatek nápověd, abychom s jistotou určili tento zdroj, ale nechává nám dostatečný prostor pro čtenářskou interpretaci. Zdá se, že problémy všech tří postav má co do činění s láskou, s pocitem lásky. Viděli jsme však, že dostat se do partnerského či manželského vztahu postavám nestačí. Dost možná problém pramení z nepochopení, z touhy po pochopení, která vede k pocitu osamění. Já osobně spatřuji v tomto pocitu osamění, i přesto, že s námi někdo neustále je, pocit charakteristický pro postmoderní dobu. Tento pocit hluboké samoty nalezneme i u jiných autorů po sametové revoluci (např. Jáchym Topol, Milan Kundera, Jan Balabán). Myslím si, že tento pocit vychází z životní zkušenosti autorů. Takový pocit nalezneme nejen ve fikčních světech, ale také ve světě aktuálním. Ve fikčním světě je však tento pocit samostatnou fikční entitou existující díky autorovi. Není to tedy stejný pocit, ale podobná varianta tohoto pocitu.

Prozatím jsme si ukázali, na jakém principu se postavy v konkrétních dramatických textech chovají, a jak jejich charakteristika a jednání buduje fikční svět. Kvůli absenci vypravěče v dramatu, je pozice postavy, jakožto konstrukčního aspektu fikčního světa, posilněna. V prozaickém textu nám autor svůj fikční svět buduje především prostřednictvím vypravěče, v dramatickém textu jsme si mohli všimnout, že na základě postav jsme schopni popsat fikční svět. Ačkoliv jsou postavy a jejich chování nejspíše tím nejvýraznějším budujícím prvkem fikčního světa v dramatu, nejsou jediným konstrukčním prvkem. Jako další si představíme kategorii časoprostoru.

4.2 Časoprostor

V této kapitole se budu věnovat času a zejména prostoru vybraných dramát. Podíváme se, jaká konkrétní místa se v dramatech objevují a jaký význam to má pro konstrukci fikčních

⁸⁴ ZELENKA, Petr. *Očištění in Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 200

světů. Podobně jako v předešlé kapitole nás bude zajímat, jak je vnímání prostoru ovlivněno perspektivou hlavní postavy.

Ještě před tím, než začneme zkoumat hlavní cíle této kapitoly, považuji za důležité zmínit, jak se liší výstavba prostoru v próze a v dramatu. Tomáš Kubíček píše v knize *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění: „Prostředkem výstavby prostoru se v narativním textu stávají slova, jazyková vyjádření a jejich organizace.“*⁸⁵ To platí jak pro text prozaický, tak pro text dramatický. Rozdíl je v tom, že próza, jako literární forma, má vypravěče, který je hlavním zdrojem vykreslení prostoru fikčního světa. A drama, jak jsem již několikrát v této práci zmiňoval, postrádá vypravěče. Proto je v dramatu prostředkem výstavby nikoliv vypravěč, ale scénické poznámky a repliky postav. Je pravda, že v rámci realizace dramatického textu, tedy v rámci inscenace, není prostor vystaven nejen jazykovým vyjádřením, ale především kulisami, rekvizitami a celkově scénografickými prostředky. Avšak toto vykreslení prostoru spadá do oboru teatrologie, proto nebudu pracovat v rámci prostoru s prostředky jevištními, ale čistě s jazykovými, tedy se scénickými poznámkami a replikami postav.

4.2.1 Konkrétní místa

Začněme tím, do kterých konkrétních míst Zelenka zasazuje svá dramata. V *Příbězích obyčejného šílenství* se nám nedostává mnoho nápověd k přesnému rozklíčování prostoru. Scénické poznámky se v úvodu více než na prostor soustředí na Petra a jeho jednání. Jediné, co se z úvodního vedlejšího textu dozvídáme, je, že je zde telefon a na zemi leží kalhoty. A ani druhý obraz nám nijak nenaznačí, v jakém konkrétním místě se postavy nachází. Scénické poznámky ani repliky postav nám nevykreslují prostor do detailů. Úvodní scénické poznámky nám druhý obraz vykreslují takto.

*„Vejde Moucha, před sebou tlačí umývadlo na železné konstrukci na kolečkách. Začne umývadlo mýt a leštit.“*⁸⁶

I ve zbytku obrazů nám scénické poznámky prostor pouze pojmenují (např. *byt rodičů*⁸⁷; *Vejde otec, rozhlíží se po Petrově garsonce*⁸⁸), ale nedočkáme se detailních popisů

⁸⁵ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. str. 78

⁸⁶ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 9

⁸⁷ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 11

⁸⁸ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 23

prostoru. Ani z replik postav se v tomto dramatickém textu nesetkáme s detailním vykreslením konkrétních míst. Tyto nepopsané (avšak pojmenované) prostory otevírají cestu čtenářské představivosti. V případě dramatického textu umožňuje tato nedetailnost také svobodu v režisérské invenci. To souvisí s „návratem dramatika na jeviště“, jak jsem popisoval v kapitole *Coolness dramatikou ke zdraví dramatu*. Dramatik tedy touto scénografickou otevřeností jednak dává najevo, že bude sám hru režírovat a prostor na jevišti si může realizovat podle sebe, ale zároveň dává svobodu potenciálním režisérům této hry. V náznacích se ocitneme v místech jako je *byt, divadlo, výtvarný ateliér a psychiatrická léčebna*. Jedinou nápovědou, kde by se mohl celý příběh odehrát, je scéna, kdy Petrův otec říká Petrovi, že jeho matka běhala ve spodním prádle po Národní třídě. Pokud by nám dal autor informaci, že se jedná o Národní třídu, kterou z aktuálního světa známe jako ulici v Praze, mohli bychom říci, že se děj *Příběhů obyčejného šílenství* odehrává v Praze. Protože však tuto informaci nemáme, můžou čtenáři pouze na základě své životní zkušenosti předpokládat, že je dějištěm právě Praha. Kromě Národní třídy, místa fikčního světa, které nese stejné pojmenování jako místo v aktuální době, zde postavy hovoří také o Čechách.

V Zelenkově „prostřední“ hře *Očištění* se v prvním obraze opět nesetkáme s detailnějším vykreslením prostoru. Toto jsou první scénické poznámky: „*Andrzejův byt. Andrzej si připravuje foťák a jednoduchá fotografická světla. Není toho mnoho. Všechno působí amatérsky. Jacek sedí na židli uprostřed pokoje, jako u zubaře.*“⁸⁹

Podobně jako v předchozím dramatu nám není prostor více vykreslen, text se více soustředí na pohyb a jednání postav.

V druhém obraze se ale setkáme s mnohem detailnějším popisem prostoru, s popisem detailnějším než v prvním obraze, ale také detailnějším než v celém textu *Příběhů obyčejného šílenství*.

„*Ve stejné chvíli se zadní stěna bytu začne zvedat nebo posouvat stranou, a odhalí tak vnitřek skutečného televizního studia. Je to živé vysílání, diskuzní pořad Očištění. V centru dekorace je stůl a dvě židle, po stranách na lavicích sedí asi dvacet až třicet členů komparzu. To jsou diváci ve studiu. Kromě nich jsou zde ještě dva kameramani za kamerami.* (...)“⁹⁰

⁸⁹ ZELENKA, Petr. *Očištění* in *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 166

⁹⁰ ZELENKA, Petr. *Očištění* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 169

I tento popis prostoru nechává volnost čtenářské představivosti. Ale můžeme si všimnout, že na rozdíl od scénických popisů prostoru v *Příbězích obyčejného šílenství* máme zde alespoň popsáno, jaký nábytek se zde nachází a jak je rozestavěn. Tím, že je prostor popsán jako *vnitřek skutečného televizního studia*, si může čtenář představit studio podle subjektivní zkušenosti s televizním studiem z aktuálního světa. Zbylá prostředí, která se v dramatu objeví, jsou podobně jako v Zelenkově debutu pouze pojmenovaná.

Jako jsme dostali v *Příbězích obyčejného šílenství* nápovědu, že by se děj mohl odehrávat v alternativní verzi Prahy, dostáváme v *Očištění* nápovědu, že by se příběh spisovatele Jacka mohl odehrávat v Polsku. Nejvýraznějším klíčem, díky kterému se můžeme domnívat, že se jedná o Polsko, je několikrát zmiňovaná polská prestižní literární cena NIKE (*Nagroda Literacka Nike*). Pokud bude ve fikčním světě *Očištění* platit stejně jako v aktuálním světě, že literární cena NIKE je polská, poté se můžeme domnívat, že se nacházíme v Polsku. Kromě naznačeného Polska, je explicitně, ale pouze párkrát, zmíněna Anglie. V té se žádná část příběhu neodehrává, pouze se o ní hovoří.

S prostorem ve *Fifty* to je obdobné. Ze scénických poznámek se sice dozvídáme, na jakém místě se nacházíme, ale místo nám není vykresleno do detailů. Setkáme se s místy jako je Hausbót, restaurace, kavárna, ulice u krematoria, nebo kancelář. Většinu času strávíme v prostoru hausbótu, který je nám ze všech prostorů ve *Fifty* představen nejdetailejněji. Stejně jako v předešlých dramatech je zde otevřenost pro lidskou fantazii, jak mohou určitá místa vypadat. O hausbótu se v průběhu četby dozvídáme například to, že zde stojí bicí nebo že má hausbót ložnici, terasu a že je tu lednice. Za zmínku stojí také patnáctá scéna nadepsaná jako *PIKNIK*⁹¹. Tato scéna je popsána pouze takto: „David přinesl piknikový koš, v něm talířky a jídlo a víno.“⁹²

V tomto případě je nám místo reprezentováno charakteristickými předměty (rekvizitami). A vlastně ani tak nejde o místo, jako spíše o událost. Zůstává pak tedy opět na čtenáři, jak si místo představí podle své životní zkušenosti.

I v nejnovější hře Petra Zelenky se mluví o místech, která nesou stejná pojmenování jako místa z reálného světa. Postavy mluví o Rusku, o Rumunsku, o nádraží v Ósace, o knihovně v Lipsku nebo o stadionu v Kuala Lumpur. To jsou však místa, kde se děj neodehrává, pouze se o nich mluví. Z replik však víme, že tato místa ve fikčním světě *Fifty*

⁹¹ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 69

⁹² ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 69

existují. Kdežto například o Kuala Lumpur nebo o Ósace jsme nebyli v *Očištění* ani v *Příbězích obyčejného šílenství* seznámeni. Proto nemůžeme říci, že by tato místa ve fikčním světě předešlých dramát existovala.

Pokud bychom chtěli blíže určit, kde stojí Davidův hausbót, dostáváme v tomto dramatu mnohem více nápověd. Z kapitoly o postavách víme, že v tomto fikčním světě existuje Miloš Zeman a Ferdinand Peroutka. Davidův kamarád Jan učí na AVU. Jana koupí byt na Hradčanech s výhledem na Strahovský klášter. Všechny tyto fikční entity nasvědčují tomu, že ve fikčním světě existuje Česká republika, ve které se děj odehrává. Z dostupných informací lze prostor konkretizovat na Prahu. A sám autor v „dramatickém prologu“ kromě seznamu postav píše, že se děj odehrává v Praze.⁹³

4.2.2 Čas a jeho vztah s prostorem

Zatím jsem se soustředil na konkrétní místa dramát, tedy na místa, kde se děj odehrává, a zároveň na místa, kde se sice děj neodehrává, ale jejich pojmenování je explicitně zmíněno v textu hlavním (repliky postav) nebo v textu vedlejším (scénické poznámky). Nyní budu obdobným způsobem sledovat čas. Lépe řečeno, budu sledovat konkrétní časová období, ve kterých se děj jednotlivých dramát odehrává.

Oproti prostoru nepotřebujeme v kategorii času detailní vykreslení. Za detailní vykreslení bychom mohli považovat, v jaké přesně hodině, minutě či vteřině se konkrétní scéna odehrává. I v této kategorii ale nalezneme rozdíly mezi vybranými texty. Za důležité považuji celkové zasazení literárního díla do určitého období. V případě *Příběhů obyčejného šílenství* nám autor v úvodním textu, kde je předložen seznam vystupujících postav, rovnou sděluje: „*Doba děje: současnost.*“⁹⁴ To můžeme chápat dvojím způsobem. Současnost si můžeme vyložit jako tu dobu, ve které text vznikl. Což znamená, že se děj odehrává v roce 2001 nebo okolo tohoto roku. Ovšem pro čtenáře, kteří přijdou do kontaktu s textem až po roce 2001, by mohlo toto sdělení implikovat, že se děj odehrává v jejich době, ve které momentálně dramatický text čtou. Já se domnívám, že obzvlášť pro autory „nové dramatiky“ platí, že bychom čtenářsky měli vnímat dílo v kontextu doby jeho vzniku. Ostatně, vzpomeňme na kapitolu o coolnes grotesce, kde jsem zmiňoval, že hry „nové dramatiky“ bývají osobním vyznáním o světě, ve kterém autor žije.

⁹³ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 6

⁹⁴ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 7

Kategorie času, je velmi úzce spjata s prostorem. Spojením času a prostoru nám vzniká takzvaný *chronotop*, jinak řečeno časoprostor. Protože se autoři „nové dramatiky“ snaží především zobrazit ve fikčním světě svou představu světa aktuálního, a protože jsme prozatím viděli, že Petr Zelenka v textech užívá místa se shodným pojmenováním míst reálného světa, můžeme říci, že děj *Příběhů obyčejného šílenství* se odehrává v Praze okolo roku 2001.

V *Očištění* se o časovém zařazení dozvídáme podobným způsobem: „*Odehrává se v současnosti.*“⁹⁵ Zde nám platí totéž, co pro *Příběhy obyčejného šílenství*. Jako „současnost“ budeme považovat rok vzniku tohoto textu. V tomto případě tedy rok 2007. Protože jsme rozklíčovali, že se děj *Očištění* odehrává ve fikčním Polsku, můžeme za chronotop tohoto dramatu označit Polsko okolo roku 2007.

Ve *Fifty* je tomu však trochu jinak. V samotném úvodu nám Zelenka sděluje: „*Odehrává se v Praze, 2016 až 2018.*“⁹⁶ V tomto případě se nemusíme uchýlovat k domněnkám, autor nám přímo pojmenovává čas a prostor. Tím, že autor explicitně pojmenuje roky, v jakých se příběh odehrává, v nás však může vyvolat otázku, zda se ve fikčním světě *Fifty* rovnají jednotlivé roky letům z aktuálního světa. Není nám v textu řečeno, zda má rok v tomto fikčním světě také 365 dní, nevíme, zda se letopočty dělí na: „před naším letopočtem“ a „našeho letopočtu“. Nevíme, zda jsou tyto roky identické s lety 2016 až 2018 v našem žitém světě. Protože však nemáme více vykresleno, jak v tomto fikčním světě funguje čas, budeme jakožto čtenáři srovnávat tento časový úsek se zkušeností, jak plyne čas v aktuálním světě. Zároveň nám tímto konkretizováním času Zelenka znemožňuje pojímat „skutečnost“ širěji, jak to bylo v předešlých dramatech. Ani potenciální režisér hry nemá pak prostor pracovat s pojmem „současnost“. Zajímavostí je, že každý obraz ve *Fifty* je nadepsán rokem, kdy se scéna odehrává (v některých obrazech je zmíněn také měsíc).

Zjistili jsme tedy, že každá z vybraných her Petra Zelenky, se odehrává v jiném čase i na rozdílných místech. V případě *Příběhy obyčejného šílenství* a *Očištění* bylo místo a čas spíše naznačeno, v případě *Fifty* nás autor explicitně uvedl do časoprostoru. Jednotlivá místa nejsou ani v jednom dramatickém textu rozepsána do detailů.

⁹⁵ ZELENKA, Petr. *Očištění* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 165

⁹⁶ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 6

4.2.3 Symbolika prostoru

„Podobný charakter ve vztahu k žánru, který předjedinává význam vyprávěného světa, má i samotné místo, v němž se příběh odehrává. Prostor je v takovém případě třeba chápat s ohledem na jeho schopnost nést symbolický význam,“⁹⁷ píše Tomáš Kubíček v knize *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*.

Zprvu by se mohlo zdát, že v *Příbězích obyčejného šílenství* kvůli nedetailním popisům jednotlivých prostorů, a také kvůli výběru „obyčejných prostředí“, nebudeme schopni najít hlubší význam, symboliku určitého místa. U některých scén dokonce ani nevíme, v jakém konkrétním prostoru se postavy momentálně vyskytují, jsme zkrátka a prostě „na jevišti“. Jiné scény mají pak prostor pojmenovaný, ale nevíme, jak vypadají. Těžko asi spatříme nějakou symboliku v prostoru, který je nadepsán „*byt rodičů*“.

Můžeme se však ptát, proč se v textu opakuje motiv Čečenska. Na světě je více států, kde se odehrávají katastrofy, ale je to zrovna Čečensko, o které Petrova matka jeví takový zájem. Je to Čečensko, kam se Petr nechá odeslat balíkem. Proč zrovna Čečensko? Jedná se sice o prostor, ve kterém se neodehrává žádný obraz, pouze se toto místo několikrát v textu zmíní, avšak i v takovém prostoru můžeme nalézt skrytý význam. Autor nám nijak naznačuje, že by byl ve výběru země nějaký skrytý smysl. Nicméně z mého úhlu pohledu si myslím, že Čečensko vybral Zelenka ze dvou důvodů. Důvodem prvním je podobnost slov „Čečensko“ a „Česko“ (nebo „Čečenská republika“ a „Česká republika“). Důvodem druhým je historická spojitost mezi Českou republikou a Čečenskou republikou. Oba státy byly do roku 1994 součástí SSSR. I přesto, že obyvatelé Čečenska vyhlásili samostatnost, Ruská federace zahájila s Čečenskou republikou boje, které trvaly do roku 2009. Výběr Čečenska tedy vnímám jako alternativu toho, co se mohlo stát s Českou republikou, jakožto bývalou zemí Sovětského svazu, po jeho rozpadu. Zatímco Česká republika okolo roku 2006 je demokratickou a svobodnou zemí, Čečensko se potýká s válkou. Zatímco Čečensko se okolo roku 2006 potýká s válkou, Česká republika se potýká se společenskými následky postmoderní situace – rozpad vztahů, stud, přehlcenost informacemi ze světa, pocit osamění. Tato symbolika je však pouze mou domněnkou. Důvodem zvolení Čečenska může být také příliv informací o válce v Čečensku v médiích okolo roku 2001.

Očištění také neoplývá detailními popisy scénérií. Prostory jako „*Jackův byt*“, „*byt Jackova agenta*“ žádný skrytý význam nenesou. Je tu však ještě jeden prostor, ve kterém se

⁹⁷ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. str. 85

odehrává hodně scén – televizní studio. Ano, mohli bychom říci, že pořad „Očištění“ symbolizuje zpovědnici, tak jak ji známe z kostela. To je myslím, více než jasné. Na rozdíl od zpovědnice nemá televizní pořad duchovní význam. Farář je nahrazen moderátorkou a ten, kdo dává odpuštění, není Bůh, ale zaplacený komparz v podobě diváků. Pro samotného „hříšníka“, jenž se přichází očistit, je efekt v zásadě stejný: vyzpovídá se, sdělí s někým své hříšné tajemství. Jenže dalším rozdílem je, že v klasické zpovědnici zůstává obsah zpovědi mezi „hříšníkem“ a zpovědníkem (farářem). V televizním pořadu se obsah zpovědi stává veřejnou informací. Respektive veřejnou pro diváky pořadu. „Hříšníkovo“ pokání spočívá nikoliv v modlení a odříkání, ale v samotném činu, že se vydá na pospas veřejnosti. Jenže problémem je, že vlastně ani tolik nezáleží na tom, jak velký hřích host pořadu spáchal, ale na tom, jakou má pořad sledovanost. Tato symbolika pořadu „Očištění“ pro nás bude ještě důležitá. Nejprve se však podíváme na symboliku prostoru ve hře *Fifty*.

Ve *Fifty* nás nebudou zajímat místa jako restaurace a kavárna, ale prostor, v němž se odehrává značná část děje, tedy Davidův hausbót. Hausbót jako Davidovo nové obydlí může symbolizovat jeho krizi středního věku. Je lehce ironické, že se architekt přestěhuje z bytu do plovoucího obydlí u Vltavy, ale dodává to důraz na to, že David degradoval kariérně i finančně. Hausbót jako symbol krize vnímám především z toho důvodu, že má s Davidem podobné vlastnosti. Hausbót se houpe na vodě, podobně jako David. Ten se také pohupuje na vlnách mezilidských vztahů. Avšak zároveň, co se hausbót houpe na vodě, ani jednou nevypluje, nepohne se, i přesto, že tu možnost má. A to i David. Nevidíme, že by se pohnul z místa, že by toužil po vyplutí. Stálost hausbótu vidím jako symbolické vyjádření Davidovy plochosti, co se vývoje postavy týče. Stát na jednom místě mu vyhovuje. Jen tak se pohupuje na vodě, ale nikdy nevypluje z přístavu.

4.2.4 Dichotomie fikčního světa

Když jsem představil svou vlastní interpretaci prostoru jako možných symbolů, je na řadě poslední část kapitoly o časoprostoru. V této poslední části se budu věnovat „dichotomii fikčního světa“ vybraných dramát. Co touto „dichotomií fikčního světa“ myslím? V důsledku určitých aspektů, dochází k rozdělení fikčního světa na dva možné světy, přičemž každý z nich má jiná pravidla.

Začněme opět *Příběhy obyčejného šílenství*. V kapitole o postavách jsem naznačil, že vlivem Petrovy perspektivy na svět dochází k „dichotomii fikčního světa“. Tím, že sledujeme události Petrovými očima, je „realita“ fikčního světa rozostřena. Autor nám nedodá příliš mnoho stop k rozřešení otázky: *Je šílený Petr, nebo svět kolem něj?* Nejasnost

odpovědi na tuto otázku nám z fikčního světa, který Petr a ostatní postavy obývají, tvoří dva možné světy.

Prvním možným světem je svět, kde je Petr obyčejný, normální. Pak jsou lidé kolem něj skutečně šílení. V takovém případě se Petr jeví jako docela normální postava. Pokud je ale Petr normální a šílenosti kolem něj se opravdu dějí, pak i pohybující se deka a oživlá figurína z výlohy jsou v tomto světě skutečné. V tomto možném světě existuje jakýsi druh magie – předměty mohou oživat. Přijetím této možnosti, že Petr je normální, dostáváme fikční svět odlišující se fyzikálními pravidly od světa aktuálního, jsme svědky fikčního světa fantaskního.

Druhým možným světem fikčního světa *Příběhů obyčejného šílenství* je takový svět, ve kterém je Petr šílený a díky jeho perspektivě šílenosti, se potom i svět kolem něj jeví šíleně. Postavy však nemusí být skutečně šílené. To, co vidíme jako šílené, může být Petrova pošramocená představa. Stejně tak pohybující se deka a oživlá figurína jsou pak výsledkem Petrova šílenství. Magie se v tomto případě ze světa vytrácí. Magičnost je pouhou halucinací hlavní postavy.

Fikční svět Zelenkovy divadelní prvotiny se nám rozvětjuje do dvou možných světů – do světa magického a do světa realistického (míněno podobného svými pravidly pravidlům světu aktuálnímu). Nejasnost toho, kdo je opravdu šílený, ponechává čtenářům volnost ve výběru možného světa, pomocí kterého bude nahlížet na celkový ráz fikčního světa. Přeci jen, kdo určuje, co je normální a co šílené? Jsme to my sami.

Kromě tohoto rozdvojení světa si můžeme všimnout, že v jedné scéně dochází ještě k jednomu štěpení. Jde však o štěpení, které i v aktuálním světě prožíváme. Jde o rozdělení na *realitu* a *sen*. Snová scéna se sice v textu objevuje pouze jednou, ale uvidíme, že bude pro naše zkoumání scénou důležitou.

MATKA: Měla jsem sen. Přišel ke mně voják. Byl to Rus. Bojoval v Čečensku. Byl zraněnej a zemřel. Dostal transfuzi, ale nepomohlo to. Řekl mi, že to mohl přežít, ale umřel, protože moje krev nebyla dost dobrá. Řekl:

V druhém plánu vidíme vojáka.

VOJÁK: Umřel jsem, protože vaše krev za nic nestála, mladá paní.

(...)

MATKA: A pak ten sen pokračoval. Přišel ke mně můj muž a řekl mi:
„Mám jinou ženu. Vzkřísila mě. (...)“⁹⁸

Dualitu fikčního světa nalezneme také v *Očištění*. Jackovou perspektivou, jak jsem psal v kapitole o postavách, získáme nejistotu ohledně pravdivosti aktu znásilnění. Podobně jako v *Příbězích obyčejného šílenství* nevíme, zda je Jacek při smyslech a k znásilnění opravdu došlu, nebo je Jacek pod vlivem prášků a jeho překročení zákona je jen halucinací, výmyslem myslí pod vlivem prášků. To však nerozděluje fikční svět do dvou možných světů, pouze zkresluje pravdivost znásilnění. Rozdělení světa je v tomto textu vystavěno jiným způsobem, než je fokalizace hlavního hrdiny. Dělení světa na dva možné světy nám dělí televize.

Prvním možným světem fikčního světa *Očištění* je svět reálný. V tom nejčastěji vidíme skřípající mezilidské vztahy, nemorální chování nebo lidské tragédie. Mohlo by se zdát, že je tento svět plný negativních věcí a lidé se potýkají s nemorálním chováním. Problémem je druhý možný svět – svět televizní.

Televizní svět je v tomto fikčním světě svým způsobem také fikční svět. Jsme tedy svědky fikčního světa ve fikčním světě. To, co však vidíme v televizi fikčního světa *Očištění*, je pořad „Očištění“, kde je každému odpuštěno. Nezáleží na velikosti prohřešku, zaplacení diváci na pokyn „aplaus“ vždy zatleskají a hostovi je odpuštěno. Problém spočívá v tom, že tento fikční svět (míněno televizní svět) se přelévá do reálné části fikčního universa dramatu. Divák pořadu nevnímá televizní show jako vykonstruovanou fikci tak, aby se tvářila jako realita. Divák události v televizi přebírá jako události reálné a odpuštění diváků aplikuje sám na sobě. Zjednodušeně řečeno, divák mu odpustí taky, protože to viděl v televizi. Výsledkem tohoto přelívání fikce v podobě televizního pořadu do reálna je právě relativizace morálky. I v případě, že by se dva lidé dopustili stejného zločinu, divák „Očištění“ by odpustil právě tomu, který by vystoupil v televizi. Dichotomie fikčního univerza *Očištění* je v tomto případě způsobena nikoliv perspektivou postavy, ale zavedením fikčního světa ve fikčním světě. Důsledkem je splývání fikce a reality. Výsledkem splývání je relativizace morálky.

Zároveň zde kromě této duality nalezneme také snovou pasáž. Tu tentokrát sledujeme přímo u hlavní postavy.

⁹⁸ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 46, 47

Jacek chvíli stojí nad tou spouští. Pak se sehne pro jeden prášek. Vloží ho do úst. Pak druhý. Další. Vzadu na jevišti se objeví Winona Ryder. V ruce má obrovské tašky z butiku, případně kilo rajčat. Mluví zcela obyčejně (možná zesílit mikroportem).

WINONA: Ahoj Jacku.

JACEK: Ahoj Winono.⁹⁹

Snová epizoda zde má mnohem větší účelnost než v *Příbězích obyčejného šílenství*. Dále se v tomto snovém dialogu totiž dovídáme, že Winonina krádež v butiku byla jen vykonstruovaným zločinem, bylo to vymyšlené. Winona pak Jackovi řekne, že jeho znásilnění Mikuláše je také vymyšlené, protože nebyl potrestaný. Tento sen podporuje nejasnost Jackova činu. Kdežto v *Příbězích obyčejného šílenství* sen matky fungoval spíše jen jako podtrhnutí matčiny přehnané starostlivosti a také jako divadelní ozvláštňení.

Fifty oproti předchozím hrám nenabízí takové rozdvojení světa, aby mělo nějaký význam pro fikční svět. Mohli bychom zde nalézt jakási rozdělení světa, ale nejsou natolik silnými světy, abychom je vydělili. Můžeme mluvit o světě, jaký znal David v mládí a o světě, který je nyní v jeho padesáti čtyř letech. O něco zajímavější už je rozdvojení světa na svět tak, jak jej vnímá David, a na svět, jak jej vnímají ostatní postavy. Davidův svět je zatížen jeho fokalizací a obsahuje jen takové problémy, které zajímají Davida. Oproti tomu ten druhý svět obsahuje i jiné problémy – prezidentské volby, zájmy ostatních postav, globální oteplování. Jde spíše o Davidův vnitřní svět a o vnější svět kolem Davida. Ve vnitřním světě je důležité mít klid a splnit si svůj sen ohledně pohlavního styku ve třech. Ve vnitřním světě jsou tato témata mnohem důležitější než cokoli z vnějšího světa. Nelze však říci, že by tato perspektiva nějak výrazně dělila fikční svět na dva odlišné světy, jde spíše o Davidův pohled na svět a jeho projev krize středního věku – mé problémy jsou důležitější než problémy světa.

Přesto, že dichotomie fikčního světa ve *Fifty* nehraje tak zásadní roli, najdeme i zde jednu snovou scénu.

Mimo scénu zvuk močení do vody. David pátrá, odkud se bere a jde ke dveřím do ložnice. Ty se znenadání samy otevřou. David uskočí. Ze dveří vyjde Tom.

DAVID: A sakra! Co tady děláš?

⁹⁹ ZELENKA, Petr. *Očištění in: Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 205

TOM: Když si někde šňupneš, tak tam zůstane kus tvý duše. Takže to vypadá, že se sem budu vracet.

DAVID: S tímhle si na mě nepříjdeš. Nejsem ožralej. Ani sjetej.¹⁰⁰

Tato scéna zpočátku vypadá, jako že se David dostal do stadia šílenství, do jakého se dostal i Petr v *Příbězích obyčejného šílenství*, nebo že jsme opět svědky fikčního světa, kde existuje magie. Dialog dále pokračuje. Tom nabádá Davida, aby vyšňupal jeho zpopelněné tělo, David to nakonec udělá. Na konci této scény autor píše: *(Ve tváři je špinavý. Utírá se. Uvědomí si, že to byla noční můra. Vyjde ven na lávku před hausbótem.)*¹⁰¹

Autor nám sice říká, že šlo o noční můru, ale jak se dostal popel na Davidův obličej, pokud se mu to jen zdálo? Tento obraz nám zavádí otázku, zda šlo skutečně o noční můru, nebo zda existuje v tomto fikčním světě magičnost a duchové.

Za zamyšlení stojí, proč v *Očištění* a ve *Fifty* se týká snová scéna hlavní postavy, a proč v *Příbězích obyčejného šílenství* vidíme sen Petrovy matky. Odpověď se mi jeví takováto. Kdyby Zelenka použil snovou scénu u Petra, oslabil by scénu, kdy se deka začne pohybovat. V této scéně je vyvráceno, že Petr spí a jen se mu to zdálo. Za prvé nám autor nesdělí, že Petr spí, za druhé sám Petr říká, že se mu to nezdá, protože se štípal. Pokud by se pohyblivá deka objevila v Petrově snu, oslabilo by to možnost, že ve fikčním světě existuje magie. Oživení předmětu by bylo vysvětleno tím, že jde o sen. Za to ve zbylých dramatech si mohl autor použít snovou scénu přímo u hlavního hrdiny. V *Očištění* snová scéna podpoří nejistotu Jackova činu, ve *Fifty* nám přináší novou nejistotu. Všechny tři snové scény však pojí groteskní vyznění.

4.3 Kompozice

Nyní budeme věnovat pozornost dalšímu konstrukčnímu aspektu fikčního světa – kompozici. „Kompozicí v literatuře rozumíme členění a spojování textu.“^{102 103} Zajímat nás bude jak kompozice vnitřní, tak kompozice vnější. Tyto dva druhy kompozice se navzájem ovlivňují. V některých aspektech textu se vnitřní a vnější kompozice prolínají a není snadné určit, zda tento aspekt spadá pod kompozici vnější či vnitřní. Pro jednodušší orientaci tuto

¹⁰⁰ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 80

¹⁰¹ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 81

¹⁰² PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007. str. 182

¹⁰³ Josef Peterka tuto definici přebírá z knihy Danieli Hodrové *Na okraji chaosu* (HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001.)

kapitolu rozdělím na dvě části – na část o kompozici vnější a na část o kompozici vnitřní. Postupovat budu zvnějšku k vnitřku.

4.3.1 Kompozice vnější

Kompozice vnější je „*pozorovatelná prostřednictvím grafického členění již okem*“¹⁰⁴. V dramatickém textu je nejvyšší členicí jednotkou dějství.¹⁰⁵ Těch v klasických dramatech bývá tři až pět podle strukturálních segmentů děje. Podle Gustava Freytaga rozlišujeme pět segmentů: expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa. Podle Aristotela rozlišujeme tři části: expozice, krize, katastrofa. Nalezneme však také dramata, která mají pouze jedno dějství. Nižší jednotkou je pak obraz.¹⁰⁶ Obraz se skládá z jednotlivých replik a podle počtu promlouvajících osob se rozlišuje monolog (promluva jedné postavy) a dialog (promluva dvou a více postav).

Podíváme-li se na text *Příběhů obyčejného šílenství*, nic jako dějství, jednání nebo akt nenajdeme. Lze z toho usoudit, že hra má pouze jedno dějství. Můžeme také říct, že text rezignuje na dělení hry na dějství. Text však není zcela bez členění. Obrazů je v textu celkem dvacet šest a jsou pouze očíslovány. Po každém očíslování obrazu následuje krátký popis v podobě scénických poznámek.

4.

*Na scénu vyjde Petrův šéf. Je to vysoký muž v obleku s upřímnou tváří. (...)*¹⁰⁷

Jednotlivé obrazy se primárně skládají z dialogů, to znamená, že většinou jsou na scéně alespoň dvě postavy. Monolog jako promluva jedné postavy, která se nestává součástí dialogu, se zde neobjeví ani jednou.

Očištění se ve formálním členění neliší. Drama není děleno na dějství, ale pouze na obrazy. Těch je v *Očištění* celkem dvacet tři a jsou opět pouze očíslovány jako v předchozí ukázce. Ani zde nenalezneme žádný monolog, obrazy se skládají z dialogů.

Členění na jednání nenajdeme ani ve *Fifty*. Podobně jako v předchozích dramatech jsou nejvyšší použitou členicí jednotkou obrazy. Opět jsou obrazy očíslované, avšak změnou

¹⁰⁴ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jiloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007. str. 182

¹⁰⁵ Užívá se také pojem „jednání“ nebo „akt“.

¹⁰⁶ Synonymním pojmenováním této jednotky je „scéna“ či „výstup“.

¹⁰⁷ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 16

je jejich pojmenování. Některé scény obsahují pojmenování prostoru a výčet postav v daném obraze:

3. RETRO. DAVID A ANDREA¹⁰⁸

Jiné obrazy obsahují také časové určení:

4. HAUSBÓT. LEDEN 2018. DAVID A ROMAN¹⁰⁹

A některé scény nesou také téma daného obrazu:

1. STĚHOVÁNÍ. HAUSBÓT. LEDEN 2018. DAVID A ROMAN¹¹⁰

Toto narušení klasické struktury dramatu (klasickou strukturou mám na mysli dělení na dějství) není náhodné. Mezi prvky „nové dramatiky“ nepatří pouze bourání obsahových pravidel (boření tabuizovaných témat, vulgarita, násilí atd.), ale také boření formálních pravidel. Narušení klasické struktury však není vynálezem „nové dramatiky“. Stejně tak můžeme nalézt toto narušení již ve 20. letech 20. století. Zároveň absence dělení na dějství může implikovat absenci vývoje děje, plochost příběhu.

Kompozice však není jen o členění, ale také o spojování. K formálnímu spojování scén slouží stejné nástroje, jako k jejich členění, tedy návaznost čísel, které označují další scénu, a scénické poznámky, které zakončují předešlou scénu a které nás uvádí do nové scény. Návaznost mezi scénickými poznámkami je však obsahová a někdy se může stát, že obsahová návaznost mezi obrazy chybí.

4.3.2 Kompozice vnitřní

Vnitřní kompozice se odlišuje od kompozice vnější tak, že je: „založená na tematických posloupnostech.“¹¹¹ Mohli bychom tedy říci, že kompozice vnější je formálním členěním, kdežto kompozice vnitřní je obsahovým členěním a spojováním textu. Nejdříve se zaměříme na začátky a konce vybraných dramát. Poté se podíváme na obsahovou návaznost jednotlivých obrazů mezi uvnitř textu.

První scéna *Příběhů obyčejného šílenství* nás vhazuje do již rozehraného děje. Jedna ze stěžejních událostí (Petrovo ostříhání vlasů Alešovy tety), která odstartuje plejádu šíleností, se odehraje mimo zorné pole čtenářů (potažmo diváků). O události samotné se

¹⁰⁸ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 14

¹⁰⁹ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 15

¹¹⁰ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 6

¹¹¹ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jiloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007. str. 182

dozvídáme retrospektivně prostřednictvím dialogu Petra a Mouchy, kdy se Petr ptá, co má dělat s vlasy dál. Z dialogu se taktéž dozvídáme motivaci této události – Petr se snaží, aby se k němu vrátila jeho bývalá přítelkyně Jana. První scéna nás s postavami neseznamuje explicitně, rozehrává základní vztahy Petra s jeho kamarádem Mouchou a s Janou, a dostáváme drobné indicie o tom, kdo postavy jsou. Ve druhé scéně Moucha řekne Petrovi o jiné strategii, jak získat Janu zpátky.

MOUCHA: Existuje ještě jedna osvědčená metoda, aby se k tobě ženská vrátila.

PETR: Jaká?

MOUCHA: Necháš se zavřít do krabice a odeslat na její adresu jako balík. (...) ¹¹²

Tento motiv odeslání se balíkem se několikrát v textu zopakuje, ale vyvrcholí v samém konci tím, že se Petr sám nechá odeslat jako balík. Motiv odeslání nám kompozičně orámuje celé drama – na začátku se o odeslání v krabici pouze mluví, na konci je odeslání převedeno v čin. Začátek a konec je spojen tímto motivem a vytváří drobné zrcadlení. Ačkoliv je text zakončen učiněním aktu, o kterém se do té doby pouze mluvilo, konec se nám tímto činem stává otevřeným, neboť nevíme, co bude následovat.

Jak jsou spojeny mezi sebou ostatní scény? První obraz jsme si představili v předešlých odstavcích. Ten končí krátkým dialogem mezi Jiřím a Alicí, Petrovými sousedy, které prozatím nevidíme, jen slyšíme. Poté následuje scénická poznámka:

Petr zabouchá na stěnu a hlasy utichnou. ¹¹³

Po ní následuje druhý obraz:

2.

Vejde Moucha, před sebou tlačí umývadlo na železné konstrukci na kolečkách. Začne umývadlo mýt a leštit. Jsme u něho doma. ¹¹⁴

¹¹² ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 10

¹¹³ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 9

¹¹⁴ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 9

Dialog mezi Mouchou a Petrem v druhém obraze navazuje na jejich dialog z prvního obrazu, baví se o Petrově snaze vrátit se k Janě. Zároveň v dialogu otevírají nová témata. Tematickou návaznost bychom v tomto případě našli. To, co nám ale není autorem předvedeno, je změna prostoru. Mezi dvěma obrazy není žádný přechod, žádná přestavba. Nevidíme, že by Petr někam odešel, nemáme naznačeno, že by ke změně místa došlo zhasnutím nebo zatažením a roztáhnutím opony. Moucha v druhém obraze volně vstupuje do obrazu druhého. A že se jedná o druhý obraz poznáme jen z formálního členění obrazů, tedy z číslování scén. Podobně je to u ostatních scén. Druhý obraz končí odchodem Mouchy, třetí obraz začíná příchodem rodičů. Třetí scéna končí odchodem rodičů, čtvrtá scéna začíná příchodem Petrova šéfa. Zatímco první a druhá scéna na sebe navazovaly také obsahem dialogu, třetí scéna navazuje na druhou scénu minimálně (Petr zmíní, že hledá ženu, která by byla ta pravá) a čtvrtá scéna nijak nenavazuje na žádnou z předchozích scén. Jediným pojítkem mezi obrazy je Petr. Ten až na pár výjimek neopustí scénu. Jednotlivé obrazy nestaví jednu dějovou linku, která v průběhu prochází vývojem a končí rozřešením. Celá hra je vystavěna jako mozaika situací, ve kterých sledujeme Petrovo sílící šílenství a jednání ostatních postav. Samotné situace se rozvíjí napříč obrazy, ale nepozorujeme u nich nějaký vývoj směřující k rozřešení, stejně jako u celkového dramatu. Sama hra pak končí otevřeně.

Viděli jsme, že drama není rozděleno na dějství, ale pouze na obrazy. V tomto propojení – z formálního hlediska není dílo členěno na dějství, z hlediska obsahového nesledujeme vývoj děje – vidíme vzájemný vztah. Tím mám na mysli, že i vnější kompozice nám ukazuje, že se nejedná o jednu ucelenou vyvíjející se dějovou linku, ale spíše o řadu drobných epizod, které nám umožňují sledovat jednání postav v určitých situacích. Touto kompoziční strategií dochází k oslabení děje a k zesílení důrazu na jednání postav. Což je vcelku ironické, neboť postavy nejsou psychologicky rozvité, jsou to nositelé myšlenek a vlastností, a neprochází vývojem.

Nenávaznost scén bez přechodů nám pak více než divadelní formu připomíná formu filmovou, kde se běžně používá střih. Ten však z technických (a dovoluji si tvrdit i z fyzikálních důvodů) nelze aplikovat v divadle, tudíž ani v divadelním textu. Filmovou terminologií bychom pak mohli říci, že kompozice textu připomíná sestřih Petrových situací ze života. To má však zásadní vliv na chápání celého dramatu a na pojetí fikčního světa. Pokud jsme v kapitole navrhovali jako jeden ze způsobů, jak na fikční svět pohlížet, fokalizaci z pozice hlavního hrdiny, kompozice textu nám tento způsob nahlížení na fikční svět činí silnějším.

Z hlediska časové posloupnosti můžeme říci, že je kompozice převážně lineární. Často nevíme, jaký časový posun nastal mezi jednotlivými scénami, ale podle obsahu replik a různých odkazů na události proběhlé v předešlých obrazech, lze mluvit o lineárním postupu. Jednotlivé střípky z Petrova života jsou většinou náhodné, na sebe explicitně nenavazující, ale jsou v sledu časové posloupnosti. To ale neznamená, že je lineární kompozice dodržována po celou dobu. V textu nalezneme několik scén, které se vracejí do minulosti. Tyto retrospektivní odbočky jsou vzpomínkami či vyprávěním postav, které se volně z retrospektivního vyprávění přelévají do inscenované přítomnosti. Sledujeme tak dvě události odehrávající se ve dvou různých časech.

MATKA: (...) Víš, on už ani není schopen normálně telefonovat. Včera jsem ho přemluvila, aby vytočil náhodný číslo...

(...)

MATKA: Napřed nikam volat nechtěl. Ale pak jsem ho přemluvila.

Matčino vyprávění přejde do reálné scény.¹¹⁵

Přesuňme se nyní ke hře *Očištění*. První obraz nás seznamuje s postavou Jacka a jeho agenta Andrzeje. Zjišťujeme, že je Jacek spisovatel a Andrzej ho fotí. Současně se v prvním obraze Jacek Andrzejovi přiznává, že znásilnil Mikuláše. Pak Jacek obrátí a skrývá znásilnění za povídku, na které pracuje. Druhý obraz nás poté zavádí do televizního studia, kde probíhá pořad „Očištění“, jehož hostem je kněz Batko. Ten hovoří o relativizaci morálky. V posledním obraze *Očištění* se pak setká Jacek s knězem Batkem.

JACEK: Chtěl jsem kdysi napsat povídku o člověku, který se v televizním pořadu přizná ke zločinu.

BATKO: Co je to za zločin?

JACEK: Znásilnil malého chlapce.¹¹⁶

Můžeme si všimnout, že se nám v závěru hry objevuje variace na Jackovo skrývání své situace za povídku. Jacek dále Batkovi v dialogu popisuje detaily povídky. Je to však jinotaj Jackova příběhu s tou změnou, že hlavní hrdina povídky není spisovatel, ale zpěvák. Jinak je příběh povídky téměř identický s příběhem Jacka – zpěvák jde do pořadu, kde se

¹¹⁵ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 14

¹¹⁶ ZELENKA, Petr. *Očištění* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 213

chce ke zločinu přiznat, ale pořad není živým vysíláním, a nakonec se jeho epizoda ani neodvysílá, zpěvák se poté stane moderátorem nového pořadu a zjistí, že mu práce jde a baví ho.

BATKO: A dál?

JACEK: To je všechno.

BATKO: A v čem je pointa?

JACEK: V tom, že se na to nikdy nepřijde.

(...)

BATKO: Ale takový člověk by se přeci přiznal. Neunese to, co udělal. Dřív nebo později zatouží to někomu říct, svěřit se, očistit se.¹¹⁷

Dialog dále ještě pokračuje, Batko tvrdí, že pokud postava povídky nemá takový morální imperativ, aby se přiznala, pak nemá cenu povídku psát, a navrhuje Jackovi, aby to ještě zvážil. Finální obraz *Očištění* nám podobně jako v předešlém dramatickém textu rámcuje celý příběh, začátek a konec se motivicky zrcadlí. V tomto případě se ale také dočkáme slabé katarze. Čtenář se nedozví, zda Jacek opravdu Mikuláše znásilnil, příběh není ani zakončen, zůstává otevřený. Jacek se však skrz svůj námět na povídku Batkovi k znásilnění přizná. A nejde tentokrát o televizní zpověď, kde je všem odpuštěno. Zpovědníkem není usměvavá moderátorka, ale sám kněz. Tím, že Batko říká, že: „*Ale takový člověk by se přeci přiznal. Neunese to, co udělal. Dřív nebo později zatouží to někomu říct, svěřit se, očistit se,*“ nám text dává najevo, že Batko tuší Jackovo provinění. Tento dialog se stává jakousi zpovědí v alegorických příbězích. Očištění se však Jackovi touto cestou nedostane. Když Batko mluví o tom, že je zbytečné psát o někom, koho nenutí morální svědomí k přiznání, myslí tím, že nemá cenu, aby Jacek tento čin zakrýval, nemá cenu, aby byl na světě další člověk, kterému morální kompas nezavěsí: „Přiznej se!“. Ve světě, kde je pohnutá morálka, je potřeba psát o lidech s pevnou morálkou.

Oproti *Příběhům obyčejného šílenství* má *Očištění* o něco uzavřenější konec, navrhuje určitým způsobem, jak situaci vyřešit, jen nevidíme samotné provedení řešení. Rámec *Očištění* v sobě nese variace analogických událostí z Jackova života a z jeho povídek,

¹¹⁷ ZELENKA, Petr. *Očištění* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 214

drží se jednoho tématu a hledá řešení. V *Příbězích obyčejného šílenství* místo návrhu řešení vidíme vrchol šílenství, které se během hry stupňovalo.

První scéna končí odchodem Jacka a Andrzeje. Druhý obraz začíná vedlejším textem, který nám představuje přestavbu scény, tedy změnu prostoru na televizní studio. Tato scéna pak končí odchodem postav. Scéna třetí je popsána takto:

Kasia ve slušivém kostýmku oslovuje kolemjdoucí, aby přispěli na konto boje s dětskou leukémií. Za to jim rozdává odznáčky nebo samolepky. Většina lidí, co ji mýjejí, jsou diváci ze studia. Také kněz Batko si jeden kupuje.¹¹⁸

Ačkoliv se nacházíme na jiném místě, třetí obraz je propojený s druhým obrazem díky odcházejícím divákům ze studia. Jako bychom opět filmovým stříhem přešli do jiné scény, ale jde o události následující po odchodu diváků ze studia. Podobně i čtvrtý obraz pak navazuje – jsme opět na jiném místě (obývací Jacka a Moniky), ale je tu také Kasia z předešlého obrazu, která své sestře Monice vypráví o událostech v předešlé scéně. Celkově na sebe jednotlivé obrazy obsahově navazují mnohem více než v *Příbězích obyčejného šílenství*. Díky častým přestavbám a změnám prostoru bychom mohli říci, že jsme opět svědky kaleidoskopických scén, které nám ukazují jednání postav v určitých situacích.

Oproti Zelenkově prvotině však není Jacek postavou, která by jednotlivá sklíčka kaleidoskopu propojovala. Obrazy jsou zde propojovány tematicky, návazností časovou i prostorovou. V případě *Očištění* se jedná spíše o mozaiku situací jedné hlavní dějové linky (znásilnění Mikuláše), která je obohacena o pár odboček, které sledují dopady znásilnění na postavy (dopad na Jacka, dopad na Andrzeje, dopad na Mikuláše a jeho rodiče). Jednotlivé scény však dávají dohromady jeden ucelený obrázek. To se nám ve fragmentární kompozici *Příběhů obyčejného šílenství* nestalo. I přesto, že autor nedělí hru na dějství, nalezneme v tomto případě mírný vývoj. V *Příbězích obyčejného šílenství* se nám děj posouval spíše na horizontální ose a šílenství postav se stupňovalo. V *Očištění* můžeme zpozorovat v ději také mírný posun po vertikální ose. Během čtení sledujeme dějové zvraty. Mezi takové zvraty patří například: Jackovo zjištění, že se jeho zpověď v pořadu „Očištění“ neodvysílá; zjištění, že Kasia byla ve studiu při natáčení jeho zpovědi a vyhrožuje, že to Monice řekne; příchod policie do Jackova bytu.

¹¹⁸ ZELENKA, Petr. *Očištění* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 172

Vnitřní kompozice *Očištění* je oproti *Příběhům obyčejného šílenství* více konzistentní a soustředí se na jednu dějovou linku. *Příběhy obyčejného šílenství* jsou naopak fragmenty zachycující myšlenky, pocity a jednání, nijak nedávají prostor jedné hlavní dějové lince. Svou pevnější strukturou se fikční svět *Očištění* dá pozorovat komplexněji. Rozložení fikčního světa na možný svět reality a možný svět televize nám však toto pozorování komplikuje.

Časová posloupnost je podobná jako u *Příběhů obyčejného šílenství*. Sledujeme především lineární seřazení události, ale i v tomto textu nalezneme retrospektivní prvky. Zelenka v *Očištění* pracuje s retrospektivou, stejně jako v jeho debutu, jako s možností nahradit vyprávění inscenováním oné události. Retrospektivní inscenování se i zde dostává do „přítomnosti“. Tentokrát však nesledujeme pouze dvě události odehrávající se ve dvou časových rovinách, ale také ve dvou rozdílných prostorech. Příkladem nám může být desátý obraz, kdy Jacek sedí v pořadu „Očištění“ a vypráví, jak došlo k znásilnění.

10.

*V rámci televizního pořadu se tak dostaneme do retrospektivy. Vejdou Monika, Pavel a Eva. Mezi Pavlem a Evou je citelné napětí.*¹¹⁹

Jacek během této scény střídavě promlouvá k moderátorce a k postavám v retrospektivě. Sám Jacek tedy „přebíhá“ mezi časo-prostorem. Účelem této strategie je propojit Jackovo vyprávění s obrazem vyprávěné události.

Nyní se vydáme do vnitřní kompozice textu *Fifty*. Začněme opět vztahem začátku a konce. První obraz se odehrává v Davidově hausbótu, kam se stěhuje jeho kamarád Roman. Během toho, co David močí do vody, Roman nosí do hausbótu krabice s věcmi a bicí. Když David zjistí, že si Roman k němu do hausbótu přinesl bicí a bude na ně hrát, nemá z toho zprvu radost. Podívejme se ale na poslední obraz. Ten se taktéž odehrává v hausbótu a začíná takto: „Roman pomáhá Davidovi stěhovat kreslicí stůl. Vlastně je to jen rozměrná deska, kterou s obtížemi pronesou dveřmi z verandy a položí na dvě dřevěné kozy v místech, kde bývaly bicí, které teď stojí stranou.“¹²⁰

Na první pohled si můžeme všimnout podobnosti mezi první a poslední scénou. V obou scénách se objeví David s Romanem v hausbótu a stěhují. Dokonce jsou tu i bicí, které si sem Roman v první scéně přinesl. U těch ještě chvíli zůstaňme.

¹¹⁹ZELENKA, Petr. *Očištění* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 187

¹²⁰ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 85

DAVID: Bicí dáme do ložnice.

ROMAN: Bicí si беру.

DAVID: Můžeš je tady mít.

ROMAN: Prodávám je.

DAVID: Ty prodáváš bicí?¹²¹

(...)

DAVID: Koupím je.

ROMAN: Co budeš dělat s bicíma?

DAVID: Zkoušel jsem tady na ně hrát. Člověk přijde na jiný myšlenky. Vlastně na žádný myšlenky. Je to pro mě terapie.¹²²

Analogičnost první a poslední scény, identická především v aktu stěhování, je zde narušena změnou Davidova vztahu k bicím. Toto narušení je autorským záměrem. Mohlo by se zdát, že ve změně Davidova přístupu k tomuto hudebnímu nástroji nalezneme vývoj Davidova charakteru. Jeho charakter však zůstává stejný. David si i před tím chtěl vyčistit hlavu od myšlenek. Nyní jen nachází nový prostředek, jak toho docílit. I zde se David pouze přehoupnul z vlnky na vlnku, ale stále zůstal v přístavu. Rozdílnost mezi první a poslední scénou není vývoj charakteru, ale spíše změna situace, ve které se postavy nalézají.

Koherence mezi jednotlivými scénami je patrná. První obraz končí dialogem Davida a Romana, ve kterém David říká, že už jsou to dva roky od toho, co se s Janou dali dohromady.

DAVID: No jo. Přesně dva roky. Začalo to na demonstraci za obnovitelný zdroje, prosinec 2016. Byla zraněná.

ROMAN: Duševně?

DAVID: Ne, na čele. Tekla jí krev.¹²³

Druhý obraz pak začíná takto:

¹²¹ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 85

¹²² ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 86

¹²³ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 9

RETRO. RESTAURACE, ROK 2016. DAVID A JANA

*Vejde Jana. Je lehce zraněná na čele, David jí prohlíží ránu a přikládá kapesník.*¹²⁴

Je jasně vidět, v čem spočívá návaznost těchto dvou scén – druhý obraz je inscenací předešlého Davidova výroku, je to Davidova vzpomínka. Tam, kde končí první obraz odkazem na předešlou událost v Davidově životě, tam začíná retrospektivní zobrazení oné události v druhém obraze. Můžeme tomu rozumět jako Davidovu retrospektivnímu vyprávění.

Na konci druhého obrazu David opouští sféru retrospektivní inscenace a vrací se do přítomna za Romanem. Komentuje předešlou zinscenovanou událost, jako kdyby Romanovi celou tu dobu událost pouze popisoval, jako by byl vypravěčem události. Roman se poté zeptá Davida, jak to unesla jeho žena Andrea, se kterou se rozváděl. V ten stejný okamžik přichází na scénu Andrea, končí druhý obraz a začíná obraz třetí věnovaný dialogu mezi Davidem a Andreou.

Ne všechny scény fungují na výše zmíněném principu, jistá koherence však mezi nimi je. Když nejsou obrazy zrovna retrospektivní ukázkou toho, co některá z postav zmínila nebo nerozvíjí myšlenku předchozího obrazu, odkazuje obraz na některou událost zmíněnou před několika obrazy. Míšení chronologie a retrospektivy se v této hře děje běžně, často se dokonce stává, že v jednom obraze sledujeme jak „přítomnost“, tak „minulost“. Postava, které se retrospektiva týká, z retrospektivy vystupuje a z pozice „přítomnosti“ retrospektivu komentuje či doplňuje. To je opět spíše filmový prvek. Pomocí střihu mohou postavy přecházet z přítomného vyprávění do retrospektivy. Filmovou terminologií bychom toto označili jako *flashbacky*. V naratologické terminologii bychom hovořili o *analepsích*.

I přesto, že mezi scénami existuje značná spojitost, nejedná se o jednu vyvíjející se dějovou linku. Nejedná se ani o skoro až náhodný sled událostí z života hlavní postavy, jako jsme viděli v *Příbězích obyčejného šílenství*. Jde o jakousi syntézu kompozičních strategií z *Příběhů obyčejného šílenství* a z *Očištění*. Obrazy ve *Fifty* jsou v užším spojení, navazují na sebe, rozvíjejí se, ale stále se jedná o sestřih Davidova života ve fázi jeho krize středního věku. Mezi obrazy není takové napětí jako v *Očištění*, je to dobře pospojovaná mozaika situací, které nám ukazují charakter postavy, a především zobrazují průběh Davidovy krize a jeho houpání se na vlnkách v přístavu.

¹²⁴ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 9

Vnitřní kompozice vybraných dramát se shoduje v lineárním vyprávění, které je doplňováno retrospektivními scénami. *Příběhy obyčejného šílenství* jistou návaznost mají, víme, že se odehrávají v jednom fikčním světě, spojují je především postavy. Oproti *Očištění* a *Fifty* jsou *Příběhy obyčejného šílenství* více roztržitou mozaikou, která ve výsledku předkládá obraz Petrova duševního stavu. *Očištění* má nejvíce komplexní a koherenční strukturu, drží se hlavní dějové linky. O té nemůžeme říci, že by se vyvíjela, ale jistě se proměňuje a předkládá čtenáři chvilky napětí. *Fifty* se podobá *Příběhům obyčejného šílenství* svou mozaikovostí, ale není tolik tčková.

Volba kompozičních strategií je pro náš výzkum vývoje fikčního světa přínosná především v tom, jak na fikční svět pohlížet, jak se nám fikční svět ukazuje. Na základě vnější i vnitřní kompozice se dá říci, že fikční svět *Příběhů obyčejného šílenství* se ukazuje jako tříšť, kterou si sami musíme slepit dohromady a je na nás, jak svět vnímáme. Fikční svět *Očištění* je více koherentní. Jeho obraz není tolik zkraslený jako u zbylých dvou dramát. Svět *Fifty* je mezistupněm mezi *Příběhy obyčejného šílenství* a *Očištěním*. Fikční svět je ovlivněn Davidovou perspektivou, ale je konzistentní.

4.4 Jazyková složka vybraných dramát

V této části se budu věnovat jazykové složce vybraných textů. Dramatické texty se skládají z textu hlavního (promluvy postav) a z textu vedlejšího (scénické poznámky). Kapitulu proto rozdělím na část o hlavním textu a na část o vedlejším textu.

4.4.1 Jazyková složka vedlejšího textu

Vedlejší text je pro drama důležitým nástrojem, jak popsat scény a jak vykreslit pocity a pohyby postav. Mívá pouze popisnou funkci a je psán neutrálním jazykem.

Vedlejší text *Příběhů obyčejného šílenství* se vyznačuje častým užíváním krátkých jednoduchých vět. Akce postav chronologicky jdoucí po sobě jsou rozděleny do několika krátkých vět, nikoliv do jednoho souvětí. Zde je příklad: „*Pomalů vstává. Sebere ze země kalhoty. Padá z něj listí. Hledá po kapsách. Najde chomáč ženských vlasů. Přivoní k nim. Usměje se.*“¹²⁵ Kromě krátkých vět se ve scénických poznámkách také objeví větné ekvivalenty („*Pauza.*“, „*Přestávka.*“, „*Hudba.*“).

¹²⁵ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 8

Jazyk vedlejšího textu je zpravidla neutrální a spisovný. Oproti prozaickému textu se text nesnaží nahrazovat časté opakování vlastních jmen zájmeny či jinými prostředky jako je například slovní spojení podtrhující charakteristické rysy postavy.

Vedlejší text *Očištění* se syntakticky od textu v *Příbězích obyčejného šílenství* neliší. Platí i pro něj, že se skládá především z krátkých jednoduchých vět, někdy větných ekvivalentů. Ani z morfologického hlediska se texty neliší. Jazyk scénických poznámek je nezabarvený a slouží především k popisu situace, prostředí či k upřesnění psychologického rozpoložení postav. Mnohem častěji se však v tomto textu objevují scénické poznámky vložené do textu hlavního. Ty se objevily také v předešlém zkoumaném dramatu, ale ne v takové míře. Zde je příklad vedlejšího textu vloženého do textu hlavního:

PAVEL (*uchopí ji za ruku a smýkne s ní o podlahu*): Nelíbí se mi, jak flirtuješ s mejma kamarádama.¹²⁶

Fifty se od předešlých dvou textů výrazně neliší. V rámci syntaxe zde platí, že se jedná zejména o krátké jednoduché věty a někdy o větné ekvivalenty. Z hlediska morfologie je i zde vedlejší text věrný neutralitě a spisovnosti. Podobnost, ne-li stejnost, vedlejších textů je dána jejich obecnou charakteristikou a funkcí. Účelem scénických poznámek je především podrobnější vykreslení prostoru nebo postav. Protože samotný vedlejší text není při realizaci textu, tedy při inscenaci, slyšet ani vidět, mají čtenáři dramatických textů jedinečnou možnost se s ním setkat. Oproti divákovi v divadle může čtenář více zapojit svou představivost a podle kombinace návodu v podobě vedlejšího textu a své vlastní zkušenosti, si může vytvořit mentální obraz ve své hlavě. Diváci v divadle vždy uvidí obraz, který vytvořil režisér představení. Vedlejší text nemá být ve své podstatě uměleckým textem. Sám o sobě má být stručný a věcný. Je návodem pro herce a režiséra, ale také pro čtenáře, který si skládá mentální obraz fikčního světa daného textu. Na rozdíl od popisných pasáží například v prozaickém textu se nesnaží vedlejší text v dramatickém textu působit esteticky, je čistě praktický, proto je důležitější jeho obsah, nikoliv forma. Vedlejší text je i nadále součástí uměleckého textu, protože spoluvytváří celek uměleckého textu, je nezbytný pro vykreslení fikčního světa.

¹²⁶ ZELENKA, Petr. *Očištění* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 179

4.4.2 Jazyková složka hlavního textu

Hlavním textem se myslí promluvy postav. Na rozdíl od textu vedlejšího je jeho hlavní funkce estetická. Může být tvořen výběrem slov z různých vrstev jazyka a věty mohou být různě dlouhé. V tomto případě více záleží na autorově volbě a jeho záměru.

Postavy v *Příbězích obyčejného šílenství* mluví především spisovně, ale na rozdíl od vedlejšího textu není jazyk postav neutrální a pouze spisovný. Nalezneme zde expresivní výrazy (**PETR:** Ale ne. Nejsem **magor**.¹²⁷), hovorové výrazy (**PETR:** To jsou politici, který jsme s **tátou** zabili.¹²⁸), nespisovné tvary (**MOUCHA:** (...) Eva mě neunavuje **svejma problémama**.¹²⁹), vulgarismy (**ALICE:** Tvůj brácha nerozezná vlastní prdel od díry v zemi.¹³⁰) a také anglicismus (copyright).

Synkreze vrstev jazyka nám ukazuje, že ve fikčním světě je mluva postav téměř identická s mluvou lidí v aktuálním světě. Píši téměř identická, protože promluvy postav jsou více spisovné než promluvy lidí z reálného světa v běžných dialogích.

Pojďme se ještě trochu podrobněji podívat na promluvy hlavní postavy – Petra. Petrovy repliky se tolik od replik ostatních postav neliší. Jednu drobnost bych však zdůraznil. Promluvy hlavního hrdiny v tomto textu bývají často velmi krátké. Jako příklad uvedu tento dialog:

- ŠÉF:** Pracuje se vám u nás dobře?
- PETR:** Ano.
- ŠÉF:** Pracovní doba vám vyhovuje?
- PETR:** Ano.
- ŠÉF:** S lidma tady se snášíte?
- PETR:** Víceméně.¹³¹

¹²⁷ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 8

¹²⁸ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 31

¹²⁹ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 43

¹³⁰ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 19

¹³¹ ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in: *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. str. 16

Petrovy krátké odpovědi jsou v mnoha situacích způsobeny podivením, nechápavostí či zděšením, což dovytváří Petrův charakter. Způsob, jakým postavy hovoří, se jinak mezi postavami nijak výrazně neliší.

Pro jazyk užívaný v *Očištění* platí to, co pro *Příběhy obyčejného šílenství*, je převážně spisovný, ale užívá i ostatních vrstev jazyka. Fikční svět *Očištění* obsahuje však jedno unikátní pravidlo, co se jazykové složky týče. V kapitole o časoprostoru jsem poukázal na dualitu fikčního světa – svět reálný a svět televizní. Ve světě reálném postavy užívají jak spisovného jazyka, tak toho nespisovného. Ve světě televize moderátorka i hosté mluví výhradně spisovně. Vzpomeňme nyní na obraz, který jsem popisoval v kapitole o kompozici. Jde o scénu, kdy Jacek sedí ve studiu a zároveň inscenuje společně s ostatními postavami své vyprávění. Psal jsem, že se Jacek v tomto obraze pohybuje mezi dvěma časoprostory. Rozlišit, v jakém časoprostoru se Jacek nachází, nám může pomoci lingvistický rozbor. Pokud Jacek mluví výhradně spisovně, promlouvá v tu chvíli k moderátorce a k divákům ve studiu, i přesto, že se nachází v prostorách svého bytu. Naopak, když užívá i hovorových či nespisovných výrazů a tvarů, promlouvá k postavám v retrospektivní události. Televizní prostor se svou téměř perfektní kodifikovanou mluvou stává méně realistickým, zároveň vyvolává v divácích pořadu pocit, že je televizní prostor více seriózní a důvěryhodný. To může přispívat tomu, že je spíše odpuštěno těm, kteří se přiznají v televizi.

Co se promluv ve *Fifty* týče, je zde patrný nárůst anglicismů oproti předešlým dramatům:

DAVID: Ani ne, ale zaujal mě jeden slogan: EAT PUSSY, NOT MEAT.¹³²

Nebo:

NINA: Chill, baby!¹³³

Nebo:

NINA (obdivně): Najs!

ROMAN: Ne to nebylo najs! To bylo všechno jiný, jen ne najs!

NINA: Spíš jako awful?¹³⁴

¹³² ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 10

¹³³ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 31

¹³⁴ ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022. str. 54

To může být následkem častějším pronikáním angličtiny do českého jazyka a autorovy snahy vytvořit co nejvíce podobnou mluvu mluvě aktuálního světa. Zároveň ve světě *Fifty* je postřehnutelný rozdíl ve vyjadřování sociálních skupin. Většinu postav bychom mohli označit jako „pražskou intelektuální skupinu“. Do té spadají například David, Jana, Nina. Tato sociální skupina se vyznačuje užíváním anglicismů a převážně užíváním spisového jazyka. Naopak postava Toma se vyjadřuje rozdílně. Jeho repliky jsou plné vulgarismů a nespisovnosti („*píčovina*“, „*intelektuální mrdánky*“, „*kurva*“). Anglicismy sice také užívá, ale považují tyto výrazy za více rozšířené v českém jazyce, rozumí jim i lidé bez hlubší znalosti angličtiny („*wow*“, „*jsem ready*“). Zásadním rozdílem je však jeho neschopnost pochopit intertextové odkazy či význam některých promluv ostatních postav. Způsob vyjadřování je zde ovlivněn mírou intelektuality a příslušnosti k sociální skupině.

5 Závěr

Předmětem bádání byly fikční světy ve vybraných dramatech Petra Zelenky (*Příběhy obyčejného šílenství*, *Očištění*, *Fifty*). Cílem práce pak bylo zjistit, zda dochází k vývoji fikčního světa ve vybraných dramatických textech, a pokud byl vývoj nalezen, bylo pak součástí cíle popsat tyto změny. Vývoj jsem sledoval prostřednictvím analýzy a komparace konstrukčních aspektů fikčního světa. Konkrétně se jednalo o postavy a jejich jednání, časoprostor, kompozici a jazykovou složku hlavního a vedlejšího textu. Výběr tématu této práce byl podnícen hypotézou, že mezi fikčními světy Zelenkových uměleckých textů lze vypožorovat určité podobnosti, ale také zároveň odlišné zpracování výše zmíněných konstrukčních aspektů fikčního světa. Výběr dramát byl učiněn na základě časového rozestupu, co se roku vydání dramát týče. Rok vydání byl stěžejní pro zasazení dramatu do dobového kontextu v aktuálním světě, což se při zkoumání fikčního světa projevilo jako nápomocné.

Během zkoumání fikčních světů jsem došel k potvrzení mých hypotéz. Stěžejní pro fikční světy je autorův záměr pro vytvoření uměleckého textu, podoba fikčních světů je ovlivněna tematikou. Jinak řečeno, svět je takový, aby se v něm dalo vykreslit určité téma.

Fikční svět *Příběhů obyčejného šílenství* můžeme vnímat dvojím způsobem. Buď jako čtenáři přijmeme fakt, že v tomto světě jsou všichni šílení, nebo přijmeme možnost, že tento fikční svět zkreslen Petrovou perspektivou. Potom by byl tento svět „normální“ (nebyl by plný šílenství). Postavou, která je skutečně šílená je Petr a díky jeho pohledu se i svět kolem něj stává šíleným. Tato možnost se během bádání ukázala jako silnější. Argumentem pro sílu této možnosti, jak na svět pohlížet, je kompoziční rozdělení textu. Drama je „sestříhem“ situací z Petrova života, všechny situace se točí okolo něj. Středem pozornosti je tedy Petr a jeho okolí v Praze okolo roku 2001. Jazyk postav se přibližuje každodenním promluvám lidí z aktuálního světa. Svět se nám ukazuje útržkovitě a zabarveně, kvůli Petrově fokalizaci. Podle přijetí možnosti, jak na svět pohlížet se v tomto světě zjevují, nebo nezjevují magické prvky. Pokud je svět šílený a všichni v něm jsou šílení, pak zde existuje i magie. Pokud je svět šílený pouze v Petrových očích, budou magické prvky spíše jen výsledkem Petrova šílenství pramenícího z vnitřního pocitu osamění.

V *Očištění* se také setkáváme s dichotomií fikčního světa. Oproti *Příběhům obyčejného šílenství* jde o dva přiznané světy existující bok po boku v rámci jednoho univerza. Dualita světa není nabídkou, jak svět vnímat, ale dualitou skutečně rozdělující jedno fiktivní

universum na dva možné světy (reálný svět a televizní fiktivní svět), které se vyskytují vedle sebe a vzájemně se ovlivňují. Svým časoprostorem se *Očištění od Příběhů obyčejného šílenství* také liší. Tentokrát je dějištěm Polsko okolo roku 2007. Zvolené místo je výsledkem podmínek vzniku textu. Hru *Očištění* totiž napsal Petr Zelenka pro polské divadlo *Narodowy Stary Teatr* v Krakově. Fikční svět *Očištění* se světem *Příběhů obyčejného šílenství* spojuje charakterový rys Petra a Jacka – vnitřní nespokojenost pramenící z pocitu osamění. Rozdílem však je, že zobrazení fikčního světa není tolik postižené perspektivou hlavní postavy. Fikční svět *Očištění* se obrazuje více objektivně. Samotné fungování a pravidla světa nejsou zkresleny. Zkreslena je hlavní zápletka příběhu. Její pravdivost však na fikční svět nemá vliv. Kompozičně nevypadá příběh jako na sebe příliš nenavazující situace. Naopak na sebe jednotlivé obrazy navazují v lineárním sledu a občas se větví do retrospektivních odboček. Zobrazování světa je oproti předešlému fikčnímu světu více ucelené, není roztržité do hlavní postavou zbarvené tříště situací. Jazykově se od sebe první dvě dramata příliš neliší. Znatelnou rozdílností je míra spisovnosti v rámci dychotomie fikčního světa – v televizním světě se mluví výhradně spisovně. Zatímco v *Příbězích obyčejného šílenství* bylo ústředním tématem šílenství, v tomto textu je hlavním tématem morálka. Proto je fikční svět tvořen povětšinou nemorálními postavami, postavami, jejichž morální hodnoty jsou relativní. Relativizace morálky může být způsobena přeléváním televizního světa do reality. Zároveň se však i zde projevuje Zelenkův pohled na aktuální svět a problematiku relativní morálky, kterou i já v našem žitém světě pocítuji, přenáší a tvoří její možnou variantu ve fikčním světě.

V dramatu *Fifty* se Zelenka vrací ke koláži událostí ze života hlavní postavy. Děj se odehrává v Praze, převážně na hausbótu v letech 2016 až 2018. Ačkoliv se příběh točí kolem hlavního hrdiny (Davida), obraz fikčního světa není zkreslen jejím pohledem. Zobrazení světa je objektivní, ale sledujeme převážně názory a myšlenky Davida. To však nijak nezkrsluje fungování fikčního světa, neboť jsou nám předkládány také názory ostatních lidí. Davidovy názory dostávají ale nejvíce prostoru. V tomto případě sledujeme pohled jednoho člověka na svět, který je podáván čtenáři objektivně. Dualita fikčního světa zde není natolik silná jako v předchozích dramatech. Můžeme sledovat jistou dichotomii v chápání světa mladých lidí a stárnoucích lidí. Silněji poznatelná dichotomie tkví v rozdělení světa právě na objektivní zobrazení a na Davidův subjektivní pohled. Postavy užívají více hovorových a nespisovných výrazů. Ve *Fifty* se také nejvíce z vybraných dramát užívá anglicismů. To je právě důsledkem doby vzniku díla. Svět odehrávající se mezi lety 2016 až

2018 se inspiruje českým jazykem tohoto období v aktuálním světě. Společně takový způsob mluvení charakterizuje sociální skupinu intelektuálů. Od té se liší Tom, který z této skupiny vybočuje zvýšenou mírou vulgarismů a nespisovnosti a také neschopností porozumět metajazykovým prostředkům, které intelektuální skupina používá.

Během práce jsem došel ke zjištění, že Petr Zelenka do svých dramát vybírá hlavní postavy, které trpí vnitřním pocitem, že s nimi není něco v pořádku, že se cítí osamocení. Dále Zelenka užívá prostředků příznačných pro filmovou tvorbu (koláže, alternativy filmového střihu, dva časoprostory na jedné scéně), které jsou však současně příznačné pro moderní drama, a především pro „novou dramaturgi“. V době psaní scénáře pro *Příběhy obyčejného šílenství* byl Zelenka podobně starý jako jeho postava Petra. S touto informací můžeme pracovat v tom duchu, že Petrovo rozpoložení může být identické se Zelenkovou vizí světa v jeho třiceti čtyřech letech. V *Očištění* však Zelenka ve svých čtyřiceti letech pracuje s postavou o dekádu starší, než je on sám. Samotný příběh ale ani nepůsobí jako příběh jedné postavy v určitém věku. Důležitější roli, než je věk, hraje vnitřní pocit postavy a relativizace morálky podobná té z aktuálního světa. Ve *Fifty* se padesáti pěti letý Zelenka vrací k podobně staré postavě (Davidovi je padesát čtyři let). A v případě *Fifty* musíme mluvit o dramatu člověka v určitém věku už jen kvůli názvu hry. Nabízí se možnost, že Zelenka krizi středního věku vykresluje z životní zkušenosti.

Fikční světy se ve všech třech případech snaží být podobné aktuálnímu světu v době svého vzniku a snaží se vypovědět příběh shodující se s autorovým pohledem na svět v době vzniku díla. Autor se taktéž drží mozaikovitě kompozice, i ta má však v každém dramatu jinou podobu. Společným jmenovatelem Zelenkových her je osamělá postava cítící, že s ní něco není v pořádku a že nezapadá svého fikčního světa. Podoba fikčních světů je také dána tématem, proto se liší. Fikční svět *Příběhů obyčejného šílenství* podává dvě možnosti, jak svět vnímat kvůli tomu, že ústředním tématem je šílenství. Protože neexistuje pevná hranice mezi normálností a šílenstvím, neexistuje ani pevná hranice v tomto fikčním světě. *Očištění* se zabývá otázkou morálky. Proto je tento fikční svět rozdělen na dva světy, jenž každý morálku pojímá jiným způsobem a ve finále dochází k její relativizaci. *Fifty* je jakýmsi svědectvím o člověku procházejícím si krizí středního věku. Proto použil Zelenka mozaikovitou kompozici scén, aby podal obrázek této krize. Kompoziční a jazykové strategie užívá Zelenka ve vybraných dramatech stejné, jen je modifikuje podle potřeb tématu. Shodný je také základní charakterový rys hlavních postav. Mění se však projev tohoto rysu.

Lze tedy říci, že k jistému vývoji mezi dramaty dochází. S životními zkušenostmi z aktuálního světa a s vývojem aktuálního světa samotného, dochází také k vývoji Zelenkovy představy o skutečném světě, tudíž se mění i fikční světy v jeho hrách. Tento vztah vychází z vypořádaného Zelenkova stylu, tedy v budování fikčního světa, který je možnou variantou reálného světa. Zobrazovací strategie fikčního světa volí stejné a vytváří tak „Zelenkovský styl“ ovlivněný do značné míry „novou dramatikou“.

6 Seznam použitých zdrojů

Primární literatura

ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství* in: ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014.

ZELENKA, Petr. *Očištění* in: ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014.

ZELENKA, Petr. *Fifty: divadelní hra*. Praha: SAD, 2022.

Sekundární literatura

BEŇOVÁ, Juliana: „Nová európska dráma“, in: Pospíšil, Ivo – Zelenka, Miloš – Zelenková, Anna (eds.): *Česká a slovenská slavistika na počátku 21. století*, Brno 2005, [přel. LJ]

BRADLEY, Raymond, a Norman Swartz. *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy*. Oxford: Blackwell. 1979. in: DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

FORSTER, Edward M.: *Aspekty románu*. Přel. Eva Šimečková. Bratislava: Tatran, 1971 [1927] in: DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

FREGE, Gottlob. „Der Gedanke. Eine logische Untersuchung.“ *Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus 1*. Günther Patzig. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966. in: DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.

JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. s.

KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013.

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007.

REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Třetí vydání (druhé přepracované a rozšířené vydání). Praha: Leda, 2015

RUSSELL, Bertrand. *Introduction to Mathematical Philosophy*. Londýn: Allen a Unwin, 1919. in: DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Literární řada. Praha: Academia, 2014.

WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press. 1990. in: DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

Webové odkazy

DEJVICKÉ DIVADLO. *Příběhy obyčejného šílenství* [online]. [cit. 2024-02-11]. Dostupné z: <https://www.dejvickedivadlo.cz/repertoar?pribehy-obycejneho-silenstvi>

HRDINOVÁ, Radmila. *Příběhy obyčejného šílenství* [online]. In: [cit. 2024-02-11]. Dostupné z: <https://www.dejvickedivadlo.cz/repertoar?pribehy-obycejneho-silenstvi>

JUNGMANNOVÁ, Lenka. *A2* [online]. 2006(16) [cit. 2024-02-09]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2006/16/jak-napsat-hru-nove-vlny>

SLOVNÍK CIZÍCH SLOV. *Slovník cizích slov. Slovník cizích slov* [online]. [cit. 2024-02-07]. Dostupné z: https://slovnickcizichslov.abz.cz/web.php/hledat?cizi_slovo=mockument&typ_hledani=prefix

