

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Teorie a kritika

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Proměny dramatické formy:  
Propojení dramatické a postdramatické poetiky ve  
hrách Rolanda Schimmelpfenniga**

**BcA. Petra Zachatá**

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Zuzana Augustová, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. art. Eva Kyselová, Ph.D.

Datum obhajoby: 6. 9. 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Theory and criticism

**MASTER'S THESIS**

**Transformations of the Dramatic Form:  
Interconnection of Dramatic and Postdramatic  
Principle in Roland Schimmelpfennig's Plays**

**BcA. Petra Zachatá**

Supervisor: Doc. PhDr. Zuzana Augustová, Ph.D.

Opponent: Mgr. art. Eva Kyselová, Ph.D.

Date of Presentation: 6. 9. 2018

Academic degree to be obtained: MgA.

Prague, 2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Proměny dramatické formy:

Propojení dramatické a postdramatické poetiky ve hrách Rolanda  
Schimmelpfenniga

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Souhlasím s využitím práce pro prezenční studium v knihovně AMU

V Praze, dne

Petra Zachatá

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## **Poděkování**

Chtěla bych velice poděkovat Doc. PhDr. Zuzaně Augustové, Ph.D. za ochotu, podnětné rady, povzbudivá slova a především za odborné a inspirativní vedení této diplomové práce.

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce se zabývá tvorbou Rolanda Schimmelpfenniga v širším kontextu proměn německé dramatiky, které se začínají projevovat od poloviny 90. let 20. století. Texty autorů Schimmelpfennigovy generace vznikají v přelomovém období, v němž dochází k přehodnocení vztahu mezi postdramatickým divadlem a tradičnějšími typy divadelní estetiky. Tento fenomén se odráží také v podobě nových divadelních textů, které se na jedné straně inspiroují rozličnými postdramatickými postupy, na straně druhé ale začínají opět pracovat s principem dramatické reprezentace a kategoriemi figurace a narace. Diplomová práce se na tento fenomén prolínání postdramatických a dramatických postupů v nejnovější německé dramatice pokusí nahlédnout prismatem poetiky Rolanda Schimmelpfenniga. Autor velice plodně využívá postdramatickou poetiku k dekonstrukci tradiční dramatické formy a k zpochybnění kategorií figurace a narace. Propůjčuje tak svým textům nové, netradiční podoby a funkce. Na základě analýz několika Schimmelpfennigových textů se tato práce pokusí dospět k zobecňujícím závěrům, které ozřejmí roli postdramatických postupů v transformaci dramatické formy.

## **Abstract**

This Master's thesis deals with the dramatic works of Roland Schimmelpfennig in the context of a specific transformation process in German drama, which has been in progress since the second half of the 1990s. From this point of view, plays created by Schimmelpfennig's generation come across as a product of a groundbreaking period in the history of German theatre. This period is characterised by a significant reassessment of the relationship between the postdramatic theatre and the less experimental types of theatre aesthetics. This phenomenon has led to a transformation of the poetics of drama as well. On one hand, the new texts are inspired by a wide range of postdramatic techniques, but on the other hand, they return to the principle of dramatic representation and tend to work with the categories of figuration and narrative discourse. This thesis aims to portray this phenomenon of combination of postdramatic and dramatic techniques in connection with the poetics of Roland Schimmelpfennig. The author uses the postdramatic poetics very creatively to deconstruct the traditional dramatic form and to transform the categories of figuration and narrative discourse. With these methods, his plays obtain new, unconventional forms and functions. On the basis of analysis of chosen Schimmelpfennig's plays, this thesis attempts to clarify how the postdramatic techniques can transform the dramatic form.



## OBSAH

1. ÚVOD .....	5
2. OD POSTDRAMATICKÉHO DIVADLA ZPĚT K DIVADLU TEXTU .....	8
3. KONEC POSTDRAMATICKÉ ÉRY?.....	16
4. TŘI FÁZE SCHIMMELPFENNIGOVY TVORBY DLE CH. LAUDAHN .....	28
5. VZTAH FORMY A OBSAHU DRAMATICKÉHO TEXTU .....	34
5.1 Figurace a narace .....	38
6. PROBLEMATIKA NEDRAMATICKÝCH DIVADELNÍCH TEXTŮ .....	40
6.1 Divadelní text a jeho teatralita.....	41
6.2 Drama jakožto typ divadelního textu .....	44
7. STRUKTURÁLNÍ ZNAKY NEDRAMATICKÝCH DIVADELNÍCH TEXTŮ .....	46
7.1 Nositel textu namísto postavy .....	46
7.2 Mluvený text namísto textu hlavního .....	49
7.3 Přídavný text namísto textu vedlejšího.....	51
7.4 Nově definovaný status jevištního dění a časoprostoru .....	54
8. DRAMATICKÁ FORMA A ZPŮSOBY JEJÍHO VYUŽITÍ .....	58
8.1 Metadramata tematizující dramatickou formu .....	61
8.2 Texty, jež propůjčují dramatické formě jiné funkce.....	61
8.3 Texty rozkládající dramatickou formu zevnitř.....	63
9. KE KLASIFIKACI A VÝBĚRU SCHIMMELPFENNIGOVÝCH TEXTŮ .....	65
10. ŘÍŠE ZVÍŘAT .....	70
10.1 Divadlo jako hlavní téma hry.....	71
10.2 Bájná dimenze hry .....	74
10.3 Formálně dramatické části hry.....	76
10.4 Narativní části hry .....	80
10.5 Metadivadelnost hry .....	83
10.6 Závěr .....	84
11. ZLATÝ DRAK .....	87
11.1 Způsob narace a děj hry .....	91
11.2 Časoprostor hry .....	94
11.3 Fantaskní dimenze hry .....	95
11.4 Způsob figurace .....	88
11.5 Mluvený text .....	100

11.6 Zobrazení jednání .....	104
11.7 Závěr .....	105
12. DÍVKA V JARNÍCH ŠATECH NEMÁ PRÁCI .....	109
12.1 Metadivadelní rovina hry .....	110
12.2 Příběh Dívky v jarních šatech .....	112
12.3 Snová atmosféra hry .....	115
12.4 Nové funkce dialogu.....	117
12.5 Pluralita významů .....	119
12.6 Závěr .....	122
13. TENKRÁT V MÁJI.....	124
13.1 Suverenita přídavného textu.....	124
13.2 Sféra mluveného textu .....	128
13.3 Stylizace, variace, redukce .....	131
13.4 Závěr .....	134
14. ZÁVĚR .....	137
15. POUŽITÉ ZDROJE .....	141
15.1 Prameny .....	141
15.2 Publikace .....	142
15.3 Časopisecké články, studie a rozhovory .....	144
15.4 Vysokoškolské práce .....	145
15.5 Elektronické zdroje.....	145
PŘÍLOHA .....	146

## **SEZNAM PŘÍLOH:**

1. Pracovní překlad vybraných pasáží z publikace Gerdy Poschmann *Der nicht mehr dramatische Theatertext*

## 1. ÚVOD

Tato diplomová práce se zabývá tvorbou jednoho z nejhranějších německých dramatiků Rolanda Schimmelpfenniga. V rámci výzkumu Schimmelpfennigovy poetiky navazuji na svou bakalářskou práci, jež se zabývala epickými postupy v autorových hrách *Arabská noc* a *Zlatý drak*. Tvůrčí využití epických postupů patří mezi nejcharakterističtější znaky Schimmelpfennigovy tvorby, a proto se této problematice dotknu také v rámci tohoto výzkumu. V diplomové práci nicméně hodlám pojednat o díle R. Schimmelpfenniga v širších souvislostech. Autorovu svébytnou poetiku chápu jako výraz obecnějších divadelně-estetických tendencí, s nimiž se německé divadlo a dramatika vyrovnává od poloviny 90. let do současnosti. Podobu divadelního umění posledních dvaceti let výrazně ovlivnilo střetávání dvou rozdílných estetických systémů. Jedním je postdramatické divadlo, které zejména v 70. a 80. letech představovalo proud tak výrazný a převratný, až se začalo hovořit o změně divadelního paradigmatu. Druhý směr představuje tradičnější reprezentační divadlo, jež se už několik staletí opírá především o interpretaci dramatického textu.

Střet těchto dvou protichůdných poetik se odráží také v nových podobách divadelního textu. Prostřednictvím díla Rolanda Schimmelpfenniga se proto pokusím popsat, jaké nové podoby a funkce mohou divadelní texty vznikající od 90. let získat. Schimmelpfennigovy hry považuji za vhodný materiál pro tento výzkum, neboť v nich autor hojně kombinuje dramatické i postdramatické postupy, čímž dramatickou formu inovativně přetváří a proměňuje. Jeho poetika se tak pohybuje na pomezí mezi dramatickým a postdramatickým divadelním textem.

Tvorba Rolanda Schimmelpfenniga bývá často spojována s generací autorů, jež nastoupila na německá jeviště v 90. letech 20. století. Tato – dnes již střední – generace tvůrců, mezi něž patří například Dea Loher, Marius von Mayenburg či Oliver Bukowski, bývá mnohými odbornými publikacemi označována jako neorealistická či neodramatická. Tato přízviska naznačují, že v německojazyčné oblasti od 90. let dochází k pozvolné proměně divadelní estetiky. Postdramatické divadlo, které zaznamenalo obrovský rozmach v 70. a 80. letech, se zdá být na ústupu. Na německé scény se spolu s dramatickými texty opět navracejí příběhy lidských individuí, které přinášejí výpověď o podobě (post)moderního světa a životě lidí v něm. Některé divadelní texty se rovněž navracejí ke klasičtější podobě dramatické formy. Řada německých teoretických publikací proto v souvislosti

s tvorbou Schimmelpfennigovy generace hovoří o změně paradigmatu, mezi nimi například *Plädoyer für ein dramatisches Drama* (Obhajoba dramatického dramatu) teatroložky Birgit Haas<sup>1</sup> či *Die Rückkehr der Helden* (Návrat hrdinů) Nikolause Freie.<sup>2</sup> Tato práce nicméně vychází z předpokladu, že teze o návratu dramatického dramatu (vypůjčím-li si výraz Birgit Haas) poetiku divadelních textů vznikajících v Německu od 90. let 20. století bezesbýtku nevystihuje. Při pozorném zkoumání dramatiky nového tisíciletí shledáme, že mnozí autoři nadále výrazně pracují s postdramatickými postupy.

První dvě části této diplomové práce se zabývají výše zmíněnými proměnami divadelní poetiky na přelomu 20. a 21. tisíciletí. Vsazují tudíž tvorbu R. Schimmelpfenniga do širšího divadelně-historického kontextu. Zároveň reflektují dvě nejvýraznější teoretické publikace zabývající se změnou paradigmatu v tomto období, totiž výše zmíněné studie *Návrat hrdinů* N. Freie a *Obhajobu dramatického dramatu* B. Haas.

Následující čtvrtá kapitola se vyrovnává s dosud nejobsáhlejší studií o tvorbě R. Schimmelpfenniga, již je disertační práce Christine Laudahn *Zwischen Postdramatik und Dramatik: Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe* (Mezi dramatickou a postdramatickou poetikou: Časoprostor v díle Rolanda Schimmelpfenniga).<sup>3</sup> Laudahn podobně jako Haas a Frei patří k proudu teoretiků, kteří interpretují tvorbu autorů střední generace jednoznačně jako návrat k tradičnějším podobám dramatické formy, která podle nich slouží především k zobrazení příběhů fiktivních hrdinů. Laudahn se zabývá především podobou časoprostoru v Schimmelpfennigových textech, která tezi o návratu k dramatické formě potvrzuje. Když se ovšem podíváme na celkovou poetiku většiny autorových textů, shledáme, že postdramatické postupy často vedou k dekonstrukci mnoha formálních kategorií dramatického textu.

Jelikož se Christine Laudahn opírá o nepříliš podloženou tezi, že obsah dramatického textu je nadřazen jeho formě, zařazuji do své práce pátou kapitolu, jež se snaží přiblížit vzájemné vztahy těchto dvou rovin dramatického textu.

---

<sup>1</sup> HAAS, Birgit. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Wien: Passagen Verlag, 2007. 261 s.

<sup>2</sup> FREI, Nikolaus. *Die Rückkehr der Helden : deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994 - 2001)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006. 248 s.

<sup>3</sup> LAUDAHN, Christine. *Zwischen Postdramatik und Dramatik: Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2012, 395 s. ISBN 978-3-8233-6730-7

V následujících třech kapitolách přecházím k teorii nedramatického textu Gerdy Poschmann, kterou tato německá teatroložka zpracovává ve své dizertační práci nazvané *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Již nikoli dramatický divadelní text).<sup>4</sup> Poschmann zde odlišuje dramata v užším slova smyslu od nedramatických divadelních textů, které dramatickou formu využívají pouze vnějškově nebo se jí zcela zříkají. V návaznosti na toto odlišení popisuje metody, kterými lze dramatickou formu tematizovat metadramatickými postupy, kriticky ji reflektovat a dekonstruovat či se jí zcela vyhnout. Poschmann rovněž zavádí a definuje pro teorii divadelního textu velice přínosné pojmy *Analytische Theatralität* (analytická teatralita), *Textträger*, tj. nositelé textu (namísto dramatické postavy) a *Sprechtext a Zusatztext*, tj. mluvený a přídavný text (namísto textu hlavního a vedlejšího). Teorie G. Poschmann umožňuje adekvátní analýzu širokého spektra divadelních textů, a to i těch hraničních případů, které jakožto dramata analyzovat nelze, přestože zachovávají dramatickou formu. Z tohoto důvodu se budu o její pojmový aparát opírat v rámci analýz Schimmelpfennigových textů.

Poslední část teoretické části tvoří devátá kapitola, jež se zabývá problematikou klasifikace Schimmelpfennigových textů. Nakonec zde také odůvodňuji výběr konkrétních autorových her, kterým se věnuji v následující analytické části. Jde o texty *Říše zvířat*, *Zlatý drak*, *Dívka v jarních šatech nemá práci* a *Tenkrát v máji*. Každý z těchto textů podle mého názoru představuje velice svébytný způsob kombinace postdramatických a dramatických postupů. Výběr těchto konkrétních her tedy reflektuje ty nejrozdílnější podoby autorovy poetiky a zároveň odráží několik možných způsobů, jak lze při tvorbě divadelního textu nakládat s dramatickou formou.

Analytické části patří desátá až třináctá kapitola. V rámci jednotlivých analýz budu zkoumat, jak autor pomocí postdramatických postupů inovuje či dokonce dekonstruuje tradiční dramatickou formu. Zaměřím se především na podobu strukturálních kategorií fabule, figury, mluveného a přídavného textu, časoprostoru a fikčního světa v rámci jednotlivých textů. Na základě podrobné analýzy se pokusím rozhodnout, zda se daný text více přibližuje postdramatickému či dramatickému principu. Výsledky jednotlivých analýz by tak měly přinést důležité poznatky týkající se inovativních podob současných divadelních textů.

---

<sup>4</sup> POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext : aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997. 393 s.

## 2. OD POSTDRAMATICKÉHO DIVADLA ZPĚT K DIVADLU TEXTU

Roland Schimmelpfennig (nar. 1967, Göttingen) je spjat s generací německých dramatiků, jež nastoupila na jeviště domácích divadel v 90. letech. Pro tuto – dnes již střední – generaci je příznačné, že se její příslušníci nebývale úspěšně etablovali i mimo německojazyčnou divadelní oblast a dodnes patří k nejhranějším současným evropským autorům, které do počtu inscenací předčí snad pouze několik málo jmen z anglofonní oblasti. Kromě Rolanda Schimmelpfenniga se velké pozornosti dostalo (a stále dostává) zejména Mariu von Mayenburgovi a Dee Loher. Další příslušníci této generace, například Oliver Bukowski, Albert Ostermeier, Anja Hilling, Moritz Rinke, Lutz Hübner či Lukas Bärfuss zaznamenali velký úspěch spíše na domácích scénách. Nebývalý ohlas, který tvorba těchto autorů vzbudila, se dá vysvětlit nejen individuálními kvalitami jednotlivých textů, ale také celkovou situací divadelní tvorby v Německu 90. let, od níž se odvíjelo očekávání většinového publika, ale také některých tvůrců a kritiků, jak doložím v dalších odstavcích.

Situaci v německém divadle na konci 20. století výstižně shrnuje v antologii studií o současném divadelním textu *Vom Drama zum Theatertext?* (Od dramatu k divadelnímu textu?) Hans-Peter Bayerdörfer: „*Do poloviny 90. let 20. století se v rámci divadelní estetiky silně projevovalo neoavantgardní<sup>5</sup> divadlo, a to na úkor estetiky dramatu. Pojem »postdramatického divadla« se tudíž mohl stát etiketou. Ve stejnou dobu se ovšem na německých jevištích objevil protichůdný proud v podobě dramaturgicky spíše konvenčního neorealismu mladých anglických dramatiků, jenž se obsahově vyznačoval šokující brutalitou. Tento proud bezpochyby vyšel vstříc mladší generaci diváků a jejímu požadavku, aby divadlo neztrácelo souvislost se současným světem. V důsledku této nové inscenační vlny se rozšířil požadavek návratu dramatického textu, hrdinů, se kterými se lze identifikovat, současných témat a divadla dramatiků. A skutečně se od této doby na jevištích objevuje stále větší počet mladých autorů/.../“<sup>6</sup>*

---

<sup>5</sup> Bayerdörfer tento pojem používá jako synonymum postdramatického divadla.

<sup>6</sup> BAYERDÖRFER, H. (Ed.), Leyko, M. & Deutsch-Schreiner, E. *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Berlin, Boston: Max Niemeyer Verlag, 2007, s. 249

Z hlediska dějin dramatu a divadla lze tedy prohlásit, že na sklonku 20. století se v německojazyčném divadelním prostoru v podstatě střetly dvě protichůdné tendence, jež každá zcela odlišným způsobem pojímala vztah divadla a dramatu. První z nich našla svůj výraz v estetice postdramatického divadla, které se zdánlivě profilovalo jako zcela nezávislé na původních dramatických textech. (Ačkoliv v duchu postdramatické estetiky od 70. let tvořila také celé řada autorů, například Peter Handke, Werner Schwab, Heiner Müller, Rainald Goetz či Elfriede Jelinek. Šlo tedy spíše o to, že postdramatičtí režiséři zanevřeli na klasičtější, dramatickou formu divadelního textu.<sup>7</sup>)

Druhá tendence německého divadla na konci 20. století pak představuje vše, proti čemu se postdramatické divadlo vymezovalo, tedy zejména ty typy divadelní tvorby, jež spočívají v interpretaci dramatického textu (ale také jiných uměleckých děl pracujících s příběhem a principem reprezentace, například filmu a prozaických textů.) V diplomové práci budu tyto formy divadla pro snazší orientaci nazývat divadlem dramatickým (potažmo divadlem dramatu, a to tehdy, když půjde výhradně o divadlo inscenující původní dramatické texty).

Zásadním rozdílem mezi těmito dvěma typy divadla je, že divadlo dramatické je založeno na principu reprezentace, zatímco postdramatické formy tento základní estetický princip narušují či dokonce zcela destruuují. Stopy reprezentace sice mohou být v postdramatických inscenacích zachovány (mohou obsahovat náznaky fikčního světa či dramatických osob), ale význam postdramatických divadelních děl každopádně není založen na tomto principu.

Účinek a význam dramatického divadla se z velké části odvíjí z dění v rámci vnitřního komunikačního systému. Závisí tedy na tom, jak si divák interpretuje příběh (děj) a jednání dramatických osob a jak na něj působí fikční svět vytvořený inscenací. V neposlední řadě záleží také na tom, jak se tyto jevy vztahují k divákově existenci a ke světu, v němž žije. Do velké míry jde tudíž o racionální způsob vnímání využívající logické nástroje analýzy a syntézy, neboť konečný význam je divák schopen rekonstruovat pouze tehdy, pokud porozumí vzájemným spojitostem mezi jednotlivými situacemi a vztahům mezi figurami a dá si je do souvislostí. Přitom ovšem stále platí, že některé dramatické inscenace (a je jich

---

<sup>7</sup> Někteří postdramatičtí režiséři sice dramata při své tvorbě využívají, ale pouze jako výchozí (inspirační) materiál, jenž podle potřeb inscenace zásadním způsobem přetvářejí. Právě toto „necitlivé“ zacházení s původním dramatickým textem často vedlo ke kritice postdramatického divadla z řad samotných autorů.



většina) jsou zároveň založeny na vcítění diváka do postav. Všechna divadelní představení divák vnímá také tělesně, prostřednictvím tzv. vnitřně-hmatového vnímání.<sup>8</sup>

Postdramatické divadlo oproti tomu zakládá své působení na dění v komunikačním systému vnějším, a proto se snaží redefinovat vztah mezi jevištěm a hledištěm. Jak píše Hans-Peter Bayerdörfer ve svém úvodu ke sborníku *Vom drama zum Theatertext?*: „Vnitřně-fikční jednota jevištního dění ztrácí stále markantněji na významu ve prospěch událostí iritace a provokace, jež se odehrávají mezi jevištěm a hledištěm. Tyto události se snaží vyvolat změnu vnímání, a přimět tak diváka k sebezpozorování a sebereflexi. Tato vnější komunikace mezi jevištěm a publikem se stává mnohem dominantnější na úkor komunikace mezi aktéry.“<sup>9</sup>

Do popředí se dostává událostní charakter divadla,<sup>10</sup> jenž je posílen především zdůrazňovanou tělesnou přítomností herců a zvýšeným kontaktem mezi jevištěm a hledištěm. Postdramatická divadelní událost se snaží na všechny divákovy smysly a na jeho tělesnost působit mnohem přímočařeji než dramatické divadlo, které se v první řadě opírá o zobrazení dění v rámci vnitřního komunikačního systému. Také při vnímání dramatických inscenací se samozřejmě díky vnitřně-hmatovému vnímání zapojují všechny divácké smysly, ale nejsou tak přímočaře atakovány jako v rámci experimentálních inscenací.

Postdramatické formy chtějí propůjčit divákovi větší autonomii, než bývá zvykem v divadle dramatickém. Vytváření průběžných významů v čase a prostoru představení do jisté míry přenechává na individualitě každého z diváků, neboť se snaží jevištní znaky strukturovat tak, aby si zachovaly mnohost významů. To má vést k tomu, že si divák může tyto znaky a jejich významy asociativně propojovat

---

<sup>8</sup> Tento pojem zavedl Otakar Zich ve své *Estetice dramatického umění* (1931). Vnitřně hmatové vnímání, jež se zapojuje během divadelního představení, popisuje Zich takto: „Pozorujeme-li jednání jiných lidí, ať v životě, či na scéně, vybavujeme si své vlastní zkušenosti motorické zcela bezděčně, ani o tom nevědouce; vybavují se nám tím hojněji a mocněji, čím dokonaleji se do jednání druhých vžíváme, což zajisté činíme právě při vnímání divadelním.“ In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění : teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 39

Teorie vnitřně-hmatového vnímání z fyziologického hlediska podpořil výzkum tzv. zrcadlových neuronů italského badatele Rizzolattiho.

<sup>9</sup> H. Bayerdörfer. *Vom drama zum Theatertext*, s. 7

<sup>10</sup> Konceptu divadla jakožto události se ve své knize *Estetika performativity* věnuje německá teatroložka Erika Fischer-Lichte.

na základě svého jedinečného zážitku. Dle Eriky Fischer-Lichte jde o nepředvídatelný proces, který divák nemůže vědomě příliš ovlivnit:

*„Podobně jako vzpomínky referují asociace k předchozím prožitkům, znalostem či zkušenostem, jedinečným subjektivním zážitkům a nepsanému kulturně-společenskému kódu. Asociace se mohou vynořit v podobě náhlé intuice, nových myšlenek či dosud netušených idejí, a tím silněji překvapit recipienta, jemuž není jasné, jakou souvislost má vyvolaná myšlenka s vnímaným objektem. /.../ Nejsou důsledkem kauzálního rámce ani intencí vnímatele. Jejich zjevení se tu zdá bezdůvodné a nemotivované. V tomto směru se asociativní utváření významů radikálně liší od vědomého interpretačního a významotvorného procesu. Ten spočívá v pátrání po významech, které podle určitých kritérií sedí (jakkoli jejich nalezení nemusí být vždy v interpretových silách).“<sup>11</sup>*

Postdramatické divadlo se rovněž snaží vést publikum k zakoušení nových stavů vědomí a neotřelých procesů vnímání a vytvořit takové podmínky, aby recipient dokázal tyto změny ve způsobu zakoušení uměleckého zážitku reflektovat. Z tohoto hlediska se jedná o autoreferenční typ divadla,<sup>12</sup> jenž často využívá metadivadelní postupy.<sup>13</sup>

Fernomén autoreferenčnosti popisuje Erika Fischer-Lichte jako zcela specifický proces utváření významů: *„Tento proces se vyznačuje vnímáním něčeho jako něčeho. Neznamená to však nejprve vnímat něco jako něco a následně tomu přiřknout význam – ten vzniká již vlastním aktem vnímání. Náhlé, nemotivované zjevení určitého fenoménu nasměruje diváckou pozornost ke konkrétnímu gestu, určité věci nebo specifické melodii. /.../ Vnímání se stává druhem kontemplativního pohroužení do tohoto gesta, věci nebo melodie, přičemž vnímané se subjektu jeví tím, čím je – uvolní svůj »vlastní význam«. /.../ V takovém okamžiku je rozkryto*

---

<sup>11</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 206

<sup>12</sup> Podle Pavisova *Divadelního slovníku* se autoreferenční divadlo „vztahuje samo k sobě prostřednictvím citací stávajících hereckých technik, výtvorů či postupů, a odmítá tedy obrazy či reprodukovat vnější svět.“ In: PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003, str. 35

<sup>13</sup> Za metadivadelní postupy bývají považovány takové tvůrčí metody, které určitým způsobem tematizují divadelní tvorbu a divadelní prostředí. V podstatě je lze nalézt také v divadelních textech, pokud například obsahují tradiční metadivadelní situaci divadla na divadle. Využití těchto metod má často antiiluzivní účinek, neboť upozorňuje na fiktivní charakter zobrazených situací. Úzce tedy souvisí s pojmem autoreflexivity: pomocí metadivadelních postupů tematizuje divadlo samo sebe a své tvůrčí postupy.

*tajemství: tajný a jako fenomenální bytí »daný« význam vnímaného prvku je »odhalen«, nebo lépe – utvořen.*"<sup>14</sup>

Všechny výše zmíněné charakteristiky postdramatického divadla popisuje také Hans Thies Lehmann ve své hojně citované publikaci *Postdramatické divadlo* z roku 1999. Jak je ovšem vidět v následující citované pasáži, jeho kniha si místy počíná nikoliv jako odborná studie, ale spíše jako esejistický manifest, jenž vyjadřuje okouzlení autora postdramatickou poetikou. Postdramatické divadlo pro něj znamená „*spíše přítomnost než reprezentaci, spíše sdílenou než zprostředkovanou zkušenost, spíše proces než výsledek, spíše manifestaci než signifikaci, spíše energii než informaci.*“<sup>15</sup> Ostatně sám autor nazývá svou publikaci esejem. Mnohem spíš než jednoznačnou definici postdramatického divadla Lehmann poskytuje vyčerpávající popis některých zásadních aspektů tohoto směru divadelní tvorby.

Postdramatické divadlo lze z historického hlediska chápat jako fenomén, v nějž vyústila snaha o legitimizaci divadla jakožto samostatného umění (tedy především umění nezávislého na literatuře), již odstartovala – a v jistém smyslu i naplnila – divadelní avantgarda. Postdramatické divadlo tuto snahu dovádí do extrému tím, že si text zcela podrobuje a používá jej jako pouhý výchozí materiál dalšího tvoření, s nímž může nakládat, jak se mu zlíbí. Tento nadřazený přístup divadla k textu posílil také tzv. performativní obrat 60. let. Tehdy se i v Německu začaly rozšiřovat divadelní formy odvozené od happeningu a performance, jež potlačovaly slovo (zejména to písemně zaznamenané) ve prospěch nonverbálních možností výrazu, které se opíraly především o tělesnost aktérů.

Právě na tuto linii tvorby navázala v 70. letech postdramatická estetika, jež v Německu našla svůj výraz především v tzv. režisérském divadle. Tvorba výrazných režisérských osobností, jako jsou Frank Castorf, Christoph Marthaler, performer Christoph Schlingensiefel či multioborový umělec Heiner Goebbels, v 80. letech ovládla německá divadla a rozvíjela se i v 90. letech (k mladší generaci postdramatických režisérů patří například Andreas Kriegenburg, Falk Richter či René Pollesch). Ale v očích některých diváků byly inscenace těchto tvůrců až příliš experimentální, až příliš odtržené od reality, což vedlo k tomu, že podstatná část

---

<sup>14</sup> E. FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 204

<sup>15</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, s. 146

publika začala upřednostňovat jiný druh kulturních aktivit. Ve výrazném poklesu návštěvnosti mnoha scén hrálo ovšem roli také znovusjednocení Německa v roce 1990, jež si vyžádalo restrukturalizaci a reorganizaci divadelní sítě.<sup>16</sup>

Změna politického uspořádání Německa jako by nastartovala i pozvolnou proměnu divadelní tvorby, jež spočívala ve zprvu velice nenápadném přesunu důrazu od postdramatické poetiky k dramatickému divadlu. Od 90. let se na německých jevištích opět začínají pravidelně objevovat původní dramatické texty mladých autorů. Za definitivní zlom, který na německých scénách úspěšně rehabilitoval interpretační divadlo založené nejen na klasickém, ale také současném textu, je považován nástup Thomase Ostermeiera do vedení berlínské Schaubühne am Lehniner Platz. Ostermeier se zde programově zaměřil na inscenace současných her, neboť právě a pouze ony podle jeho názoru mohly věrně zachytit pocity a stanoviska jeho generačních souputníků.

Jitka Goriaux Pelechová chápe Ostermeierův zájem o současnou dramaturgii jako důsledek trendu generační výměny, k níž po roce 1989 v mnoha německých divadlech došlo: *„Jakmile Thomas Ostermeier přebírá vedení Schaubühne, nechává do všech propagačních materiálů vepsat heslo zeitgenössisches Theater, »současné divadlo«. Mladý režisér se chce distancovat od minulosti této instituce spjaté s velkými osobnostmi německého režiséřského divadla /.../ Za tímto účelem se tedy rozhoduje zasvětit Schaubühne soudobé dramatu, otevřít ji mladým autorům a úzce s nimi spolupracovat.“*<sup>17</sup>

Ostermeier prosazoval takzvaný „nový realismus“, jenž byl inspirován britskou coolness dramaturgií, kterou mladý režisér inscenoval již během svého působení ve studiovém divadle Baracke am Deutschen Theater.<sup>18</sup> Tvůrčí proud nového realismu se v některých případech podobně jako jeho ostrovní vzor nevyhýbal explicitnímu a expresivnímu zobrazení násilí a dalších aspektů lidské společnosti,

---

<sup>16</sup> O proměnách berlínského divadla po roce 1989 podnětně píše Jitka Goriaux Pelechová ve studii *Divadlo Thomase Ostermeiera. Na cestě za novým realismem* na stranách 13–26.

<sup>17</sup> GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera : Na cestě za novým realismem*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství KANT, 2014, s. 69

<sup>18</sup> „[J]edinečnost Baracke se projevovala také přihlášením se k jasně formulované politické a ideové identitě a vizi, která ostře kontrastovala s masivním nezájmem mladé generace konce 90. let o politiku. /.../ Politická identita Baracke se projevovala jednak společensko-kritickým rozměrem repertoáru, jednak bohatým programem čtení, přednášek a diskusí. /.../ Baracke se tak stala místem živoucího a angažovaného dialogu, který odrážel kritický náboj uváděných textů a estetiky inscenací,“ píše o Ostermeierově éře v Baracke Jitka Goriaux Pelechová In: J. GORIAUX PELECHOVÁ. *Divadlo Thomase Ostermeiera. Na cestě za novým realismem*, s. 44

jejichž zobrazení na divadle bylo dosud vnímáno spíše jako tabu. Pro následující proměnu německé dramatiky a divadelní tvorby však byl mnohem důležitější Ostermeierův požadavek aktuálního příběhu, silných dramatických postav a originálního fikčního světa, jak dále rozvádí Jitka Goriaux Pelechová:

*„Při výběru současného textu hraje pro režiséra zásadní roli dva aspekty. Tím prvním je požadavek, aby daný text předkládal originální svět, který může přimět interprety i diváky klást si nové otázky a který znázorňuje společenská prostředí, jež jsou na jevišti přenášena málokdy. Tím druhým je příběh, který hra rozvíjí a jenž musí být nesen silnými dramatickými postavami. Právě důraz, který klade na tento druhý aspekt, tedy příběh, představuje pro režiséra způsob, jakým se může distancovat od určitých jevištních praktik, které silně ovlivnily evropský divadelní prostor posledních desetiletí.“<sup>19</sup>*

V centru zájmu neorealistické tvorby stály mezilidské vztahy nejen z hlediska soukromého, ale také sociálního. Hlavním cílem se stala výpověď o současném stavu světa a možnostech existence v něm. Důležité je, že z hlediska formálního byla Ostermeierova koncepce velmi otevřená – v žádném případě nevedla autory pouze k realistickému způsobu zobrazení, ačkoliv coolness dramatika mnoho autorů samozřejmě ovlivnila svým naturalismem. Ona „realističnost“ textů spočívala spíše v tom, že dokázaly věrně zachytit zásadní aspekty německé společensko-politické reality i pocity Ostermeierových generačních souputníků. V duchu takto definovaného nového realismu psal především Ostermeierův dvorní autor a hlavní dramaturg Schaubühne, Marius von Mayenburg, ale také například Albert Ostermaier či Dea Loher. *„Divadlo spojuje se světem právě autor,“* píše se v programovém prohlášení Ostermeierovy Schaubühne s názvem *„Divadlo ve věku svého zrychlování“* (*Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung*).<sup>20</sup>

V období 1999-2001 působil v Schaubühne jako domácí autor a dramaturg také Roland Schimmelpfennig. Thomas Ostermeier dokonce zrežíroval jeho komorní hru *Push Up 1-3*,<sup>21</sup> která zpracovává téma vyostřeného konkurenčního boje v jednom z německých firemních koncernů. Základ hry tvoří konflikt tří dvojic zaměstnanců

---

<sup>19</sup> J. GORIAUX PELECHOVÁ. *Divadlo Thomase Ostermeiera. Na cestě za novým realismem*, s. 72

<sup>20</sup> Ostermeierův esej *„Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung“* lze dohledat na webových stránkách Schaubühne. Pod názvem *„Helden ohne Grund. Theater in Zeiten der Beschleunigung“* (Hrdinové bez důvodu. Divadlo v časech zrychlování) vyšel 7. 7. 1999 v *Süddeutsche Zeitung*.

<sup>21</sup> Hra měla premiéru 10. listopadu 2001

o vysněné místo v Dillí. Svým aktuálním tématem (v období kolem roku 2000 v Německu vzrostla nezaměstnanost) hra bezpochyby naplnila Ostermeierovu vizi dramatiky, jež reaguje na současnou společenskou situaci. Zajímavé ovšem je, že ve Schaubühne byly uvedeny také dvě Schimmelpfennigovy výrazně postdramatické hry: *Tenkrát v máji* (Vor langer Zeit im Mai) a *MEZ* (S.E.Č. – Středoevropský čas). Jak je vidět, byl Ostermeier k různým textovým experimentům vstřícnější, než by se mohlo z jeho razantních prohlášení zdát.

Nový program Schaubühne nicméně podle Jitky Goriaux Pelechové zprvu zaznamenal spíše rozpačité ohlasy ze stran diváků i kritiky, a proto se Ostermeier v roce 2002 obrátil k inscenacím klasických textů, zejména Ibsena (později také Shakespeara).<sup>22</sup> Přesto se i další scény začaly postupně navracet k inscenacím nových dramatických textů. Mnohá divadla začala organizovat dílny a rezidenční pobyty pro nadějně mladé autory, přibýlo také dramatických soutěží podporujících vznik nových her. Boom německé dramatiky byl náhle zcela nezastavitelný. Odvrácenou stranou obnoveného zájmu o německou dramatiku ovšem bylo (a stále je), že mnohé hry byly uvedeny pouze jednou a pak se opět spolu se svými autory vytratily ze sféry zájmu divadelních tvůrců, a tedy i veřejnosti. Neboť každé divadlo chtělo uvádět zcela nové dramatické pokusy, ať už v podobě repertoárové inscenace, nebo „pouhého“ scénického čtení, ale málokterá scéna již měla zájem inscenovat tyto texty jako druhá v pořadí.<sup>23</sup> Výše zmíněným nejvýraznějším dramatikům z generace 90. let se nicméně podařilo tomuto osudu vyhnout. Jejich hry se pravidelně objevují na repertoáru německých divadel od přelomu tisíciletí až do současnosti.

---

<sup>22</sup> J. GORIAUX PELECHOVÁ. *Divadlo Thomase Ostermeiera. Na cestě za novým realismem*, s. 74

<sup>23</sup> Mnohým těmto aspektům se podrobněji věnuje Zuzana Augustová ve studii *Změna paradigmatu v německojazyčném divadle a dramatu*, jež je součástí publikace *Horizonty dramatu* (strany 28–32), nebo také Hans-Peter Bayerdörfer ve zmiňované publikaci *Vom Drama zum Theatertext?* (strany 249–252).

### 3. KONEC POSTDRAMATICKÉ ÉRY?

Rozmach tvorby nových divadelních textů, který se začal silněji projevovat na přelomu 20. a 21. tisíciletí, představoval tak výrazný trend, že jej začaly hojně reflektovat mnohé teoretické publikace. Brzy se dokonce v oblasti divadelní vědy a teorie dramatu začaly objevovat studie o celkové změně paradigmatu v divadle. Nadšení pro novou dramatikou bylo i ve vědeckých kruzích tak veliké, že postdramatická éra byla mnohými prohlášena za ukončenou, bez ohledu na to, že experimentální inscenace, ale také texty,<sup>24</sup> v německojazyčném prostředí stále hojně vznikaly.<sup>25</sup>

Jak potvrzuje ve své studii *Změna paradigmatu v německojazyčném divadle a dramatu* Zuzana Augustová: „Od poloviny 90. let sílí i v kritické reflexi současného divadla potřeba návratu k realističtějšímu a reálnějšímu zobrazení současného člověka ve světě. S požadavky na obsahovou aktuálnost souvisí též teoretický obrat k tradičnější formě dramatického textu a rehabilitace příběhu a individuálního osudu: Chce-li divadlo zobrazovat současná témata, musí se vrátit k individualizovaným a identifikovatelným postavám, které by byly jejich nositeli.“<sup>26</sup>

Nevýraznějšími teoretickými publikacemi, které se vyrovnávají s návratem dramatu na německá jeviště, jsou *Plädoyer für ein dramatisches Drama* (Obhajoba dramatického dramatu) teatroložky Birgit Haas<sup>27</sup> či *Die Rückkehr der Helden* (Návrat hrdinů) Nikolause Freie.<sup>28</sup> Obě studie vycházejí z přesvědčení, že postdramatická estetika se vyčerpala. Podle názoru Haas a Freie se většina postdramatických pokusů 90. let vyznačovala především velkou libovůlí a

---

<sup>24</sup> Například texty autorek Elfriede Jelinek, Kathrin Röggla či Felicie Zeller.

<sup>25</sup> A vznikají i nadále, připomenout můžeme například dokumentární tvorbu skupin She She Pop a Rimini Protokoll, režiséra Mila Raua nebo režisérky izraelského původu Yael Ronen či tanečně-činoherní inscenace Falka Richtera, jež jsme mohli vidět i v Čechách na Pražském divadelním festivalu německého jazyka.

<sup>26</sup> AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Změna paradigmatu v německojazyčném divadle a dramatu*. In: *Horizonty evropského dramatu: Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Vydání první. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2017, s. 27-28

<sup>27</sup> HAAS, Birgit. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Wien : Passagen Verlag, 2007. 261 s.

<sup>28</sup> FREI, Nikolaus. *Die Rückkehr der Helden : deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994 - 2001)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006. 248 s.

nahodilostí. Postdramatické inscenace se podle nich staly samoúčelnými (vznikaly jen jako úlitba postdramatickému trendu) a ztratily schopnost vytvořit jakékoliv sdělení, jež by mělo schopnost diváky zasáhnout, ať už na pocitové, nebo na myšlenkové úrovni.<sup>29</sup>

Nikolaus Frei ve své studii například píše, že „*posledním důsledkem [postdramatické estetiky] je vyústění tohoto fenoménu v dnes již klišovitou maximu, že »anything goes« [všechno je možné] – libovůle se stává programem. Věk informací je bohatý na možnosti a chudý na souvislosti.*“<sup>30</sup> Jak je vidět, Frei i Haas na postdramatických inscenacích postrádají myšlenkovou hloubku a jakýkoliv vztah k realitě.<sup>31</sup>

Oba proto volají po návratu dramatických textů, které by i nadále dokázaly poskytnout zprávu o lidské existenci, neboť se nezříkají principu reprezentace. „*Prosazují dramatické drama, v němž nepůsobí kyborgové a stroje, ale jednají lidé /.../ Proti trendu režisérského divadla /.../, performančního umění a cyberperformance staví tato kniha drama jakožto uměleckou formu o člověku a pro člověka,*“<sup>32</sup> dočteme se v *Plädoyer für ein dramatisches Drama*.

Haas a Frei dále zdůrazňují zásadní roli příběhu, figur a jednání pro dramatický text a přeneseně i divadelní tvorbu. Podle Haas se pojem „dramatický“ vztahuje k „*fabuli, člověku a dialogu.*“<sup>33</sup> Frei tvrdí, že v textech Schimmelpfennigovy generace

---

<sup>29</sup> Zuzana Augustová shrnuje kritické ohlasy postdramatického divadla v 90. letech následovně: „*Postdramatickým tendencím bývá vytýkána přílišná abstraktnost a znehodnocení symbolického jazyka divadla ve prospěch čistě performativních tělesných produkcí. Tyto texty vytvářejí údajně do sebe uzavřené autoreferenční světy, které rozehrávají pouze vlastní »teatralitu«.* Z toho pak plyne odtrženost této tvorby od reality. *Postdramatičtí autoři rezignují dle mínění kritiků na zobrazení konkrétních problémů kapitalistické společnosti, v níž žijeme.*“ In: Z. AUGUSTOVÁ. *Změna paradigmatu v německojazyčném divadle a dramatu*, s. 26

<sup>30</sup> In: N. FREI. *Die Rückkehr der Helden*, s. 25

<sup>31</sup> Birgit Haas ve své publikaci zmiňuje názor některých kritiků (s kterým se ztotožňuje), že „*postdramatické divadlo se zvrhlo v nudnou »myšlenkovou akrobacii«, která je špatně naladěnému divákovi předložena jako úloha k vyřešení.*“ Hlavním problémem je podle ní „*ona malichernost divadelního umění, jež nechce dosáhnout ničeho jiného než několika dávno překonaných provokací, které pouze opakují šokující momenty ze 70. let.*“ Postdramatická estetika šoku se totiž podle Haas může velice rychle vyčerpat. Úspěch happeningů, performancí a dalších divadelních experimentů, které šokovaly v 70. letech například svým explicitním zobrazením tělesnosti nebo reálným sebezraňováním performerů, již nelze zopakovat, protože tyto šokující momenty mají největší sílu při prvním předvedení. In: B. HAAS. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, s. 20

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 14

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 16



jsou rehabilitovány strukturální znaky dramatu, jmenovitě fabule, postavy, situace, dialog, konflikt, katarze, napětí a vývoj. Ve svých studiích oba autoři dramata nové autorské generace analyzují a posléze s jejich pomocí dokazují svou tezi o návratu dramatu, příběhu a hrdinů na německá jeviště.

Pro tuto dvojici teoretiků je příznačné, že polemizují se slavnou studií Hanse Thiese Lehmana *Postdramatické divadlo* z roku 1999. Ani Haas, ani Frei neuznávají Lehmannovu tezi o nové divadelní éře, která měla nastoupit v 70. letech a docílit změny divadelního paradigmatu. Frei i Haas upozorňují na to, že vedle postdramatické produkce se na repertoáru divadel udržely také „klasické“ činoherní inscenace založené na reprezentačním principu i na dramatickém textu, takže o změně paradigmatu ve skutečnosti nemůže být řeč. Haas navíc dodává, že „komerční“ iluzivní divadlo diváci v 70. a 80. letech upřednostňovali na úkor postdramatických experimentů:

*„Vzhledem ke statistikám bychom mohli suše konstatovat, že onen frontální útok na diváka započatý Spiláním publiku Petera Handkeho zaznamenal ve všech ohledech nedobrovolný úspěch. Neboť počet divadelních návštěvníků se v 80. a 90. letech neustále snižoval. Jestliže diváci hromadně prchají z divadla, nelze hovořit o postdramatickém paradigmatu. Zatímco Poschmann tvrdí, že postdramatické divadlo si své publikum dávno našlo, vypadá obyčejná realita poněkud jinak. /.../ Měšťanské divadlo svírá dramatický element pevně v ruce: muzikály, operety a kýčovitě lidové divadlo v žádném případě nepřišly o svou popularitu. Právě naopak: v postdramatické fázi spíše nabyly na významu a důležitosti.“<sup>34</sup>*

Frei navíc upozorňuje, že postdramatické divadlo má s tím dramatickým společného mnohem více, než je Lehmann ochoten přiznat. Musíme si uvědomit, že v podstatě jde o autoreferenční projev dramatického divadla, které uvažuje o nových možnostech a reflektuje své tvůrčí postupy. Postdramatické divadlo je tudíž se „starými“ divadelními formami nerozlučně spjato, vlastně lze prohlásit, že je jednou z odnoží „starého“ dramatického divadla, ačkoliv se ke klasickým dramatickým formám staví převážně kriticky. Postdramatickému divadlu proto

---

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 18

nelze porozumět bez znalosti původních, klasických divadelních projevů, které Lehmann prohlašuje za něco překonaného.<sup>35</sup>

Birgit Haas svou studii místy dokonce pojímá jako zapálenou obžalobu postdramatického divadla. Postdramatickou estetiku chápe jako filozofický (v některých případech dokonce také jako politický a etický) problém. Teoretička upozorňuje na jeden zásadní paradox: postdramatické divadlo spatřuje svůj smysl v kritice medializované kapitalistické společnosti, jenže jeho estetika přítomnosti je ve skutečnosti schopna tyto struktury pouze kopírovat, teď a tady je předvádět, nikoliv se k nim negativně vyjádřit. Využívá ty samé prostředky, které kritizuje. Jelikož tento typ tvorby žije pouze přítomným okamžikem, nikdy se nedokáže vztáhnout k dějinám, tedy ani ke společensko-politickým problémům.

V tomto případě jde ovšem o velmi jednostranné hodnocení fenoménu postdramatického divadla. Jako protiargument stačí připomenout tvorbu významných postdramatických autorů a autorek, jako jsou Elfriede Jelinek, Werner Schwab, Heiner Müller či Rainald Goetz. Tito tvůrci ve svých textech nabízejí velice přesvědčivou kritiku obecnějších společensko-politických jevů i konkrétních dějinných událostí. Jejich tvorbu proto nelze v žádném případě považovat za pouhé napodobení a předvedení struktur, které kritizují. Také postdramatičtí režiséři jako René Pollesch či Frank Castorf vytvářejí společensko-kritické inscenace, které sice cíleně pracují s některými postupy nových médií, ale zároveň poukazují na jejich nedostatky.

Postdramatické divadlo podle Haas rozvíjí „*nonverbální estetiku šoku*“,<sup>36</sup> která zabraňuje divákovi přemýšlet (působí na jeho emocionální reflexy, nikoliv na jeho racionální). Z autorů, herců i diváků činí depersonalizované subjekty, které jsou zbaveny samostatnosti (pouze reflexivně reagují na podněty z jeviště). Zde Haas dokonce nachází paralely s estetickou nacistickou propagandou, jež rovněž kladla důraz na masovost, emocionalitu a (uměle vytvořenou) rituálnost. Na místo individua nastupuje dav, duch je nahrazen materialitou těla. Tyto značně přepjaté výroky jasně ilustrují, že Haas si kvůli svému negativnímu postoji často počíná

---

<sup>35</sup> „V první řadě vycházím z toho, že »postdramatické divadlo« není nový fenomén, jelikož vychází z experimentální tradice staré přes sto let. Nejedná se proto o jakousi první fázi nového divadla, ale jde o autoreferenční projev dramatického divadla, které uvažuje o sobě samém, jehož krize se plně projeví na začátku minulého století,“ píše Frei. In: N. FREI. *Die Rückkehr der Helden*, s. 13

<sup>36</sup> B. HAAS. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, s. 16

spíše jako velice zatvrzelá žalobkyně postdramatického divadla, nikoliv jako objektivní teoretička.

Proti výše zmíněnému výroku B. Haas se dá rovněž argumentovat pomocí *Estetiky performativity* Eriky Fischer-Lichte.<sup>37</sup> Tato teoretička tvrdí, že postdramatické divadlo naopak propůjčuje divákovi větší svobodu než divadlo dramatické, jelikož pracuje s pluralitou významů svých znaků. Divák si tudíž může během divadelní události znaky zcela individuálně propojovat na základě volných významových asociací. Stává se tak důležitým spolutvůrcem divadelního představení. Chod představení publikum ovlivňuje prostřednictvím tzv. autopoietické zpětnovazební smyčky, která zabezpečuje neustálý kontakt diváků s herci: „*Vnímatelná autopoiesis zpětnovazební smyčky, která vychází najevo především díky všem formám záměny rolí aktérů a diváků, přináší během představení všem zúčastněným prožitek sebe jako subjektu, jenž spoluurčuje jednání a chování druhých – subjektu, jenž není autonomní ani plně pod nadvládou druhých, ale nese odpovědnost za situaci, v níž se nachází, byť ji sám nenastolil. Taková zkušenost představuje klíčový prvek estetického prožitku, jenž dává vzniknout autopoiesis zpětnovazební smyčky.*“<sup>38</sup>

Podle Haas se ovšem postdramatické inscenace vyznačují prázdnotou, nesmyslností, elitářstvím, nedostatkem uměleckosti a neexistujícím propojením s divákem. „*Hon za novým a inovativním sám zestár,*“<sup>39</sup> poznamenává ironicky teoretička. Postdramatické divadlo je podle ní ve skutečnosti stejně povrchní jako ty formy měšťáckého divadla, proti kterým se vymezuje, tedy například melodrama. Zde je opět vhodné připomenout tvorbu Elfriede Jelinek či Heinerja Müllera, které lze podle mého názoru z prázdnoty, nedostatku uměleckosti a povrchnosti obvinít jen stěží.

Divadelní estetika, kterou Birgit Haas prosazuje, je jasně inspirovaná Brechtem a Sartrem a jejich vizí společensky angažovaného divadla. Žádá si vznik takových děl, jež by v sobě nesly dialektiku umění a reality: drama se má pokoušet řešit konkrétní společenské problémy. V teoretické koncepci dramatu Birgit Haas hraje zásadní roli jednání, jehož prostřednictvím se jedinec (autonomní subjekt) teprve uskutečňuje. Jednání zobrazené v dramatu by mělo směřovat k nalezení pravdy.

---

<sup>37</sup> E. FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011. 334 s.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 238

<sup>39</sup> B. HAAS. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, s. 20

Lidská svoboda se projevuje tak, že člověk (a tedy i hrdina dramatu) je schopen jednat. Myslící člověk je člověk mluvící, a proto má být konflikt v dramatu vyjádřen řečí. Hlavními dramatickými kategoriemi se v pojetí Haas stávají individuum, řeč (dialog) a interakce (jednání). Drama de facto definuje negativně, jako protiklad postdramatického divadla.

Frei je oproti Haas ve své kritice postdramatického divadla umírněnější. Jak už bylo naznačeno, chápe jej jako „*paralelní, experimentální linii k dramatickému a reprezentačnímu principu divadla*“.<sup>40</sup> Ve své publikaci se nesnaží tolik o kritiku experimentálních proudů divadla, jako spíš o popis onoho trendu, který dal jeho knize název, tedy trendu „návratu hrdinů“, potažmo návratu dramatu, na německé scény.

Velký boom dramatiky v Německu Frei považuje za nevyhnutelný důsledek více než dvacet let dlouhého období, jež na text a příběh do jisté míry skutečně zanevřelo. Frei tvrdí, že potřeba příběhů tkví v lidské přirozenosti. Proto drama nikdy nezanikne, jelikož je jedním z médií, jež lidem příběhy zprostředkují. Drama Frei definuje především skrze konflikt, jenž pro něj představuje „*konfrontaci dramatického hrdiny se situací*“.<sup>41</sup> Možnost konfliktu tkví v tom, že jediná skutečnost může být lidmi vnímána zcela rozdílně. Tato nedokonalost lidského vnímání nikdy nevymizí, a proto nevymizí ani dramatický žánr.<sup>42</sup>

Frei podobně jako Haas tvrdí, že řeč je hlavním nositelem dramatického konfliktu. Postdramatické divadlo konflikt podle něj zcela ruší a neguje také řeč jako jeho médium. Proti tomuto tvrzení se ovšem dá namítnout, že mnoho postdramatických textů a inscenací vytváří nové podoby konfliktu, které se projevují například střídáním protikladných diskurzů v rámci rozsáhlých textových ploch. Řeč se v dílech tohoto typu dokonce stává nezávislou na svých mluvčích, kteří jsou upozaděni a zastávají funkci pouhého anonymního nositele textu.

Frei paradoxně vysvětluje úspěch postdramatického divadla v německojazyčném prostoru tím, že tento směr budil dojem návaznosti na tamní osvícenské snahy o pojetí divadla jakožto vzdělávací instituce, která přináší pravdivou zprávu o skutečné podstatě světa a člověka. Dle Freie totiž od období moderny sílil názor,

---

<sup>40</sup> N. FREI. *Die Rückkehr der Helden*, s. 15

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 15

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 15

že drama již nedokáže tuto funkci dále plnit.<sup>43</sup> Podle mnohých (zpravidla levicových) příznivců avantgardy se totiž drama již v období osvícenství stalo nástrojem měšťanské třídy, který jí měl napomoci k získání větší autonomie. Frei připomíná Lehmannův výrok, že „*drama již dlouho lže*.“<sup>44</sup> Tento – vlastně politický – postoj vyústil v požadavek nových, experimentálních podob divadla, které by lidem opět umožnily poznat pravou podstatu jevů a událostí tohoto světa. Ale Frei pojetí divadla dramatu jakožto měšťanské divadelní formy striktně odmítá. Naopak tvrdí, že drama je univerzální dialektickou formou, jež vyjadřuje vzájemný protiklad individua a světa. Neomezuje se tudíž na jedinou společenskou třídu.

A jaké společné rysy mají podle Freie texty mladé generace dramatiků, jež začala tvořit v 90. letech a odstartovala onen „post-postdramatický“<sup>45</sup> trend divadla dramatu? Freiovou základní premisou je, že hlavním cílem těchto her je zobrazení příběhu lidských individuí. Jsou tedy založeny na principu reprezentace a důležitou podmínkou pro jejich recepci je vcítění čtenáře (či potenciálního diváka) do postav. Jasně se tak podle Freie navrácí k dramatické tradici. S tímto Freiovým názorem ovšem lze rovněž polemizovat, jelikož nová generace autorů včetně Schimmelpfenniga často využívá různé zcizovací postupy, které naopak vcítění do postav brání. Autoři se totiž snaží přimět diváka ke kritickému postoji k zobrazeným skutečnostem.

Jedním ze zcizovacích postupů může být nahrazení dialogu narativní formou textu, jak analyzuji ve své bakalářské práci věnující se epickým postupům v Schimmelpfennigových hrách *Arabská noc* a *Zlatý drak*: „*Nahrazení dialogu vyprávěním vyvolává dojem, že děj už se neodehrává na jevišti přímo teď a tady před zraky publika. Iluze bezprostředního jednání postav je narušena, hrdinové se obracejí k divákům a poskytují jim vlastní subjektivní zprávu o událostech. Recipient je tak autorem vybízen, aby si ze skutečnosti zobrazené z několika*

---

<sup>43</sup> To ostatně konstatuje i Szondi, který proměny dramatické formy ve 20. století chápe jako jev, kdy se tato forma přizpůsobuje novým obsahům, které nabízí moderní, komplikovaný svět.

<sup>44</sup> „*Schon lange lügt das Drama*.“ In: H.T. LEHMANN. *Postdramatisches Theater*, s. 126

<sup>45</sup> Pojem postpostdramatický (či neodramatický) používá teoretička Christine Laudahn právě pro období od 90. let do současnosti, kdy se začaly prosazovat texty autorů Schimmelpfennigovy generace. Předpona post vyjadřuje, že po období postdramatickém nastoupila zcela nová fáze poetiky dramatu a divadla, která se vyznačuje rehabilitací původních textů na německých jevištích, ale také příběhu a dramatických hrdinů. Pojetí historie dramatu a divadla jakožto řady lineárně navazujících epoch, které pojem postpostdramatický naznačuje, je ovšem vzhledem k rozrůzněnosti současné divadelní a textové produkce dále neudržitelné.

*perspektivy sestavil co nejobjektivnější verzi reality. Vyprávěcí forma umožňuje odstup od zobrazovaného jak na straně herce, tak na straně příjemce.*<sup>46</sup>

V tematické rovině se nové texty podle Freie snaží vypořádat s každodenní realitou. Mezi nejčastější témata patří politická a sociální problematika, vztahy na pracovišti a v rodině, rozpor mezi nerealistickými představami postav a profánní skutečností, nástrahy globalizovaného světa, jako jsou problém migrace a pocit vykořenění, či neukotvenost a samota mladých lidí, kterým se nedaří navázat hlubší vztahy s druhými. V kontextu Schimmelpfennigova díla je nutné Freie doplnit, protože pro autora je typické zejména to, že výše zmíněná aktuální témata propojuje s pohádkovými, mýtickými a magickými motivy. *Žena z dřívějška* je jasně inspirována mýtem o Médeie, v *Arabské noci* autor nechává do každodenní reality německého sídliště prosakovat orientální atmosféru z Pohádek tisíce a jedné noci a do *Říše zvířat* začleňuje dlouhé narativní pasáže, v nichž je odvyprávěna bajka zobrazující boj lva se zebrou o vládu nad zvířecí říší.

Schimmelpfennigova generace podle Freie píše tzv. dramata otevřené formy,<sup>47</sup> která nedodržují jednotu času, místa a děje, neboť se jejich děj rozpadá do většího počtu kratších scén, jež zpravidla pokrývají delší časový úsek. Autoři tak příběhům propůjčují epickou šíři. Jednání postav si nicméně zachovává dramatickou kauzalitu, ačkoliv samozřejmě v rozvolněnější podobě, než je tomu u dramatu uzavřené formy. Schimmelpfennig například v mnoha svých textech komponuje děj jakožto mozaiku z několika dějových linií, které často probíhají paralelně, aniž by se do konce hry protnuly.

Pro vývoj děje je charakteristický pohyb směrem dolů, tj. pád postav na životní dno. Selhání se tak podle Freie stává zastřešujícím tématem takřka všech nových her. Pesimistický konec je často vyvolán nevyhnutelným působením nadindividuálních sil, které vyvěrají ze současné konzumní, medializované společnosti. Tyto Freiovy závěry tvorba Rolanda Schimmelpenniga potvrzuje. Většina autorových textů zobrazuje figury, které sice po něčem touží, ale nejsou schopny své sny a představy o lepším životě naplnit. A to často také proto, že jim

---

<sup>46</sup> ZACHATÁ, Petra. *Epické principy ve vybraných hrách Rolanda Schimmelpfenniga v kontextu Brechtova epického divadla*. Praha, 2016. Bakalářská práce (BcA.). Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, 2016-06-15, s. 66

<sup>47</sup> Frei používá zavedený termín Volkera Klotze: *die offene Form im Drama*. VIZ KLOTZ, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. 5. vyd. München: Hanser, 1970. 263 s.

to nedovoluje uspořádání globalizovaného světa, který lidem zabraňuje zakotvit na jednom místě a navázat dlouhodobé partnerské vztahy.

Hrdinové her autorů střední generace bývají rozpolcení jedinci, kteří často nemohou jednat skutečně svobodně, spíše jsou nuceni bez rozmyslu reagovat na nové a nové podněty. Promyšlené jednání postav, se kterým se setkáváme v klasickém dramatu, se tak podle Freie mění v nových textech spíše v jakési nevyzpytatelné dění. Děj nových textů je tvořen zřetěžením náhodných událostí, které ovlivňují hrdiny spíše, než oni je. Ukázkovým příkladem tohoto fenoménu je Schimmelpfennigova *Arabská noc*, v níž jsou všechny mužské postavy náhle nevysvětlitelně přitahováni k laborantce Františce. Každý ji ve spánku políbí, což ovšem v pohádkovém duchu rozpoutá sérii nevyzpytatelných událostí, které ani jeden z mužů nemůže nikterak ovlivnit. Lomeier se ocitá na poušti, Kalil v láhvi koňaku, v níž je jako bájný džin uvězněn až do konce hry. Pád lahve na zem nakonec způsobí jeho smrt.

Frei rovněž připomíná, že se v současných německých hrách nesetkáme s jasným dělením personálu na hrdiny a na antihrdiny – každá z postav si v sobě nese oba póly.<sup>48</sup> Tuto charakteristiku můžeme aplikovat také na figury Schimmelpfennigových her. Jde o chybu a jedince, které výrazně formuje doba, v níž žijí. Vypjatý individualismus dnešního světa učí člověka, aby sobecky upřednostňoval své vlastní zájmy, což se odráží v jednání hrdinů her *Zlatý drak*, *Návštěva u otce* či *Žena z dřívějška*.

Paradoxní je, že Frei i Haas sice kritizují Lehmana za to, že se snaží nastolit nové paradigma, ale sami si ve svých publikacích obhajující dramatický text počínají podobně. Vzhledem ke svému jednostrannému postoji se jejich ústřední publikace dopouštějí několika zkreslení, jak můžeme vidět i ve Freiově výše shrnutém pokusu o popis poetiky nových her. Nejen že oba teoretici postdramatickou poetiku pojmají velice negativně, navíc ji vykreslují především jako divadlo netextové, což může být velmi zavádějící.

Jejich apriorně negativní postoj k postdramatickému divadlu také způsobuje, že na nových dramatických textech zdůrazňují rysy, jež je vřazují do tradice klasického dramatu, a naopak upozadují některé znaky, které svědčí o inspiraci autorů postdramatickými postupy. Haas a Freiovi můžeme dát za pravdu, že

---

<sup>48</sup> Frei jmenuje Büchnerova Vojcka jakožto předobraz tohoto nového typu dramatického hrdiny.

z hlediska obsahového se Schimmelpfennigova generace autorů skutečně ve většině případů navrácí k zobrazení příběhů lidských jedinců, jež se nějakým způsobem vztahují k životní realitě. Dalším důležitým znakem poetiky autorů píšících od 90. let je nicméně invenční nakládání s dramatickou formou, což rozhodně nelze popsat jako součást klasické dramatické estetiky.

Autoři ze Schimmelpfennigovy generace se při tvorbě svých her inspiroují filmovými postupy, využívají techniku rychlého střihu, montáže scén, detailního „záběru“, retrospektivních návratů v čase, tzv. voice-overu a podobně. Pro jejich texty je rovněž charakteristická klipovitost, simultaneita a epizodnost scén, tedy metody odvozené od estetiky nových médií. Zároveň nezřídka pracují s narativní formou textu, což přibližuje jejich hry k próze. S velikou oblibou také využívají nejrůznějších zcizovacích a metadivadelních postupů, jež do textů vnášejí postdramatickou autoreflexivitu. Nové hry rovněž disponují značnou intertextualitou (což je také oblíbený postdramatický postup). Autoři často odkazují k dalším uměleckým dílům a obohacují tak repliky svých postav o nové významové kontexty. Poetika her Rolanda Schimmelpfenniga je kromě toho výrazně inspirovaná epickým divadlem, ale také magickým realismem a narativními postupy epické literatury.

Autoři střední generace dále přehodnocují význam scénické poznámky. Někdy ji začleňují přímo do mluveného textu, takže ji vlastně omezují na minimum. Ve Schimmelpfennigově hře *Arabská noc* například „*postavy pravidelně popisují, co se právě děje a kde se nacházejí, čímž dochází k začlenění scénických poznámek přímo do hlavního textu.*“<sup>49</sup> Scénická poznámka si nicméně zachovává svůj charakter autorského či režijního pokynu i tehdy, když je přímou součástí replik postav, což má zcizující účinek.

Časoprostorové uspořádání nových textů získává mnoho netradičních podob. Autoři využívají náhlých časových skoků a prostorové nedourčenosti, aby přiměli potenciálního diváka k vlastní myšlenkové aktivitě. Ve svých textech často nesystematicky zobrazují několik různých lokací i časových období. Divák proto někdy musí vynaložit značné úsilí, aby si s kusých střípků jednotlivých scén složil celistvý příběh.

---

<sup>49</sup> P. ZACHATÁ. *Epické principy ve vybraných hrách Rolanda Schimmelpfenniga v kontextu Brechtova epického divadla*, s. 41



Hrdinové některých her autorů střední generace postrádají určité rysy plnohodnotných subjektů. Jejich jednání často vykazuje zkratkovitost a jistou nelogičnost. Mnohé postavy bývají charakterizovány jen velice obecně, jakožto typy, například pouze prostřednictvím své společenské funkce a podobně. V některých případech dokonce postrádají jakýkoliv vývoj. Někdy tak mohou být chápány spíše jako odosobněné nástroje, jež autoři využívají jako nositele textu, což je opět postup postdramatický.

Jak předchozí řádky naznačují, je důležité nevnímat postdramatické divadlo a nový dramatický divadelní proud za dvě odtržená období, jež představují naprosté protiklady. *Die Rückkehr der Helden* Nikolause Freie a *Plädoyer für ein dramatisches Drama* Birgit Haas je proto nutné chápat především jako dobové svědectví o střetu dvou teoretických stanovisek, jež každé hájí jiný divadelní program. Oba autoři patří ke skupině teatrologů polemizujících s experimentální estetikou 70. a 80. let. Právě proto důsledně prosazují divadlo založené na interpretaci dramatického textu na úkor postdramatického divadla, jež nesplňuje jejich představu o poslání divadelního umění.

Textová produkce posledních dvaceti let je nicméně tak mnohostranná, že ji nelze uchopit pomocí jediného klíče. Je nutné uvažovat o obsahových i formálních znacích jednotlivých textů ve vztahu k celým dějinám dramatu a divadla, neboť poetika současných autorů je značně eklektická a proměnlivá. Autoři využívají širokou škálu postupů pocházejících z nejrůznějších období divadelní historie. I v rámci tvorby jednoho autora se využití postupy často liší text od textu. K podobným závěrům dochází také Theresia Birkenhauer, autorka jedné ze studií uveřejněných v již zmíněné publikaci *Vom Drama zum Theatertext?* Tato teoretička zdůrazňuje, že divadlo a drama, a tedy ani postdramatickou a dramatickou estetiku, již nelze pojímat jako dvě protikladné a neslučitelné možnosti:

*„Otázka, zda divadlo potřebuje text, nebo zda by se jej mělo zříci, aby se mohlo zcela osamostatnit a stát se vlastním uměním, dnes již nepředstavuje – uvážíme-li současnou divadelní praxi – dvě protikladné alternativy, ačkoliv ještě v období avantgardy vyvolala značnou polemiku.*

*Zdá se, že starý konflikt mezi divadlem a literaturou dospěl ke svému konci. Dokonce i ona neprostupná, kulturně-politická hranice, jež na dlouhou dobu umožňovala orientaci v divadelním světě (tedy že divadlo textu je tradičním*

*městským divadlem, které je pojímáno jako literárně-vzdělávací ústav, zatímco experimentální divadlo je antiliterární, potažmo textu vzdálené), již neplatí.*"<sup>50</sup>

Hans-Peter Bayerdörfer v souvislosti s tímto konstatováním uvažuje nad tím, zda proces reteatralizace divadla započatý v avantgardě<sup>51</sup> skutečně nedospěl ke svému konci, neboť divadlo v jistém smyslu dosáhlo estetické univerzality: „Jeviště již v každém možném ohledu prokázalo platnost svých divadelních dispozic, zvětšilo rádius svého dosahu, rozšířilo se do všech mediálních oblastí a konečně také potvrdilo svou nezávislost na literatuře /.../ A proto se již nezdá nemožné, že by se divadlo opět mohlo bez jakýchkoliv zábran zaměřit na text a řeč jakožto další z jeho produktivních faktorů, a to aniž by se muselo vzdát své současné estetiky.”<sup>52</sup>

Drama (potažmo jakýkoliv divadelní text) a divadlo už proto nelze pojímat jako dvě protikladné umělecké oblasti, přestože linie experimentální tvorby započatá v avantgardě jejich protikladnost vždy zdůrazňovala. Vývoj dramatu a divadla podle všeho dospěl do bodu, kdy tyto dvě umělecké formy mohou plodně spolupracovat, aniž by musely svádět boj o vůdčí postavení.

Současnému výzkumu tedy s největší pravděpodobností nejlépe poslouží poetika, jež by dokázala popsat co nejvíce typů textů pomocí dostatečně univerzálního terminologického aparátu. Prozatím nejkomplexnějším pokusem o takovouto deskriptivní poetiku současného textu je dizertační práce Gerdy Poschmann *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Již nikoli dramatický divadelní text) z roku 1996. Této publikaci se budu věnovat v 6. až 8. kapitole. Následující část diplomové práce se bude zabývat dosud nejrozsáhlejší publikací o tvorbě Rolanda Schimmelpfenniga od autorky Christine Laudahn. Tato německá teatroložka zastává podobný teoretický postoj jako Nikolaus Frei a Birgit Haas, a proto je nutné některé její závěry kriticky přezkoumat.

---

<sup>50</sup> BIRKENHAUER, Theresia. *Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion*. In: *Vom drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Berlin, Boston: Max Niemeyer Verlag, s. 15

<sup>51</sup> Avantgardní divadlo se snažilo dokázat svou nezávislost na literárním textu tím, že začalo zdůrazňovat veškeré neliterární aspekty jevištní tvorby. Avantgardní umělci rozvíjeli experimenty se scénografií, světlem a zvukem. Režiséři začali být považováni za hlavní tvůrce inscenace. Období avantgardy se rovněž neslo v duchu objevování nových možností hereckého výrazu, které nespočívaly v interpretaci replik dramatických postav. Fenomén postdramatického divadla je někdy považován za pokračovatele těchto avantgardních snah.

<sup>52</sup> H. BAYERDÖRFER. *Vom drama zum Theatertext?*, s. 13

#### 4. TŘI FÁZE SCHIMMELPFENNIGOVY TVORBY DLE CH. LAUDAHN

Dosud nejobsáhlejší monografickou publikací věnující se výhradně tvorbě Rolanda Schimmelpfenniga je studie německé teatroložky Christine Laudahn *Zwischen Postdramatik und Dramatik: Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe* (Mezi dramatickou a postdramatickou poetikou: Časoprostor v díle Rolanda Schimmelpfenniga).<sup>53</sup> Autorka si klade za cíl pojednat o podobě časoprostoru v Schimmelpfennigových hrách, a na základě svých závěrů objasnit, jaké místo na ose vymezené postdramatickým a dramatickým pólem tvorba nejhranějšího německého dramatika zaujímá. Zároveň k autorovu dílu přistupuje jako k jakémusi příkladu *pars pro toto*, jenž dobře odráží proměnu současné německé dramatiky. Laudahn zastává názor, že nová generace autorů tvořících od 90. let opouští do té doby převládající postdramatickou estetiku a navrácí se k vyprávění příběhů. Toto tvrzení je v knize podloženo odkazy k dalším teatrologickým studiím posledních let, které rovněž ohlašují návrat dramatického textu (a spolu s ním i dramatických postav či dramatických situací) na jeviště. Laudahn se opírá zejména o již zmíněné studie *Die Rückkehr der Helden* N. Freie nebo *Plädoyer für ein dramatisches drama* B. Haas.

Z rozsáhlého korpusu Schimmelpfennigových textů Laudahn vybrala 14 her pocházejících z rozdílných autorových tvůrčích fází. Tyto fáze jsou podle teoretičky tři a každá z nich se vyznačuje jistými tematickými a formálními specifiky. První období Schimmelpfennigovy tvorby Laudahn ohraničuje léty 1994 a 1998. Patří sem podle ní texty, jež „*vykazují převážně tradiční a lidové prvky*.”<sup>54</sup> Jejich hlavní tematickou linii představuje napětí mezi městem a venkovem. Z této fáze Laudahn pro účely svého výzkumu vybírá texty *Věčná Marie* (*Die ewige Maria*, 1996), *Dívka v jarních šatech nemá práci* (*Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid*, 1996) a *Z měst do lesů, z lesů do měst* (*Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte*, 1998). Bezpochyby sem však lze zařadit také první Schimmelpfennigův dramatický pokus – hru *Ryba za rybu* (*Fisch um Fisch*, 1994).

Druhou autorovu tvůrčí fázi popisuje Laudahn jako postdramatickou. Časově ji umísťuje na přelom tisíciletí a řadí sem především text *Tenkrát v máji* (*Vor langer*

---

<sup>53</sup> LAUDAHN, Christine. *Zwischen Postdramatik und Dramatik: Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2012, 395 s. ISBN 978-3-8233-6730-7

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 17

Zeit im Mai, 2000). O této nejkratší fázi Laudahn ovšem hovoří spíše jako o jakési výjimce potvrzující pravidlo: „Zahrnuje pouze několik málo her, které vznikly na přelomu tisíciletí. Od ostatních textů se odlišují svými výraznými postdramatickými rysy, a tudíž na ně budeme nahlížet jako na díla náležející do zcela svébytné tvůrčí fáze.“<sup>55</sup> K takto výraznému odlišení textů tohoto typu od zbytku Schimmelpfennigova díla Laudahn zřejmě vede také to, že jejich postdramatická poetika poněkud zpochybňuje tezi o návratu klasičtějšího typu dramatického textu. Kromě *Tenkrát v máji* lze mezi Schimmelpfennigovy výrazně postdramatické texty zařadit ještě hry *Nabídka a poptávka* (Angebot und Nachfrage, 2005) a *Středoevropské časové pásmo* (MEZ, 2000). Také textu *Dívka v jarních šatech nemá práci* však podle mého názoru náleží místo v této skupině. Hra se sice zabývá tématem napjatého vztahu mezi městem a venkovem a obsahuje lidové motivy, což opodstatňuje její zařazení do předchozí skupiny, svou formou však jasně inklinuje k postdramatické estetice.

Třetí fáze Schimmelpfennigovy tvorby podle Laudahn začíná po roce 2000 a obsahuje pro výzkum novodobých tendencí dramatu ty nejzásadnější texty, protože v nich autor vynalézavě kombinuje postdramatickou a dramatickou estetiku: „Tyto novější autorovy práce vykazují inspirativní propojení postdramatické a dramatické estetiky. Do popředí vystupují narativní struktury. Z herců se stávají vypravěči. Schimmelpfennig zachází s formálními estetickými prostředky jako se stavebníci a spojuje, co by podle tradičního chápání bylo nespojitelné. Kombinuje principy dekonstrukce a syntézy.“<sup>56</sup>

V rámci analýz prostorového a časového uspořádání těchto her Laudahn poukazuje na sjednocující funkci časoprostoru, jež je pro jejich recepci zásadním ukazatelem. Dostatečně konkrétní podoba časoprostoru v Schimmelpfennigových textech čtenáři dovoluje, aby si propojil jednotlivé zdánlivě nesourodé obrazy či dějové linie v jeden koherentní celek. Z mozaikovitých střípků tak nakonec díky jednotící síle časoprostoru vyvstává smysluplný, fiktivní příběh lidských individuí, jenž je založen na reprezentačním principu. Toto zjištění vede Laudahn k závěru, že tvorba Rolanda Schimmelpfenniga ve své nejvnitřnější podstatě nikterak nevybočuje z oblasti dramatické.

---

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 18-19.

To, že Laudahn klade veliký důraz na příběh či fabuli jakožto rozhodující kritérium dramatickosti, potvrzuje i tento její závěr: „*Přes všechny formální experimenty zůstává fabule těžištěm autorova zájmu, takže texty vzniklé v této fázi nelze charakterizovat jako postdramatické.*“<sup>57</sup> Pouze na tomto základě nicméně nelze označit jakýkoliv text za drama, už jenom proto, že fabulí disponuje také mnoho dalších literárních útvarů. Kritérium přítomnosti fabule samo o sobě nepostačí ani k tomu, abychom dokázali odlišit postdramatickou tvorbu od dramatické. Postdramatické texty totiž mohou také zobrazovat určitý sled událostí, z nichž lze sestavit fabuli. Na rozdíl od textů dramatických ovšem čtenářská rekonstrukce fabule nepomáhá osvětlit jejich celkový smysl.

Aby mohla Laudahn zařadit většinu Schimmelpfennigových formálně různorodých her do skupiny dramatických textů, musí nutně navrhnout dostatečně širokou definici dramatu. Narativní postupy, které autorovu poetiku rozhodujícím způsobem formují, teoreticku nutně přivedou k polemice s Aristotelovou definicí dramatu: „*Aristoteles explicitně vyžaduje napodobení jednání, které nesmí být nahrazeno epickým vyprávěním. Pokud učiníme z Aristotelovy Poetiky normativní měřítko dramatického divadla, ocitnou se Schimmelpfennigovy texty vzhledem ke svým narativním strukturám vně této množiny. Jestliže budeme definovat drama takto normativně a denotativně, nikdy nedostojíme všem rozdílným a inovativním proměnám dramatického druhu. Proto tato práce používá definici dramatu Gerdy Poschmann, jež popisuje drama jako »reprezentativně-fikční druh«. Pokud totiž budeme rozlišovat mezi dramatickými a nedramatickými divadelními formami pomocí kritéria napodobování, zařadí se schimmelpfennigovské divadlo bezpochyby mezi projevy dramatické. Neboť jeho dramata jsou napodobením společenské reality.*“<sup>58</sup>

Pokud odhlédneme od toho, že Aristotelova Poetika se považuje nikoliv za normativní estetiku, ale spíše za dobově podmíněný popis antické dramatické tvorby,<sup>59</sup> vyvstane nám z této citace jeden zásadní problém. Podle výše zmíněné

---

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 19

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 360-361.

<sup>59</sup> Upozornit by se navíc dalo také na to, že i autoři jako Sofokles či Eurípides zařazovali do svých dramát narativní pasáže, ačkoliv samozřejmě v mnohem menší míře než například Schimmelpfennig. Uchylovali se k vyprávění zejména tehdy, když bylo nutné vylíčit děj násilné povahy, jenž nemohl být vzhledem k tehdejším uměleckým a etickým normám zobrazen, anebo také v případech, kdy se děj odehrál na jiném místě nebo v jiné době. Jedna z postav se pak stala vypravěčem, jenž tento děj zprostředkoval ostatním postavám, a tedy také divákům. Typickým nositelem vypravěčské funkce byla postava posla.

definice bychom jako drama mohli označit nesččetně děl umělecké literatury, která ve skutečnosti spadají pod kategorii epiky či lyriky. Také ony jsou přeci napodobením reality. Laudahn zde teorii Gerdy Poschmann značně zjednodušuje. Jak uvidíme v šesté kapitole, Poschmann ve své disertaci dospěje k mnohem jednoznačnější definici dramatu. Kromě toho se také pokusí o zavedení podstatně flexibilnějšího pojmu tzv. divadelního textu. Tento pojem je schopen pojmut veškeré texty psané pro divadlo, včetně těch, jež lze za dramata označit jen se značnými obtížemi.

Ačkoliv *Zwischen Postdramatik und Dramatik* představuje v mnoha ohledech velice podnětnou studii, jež pomáhá osvětlit četné aspekty tvorby Rolanda Schimmelpfenniga, obsahuje několik sporných hypotéz, a proto se některé závěry jeví poněkud nespolehlivé. Jak již bylo naznačeno, problematická jsou především ta konstatování, jež se snaží Schimmelpfenniga zařadit do kategorie „dramatických“ autorů. Teze o čistě dramatickém nakládání s časoprostorem má jistě svou platnost, ale v dalších dramatických kategoriích již taková jednoznačnost v Schimmelpfennigových textech nepanuje.

Na mnoha místech své studie přitom Laudahn zmiňuje, že autor velice často využívá postdramatické postupy. V závěru studie dokonce označuje Schimmelpfennigovu tvorbu jako dramaturgii přechodu (*Dramatik der Transition*):

*„Jelikož se autor nadále spoléhá na kritérium napodobování, fikčního jednání, konkrétního prostoru a individualizovaných figur, lze jeho poetiku charakterizovat jako tvorbu pro divadlo dramatické. Do autorových her ale zároveň proniká iracionální, nevysvětlitelná, dekonstruktivistická a hravá dimenze, což působí naopak postdramaticky. Vzhledem k tomu se Schimmelpfennigova poetika brání jednoznačnému zařazení. Spěje ke změně a pohybu. /.../ Jak jsme ukázali v analytické části, Schimmelpfennigova tvorba se pohybuje mezi postdramatickou a dramatickou poetikou, a vytváří tak spojnicí mezi tradicí a inovací.“<sup>60</sup>*

S tímto závěrem nelze než souhlasit, ale bohužel není příliš v souladu s tím, co autorka píše ve zbytku knihy. V analytické části studie se bohužel značně prosazuje snaha Laudahn interpretovat autorovo dílo tak, aby bylo možné potvrdit tezi o návratu dramatu. Tato tendence je patrná zejména tehdy, když se teoretička

---

<sup>60</sup> CH. LAUDAHN. *Zwischen Postdramatik und Dramatik: Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe*, s. 365.

vyjadřuje o jiných dramatických kategoriích, než jsou čas a prostor, například o dramatických postavách:

*„Jeho texty svědčí o důležitém postavení individualizovaných charakterů. Jedná se o psychologicky motivované figury. S výjimkou figur v textech Dívka v jarních šatech nemá práci a Tenkrát v máji, které působí spíše odosobněně, disponují nezpochybnitelnými identitami. Jedná se o plasticky ztvárněné dramatis personae, jejichž přetrvávající existenci Lehmann v případě nového divadla neguje. Schimmelpfennig opět umísťuje člověka se všemi jeho slabostmi a chybami do centra pozornosti divadla.“<sup>61</sup>*

Kategorii dramatické postavy v Schimmelpfennigových hrách autorka nepodrobí zevrubnějšímu rozboru, a proto možná právě zde narážíme na jisté limity její práce. Vždyť v mnoha Schimmelpfennigových textech jsou postavy spíše jakýmsi odosobněnými vypravěči, jež nám sdělují příběh někoho jiného (jak ostatně uvidíme v analytické části). V těchto případech zajisté nelze hovořit o dramatické postavě v klasickém slova smyslu. Jako mnohem vhodnější se ukazuje pojem Textträger (nositel textu) G. Poschmann. Tento termín předjímá, že jednotliví aktéři mají jen určitou, velice úzce vymezenou funkci, jež jim nedovoluje vystupovat jako plnohodnotný subjekt. Kategorie dramatické postavy tak jasně ukazuje, že ne všechny Schimmelpfennigovy texty lze zařadit pod zastřešující pojem dramatu.

Tyto pokusy rozhodně ztroskotají, pokud budeme autorovy hry analyzovat s důrazem na jejich formu, v níž postdramatické tendence jasně převažují. To Laudahn sice přiznává, a dokonce Schimmelpfennigovy postdramatické metody výstižně popisuje, ale ve svých závěrech zdůrazňuje především obsahovou rovinu jeho tvorby. To jí dovoluje prohlásit, že *„i přes svou zálibu v narativních strukturách se Schimmelpfennigova dramata stále dají popsat jako zřetězení událostí a nápodoba skutečnosti. Nezříkají se proto děje,<sup>62</sup> a splňují tak ústřední Aristotelův požadavek. /.../ Rozhodující je právě obsah. Pokud ale dominuje obsah nad formou, mělo by být možné charakterizovat Schimmelpfennigovu poetiku*

---

<sup>61</sup> LAUDAHN, Ch., *Zwischen Postdramatik und Dramatik: Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe*, s. 362.

<sup>62</sup> Laudahn využívá německého překladu Aristotelovy Poetiky od Manfreda Fuhrmanna, jenž starořecký pojem μῦθος, označující děj tragédie, dokonce překládá jako mýtus (der Mythos). V českých překladech Poetiky je však tento výraz zpravidla nahrazen slovem děj (příběh), a proto překládám citaci takto.

*v tradičním smyslu jako dramatickou, tedy jako divadlo postavené na významu, které vytváří koncept jednotného smyslu.*"<sup>63</sup>

Teoretička však už nevysvětluje, jak dospěla k onomu zásadnímu tvrzení, že obsah dominuje u Schimmelpfenniga nad formou. Zdá se, že jediné opodstatnění nalezneme v onom sílícím názoru mnoha německých teoretiků, že nové tisíciletí zanevřelo na postdramatickou estetiku a navrátilo drama (a spolu s ním i příběh) do středu pozornosti. A jelikož charakteristickým znakem dramatu má být – v kontrastu k postdramatické poetice – zobrazení příběhu lidských individuí, očekává se i od teorie, že tuto kategorii upřednostní. Ale i u klasického dramatu je forma nedílným dvojencem obsahu, jedno se bez druhého neobejde, a proto nejde jedno vyvyšovat nad druhé.<sup>64</sup>

Tato práce se proto bude opírat především o teorii divadelního textu Gerdy Poschmann, jež k analýzám her přistupuje z opačné strany než Christine Laudahn. Teoretička nevychází od obsahu textu, ale spíše od jeho formy, kterou se snaží uchopit ve všech různorodých proměnách. Nabízí tak flexibilní teoretický aparát k uchopení formální stránky Schimmelpfennigových her, který není limitován tradičními představami o podobě jednotlivých dramatických kategorií. Než přejdu k teorii nedramatického divadelního textu, pokusím se nejprve nastínit, jaký je vztah mezi formou a obsahem dramatického textu.

---

<sup>63</sup> CH. LAUDAHN. *Zwischen Postdramatik und Dramatik: Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe*, s. 361

<sup>64</sup> Peter Szondi například popisuje vztah mezi formou a obsahem jako „*dialektiku mezi formální a obsahovou výpovědí*,” což jasně dokládá rovnocenné postavení těchto dvou aspektů dramatu. Szondiho pojetí vypovídá také o tom, že se forma a obsah navzájem ovlivňují a spějí svou dialektikou ke společnému konsenzu, jehož výrazem je individuální autorské dílo. Zajímavé rovněž je, že nejen obsah, ale i forma pro Szondiho nese určitou výpověď. In: SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Přel. Ernest Marko. 1. vydanie. Bratislava : Tatran, 1969, s. 9



## 5. VZTAH FORMY A OBSAHU DRAMATICKÉHO TEXTU

Hlavním konstituentem dramatické formy je dialog, který zpravidla tvoří hlavní text dramatu.<sup>65</sup> Z dialogičnosti dramatického textu vyplývá neustále střídání významových kontextů, jež v rámci zobrazeného komunikačního aktu zastupují jednotlivé figury.<sup>66</sup> Díky dramatickému dialogu je tak pro drama specifická neustálá změna a vývoj.<sup>67</sup>

Dramatický dialog je obsahově mnohem koncentrovanější než běžná lidská řeč, neboť se jeho „*průběhem realizuje nejen sám předmět, ale také (v nejširším smyslu) situace hovoru a osoby mluvčích, včetně jejich vzájemného vztahu.*“<sup>68</sup> Lukeš tento jev nazývá sémantickou zatížeností dialogu.<sup>69</sup> Ze sémantické zatíženosti dialogu vyplývá, že každá replika v sobě může zahrnovat hned několik jazykových funkcí (nebo klidně všechny): dle Jakobsonovy typologie jde o funkci referenční, expresivní, apelativní, fatickou, metajazykovou a poetickou. Polyfunkčnost přímé řeči, kterou zmiňuje Lukeš, spočívá zejména v tom, že repliky nejsou určeny pouze adresátovi ve vnitřním komunikačním systému (jedné z figur), ale také adresátovi v komunikačním systému vnějším, tedy čtenáři či potenciálnímu divákovi.

Drama má ovšem kromě hlavního textu ještě druhou dimenzi, kterou teorie dramatu běžně shrnuje pod pojem tzv. vedlejšího textu. Jde o ty lingvistické znaky, o nichž se předpokládá, že budou převedeny do znakového systému jeviště. Slovy Milana Lukeše: „*Do vedlejšího textu dramatu spadá každá jeho součást, která přímo či nepřímo ovlivňuje jeho čtenářskou recepci, i divadelní realizaci, avšak není zjevně k akustické či optické realizaci určena.*“<sup>70</sup> Mezi nejtypičtější projevy

---

<sup>65</sup> Ojediněle ale mohou část hlavního textu dramatu tvořit také další slovesné prvky, které jsou určeny k optické či akustické jevištní prezentaci (například brechtovské titulky či songy).

<sup>66</sup> „*Poněvadž kontexty, které se v dialogu takto navzájem prolínají, jsou odlišné, často dokonce protikladné, dochází na rozhraní jednotlivých replik k ostrým významovým zvrátům,*“ píše Jan Mukařovský ve své studii *Dialog a monolog*. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie II*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 95

<sup>67</sup> „*Teoreticky a modelově je dialog sledem akcí a reakcí, vyznačujících se vzájemnou závislostí a působením, které je zdrojem jeho pohybu,*“ píše Milan Lukeš. In: LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1987, s. 53

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 10

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 11

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 27

vedlejšího textu patří samozřejmě scénické (neboli autorské, jevištní, režijní) poznámky, ale lze do něj zařadit také seznam osob a prefixy replik, titul, podtitul, určení žánru a označení scén a aktů, případně i věnování a předmluvu autora.

Na základě údajů obsažených v obou textových vrstvách si čtenář konstituuje fikční (nebo, dle Lukeše, dramatický<sup>71</sup>) svět. Fikční svět je vždy ve vztahu se světem reálným, ačkoliv v něm nemusí vládnout stejné společensko-politické (ani fyzikální) zákony. Čtenářova představa fikčního světa se ovšem vždy formuje na základě reality, v níž žije. Fikční svět je nejen souhrnem vnějškových okolností (geografická lokace či společensko-politická situace), ale také soukromých světů jednotlivých figur a jejich vzájemných vztahů. Záleží na tom, jak hrdinové dění okolo sebe prožívají, jaká očekávání a názory zastupují, ale především na tom, jak jednají. Neboť díky zobrazenému verbálnímu či nonverbálnímu jednání dramatických figur se s vnitřními světy jednotlivých hrdinů může seznámit i čtenář. Milan Lukeš definuje jednání jako „*volní lidskou činnost, zaměřenou ke změně jistého stavu v jiný stav.*“<sup>72</sup> A to bez ohledu na to, zda jednání dosáhne svého cíle, či nikoliv.<sup>73</sup>

Prostřednictvím jednání postav se konstituují jednotlivé dramatické situace, jež dohromady představují děj dramatu. Nová dramatická situace vzniká tehdy, dojde-li k proměně vztahového uspořádání mezi minimálně dvěma postavami, nebo alespoň ke změně vztahu některé z figur ke konkrétnímu aspektu fikčního světa. Lukeš pro tyto proměnlivé vztahové konstelace uvnitř fikčního světa používá pojem dramatických relací, jež zavedl Otakar Zich.<sup>74</sup> Jedna dramatická situace vyplývá z druhé (někdy méně, někdy více přímočaře), a proto můžeme mluvit o dramatické kauzalitě. Fikční svět lze tedy také popsat jako strukturu utvářenou všemi dramatickými relacemi daného textu. V závislosti na proměně dramatických situací se mění také fikční svět.

---

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 57

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 88-89

<sup>73</sup> Lukešova definice jednání je tedy mnohem širší než Zichova, který jednání definuje jako „*takovou názornou akci osoby, jež má působit a působí na osobu jinou.*“ Z citátu vyplývá, že Zich za jednání považuje teprve takovou akci, která svůj cíl naplní. Vzhledem k tomu, že v mnoha současných, ale také klasických textech je často tematizováno selhání postav v dosažení vytyčených životních cílů (což odkazuje k neúspěšnosti jejich jednání), považuji Lukešovu rozšířenou definici za výstižnější. In: O. ZICH. *Estetika dramatického umění*, s. 38

<sup>74</sup> Na rozdíl od Zicha ovšem Lukeš popisuje také možnost vzniku dramatických relací v komunikačním systému vnějším, totiž mezi určitou postavou a divákem.

S fikčním světem je neodmyslitelně spjata kategorie času, která umožňuje onen neustálý přechod z jedné situace do druhé. Drama je pohyb, jak připomíná Milan Lukeš.<sup>75</sup> Tok času je ovšem možné v určitých momentech pozastavit, a to prostřednictvím monologu (či monologické tendence v dialogu), jenž umožňuje postavám reflexi pocitů či událostí. Přítomnost dramatických postav s sebou zase automaticky přináší existenci dramatického prostoru, v němž by tyto figury mohly jednat – a žít. Prostor i čas jsou „*formou jejich existence*.“<sup>76</sup>

Fikční svět ovšem nutně disponuje mnohými místy nedourčenosti, neboť je podřízen hlavnímu účelu dramatu, tj. přímému zobrazení lidského jednání. Podoba fikčního světa je tímto účelem přísně regulována. Na rozdíl od epiky nemůže dramatický text volně přecházet k popisným pasážím, jež by fikční svět dále konkretizovaly. Dramatik musí veškeré informace o fikčním světě vtělit do přímě řeči figur, popřípadě do vedlejšího textu, jehož rozsah bývá ovšem značně omezen. Autoři samozřejmě mohou hlavní text rozšířit o pasáže epického charakteru, ale musí mít na paměti, že tyto segmenty retardují tok děje a činí z jednajících subjektů vypravěče. „*Selektivnost, aspektovost, mozaikovitost a mezerovitost dramatického světa*“<sup>77</sup> je tedy charakteristickým aspektem každého dramatického textu.

Nedourčenost fikčního světa navíc podmiňuje také fakt, že drama je literárním útvarem určeným k jevištnímu předvedení. Do scénických poznámek tudíž autoři zpravidla začleňují pouze ty informace, které mohou být vyjádřeny znakovým jazykem jeviště – jakékoliv jiné údaje zůstanou potenciálnímu divákovi zamlčeny. Protože drama představuje textový útvar určený k inscenování, bývá rovněž značně omezen jeho rozsah: „*[D]rama je útvarem limitovaným svým praktickým zaměřením, tedy únosnou, psychofyzickými ohledy motivovanou délkou divadelního představení[.]*“<sup>78</sup> Proto se drama na rozdíl od epiky může soustředit jen na omezený počet dějových linií, a ze stejného důvodu v něm zpravidla vystupuje mnohem méně figur než v románech či povídkách. Odtud také vyplynulo normativní (ovšem vzhledem k možnostem dramatu až příliš přísné) vymezení jednoty děje, místa a času v období klasicismu.

---

<sup>75</sup> M. LUKEŠ. *Umění dramatu*, s. 131

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 131

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 62

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 62

Nedourčenost fikčního světa způsobuje také tzv. systémová otevřenost dramatického textu. Tímto pojmem míní Lukeš to, že text určený k inscenování počítá s tím, že se na konkretizaci fikčního světa bude podílet další znakový systém; mnohá místa nedourčenosti budou zaplněna tvorbou divadelních tvůrců. Inscenace totiž musí být ve své vizuální, akustické a kinetické podobě mnohem konkrétnější než samotný text. Ale inscenační proces není jedinou možností konkretizace fikčního světa dramatu. Mnoho míst nedourčenosti si samozřejmě doplňuje také čtenář pomocí vlastní představivosti. Pouze díky nim může vzniknout nesčetně různých (imaginárních čtenářských nebo objektivizovaných jevištních) interpretací jediného textu.

Z výše zmíněných formálních znaků dramatu vyplývá, že si tyto texty žádají relativně sevřených obsahů, které je možné zobrazit v několika málo hodinách hracího času. Dalším požadavkem je, aby tyto obsahy umožnily zobrazit lidské jednání, které ze své podstaty spěje ke změně určité dramatické relace, ačkoliv jednající osoba nakonec nemusí tohoto cíle dosáhnout. Protože drama je napsáno tak, aby jeho inscenace mohla předvádět „*přímo a aktuálně*“<sup>79</sup> jednající postavy, a tyto postavy v zásadě jednají zejména (ale ne výlučně) prostřednictvím řeči, mělo by být možné artikulovat tyto obsahy verbálními prostředky. Můžeme tedy prohlásit, že předmětem dramatu je v první řadě lidská komunikace,<sup>80</sup> na jejímž pozadí se může rozvinout řešení rozličné problematiky mezilidských vztahů. Svůj obsah nicméně musí drama vyjádřit v relativně omezeném čase, který je mu na jevišti poskytnut, a proto si musí jeho autoři vybírat takové látky, které umožňují jisté zobecnění a zhuštění dané problematiky. Cílem dramatu je vytvořit model, jenž by zachycoval to nejpodstatnější; detailů se musí na rozdíl od epiky vzdát.

Tyto požadavky samozřejmě nejlépe splňuje tzv. absolutní drama. Tímto pojmem (jenž má zejména historickou platnost) označuje Peter Szondi pouze určitou skupinu textů, které vznikaly především od období renesance do 19. století. Svůj snad nejkoncentrovanější výraz našlo absolutní drama ve hrách francouzského

---

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 10

<sup>80</sup> Zde se nabízí připomenout esej Iva Osolsobě *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*. Osolsobě v něm rozvádí Zichovu divadelní teorii a nově definuje divadelní umění především jakožto komunikační akt probíhající mezi herci a diváky, který zobrazuje lidskou komunikaci prostřednictvím komunikace samé. Zdá se však, že tato definice se dá mnohem lépe uplatnit na dramatický text, který se, na rozdíl od rozličných divadelních forem, skutečně omezuje na dialog jakožto hlavní prostředek sdělení. VIZ: OSOLSOBĚ, IVO. *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*. In: Otázky divadla a filmu. I. Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970, pp. 11-46

klasicismu. Tyto texty zobrazují pouze takové obsahy, které lze zpodobit „iluzivním předvedením pomocí dialogické mezilidské akce.“<sup>81</sup> Tento způsob zobrazení děje probouzí v recipientovi dojem naprosté objektivnosti, neboť zcela zastírá fakt, že hra byla vytvořena jistým autorským subjektem. A právě v tom podle Pavla Janouška spočívá „absolutnost“ dramatu. Aby si potenciální divák neuvědomoval, že za uspořádáním jednotlivých situací stojí autorský organizační princip, musí děj dramatu disponovat silnou kauzalitou a dramatické postavy věrohodnými motivacemi. Průběh dramatického děje pak působí nevyhnutelně, jako řetězec událostí, který hrdinové uvedli svým jednáním v pohyb. Aby si recipient existenci autorského subjektu neuvědomoval, snaží se absolutní drama dodržovat pravidlo tří jednot: „*Jak změny dějové linie, tak také příliš časté změny časoprostorové totiž rozbíjejí iluzi primárnosti zobrazovaného a subjektivizují výpověď směrem k tvůrci, který tyto změny podle určitého záměru a klíče utváří.*“<sup>82</sup>

Absolutní dramatická forma ovšem dokáže pojmout pouze velice malý okruh témat. Proto se v jakémkoliv období historie dramatu setkáme také s otevřenějšími dramatickými formami, které se pokouší takto přísně a rigidně vymezenou formu inovovat, přetvářet a dekonstruovat. Mezilidské vztahy se navíc v průběhu dějin stále více komplikují, uspořádání společnosti a světa přichází o svou někdejší přehlednost a jednoznačnost. Látky vhodné pro absolutní drama se nakonec z moderní společnosti takřka úplně vytrácejí, což má za následek nástup nových forem divadelního textu. Peter Szondi tento přelom v dějinách dramatu datuje do poslední třetiny 19. století a nazývá jej první velkou krizí (absolutní) dramatické formy.

## 5.1 Figurace a narace

V předchozích odstavcích jsem neustále narážela na skutečnost, že forma i obsah dramatu jsou neodmyslitelně spjaté s představou jeho transformace v inscenační tvar. Jde o specifický princip vlastní pouze tomuto literárnímu druhu. V případě lyrických či epických děl se nesetkáváme s tím, že by jejich strukturu takto silně formovalo jiné umělecké médium. Vzhledem k tomu, že drama je zobrazením dramatické řeči a jednání antropomorfizovaných figur, a to navíc zobrazením

---

<sup>81</sup> JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu : autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989, s. 28

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 29

zpravidla určeným k jevištnímu zpracování, vyplývá z něho samozřejmě požadavek figurace (dle Milana Lukeše figurativnosti<sup>83</sup>). Počítá se totiž s tím, že jednotlivé figury budou během divadelního představení znázorněny herci (či loutkami antropomorfizované podoby), jejichž spoluhrů budou diváci vnímat jako vespolečné jednání dramatických osob.<sup>84</sup> Bezprostředně předvedené jednání vede k proměnám dramatických relací fikčního světa, takže vzniká představa vzájemně propojených situací. Hra herců tak zároveň spěje k jevištnímu zobrazení dramatického děje odehrávajícího se ve fiktivním čase a prostoru, což bývá označováno jako narace.

V případě postdramatických textů psaných pro divadlo nicméně dochází k zásadní proměně těchto stěžejních strukturálních kategorií dramatu. Jelikož se domnívám, že hry Rolanda Schimmelpfenniga se v mnohém postdramatickou poetikou inspirují, je nutné se zabývat také estetikou experimentálních postdramatických textů. Proto nyní přejdeme k teorii nedramatického textu Gerdy Poschmann, která se právě této problematice věnuje.

---

<sup>83</sup> M. LUKEŠ. *Umění dramatu*, s. 58

<sup>84</sup> Pojem vespolečného jednání dramatických osob používá Otakar Zich ve své *Estetice dramatického umění* (1931)

## 6. PROBLEMATIKA NEDRAMATICKÝCH DIVADELNÍCH TEXTŮ

Dizertační práce Gerdy Poschmann *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Již nikoli dramatický divadelní text)<sup>85</sup> vyšla v roce 1996, tedy v době, kdy se divadelní teorie vyrovnávala s rozmachem postdramatického divadla. Snad nejznámější pokus o popsání tohoto fenoménu, Lehmannovo *Postdramatické divadlo* ostatně vyšlo až v roce 1999, o celé tři roky později. Publikace G. Poschmann nicméně mezi ostatními úvahami o postdramatické divadelní estetice zaujímá unikátní postavení, jelikož se nezaměřuje na inscenační praxi, ale na text, který postdramatické divadlo podle mnohých zatlačilo na okraj zájmu. Poschmann se proti těmto názorům jasně vymezuje a upozorňuje na to, že texty pro divadlo nejen stále hojně vznikají, ale že si dokonce osvojují postdramatické postupy. Pracují s metadivadelností, experimentují s jazykem, vzdávají se zobrazení příběhu lidských individuí a podněcují svým důrazem na označující pól znaku nové způsoby vnímání, což vede k tomu, že se odvrací od principu dramatické reprezentace.

Tendence označovat všechny texty psané pro divadlo pojmem drama hodnotí Poschmann jako příliš rigidní, nepřesné až zavádějící a zároveň jako zkonvencionalizované (a to nejen vzhledem k jednotlivým textům, ale také některým kulturám, jež se vymykají evropské divadelní tradici).<sup>86</sup> V důsledku toho je podle Poschmann nutné vytvořit nový terminologický aparát, jenž by byl schopen dostát výjimečnosti a atypičnosti textů, jež nelze adekvátně analyzovat pomocí zavedených teorií dramatu.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext : aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997. 393 s.

<sup>86</sup> „Jestliže texty psané pro divadlo mohou stejně tak dobře být »epické«, jeví se jejich označení jako »drama« poněkud zkonvencionalizovaně a zkratkovitě. Z mezikulturní perspektivy se tento problém ještě vyostřuje, neboť při srovnání různých kultur již pojem naprosto nelze udržet.“ In: Tamtéž, s. 38

<sup>87</sup> „Dokud jsou současné divadelní texty analyzovány pomocí nástrojů, jež vycházejí z estetiky zobrazení (například zkoumání struktury jednání, konstelace postav, možnosti vcítění do některého z aktérů atd.), aniž by nejdříve byly brány v potaz vlastní požadavky textů a to, jak ve svém základě pojímají divadelní komunikaci, uniká nám značná část jejich inovativního estetického potenciálu.“ In: Tamtéž, s. 37

## 6.1 Divadelní text a jeho teatralita

Aby upozornila na rozdíl mezi dramaty a hrami, kterým podle jejího názoru toto označení již nepřísluší, zavádí Poschmann pojem „Theatertext“ – divadelní text. Pragmaticky definovaný divadelní text přitom považuje za dramatu nadřazený pojem. Drama má podle teoretičky být pouze „jedním z jeho historických poddruhů.“<sup>88</sup> Pojem divadelního textu se zdá obzvláště výhodný i vzhledem k tomu, že poukazuje k podvojnému charakteru textů psaných pro divadlo, „který spočívá v tom, že dramatika je na jedné straně součástí divadelní inscenace, ale na straně druhé také literárním druhem se statusem textu.“<sup>89</sup>

Podobně jako pro Lukeše je i pro Poschmann esenciální vlastností divadelních textů takzvaná „vnitřně-estetická mediální proměna“,<sup>90</sup> kterou autorka popisuje jako jev, kdy „divadelní text využívá divadelní znaky (nebo, přesněji: signifikanty), kterými však sám nedisponuje.“<sup>91</sup> To znamená, že již v rámci divadelního textu dochází ke střetu dvou znakových systémů. I když vlastní text nakládá pouze s jazykovými znaky-symboly, má v sobě zakódovanou specifickou znakovost jeviště, již Poschmann zahrnuje pod pojem *scénické teatrality* (szenische Theatralität).

Pojem scénické teatrality označuje „specifické vlastnosti divadelního díla, které odkazují k základním principům divadelní komunikace.“<sup>92</sup> Jde tedy o pojem teatrality, tak jak jej používáme v běžném úzu. Scénická teatralita vyplývá z bazální definice divadla jakožto komunikačního procesu, během něhož – slovy Pavla Janouška – „někdo něco někomu nějak fyzicky předvádí, přičemž se oba, předvádějící i jeho adresát, nacházejí ve stejném časoprostoru a jsou [si] vědomi, že jde o hru, která má, řečeno se strukturalisty – estetickou funkci.“<sup>93</sup>

Divadelní texty tedy Poschmann definuje jako „jazykové texty, kterým je vlastní performativní, divadelní dimenze. Teatralita se stává jejich určujícím kritériem.“<sup>94</sup> Na tomto místě je ovšem nutné zdůraznit, že dokud není divadelní text

---

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 6

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 41

<sup>90</sup> Tamtéž, s.42

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 42

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 423

<sup>93</sup> JANOUŠEK, Pavel. *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin/ Úvaha nejen teoretická*. Pracovní text. Praha: ÚČL AV ČR, 2018, s. 12-13

<sup>94</sup> G. POSCHMANN. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, s. 42



zinscenován, zůstává tato teatralita v rovině pouhého potenciálu, jež lze plně rozvinout až jevištní tvorbou. Proto Poschmann používá také pojem *teatrality textu* (Texttheatralität), který je schopen zahrnout všechny typy teatrality implicitně obsažené již v samotném textu a odlišit je od teatrality scénické, která je vlastní jevišti.

Poschmann specifikuje dva rozdílné druhy teatrality, které mohou různé divadelní texty obsahovat. Prvním je takzvaná „Dramatizität“, neboli *dramatičnost*. V tomto případě jde o tradiční dramatickou teatralitu (Poschmann pro ni rovněž používá výraz konvenční teatralita, konventionelle Theatralität), jež vzniká na základě zobrazeného jednání postav, vyplývá z kauzality jednotlivých událostí a ze způsobu, kterým je rozvíjen příběh. Vztáhnuto k recipientovi textu to znamená, že dramatičnost spočívá v interpretaci událostí a činů odehrávajících se ve vnitřním komunikačním systému, a jako taková se opírá o princip reprezentace. Podle Poschmann jí tedy *„disponují dramatické divadelní texty, které interpretujeme na základě jejich možných poselství nebo znakové reference [tj. na základě toho, k čemu jejich znaky odkazují].“*<sup>95</sup> Pro recepci textů pracujících s dramatičností je tedy zásadní to, co se daný text prostřednictvím děje, fikčního světa a jednání figur snaží vypovědět o světě a lidské existenci.

Protikladem *dramatičnosti* je takzvaná *analytická teatralita* (analytische Theatralität), již nalezneme naopak v komunikačním systému vnějším. Může se proto plně rozvinout pouze díky kontaktu herců a diváků. Ale již samotný text ji může nést v sobě. Analytická teatralita působí antiiluzivním dojmem, neboť přitahuje pozornost potenciálního diváka k estetické podobě inscenace, tedy k tomu, jak jsou jednotlivé jevištní znaky utvářeny, nikoliv k tomu, co znamenají. Divadlo se tak stává místem *„kriticko-analytické reflexe divadelních mechanismů a podmínek.“*<sup>96</sup> Tento typ teatrality se tudíž zříká principu dramatické reprezentace, jelikož *„už není tolik souborem vlastností v rámci zobrazovaného příběhu a strategií jeho scénického zprostředkování skrze fabuli, mnohem spíš jde o kvalitu kognitivního zážitku v situaci představení: o modus vnímání.“*<sup>97</sup>

Analytická teatralita tedy úzce souvisí s procesy vnímání, jež si je recipient za vhodných podmínek schopen uvědomovat a reflektovat. Analytické divadelní texty

---

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 45

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 46

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 46

ovšem mohou tohoto pozměněného modu vnímání docílit dvěma různými způsoby. Budťo využijí toho, že dekonstruovat princip divadelní reprezentace je schopen přímo znakový systém jeviště. Soustředí se tudíž na rozvíjení analytických aspektů implicitní inscenace. V tomto případě texty využívají latentní scénické teatrality. Tuto formu analytické textové teatrality Poschmann nazývá *zprostředkovanou textovou teatralitou* (mittelbare Texttheatralität).<sup>98</sup>

Tento typ teatrality můžeme nalézt v mnoha hrách R. Schimmelpfenniga. Jak doložím v analytické části, autor často pracuje s metadivadelními a epickými postupy, které na potenciálního diváka působí zcizujícím, antiiluzivním dojmem. Dění v rámci vnitřního komunikačního systému je tak odhaleno jako fikce, což vede recipienta k tomu, aby reflektoval nejen zobrazený příběh, ale především estetickou stránku jevištních dějů. Autor tedy rozvíjí autoreflexivní potenciál svých textů, neboť jejich prostřednictvím tematizuje tvůrčí postupy divadelního i dramatického umění.

Některé texty však analyticky využívají také svůj specifický znakový materiál, totiž jazyk, a to zdůrazněním jeho poetické funkce na úkor funkce sdělné (referenční). Slovo se odpoutává od svého pevně daného významu, který lze běžně vyjádřit pouhým jedním pojmem. Zdůrazněna je materiální hodnota slova, jeho specifické zvukové vlastnosti, které přinášejí různé asociace, do popředí se dostává melodie řeči, její temporytmus. Takto se bezprostředně rozvíjí performativní dimenze jazykové podoby textu, a proto Poschmann tento typ teatrality nazývá „*bezprostřední teatralitou textu*“ (Unmittelbare Texttheatralität).

Reprezentační princip je opět upozaděn, protože řeč přestává být závislá na dramatické situaci a na svém mluvčím, již není pouhým nástrojem pro zobrazení mezilidské komunikace. Stává se takřka autonomním subjektem, hlavním protagonistou textu. Jednotlivé repliky dialogu se mění v rozsáhlé textové plochy, řeč získává podobu polyfonního diskurzu, jazykové hry, řečové opery (Sprechoper). Mluvčí se náhle jeví jako pouzí odosobnění nositelé textu

---

<sup>98</sup> Zprostředkovanou textovou teatralitu využíval ve svých textech například Bertolt Brecht. Brechtovy zcizovací efekty byly nicméně pevně spjaty se zobrazeným dějem. Jejich cílem nebylo, aby si (potenciální) divák uvědomoval a reflektoval procesy vnímání, které zakouší během představení – tyto aspekty diváckého zážitku rozvinula až postdramatická tvorba. Brechtovi šlo zejména o to, aby byl divák schopen objektivně zhodnotit jednání postav a stav fikčního světa, a vyvodit ze svých závěrů důsledky pro reálný svět. Postdramatické formy se naopak snaží o to, aby divák místo zobrazeného příběhu a postav reflektoval divadelní estetiku samotnou, aby se zaměřil přímo na performativní pól jevištních dějů, například na tělesnost aktérů a podobně. Z tohoto hlediska se Lehmannův pojem postbrechtovského divadla zdá poměrně vhodný.

(Textträger). Zásadní je, že „[v] rámci bezprostřední teatrality textu není mnohoznačnost a materialita řeči transformována ve scénickou teatralitu. Řeč ve svých autoreflexivních lingvistických znacích působí bezprostředně jako dění uvnitř jazyka.“<sup>99</sup> Jde tedy o specifický projev analytické teatrality vlastní jen a pouze divadelnímu textu, nikoliv jevišti. Na tomto místě však lze namítnout, že i tento typ teatrality může plně rozvinout své možnosti teprve tehdy, pokud je text scénicky předveden, nebo alespoň čten nahlas.

Extenzivní využití bezprostřední teatrality textu není pro tvorbu R. Schimmelpfenniga charakteristické. Autor pracuje spíše s každodenním jazykem, kterému nicméně dokáže v jistých případech vtisknout určité básnické kvality, a to především v oblasti výrazně stylizovaného temporytmu řeči. Ve hrách *Létající dítě* (Das fliegende Kind, 2012), *Čtyři světové strany* (Vier Himmelsrichtungen, 2011) či *Tady a teď* (Hier und Jetzt, 2008) se například setkáváme s rytmizovanou podobou mluveného textu, jehož grafický zápis dokonce evokuje řeč vázanou. Autor zde vyžívá časté repetice, místy se objevují i krátké veršované pasáže, například ve formě popěveků.

Mluvený text ovšem i přes jisté poetické kvality stále slouží k zobrazení fiktivní situace a k vylíčení příběhu, ačkoliv se jedná o zobrazení nepřímé, jelikož autor proměňuje dialog v epické vyprávění. Tento postup nicméně opět patří spíše do kategorie zprostředkované teatrality textu, protože zdůrazňuje přítomnost hereckých představitelů, čímž do hry vnáší metadivadelnost. Potenciální inscenace těchto her proto působí nejen antiiluzivně, ale také autoreflexivně. Narativní formě mluveného textu se budu dále věnovat v analytické části v souvislosti s hrami *Zlatý drak* a *Říše zvířat*.

## 6.2 Drama jakožto typ divadelního textu

Odlišení dramatické (neboli konvenční) teatrality a analytické teatrality dovoluje Poschmann definovat drama dostatečně široce, ale zároveň jej jasně odlišit od nedramatických divadelních textů. Dramaty nazývá „*takové divadelní texty, v nichž konvenční teatralita funguje v rámci dramatického příběhu (tedy v rámci toho, co text zobrazuje), který transformují do podoby fabule (zde jde o způsob*

---

<sup>99</sup> G. POSCHMANN. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, s. 332

*zobrazení). Tento typ teatrality se tak konstituuje jakožto textová teatralita zakódovaná uvnitř fikčního světa [tj. dramatickosti].*<sup>100</sup> O dramatu proto můžeme hovořit jen tehdy, naplňuje-li bezproblémově estetiku zobrazení. Jinými slovy, divadelní text je dramatem tehdy, zobrazuje-li nějaký příběh lidských individuí odehrávající se v rámci fikčního světa, a to tak, aby mohl být předveden na divadle. Jde tedy o „*druh pracující s fikcí a reprezentací*.“<sup>101</sup>

Oproti tomu dramatickou formu mohou mít i texty nedramatické, protože dramatická forma ještě nemusí být naplněna adekvátním obsahem. Některé divadelní texty tak mohou zachovávat rozdělení replik mezi jednotlivé postavy, a tím zdánlivě vznášet jasný požadavek narace a figurace, ale přesto nemusí být jejich cílem zobrazení celistvého fikčního světa prostřednictvím dialogu jednajících figur. A především pak podle Poschmann nemusí pracovat s konvenční teatralitou (tj. dramatickostí):

*„Formálně dramatické divadelní texty lze popsat (a analyzovat) jako dramata teprve tehdy, když zároveň odvozují své dramatické působení z konvenční (tedy vnitřně fikční) teatrality.“*<sup>102</sup> Některé divadelní texty tak sice mohou pracovat s figurací a narací, ale přesto je nemůžeme považovat za dramata. Pokud se jim pokusíme porozumět pouze pomocí analýzy dění ve vnitřním komunikačním systému, nedospějeme k žádným adekvátním závěrům. Vzhledem k tomu, že Roland Schimmelpfennig ve svých hrách často pracuje s postupy analytické teatrality, je tento poznatek pro můj výzkum obzvláště důležitý, jak uvidíme v analytické části.

---

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 47

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 47

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 48-49

## 7. STRUKTURÁLNÍ ZNAKY NEDRAMATICKÝCH DIVADELNÍCH TEXTŮ

Při analýze textů, které se zřikají dramatické teatrality, jsou však dále neudržitelné pojmy jako dramatická postava, hlavní a vedlejší text či dialog a monolog v klasickém slova smyslu. Tyto kategorie jsou totiž příliš pevně svázány s tradiční představou dramatu, a pokud by měly být aplikovány také na nedramatické divadelní texty, mohly by zastřít specifickou povahu těchto textů svými neodmyslitelnými dramatickými konotacemi. Pojem postavy proto Poschmann nahrazuje tzv. nositeli textu (Textträger) a dvojici hlavní a vedlejší text nově definuje jakožto mluvený a přídatný text (Sprechtext a Zusatztext).

### 7.1 Nositel textu namísto postavy

Jak jsem shrnula v páté kapitole, představa postavy v dramatickém textu je nerozlučně spjata s jednajícím individuem. Jelikož se dramatická forma vyvíjela zejména v závislosti na činoherním divadle založeném na mluveném slově, vyplývá z předpokladu navzájem jednajících postav i základní atribut dramatického textu, totiž dialog. Poschmann upozorňuje na esenciální provázanost postav a dialogu: „Promluva je celkově přizpůsobena této postavě, mluvený text a postava tvoří jednotu.”<sup>103</sup> Koncept dramatické postavy samozřejmě spadá pod kategorii figurace: text počítá s tím, že jednotliví hrdinové (kteří nemusí být pouze lidskými individui, ale také jinými personifikovanými stvořeními či vlastnostmi) budou znázorněni herci. Pro nedramatické divadelní texty je nicméně charakteristické, že kategorii dramatické postavy dekonstruuují tím, že rozvolňují provázanost postav a dialogu. Řeč se osamostatňuje, podrobuje si své mluvčí a činí z jednajících dramatických postav pouhé pasívní nositele textu.

Zde je ovšem nutné upozornit, že v rámci české teorie dramatu hojně užívaný pojem dramatická postava (německy Figur) s sebou nese mnohé nepřesnosti nejen ve vztahu k současnému psaní pro divadlo, ale i ve vztahu k české divadelní teorii. Již od Zichovy *Estetiky dramatického umění* česká divadelní věda pracuje s pojmem tzv. „herecké postavy“, jenž označuje komplexní znak vytvořený na scéně hrajícím hercem. Tento znak si pak divák interpretuje jako tzv. „dramatickou osobu.” Dramatická osoba je tedy významem znaku herecké postavy, tak jak si

---

<sup>103</sup> G. POSCHMANN. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, s. 305

jej vytváří divák v průběhu představení. (Herec *postaví* znak.) Jak známo, Zich z těchto důvodů označuje hereckou postavu za významovou představu technickou, zatímco dramatickou osobu za významovou představu obrazovou.<sup>104</sup>

A právě zde nastává nesoulad s terminologickým aparátem, jež využívá teorie dramatu. Jako postava v dramatu je totiž chápán nikoliv znak, ale jeho význam. Čtenář si, podobně jako divák v rámci divadelního představení, z kombinace specifických lingvistických znaků-symbolů (písmena zformovaná do slov a vět) postupně vytváří představu jednatelova individua. Až tento význam nazývá teorie dramatu postavou. S ohledem na tradici české strukturalistické školy i vzhledem k předpokladu vnitřně estetické mediální proměny dramatu v divadelní představení by však mohlo být vhodnější pojem postavy přehodnotit a hovořit spíše o osobách (nebo, chceme-li, figurách). Kdykoliv tato práce používá pojem (dramatické) postavy – neboť vzhledem k silné tradici tohoto pojmu v teorii dramatu je nemožné se mu vyhnout – má na mysli právě onen obraz vzniklý v recipientově vědomí: významovou představu obrazovou.

Pojem nositelů textu se i v českém překladu podobných nepřesných terminologických konotací naštěstí vyvaruje, jelikož k pojmu postavy či osoby vůbec neodkazuje. Naopak se mu v sobě daří koncentrovat oba druhy významových představ, neboť může odkazovat jak ke znakové funkci herce (herec jakožto nositel textu), tak i k zásadní proměně významové představy obrazové, s níž nedramatické texty pracují.<sup>105</sup> Z dramatických hrdinů se totiž ve čtenářově (či divákově) mysli v mnohých případech stávají „pouzí“ nositelé určité funkce, kteří již nepředstavují plnohodnotná lidská individua, ale tzv. mluvící stroje (Sprechmaschinen) či řečové šablony. Gerda Poschmann velmi výstižně charakterizuje zásadní znaky těchto dekonstruovaných figur: *„Nositele textu pak neurčuje pouze jejich funkce ve vnitřním komunikačním systému (vyjádřená jejich pozicí v rámci »konstelace postav« nebo jejich přínosem k fiktivnímu jednání). Je nutné je chápat jako poetické znaky (potažmo kombinaci znaků), které jsou utvářeny s ohledem na vnější komunikační systém. Z tohoto důvodu se neřídí*

---

<sup>104</sup> VIZ O. ZICH. *Estetika dramatického umění*, zejména strany 42-48

<sup>105</sup> Poschmann vyzdvihuje pouze znakový aspekt nositelů textu, nikoliv významový, neboť nositel textu pro ni znamená především „funkci herce, tak jak je projektována v textu – ať už jsou herci »nositeli« mluveného, nebo přídavného textu.“ (In: G. Poschmann. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, s. 307.) Hovořit pouze o znakové funkci herce projektované textem může být nicméně dosti zavádějící, neboť každý čtenář si při četbě textů určených pro divadlo akcentuje rovinu znakovou a významovou v jiném poměru.

*pravidly referenčními, ale poetickými; místo »významu« produkují spíše rytmus, cizorodost a momenty nedourčenosti.*"<sup>106</sup>

Když si potenciální divák nedokáže vytvořit jednotnou představu konkrétní osoby, vede ho text k přehodnocení zautomatizovaných forem hledání významu. Recipient se musí vzdát tradičního konceptu dramatického subjektu a zapojit nové taktiky vnímání a vytváření smyslu, které nejsou odvozeny od principu reprezentace. Přímou řeč v divadelním textu již nelze vnímat jako pouhý prostředek k zobrazení mezilidských vztahů, a tudíž ani jako nástroj komunikace dramatických osob. Řeč se osamostatňuje, přerůstá lidské individuum a činí z něj pouhého mluvčího nadosobního diskurzu. Jak píše Poschmann, „*nositel textu se stává pouhou slupkou pro řeč jako takovou, která se z prostředku divadelní události stane jejím účelem. Nositelé textu se textu podřizují, z figurace zbývají pouze pozůstatky.*“<sup>107</sup>

Pojem nositelů textu lze upotřebit také v případě textů polemizujících s dramatickou formou pomocí narativních a metadramatických postupů, což je obzvláště důležité pro výzkum tvorby R. Schimmelpfenniga. Metadramatické texty mohou programově upozorňovat na místa nedourčenosti a protichůdné informace v rámci ztvárnění jednotlivých osob. Tato metoda může být hlavním zdrojem kritiky strukturální kategorie dramatické postavy, neboť poukazuje na její neschopnost ztvárnit komplexní lidské bytosti. Tomuto fenoménu se budu dále věnovat rámci analýzy textu *Dívka v jarních šatech nemá práci*.

Na nositele textu také zpravidla narazíme v případě, když autor potenciálním představitelům připisuje hned několik rolí (což je případ Schimmelpfennigova textu *Zlatý drak*). Tento postup vede k tomu, že kontury jednotlivých figur splývají a je zpochybněna jejich individuální identita. Jak píše Poschmann, „*již není možné zkonstruovat identitu role, a k obrazu postavy tudíž čím dál výrazněji patří nepřetržité proměny a momenty nedourčenosti, stejně jako materialita představitelů jakožto představitelů.*“<sup>108</sup>

Mnohé texty Rolanda Schimmelpfenniga navíc proměňují individualizované hrdiny na anonymní vypravěče, kteří čtenáři líčí příběh fiktivních postav. Tyto aktéry proto již nemůžeme popsat jako autonomní jednající subjekty. Mnohem spíš zastávají

---

<sup>106</sup> G. POSCHMANN. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, s. 307

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 308

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 306

funkci pouhé zprostředkující instance, která ztělesňuje princip autorského subjektu. Touto svou podstatou se figury v textech *Zlatý drak*, *Létající dítě* či *Čtyři světové strany* velmi přibližují pojmu nositele textu.

## 7.2 Mluvený text namísto textu hlavního

Text hlavní (der Haupttext) v sobě běžně integruje všechny dialogické a monologické pasáže dramatu, ale také ostatní textové části určené k tomu, aby byly během představení vyřčeny nahlas (popřípadě zazpívány) či alespoň zobrazeny, například pomocí titulku či nápisu.<sup>109</sup> Nejdůležitější část hlavního textu nicméně tvoří repliky ve formě přímé řeči, které zobrazují slovní jednání dramatických postav. Proto je hlavní text v dramatu obvykle nerozlučně spjat s hovořícím subjektem a se situací, v níž se tento subjekt nachází.<sup>110</sup>

Jak jsme zmínili v páté kapitole věnující se vztahu dramatické formy a obsahu, dramatický dialog je mnohem koncentrovanější a obsahově zatíženější, než je tomu v případě reálné konverzace. Řeč figur je tudíž vždy stylizovaná, umělá, ačkoliv může cíleně napodobovat běžný každodenní dialog. Promluva v dramatu rovněž zpravidla zastává mnohem více jazykových funkcí najednou, a to i proto, že se vždy vztahuje zároveň k adresátům ve vnitřním i vnějším komunikačním systému.

V případě nedramatických divadelních textů je však představa hlavního textu podle Poschmann dále neudržitelná. Jedním z důvodů je jistě i to, že označení hlavní text s sebou nese jisté kvalitativní konotace, jež sugerují, že tato textová vrstva je tou důležitější. Mnohem zásadnější roli však hraje fakt, že v případě nedramatických textů jsou k přednesu často určeny i pasáže, jež lze za dialog či monolog označit jen stěží. Jak už jsem naznačila, může jít o epické popisy, různé citace, písně či dokonce o části přídatného textu autorem explicitně určené k verbálnímu zveřejnění. Pro tvorbu Rolanda Schimmelpfenniga je například typické, že autor do hlavního textu začleňuje pasáže, jež svým popisným charakterem připomínají scénické poznámky.

---

<sup>109</sup> Například brechtovské titulky či songy.

<sup>110</sup> Výjimku představují například brechtovské zcizovací komentáře či epické popisy, které přestávají být součástí situace ve vnitřním komunikačním systému a obrací se k recipientovi v komunikačním systému vnějším.



Podobné textové pasáže se často vymykají principu dramatické reprezentace. Především je nelze chápat jakožto součást slovního jednání postav, protože se vztahují především k recipientovi.<sup>111</sup> Zobrazující funkce vnitřního komunikačního systému je jejich prostřednictvím narušena, neboť tyto prvky se orientují pouze na komunikační systém vnější.<sup>112</sup> Z tohoto hlediska se pojem mluveného textu (der Sprechtext) jeví vhodnějším, neboť je v něm explicitně obsažen fakt, že označuje všechny *mluvené* pasáže textu, bez ohledu na jejich konkrétní povahu. Dokáže zastřešit nejen dialogické či monologické pasáže, ale také všechny jiné textové složky určené k verbální intepretaci. Co tento pojem bohužel zahrnout nedokáže, jsou textové části určené k přímé optické realizaci (například brechtovské titulky), které divák nemá slyšet ve formě řeči, ale může si je přímo na scéně přečíst.<sup>113</sup>

Ještě závažnějším důvodem pro přijetí pojmu mluvený text může být fakt, že nedramatické divadelní texty promluvu zcela (či částečně) vyvazují ze závislosti na dramatické postavě a situaci. Dialog nadále zůstává dialogem pouze zdánlivě (vnějškově), jednotlivé hlasy se mohou slít v jediný řečový proud, „*vícehlasý polylog, polyfonní diskurz, pro nějž je dialog pouze strukturujícím prvkem.*“<sup>114</sup> Toto specifikum nedramatického mluveného textu můžeme nalézt například ve Schimmelpfennigově hře *Létající dítě*, v níž promluvy jednotlivých postav splývají v jediný rytmizovaný řečový proud připomínající chórické pasáže z řeckých tragédií. Spíše než dialog tak autor vytváří pečlivě komponovanou skladbu pro více hlasů. Hra vyprávějící (neboť dialog se zde skutečně mění ve

---

<sup>111</sup> Představme si například píseň, kterou lze do textu začlenit dvěma způsoby. Zprvce může vzniknout představa čísla, které některý z hrdinů předvede v rámci určitého úseku děje, třeba pro pobavení ostatních figur. Zadruhé ale může tato píseň a její předvedení zcela opustit rámec děje. Herci mohou odložit své role a představení se na chvíli stát jakýmsi koncertem. Herci nepředstavují některého z hrdinů, ale zastávají funkci interpretů písně.

<sup>112</sup> Milan Lukeš si všímá, že některé funkce dramatické řeči jsou ze své podstaty určeny především adresátovi ve vnějším komunikačním systému. Jde zejména o funkci poetickou a metajazykovou.

<sup>113</sup> Milan Lukeš tyto textové části rovněž považuje za součást textu hlavního, jak dosvědčí tento citát z knihy *Umění dramatu*: „Nelze ani vymezit vedlejší text tak, že zahrnuje vše kromě promluv dramatických postav. Například brechtovské úvodní texty ke dramatickým scénám jsou sice stylizovány jako poznámky a od replik se nápadně odhraničují, ale jsou určeny k optické realizaci (k promítání), jsou zcela zjevně součástí textu hlavního a jejich vyloučení narušuje jeho podstatnou poetiku, pokud není kompenzováno jinými, neslovesnými prostředky.“ In: M. LUKEŠ. *Umění dramatu*, s. 27-28

<sup>114</sup> G. POSCHMANN. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, s. 299

vyprávění) o smrti dítěte díky tomuto postupu získává rituální, takřka mýtický charakter.

Dialogičnost mluveného textu výrazně potlačují zejména hry pracující s bezprostřední teatralitou textu. Tím, že „posilují /.../ vlastní hodnotu jazyka,”<sup>115</sup> se řeč stává hlavním protagonistou, vlastním tématem textu a v některých případech i nositelem specifického jazykového jednání, které přesahuje individuální subjekt. „Tím dochází k potlačení komunikační funkce dramatické formy v rámci vnitřního systému,”<sup>116</sup> píše Poschmann, a nemění na tom nic ani vnějškové členění textu v jednotlivé „repliky“. Z toho vyplývá také to, že při analýze podobných textů je nutné zaměřit se nikoliv na význam mluveného textu v rámci vnitřního komunikačního systému, ale na jeho roli v komunikačním systému vnějším.

### 7.3 Přídavný text namísto textu vedlejšího

Vytvořením nového pojmu přídavného textu (der Zusatztext) se Poschmann především snaží relativizovat nepříznivé kvalitativní konotace, jež jsou spojeny s dvojicí hlavní – vedlejší text. Připouští však, že ani s termínem přídavného textu se jí tento cíl nedaří zcela naplnit: „Bohužel ani tento pojem bezezbytku nevyloučí chybné tvrzení, že tato »přidaná« část divadelního textu představuje pouze jakýsi doplněk, k němuž můžeme přihlédnout, ale nemusíme; ukážeme, že tomu tak není.”<sup>117</sup>

Dle Poschmann totiž v případě nedramatických textů důležitost přídavného textu roste, neboť tato textová vrstva se podílí na vytváření jejich výsledného smyslu mnohem více, než tomu je u dramát. V případě dramatických textů je úkolem přídavného textu především symbolicky reprezentovat nonverbální dění, jež dotváří situační kontext pro text mluvený. Na jedné straně tak jde o autorské pokyny pro čtenáře, jenž si na základě přídavného textu domýšlí vizuální stránku jednotlivých situací navozených textem mluveným. Na druhé straně lze ovšem přídavný text chápat také jako předběžný pokyn pro přípravu inscenace, neboť transformací symbolických znaků přídavného textu ve znaky jevištní lze přídavný text na scéně zpředmětnit. V kontextu moderního uvažování o divadle je

---

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 298

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 299

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 300

samozřejmě nutno zdůraznit, že přídatný text je považován za pouhý návrh, jenž inscenátoři v žádném případě nejsou povinni následovat, a také tak zpravidla nečiní. I proto je ostatně tato textová vrstva považována za pouhý *vedlejší* doplněk.

U textů nedramatických ovšem získává tato zdánlivě vedlejší textová část některé další funkce, které jsou často mnohem důležitější než její schopnost reprezentovat nonverbální dění uvnitř vnitřního komunikačního systému. Jak píše Poschmann, toto označení „*dostojí zmíněné mnohočetnosti všech možných funkcí těch textových částí, které mluvený text doplňují nebo jej mohou v extrémních případech dokonce nahradit.*“<sup>118</sup>

Jestliže přídatný text neodvozuje svou funkci z principu dramatické reprezentace, nelze jej nadále považovat za pouhou vedlejší textovou vrstvu, a to ani v rámci přípravy budoucí inscenace. Naopak je nutné zvážit, jaké nové způsoby diváckého vnímání tato textová část projektuje či jaký způsob práce s jevištními znaky potenciální inscenace textu vyžadují.<sup>119</sup>

Pro nedramatické divadelní texty je například typické, že jejich přídatný text popisuje pouze jevištní znaky a už ne to, co by tyto znaky měly zobrazovat. Divadelní znaky potenciální inscenace jsou tedy v textu navrženy tak, aby byly využity především „*na základě své materiality, polysémie a/nebo syntagmatické dimenze jakožto víceznačné, »poetické« nebo prázdné znaky /.../ – jak je ostatně běžné v postdramatické inscenační praxi, třeba právě v »divadle obrazů.*“<sup>120</sup>

Vzniká tak značná rozlučka mezi textem mluveným a textem přídatným, protože není jasné, jak se zobrazené jevištní akce vztahují k dialogu figur v rámci vnitřního komunikačního systému. Zobrazující funkce scénických znaků projektovaných přídatným textem je potlačena ve prospěch jejich dalších funkcí, především funkce poetické. Není ani tak důležité to, k čemu znak odkazuje, jako spíše to, jakou má estetickou hodnotu. (O estetické hodnotě přitom nevypovídá jen materiální stránka, tj. umělecké ztvárnění, znaku, ale například také to, jak se znak jako funkční rekvizita může podílet na hře herců a podobně.)

---

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 300

<sup>119</sup> Jak zdůrazňuje Poschmann, „*tyto části textu často zásadním způsobem poukazují na funkční model divadla ukotvený v textu nebo alespoň na status jednotlivých komponentů, a měly by se tedy brát pečlivě v úvahu.*“ In: Tamtéž, s. 305

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 303

Podle Poschmann tak dochází k zásadnímu přehodnocení vztahu mezi vrstvou mluveného a přídavného textu: „*Dokud je jevištní dění projektované jazykovými znaky chápáno jakožto scénický signifikant pro reálné jednání, a má tudíž své pevné místo v rámci zobrazovaného fiktivního děje, může být nahrazeno odpovídajícími jevištními znaky, které zprostředkují přibližně stejné sdělení. Jakmile ale není zcela jasné, co ony děje symbolizované v textu znamenají a co reprezentují /.../ nelze je jen tak pominout. Mnohem spíš musíme mluvený a přídavný text chápat jako rovnoprávné složky potenciální inscenace, jako její zvukovou a obrazovou stopu, které divadelní text stejnou měrou projektují.*“<sup>121</sup>

Tomuto fenoménu se budu věnovat v analytické části v souvislosti se Schimmelpfennigovým textem *Tenkrát v máji*. Autor v něm pracuje s výše zmíněnou disociací mluveného a přídavného textu. Zatímco text mluvený zobrazuje dialog dvojice postav, a rozvíjí tak verbální komunikaci ve vnitřním komunikačním systému, text přídavný se omezuje na popis nonverbálních, kinetických jevištních akcí, jež přitahují pozornost recipienta ke své materialitě. To, co by mohly představovat, se jeví jako druhotné.

V některých případech si je ovšem třeba povšimnout také jazykové podoby přídavného textu. Výrazná poetičnost této textové vrstvy si žádá velkou invenci při transformaci ve znaky jevištní. Specifická podoba jazykového ztvárnění již sama o sobě může evokovat rytmus, atmosféru či hudební a zvukové kvality jevištních dějů projektovaných přídavným textem. (Schimmelpfennig sice v textu *Tenkrát v máji* nepracuje s výrazně básnickým jazykem, ale i přesto se mu daří prostřednictvím jazykového ztvárnění přídavného textu vyjádřit temporytmus potenciální inscenace.)

Poschmann z posílené poetické funkce přídavného textu vyvozuje důsledky pro reprezentační princip: „*Tam, kde se i v přídavném textu využívá poetická funkce jazyka, je princip reprezentace zpochybněn nejen vzhledem k ikonickým jevištním znakům, ale už pro jejich symbolizaci samotnou řečí. /.../ Otázka, zda by měli mít k přídavnému textu přístup i diváci, nebo zda má význam pouze v rámci primární recepce, jelikož může být inscenací transformován, lze rozhodnout pouze případ od případu.*“<sup>122</sup> V některých případech by například mohlo být legitimní přesunout v rámci inscenace některé části jazykově tvůrčích scénických poznámek do textu

---

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 303

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 306-305

mluveného. A to zejména tehdy, pokud se jejich invenční jazykové ztvárnění výrazným způsobem podílí na vytváření smyslu textu – v tomto případě může být i textu přídavnému připsána bezprostřední textová teatralita.

#### 7.4 Nově definovaný status jevištního dění a časoprostoru

Jak bylo výše několikrát zmíněno, smysl nedramatických divadelních textů nelze vyvodit z interpretace děje odehrávajícího se ve vnitřním komunikačním systému, čímž je zpochybněn princip dramatické reprezentace. Proto je nutné v rámci teorie divadelního textu přehodnotit také status jevištního dění, s nímž úzce souvisí i kategorie času a prostoru.

Texty kriticky nakládající s dramatickou formou polemizují s kategorií narace tím, že upozorňují na její neschopnost zobrazit komplexní fikční svět (nejčastěji pomocí metadramatických postupů). Rovněž tedy oslabují reprezentační funkci jevištního dění, které projektují. Obrazy fikčních světů, které si recipient na základě údajů v přídavném či mluveném textu vytváří, disponují mnohými momenty nedourčenosti nebo protichůdnými údaji (podobně jako obrazy postav v rámci kategorie figurace).<sup>123</sup> Dramatický princip narace (tj. přímého zobrazení děje a fikčního světa jednoznačně ukotveného v čase a prostoru) je touto metodou zbaven své funkčnosti. Jak blíže doložím v analytické části, s touto dekonstrukcí fikčního světa a dramatického děje pracuje například Schimmelpfennigův text *Dívka v jarních šatech nemá práci*.

Některé texty ovšem princip dramatické narace dokonce zcela destruuují, neboť jejich cílem není zobrazení fiktivních situací, které by dohromady vytvořily představu dramatického děje. Jak shrnuje Poschmann: „*Jevištní dění jakožto zobrazení samostatného fikčního komunikačního systému /.../ ztrácí na významu ve prospěch funkce jevištních procesů v rámci vnějšího komunikačního systému. /.../ Jedná se zejména o metodu, která nekompromisně přenechává vytváření významu divákům.*“<sup>124</sup> Je úkolem recipienta, aby se oprostil od zavedených

---

<sup>123</sup> I dramatické texty samozřejmě obsahují mnoho míst nedourčenosti, jak jsem doložila v páté kapitole. Skupina textů, o níž píše Poschmann, ovšem obsahuje těchto míst nedourčenosti tolik, že čtenář během jejich zaplňování nutně tápe. Má k dispozici tolik často protichůdných možností, že nekáže vytvořit jeden jediný ucelený fikční svět. Divadelní texty na tento fenomén často tematizují pomocí postupů analytické teatrality.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 315

způsobů interpretace textu podmíněných dramatickou teatralitou a hledal jeho smysl jinde než v rámci vnitřního komunikačního systému. Zde opět můžeme zmínit text *Tenkrát v máji*, který, jak už bylo řečeno, nepropůjčuje jevištním akcím popsaným v přídatném textu žádný pevně daný význam, čímž umožňuje čtenáři, aby si vytvářel vlastní významové asociace.

Nedramatické divadelní texty proto již nepočítají s jevištěm jako s místem zobrazení dramatického jednání a fikčního světa (jinými slovy, jako s prostorem určeným pro reprezentaci). Naopak pojmají jeviště jako prostor „*autoreferenční souhry mezi póly produkce a recepce, jenž zahrnuje jeviště i hlediště*.”<sup>125</sup> Nedramatický divadelní prostor tudíž neklade ani tak důraz na reálné prostorové vymezení scény, na její výplň a na to, co znaky scény představují, jako spíše na uspořádání nezachytitelných energetických vztahů, jež vymezují komunikační kanál mezi jevištěm a hledištěm.<sup>126</sup>

Ústřední roli v rámci tohoto energetického prostoru divadelní události<sup>127</sup> hraje modus vnímání diváka, jak popisuje Poschmann: „*V tomto prostoru nejsou zobrazovány příběhy (skrže »referenci na něco cizího«), ale metodou zpochybňování funkce dramatické formy dochází k vyvolání takového stavu vědomí a procesů vnímání, jež umožňují ve své autoreferenčnosti zakusit právě nemožnost a/nebo mnohoznačnost specifického procesu myšlenkové rekonstrukce, který je běžně popisován jako porozumění. Tato rekonstrukce je tímto náhle odhalena jako pouhá konstrukce, a tedy jako jedna jediná alternativa z mnoha možných*.”<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 313–314

<sup>126</sup> Zajímavé je, že Otakar Zich tyto dynamické, energetické a kinetické kvality divadelního prostoru výstižně popsal, ovšem pouze na základě dějů odehrávajících se ve vnitřním komunikačním systému (což bylo vzhledem k jeho realistickému pojetí divadla jedinou možností): „*Dramatizace kinetických vztahů scénických přenáší se pro nás na jevištní prostoru samu. Dramatické osoby, herci představované, jsou jakýmsi silovými středisky různé intenzity, podle váhy osob v přítomné dramatické situaci; jejich dramatické relace, touto situací dané, jsou pak jakési silokřivky mezi osobami se spínající a rozpínající. Dramatická scéna, vyplněná sítí těchto silokřivek a motorickými drahami jimi způsobenými, je pak jakýmsi silovým polem, proměnlivým v tvaru i v síle jednotlivých složek. Účinky z tohoto dynamického pole vycházející přenášejí se do hlediště, na obecnost. To je dramatické napětí scény*.” In: O. Zich. *Estetika dramatického umění*, s. 192

<sup>127</sup> Podobné pojetí divadelního prostoru ostatně nabízí také Erika Fischer-Lichte ve své publikaci *Estetika performativity* z roku 2004 (zejména na stranách 156–173).

<sup>128</sup> G. POSCHMANN. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, s. 313–314

S přehodnocením kategorie prostoru musí zákonitě dojít k podobnému přehodnocení kategorie času. Texty zpochybňující princip reprezentace samozřejmě spolu s představou fiktivního prostoru (dle Lukešova názvosloví jde o tzv. fiktivní dramatický prostor) de(kon)struuují i představu fiktivního času (dle Lukeše tzv. fiktivní dramatický čas), neboť projektují takové jevištní dění, jehož primárním účelem není zobrazení fiktivního příběhu a vytvoření představy komplexního fikčního světa.

Vzhledem k tomu nedramatické divadelní texty zdůrazňují „*absolutní přítomnost*“<sup>129</sup> okamžiku, jež se zrcadlí v modifikovaném způsobu diváckého vnímání. Recipient na sebe nechává jevištní dění bezprostředně působit, zakouší kinetické a zvukové procesy probíhající na scéně. Jeho vnímání se soustředí na daný okamžik, nezaměřuje se na kauzální souvislosti daných procesů a dějů, ale na jejich aktuální průběh.<sup>130</sup> Tuto charakteristiku lze opět uplatnit při analýze textu *Tenkrát v máji*. Jelikož dění zobrazené přídavným textem neslouží k bezprostřednímu zobrazení jednání fiktivních osob, je zdůrazněn jeho procesuální charakter a jeho materialita. Nonverbální, pohybové akce herců (či spíše performerů) proto obzvláště přitahují pozornost ke své efemérní přítomnosti.

Pro *Tenkrát v máji* tudíž platí, že „*důraz je kladen na kinetický moment zakoušení, vnímání a porozumění jakožto proces vytváření významu, a tedy i na vnitřní, subjektivní čas. Ohniskem horizontální perspektivy jevištního dění tak již nemůže být průběh jednání, ale proces porozumění vztahující se na recepci divadelního představení.*“<sup>131</sup>

Z tohoto důvodu se analýza nedramatických divadelních textů musí soustředit i na to, jak temporytmus jevištního dění projektovaný textem působí na diváckou

---

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 131

<sup>130</sup> I v souvislosti s dramatem se často mluví o tzv. absolutním tady a teď či o absolutní přítomnosti, což vyjadřuje, že veškeré události a situace v dramatu jsou napsány tak, aby se v rámci inscenace odehrávaly přímo teď a tady před zraky diváků. Rozdíl mezi postdramatickým „absolutním okamžikem“ tkví v tom, že v případě dramatického textu potenciální divák vnímá kauzalitu jednotlivých událostí, tudíž neustále vztahuje to, co se právě odehrává, k tomu, co již bylo odehráno, ale rovněž k tomu, co ještě přijde. Postdramatické texty se naopak tyto logické časové souvislosti v duchu teď-předtím-potom snaží eliminovat, a učinit tak z každého okamžiku herecké performance ojedinělou a samostatnou výpověď.

<sup>131</sup> G. POSCHMANN. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, s. 314

receptci, tedy na práci s časem v rámci vnějšího komunikačního systému.<sup>132</sup> Úvahy v žádném případě nelze omezit na podobu času zobrazeného v rámci fikce.<sup>133</sup>

Poschmann výstižně popisuje zásadní rozdíl ve využití kategorie času u dramatických a nedramatických textů: „*Slouží-li v případě dramatu časová dimenze (jakožto jeho »narativní rytmus«) především časovému rozčlenění událostí fabule do podoby syžetu, čímž může být vyvoláno napětí s ohledem na výsledek či průběh těchto událostí, v případě kritického využití dramatické formy se tato často nevědomky předpokládaná souvislost chronologie a kauzality ztrácí. /.../Vzhledem k tomu se ale stává velice důležitou vertikální dimenze okamžiku.*“<sup>134</sup>

S touto dekonstrukcí dramatické kauzality pracuje například Schimmelpfennigův text *Žena z dřívějšíka*, jenž při řazení událostí fabule v syžet postdramatickým způsobem porušuje časovou chronologii. Autor dbá na to, aby se recipient nejdříve seznámil se scénou, která představuje vyústění určité situace. Až poté následuje výstup, který ozřejmuje, co k tomuto výsledku vedlo. Vlastně se jedná o jakousi inverzi kauzální výstavby děje, neboť následek jednání je uveřejněn dřív než jeho příčina. Jde o nápaditý postup analytické teatrality, který odhaluje, že představa dramatického děje je výsledkem čtenářovy myšlenkové aktivity: dramatická kauzalita umožňuje, aby si čtenář jednotlivé události propojil v koherentní celek. Autor ale touto formou narace také tematizuje, že jediný okamžik může vést k zásadním změnám v lidském životě.

---

<sup>132</sup> Reálný hrací čas, který vyjadřuje délku vlastní inscenace, nazývá Milan Lukeš percepčně konkretizujícím časem. O strukturu a temporytmus tohoto typu divadelního času jde Poschmann především, neboť postdramatické inscenace často obsahují pouze rovinu přítomného jevištního dění, které odkazuje jen samo k sobě, ne k imaginárnímu ději. Hra herců neodkazuje k žádnému fiktivnímu jednání postav. Nevzniká tak představa žádného vnitřního dramatického času zobrazeného děje.

<sup>133</sup> Lukeš tento fiktivní čas dále rozlišuje na čas dějový (součet jednotlivých časových úseků, jež vymezují jednotlivé obrazy hry), čas syžetový (doba vymezená první a poslední událostí syžetu) a čas fabule (ten bývá zpravidla delší než čas syžetu, protože zahrnuje i pretextovou a potextovou historii).

<sup>134</sup> G. POSCHMANN. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, s. 314-315



## 8. DRAMATICKÁ FORMA A ZPŮSOBY JEJÍHO VYUŽITÍ

Na příkladech německojazyčných divadelních textů z 80. a 90. let Poschmann popisuje několik způsobů, jak mohou autoři s dramatickou formou nakládat. Ve svých úvahách navazuje (podobně jako Lehmann) na Petera Szondiho. Tento německý teoretik v knize *Teorie moderního dramatu* z roku 1954 upozornil na to, že klasická (tj. absolutní) dramatická forma je dobově podmíněnou hodnotou, která může dostát jen velice úzkému okruhu témat, v jejichž jádru stojí problematika mezilidských vztahů, respektive mezilidské komunikace. Jiné obsahy již není schopna pojmout. Úvahy o nedostatečnosti dramatické formy Szondi propojuje s tzv. první velkou krizí dramatu, k níž došlo na přelomu 19. a 20. století.

Tato krize podle Szondiho spočívala v tom, že tradiční dramatická forma přestala odpovídat novým obsahům, jež nabízel moderní, rychle se proměňující svět. Společnost musela čelit pozměněnému uspořádání reality, což se odrazilo v nových podobách konfliktu. Dramatický konflikt mezi dvěma jedinci byl nahrazen rozporem mezi lidským individuem a okolním světem. Tento konflikt již nešlo vyřešit pomocí mezilidské komunikace, protože přesahoval vzájemné vztahy dvou lidských subjektů. Někteří autoři proto začali do dramatu začleňovat epické prvky, jež umožnily tento konflikt zasadit do potřebných souvislostí. Jedinec se náhle jevil jako výslednice nadřazených společenských sil, které se díky epickým postupům podařilo zobrazit v celé jejich komplexnosti. Druhou možností byla lyrizace dramatu, jež naopak vedla k výrazné subjektivizaci dramatického konfliktu, který se přesunul z oblasti mezilidské interakce do uzavřeného nitra figur. Toto zvnitřnění konfliktu vedlo k posílení monologické tendence v dialogu, což můžeme vidět například u Čechova. Tento ruský dramatik patří spolu s Ibsenem či Strindbergem k prvním autorům, jež se pokoušeli řešit krizi dramatické formy pomocí lyrických nebo epických postupů.

Čechovovi, Ibsenovi i Strindbergovi se nicméně podařilo i přes lyrizující a epizující tendence tradiční dramatickou formu vnějškově zachovat. Mnoho autorů 20. století ovšem na krizi dramatické formy reagovalo tak, že své texty přizpůsobili novým obsahům také pomocí nejrůznějších inovativních postupů, jež dramatickou formu takřka dekonstruktivisticky přetvářely. Jde například o epickou dramaturgii (zejména Brechtovu či Wilderovu), subjektivní tvorbu expresionistickou nebo rozličné metadramatické pokusy 20. století (Pirandello). Podle Pavla Janouška všechny inovativní proudy dramaturgie 20. století spojuje tendence k tzv.

subjektivizaci dramatu. Nové hry narušují objektivitu absolutní dramatické formy tím, že do „strukturní i významové roviny dramatického textu proniká nejrůznějšími cestami – záměrně i nezáměrně – interní autorský (a v důsledku i divákův) subjekt.“<sup>135</sup> Drama se tak v průběhu 20. století vlastně přibližuje epice a lyrice, tedy literárním druhům, s kterými je existence interního autorského subjektu neodmyslitelně spjata. Epické postupy například do dramatiky vnášejí vypravěčský princip, který poukazuje na skutečnost, že zobrazený děj je pouze fiktivní konstrukcí vytvořenou autorským subjektem.

Gerda Poschmann ve své knize dokazuje, že postdramatická estetika v mnohém čerpá z metadramatických, epických a lyrických tendencí, jež se staly odpovědí na krizi dramatické formy. Domnívám se proto, že postdramatické divadelní texty lze v kontextu Szondiho úvah vnímat jako pokračování pokusů o řešení této krize. Postmoderní doba ostatně krizi mezilidské komunikace a mezilidských vztahů nevyřešila, naopak ji ještě více prohloubila, neboť definitivně zpochybnila existenci jediné pravdy, kterou nahradila pluralitou významů. Pokusy o přizpůsobení dramatické formy aktuálním obsahům tak vyústily v dekonstrukci či úplnou destrukci této formy v postdramatických divadelních textech.

Poschmann nicméně nechápe postdramatickou poetiku jako estetickou maximu nových textů. Ve své dizertaci vytváří klasifikační systém, jenž je schopen pojmut nejen rozmanité postdramatické typy textů vytvořených pro divadlo, ale také hry, jež setrvávají u dramatické poetiky. Obě tyto skupiny textů přitom mohou pracovat s dramatickou formou. Rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že nedramatické (postdramatické) divadelní texty využívají tuto formu kriticky, zatímco texty dramatické ji bez větších výhrad přijímají.

Texty kriticky nakládající s dramatickou formou mají společné, že oslabují tradiční dramatickou teatralitu ve prospěch teatrality analytické, a touto metodou upozorňují na problematické aspekty dramatické formy. Čtenář si začíná uvědomovat vnitřní zákonitosti této formy, a díky tomu o ní může kriticky uvažovat. Smysl těchto textů již nelze odvodit pouze na základě událostí zobrazených ve vnitřním komunikačním systému. Nedramatické hry naopak kladou důraz na komunikační systém vnější, jelikož vedou diváka k tomu, aby reflektoval nejen jejich obsah, ale také formální aspekty. Toho lze dosáhnout

---

<sup>135</sup> P. JANOUŠEK. *Rozměry dramatu*, s. 63

především pomocí zcizovacích efektů, které odhalují dění v rámci vnitřního komunikačního systému jako pouhou fikci.

Texty, jež nakládají s dramatickou formou kriticky, tudíž v mnohém navazují na poetiku Brechtova epického divadla. Brechtovské zcizující efekty ovšem mohly plnit svou funkci pouze tehdy, tvořil-li základ hry příběh jednajících figur, který mohl být na odpovídajících místech zcizen. Kdyby nebylo příběhu (tedy fabule), nebylo by co zcizovat, a divák by tak neměl příležitost rozvíjet svůj kritický pohled na zobrazenou problematiku.

„Kritické“ texty ovšem dekonstruuji reprezentační princip mnohem důsledněji než Brechtovy hry. V mnoha případech ani nevytvářejí představu komplexního fikčního světa či jednajících lidských subjektů. Recipient totiž nemá zaujmout kritický postoj k zobrazenému příběhu, ale přímo k dramatické formě, která již nedokáže plnit své tradiční funkce, neboť již neodpovídá aktuálním obsahům. Brechtova role v dalším vývoji od dramatu k divadelnímu textu je nicméně zásadní, protože zpopularizoval využití analytické teatrality, z níž dále těžila postdramatická poetika.<sup>136</sup> Na tomto příkladu vidíme, že postdramatické tendence ke kritickému využití dramatické formy lze tudíž chápat jako pokračování – a vyústění – krize dramatu, jež započala již na konci 19. století.

Skupinu „kritických“ divadelních textů Poschmann rozčleňuje na tři podskupiny: na metadramata tematizující dramatickou formu, dále na texty, které propůjčují dramatické formě jiné funkce, a nakonec také na hry, jež dramatickou formu zevnitř rozkládají. Charakteristika těchto tří podskupin divadelních textů je pro tuto diplomovou práci obzvláště zajímavá, neboť tvorba Rolanda Schimmelpfenniga se z velké části pohybuje právě v oblasti kritického využití dramatické formy, jak později prokážu v jednotlivých textových analýzách. Pojdme se proto podívat blíže na to, jak Gerda Poschmann tyto tři klasifikační podskupiny definuje.

---

<sup>136</sup> Jak uvádím ve své bakalářské práci, která se věnuje epickým postupům ve hrách Rolanda Schimmelpfenniga: *„Pro další vývoj divadla je zásadní, že se Brechtovské epické divadlo vizionářsky přiblížilo postdramatické estetice, a to zejména posílením jevištní přítomnosti herce a specifickým způsobem předvádění ozřejmujícím samotný divadelní proces. Svým důrazem na fabuli, jednání postav, celistvý dramatický děj a mimezi si ovšem Brechtovy hry definitivně podržely charakter klasického dramatu, přestože se proti němu autor zamýšlel co nejdůsledněji vymezit.“* In: P. ZACHATÁ. *Epické principy ve vybraných hrách Rolanda Schimmelpfenniga v kontextu Brechtova epického divadla*, s. 64

## 8.1 Metadramata tematizující dramatickou formu

Ze skupiny kritických textů s dramatickou formou nejméně polemizují divadelní texty, jež ji tematizují pomocí metadramatických postupů. Metadrama definuje Poschmann jako divadelní text, jenž „činí z konstrukčních principů dramatu a jejich možného účinku své explicitní téma, čímž tematizuje i vlastní princip divadelní reprezentace.“<sup>137</sup> Tyto texty tudíž pracují s autoreflexivní, analytickou teatralitou. „Kritika“ dramatické formy se v tomto případě soustředí především na dramatické principy figurace a narace, konkrétně na fakt, že nejsou schopny pojmout skutečnost v celé její šíři a složitosti. Tyto texty záměrně ponechávají v zobrazovaném příběhu mnoho míst nedourčenosti a nevyhýbají se ani protichůdným informacím. Pomocí techniky divadla na divadle je fikční svět hry odhalen jako pouhá konstrukce vytvořená autorským subjektem. Z textů Rolanda Schimmelpfenniga tematizují estetiku dramatické reprezentace především texty *Říše zvířat* (*Das Reich der Tiere*, 2007), *Dívka v jarních šatech nemá práci* (*Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid*, 1996) a *Tenkrát v máji* (*Vor langer Zeit im Mai*, 2000). Všem třem textům se budu věnovat v analytické části.

## 8.2 Texty, jež propůjčují dramatické formě jiné funkce

U textů z druhé podskupiny je zásadní, že dramatickou formu zcela zbavují její stěžejní funkce, totiž schopnosti vytvořit představu komplexního fikčního světa a zobrazit příběh lidských individuů: „*Tím, že tyto texty obsahují někdy sotva patrné, někdy ovšem nepřehlédnutelné překážky a slepé uličky (například mnohoznačnost postav nebo jednání), které zabraňují porozumění, je sabotován základní princip reprezentace.*“<sup>138</sup> Ačkoliv figurace a narace jsou formálně zachovány, nepodílejí se rozhodujícím způsobem na vytváření významu, a tradiční dramatická teatralita tak podle Poschmann „vypovídá o své vlastní nedostatečnosti.“<sup>139</sup> Nahrazuje ji teatralita analytická, neboť pro funkčnost těchto textů není zásadní dění ve vnitřním komunikačním systému, pozornost se obrací na komunikační systém vnější.

---

<sup>137</sup> G. POSCHMANN. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, s. 107

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 129

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 129

Účinek textů z této skupiny není založen na tom, co zobrazené dění znamená, ale v tom, jak tyto texty působí na čtenáře (potenciálního diváka) pomocí strategií odvozených nikoliv od dramatické, ale od analytické teatrality: „*Zpochybňování funkce dramatické formy spočívá v tom, že se autorky a autoři zdráhají vyprávět pouze jeden příběh. Místo toto pracují jen s náznaky, dílčími prvky a fragmenty, s jejichž mnohočetností se publikum musí samo vyrovnat.*“<sup>140</sup> Poetika těchto textů tkví v tom, že recipientovi neumožňují, aby našel jejich smysl pomocí zavedených, tradičních metod analýzy dramatu spoléhajících se na pochopení kauzálně spjatých událostí odehrávajících se ve vnitřním komunikačním systému a na odhalení motivací postav. Tyto snahy musí naopak zákonitě ztroskotat, a recipient je pak veden k hledání nových možností rozkrývání významu. Slovy Poschmann: „*Zpochybňování konvenčního způsobu vnímání se zdá být hlavním cílem těch divadelních textů, jež tematizují problematické aspekty lidského vnímání a poznání, a to i v rámci fikce (ať už explicitně, nebo metaforicky, například prostřednictvím výstupů slepých postav).*“<sup>141</sup>

Dramaturgická analýza těchto textů se tudíž musí soustředit především na jejich formu, nikoliv na zobrazený příběh, ale také na to, jak tato forma může působit na potenciálního diváka. Je tudíž nutné zohlednit také diváckou recepci během možných inscenací textu, což může být u nových textů, jež ještě nebyly inscenovány, poměrně obtížný úkol.

Do této skupiny bychom mohli zařadit Schimmelpfennigův metadramatický text *Dívka v jarních šatech nemá práci*, jelikož nepracuje pouze s metadramatickou tematizací dramatické formy, ale také s dekonstrukcí fikčního světa a dramatických figur. Kvůli mnohým momentům nedourčenosti a protichůdným informacím, jež hra obsahuje, si čtenář nedokáže vytvořit uspokojivou představu o fiktivním dění v rámci komunikačního systému. Právě tato nemožnost konstrukce jednotného významu recipienta vede k reflexi omezených možností dramatické formy, potažmo principu dramatické reprezentace.

Mezi hry, které dramatickou formu sice zachovávají, ale zároveň posilují roli vnějšího komunikačního systému a analytické teatrality, patří také *Žena z dřívějšíka*. Jak jsem zmínila v kapitole o časoprostoru nedramatických divadelních textů, tato hra recipienta vede k tomu, aby se aktivně podílel na vytváření

---

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 129

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 130

výsledného významu tím, že si jednotlivé scény poskládá ve smysluplný celek. Autor nicméně pomocí přesných časoprostorových údajů ve scénických poznámkách na začátku každého obrazu zajišťuje, že recipient dokáže fabuli velice přesně rekonstruovat. Výsledný význam textu tudíž spočívá na reprezentačním principu: jedná se o médeiovský příběh ženy, která po svém bývalém milenci vyžaduje věčnou lásku.

### 8.3 Texty rozkládající dramatickou formu zevnitř

Kapitole o textech, jež dramatickou formu zevnitř rozkládají, náleží v publikaci Gerdy Poschmann podtitul *Jazyk jakožto hlavní představitel* (Sprache als Hauptdarsteller). Pro divadelní texty ze třetí podskupiny je totiž typické, že nepracují ani tolik s reflexí strategií dramatického zobrazení, ale spíše analyzují samotný jazyk a jeho kvality. Tyto texty se zabývají otázkou, do jaké míry je jazyk jakožto znak-symbol schopen zobrazit skutečnost. V první řadě není tudíž kritizována přímo dramatická forma a její zobrazující funkce, ale spíše jeden její konkrétní aspekt, totiž dramatická řeč jakožto ústřední nositel zpráv o postavách a fikčním světě. Vzhledem k nedůvěře ve sdělnou funkci jazyka autoři zdůrazňují jeho poetickou funkci, pracují tedy zejména s bezprostřední teatralitou textu. Autoři samozřejmě počítají s tím, že jejich text bude vyřčen nahlas, a proto výrazně pracují s rytmem a dalšími hudebními kvalitami jazykového výrazu. Tyto texty postupují v kritice dramatické formy mnohem dále než texty z dvou předchozích podskupin, neboť „vnitřní komunikační systém zcela upozadují ve prospěch jeho materiálu – řeči.“<sup>142</sup>

Ze Schimmelpfennigových textů bychom do této skupiny mohli zařadit snad jen netradiční divadelní skladbu pro dva herecké hlasy *Nabídka a poptávka* (Angebot und Nachfrage, 2002). Dramatický dialog je v této hře nahrazen dvěma vnitřními monology, jejichž mluvčími jsou dle autorské poznámky životní partneři Ruby a Josef. Rozsáhlé textové plochy, které jako by bezprostředně zachycovaly proud vědomí dvojice figur, tvoří různorodou koláž vzpomínek, úvah, popisů a bezprostředních impresí. Josef například hovoří o koloběhu vody, o pravěkých lovcích, o nepřeberné nabídce zboží v supermarketu, o katastrofických scénách z filmů, o autech.

---

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 179

Mluvený text se často omezuje na monotónní vyjmenování různých produktů, například názvů rtěnek, typů aut a podobně, což působí, jako by vnějškové vjemy protagonisty zcela pohltily. Fragmenty jakéhokoliv děje, jednání či dialogu problesknou houštinou slov jen výjimečně. Řeč figur se vyvazuje ze své závislosti na situaci, přestává být nositelem zprávy o fikčním světě, a to dokonce i o vnitřním světě postav. Nezkrotný řečový proud jako by své mluvčí zcela opanoval, uvěznil je v nikdy nekončícím okamžiku, kdy jedna myšlenka střídá druhou v nekonečném proudu asociací.

V obou monologických proudech lze přitom nalézt mnoho shodných motivů, které záplavě impresí propůjčují jednotící téma. *Nabídka a poptávka* je totiž snovou divadelní básní v próze, jejíž zbytnělé textové plochy odráží zahlcení současného světa konzumní kulturou. Ve světě plném nejrůznějších produktů, neodbytných reklam a populárního umění, které na člověka útočí na každém rohu, člověk ztrácí sám sebe, a stává se podobně jako Ruby a Josef pouhou nádobou pro nikdy nekončící proud vjemů.

## 9. KE KLASIFIKACI A VÝBĚRU SCHIMMELPFENNIGOVÝCH TEXTŮ

Klasifikace Schimmelpfennigova obsáhlého díla představuje úkol, který se jen velice obtížně uskutečňuje bez mnohých nepřesností. Ve čtvrté kapitole jsem se věnovala klasifikaci Christine Laudahn, jež se pokusila Schimmelpfennigovy texty rozřadit podle toho, jak se vyvíjel jeho autorský rukopis. Dělení Laudahn je problematické především proto, že směřuje několik různých kritérií. Prvotní kritérium představuje doba vzniku jednotlivých textů. Laudahn rozlišuje tři různá časová období, která se podle ní vyznačují odlišnými formálními či obsahovými kvalitami. Zatímco první období, jež zahrnuje autorovu tvorbu v 90. letech, teoretická popisuje na základě tematických znaků a formě se vyhýbá, na krátkém postdramatickém období (texty napsané kolem roku 2000) si všímá hlavně (postdramatické) formy. Třetímu období se vzhledem k cíli své práce věnuje nejdetailněji, a proto nepomíná ani formální, ani obsahové znaky. Kvůli této nedůslednosti při výběru kritérií, podle nichž texty rozřazuje, se Laudahn dopouští některých nepřesných závěrů. Ve čtvrté kapitole jsem například narazila na problém, že text *Dívka v jarních šatech nemá práci* z roku 1996 lze na základě tematicko-motivických prvků zařadit do první, tradiční fáze autorovy tvorby, zatímco na základě jeho experimentální formy spíše do fáze druhé – postdramatické.

I texty z třetího, zralého období (jež podle Laudahn začíná v roce 2001) lze dále dělit podle toho, zda inklinují spíše k postdramatické, či naopak dramatické estetice. Když vedle sebe postavíme například texty *Push Up 1-3* (2001) a hru *Zlatý drak* (*Der goldene Drache*, 2009), bezpochyby se nad jejich zařazením do stejné kategorie přinejmenším pozastavíme, neboť z hlediska formálního nalezneme jen minimum společných znaků. Zatímco první text je napsaný v dialogu a tradiční dramatickou formu nijak výrazněji nenarušuje, v textu *Zlatý drak* autor dialog takřka úplně nahrazuje narativní formou mluveného textu. Hra tak působí velmi postdramaticky. Obě hry se přitom zabývají vypjatým individualismem současného světa, který vede k devalvaci tradičních hodnot, jako je rodina nebo partnerská láska. Od roku 2001 ovšem Schimmelpfennig zpracovává tolik diametrálně odlišných námětů, že nelze tematickou podobnost považovat za stěžejní důvod k zařazení textů do stejné skupiny.

Domnívám se, že v případě členění rozsáhlého Schimmelpfennigova díla čítajícího takřka čtyřicet textů (počítáme-li i rozhlasovou tvorbu a adaptace nedivadelních



předloh) je vhodnější upřednostnit jejich formální tendence nad tematickými, chceme-li se dopracovat k adekvátní klasifikaci. Na formální prvky bychom měli klást důraz i vzhledem k dnešní teoretické diskuzi zabývající se otázkou, zda se současné texty skutečně navracejí ke klasičtější dramatické formě. Striktní dělení Ch. Laudahn na tři přesně ohraničená časová období je nutné přehodnotit, jelikož tento typ klasifikace často potlačuje individuální (nejčastěji formální) zvláštnosti textů na úkor přehledného rozřazení do malého počtu skupin podle toho, jak se údajně vyvíjela autorská poetika. Schimmelpfennigova tvorba je ovšem z hlediska proměn tvůrčích postupů značně nepředvídatelná. Autor se od formálních experimentů často navrácí ke klasičtějším dramatickým postupům, a tak například v roce 2008 vzniká text *Návštěva u otce* (Besuch bei dem Vater) pracující s tradiční dramatickou formou,<sup>143</sup> ale vedle něj také postdramaticky básnivá kompozice *Tady a teď* (*Hier und Jetzt*), která dialog nahrazuje lyrizovanou narativní formou mluveného textu. Navíc lze jen těžko předvídat, kam se autorova tvorba ještě vyvine.

Tato práce se proto neřídí podle klasifikace Christine Laudahn. Texty, jež budou podrobeny formální analýze, nebyly zvoleny s ohledem na tři chronologicky vymezené tvůrčí fáze, jež Laudahn definuje. Jelikož se práce zaměřuje především na propojování postdramatických a dramatických postupů v díle Rolanda Schimmelpfenniga, stala se hlavním předmětem výzkumu formální stránka autorovy tvorby. Zohledněny budou zejména ty hry, v nichž autor kombinuje estetiku dramatického a nedramatického divadelního textu.

Při výběru textů mi napomohla také 8. kapitola této práce, v níž jsem se věnovala klasifikaci divadelních textů, kterou vypracovala Gerda Poschmann. Ukázalo se, že kombinací postdramatické a dramatické poetiky se nejvíce vyznačuje skupina textů, již Poschmann pojmenovává pomocí hesla „kritické využití dramatické formy.“ Do této skupiny náleží texty, které různou měrou zpochybňují či dekonstruují princip dramatické reprezentace, a to zejména pomocí metod analytické teatrality.

V 8. kapitole jsem mezi texty kriticky nakládající s dramatickou formou zařadila metadramata *Říše zvířat*, *Tenkrát v máji* a *Dívka v jarních šatech nemá práci*. Poslední text bylo možné zároveň umístit do druhé podskupiny, tedy mezi texty

---

<sup>143</sup> V *Návštěvě u otce* Schimmelpfennig ovšem výrazně pracuje s intertextualitou (zejména v rovině přímých či nepřímých citací), což tento text opět přibližuje postdramatické poetice.

propůjčující dramatické formě nové funkce. Sem jsem také zařadila hru *Žena z dřívějška*, ačkoliv se ukázalo, že tento text si i přes dekonstruktivistické tendence zachovává status dramatu. Znaky třetí podskupiny nedramatických textů, jež rozkládají dramatickou formu zevnitř, disponoval text *Nabídka a poptávka*.

Jak toto shrnutí ukazuje, klasifikace Gerdy Poschmann nebyla schopna pojmut rozsáhlou skupinu textů, do níž patří některé z nejznámějších Schimmelpfennigových her, například *Arabská noc*, *Zlatý drak* nebo *Létající dítě*. Tyto texty bezpochyby dekonstruuji dramatickou formu pomocí různých nedramatických postupů, což je vřazuje do kategorie kritického využití dramatické formy. Žádná ze tří podskupin této kategorie se nicméně neukázala jako vhodná pro zařazení těchto autorových nejvíce uváděných titulů. Dle mého názoru přitom jde o nejnovativnější část Schimmelpfennigovy tvorby, protože v těchto textech autor velice netradičně propojuje dramatické a nedramatické postupy, a neustále se tak pohybuje na hranici mezi dramatickým principem reprezentace a postdramatickými formami divadelního textu pracujícími s autoreflexivní analytickou teatralitou.

Pro tyto texty je typické především to, že dramatickou formu narušují narativními postupy a z figur činí vypravěče. Dialog tedy dekonstruuji mnohem přímočařeji než kritické texty, kterými se zabývá Poschmann. U her, které německá teoretička analyzuje, tvoří dramatická forma jakousi slupku, která vnějškově zastírá dekonstruktivistické síly, které působí uvnitř textu a zpochybňují funkčnost dramatické teatrality a principu dramatické reprezentace. Přestože zobrazení fikčního světa a fiktivních osob obsahuje mnohé trhliny a nejasnosti, figurace a narace jsou vnějškově zachovány.

Schimmelpfennigovy hry ovšem dramatickou formu dekonstruuji mnohem explicitněji, protože ji kontaminují cizorodými postupy epické literatury. Vzhledem k narativní formě her není ani vnějškové zachování principu dramatické reprezentace možné, protože o jednání figur, o fikčním světě a o ději se pouze referuje. O dramatické figuraci a naraci tak vlastně nemůžeme mluvit, jelikož během potenciální inscenace nevzniká představa fikčního světa a dramatických osob na základě přímého předvedení herci, ale „pouze“ na základě epického popisu. Celková struktura hry tak zdůrazňuje existenci interního autorského subjektu, který popsany fiktivní děj zkonstruoval. Jedním z úkolů analytické části bude prozkoumat, jaké důsledky má tato dekonstrukce dramatické formy pomocí narativních postupů pro strukturální kategorie mluveného a přídavného textu,

figury, fikčního světa a časoprostoru. Zabývat se budu také otázkou, jak autor v těchto textech pracuje s analytickou teatralitou.

Na základě předběžného rozboru jsem zvolila čtveřici textů, z nichž každý představuje originální kombinaci postdramatických a dramatických postupů:

Hra *Říše zvířat* (*Das Reich der Tiere*, 2007) může být mému výzkumu přínosná především proto, že kombinuje tradiční dramatické dialogické pasáže s dlouhými, ohraničenými textovými úseky epického charakteru. I přes toto zjevné narušování dramatické formy nicméně dokáže recipientovi zprostředkovat srozumitelný a překvapivě dramatický příběh.

Budu se také věnovat jedné z nejvíce inscenovaných Schimmelpfennigových her, kterou je *Zlatý drak* (*Der Goldene Drache*, 2009). Tento oceňovaný text<sup>144</sup> velice invenčním způsobem dekonstruuje dramatickou formu, a to prostřednictvím epických postupů. Autor z figur činí vypravěče, de facto tedy odosobněné nositele textu, kteří nám zprostředkují příběh někoho jiného. Rovněž využívá rozličné dekonstruktivistické filmové postupy, především techniku simultánní montáže a detailního záběru. Schimmelpfennig v této hře posunuje narativní poetiku svých textů, která našla svůj první výraz ve hře *Arabská noc*, ještě o krok blíže směrem k postdramatické estetice.

Text *Dívka v jarních šatech nemá práci* (*Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid*, 1996) naopak dramatickou formu bez sebemenšího narušení zachovává. Ovšem pokud se hru budeme pokoušet analyzovat jako tradiční drama, zaskočí nás, jaký odpor nám klade, když se v ní snažíme nalézt smysluplný příběh či psychologicky věrohodné motivace postav.

Dadaisticky laděná revue *Tenkrát v máji* (*Vor langer Zeit im Mai*, 2000) se dialogu na rozdíl od předchozího textu takřka zcela zříká. Propůjčuje tudíž zcela rozhodující postavení vrstvě přídavného textu, která bývá někdy považována za druhotnou. Analytická část prozkoumá, jaké důsledky má tato převaha scénických poznámek nad dialogem pro reprezentační princip.

Výběr her odráží rozrůzněnost Schimmelpfennigovy poetiky, která se pohybuje na celé škále možností vymezené na jedné straně klasickou dramatickou formou a na straně druhé čistě postdramatickými (nedramatickými) formami textu. Záměrně jsem zvolila texty s co nejmenšími formálními podobnostmi, neboť si ve své práci

---

<sup>144</sup> Inscenace *Zlatého draka*, již ve vídeňském Burgtheateru režíroval sám Schimmelpfennig, získala hlavní cenu v roce 2010 na festivalu v Mülheimu.

kladu za cíl poskytnout co nejkomplexnější rozbor toho, jak Schimmelpfennig kombinuje nejrůznější tvůrčí postupy specifické buďto pro dramatickou, nebo postdramatickou formu textu. V rámci rozboru této čtveřice textů tedy bude možné analyzovat rozličné tvůrčí postupy, pomocí nichž lze kriticky dekonstruovat dramatickou formu.

## 10. ŘÍŠE ZVÍŘAT

Ve hře *Říše zvířat* (Das Reich der Tiere) z roku 2007 se Roland Schimmelpfennig zabývá kritickou situací herců, kterým hrozí ztráta pracovního místa kvůli derniéře divadelní show, v níž několik let účinkovali. Divadelní prostředí se tak stává hlavním tématem hry, což z *Říše zvířat* činí jedno z nejvýraznějších metadramat, které autor dosud vytvořil. Hra tematicky navazuje na text *Dívka v jarních šatech nemá práci*, jehož analýzou se budu rovněž zabývat. Text je zároveň druhou částí takzvané *Trilogie zvířat*, do níž patří ještě hry *Návštěva u otce* (první díl) a *Konec a začátek* (poslední díl). Tyto hry sdílí některé postavy (figury Petra a jeho nevlastní sestry Isabel se objeví ve všech částech trilogie), ale také téma selhání hlavních hrdinů. Žádné z figur se nedaří dosáhnout vytčených pracovních ani osobních cílů, selhání je paralyzuje, a jejich život tak nakonec ustrne na mrtvém bodě, z něž nevede žádné východisko. Všechny části *Trilogie zvířat* rovněž propojuje výrazná intertextualita. V replikách figur se často setkáváme s motivy, které zpravidla odkazují k dalším částem trilogie, někdy však dokonce i k ostatním autorovým hrám.<sup>145</sup>

Metadivadelní postupy jsou nicméně charakteristické pouze pro prostřední část trilogie. Aby autor zdůraznil ústřední téma *Říše zvířat* a posílil metadivadelnost hry, pracuje s metodou divadla na divadle. Text zobrazuje nejen napjaté zákulisní vztahy mezi herci, ale také scény ze stejnojmenného divadelního představení, v němž pětice hrdinů účinkuje. Jde o jevištní bajku vyprávějící o zániku říše zvířat. Ačkoliv jsou tyto části hry pojaty jako divadlo na divadle, evokuje jejich narativní forma spíše epickou literaturu než dramatický text. Mluvený text hry se tudíž skládá ze dvou kontrastních vrstev. Jednu tvoří především dialogy, které spolu protagonisté vedou v zákulisí divadla i jinde, a kromě nich také monology jednotlivých aktérů. Mezi dialogické a monologické části mluveného textu, které zachovávají tradiční dramatickou formu, je ovšem vklíněno alegorické vyprávění. Další oddíly této analýzy se budou zabývat zejména tím, jaký vliv mají tyto narativní pasáže na celkovou poetiku hry.

---

<sup>145</sup> Jeden z protagonistů *Říše zvířat*, herec Frankie, například účinkuje v reklamě, jejíž koncept vymyslela Patricie, hrdinka hry *Push-Up 1-3*. (Ačkoliv v textu někteří Patriciini kolegové naznačují, že její nápad nebyl původní.)

## 10.1 Divadlo jako hlavní téma hry

Metoda divadla na divadle autorovi slouží nejen k formálnímu ozvláštnění hry, ale také k rozvinutí jejího ústředního tématu. Spektakulární hudebně-divadelní produkce *Říše zvířat* se v textu stane symbolem pro všechny stinné stránky komerčního divadelního provozu, které brání protagonistům v naplnění jejich cílů. Tato show totiž není žádným kvalitním uměleckým počinem, který by stimuloval tvůrčí schopnosti herců. Jejich herecké výkony jsou naopak zcela zastíněny nákladnými zvířecími maskami, které kromě talentu nemilosrdně pohlcují i osobní identitu protagonistů. Po sejmutí masek se stávají bezejmennými tvářemi, které si ani jejich vlastní zaměstnavatelé nedokážou správně zařadit. Všichni proto touží po lepší pracovní příležitosti, jenže *Říše zvířat* jim alespoň zaručuje pravidelný plat, takže nikdo produkci dobrovolně neopustí.

Jednoho dne se ale divadlem začne šířit informace, že tato show, která některé z protagonistů živila celých šest let, spěje k derniéře. Jediným řešením, jak se vyhnout ztrátě pracovního místa, je získat místo v připravované inscenaci s názvem *Zahrada věcí*. Pětice zoufalých herců se nakonec přenesse i přes to, že titul nabízí ještě mnohem pochybnější – a také více ponižující – role než *Říše zvířat*. Vystupují v něm totiž výhradně oživé potraviny (volské oko či kečup) anebo kuchyňské náčiní (toustovač a mlýnek na pepř). Herci ovšem brzy zjistí, že běžné metody, jako je například pracovní pohovor, na získání místa zdaleka nestačí. Jedna z hrdinek, herečka Isabel, v jednom z obrazů hry popisuje svou negativní zkušenost s pracovním interview, které absolvovala. Paradoxní je, že lidé z vedení divadla ji podle všeho vůbec nepoznali, ačkoliv účinkuje v jejich show:

*Ona mě nepoznala. Co znamená jednájí nejednájí, ona mě nepoznala, co znamená jednájí nejednájí, ona ani neví, že tady pracuju. A copak jste dělala v posledních letech, zeptala se mě.*

*Jak to myslíte-*

*No, co jste v posledních letech dělala –*

*Ale vždyť mě musíte znát, máte moji smlouvu – přece víte, co jsem dělala v posledních letech, ženetku tečkovanou, cibetkovitou šelmu, tu jsem v posledních*

*letech dělala. V téhle šou. Ráda bych věděla, kam až to půjde dál. Nevím, co přijde.*<sup>146</sup>

Všudypřítomná nejistota nakonec přiměje herce Frankieho, aby přikročil k poněkud ponižujícímu řešení. Na jednom večírku ukradne Chrisovi, režisérovi *Zahrady věcí*, batoh s telefonem, peněženkou i hotelovým klíčem. Oceňovanému umělci tedy nezbyvá nic jiného než se na noc ubytovat u Frankieho doma. Herec je odhodlán ze situace vytěžit co nejvíc, a proto režisérovi nakonec velice nedůstojným způsobem vnutí svoje telefonní číslo, ačkoliv Chris jen před několika okamžiky otevřeně zkritizoval jeho herecké schopnosti. Ponižující akce se nicméně Frankiemu nakonec vyplatí. Chris mu sice nenabídne roli v *Zahradě věcí*, ale natočí s ním v New Yorku kratičký reklamní spot. Frankieho obličej tak na dlouhou dobu opanuje všechny televizní obrazovky v zemi, možná i na světě.

Schimmelpfennig prostřednictvím osudů pětice herců odhaluje, že v divadelním podnikání vládne stejný konkurenční boj jako v jiných pracovních odvětvích. Chladné vztahy, které v divadelní branži panují, dobře zobrazuje dějová linie věnovaná herečce Sandře. Sandra otěhotněla, a proto přestala v *Říši zvířat* na pouhých deset měsíců účinkovat. Po návratu do práce ji nicméně nikdo nevíta, ani se nezeptá na dítě. Dokonce se zdá, že si její kolegové budto vůbec nevšimli, že odešla, nebo na ni za necelý rok stačili úplně zapomenout. Nezaregistruje ji dokonce ani Petr, s kterým podle všeho po nezávazné známosti otěhotněla. Ten ovšem Sandřin návrat do práce po představení okomentuje především s velkou dávkou bezcitného sexismu:

*U vodního pramene jsem si pomyslel: co se týče prdelky: jo, jo, bylo by to docela dobře možný, stála by za hřích.*

Krátká pauza

*U vodního pramene, když se s ostatními tak nakláněla, aby se napila, pomyslel jsem si: to je ale prdelka. Ahoj, prdelko. A prdelku si nemaskuje, zůstává stejná. Jako vždycky.*<sup>147</sup>

Petr tvoří spolu s Frankiem ústřední dvojici protagonistů, jejichž přátelství nenávratně ovlivní konkurenční boj, který vyvolá zpráva o derniéře *Říše zvířat*. Řevnivost mezi oběma muži se zrcadlí i v jejich rolích: Petr hraje Lva, který je

---

<sup>146</sup> SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Říše zvířat*. Přel. Radka Denemarková. Elektronická verze. 2007, s. 6

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 10

hlavním konkurentem Zebry představované Frankiem. V průběhu hry se nicméně dozvíáme, že Petr dostal místo v této show jenom díky Frankiemu. To je hlavním zdrojem napětí mezi oběma muži, protože egoistický a cílevědomý Petr nesnese pocit, že je Frankiemu něco dlužen, zatímco nejistý Frankie na Petra žárlí, jelikož Lev je divácky vděčnější rolí.

Oba muže ovšem spojuje touha uvést na scénu projekt, který společně vypracovali, a vymanit se tak ze závislosti na *Říši zvířat*. Jenže Petr nakonec začne jednat na vlastní pěst. Vydává projekt za svůj vlastní nápad a snaží se pro něj získat ostatní herce. Jeden z nich, Dirk, si dokonce za nehorázné peníze koupí vstupenku na snobský večírek, kde se mu podaří vnutit projekt jednomu z producentů. Lež však Petra nakonec dostihne, protože producent požaduje, aby v inscenaci hrála nějaká známá tvář – například Frankie, který se díky reklamě proslavil:

PETR Frankie dělal šest let zebra a teď si nosí v televizi v náručí nějakou ženskou přes kaluž. Ve dvacetisekundovém reklamním spotu.

DIRK To je fuk – jde o ksicht

PETR Frankie neumí vůbec nic.

DIRK Ale ten člověk si myslí, že to potřebuje někoho, kdo lidi přitáhne. Někoho, koho znají i v zahraničí – říká, že to bez Frankieho nepůjde.

*Krátká pauza.*

Bez Frankieho nejde nic.<sup>148</sup>

Osudy jednotlivých herců tak vypovídají o nevyzpytatelnosti divadelního řemesla, v němž si nemohou být jistí ani ti, kteří už to někam dotáhli. Fakt, že největšího úspěchu nakonec dosáhne Frankie díky kratičké televizní reklamě, jako by navíc naznačoval, že profese divadelního herce dnes již nikomu hvězdnou slávu přinést nemůže. Úspěch nezávisí na talentu jednotlivce, ale na schopnosti urvat si pro sebe tu nejlukrativnější nabídku.

Snahy pětice hrdinů o získání nové role v *Zahradě věcí* se jeví o to ubožejší, že se jedná zřejmě o velice pofidérní titul, v němž budou herecké výkony zcela pohlceny neforemnými kostýmy – a spolu s nimi i lidská důstojnost protagonistů. Hra tedy zároveň poukazuje k devalvaci hodnot v herecké profesi, potažmo v celém divadelním umění. Pokud se divadlo považuje za pouhý obchodní artikl, hodnota inscenace a hereckých výkonů nespočívá v jejich umělecké kvalitě, ale v počtu

---

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 40-41



prodaných lístků. Inscenace *Zahrady věcí*, v níž mimo jiné vystupuje také značkový kečup, jako by navíc naznačovala, že se z divadla v dnešní době může snadno stát pouhý marketingový nástroj.

## 10.2 Bájná dimenze hry

Příběh pětice herců alegoricky doplňuje bajka o říši zvířat, která je zároveň ztvárněna jako součást stejnojmenné show, v níž protagonisté účinkují. Petr vystupuje jako Lev, Frankie jako Zebra, Dirk jako Marabu, Isabel jako Ženetka a Sandra jako Antilopa. Před každým představením musí herci strávit několik hodin v kostymérně, kde se pracně přetělují do zvířecích rolí nejen pomocí látkových a kožených kostýmů, ale také nalepovacího peří či barev na tělo a obličej. Schimmelpfennig vykresluje náročnou přeměnu Petra a Frankieho ve Lva a Zebru takřka jako rituální ceremonii:

*Svlékají se. Krok za krokem se proměňují ve zvířata: líčí se, pomalovávají těla, oblepují se vlasy a ptačím peřím a srstí. /.../ Jejich pohyby jsou rutinní, při vší té jednoduchosti a jistotě ale obsahují cosi, co lze nazvat hrdostí či sebevědomím. Kvalita a originalita těchto dvou (a ostatně všech následujících) zvířecích kostýmů je při vší střídmosti nesmírně podmanivá. Na konci scény si na hlavu nasadí masky ze dřeva, slámy nebo papíru, aniž by si zakryli obličej. Masky jsou to výrazné, působivé.<sup>149</sup>*

Situace zobrazující dlouhé, soustředěné maskování hrdinů strhává pozornost potenciálního diváka k tělesnosti aktérů (tedy k tělesnosti herců, kteří figury Petra a Frankieho představují) a k materiální stránce jejich přeměny. Publikum může transformaci herce v postavu zakoušet prostřednictvím všech smyslů, jakožto ojedinělý a magický okamžik přerodu. V autorské poznámce pod soupisem osob Schimmelpfennig dokonce apeluje na inscenátory, aby se při tvorbě kostýmů neuchylovali ke karikatuře. Masky zvířat by měly být důstojné a sugestivní, aby podpořily rituálnost herecké přeměny i samotné bajky: „Zvířecí kostýmy by měly být výsledkem invenčních nápadů, které vycházejí z etnologických rešerší. Podněty lze nalézt u původních obyvatel Severní a Jižní Ameriky. Tedy žádný plyš, žádné zesměšňování. Nikdo tu nehraje zvíře tím, že by lezl po čtyřech. [Jde o] Plynulý

---

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 17

*přechod od lidské podoby k bájným bytostem a zvířatům – jak je tomu ve vyobrazení některých egyptských a aztéckých bohů.*"<sup>150</sup>

Vizuální proměna herců v bájně zvířecí postavy, k níž dochází přímo před zraky potenciálních diváků, působí takřka jako kouzelný rituál, během něhož protagonisté skutečně přijmou novou, zvířecí identitu. Přitom se jedná o proměnu čistě technickou, která nevyžaduje od pětice hrdinů žádný veliký herecký talent. Představitelé jsou naopak zcela pohlceni zvířecími postavami, a to jen díky kostýmům. V záplavě líčidel, látky a kůže jako by se ovšem ztratila také individualita všech protagonistů. Z herců se v rámci *Říše zvířat* stávají pouhé nástroje, které perfektně poslouží pro účely show.

V dalším průběhu hry se navíc dozvídáme, jak tyto spektakulární kostýmy těla herců devastují. Dirk si častým strháváním nalepeného peří například rozedřel kůži až do masa. Rány na těle ale samozřejmě symbolizují především rány na duši, které hrdinům účinkování v podřadné produkci způsobilo. I přesto kostýmy k jejich tělům přilnuly tak pevně, až se zdá, že herečtí představitelé za těch několik dlouhých let se svými rolemi téměř srostli. Nyní si je proto musí ze svého těla pracně vyrvat. Vlivem blížící se derniéry si uvědomují, jak pevně jsou tyto role svázány s jejich existencí. Bez účinkování v *Říši zvířat* si neumí svůj život představit, protože show se stala jediným zdrojem jejich obživy.

Bajka do hry ale především vnáší fantaskní, mýtickou dimenzi, v níž se zrcadlí profánnější rovina příběhu.<sup>151</sup> Příběh z africké stepi vypráví o konfliktu mezi Zebrou a Lvem, kteří soupeří o vládu nad říší zvířat. Konflikt v bájně dimenzi se samozřejmě propojuje s napjatou situací uvnitř divadla, kterou způsobila zpráva o blížící se derniéře. Souboj Zebry a Lva odráží spor Petra a Frankieho o to, kdo získá větší díl slávy. Petr dostane ostatní herce (podobně jako Lev všechna zvířata) na svou stranu tak, že jim nabídne výhodné místo – roli ve svém projektu. Sandru Petr i přes své chladné chování po jejím návratu neustále přitahuje, podobně jako Lev Antilopu (ačkoliv tato půvabná zvířata se často stávají lví kořistí). Chování zvířecích hrdinů tak často vypovídá o charakteru jejich hereckých představitelů: Petr je panovačný a bojovný jako Lev, zatímco Frankie je spíše opatrnější a vyhýbá se konfliktům, stejně jako Zebra. Dirk, podobně jako alibistický mrchožrout

---

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 2

<sup>151</sup> S tímto propojením realističtější dějové roviny s bájnými, kouzelnými motivy a pohádkovými chronotopy se ostatně setkáme v mnoha dalších Schimmelpfennigových hrách. Pro autorovu poetiku je tento postup velmi charakteristický.

Marabu, neváhá hrát na obě strany. Sandra je půvabná jako Antilopa a nechá se svést Lvem, zatímco nezávislá Ženetka se připojí ke Lvu, jelikož je spojuje příslušnost ke stejnému rodu – a Isabel je Petrova nevlastní sestra.

Bajka tak vnáší do příběhu herců další významové kontexty. Především pomáhá autorovi zobrazit pracovní vztahy v divadelním prostředí jako destruktivní, animální boj o moc, který nakonec vede k zániku společně vytvářeného díla. Tento dojem ještě posiluje tragický závěr bajky: *„Říše zvířat se poté, co zebra zmizela, proměnila a rozpadla. Měla sice panovníka, ale panovník nepanoval. Pronásledoval ho stín, který ho nikdy neopustil. A tak v říši zvířat zavládlo bláznovství a krvelačnost.”*<sup>152</sup> Stejně jako říše zvířat se rozpadá i sen protagonistů o získání důstojné role, která by jim umožnila seberealizaci v tvůrčím prostředí. Konkurenční boj samozřejmě narušuje také mezilidské vztahy, jak dobře znázorňuje rozpad přátelství mezi Petrem a Frankiem či chladný postoj Petra k Sandře. Díky příběhu o říši zvířat nicméně získávají osudy pětice herců přesah mimo divadelní prostředí, protože bajka zobrazuje boj o moc jakožto celospolečenský problém, který může vést k zániku demokratické společnosti.

Důstojnost bájných zvířat a vznešenost bajky navíc silně kontrastuje s absurditou komerčního divadelního provozu, která z pětice herců činí ponížené vazaly pochybně nastaveného systému hodnot. Zvířecí hrdinové jednají svobodně a hrdě prosazují své zájmy, zatímco lidští protagonisté se nechají ponížovat a vykořisťovat. Komercializace je tak odhalena jako destruktivní síla, jež rozvrací moderní společnost a ohrožuje morální integritu jedince.

### 10.3 Formálně dramatické části hry

Fikční svět hry je tedy tvořen dvěma na první pohled nesouvislými příběhovými rovinami, které autor ovšem umně propojuje prostřednictvím postupu divadla na divadle. Realistický příběh pětice herců se zrcadlí ve fantaskní bajce o říši zvířat. Jde o analogii, která osudy protagonistů doplňuje o další významové kontexty. Každá z těchto příběhových rovin nicméně pojímá mluvený a přídavný text odlišným způsobem. Specifické vyprávěcí formě bajky se budu věnovat v příští kapitole. Nyní se podíváme na to, jakou formální podobu má mluvený a přídavný text těch částí hry, které zobrazují realističtější rovinu příběhu.

---

<sup>152</sup> Tamtéž, s. 36

Příběh pětice herců je zobrazen klasickou dramatickou formou, tedy především prostřednictvím dialogu. Jak ilustruje následující úryvek z textu, konverzace postav se omezuje na velice banální, kusá konstatování, která v rámci jediného obrazu neúnavně setrvávají u stejného tématu. Jednotlivé dialogické výstupy tak obsahují jen velice málo informací, jež by přispívaly k rozvoji narace. Konverzace figur mnohem spíše slouží k vyjádření psychického rozpoložení aktérů, k zobrazení jejich vzájemných vztahů. Apelativní a expresivní jazykové funkce tudíž zaujímají výsadní postavení, jak úryvek také dokládá (zde jasně převládá funkce expresivní):

PETR *zaskočený i podrážděný, znechuceně*

Volské oko – volské oko?

FRANKIE Volské oko – jedno volské oko.

*Pauza.*

PETR *tázavě, znechuceně*

Nebo láhev kečupu?

*Pauza.*

FRANKIE Volské oko a láhev kečupu –

PETR Kečup. Co to má jako být – volské oko a láhev kečupu –

*Krátká pauza. Pokračuje odjinud.*

Toastový chléb –

*Krátká pauza.*

Pepřenka –

*Krátká pauza.*

Co to má jako být - <sup>153</sup>

Jak ukázka také dobře ilustruje, rozhovory figur mají zpravidla velice rychlé tempo, které je způsobeno tím, že jednotlivé repliky často tvoří krátké, neúplné věty. Schimmelpfennig v rámci dialogů rovněž poměrně často pracuje s pauzou. Velice přesně tak reguluje temporytmus dialogu, k čemuž přispívají i další scénické poznámky, které se váží například k tomu, s jakými výrazem či jakým tónem jednotliví aktéři své repliky vyslovují.

---

<sup>153</sup> Tamtéž, s. 3

Ke zpomalení rychlého tempa hry, které navozují svižné slovní výměny mezi jednotlivými aktéry, slouží monology. Schimmelpfennig je v *Říši zvířat* využívá velice často, podobně jako ve hrách *Push Up 1-3* nebo *Návštěva u otce*. Jelikož dialogy postav jsou často značně nicneříkající a obsahují obvykle jen velice málo informací, na jejichž základě by recipient mohl rekonstruovat fikční svět hry, využívá Schimmelpfennig k tomuto účelu monology. Autor s jejich pomocí odhaluje nevyřčené myšlenky hrdinů, což mu umožňuje porovnat jejich vystupování před ostatními s tím, jak se doopravdy cítí a co si ve skutečnosti myslí. Figury mohou prostřednictvím monologů komentovat jednání ostatních, a odhalit tím svůj skutečný postoj k některým událostem. Pomocí monologu se tak například dozvídáme, co si Sandra myslí o chladném přivítání po mateřské dovolené:

## 6.

*Sandra, antilopí žena, sama.*

SANDRA Myslela jsem, po tak dlouhé době, po tolika měsících, po více jak deseti měsících, projdu domem a řeknu lidem ahoj. A řeknu, jak mě těší, že jsem zase tady. Těší mě, že jsem zas tady.

Jak to, ptá se mě.

Jak to –

Jak to, byla jste pryč, byla jste nemocná? Vůbec jsem si nevšimla –

/.../

A nikdo se nezeptá na to dítě.

*Krátká pauza.*

Nikdo se nezeptá na to dítě. Nikdo se nezeptá, co to je, jestli kluk nebo holka. A nikdo se nezeptá, jak se jmenuje.<sup>154</sup>

Jako všechny ostatní monology tvoří i tento samostatný výstup. Na scéně přitom není přítomna žádná další postava, takže se jediným adresátem Sandřiny promluvy stává publikum.<sup>155</sup> V monologu převažuje expresivní jazyková funkce, jelikož v něm hrdinka především vyjadřuje své rozčarování a zklamání kvůli chladnému uvítání. Zároveň se dozvídáme, jak konkrétně kolegové na Sandřin návrat reagovali, což nám pomáhá vytvořit si konkrétnější představu o fikčním světě hry. Sandřino pracoviště je v monologu vykresleno jako chladné, nepřátelské

---

<sup>154</sup> Tamtéž, s. 11

<sup>155</sup> Hrdinka ovšem svá slova směřuje také sama k sobě, což tento reflexivní monolog přibližuje klasickým dramatickým monologům hamletovského typu.

místo, které herečku pohltí jako další bezvýznamnou tvář. Jak můžeme na tomto příkladu vidět, monology v *Říši zvířat* často rozvíjejí naraci mnohem důsledněji než dialog.

Přídavný text Schimmelpfennig v rámci dramatických pasáží využívá podobně jako text mluvený v souladu s běžnými zvyklostmi dramatických textů. Na začátku hry samozřejmě nalezneme soupis postav. Jednotlivé figury autor označuje křestním jménem a uvádí také jejich přibližný věk. Kromě toho zmiňuje role, které aktéři hrají v *Říši zvířat* a v *Zahradě věcí*:

**PETR** herec ve věku kolem pětatřiceti až čtyřiceti let, v rámci Říše zvířat Lev, později Volské oko<sup>156</sup>

Jednotlivé obrazy i všechna tři dějství hry jsou přehledně očíslovány. Na začátku každé scény autor v přídavném textu uvádí figury, které v ní vystupují. Scénické poznámky jsou rovněž využity k dosti konkrétnímu časoprostorovému určení situace a k popisu nonverbálních akcí postav, jak ilustruje následující citace:

*Byt muže ve věku mezi třiceti a čtyřiceti roky, muže, který žije sám. Noc. Nikde nikdo. Je slyšet klíč v zámku. Dveře od bytu se otevírají. Frankie a Chris. Oba přibližně stejně staří. Frankie má u sebe obrovskou sportovní tašku.*<sup>157</sup>

Výše zmíněná scénická poznámka uvozuje jediný obraz hry, který se odehrává mimo divadelní budovu, konkrétně u Frankieho doma. Zřejmě proto je Schimmelpfennig v časoprostorovém určení scény ještě mnohem konkrétnější než v ostatních obrazech. Scénická poznámka navíc působí značně iluzivním dojmem. Vymaňuje děj hry z divadelního prostředí, a zmírňuje tak na několik okamžiků metadivadelnost hry. Obraz, v němž se Frankie snaží získat roli v novém projektu režiséra Chrise, v jistém smyslu tvoří vrchol *Říše zvířat*, neboť se zde v jediné dramatické situaci koncentruje veškeré zoufalství a bezradnost, kterou protagonisté prožívají. Iluzivní řešení scény umožňuje čtenáři, aby se do Frankieho trapné a zoufalé situace lépe vžil.

---

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 2

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 23

## 10.4 Narativní části hry

Paradoxní je, že figury herců se sice musí pomocí nákladných kostýmů a celotělového líčení pracně přetvářet ve zmíněná zvířata, ale v rámci vlastní inscenace (divadla na divadle) de facto zastávají funkci pouhých vypravěčů, kteří v er-formě líčí příběh z africké stepi divákům. Jak můžeme vidět v následující ukázce, mluvený text bajky je sice rozdělen mezi jednotlivé hrdiny (tedy mezi pět zvířecích figur), ale v podstatě si zachovává strukturální znaky epického literárního útvaru. Ani jeden z mluvčích replik bezprostředně nejedná. Všichni o svých činech pouze referují, velice často také popisují skutky ostatních zvířat, jak je vidět v případě promluvy ptáka Marabu. Promluvy Lva a Zebry zase ilustrují, že pokud je v textu přítomna přímá řeč, doprovází jí vždy uvozovací věta, jako v epice:

MARABU Krokodýl rozevívá smrtící, stále chtivější chřtán. Dostihl zebra a lva. Je rozrušený, baží po krvi, bičuje vodu dlouhým ocasem. Když tu najednou: lev jediným máchnutím mocné tlapy krokodýla usmrtí. Krokodýlovo mrtvé tělo klesá do náruče řeky.

LEV Nebýt mě, krokodýl by tě sežral, řekne lev, když dosáhne druhého břehu na zádech zebry.

ZEBRA Nebýt mě, utopil ses. Nebo shořel, odpoví zebra.<sup>158</sup>

To, že zvířecí hrdinové o sobě (prostřednictvím herců) referují v třetí osobě, jako by odráželo téma ztráty identity, které se zračí v osudech lidských protagonistů. Narativní forma bajky jasně odkazuje k existenci autorského subjektu, který příběh vytvořil, což je typickým znakem epiky. Na rozdíl od realističtější příběhové roviny textu je zde princip dramatické reprezentace zcela opominut. Obraz figur a fikčního světa a představa děje jsou vytvořeny nepřímo, na základě epického vyprávění, a proto se zde neuplatňují kategorie dramatické figurace a narace. Jejich pozůstatky nalezneme zejména v krátkých dialogických výměnách, během nichž mohou sugestivně maskovaní herci splývat s představou zvířecích hrdinů. I když je tedy text zdánlivě členěn na jednotlivé promluvy dramatických osob, nemůžeme bajku považovat za útvar dramatický. Z hlediska dramatické formy se jedná o cizorodý epický útvar, který autor vkládá mezi dialogické a monologické pasáže hry.

---

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 8

Přítomnost rozsáhlých epických pasáží má samozřejmě výrazný zcizující efekt. Úryvky z bajky pravidelně narušují realističtější dějovou rovinu zabývající se osudy pětice herců, kterou navíc obohacují o další významové kontexty. Podobně jako v brechtovském divadle se tak recipient nemůže na dlouho nechat vtáhnout do děje, naopak díky alegorické bajce získává odstup od zobrazovaného. Navíc je inspirován ke kritickému uvažování o zobrazené problematice a k promýšlení nejrůznějších souvislostí, které by mu bez bajky zůstaly skryty. Narativní forma pohádkového příběhu samozřejmě také zvýrazňuje odstup mezi figurami herců a jejich metadivadelními rolemi, což vede k dalšímu posílení zcizujícího efektu a k zvýraznění metadivadelnosti bajky. Jelikož autor bajce propůjčuje podobu divadla na divadle, recipient si zároveň uvědomí, že nejen bájný fikční svět a zvířecí figury, ale také pětice protagonistů a realističtější příběhová rovina jsou pouhým konstruktem, za nímž stojí herci a další tvůrci inscenace (potažmo autor hry – tento dojem převáží při čtené recepci textu). Jde tedy o postup, jenž do textu vnáší autoreflexivní analytickou teatralitu.

Přídavný text autor i v rámci bajky využívá zpravidla v souladu s dramatickou konvencí. Na úvod každého obrazu například poznamenává, která zvířata ve scéně vystupují, a rovněž udává pokyn, zda má hrát hudba. Ve dvou případech ale výstup sestává pouze ze scénických poznámek. První z těchto scén vypadá takto:

## **11.**

*Krátký hudební úryvek.*

*Zvířata.*

*Zebra nese lva na zádech, plave přes řeku.*

*Krokodýl se blíží.<sup>159</sup>*

Zajímavé je, že tato scénická poznámka vytváří spíše realistickou představu zvířat a jejich činností, ačkoliv autor na začátku hry apeluje na inscenátory, aby nesklouzávali k imitaci. Z herců v těchto okamžicích dokonce přestávají být vypravěči, neboť bezprostředně předvádějí akce zvířecích hrdinů. Výstupy ztvárněné pouze pomocí scénických poznámek se proto i v rovině bajky navrací k principu dramatické reprezentace. Tyto nonverbální scény přitom výrazně kontrastují se vznešenou, bájnou atmosférou vyprávění: představa Frankieho a Petra ve zvířecích kostýmech, kteří se snaží tuto scénu sehrát, působí komickým,

---

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 17



absurdním dojmem. Čtenář, který nebude uvažovat o podobě potenciální inscenace, si ovšem tuto scénu může přestavit také velice realisticky, takřka jako záběr z přírodovědného dokumentu. Zvířecí hrdinové pak přicházejí o mýtickou vznešenost a působí jako obyčejná zvířata z reálné savany, jež ovšem v rozporu s přírodou potlačí své instinkty, aby přežila.

V druhé nonverbální scéně již nepřepraví lva přes řeku zebra, ale pták marabu, protože Frankie dal výpověď kvůli natáčení reklamního spotu. Vedení divadla je očividně jedno, že bajka bez jednoho z hlavních protagonistů bude působit nesmyslně. Show must go on, jak se říká, a to i za cenu ještě většího uměleckého zakolísání. Absurdita komerčního divadelního provozu, o níž hra vypovídá, v této scéně dosahuje vrcholu.

Právě vzhledem k tradičnímu využití scénických poznámek, které nalezneme v každém narativním výstupu, vzniká dojem, že je bajka pojata jako divadlo na divadle. Kdyby v epických částech scénické poznámky chyběly, působila by bajka jako zcela separátní textový útvar, který příběh herců analogicky doplňuje, aniž by spolu obě roviny souvisely z hlediska vnitřního komunikačního systému. Jelikož je ale možné bajku díky scénickým poznámkám chápat jako divadlo na divadle, vznikají mezi oběma příběhovými rovinami velice úzké vazby. Přítomnost bajky ve hře je totiž v podstatě odůvodněna iluzivně, stává se součástí fikčního světa realističtější příběhové roviny, neboť jde o představení, v kterém herci účinkují. Existence bajky je tedy motivována událostmi ve vnitřním komunikačním systému. Z tohoto důvodu nemůžeme říci, že epická bajka princip dramatické reprezentace zcela dekonstruuje, protože ji lze chápat jako textový útvar integrovaný do fikčního světa hry pomocí tohoto principu.

Zcela specifickou část přídatného textu bajky tvoří tři rozsáhlé poznámky pod čarou, které se věnují popisu méně známých zvířecích druhů, jež v bájném příběhu vystupují. Autor tyto pasáže přejal z encyklopedie *Brehmův život zvířat* (Brehms Tierleben), kterou v druhé polovině 19. století vydal německý zoolog Alfred Edmund Brehm. Přítomnost odborného literárního útvaru v rámci divadelního textu má zcizující účinek. Četba těchto poznámek pod čarou vytrhuje recipienta z toku děje a připomíná mu, že i příběh pětice herců je pouhým literárním útvarem, jenž vytvořil autorský subjekt. Jelikož Schimmelpfennig nedává specifické pokyny, jak s těmito úryvky naložit, je možné, že je někteří inscenátoři přesunou do textu mluveného, aby posílili antiiluzivní autoreflexivitu inscenace. Přítomnost odborného popisu ženetky tečkované, ptáka marabu a antilopy z rodu oryx také

svědčí o tom, že autor se pomocí přídavného textu snaží vytvořit co nejvěrnější obraz zvířecích hrdinů. Tyto úryvky čtenáře vybízí k tomu, aby si mýtické hrdiny bajky představil jako reálná zvířata. Sugestivní proměna pětice protagonistů je tak dovedena ad absurdum: recipient již ve své fantazii vidí pouze zvířata.

### 10.5 Metadivadelnost hry

Přítomnost principu divadla na divadle a fakt, že se text *Říše zvířat* odehrává v divadelním prostředí, kladou na vnímání čtenáře a potenciálního diváka specifické nároky. Během inscenace tohoto textu je recipientovi především nepřímo, ale zato konstantně připomínán fakt, že se sám nachází v divadle. Metadivadelnost hry má tedy, podobně jako zcizující efekt vyvolaný epickými pasážemi, výrazný antiiluzivní účinek. Během sledování scén z divadla na divadle si recipient uvědomuje, že sleduje jakýsi herecký výkon na druhou: jeden z herců hraje Petra, který v rámci *Říše zvířat* představuje Lva. Díky metodě divadla na divadle tak má divák stále na vědomí, že všechno, co se odehrává před ním, je fiktivní hra, výsledek umělecké tvorby. Recipient se nemůže zcela ponořit do iluze, že před sebou vidí jednat skutečné lidi, a to ani v případě výstupů, které zachovávají dramatickou formu.

Bajka o říši zvířat, která v Schimmelpfennigově hře funguje jako divadlo na divadle, je ovšem velice specifická. Především se nejedná o útvar tradičně dramatický, jak by se v případě divadla na divadle dalo očekávat. Jak jsem již popsala, figury herců vlastně zvířecí postavy bezprostředně nereprezentují, jak bývá na divadle zvykem (ať už by zvolili jakoukoliv míru stylizace). V rámci inscenace *Říše zvířat* působí protagonisté spíše jako vypravěči, kteří text bajky v sugestivních kostýmech zprostředkují divákům. V podstatě tedy nejde o tradiční divadlo na divadle, ale spíše o narativní divadlo na divadle (či spíše narativní divadlo ve hře). Schimmelpfennigova transformace prastaré metadivadelní techniky divadla na divadle dále rozvíjí hlavní téma hry, neboť dovádí do důsledků zoufalou situaci protagonistů závislých na pochybných rolích. Provoz komerčního divadla je z herců degradoval na podřadné interprety fantaskní bajky. Jde o metaforu naprostého podřízení lidského individua pracovnímu systému.

Z formálního hlediska autorovi transformace tradičního metadivadelního postupu dovoluje tematizovat vlastní problematiku divadla na divadle, což ještě posiluje

metadivadelní a autoreferenční kvality textu. Narativní pasáže hry jsou postaveny do ostrého kontrastu s dramatickou formou ostatních obrazů, a to zvýrazňuje strukturální rozdíly mezi nimi. Dramatická forma a princip dramatické reprezentace, které by jindy recipient považoval v rámci divadelního textu za samozřejmé, jsou tak díky cizorodému epickému principu podrobeny kritickému přezkoumání. Recipient shledá, že na divadle lze zobrazovat figury a děje i jinak, pomocí postupů epické literatury. V rámci potenciální inscenace se navíc divák setká s dvěma odlišnými podobami herectví a vlastně i se zcela kontrastními podobami divadelního umění. Realistický příběh herců využívá vzhledem k tradiční podobě figurace také tradičnější, iluzivní podoby herectví, zatímco bajka svým epickým stylem tento princip narušuje a vede herce k odosobněnému, zcizujícímu hereckému výrazu.

Metadivadelní postupy, které autor ve hře využívá, jsou tudíž prostředkem analytické teatrality. Posouvají těžiště hry směrem k vnějšímu komunikačnímu systému, neboť vedou čtenáře nejen ke kritické reflexi zobrazovaného příběhu, ale také upozorňují na formální strukturu textu. Díky posílené metadivadelnosti disponuje *Říše zvířat* také silnou autoreflexivností. Prostřednictvím bajky, která využívá netradiční narativní formu, text poutá pozornost ke svým formálním kvalitám. Recipient se tudíž nezaměřuje pouze na příběh odehrávající se v rámci vnitřního komunikačního systému, ale také na estetické kvality textu.

## 10.6 Závěr

Tradiční dramatická forma realističtější příběhové roviny vřazuje hru mezi dramatické texty. Jak ukázala podkapitola věnující se tématu a příběhu *Říše zvířat*, čtenář si vytvoří velice konkrétní a sugestivní představu o fikčním světě hry, který vypovídá především o tématu konkurenčních vztahů v divadelní oblasti. Jednotlivé postavy disponují dostatečně konkrétními životopisy i motivacemi. Všech šest hrdinů hry (včetně epizodní figury režiséra Chrise) působí jako autonomní subjekty, které svým jednáním reagují na danou dramatickou situaci. Schimmelpfennig v *Říši zvířat* pečlivě buduje síť vztahů mezi jednotlivými figurami, které pevně ukotvuje v konkrétním čase a prostoru. Všechny tyto aspekty svědčí o tom, že *Říše zvířat* je dramatickým textem, jenž pracuje s principem dramatické reprezentace a s kategoriemi figurace a narace.

Říše zvířat nicméně obsahuje také metadivadelní rovinu divadla na divadle, která princip dramatické reprezentace překračuje, neboť zobrazuje příběh zvířecích figur nepřímo, pomocí epické narativní formy. Nesmíme ale zapomínat, že vyprávěná bajka je v textu zobrazena jakožto vystoupení, v němž hlavní hrdinové účinkují. Stává se tudíž jednou z událostí dramatického děje, a proto ji nelze vnímat jako zcela cizorodý princip, jenž by výrazněji dekonstruoval fikční svět hry. Bajka do příběhu skupiny herců vnáší nadčasovou, mytologickou dimenzi, čímž fikční svět obohacuje o další významové kontexty.

Narativní útvar bajky a metadivadelní postupy autorovi umožňují pracovat s analytickou teatralitou, která prostřednictvím antiiluzivních, zcizujících postupů posouvá těžiště hry směrem k vnějšímu komunikačnímu systému. Fantaskní příběh o říši zvířat vytrhuje potenciálního diváka z reprezentační iluze, neboť narativní forma neustále upozorňuje na fiktivní charakter dění, které sleduje. Podobný účinek má také metadivadelnost hry, protože prostřednictvím inscenované bajky nenápadně poukazuje k tomu, že i hrdinové realističtější roviny hry jsou pouhé fiktivní postavy zobrazované herci. Antiiluzivnost hry tedy recipientovi umožňuje, aby se zaměřil také na formální specifika hry. *Říše zvířat* prostřednictvím bajky především tematizuje metadivadelní princip divadla na divadle a poukazuje na nové možnosti jeho využití.

V rámci narativního divadla na divadle není jeviště pojato jako místo pro přímé předvedení děje, jako je tomu v tradičních metadivadelních textech zvykem. Na scéně se během scén z bajky takřka výlučně vypráví. Princip dramatické reprezentace je tudíž doplněn o epický způsob napodobení, čímž Schimmelpfennig demonstruje, že dramatická forma není jedinou možností, jak lze na jevišti zobrazit děj a vytvořit představu dramatických osob. Prostřednictvím epického vyprávění autor transformuje kategorie figurace a narace. Představa jednajících hrdinů a dramatického děje vzniká v rámci bajky pouze zprostředkovaně, na základě vyprávění pěti protagonistů. Neustále se tak poukazuje k existenci autorského subjektu, jehož vyprávění figury herců pouze interpretují, a k fiktivnosti zobrazeného dění.

Celkový smysl textu *Říše zvířat* ovšem stále vzniká především na základě událostí odehrávajících se v rámci vnitřního komunikačního systému. Narativní pasáže sice dramatickou formu narušují, ale přímo ji nedekonstruují, jelikož se vždy jedná o samostatné obrazy, kterými autor doplňuje tradiční dialogické a monologické výstupy. Autor také odůvodňuje přítomnost epického vyprávění pomocí příběhu

pětice herců (jde o divadelní představení, v němž účinkují), a proto v kontextu celé hry nedochází k zásadnímu narušení vnitřního komunikačního systému. Prostřednictvím narativních částí hry autor sice poukazuje na to, že v rámci divadelního textu mohou být využity i jiné způsoby reprezentace, ale dramatické formě zároveň ponechává její stěžejní reprezentační funkci. Přikláním se proto k zařazení metadramatu *Říše zvířat* do skupiny dramatických textů, které jsou schopny díky svým metadivadelním a epizujícím kvalitám dramatickou formu tematizovat a částečně nahradit, aniž by ji kriticky zpochybňovaly.

## 11. ZLATÝ DRAK

Ve hře *Zlatý drak* (Der goldene Drache, 2009) Schimmelpfennig dále experimentuje s narativní formou divadelního textu, již vůbec poprvé zásadním způsobem využil v roce 2001 ve svém snad nejznámějším díle *Arabská noc* (Die arabische Nacht). Mluvený text *Arabské noci* je výjimečný tím, že autor dialog takřka úplně nahrazuje vyprávěním figur v ich-formě. Podoba promluv pětice aktérů tudíž nejvíce připomíná styl reflexivních monologů, a to v celém rozsahu hry. Hrdinové popisují, co se kolem nich děje, referují, jak se cítí, líčí, jaké činnosti právě vykonávají, hodnotí chování a jednání ostatních. Čtenář má tudíž pocit, jako by mohl hrdinům číst myšlenky. Nekonečný proud vědomí jen zřídka přeruší skutečný dialog. Nicméně i v momentech, kdy spolu aktéři hovoří, zároveň konverzaci v duchu komentují, takže přímá řeč postav působí spíše jako jakýsi subjektivní odraz skutečného rozhovoru. Kategorie figurace a narace tak získávají netradiční podobu, jelikož čtenář si vytváří představu o ději, figurách a fikčním světě zprostředkovaně, na základě vyprávění jednotlivých aktérů příběhu. Protože dění vnímáme vždy očima jednoho z hrdinů, máme k dispozici pouze subjektivní náhled na zobrazenou problematiku. Transformace dramatické formy prostřednictvím vyprávění v první osobě má tedy za důsledek především ztrátu objektivitu zobrazení.

Jak jsme viděli již v případě *Říše zvířat*, po napsání *Arabské noci* zaznamenala narativní poetika Schimmelpfennigových textů další posun. Autor především začal využívat vyprávění ve třetí osobě, čímž posílil antiiluzivní, zcizující efekt svých her. Jak prokázala analýza textu *Říše zvířat* na příkladu epické bajky, tento postup propůjčuje figurám funkci vypravěčů, kteří čtenáři zprostředkují příběh (či promluvy) někoho jiného. Dění uvnitř vnitřního komunikačního systému je tudíž odhaleno jako pouhá fikce, která byla vytvořena autorským subjektem. Antiiluzivnost textu pak tkví zejména v tom, že se recipient soustředí nejen na zobrazený příběh, ale také na formální stránku hry (či potenciální inscenace).

V textu *Zlatý drak* autor taktéž využívá vyprávění v třetí osobě, a to mnohem intenzivněji než v *Říši zvířat*, kterou napsal o dva roky dříve. Jak jsem popsala v předchozí analýze, v případě starší hry tvoří epické pasáže uzavřené obrazy, jež autor vložil mezi formálně tradičnější dialogické a monologické výstupy. Mluvený text *Zlatého draka* ovšem autor koncipuje výhradně jako vyprávění v er-formě.

Pětice protagonistů hry nám tedy na jevišti narativně zprostředkuje příběh, jenž prožil někdo jiný. I přímá řeč figur vystupujících v jednotlivých dějových liniích *Zlatého draka* je zásadně doprovázena uvozovací větou, takže působí jako citát cizího výroku. Z dramatické formy tudíž v tomto textu zbývají pouze rudimenty.

V *Říši zvířat* autor přítomnost narativních pasáží odůvodňuje prostřednictvím metadivadelní techniky divadla na divadle. Epická bajka je v textu zobrazena jako součást divadelního představení, v němž účinkují hrdinové hry, takže má navíc přímou dějovou souvislost s událostmi odehrávajícími se ve vnitřním komunikačním systému. V textu *Zlatý drak* se nicméně s takto explicitním využitím metody divadla na divadle nesetkáme. Přesto má i tato hra díky své narativní formě metadivadelní kvality, jež princip divadla na divadle v mnohém evokují.

Dokonce bychom mohli prohlásit, že ve hře je zakódován specifický, narativní typ divadla na divadle. Budeme-li sledovat představení *Zlatého draka*, shledáme, že vyprávění na jevišti působí silným zcizujícím dojmem a přitahuje naši pozornost k přítomnosti hereckých představitelů. Aby autor tento účinek ještě posílil, inspiruje se postupem známým z mnoha postdramatických inscenací, který spočívá v tom, že herci představují figury, které jim typově co nejvíce odporují. Autor tento scénický postup aplikuje na divadelní text a rozděluje 17 hrdinů narativního metadivadla mezi pěti aktéry tak, aby si neodpovídali co do věku či pohlaví. Hra tedy neustále zdůrazňuje rozdíl mezi hereckým představitelem a jeho rolí, a to i díky tomu, že jednotliví vypravěči představují každý tři nebo čtyři figury. Jeviště se proto v našich představách iluzivně nepromění v dějiště příběhu. Naopak se nám bude prezentovat jako reálný prostor určený pro spoluherce. Jevištní akci nám inscenace textu odhalí jako komplexní tvůrčí akt, jenž stojí za vytvořením iluze celistvého fikčního světa a jednajících dramatických osob. V dalších kapitolách se nyní podrobněji podíváme, jak se tato strukturální specifika odráží v jednotlivých formálních kategoriích hry.

### **11.1 Způsob figurace**

*Zlatý drak* na první pohled nenechá nikoho na pochybách, že se jedná o divadelní hru. Na úvodní stránce nalezneme soupis postav, jednotlivé obrazy jsou přehledně očíslovány, každou promluvu uvozuje označení jejího mluvčího a na několika málo místech dokonce nalezneme stručné scénické poznámky, jež jsou psány v kurzívě.

Když ale přikročíme k četbě, okamžitě zjistíme, že autor dramatickou formu podrobil výrazné transformaci, a to zejména ve sféře figurace.

Vypovídá o tom již samotný soupis postav, který vypadá následovně:

**MLADÝ MUŽ**

(Dědeček, Asiat, Servírka, Kobylka)

**ŽENA PŘES ŠEDESÁT**

(Vnučka, Asiatka, Mravenec, Prodavač potravin)

**MLADÁ HOLKA**

(Muž s pruhovanou košilí, Asiat s bolestmi zubů, Barbie-fucker)

**MUŽ PŘES ŠEDESÁT**

(Mladý muž, Asiat, Druhá letuška)

**MUŽ**

(Žena v šatech, Asiat, První letuška)<sup>160</sup>

V této části přídatného textu se obvykle nesetkáváme s tím, že by jednotlivým aktérům byly přiřazeny další role, jako je tomu v případě *Zlatého draka*. Silná metadivadelnost hry si nicméně vyžádala specifickou podobu této části přídatného textu. Již na základě seznamu osob poznáme, že „Žena v šatech,“ „Asiat,“ „První letuška“ a další osoby uvedené v závorce jsou pouhými rolemi, jichž se ujme představitel s označením „Muž“. Hra tímto způsobem upozorňuje na fakt, že vystupující figury (tj. osoby uvedené v soupisu postav v závorce) jsou pouze fikcí. Jde o smyšlené hrdiny narativního metadivadla, v němž pětice aktérů účinkuje.

Jak zjistíme při pohledu na seznam osob, autor spěje k tomu, aby byl mezi fyzis představitelů a vnějškovou podobou konkrétního hrdiny co největší rozdíl. Ženy mají zásadně hrát muže, mladí staré a naopak. Obsazování rolí opačným pohlavím (tzv. cross-casting) je přitom hojně využívaným postdramatickým postupem, který poutá pozornost k přítomnosti hereckých představitelů. Kontrast mezi reálným tělem performerů a představou fiktivního těla dramatické osoby způsobuje, že divácké vnímání neustále osciluje mezi vizí dramatické osoby a protichůdným vjemem materiálního těla, který tuto představu dekonstruuje. Tuto oscilující recepci popisuje Erika Fischer-Lichte jako fenomén, kdy „v centru pozornosti stojí moment, v němž se vnímání fenomenálního těla [tj. těla herce] mění ve vnímání postavy, a naopak, přičemž do popředí se dostává střídavě reálné tělo a fiktivní postava a recipient se nachází na rozhraní mezi oběma mody.“<sup>161</sup> Jde tedy o

<sup>160</sup> R. SCHIMMELPFENNIG. *Zlatý drak*, s. 2

<sup>161</sup> E. FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 127



postup, jenž do hry vnáší analytickou teatralitu: Schimmelpfennig ve *Zlatém draku* tematizuje divadelní představení jako sémiotický proces, při němž se v divákově mysli vjem materiálních těl herců, jejich slovního projevu a vzájemných interakcí mění v představu jednajících dramatických osob. Důraz na jevištní přítomnost hereckých představitelů a procesualitu jejich výkonů je přitom podle Fischer-Lichte i Lehmana jedním z hlavních znaků postdramatického divadla.

Při potenciálních inscenacích textu se vlastně dostane do popředí diváckého vnímání významová představa technická, která by se dala shrnout tak, že pětice herců vypráví divákům příběh a toto vyprávění doplňují také různými scénickými akcemi. Schimmelpfennig například předepisuje, že *Mladá žena* představující figuru podváděného manžela rozlije na jeviště trochu piva, když se v jejím vyprávění zhrzený muž omylem potřísní pivem – koná jako on, ale v očích diváků s touto figurou nesplyne. Autor tedy text koncipuje tak, aby představa vyprávěcích a hrajících aktérů neustále předznamenávala představu fikčního světa, která díky jejich akcím vzniká.

Způsob figurace ve hře *Zlatý drak* je tedy zásadním způsobem ovlivněn nejen postupy epické literatury, nalezneme v něm také rysy postdramatické poetiky. Hlavní funkce figur vypravěčů především nespočívá v přímém předvedení plnohodnotných jednajících subjektů. Mnohem spíše se proto jedná o postdramatické nositele textu, tak jak je definuje Poschmann. V příběhu (respektive jednotlivých dějových liniích) se sice vyskytují jednající, autonomní subjekty, nicméně tyto subjekty jsou odhaleny jako fikce, kterou vytváří svým vyprávěním právě ona pětice vypravěčů (potažmo autorský subjekt, který jim vložil slova do úst.)

Pětice nositelů textu, kterou Schimmelpfennig vytvořil, ovšem nepředstavuje anonymní, indiferentní skupinu mluvčích, které by text zcela opanoval. Jde o konkrétní osoby (proto autor konkretizuje jejich věk a pohlaví), kteří s námi přišli sdílet svou subjektivní interpretaci jistého příběhu. Jednotlivé události ostatně můžeme nahlédnout pouze z úhlu pohledu těchto vypravěčů, který v žádném případě není objektivně distancovaný. Místy se dokonce zdá, že aktéři vyprávěný příběh prožívají spolu s postavami, o nichž referují. Figura *Mladé ženy*, která představuje Číňana se zánětem zubu, například na jistých místech v textu křičí bolestí, ačkoliv v představách čtenáře nemůže se svou rolí nikdy zcela splynout, protože hraje mužskou postavu. Jak popisují ve své bakalářské práci, „v rámci

*inscenace pak tento kontrast představitelů a rolí dodává některým scénám groteskní charakter.*"<sup>162</sup> Těhotnou Vnučku a jejího přítele například hrají *Muž a Žena, kterým je přes šedesát*. Když se tito dva staří lidé v převážně dialogickém výstupu dohadují kvůli ještě nenarozenému dítěti, působí to nejen zcizujícím dojmem, ale také značně absurdně.

Absurdita tkví zejména v tom, že každý z aktérů představuje osoby, kterými se již nikdy nebude moci stát. *Žena přes šedesát* už nikdy nebude tak krásná a mladá jako Vnučka ani tak přitažlivá jako exotická Asiatka. *Mladá žena* zase nikdy reálně nezažije, jaké je to být pilotem s přezdívkou Barbie-Fucker, po němž touží všechny ženy, a *Muž přes šedesát* si asi jen těžko dokáže představit, jaký je život hezké letušky. Narativní metadivadlo jim ovšem i přesto alespoň na chvíli dovolí, aby zakusili cizí životní příběh a aby se na chvíli do diametrálně odlišných lidí vcítili. Evropan nikdy nebude Asiatem, žena nikdy doopravdy nepozná, jaké je to být mužem, starý člověk už nikdy neomládne. Ale lidé vždy budou mít k dispozici nejrůznější příběhy, díky kterým budou moci nahlédnout do tajů cizí existence. Schimmelpfennig tímto postdramatickým způsobem figurace tematizuje věčnou touhu moderního člověka po nejrůznějších alternativních realitách, které by mu umožnily okusit všechno, co by život mohl nabízet. Podobný pocit zakouší i někteří hrdinové příběhu, mezi nimi také letuška Eva, jejíž úpěnlivé přání je koncentrovaným výrazem této touhy po novém, vzrušujícím životě:

*„Kdybych už nebyla letuškou a milenkou Barbie-fuckera. A kdyby Barbie-fucker už nebyl tím Barbie-fuckerem. Kdybychom si to mohli někdy vyměnit, tak bych byla ten atraktivní pilot, co přes veškerý hranice přiletěl do všech států téhle země, a on – on by byl ta hezká letuška, co svůj život dočasně tráví tím, že 33000 stop nad hladinou moře roznáší jídlo v dunící rouře.*

*Jaký by to bylo –*"<sup>163</sup>

## **11.2 Způsob narace a děj hry**

Jak v této kapitole uvidíme, osudy jednotlivých hrdinů hrají v pochopení hlavní

---

<sup>162</sup> P. ZACHATÁ. *Epické principy ve vybraných hrách Rolanda Schimmelpfenniga v kontextu Brechtova epického divadla*, s. 53

<sup>163</sup> R. SCHIMMELPFENNIG. *Zlatý drak*, s. 39

myšlenky hry zásadní roli, což vypovídá o tom, že smysl textu lze vyvodit z událostí odehrávajících se v rovině vyprávěného příběhu. Právě to možná vedlo některé teoretiky k tomu, aby tento Schimmelpfennigův text považovali spíše za drama než za nedramatický divadelní text. Zde si ovšem musíme uvědomit, že příběh Mladého Číňana a dalších hrdinů není přímo zobrazen jako v klasickém dramatu, ale je narativně zprostředkován, čímž autor dramatickou formu takřka zcela destruuje. To má zásadní vliv také na způsob narace a na podobu mluveného textu hry.

Schimmelpfennigův návrh narativního divadla na divadle potenciálním divákům přináší příběh hrdinů nikoliv pomocí přímého zobrazení jejich činů, ale pouze zprostředkovaně. Aktéři téměř v každém obraze o figurách vyprávějí, takže nemají prostor k přímému napodobení jejich jednání. Představa děje a jednajících osob proto vzniká prostřednictvím subjektivního popisu jednotlivých situací, nikoliv na základě jejich přehrání. Způsob narace se tedy ve *Zlatém draku* opírá o postupy epické literatury. Hra se tudíž nesnaží zastírat, že ji vytvořil autorský subjekt. Aktéři se pak stávají hlasem (v případě inscenace textu dokonce tělem) tohoto anonymního autorského principu, neboť jen s jejich pomocí může být vlastní příběh hry vylíčen divákům.

Dramatický způsob reprezentace je tedy nahrazen jiným typem napodobení, který se opírá o epickou naraci. Vzhledem k tomu si je čtenář schopen utvořit dostatečně konkretizovanou představu o fikčním světě příběhu. I vztahy mezi figurami jsou definovány dostatečně konkrétně, stejně tak motivace jejich jednání, ačkoliv je vyprávění poměrně strohé na detaily. Schimmelpfennig ve *Zlatém draku* prostřednictvím narativního divadla na divadle modeluje společenské panorama, které vypovídá o vykořeněnosti globalizovaného světa.

Zobrazený příběh se skládá z několika jen velice volně propojených dějových linií, které se ovšem všechny odehrávají v jediném vícepatrovém domě. Jednotlivé dílčí příběhy tudíž získávají jednotící časoprostorový rámec, což umožňuje, aby se vzájemně ovlivňovaly a významově obohacovaly. V určitém smyslu tak Schimmelpfennigova hra dokonce dodržuje jednotu místa, budeme-li dům rozčleněný na více prostorů chápat jako jediné dějiště. Autor de facto zachovává také jednotu času, jelikož se všechny události odehrají v rámci několika málo hodin. Většina dějových linií ovšem probíhá spíše paralelně vedle sebe, takže hra výrazně porušuje jednotu děje. Mnoho figur se ani důvěrněji nezná a po celou dobu

nepřijdou do vzájemného styku. Schimmelpfennig tak vytváří koláž scén z více autonomních příběhů.

Postdramatické divadlo rovněž často pracuje s metodou koláže. Ovšem zatímco postdramatická koláž většinou postrádá jakékoliv významové souvislosti mezi jednotlivými scénami, ve *Zlatém draku* se přeci jen můžeme dopátrat několika spojníc jednotlivých dějových linií. Všechny dílčí příběhy například propojuje prostor thajsko-čínsko-vietnamské rychlorestaurace Zlatý drak, která textu dala název. Prostor bistra představuje jakýsi průsečík všeho dění, protože každá z figur se tu dříve či později objeví, aby si objednala něco k jídlu.

Vyprávění se pravidelně vrací zejména do kuchyně tohoto podniku, neboť právě tam se odehrává nejvýraznější dějová linie. Jde o tragický příběh Mladého Číňana, jenž přišel do Evropy hledat ztracenou sestru. Mladíka ilegálně pracujícího v tomto bistro nicméně zcela paralyzuje bolestivý zub, a když mu jej kolegové vytrhnou hasákem, během několika hodin vykrvácí a zemře. Jeho tichý skon ovšem zcela přehluší rušný chod kuchyně. Pánve syčí, servírky neustále proudí dovnitř a ven a volají na kuchaře názvy objednaných jídel. Hrdinův odchod ze světa proběhne nejen velice nedůstojně, ale také jaksí mimochodem. Zdá se, že život jednotlivce je jen pouhou bezvýznamnou epizodou v dějinách světa. Svou sestru samozřejmě nikdy nenajde, ačkoliv se dívka ironií osudu celou dobu nacházela ve stejném domě. V bytě nad restaurací totiž bezbrannou Asiatku vězní majitel koloniálu Hans, který ji prodává jako prostitutku. Prostřednictvím příběhu sourozenecké dvojice se autor vyjadřuje k bezútěšné situaci přistěhovalců. Čínští sourozenci chtěli v Evropě nalézt štěstí, ale nakonec je zde čeká pouze smrt – nebo ztráta svobody a lidské důstojnosti.

Vyprávění o osudech Mladého Číňana a jeho sestry doplňují další drobnější příběhy obyvatel domu. Setkáváme se například s párem mladých milenců, kteří se rozcházejí kvůli neplánovanému těhotenství. Do kontrastu s tímto nezralým párem autor staví dobře zajištěné partnery, jejichž dlouholetý vztah se rozpadne kvůli nevěře manželky. Osudy čtveřice milenců se tak významově doplňují. Především rozehrávají téma lidského míjení v přáních a citech. Dobře to ilustruje například motiv těhotenství. Když figura Vnučky otěhotní, znamená to pro její vztah s přítelem katastrofu, čtenář se ale zároveň může domýšlet, že kdyby měl děti starší pár, možná by to jejich manželství zachránilo. Partneři nedokážou najít ve

vztahu společnou řeč, protože každý má zcela odlišnou představu o tom, kam by se jeho život měl dále ubírat. Proto se musí každý vydat svou vlastní cestou.

Poslední příběhová linie se věnuje dvěma letuškám, které spolu v domě bydlí. Po náročném letu navštíví Eva s Ingou asijskou restauraci v přízemí. Jejich gastronomický zážitek však poněkud naruší vytržený zub Mladého Číňana, jenž se omylem dostane do polévky, kterou si objednala Inga. Tak se nečekaně protnou osudy evropské letušky a čínského mladíka, který zrovna v kuchyni tiše umírá. Letuška nedokáže zub jen tak vyhodit, takže si ho odnese domů. Když si večer v posteli stoličku prohlíží, přepadne ji náhlé nutkání, vloží si zub do úst a laská jej jazykem. Tento groteskní obraz je možné interpretovat jako výraz zoufalé touhy po jakémkoliv spojení s jinou lidskou bytostí. Na rozdíl od své přítelkyně Evy, která vede nepříliš naplněný vztah se starším pilotem, Inze totiž chybí jakýkoliv intimní mezilidský kontakt.

V naturalismu tohoto výjevu ostatně můžeme nalézt vliv britské coolness dramatiky, podobně jako ve scénách s trháním zubu a umíráním Číňana. Jelikož ovšem nejsou tyto scény realisticky zpodobeny, ale pouze popsány, má zde drsný naturalismus, s kterým se setkáváme také v některých německých hrách (například v textech Maria von Mayenburga), poněkud otupený hrot.

Všechny výše popsané dílčí příběhy se odehrávají na pozadí Číňanova umírání, které autor zpodobuje jako dlouhý proces, který pravidelně přitahuje pozornost vypravěčů ke kuchyni Zlatého draka. Mladíkovu utrpení dodává ostatním dějovým liniím další významový podtext. Vztahové peripetie figur Evropanů, jejich citová vyprahlost a životní nenaplněnost ve srovnání s osudem Číňana náhle působí poněkud banálně, protože postrádají fatálnost mladíkova údělu. Jejich nešťastné osudy lze ještě zvrátit, ale mladý Asiat už nemá naději.

### **11.3 Časoprostor hry**

Autor při ztvárnění děje hry využívá postdramatického postupu časoprostorové simultaneity. Jelikož vypravěči jednotlivé události líčí epickým způsobem, mohou se spolu s recipientem snadno přesouvat z jednoho bytu panelového domu do druhého a sledovat, co se v jednom okamžiku odehrává na více místech zároveň. Zatímco v přízemí domu trhají Mladému Číňanovi zub, v podkrovním bytě se rozchází těhotná dívka se svým přítelem a nevěrná manželka se definitivně přichází

rozloučit se svým mužem, jelikož se stěhuje k nové lásce. Jak konstatuji ve své bakalářské práci, „[t]ímto filmovým »přepínáním« mezi dějovými liniemi Schimmelpfennig opět divákovi neumožňuje vcítit se na delší dobu do postav, nechat se strhnout dějem.“<sup>164</sup> Autorovi se tímto formálním postupem zároveň daří evokovat chaotičnost dnešní doby, která je tak bohatá na události, že lidé zcela ztrácí přehled o světě, v němž žijí.

Schimmelpfennig časoprostor své hry sice dekonstruuje prudkými střihy a přechody z jedné dějové linie do druhé, ovšem na druhou stranu dbá na to, aby čtenář neztratil potřebné souvislosti. Vypravěči na začátku každého obrazu uvedou, kde se figury, o nichž referují, právě nacházejí, což recipientovi pomáhá v orientaci. Časové rozpětí veškerých událostí příběhu určuje především dějová linie s Mladým Číňanem. Hra začíná těsně před tím, než kolegové mladíkovi bolavý zub vytrhnou, a končí v momentě, kdy letuška Inga hodí stoličku do řeky za jeho tělem. Všechny příběhy ostatních figur se odehrávají simultánně s tímto ústředním dějovým pásmem, jemuž autor věnuje největší prostor.

Mozaikovitá a kolážovitá výstavba vlastního příběhu tak nevede ke znejistění čtenáře. Vyprávění pětice aktérů naopak nabízí dostatek informací, aby si recipient mohl vytvořit dosti komplexní představu o fikčním světě hry. Díky tomu, že text v podstatě dodržuje jednotu času i místa, navíc působí fikční svět velice sevřeně a jednotlivé události nevyhnutelně, což je typické pro tzv. absolutní drama. Autorovi se tedy daří vtisknout hře některé rysy tradičního dramatu, ačkoliv dramatickou formu zásadním způsobem dekonstruuje pomocí narativních postupů.

#### **11.4 Fantaskní dimenze hry**

Jedna dějová linie se ovšem z realistického časoprostoru příběhu zcela vymyká. Mám na mysli vyprávění o Mravenci a Kobylce, poetickou bajku, která zprvu působí jako z jiného světa, nevinně a hravě. Do vyprávěnky ovšem postupně prosakují motivy, jež souvisí s příběhem Číňanovy sestry. Až po přečtení ukázky uvedené níže si čtenář nicméně plně uvědomí, že bajka je zakotvena v realitě. Krutý,

---

<sup>164</sup> P. ZACHATÁ. *Epické principy ve vybraných hrách Rolanda Schimmelpfenniga v kontextu Brechtova epického divadla*, s. 55–56

povýšený a hrabivý Mravenec představuje Hanse a slabá a chudá Kobylka Číňanovu ztracenou sestru:

#### ŽENA PŘES ŠEDESÁT

*Mravenec pronajímá Kobylku jiným mravencům.*

*Mravenci jsou po Kobylce jak diví. Připadá jim ordinérní, připadá jim lascivní, ujíždějí na jejím přízvuku, nakolik tedy Kobylka vůbec mluví mravenčím jazykem. Slova, která jsou pro mravence nejdůležitější, ta už Kobylku naučili. Pro mravence je Kobylka vilná coura. Mravenci si dělají s Kobylkou [,] co chtějí. Jdou na ní tvrdě. Vošoustávají ji, často jeden po druhém. Kobylka za to pak dostává něco k jídlu. Kusy mrtvých much. Někdy taky ale nedostane nic. Pak mravenci říkají, že Kobylka může být ráda, že má vůbec střechu nad hlavou. Říkají, že Kobylka může být ráda, že ji mravenci nevyženou. Zpátky, zpátky na mráz.<sup>165</sup>*

Textový útvar, který v rámci vyprávění pětice aktérů zpočátku působil poněkud cizorodě, tak získává své opodstatnění. Jde o alegorii, která tematicky velice úzce souvisí s jednou z dějových linií hry, postupně dokonce s příběhem Asiatky zcela splyne. Když čtenář pochopí, k jakému vyústění vyprávěnka směřuje, působí její pohádkový styl náhle velice ironicky, což ještě posiluje kruté vyznění příběhu. Začlenění bajky do textu tudíž nelze považovat za metodu, jež by příběh hry postdramatickým způsobem narušovala, naopak pomáhá dotvářet jeho fikční svět. Podobně jako v *Říši zvířat* má tedy bajka přímý vztah k ději hry.

Pohádce o mravenci a kobylce ovšem chybí mýtický rozměr bajky o říši zvířat. Ve starším textu působil příběh ze zvířecího světa jako vznešený a starobylý mýtus, jenž poukazoval na malichernost a absurdní hodnotový žebříček dnešní společnosti vybudované na komerčním zisku. Pohádka o mravenci a kobylce autorovi spíše umožňuje, aby pojmenoval ústřední téma hry neotřelým způsobem, který se vyhýbá všem klišé. Schimmelpfennig se totiž zabývá v Německu hojně reflektovanou problematikou přistěhovalectví, kterou bajka zobrazuje formou jinotaje, jak ostatně dokládá ukázka výše.

Ani v textu *Zlatý drak* ale nechybí fantaskní, bájná dimenze. Do hry ji poněkud groteskním způsobem vnáší Číňanův bolavý zub. Když kolegové mladíkovi stoličku vytrhnou, objeví se v krvácející ráně celá Číňanova rodina. Vytržením zubu tak

---

<sup>165</sup> SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Zlatý drak*. Přel. Petr Štědroň. Elektronická verze. 2009, s. 17

vzniká jakýsi magický kanál, kterým mladík může těsně před smrtí komunikovat se svými příbuznými. Podobně jako v *Arabské noci* autor tímto způsobem propojuje evropský časoprostor se vzdálenou, exotickou částí světa, kde kouzla a pohádky stále hrají určitou roli. V případě starší hry šlo o magický Orient, ve *Zlatém draku* autor pracuje s rituální atmosférou starobylé Číny. Spojení se vzdálenou kulturou pomohlo ústředním hrdinům *Arabské noci* nalézt lásku, ale mladého Číňana již neodkáže zachránit nic, ani láskyplná slova příbuzných. Když hrdina na podlaze rušené kuchyně zemře, vhodí zaměstnanci restaurace jeho tělo do řeky. Ani po smrti se však mladík nevzdává své největší touhy vrátit se domů. Absolvuje bájnou cestu světovým vodstvem, až dospěje do svého rodného města, kde může konečně v klidu spočinout.

S tématem přistěhovalectví, které příběh Mladého Číňana a jeho sestry do hry vnáší, se tedy autor vyrovnává značně metaforicky. Vytržený zub se stává symbolem nesnesitelného pocitu vykořenění, s kterým bojují lidé, kteří museli opustit svou rodinu a mateřskou zem. Není pochyb, že hrdina ve skutečnosti umírá především na stesk po domově, ačkoliv kolegové si jeho skon vysvětlují náhlým vykrvácením.

Tragický osud čínského mladíka i to, jak s jeho sestrou zachází Hans i ostatní mužští hrdinové, zároveň odráží chladný či vyloženě xenofobní postoj některých Evropanů k příslušníkům cizích národností. Tato problematika je alarmující především vzhledem k tomu, že v dnešním globalizovaném světě se nejde kontaktu s jinými kulturami a s cizím způsobem života a myšlení vyhnout. V podání Schimmelpfenniga si Evropané neváhají z exotických kultur přisvojit to, co uznají za vhodné (například asijskou kuchyni nebo krásu mladé Asiatky), ale celkově považují asijské či blízkovýchodní země a jejich obyvatele za méněcenné. Čínští sourozenci se v cizím, distancovaném světě nedočkají ani pochopení, ani pomoci.

Schimmelpfennigův text lze tak v důsledku chápat jako kritiku některých stinných aspektů naší západní společnosti postavené především na bezbřehém individualismu, jehož filozofie někdy vede k sobectví a lhostejnosti. Jak hra dokládá, západní společnost především bezohledně vykořisťuje zbytek světa pro vlastní blahobyt a pohodlí. Evropské hrdiny staví Schimmelpfennig do kontrastu s příslušníky jiné kultury, a z tohoto srovnání neplyne zrovna pozitivní výsledek. Ne nadarmo je právě Mladý Číňan jediným hrdinou hry, který je ochoten obětovat



všechno, aby pomohl své rodině. Osudy ostatních figur naopak svědčí o tom, že západní společnost zanevřela na hodnoty, jako je láska a rodina, které se na jiných kontinentech – například v Asii – těší velké úctě. Fantaskní, bájně prvky, které jsou neodmyslitelně spjaty především s postavou Mladého Číňana, jako by vypovídaly o tom, že některé starobylé civilizace jiných kontinentů disponují mnohem hlubší kulturní a historickou dimenzí než západní svět. Tento fakt ostatně pojmenovává i figura zhrzeného muže, kterého opustila manželka, když ho Hans přivede za Číňanovou sestrou:

*„Vypadáš jak nějaká čínská kobylka. To je nepochopitelný. Takový zjevení uprostřed noci.*

*Najednou ti v pokoji stojí celej, dalekej kontinent.*

*Ty s sebou přece přinášíš tisíce let historie, chápeš to?*

*Čína. Čínská zeď. Zakázaný město. Poušť. Žlutá řeka. Hedvábná stezka. Vynález střelného prachu a knihtisku. To všechno je Čína. Miliarda Číňanů.”<sup>166</sup>*

Ani toto prozření ovšem muži nezabrání v tom, aby dívku surově znásilnil. Bez výčitek si vezme to, po čem zrovna touží, a vybije si na Asiatce svou frustraci z toho, že jej manželka podvedla. Jak je vidět, Evropští hrdinové se řídí především svými egocentrickými požadavky, ze kterých nedokážou za žádných okolností slevit. Není divu, že se všechny partnerské vztahy zobrazené ve hře nakonec rozpadají. Neomezená svoboda ale zároveň znamená samotu. Západní hodnotový systém, který je postaven na co nejrychlejším uspokojení individuálních potřeb, stojí v cestě lidskému soužití.

Schimmelpfennig prostřednictvím hry reflektuje také fenomén takzvaných singles, mladých lidí dlouhodobě žijících bez stálého životního partnera, kterých v Německu od 90. let rapidně přibýlo. Jak píše ve studii nazvané *Nemecká instantná skúsenosť* Anna Grusková, mnoho autorů Schimmelpfennigovy generace se ve svých hrách zabývá neschopností mladé generace „*navazovat uspokojivé partnerské vztahy a vytvářet klasické rodinné vazby.*”<sup>167</sup> Lidé, kteří vyrůstali v relativním blahobytu 80. a 90. let, od života očekávají především bezmeznou svobodu rozhodování a neustálou nabídku nových, vzrušujících možností. A závislost na druhé lidské

---

<sup>166</sup> Tamtéž, s. 57

<sup>167</sup> GRUSKOVÁ, Anna. *Nemecká instantná skúsenosť*. In *Nemecká dráma*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 16

bytosti do tohoto vzorce logicky nezapadá. Bezmezná mobilita a flexibilita je životním heslem dnešních mladých lidí.

A právě v tomto aspektu se propojuje problematika singles s ústředním tématem textu, jak autor ukazuje prostřednictvím příběhu dvou letušek. V dnešním globalizovaném světě se totiž vykořenění a ztráta domova netýká pouze migrantů. Obě ženy tráví většinu svého života v kabině letadla či v anonymních letištních chodbách, a v životě pak postrádají jakékoliv trvalejší hodnoty. Letuška Eva zůstává s postarším, ale stále přitažlivým pilotem spíše ze zvyku, ačkoliv si dobře uvědomuje, že ji vztah nenaplnuje. Jelikož Inga prakticky žije ve vzduchu, nedokázala si nalézt vůbec žádný trvalejší partnerský vztah. Jak ale autor dokládá pomocí epizody s laskáním zubu, letušce velice chybí intimní lidský kontakt. Z osudů obou letušek vyvstává pocit životní nenaplněnosti, citového vykořenění a nesnesitelné samoty.

Rozchod mladých milenců a rozpad manželství druhého páru nicméně dokládá, že životní neukotvenost není jediným důvod, proč mezilidské vztahy selhávají. Stačí jedna jediná náhoda, aby se důvěrný vztah dvou lidí v jediném okamžiku rozpadl, ať už jde o nechtěné těhotenství či o nečekané osudové seznámení s cizím mužem. Podobně jako v *Arabské noci* tak autor tematizuje kouzelnou moc náhody, která může lidský život znenadání převrátit vzhůru nohama.<sup>168</sup> Ve starší hře přinesla náhoda dvěma lidem štěstí, ve *Zlatém draku* je však její vliv výhradně negativní. Nejfatálnější důsledky má v případě mladého Číňana, který zemře na následky zcela banálního zubařského zákroku.

Osudy všech hrdinů tudíž v neposlední řadě vypovídají o nepředvídatelnosti lidské existence, které chybí řád. Žádnému protagonistovi se nedaří dát svému životu smysl, ať už prostřednictvím uspokojivého vztahu nebo naplňující pracovní pozice, a z této neschopnosti pramení pocit zklamání, smutku a deziluze, jehož groteskním symbolem se stává vytržený zub. Ve chvíli, kdy stolička letí vzduchem, jako by ještě bylo vše možné, dokonce i obrat k lepšímu. Když ale Inga hodí zub do řeky

---

<sup>168</sup> S principem náhody Schimmelpfennig ve svém díle pracuje kontinuálně, v podstatě se stává autorovu základní dramaturgickou premisou. Výstižný popis tohoto principu nalezneme ve článku Zuzany Augustové *Akademietheater ve znamení současné dramatiky*: „Jako jakési fátum v malém funguje u Schimmelpfenniga banální náhoda, která způsobí často neúměrné následky a v životě postav vyvolá katastrofu.“ In: AUGUSTOVÁ, Zuzana: *Akademietheater ve znamení současné dramatiky*. In: Svět a divadlo 18, 2007, č. 5., s. 133

za tělem Mladého Číňana, tragický příběh hry se uzavírá. Zub zmizí, jako by nikdy neexistoval, a spolu s ním i jakákoliv naděje na změnu.

### 11.5 Mluvený text

Autor podrobil dramatickou formu takové transformaci, že jednotlivé části mluveného textu již nemůžeme nazvat replikami. Toto označení automaticky implikuje představu dialogu, který se, jak ještě ukážeme, v textu vyskytuje jen minimálně. Jako vhodnější označení se proto jeví pojem promluvy, který odkazuje především k tomu, že daný text by měl být vyřčen nahlas. První dvě promluvy druhého obrazu, které dobře ilustrují narativní charakter hry i specifický způsob figurace, například zní takto:

MLADÝ MUŽ:

Příjemný večer v pozdním létě.

Starý muž, šedé vlasy, velmi hubený, vychrtlý, snad nemocný, stojí na balkoně svého bytu. Navštívila jej jeho vnučka, dědečka, dědečka. Bydlí nahoře ve stejném domě se svým přítelem v malém bytě v podkroví, a teď chtěla svému dědečkovi říct vlastně něco mimořádného, něco velmi mimořádného, ale přece jen mu to neřekne, protože dědeček vypadá nepřítomně, buď v myšlenkách nebo má starost. Pod nimi: červené lampióny Čínsko-thajsko-vietnamské restaurace ZLATÝ DRAK. V kuchyni údajně pracují pouze Vietnamci. Jestli to tak ale je –

Starý říká:

Kdybych si mohl něco přát.

Pauza.

Kdybych si mohl něco přát.

ŽENA PŘES ŠEDESÁT:

Vedle starce na balkoně mladičká žena, není jí ani devatenáct. Je oslnivě mladá, a je oslnivě krásná.

Říká:

Co, dědečku, co by sis přál? <sup>169</sup>

Jak vidíme z úryvku, figura *Mladého muže* čtenáři nejdříve zprostředkuje podobu časoprostoru, ve kterém se hrdinové, o nichž je řeč, nacházejí. Posléze přejde k

---

<sup>169</sup> R. SCHIMMELPFENNIG. *Zlatý drak*, s. 4

stručné charakteristice postavy Dědečka. Že by mohl být nemocný, je přitom pouhá vypravěčova domněnka, kterou nabyl na základě pozorování Dědečkova vzhledu. Zde tedy figura *Mladého muže* působí jako vnějškový pozorovatel přidělené role. V další části promluvy ovšem vypravěč odhaluje informaci, kterou Dědeček ještě nemůže tušit (totiž že mu Vnučka přichází říct něco velice důležitého). Tím se přibližuje vševědoucí instanci autorského subjektu, jejíž existenci tradiční dramatická forma běžně zastírá. Figura *Mladého muže* zde v podstatě tento autorský organizační princip ztělesňuje, svým výkonem vyprávění autorského subjektu na jevišti zpřítomňuje.

Když se zaměříme na Dědečkovu první promluvu, shledáme, že na jejím začátku stojí uvozovací věta. Ani v tomto případě tudíž nemůžeme hovořit o skutečné replice. Uvozovací věta totiž přímé řeči postavy propůjčuje charakter pouhé citace. Stejně jako v epických literárních žánrech nám i ve *Zlatém draku* zprostředkuje přímou řeč postavy vypravěč. Podobně je tomu i na ostatních místech ve hře, kde se vyskytuje dialog. Toto řešení promluv ve formě nevlastní přímé řeči má samozřejmě zcizující funkci, neboť nepřetržitě zvýrazňuje odstup mezi aktérem a jeho rolí.

Jen v určitých momentech, které jsou oproti vyprávěcím pasážím v *er*-formě spíše v menšině, dochází k zrušení odstupů mezi vypravěčem a figurou. Mám na mysli sporadické dialogické pasáže, v nichž mají vypravěči možnost ztvárnit figury (či své role) bezprostředně, přímým předvedením jejich jednání. Tehdy zprostředkující instance jedná a mluví za hrdinu příběhu (či spíše jako on), a to v první osobě, bez věty uvozující přímou řeč. Potvrdit to může například dialog Dědečka a Vnučky, jenž následuje bezprostředně po pasáži uvedené výše:

MLADÝ MUŽ

Stařec se dívá na mladou dívku.

Moje vnučka. Dívám se na svou vnoučku:

Ty -

Krátká pauza.

Ty mládátko.

Krátká pauza.

Vypadáš úžasně.

ŽENA PŘES ŠEDESÁT

Myslíš? Opravdu myslíš, dědečku?

Pauza.

Až jednou budu tak stará jako ty – jak budu asi vypadat pak -

MLADÝ MUŽ

To nezažiju. To já už nezažiju.  
K smíchu.

*Směje se nebo usmívá.*

ŽENA PŘED ŠEDESÁT

Ty se směješ.

MLADÝ MUŽ

To už budu dávno mrtvej.

*Zoufale se směje.*

To už budu dávno pod drnem.<sup>170</sup>

Na tomto dialogu je zajímavá především první promluva *Mladého muže*, jež představuje jakousi přechodovou fázi od odosobněného vypravěče k postavě Dědečka. V první části promluvy je ještě zachován styl vyprávění ve třetí osobě. V následujícím řádku se ovšem mění vypravěčská perspektiva, náhle o sobě referuje již sám Dědeček v 1. osobě, ale adresátem jeho promluvy stále není žádná z figur. Dědeček se obrací především k sobě, jediným dalším (nepřímým) adresátem se stává čtenář. Až třetí řádek pak představuje vlastní přímou řeč, kdy figura Dědečka v metarovině reálně oslovuje vnučku a dává impuls k dialogu v rámci vnitřního komunikačního systému.

Akteři a jejich role jsou nicméně tak kontrastní, že v představě recipienta nikdy nesplynou. *Mladý muž* a *Žena přes šedesát* proto působí spíše jako brechtovští demonstrátoři, kteří potenciálnímu divákovi přehrávají přímou řeč postav nebo dokonce jejich nonverbální jednání, které promluvy doplňuje. Čtenářovo vnímání tak neustále osciluje mezi představou figur dědečka a vnučky, kteří si povídají, a zcizujícím, absurdním obrazem, v němž si mladý muž se starou ženou hraje na dědečka a vnučku.

Schimmelpfennig zcizující účinek ještě umocňuje tím, že přímo do mluveného textu začleňuje strohou scénickou poznámku („pauza“). Vyslovením tohoto de facto režijního pokynu (tedy scénické poznámky, která by měla náležet do sféry

---

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 4-5

textu přídavného) přitahují aktéři pozornost od metadivadelní roviny zpět ke své existenci na fiktivním jevišti. To, že vyslovují i takové textové pasáže, jež na jevišti běžně nebývají verbálně zveřejněny, nýbrž převedeny do znakovosti jeviště, poukazuje na kritické nakládání s dramatickou formou ze strany autora. Od čtenáře pak tato metoda vyžaduje přehodnocení dosavadních představ o podobě dramatu a divadla založeného na principu dramatické reprezentace. Tento specifický nárok na čtenářské (či divácké) vnímání přesouvá těžiště hry spíše do oblasti vnějšího komunikačního systému, a zvyšuje tak roli analytické teatrality při recepci textu. Kromě výše zmíněného slova „pauza“ se tento jev týká také narativních textových pasáží, v nichž pětice představitelů popisuje časoprostor, v němž se figury, o nichž referují, právě nacházejí, co dělají a podobně. (Tento typ začlenění scénické poznámky přímo do mluveného textu jsme mohli vidět v ukázce na začátku této kapitoly.)

Musíme si ovšem rovněž povšimnout, že v rámci dialogu Dědečka a Vnučky Schimmelpfennig používá také klasické scénické poznámky, které jsou vytištěny v kurzívě (například „*Zoufale se směje.*“) Autor jimi vytváří dosti konkrétní představu o tom, jak určitý hrdina reaguje. Tento typ scénických poznámek, které přibližují chování figury, potažmo regulují potenciální herecký projev, Schimmelpfennig ve *Zlatém draku* využívá výlučně v rámci delších dialogických pasáží. Můžeme se proto domnívat, že autor v těchto chvílích pokládá za důležité, aby vypravěči svým hereckým projevem skutečně vyjádřili, jak se daný hrdina právě cítí, ačkoliv čtenář bude mít stále na paměti, že se jedná pouze o napodobení této reakce.

Zcela jedinečná je z tohoto hlediska pasáž, která zobrazuje posmrtné putování ústředního hrdiny hry světovým vodstvem domů za svou rodinou.<sup>171</sup> Jde o velice dlouhý monolog figury Mladého Číňana, který překvapivě i po své smrti může komunikovat se čtenáři, což posiluje magickou, bájnou dimenzi jeho návratu domů do Číny. Velice důležité je, že tentokrát nám popisuje své zážitky sám hrdina (Mladý Číňan mluví v první osobě). Zprostředkující instance vypravěče tudíž ustupuje do pozadí, ačkoliv Číňana hraje *Mladá žena*, což má opět zcizující účinek, ačkoliv tentokrát si představitelka a její role odpovídají alespoň věkově. Ve své bakalářské práci jsem dospěla k závěru, že Schimmelpfennig na tomto místě volí vyprávění v první osobě zejména proto, aby v této pasáži umožnil divákovi vcítění:

---

<sup>171</sup> R. SCHIMMELPFENNIG. *Zlatý drak*, s. 42-43

[P]ublikum plně pocítí bezútěšnost závěru hry, a její poselství tak vyzní důrazněji."<sup>172</sup> A to možná i proto, že křehkost ženského těla umocní Číňanovu zranitelnost.

### 11.6 Zobrazení jednání

Narativní způsob figurace má samozřejmě vliv na kategorii dramatického jednání. O jednajících postavách opět můžeme hovořit pouze v rámci vnitřního, vyprávěného příběhu. Kolegové Mladého Číňana jednají, když mu vytrhnou bolavý zub. Zhrzený muž, kterého podvádí jeho manželka, jedná, když brutálně znásilní uvězněnou Asiatku. Partner těhotné studentky jedná, když jí sděluje, že je na rodičovství moc mladá. Pětice vypravěčů ovšem o tomto jednání z drtivé většiny pouze referuje, takže jej není možné scénicky rozehrát, jak ukazuje například následující ukázka:

MUŽ PŘES ŠEDESÁT  
Přikládám hasák,

MUŽ  
Mladej křičí. Vidí ten hasák –

ŽENA PŘES ŠEDESÁT  
Říkáme mu Mladej.

MLADÁ ŽENA  
Von mi vyrve ten zub z pusy,

*Dlouhá pauza.*

Von mi ho vyrve –

*Krátká pauza.*

Von mi ho vyrve –

MLADÝ MUŽ  
A zub letí vzduchem.

*Pauza.*

MUŽ PŘES ŠEDESÁT

Vyrvu mu ten zub z pusy, pravej řezák, a ten zakrvácenej, napůl shnilej zub letí vzduchem.

ŽENA PŘES ŠEDESÁT

---

<sup>172</sup> P. ZACHATÁ. *Epické principy ve vybraných hrách Rolanda Schimmelpfenniga v kontextu Brechtova epického divadla*, s. 55

## MLADÁ ŽENA

Ten zub

letí a letí a letí.<sup>173</sup>

Jak lze vidět, veškeré informace o konkrétní vizuální podobě situace jsou obsaženy již v promluvách postav – tedy v mluveném textu, ačkoliv mají často charakter scénických poznámek. Pokud by se nějaký režisér rozhodl situaci na jevišti iluzivně předvést, došlo by k až příliš ilustrativnímu zdvojení toho, co se říká, s tím, co se předvádí. Když nám *Muž* sdělí, že Mladý Číňan křičí, je zbytečné, aby představitelka mladíka skutečně křičela. Text podle mého názoru mnohem spíše vybízí k rozehrání antiiluzivního dění na scéně, kterým by figury vypravěčů scénicky obohacovaly své vyprávění.

Toto herecké rozhrávání však neklade důraz na vytvoření vnitřního komunikačního systému, v němž by interagovaly fiktivní dramatické osoby. Aktéři se mnohem spíše obrací přímo k divákům, čímž narůstá význam vnějšího komunikačního systému, respektive dění odehrávajícího se mezi jevištěm a hledištěm. Dochází tak k postdramatickému zdůraznění spolupřítomnosti herců a diváků. Aktéři s publikem komunikují mnohem přímočařeji, jelikož již mezi nimi neexistuje bariéra vnitřního komunikačního systému.

Můžeme proto prohlásit, že Roland Schimmelpfennig ve *Zlatém draku* takřka zcela rezignuje na přímé zobrazení dramatického jednání postav. Text o akcích hrdinů příběhu většinou pouze referuje (také přímá řeč získává charakter zprostředkované citace), a tento jeho epický charakter vede k popření principu dramatické reprezentace. Schimmelpfennigův text pracuje s napodobením jednání figur jako epická literární díla, která zobrazují postavy a jednání nepřímou, prostřednictvím vypravěčské instance. Vyprávění aktérů ovšem autor zároveň vkládá do metadivadelní situace, čímž unikátním způsobem propojuje narativní strukturu hry s poetikou jeviště.

### 11.7 Závěr

Z analýzy Schimmelpfennigova textu *Zlatý drak* vyplynul jeden zásadní poznatek, jemuž jsem se ještě podrobněji nevěnovala. Ukázalo se, že je v rámci rozboru této

---

<sup>173</sup> R. SCHIMMELPFENNIG. *Zlatý drak*, s. 18-19



hry často nutné uvažovat i o podobě potenciální inscenace textu. Je to způsobeno tím, že Schimmelpfennig ve *Zlatém draku* pracuje zejména s tzv. zprostředkovanou teatralitou textu, kterou lze plně rozehrát až v rámci komunikace herců s publikem. Tato teatralita získává díky narativní formě textu postdramatické, analytické kvality.

Hra především disponuje výraznou metadivadelností, neboť projektuje specifickou narativní hereckou performanci. Tuto představu si na základě textu pravděpodobně vytvoří již čtenář, protože bude předpokládat, že text je určen k jevištnímu zpracování. Jelikož se netradiční, narativní forma divadla na divadle vyznačuje silnou antiiluzivností, upozorňuje potenciálního diváka na vyprávěcí akt samotný. Text *Zlatý drak* má potenciál dospět v rámci inscenace k posílení jevištní přítomnosti herce, čímž může být zdůrazněn událostní charakter představení jakožto performativního aktu odehrávajícího se teď a tady mezi vyprávěcím hercem a naslouchajícím divákem.

Adresátem jevištního dění, které z velké části tvoří vyprávění pětice aktérů, se tedy stává výhradně (potenciální) divák. Na vnější komunikační systém je proto kladen mnohem větší důraz než v běžných dramatických textech, což je typickým znakem analytické teatrality. Vnitřní komunikační systém vlastně ani nemá šanci vzniknout, protože veškeré interakce figur příběhu jsou zobrazeny zprostředkovaně, pomocí vyprávění.

Využití narativní formy divadla na divadle autorovi umožňuje odhalit divadelní jeviště jako místo, na němž se pomocí nejrůznějších scénických postupů a mechanismů vytváří iluze komplexního fikčního světa, v němž jednájí dramatické osoby. Ale protože se z herců stávají vyprávěči, nemůže se tato reprezentační iluze rozvinout, naopak je zdůrazněn materiální rozměr hlediště. Jelikož se fýzis aktérů naprosto neshoduje s představou figury, kterou představují, neustále přitahují pozornost ke své existenci na jevišti. Neumožňují tak divákovi, aby si aktéra iluzivně ztotožnil s fiktivní dramatickou osobou.

V případě analýzy *Zlatého draka* se tudíž uplatňuje myšlenka Gerdy Poschmann, že určitý typ textu – zejména ten pracující s analytickou teatralitou – musí být čten s ohledem na podobu potenciálních inscenací, které umožňuje. Tato vlastnost je podle Poschmann specifická výhradně pro tzv. nedramatické, tedy postdramatické divadelní texty. Vše nasvědčuje tomu, že i *Zlatý drak* by mohl být zařazen do této kategorie.

*Zlatého draka* do sféry postdramatických textů vsazuje také fakt, že narativní forma textu narušuje princip dramatické reprezentace, a to soustavně. Jednání dramatických osob je zobrazeno pouze zprostředkovaně, pomocí vyprávění pětice protagonistů. Struktura hry tak vlastně upozorňuje na princip autorského subjektu, jenž fiktivní příběh vytvořil. Funkci autorského subjektu ovšem převezme konkrétní pětice aktérů, jejichž identitu autor určuje pomocí údajů o věku a pohlaví. Čtenář tudíž zobrazený příběh vnímá jako fiktivní konstrukt těchto protagonistů, kteří do něj vložili své subjektivní pocity a představy.

Využití narativních postupů samozřejmě vede k dekonstrukci dramatické formy. Dochází k zpochybnění její dialogické podstaty, neboť repliky figur takřka zcela nahrazuje epický popis, jenž má často charakter scénických poznámek. Promluvy hrdinů, které běžně tvoří mluvený text dramatu, jsou pojaty jako citát ve formě nevlastní přímé řeči. V konfrontaci s netradiční narativní formou hry musí čtenář přehodnotit svou konvenční představu o podobě textu psaného pro divadlo. Proto hra působí také autoreferenčně, jelikož vychází z typické struktury dramatického díla, odkazuje k ní, ale mnoha inovativními postupy tuto strukturu proměňuje a dekonstruuje.

Z tohoto důvodu je vhodné zařadit Schimmelpfennigův text *Zlatý drak* do skupiny postdramatických textů, jež kriticky využívají dramatickou formu. Kritické využití přitom spočívá v tom, že autor dramatickou formu dekonstruuje nikoliv pouze zevnitř, ale také zvnějšku pomocí nedramatických postupů převzatých z epické literatury, ale také z epického i postdramatického divadla. Autor dramatickou formu transformuje tak intenzivně, že z ní zbývají pouze fragmenty. Mohli bychom proto dokonce hovořit o destrukci dramatické formy ve prospěch narativního divadelního textu.

Specifické pro *Zlatého draka* přitom je, že se i přes své dekonstruktivistické snahy stále snaží vylíčit určitý příběh lidských individuí. Sice se zříká principu dramatické reprezentace, ale přesto se napodobení lidského jednání nevzdává zcela, ačkoliv využívá narativní reprezentační postupy. Jeden z nejhranějších Schimmelpfennigových textů tak sice dekonstruuje dramatické kategorie figurace (jednající figury nejsou herci zobrazeny přímo) a narace (představa fikčního světa a časoprostoru nevzniká ani tolik na základě scénického předvedení, jako spíše na základě verbálního popisu), ale přesto dokáže vylíčit poutavým způsobem příběh jednajících hrdinů. Ačkoliv je tedy *Zlatý drak* z formálního hlediska silně

postdramatickým textem, nevzdává se kategorie, která bývá postdramatickému divadlu často odpírána: zobrazuje příběh jednajících figur, který vypovídá o reálných problémech současné západní společnosti a roli jedince v ní.

## 12. DÍVKA V JARNÍCH ŠATECH NEMÁ PRÁCI

Schimmelpfennigův text *Dívka v jarních šatech nemá práci* z roku 1996 tvoří dvě roviny, které by se snad přes všechnu svou tajemnost a nekonkrétnost daly nazvat jako příběhové. Jednu rovinu představuje dialog dvou hereček a tří herců stojících před oponou divadla, což do hry opět vnáší metadivadelní princip. Hra byla přitom po *Věčné Marii* teprve druhým autorovým textem uvedeným na jevišti, a to v dubnu roku 1996 v mnichovském divadle Kammerspiele. To, že autor již v raném období své tvorby pracoval s metadivadelním principem, je důležitým poznatkem, který umožňuje autorovy nejranější dramatické pokusy propojit s jeho pozdější tvorbou, jež si získala uznání po celém světě.

V textu *Dívka v jarních šatech nemá práci* se nicméně setkáme s pouhými zárodky autorovy metadivadelní techniky. Na rozdíl od novějších her *Říše Zvířat* a *Zlatý drak* zde není metadivadelní princip rozšířen na celou hru, alespoň ne explicitně, jak ještě uvidíme. V druhé příběhové rovině se totiž autor již nevěnuje divadelnímu prostředí, zřídka se také figur herců, které nahrazuje novými hrdiny. Tyto části textu zobrazují kusý a jen obtížně rekonstruovatelný příběh pětice postav, které autor charakterizuje velmi obecně jako *Ženu z venkova*, *Dívku v jarních šatech*, *Muže u kanálu*, *Muže ze starého čeledníku* a *Muže v pracovním oděvu*. Obě roviny propojuje pouze postava *Dívky v jarních šatech*, která se na počátku textu objeví ve scéně s pětici herců. Poté ovšem vystupuje již jen v druhé příběhové rovině, takže obě dějová pásma nadále působí zcela odděleně. Pokud se čtenář zaměří pouze na analýzu událostí odehrávajících se ve vnitřním komunikačním systému, nalezne mezi nimi jakoukoliv souvislosti jen stěží.

Na rozdíl od většiny svých novějších her autor v tomto textu pracuje s tradiční dramatickou formou, což je typické pro jeho tvorbu před rokem 2000, která zahrnuje hry *Ryba za Rybu* (Fisch um Fisch, 1993), *Věčná Marie* (Die ewige Maria, 1994), *Dvojiti* (Die Zwiefachen, 1997) a *Z měst do lesů, z lesů do měst* (Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte, 1998). Autor využívá dialog a monolog figur jako hlavní výrazový prostředek a hrdiny zpodobuje jakožto jednající dramatické osoby, což platí dokonce i pro metadivadelní rovinu hry *Dívka v jarních šatech nemá práci*. Figurace a narace mají tedy tradiční podobu opírající se o princip dramatické reprezentace.

Pro všechny tyto texty je nicméně typické, že zpřítomňují záhadný fikční svět plný tajemných pravidel i nadpřirozených úkazů, který je divák schopen interpretovat jen se značnými obtížemi, protože se často vzpírá zákonům logiky a kauzality. Vztahy mezi figurami, motivace jejich jednání i časoprostor těchto her obsahují tolik míst nedourčenosti a významově protichůdných momentů, že si o nich čtenář často nedokáže vytvořit jednotnou představu. Tato pluralita významů je přitom typickým znakem her, které propůjčují dramatické formě jiné funkce. Text *Dívka v jarních šatech nemá práci* se především stává kritickou metavýpovědí o limitech dramatické formy a principu dramatické reprezentace, ale také o hranicích lidského poznání.

### 12.1 Metadivadelní rovina hry

Hra obsahuje celkem tři scény, které zobrazují rozhovor dvou hereček a tří herců před oponou divadla. Tyto obrazy tvoří první, třetí a pátou (tedy poslední) část hry. Oproti výstupům náležejícím do druhé příběhové roviny je trojice obrazů výrazně kratší. Působí spíše jako metadivadelní prolog, intermezzo a epilog volně doplňující zbylé části hry. Situaci, která ukotvuje dialog herců v čase a prostoru, autor určuje pomocí dvou narativních promluv. Tato krátká úvodní pasáž činí z textu *Dívka v jarních šatech nemá práci* vůbec první hru, v níž Schimmelpfennig využil antiiluzivní narativní formu:

3. HEREC *Pět nezaměstnaných herců, jejichž divadlo bylo jednou pro vždy zavřeno, stojí před starou červenou oponou:*

1. HEREČKA *Další popis by byl zbytečný. Ale nechceme být smutní.* <sup>174</sup>

Za povšimnutí stojí, že Schimmelpfennig zde podobně jako ve *Zlatém draku* přesouvá scénickou poznámku běžně se vyskytující v textu přídatném do sféry textu mluveného. Narativní forma první repliky autorovi dovoluje úsporně informovat o situaci. Zpráva o uzavření divadla je divákovi podána hned na začátku velice přímočarým způsobem. Mnohem zásadnější ovšem je, že takto napsaná replika získává zcizující rozměr: je zvýrazněn rozdíl mezi figurou *Třetího herce* a jeho hereckým představitelem, který jako by na okamžik zastával funkci

---

<sup>174</sup> SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid*. Elektronická verze. 1996, s. 4

vypravěče, jenž je schopen situaci nahlédnout zvenčí (zpřítomňuje hlas autorského subjektu).

Jak jsem prokázala v analýze *Zlatého draka*, tento postup posiluje metadivadelnost textu. Narativní promluva funguje jako zpráva o fiktivnosti dané situace, upozorňuje čtenáře na to, že figury, jejich dialog a fikční svět hry jsou pouhým konstruktem autorského subjektu, respektive výsledkem herecké a režijní tvorby. Narativní styl textu je však vzápětí nahrazen tradiční dramatickou formou. První herečka v druhé větě své repliky přechází do první osoby – jednota herce a postavy je tak opět nastolena a v podobném „iluzivním“ duchu pokračují i další dvě metadivadelní scény. K vyprávěcí formě se v této hře autor již nevrátil.

Ústředním tématem dialogu pětice herců je zavření divadla, v němž všichni účinkovali. Konverzace nicméně odbočuje také k dalším motivům, jejichž souvislost s rámcovou situací lze nalézt jen stěží. *Druhý herec* ostatním například vypráví jen těžko uvěřitelný příběh ze svého života, v němž popisuje návrat z války. Aby nezemřel hladu, musel jíst po cestě plesnivý salám, jenže dostal žloutenku, a proto se uchýlil do vojenského lazaretu ve Florencii. „A už jsem se odtud nikdy nedostal. Právě tam jsem poprvé ve svém životě zemřel,“<sup>175</sup> uzavírá své vyprávění poněkud nesmyslně. Rozprava herců tak místy působí, jako by již nedokázali rozeznat rozdíl mezi vlastním životem a osudy postav, které hráli.

Rozhovor se rovněž neustále vrací k rozhodnutí *První herečky* získat roli Elizy Doolittleové ve slavném muzikálu *My Fair Lady*. Ostatní nevěří, že by mohla roli dostat, jednak je na Elizu podle nich moc stará a jednak neumí dostatečně dobře zpívat. Přesto herečka v poslední části hry oznamuje, že vysněnou roli získala. Zanechává své kolegy před staženou oponou a odjíždí lodí do New Yorku. Ostatní nicméně pochybují o tom, že tam nalezne štěstí.

V trojici obrazů tematizuje Roland Schimmelpfennig krizi, která zasáhla německé divadlo v 90. letech – odtud název celé hry a bezútěšná situace pětice propuštěných herců. V rozhovoru s Andreasem Beckem autor zdroj svojí inspirace popisuje takto: „*Najednou došlo k divácké krizi. Měšťánské divadlo se najednou posunulo na úplně jiný bod. Ze dne na den se něco změnilo. /.../ A v tomto okamžiku, kdy si intendant skutečně láme hlavu nad tím, jak by ještě lépe naaranžoval reklamní banner nad hlavním vchodem divadla, aby přišlo snad ještě*

---

<sup>175</sup> Tamtéž, s. 4

*o něco více diváků, vznikla tato hra, která vlastně vypovídá o tom, jak se divadlo snaží vyškrábat z tohoto propadu.*"<sup>176</sup> Autorova starší hra se tedy podobně jako text *Říše zvířat* věnuje realitě divadelního provozu v Německu. Ve srovnání osudem hrdinů z *Říše zvířat* je ovšem situace herců debatujících před oponou divadla dokonce mnohem bezvýchodnější, protože jejich pracoviště bylo definitivně zavřeno.

Tato metadivadelní situace, kterou se Schimmelpfennig zabývá, do hry zároveň vnáší analytickou teatralitu. Hra totiž prostřednictvím replik pětice herců explicitně poukazuje k různým formálním aspektům divadelního představení a dramatického textu, jak dokládá následující ukázka:

2. *HEREČKA* /.../ *Pokud mi dáte za pravdu, že myšlení a řeč spolu bezprostředně souvisí, pak musí být jazyk a hudba neslučitelné, protože hudba nenese řeč, ale tóny.*

1. *HEREČKA* *Říkáš nesmysly. Dialog už dávno není pouhou formou slovního vyjadřování. Ani jí nikdy nebyl. A proč pořád rozlišovat mezi pocity a myšlenkami! To je chyba, kterou jsme dělali pořád a pořád dokola.*<sup>177</sup>

Tyto dvě repliky vlastně představují kritickou metavýpověď o dialogu v dramatu. Divadelní text v těchto momentech reflektuje a tematizuje sám sebe, a stává se díky tomu nejen metadramatickým, ale také postdramatickým. Hra čtenáře vede k tomu, aby spolu s herci kriticky uvažoval o divadelních a dramatických tvůrčích postupech, o jejich účincích a limitech.

## 12.2 Příběh Dívky v jarních šatech

Druhá a čtvrtá část nicméně metadivadelní stylizaci ruší a zobrazuje autonomní příběh, který nemá s dialogy herců žádnou dějovou souvislost. Vzhledem k nastolení nové příběhové roviny se od základu promění časoprostor hry. Dialog pětice herců před oponou divadla autor předznamenal poznámkou „úplně vepředu“, což pravděpodobně značí, že se výstupy odehrávají na forbíně. Další dvě části hry naopak uvozují slovní spojení „v širé dálí“ (druhá část) a „vysoko nahoře“

---

<sup>176</sup> BECK, Andreas. Divadlo nepotřebuje žádný romantismus [Rozhovor s Rolandem Schimmelpfennigem]. Přel. Martina Černá. In: Druhý břeh, 7/2007, s. 31

<sup>177</sup> R. SCHIMMELPFENNIG. *Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid*, s. 24

(čtvrtá část). Tato prostorová určení jako by spíše než k umístění výstupů na jevišti odkazovala k faktu, že příběh se nyní ze stísněného sálu přesouvá do širé krajiny, potažmo dokonce až směrem k hvězdnému nebi. V první scéně druhé části hry se totiž společně s *Dívkou* ocitáme na venkově, kam zřejmě odešla z jakéhosi velkoměsta. Kromě těchto netradičních autorských poznámek se přídavný text hry omezuje výhradně na soupis postav na začátku hry a na poznámku v úvodu každé scény, které figury v ní vystupují.

Venkov je ve hře zobrazen jako místo plné protikladů. Hukot řeky, širé stepi šumící ve větru a nekonečná hvězdná obloha sice působí jako balzám na duši, ale tamní život je plný nebezpečí. Na jaře přicházejí povodně, v zimě obyvatelé zužuje třeskatá zima a v létě nesnesitelné vedro. Břehy řeky jsou navíc podminované, a čas od času výbuch roztrhá ovci či divočáka... Jde o drsné místo, v němž vydrží žít jen málokdo. Venkov je zároveň postaven do protikladu s nepřátelským městem, z jehož chaosu *Dívka* prchla. Na základě prvního obrazu se můžeme domýšlet, že z města odešla, protože zde přišla o práci v divadle. Další scény z druhé a čtvrté části nicméně tuto domněnku zase zpochybňují, protože *Dívku* vykreslují jako studentku univerzity, která se svým přítelem vedla podivínský život v podzemí města.

Motiv ztráty pracovního místa a osoba hlavní hrdinky jsou jedinými prvky, které z hlediska dění odehrávajícího se ve vnitřním komunikačním systému propojují disparátní příběhové roviny hry. Druhá a čtvrtá část textu ale vytváří představu zcela nového fikčního světa, do nějž nelze dění zobrazené v metadivadelních scénách hry integrovat. Nabízí se ovšem také interpretace, která umožňuje nalézt spojnici mezi trojicí metadivadelních obrazů a zbylými dvěma částmi hry. První, třetí a pátý výstup hry bychom mohli chápat jakožto rámec, který z autonomního příběhu *Dívky v jarních šatech* a dalších čtyř figur činí náplň divadelní inscenace (či dokonce několika inscenací), ve které pětice herců účinkovala předtím, než bylo jejich divadlo zavřeno. Pomocí principu divadla na divadle by se tak metadivadelní rovina rozšířila na celou hru.

Indicií pro tuto interpretaci může být také replika, v níž si *První herečka* během rozhovoru s kolegy povzdychne, že „všechno jsou to jen vypůjčené životopisy.“<sup>178</sup> Jako by se mezi rozhovor herců bezprostředně po uzavření domovské scény vklínily vzpomínky na jejich poslední role na tamním jevišti. Některé motivy

---

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 5



z hereckého rozhovoru se ostatně objevují také v druhé a čtvrté části hry (například motiv pojídání plísň). Této interpretaci odpovídá také fakt, že počet figur příběhu se rovná počtu propuštěných herců. Zároveň je však nutné zdůraznit, že se jedná jen o jednu možnou interpretaci z mnoha, kterou text nevylučuje, ale také zcela nepotvrzuje. Jak jsem naznačila v úvodu, *Dívka v jarních šatech nemá práci* je totiž textem, který se vzpírá jakékoliv ucelené interpretaci.

Pokusíme-li se rekonstruovat fikční svět příběhu, který zobrazuje druhá a čtvrtá část hry, budeme často narážet na mnohá místa nedourčenosti, která nám neumožní pokročit v našich úvahách dál. Ústřední postavou těchto úseků hry je *Dívka v jarních šatech*, která zde vystupuje takřka v každé scéně. Pouze ona se setkává se všemi ostatními postavami hry, včetně pětice herců. Přítomnost hrdinky v úvodní scéně v podstatě zpochybňuje interpretaci, která rozšiřuje metadivadelní rovinu na celou hru. Identita *Dívky v jarních šatech* se totiž při přechodu z prvního metadivadelního obrazu do interní příběhové roviny nezmění. Autor o ní stále referuje jako o *Dívce v jarních šatech*, zatímco ostatní herce nahrazuje úplně jinými figurami, které lze vzhledem k metadivadelní interpretaci chápat jako jejich role. Tento dojem bezpochyby ještě posílí potenciální inscenace hry, v nichž pravděpodobně budou v obou rovinách hry účinkovat stejní herci.

Figura *Dívky v jarních šatech* tedy udržuje souvislost mezi oběma rovinami hry pouze formálně, protože její přítomnost nedokáže děj separátních příběhových linií významově propojit. Schimmelpfennig touto metodou vlastně postdramaticky dekonstruuje funkci hlavního hrdiny dramatu. Osoba ústředního protagonisty obvykle propojuje jednotlivé dějové linie dramatického textu, protože se nejzásadnějším způsobem podílí na dramatické akci a „vstupuje do největšího množství dramatických relací.“<sup>179</sup> V prvním obraze hry je však *Dívka* pouze pasívním pozorovatelem, promluví jen dvakrát a nijak se nepodílí na vývoji zobrazené situace. Její přítomnost v obou příběhových rovinách naopak působí spíše matoucím dojmem, protože neumožní čtenáři, aby hru interpretoval jakožto jeden významový celek.

Hrdinku můžeme považovat za ústřední figuru druhé roviny hry, protože pouze ona vstupuje do dramatických relací se všemi ostatními aktéry příběhu. Autor ji tedy umísťuje do centra všeho dění. V prvním obraze druhé části hry *Dívka* přichází navštívit *Ženu z venkova*, kterou podle všeho z dřívějšíka velmi dobře zná. Z textu

---

<sup>179</sup> M. LUKEŠ. *Umění dramatu*, s. 179

se bohužel o společné minulosti obou žen příliš nedozvíme, ačkoliv by nám tyto informace mohly pomoci osvětlit jejich vztah. Podle drobných narážek poznáme, že historie jejich přátelství sahá hluboko do minulosti. Takřka impresionistický rozhovor žen o hvězdné obloze, o podminovaných řekách či o půvabech okolní přírody naruší cizinec (*Muž ze starého čeledníku*), jenž přináší mrtvou ovci. Tu podle jeho slov zahubila jedna z min, která zde zůstala po válce. *Žena z venkova* s ním posléze naváže vztah. Tyto dvě figury jsou pevně spjaty s venkovským chronotopem hry, zatímco *Dívka v jarních šatech* představuje spojnici mezi venkovským a městským časoprostorem. Její existence proto působí neukotveně. Hrdinka neustále přechází z jednoho časoprostoru do druhého, aniž by někde našla stálé zázemí.

Dalšími dvěma postavami hry, které jsou ovšem spjaty výlučně s chronotopem města, jsou *Muž od kanálu* a *Muž v pracovním oděvu*. Postupně se dozvídáme střípky z pretextové historie: *Dívka v jarních šatech* kdysi měla intenzivní milostný poměr s *Mužem v pracovním oděvu*. Z blíže neurčených důvodů spolu trávili spoustu času v podzemí města, kde kopali tunely. Žena však svého milence opustila v den, kdy našli v podzemní jeskyni polomrtvého muže. V přítomnosti prožívá *Dívka v jarních šatech* vztah s *Mužem od kanálu*, kterého však velmi dobře zná také její přítelkyně z venkova. Tento vědec tráví své dny pozorováním hvězdné oblohy pomocí obřího dalekohledu. Plánuje vyhodit do povětří Měsíc, aby zbavil lidi nesnesitelné tíhy, kterou na ně toto vesmírné těleso působí.

Až do konce hry se přitom o vztahových relacích mezi jednotlivými figurami nedozvíme mnoho dalšího. Nikdy například nezjistíme, jaký vztah má *Dívka v jarních šatech* k *Ženě z venkova* nebo zda *Ženu z venkova* poutala k *Muži od kanálu* hlubší náklonnost. Dialogy postav ovšem budí dojem, že se jedná o důležité informace, neboť sugerují představu milostného čtyřúhelníku mezi *Dívkou v jarních šatech*, *Ženou z venkova*, *Mužem od kanálu* a *Mužem v pracovním oděvu*. Vzhledem k tomu nalezneme ve hře rudimenty žánru psychologického, vztahového dramatu, ovšem v postdramaticky dekonstruované podobě.

### 12.3 Snová atmosféra hry

Většina scén navíc působí velice surreálním dojmem, který někdy hraničí dokonce s poetikou absurdity a nonsensu. Tyto rysy nalezneme zejména v dějové linii,

která se týká vztahu *Dívky v jarních šatech* a *Muže v pracovním oděvu*. Komplikovaný vztah těchto dvou figur v podstatě tvoří ústřední zápletku hry. Na rozdíl od ostatních dějových linií se tato alespoň minimálně opírá o dramatickou kauzalitu, neboť scény zobrazují několik fází milostného vztahu protagonistů. Z monologu *Muže v pracovním oděvu* se dozvídáme o všech podivných okolnostech, které jejich známost provázely. Milenci spolu nejprve trávili většinu času v podzemí, kde se jako v nějakém katastrofickém filmu prokopávali hlouběji pod město, navíc se zde stravovali plísni. Ke zvratu v jejich vztahu došlo, když dvojice našla ve sklepení polomrtvého muže. *Dívka* náhle záhadně zmizela, a když ji muž po nějakém čase potkal, zjistil, že si na něj snad vůbec nepamatuje. I přesto se o ni znovu ucházel. Jednoho dne však ve sklepě u své lásky našel onoho muže, kterého spolu vykopali. Hrdina tak nešťastnou náhodou zjistí, že jeho milá před ním skrývala mnohá tajemství. Hrdina si začne uvědomovat, že dívka už dávno není tou půvabnou studentkou, ale úplně jiným člověkem, který může být dokonce i nebezpečný.

Ačkoliv je monolog zahlcen spoustou záhadných, místy přímo nesmyslných motivů, líčí *Muž* všechny podivné okolnosti vztahu s neochvějnou samozřejmostí. Čtenář se proto může pouze domýšlet, proč spolu milenci žili v podzemí města nebo proč žena u sebe ve sklepě ukryla polomrtvého muže z jeskyně. Schimmelpfennig tak záměrně zastírá věrohodné vnitřní motivace postav, čímž žánr vztahového dramatu, jenž bývá postavený na psychologii charakterů, dále dekonstruuje. Monolog dokonce místy působí, jako by autor smíchal všechna klišé z podřadných filmů, a bavil se tak na čtenářův účet. Hra tímto způsobem získává rysy postdramatické poetiky, neboť upozorňuje na zahlcení dnešní doby mediálními obrazy pochybné kvality.

V jednotlivých výstupech se také neustále varíují motivy měsíce, hvězdné oblohy, přílivu a řeky či širých stepí. Jejich prostřednictvím autor do textu vnáší fantaskní dimenzi, kterou nalezneme takřka v každé jeho hře, a posiluje snovou atmosféru textu. Vesmírná tělesa, nezkrotná vodní energie i nekonečná step získávají charakter jakési nadlidské entity, jejíž existence je na rozdíl od existence člověka věčná. Autor je vykresluje jako nevyzpytatelné, magické síly, které neochvějně ovlivňují lidské životy. Rozbouřená řeka například vytváří mohutnou hranici mezi hrdiny, kterou lze překonat jen s vypětím všech sil, pohyby nebeských těles možná ovlivňují lidské jednání podobným způsobem, jako Měsíc ovlivňuje hladinu oceánů.

Právě proto chce *Muž od kanálu* zničit Měsíc – aby vymanil lidstvo z jeho strašlivé moci.

Surreálná, snová atmosféra hry ještě podporuje čtenářův pocit, že jednotlivé události vůbec nejsou uspořádány podle zákonů časové chronologie. Čtenář se může jen domýšlet, zda by neměl některé obrazy chápat jako vzpomínku či dokonce sen. Tajemstvím opředený příběh pětice figur v důsledku vypovídá o pomíjivém významu lidské existence, která se v porovnání s věčností přírody a vesmíru jeví jako bezvýznamné nic. Možná proto zůstanou osudy hrdinů až do konce neproniknutelným tajemstvím: lidskou existenci ovlivňuje tolik nepředvídatelných faktorů a nadpozemsky mocných sil, že ji nikdy nedokážeme uchopit skutečně adekvátním způsobem.

#### **12.4 Nové funkce dialogu**

Surreálnost a hádankovitost fikčního světa zobrazeného příběhu způsobuje zejména specifická podoba mluveného textu. Připomeňme si ještě jednu metadivadelní repliku *První herečky*, která komentovala nové funkce dialogu v divadle a dramatu: „*Dialog už dávno není pouhou formou slovního vyjadřování. Ani jí nikdy nebyl. A proč pořád rozlišovat mezi pocity a myšlenkami! To je chyba, kterou jsme dělali pořád a pořád dokola!*”

Tato charakteristika se dá velmi dobře aplikovat na podobu dialogu ve hře *Dívka v jarních šatech nemá práci*. Promluvy hrdinů jsou sice formálně svázány se svými mluvčími, ale často postrádají jakoukoliv logickou vazbu na situaci a v mnohých případech i na svého nositele. Hra tímto způsobem oslabuje hlavní funkci přímé řeči v dramatu, totiž zobrazení slovního jednání figur. Smysl jednotlivých replik často nelze určit pomocí tradičních nástrojů interpretace dramatického textu, jako je snaha o určení motivací figur a analýza vzájemných vztahů uvnitř fikčního světa.

V mnoha případech dokonce získáme dojem, že figury slouží jako pouhé nástroje k zprostředkování poeticky laděné textové plochy či úvahového fragmentu. Do rozmluvy *Dívky v jarních šatech* a *Muže od kanálu* o jeho novém bytě, o astronomii a nakonec také o Goethovi se například bez jakéhokoliv jasného podnětu vklíní úvaha o divadle a herectví:

*DÍVKA V JARNÍCH ŠATECH* Možná je to takhle: herec stojí –

*nebo stál – na jevišti a milión diváků tomu přihlíželo.*

*MUŽ OD KANÁLU Spíš tak čtyři sta, možná.*

*DÍVKA V JARNÍCH ŠATECH Myslím obecně.*

*MUŽ OD KANÁLU Kde obecně? V Americe?*

*DÍVKA V JARNÍCH ŠATECH O to nejde. Myslela jsem tím, že jeden je nahoře a druhý dole.*

*MUŽ OD KANÁLU Ano, ano. V tom je ten vtip. Jeden takříkajíc přehledně ztělesní zbytek.*

*DÍVKA V JARNÍCH ŠATECH Co se ale stane, když ten zbytek –*

*MUŽ OD KANÁLU To není moc hezké slovo – zbytek.*

*DÍVKA V JARNÍCH ŠATECH – když ten zbytek již přestal věřit, že by jej mohl jednotlivec nebo skupina jednotlivců ztělesnit, protože mezitím dospěl k závěru, že by se mohl ztělesnit sám?*

*MUŽ OD KANÁLU Jak by ale mohl ten zbytek ztělesnit sám sebe – přece je zbytkem jenom proto, že ho někdo jiný nahoře ztělesňuje. Zbytek proto nemůže být nahoře. Nebo kdyby ano, kdo by pak byl tam dole?<sup>180</sup>*

Ačkoliv tato pasáž nenáleží do metadivadelní roviny příběhu, opět zdůrazňuje metadivadelnost a autoreflexivitu textu. Ocitovaná rozprava se navíc zcela vymyká z kontextu zobrazené situace, která spočívá v tom, že *Muž od kanálu* ukazuje *Dívce v jarních šatech* svůj nový byt. Oba hrdinové náhle působí jako pouzí nositelé textu, kterým vložil slova do úst nadřazený autorský subjekt. Vzhledem k tomu přestávají figury plnit svou základní dramatickou funkci, která spočívá v zobrazení autonomních, jednajících subjektů.

Christine Laudahn přirovnává hru k absurdním dramatům Samuela Becketta a velice výstižně charakterizuje povahu schimmelfennigovského dialogu: „Podobně jako ve »Šťastných dnech« nebo »Čekání na Godota« se i v textu »Dívka v jarních šatech nemá práci« postavy ve svém rozhovoru neustále míjí. Kuriózní na tom ovšem je, že na hádankovité promluvy svých protějšků nereagují vůbec udiveně, naopak se zdá, že jim rozumí. Divákovi na druhé straně zůstává význam jejich slov skryt. Přestože věty, které postavy s velkým přesvědčením pronášejí, znějí

---

<sup>180</sup> R. SCHIMMELPFENNIG. *Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid*, s. 16-17

*důvěryhodně, je nemožné je dešifrovat. Odporují jakékoliv logice, a nemohou tudíž zformovat koherentní celek. Řeč ztratila svůj sdělný charakter, ale přesto se stále prezentuje jako řeč postav. Působí desémantizovaně. Zdá se, že postavy hovoří tajnou řečí, jejíž kód je svěřen jen zasvěceným. Nesrozumitelnost dialogu možná tkví v tom, že se nejedná o tradiční dramatickou formu dialogické řeči, ale o nový druh dialogu /.../”<sup>181</sup>*

Potlačení sdělné funkce dramatické řeči, desémantizace dialogu a ztráta vazby repliky na mluvčího jsou přitom typické znaky postdramatického textu, který využívá bezprostřední textovou teatralitu. Ve hře *Dívka v jarních šatech* nemá práci se dialog místy stává výrazem komplexního, nadindividuálního diskurzu, který otvírá čtenáři (a divákovi) nové způsoby vnímání založené na asociativnosti a potlačení naučených schémat uvažování o divadelním textu. Tím, že se dialog odpoutává od konkrétní dramatické situace, přitahuje čtenářskou pozornost ke své poetické funkci. Autor mluvený text mnohdy využívá spíše jako prostředek k tvorbě surreálních, pohádkových obrazů, jejichž význam nelze vměstnat do jediného příběhu. Pokud čtenář na tento koncept přistoupí, nebude se snažit text analyzovat pomocí tradičních interpretačních nástrojů, mnohem spíše se nechá unášet atmosférou jednotlivých obrazů, bude je zakoušet v jejich estetické plnosti.

Budeme-li uvažovat o potenciálních inscenacích textu, tento transformovaný dialog postdramatickým způsobem zvýrazní událostní charakter divadelního představení. V každém obraze herci divákům předestřou ojedinělý poetický svět, do jehož tajemství se bude publikum snažit vždy znovu proniknout. Tvorba významu se stane dynamickým a nepředvídatelným procesem, k němuž může dojít jen a pouze díky fyzické spolupřítomnosti herců a diváků.

## **12.5 Pluralita významů**

Zejména díky této desémantizaci dialogu je pro příběh *Dívky v jarních šatech* charakteristická pluralita významů. Právě vzhledem k mnohoznačnosti promluv, které ztrácí svou vazbu na konkrétního mluvčího a situaci, nedokáže čtenář nalézt adekvátní interpretaci, jež by dokázala propojit všechny obrazy v jeden smysluplný celek. Jednotlivé výstupy působí spíše jako drobné střípky, z nichž výsledný tvar příběhu v podstatě seskládat nelze, protože mnoho fragmentů

---

<sup>181</sup> CH. LAUDAHN. Zwischen Postdramatik und Dramatik, s. 349

nemáme vůbec k dispozici. Hra zkrátka nabízí až příliš mnoho možností, jak by čtenář mohl interpretovat jednotlivé dramatické situace i další aspekty fikčního světa, jako jsou vztahy mezi figurami, motivace hrdinů nebo časoprostorové souvislosti.

Pluralitu významů zapříčiňuje také to, že jednání hrdinů postrádá jakoukoliv kauzalitu a často i sebemenší logiku. To dobře ilustruje scéna, v níž *Dívka v jarních šatech* zastřelí *Muže v pracovním oděvu*. Tento výstup navazuje na výše popsany monolog hrdiny a zobrazuje slovní výměnu mezi milenci, v níž muž konfrontuje *Dívku v jarních šatech* kvůli její záhadné druhé identitě. Žena se ovšem ospravedlňovat nesnaží a místo toho milence žádá, aby se s ní (na koni!) vydal na cestu do tajemné asijské země, kde na ni čeká jakási smlouva. Rozhovor hrdinů nakonec vyústí v rekapitulaci jejich dosavadního vztahu a končí takto:

*MUŽ V PRACOVNÍM ODĚVU* Začala jsi chodit na univerzitu. V zákoutí velké knihovny jsi znovu potkala toho muže ze sklepení, který se tam snažil pročíst ztracenými léty. Pak jsi ho uvěznila u sebe ve sklepě, kde ani nebyla plíseň, a tak jsi ho nechala umřít hlady, aniž bys s ním kdy promluvila.

*DÍVKA V JARNÍCH ŠATECH* To není pravda. Mluvila jsem s ním. Jinak bych ho nenechala umřít hlady. Rozumíš? Odejdi se mnou odsud.

*MUŽ V PRACOVNÍM ODĚVU* Našel jsem ho tam za několik měsíců.

*DÍVKA V JARNÍCH ŠATECH* To jsem nevěděla.

Zastřelí ho.<sup>182</sup>

Akt vraždy v tomto případě působí opravdu nečekaným (a také poněkud nelogickým) dojmem. V předchozích scénách nic nenasvědčuje tomu, že by se *Dívka* k tomuto činu chystala. Ani scénická poznámka v úvodu scény nás neinformuje, že by žena u sebe měla zbraň. Můžeme se sice domýšlet, že hrdinka mohla svého milence zastřelit, protože se bála, že ji udá; ostatně nechala vědomě vyhladovět muže, kterého našli v podzemí. Tato domněnka si nicméně i po dočtení hry podrží charakter jedné z mnoha možností, které text nepotvrdil, ani nevyvrátil.

---

<sup>182</sup> R. SCHIMMELPFENNIG. *Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid*, s. 28

To je jen dalším důkazem toho, že *Žádná práce pro dívku v jarních šatech* dekonstruuje dramatickou kauzalitu, která by umožnila předvídat jednání postav a určit jeho motivace. Vzápětí dokonce autor čin *Dívky* v podstatě anuluje, protože *Muž v pracovním oděvu* se v jednom z následujících obrazů objeví zase živý a zdravý. A o návrat v čase tentokrát jít nemůže (ač metodu prolínání časových rovin autor ve hře rovněž hojně využívá), jelikož se o *Mužově* zastřelení přímo hovoří:

*MUŽ V PRACOVNÍM ODĚVU* Ted' už vím, co nás spojilo.

*MUŽ OD KANÁLU* Ano?

*MUŽ V PRACOVNÍM ODĚVU* Cítili jsme se jako potápěči. Proto jsme taky nemluvili.

*MUŽ OD KANÁLU* Ale proto tě nezastřelila.

*MUŽ V PRACOVNÍM ODĚVU* Udělala to kvůli něčemu jinému. Udělala to, protože jsem jí chtěl ublížit.

*MUŽ OD KANÁLU* Rozumím. Proč ses jí snažil ublížit?

*MUŽ V PRACOVNÍM ODĚVU* Nechci ti to říkat. Ale jistě byla v právu.<sup>183</sup>

Tento dialog se čtenáři alespoň zdánlivě snaží zprostředkovat důvody *Dívčina* násilného jednání, ale k rozluštění záhady moc nepřispěje. Kvůli absenci scénických poznámek ani nevíme, zda se *Muž* snažil *Dívce* ublížit pouze slovně nebo také fyzicky. Opět se ukazuje, že v analýze hry nedospějeme příliš daleko, pokud budeme na její postavy a fikční svět aplikovat běžné postupy převzaté z analýzy klasických dramatických textů.

Významová nedourčenost a pluralita významů hry čtenáře znejišťuje. Když se recipient nedokáže orientovat v zobrazeném příběhu, zabývá se otázkou, proč tomu tak je. Zaměří se proto na formální stránku hry, a to zejména proto, že jej k tomu povede metadivadelní rovina textu, která komentuje dramatické a divadelní postupy. Text *Dívka v jarních šatech* nemá práci tudíž ve své programové nedourčenosti působí autoreflexivně, neboť směřuje čtenářovu pozornost ke své formální struktuře, která vypovídá o omezených možnostech dramatické reprezentace. Text vlastně tematizuje a kriticky komentuje limity dramatické

---

<sup>183</sup> Tamtéž, s. 32–33



formy, která selhává v zobrazení jediného smysluplného příběhu. Tento postup do hry samozřejmě vnáší analytickou teatralitu.

Díky této souvislosti tak nakonec můžeme propojit obě příběhové roviny hry. Tři dialogy herců před oponou divadla vytváří nezbytný metadivadelní rámec, který podmiňuje adekvátní čtenářskou recepci příběhu *Dívky v jarních šatech*. V kontextu metadivadelních replik herců, jejichž prostřednictvím hra odkazuje ke své formě, je možné záhadný příběh *Dívky v jarních šatech* chápat jako experiment, jehož účelem je prozkoumání hranic dramatické formy a principu dramatické reprezentace.

## 12.6 Závěr

Pluralita významů ale do hry zároveň vnáší negaci existence jediného, totálního smyslu. Jde o zásadní téma postmoderní filozofie, které postdramatické divadlo hojně reflektuje. Ani lidskou existenci, ani umělecká díla nelze podle postmoderního uvažování vyložit pouze jediným správným způsobem, a právě tento typ smýšlení se zrcadlí ve víceznačnosti a neuchopitelnosti hry. Myšlenka, že neexistuje jediný dominantní smysl a význam, jako by se stala hlavním konstitutivním principem Schimmelpfennigova textu.

Text svou mnohoznačností zásadním způsobem narušuje tradiční funkci dramatu, která spočívá ve vytvoření obrazu celistvého fikčního světa prostřednictvím přímého a iluzivního zobrazení jednání dramatických osob. Vzhledem k tomu můžeme hru *Dívka v jarních šatech nemá práci* zařadit mezi postdramatické divadelní texty, které kriticky nakládají s dramatickou formou. Kategorie narace a figurace jsou sice formálně zachovány jako v tradičních dramatických textech, ale nedaří se jim naplnit svou funkci, a to ani v jedné rovině hry.

Pluralita významů vede k dekonstrukci obrazu dramatických osob; jednotlivé figury působí jako fiktivní konstrukt, v němž se bez větší logiky prolínají životopisy hned několika postav. Také kategorie dramatické narace je zpochybněna, neboť se z děje a jednání postav vytrácí kauzalita. Motivace figur dokonce často postrádají jakoukoliv logiku či psychologickou věrohodnost. Příběh *Dívky v jarních šatech* působí jako mozaika vytvořená z velkého množství fragmentů převzatých z několika různých příběhů, jež nelze sloučit v jeden jediný smysluplný celek.

Analýza textu *Dívka v jarních šatech nemá práci* také prokázala, že v této hře můžeme nalézt stopy bezprostřední teatrality textu. Některé promluvy totiž zcela postrádají logickou vazbu na situaci, odpoutávají se od svého mluvčího a působí jako poetické textové plochy, které se prolamují z vnitřního komunikačního systému. Dochází tak k narušení hlavní funkce dramatické řeči, která spočívá v zobrazení verbálního jednání dramatických osob.

Při analýze hry se proto nemůžeme omezit pouze na reflexi dění ve vnitřním komunikačním systému. Postupy analytické teatrality, které do hry vnášejí zejména metadivadelní rovina textu, přesouvají důraz na komunikační systém vnější, tedy především na to, jak text působí na čtenářské vnímání. Recipient se musí vyrovnat s tím, že zobrazené události nelze jednoznačně interpretovat jako celistvý příběh. Metadivadelní rovina hry zároveň problematizuje momenty dramatické reprezentace explicitně tematizuje, čímž k nim přitahuje diváckou pozornost. Dramatická forma takto vlastně získává nové funkce: sama sebe nejen metadivadelně tematizuje, ale přímo zpochybňuje, protože autoreflexivně poukazuje na své limity. To definitivně dokazuje, že Text *Dívka v jarních šatech nemá práci* můžeme zařadit mezi postdramatické divadelní texty, jež propůjčují dramatické formě nové funkce.

## 13. TENKRÁT V MÁJI

Na přelomu století<sup>184</sup> napsal Roland Schimmelpfennig hru *Tenkrát v máji*, která byla v mnohém rovněž přelomová, alespoň ve vztahu k autorově poetice. Schimmelpfennig zde opustil dramatickou formu svých raných her a vytvořil ojedinělou textovou hříčku, v níž hraje přídavný text mnohem větší roli než text mluvený. O hře s podtitulem „81 krátkých obrazů pro jeviště“ lze vlastně prohlásit (a činí tak i samotný autor), že „téměř obchází režiséra.“<sup>185</sup> Převážnou část textu totiž tvoří popis scénických dějů, které přímo předepisují, co se na jevišti bude v daném okamžiku dít. Míst nedourčenosti, která by poskytovala prostor pro režijní rozehrání situace, tudíž hra nabízí jen velice málo, nabízí-li vůbec nějaká.

Schimmelpfennig tedy povyšuje přídavný text na hlavní konstituent hry, ale dialogu se přesto nezříká zcela. Mezi jednotlivé nonverbální pohybové obrazy vkládá krátké úryvky konverzace, které se nakonec stávají nositelem rámcového příběhu (či spíše rámcové situace). Autor ovšem z mluveného a přídavného textu činí dvě izolované textové vrstvy, čímž se ze hry *Tenkrát v máji* stává ojedinělý experiment, který nelze připodobnit k poetice žádné jiné autorovy hry.

### 13.1 Suverenita přídavného textu

Pro všechny ostatní autorovy texty je typické, že mluvený text kvantitativně převažuje nad textem přídavným. Jak jsme mohli vidět na příkladu hry *Zlatý drak*, autor dokonce promluvy figur často obohacuje o pasáže, jež by běžně náležely do sféry textu přídavného. Tímto postupem se obě textové vrstvy nekonvenčně prolínají, zatímco ve hře *Tenkrát v máji* naopak autor jednu od druhé striktně odděluje. Přídavný text dokonce autor osvobozuje z područí textu mluveného, což ze scénických poznámek činí dominantní textovou vrstvu, jak dosvědčí také první obraz hry:

1.

Bzučení dynama.

---

<sup>184</sup> Hra měla premiéru v březnu roku 2000 v berlínské Schaubühne am Lehniner Platz v režii Barbary Frey.

<sup>185</sup> A. BECK. *Divadlo nepotřebuje žádný romantismus*, s. 32

Bodový reflektor.

*Muž na kole. Jezdí po prázdném jevišti v širokých kruzích. Krouží a krouží. Zastaví se. Upře zrak na zed' naproti, rozjede se a řítí se proti ní.*

*Tma.*

*Zvuk nárazu.*<sup>186</sup>

Vrstva přídavného textu vlastně připomíná jakési stručné libreto, které přesně určuje vizuální, akustickou a kinetickou podobu inscenace (zejména pak jednotlivých hereckých výkonů). Příznačné je, že autor ze scénických poznámek eliminuje jakékoliv informace o zobrazovaném příběhu a soustředí se především na popis viditelných činností performerů. Nespecifikuje ani mimiku aktérů, která by mohla pomoci určit, s jakými pocity osoby na jevišti dané činnosti vykonávají, a poskytnout tak jisté indicie pro jejich interpretaci. Autor záměrně neprozrazuje, proč lidé na jevišti takto jednají, nepropůjčuje tudíž jejich úkonům jednoznačně rozluštitelný význam: soustředí se na materiální, tělesnou stránku jejich akcí, na vlastní ikonický (či indexový) znak, nikoliv na to, co označuje.

Bezejmenní aktéři vykonávají podivný sled pohybů, které často působí až nesmyslným dojmem. Žena s kufrem neustále zakopává o své zavazadlo a padá na zem, muž na kole bez sebemenšího vysvětlení najíždí proti zdi, žena v rokokových šatech se několikrát vyplíží na scénu zpoza dveří zamaskovaných tapetou, obezřetně dojde doprostřed, tam se zastaví a zase uteče pryč. Muž a žena se vedou za ruce, pak se chvíli líbají, nakonec se rozdělí a odejdou každý na jinou stranu. Pro tyto scény je příznačné, že v rámci potenciální inscenace vůbec nepracují se slovním výrazem. Charakteristickou vlastností přídavného textu ostatně je, že se během inscenačního procesu převádí do nonverbálních jevištních znaků. Jedinou výjimku představují obrazy, v nichž jedna z vystupujících žen zametá jeviště a zároveň zpívá melancholickou píseň. Jednotlivé, takřka absurdní výstupy jsou od sebe odděleny zatmívacím efektem. Jako ironické odlehčení Schimmelpfennig zařazuje scénu, kdy světlo odhalí prázdné jeviště, a zřejmě proto hned zase zhasne.

Autor při tvorbě těchto obrazů pracuje s výraznou stylizací a redukcí jevištních znaků. Nejen že se zříká dialogu, hlavního výrazového prostředku dramatického divadla, ale ve svém návrhu potenciální inscenace omezuje na minimum také

---

<sup>186</sup> SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Vor langer Zeit im Mai*. Elektronická verze. 2000, s. 4

scénografické prostředky, hudbu či lightdesign. Jednotlivé scény se soustředí především na herce a jeho pohybovou akci, kterou zásadně tvoří sled několika pohybů, jak ukazuje následující ukázka:

3.

*Světlo.*

*Žena v rokokových šatech opatrně vstoupí na jeviště ze dveří skrytých v tapetě, zaváhá, chvatně dojde doprostřed scény, zadrží dech a na několik dlouhých okamžiků se zaposlouchá do ticha okolního prostoru, vydechne a zmizí.*

*Tma.*<sup>187</sup>

Během hereckých akcí bývá zpravidla využita jedna jediná rekvizita (zpívající žena zametá podlahu koštětem, další žena táhne kufr, jeden z mužů jezdí na kole), popřípadě také specifický zvuk či světelná změna (pro výstupy cyklisty je charakteristické bzučení dynama a využití bodového reflektoru). Některé figury se od ostatních liší specifickým kostýmem, jak jsme mohli vidět v případě ženy v rokokových šatech. V textu *Tenkrát v máji* se autorovi daří rozehrát scénický minimalismus.

Jak si můžeme ověřit na ocitovaných pasážích, vrstva přídavného textu nesoustředí čtenářovu pozornost k rovině příběhu odehrávajícího se ve vnitřním komunikačním systému. Naopak vede recipienta k tomu, aby si představoval, jak popsané akce budou probíhat přímo na jevišti. To, co jednotlivé kinetické obrazy znamenají, není pro smysl textu zásadní – ve skutečnosti totiž znamenají především to, čím v dané chvíli jsou. (Muž jezdící na kole je pro čtenáře prostě mužem jezdícím na kole.)

Divák získá dojem, že nesleduje konkrétní příběh, ale sled scénických akcí, které se nesnaží zprostředkovat žádný význam, což přitahuje jeho pozornost k realitě jeviště zbaveného reprezentační iluze. Hra tedy opět získává antiiluzivní metadivadelní rámec. Zobrazuje přímo proces divadelního představení, nikoliv vlastní fikční svět, jehož představa díky jevištnímu dění běžně vzniká. Zpodobené představení má podobu autoreferenční kinetické struktury, kterou vytváří performeré svými akcemi, což je typickým znakem postdramatických divadelních produkcí. Potenciální inscenace vlastně umožní divákovi zakusit „absolutní

---

<sup>187</sup> R. SCHIMMELPFENNIG. *Vor langer Zeit im Mai*, s. 4

zpřítomnění<sup>188</sup> daných akcí. Představení neslouží k tomu, aby vyjádřilo „něco předem daného“,“<sup>189</sup> ale stává se „procesem utváření, /.../ na němž se spolupodílejí všichni účastníci.“<sup>190</sup>

Jevištní znaky proto již neslouží jako pouhý nositel předem určeného významu, jejich materiální stránka se osamostatňuje. Akce zobrazené v textu *Tenkrát v máji* proto přitahují pozornost potenciálního diváka zejména k tomu, jak jsou technicky provedeny. Znaky se vlastně vyjevují ve své plnosti, protože nejsou překryty fiktivními významy. „Vnímat divadelní prvky v jejich materiálnosti znamená vnímat je analogicky jako autoreferenční, a tedy v jejich fenomenálním bytí. /.../ Objekt, který je jako něco vnímán, znamená to, jako co je vnímán,“<sup>191</sup> píše o této problematice Erika Fischer-Lichte. Herci například nezobrazují dramatické osoby, mnohem spíše působí jako artisté, kteří pomocí svých těl vykonávají akce předepsané autorem.

Jednotlivé obrazy tedy zvýrazňují efemérní materialitu divadelního představení, a zároveň tak zviditelňují tvůrčí postupy jeviště, které jsou v případě iluzivního divadla zastřeny fiktivním příběhem. Autor zobrazuje divadlo jakožto reálný, technický prostor určený herecké akci, nikoliv jako místo, které slouží k vytvoření reprezentační iluze. Princip dramatické reprezentace je tedy v kinetických obrazech hry *Tenkrát v máji* důrazně zpochybněn. Hra přehodnocuje tradiční znakovost jeviště, která se o referenční iluzi opírá, protože primárním předmětem zobrazení se stávají samy znaky, nikoliv fikční svět, k němuž odkazují. Recipient si při sledování akcí herců v podstatě vytvoří pouze významovou představu technickou (hrající herec), nikoliv obrazovou (jednající dramatická osoba).

To ovšem neznamená, že při sledování autoreferenční herecké performance zakódované v textu si potenciální divák nebude vytvářet žádné významy. Erika Fischer-Lichte popisuje, že k jistému sémiotickému procesu dochází i v případě performancí, které se neopírají o reprezentační iluzi: „Náhlé, nevysvětlitelné a nemotivované zjevení určitého fenoménu připravuje podmínky pro jiný druh recepce. Vnímán ve svém fenomenálním bytí začne být tento fenomén chápán zároveň jako označující, a to jakmile se recipientova pozornost přesune od objektu

---

<sup>188</sup> E. FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 140

<sup>189</sup> Tamtéž, s. 49

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 49-50

<sup>191</sup> Tamtéž, s. 203

*samotného k asociacím, tedy představám, vzpomínkám, zážitkům, pocitům a myšlenkám, které fenomén vyvolává a jež se s ním formou označovaných propojují.*"<sup>192</sup>

Také text *Tenkrát v máji* je postaven na podobné asociativnosti, která čtenářům propůjčuje mnohem větší pravomoci při tvorbě výsledného smyslu, než je tomu u dramatických textů, jež se opírají o reprezentační princip. Tyto hry vedou čtenáře k nalezení jedné celistvé interpretace, zatímco text *Tenkrát v máji* čtenáři umožňuje zakusit pluralitu asociativních významů. To se odrazí samozřejmě i v potenciálních inscenacích textu: „[R]edukce inscenačních prostředků na jejich materiálnost/ smyslovost znesnadňuje hercům produkci významů, ale zároveň dává divákům volnost je samostatně dotvářet,"<sup>193</sup> vysvětluje Erika Fischer-Lichte. Z diváků potenciální inscenace textu se proto stávají „spoluhráč[i], kteří spoluutvářejí představení svou účastí na hře."<sup>194</sup> Do popředí se tak dostává událostní charakter zobrazeného představení, který umožňuje, aby při každé repríze hry vznikla nová, neopakovatelná konstelace významů.

### 13.2 Sféra mluveného textu

Schimmelpfennig nicméně čtenářské asociace přeci jen jistým způsobem reguluje, a to tím, že mezi nonverbální výstupy vkládá krátké dialogické pasáže, které se stávají nositelem rámcového příběhu (či spíše rámcové situace) hry. Jejich prostřednictvím autor čtenářské asociace směřuje k pevně danému tematickému okruhu, a dodává tak nonverbálním obrazům jistý metaforický význam, který však může v mysli každého diváka získat mnoho odlišných konotací.

Dialog vedou pouze dvě postavy s abstraktním označením On a Ona. Jejich rozhovor se točí kolem několika velice pregnantně vyjádřených témat. Dívka se až obsesivně ptá na Jeho kolo, On se rovněž velmi často vyptává na jakýsi kufr a také na Její kamarádku, která Ho zřejmě zaujala svým zpěvem. Velký prostor rovněž mají zdvořilostní dotazy typu: „Jak se ti daří?" Šestnáctý obraz koncentruje všechna tato témata:

---

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 205

<sup>193</sup> Tamtéž, s. 201

<sup>194</sup> Tamtéž, s. 43

16.

ON *Jak se má tvoje kamarádka?*

ONA *Moje kamarádka? Nevím.*

ON *A co bylo v tom kufru?*

ONA *Proč se na ni ptáš? Proč se zajímáš o ten kufr?*

ON *Proč ses ptala na to kolo?*

ONA *Já se ptala?*<sup>195</sup>

Do těchto dialogických úryvků autor nezačleňuje žádné scénické poznámky, které by specifikovaly, jakým způsobem mají být repliky prezentovány. Ani rámcová situace rozhovoru dvojice postav není v textu popsána, můžeme si ji pouze domýšlet na základě jednotlivých promluv. Nabízí se domněnka, že dialogické scény jsou redukovány pouze na svou zvukovou složku, v rámci inscenace by tedy mohly zaznívat z reproduktoru. Ostatně v soupisu postav na začátku textu autor figury s označením „On“ a „Ona“ nezmiňuje.

Vzhledem k neustálému opakování týchž dotazů nemá rozhovor muže a ženy vlastně žádný vývoj, pouze vzrůstá počet témat, která měla, zdá se, pro jejich vztah nějaký zásadní význam. Dvojice se nejprve baví o kole a kufru, motiv zpívající kamarádky se objeví až později, stejně jako motiv bolesti a vzpomínky. Vlivem častých pomlček, úsečných, mnohdy nedopovězených vět a neustálého kroužení kolem stejných témat působí Její a Jeho rozhovor poněkud rozpačitým dojmem. Při četbě tak vzniká domněnka, že by se mohlo jednat o náhodné setkání bývalých milenců. Tuto interpretaci potvrzuje také ústřední píseň, kterou ve hře několikrát zpívá žena s koštětem.

Text písně vypráví o dvojici přátel, kteří se rozešli. Věnuje se zejména pocitům souvisejícím se ztrátou někoho velice blízkého. Píseň je zabarvena silně nostalgicky. Interpreta písně vzpomíná na to, jaké to bylo, žít ve dvou. Překvapivě však dochází k závěru, že lehčí je žít sám – snad i proto, že se člověk vyhne ztrátě. Hra získala své jméno právě podle této písně. Slovní spojení „tenkrát v máji“ tam slouží jako výraz dávných časů, kdy ještě byl pár milenců spolu – ale ty časy jsou už dávno pryč. Období máje v sobě samozřejmě nese symboliku lásky, podpořenou představou zamilovaných párů, které se líbají pod rozkvetlými stromy. Píseň

---

<sup>195</sup> R. SCHIMMELPFENNIG. *Vor langer Zeit im Mai*, s. 6



ovšem vypráví především o tom, že tento čas už dávno pominul, láska vyhasla a přišel čas rozchodu a samoty.

Ke konci hry zazpívá několik slov z písně také On, což jen potvrzuje hypotézu, že se mezi zdánlivě nesouvislými 81 obrazy hry přeci jen ukrývá jednotící téma. *Tenkrát v máji* se zabývá nepřeklenutelnou propastí, která se mezi milenci vytvoří v momentu rozchodu, jde o ztroskotání lásky, na jejíž místo nastupuje až absurdní odcizení. Sám autor zásadní témata své hry pojmenovává jako ztrátu a vzpomínku.<sup>196</sup>

Nonverbální obrazy lze v kontextu takto určené příběhové roviny chápat jako (velice stylizované) zobrazení vzpomínek na období vztahu Jeho a Jí. Jistě ne náhodou v nich totiž vystupují právě muži na kolech a ženy s kufry, a kromě nich ještě zpívající ženy s koštětem a dvojice milenců. Díky dialogu si tudíž čtenář může jednotlivé nonverbální scény, které se zprvu jevily nesmyslně, asociovat se situací, která dává celé hře rámec. Kdyby nám ovšem mluvený text neposkytl potřebné indicie, hledali bychom ve většině výstupů jakoukoliv významovou spojitost s tématem rozchodu či ztráty a vzpomínky jen stěží.

S rozhovorem dvojice bývalých milenců si lze nejlépe propojit scény zobrazující loučení zamilovaného páru. Milenci se v jednu chvíli líbají, pak se rozdělí a odejdou každý na jinou stranu, což de facto až ilustrativně demonstruje základní téma rozchodu. Obrazy, v nichž zametající žena zpívá píseň, se asociativně propojují zejména s motivem kamarádky, na jejíž líbezný zpěv muž v rozhovoru velice často vzpomíná. Vzhledem k tomu se nabízí interpretace, že muž svou přítelkyni opustil právě kvůli její kamarádce. Rozhovor postav nicméně tento výklad nikdy nepotvrdí. Výstupy ženy, která polonahá běží přes jeviště a za sebou vláčí kufr, ze všeho nejvíce asociují téma nevěry, které by se k domnělému milostnému trojúhelníku mohlo vázat. Obraz muže najíždějícího s kolem proti zdi si čtenář může propojit zejména s pocitem beznaděje bezprostředně po rozpadu vztahu. Nejvolněji se k tématu váže přítomnost ženy v rokokových šatech. Její výstupy do hry vnáší atmosféru jistého tajnůstkářství, které první schůzky milenců často doprovází. Někteří čtenáři si kostým figury zase mohou asociovat s idylickými rokokovými malbami, na nichž se kavalíři dvoří dámám svého srdce. Kostým ženy také může odkazovat k románu *Nebezpečné známosti* francouzského spisovatele

---

<sup>196</sup> A. BECK. *Divadlo nepotřebuje žádný romantismus*, s. 32

Choderlose de Laclose, v němž jsou milostné city pojaty jako slabina, které lze snadno využít k manipulaci s lidmi.

### 13.3 Stylizace, variace, redukce

Nonverbální obrazy s motivy z dialogu pracují stylizovaným, obrazivým způsobem, jenž připomíná hravou poetiku avantgardy. Ostatně právě avantgardní umělci objevovali nové možnosti divadelního umění tím, že programově zdůrazňovali materiální dimenzi divadelního představení na úkor příběhové roviny, pracovali s redukcí jevištních znaků a poutali pozornost k přítomnosti aktérů a k technické stránce jejich výkonů. V nonverbálních obrazech nalezneme silnou inspiraci všemi těmito postupy, takže text *Tenkrát v máji* můžeme v tomto kontextu chápat jako návrat ke kořenům (post)moderního divadla.

V jednotlivých obrazech tvořených přídavným textem autor vychází z popisu poměrně jednoduché pohybové akce, kterou postupně rozehrává, variuje a posléze propojuje s výstupy dalších aktérů. Tímto postupně rozvíjí scénický potenciál jednotlivých situací, čímž značně posiluje zprostředkovanou textovou teatralitu hry. Tento autorský postup dobře ilustruje postupně se variující scéna s cyklistou. Třikrát je zopakována v původní podobě, jak byla výše ocitována. Ve 25. obrazu pak do scény s cyklistou vpadne žena v rokokových šatech, což způsobí, že muž se vůbec poprvé nerozjede proti zdi a místo toho odejde ze scény. Poté se toto aranžmá zopakuje ještě jednou, s tím rozdílem, že se aktéři na sebe dlouze dívají a scénu přeruší tma. 35. obraz kombinuje scénu s cyklistou s výstupem dvojice milenců, kteří vběhnou na jeviště a pak se líbají. Cyklista kolem nich krouží, pár si jej nevšímá a pak odchází. Jezdec se zastaví a pozoruje stěnu proti němu. V 37. obraze se cyklista setkává se zametající ženou a výstup dokonce doplňují dvě repliky JEHO a JÍ týkající se kola. Později cyklista naráží na zametající ženu a ženu v rokokových šatech. V 61. obraze pak přichází nečekaná změna: cyklista přichází bez kola, setkává se se zametající ženou, berou se za ruce a líbají se, pak se na sebe podívají a odcházejí. V jednom z následujících obrazů na kole přijíždí spoře oděná žena, zastaví se a rozjede se proti zdi.

Jednotliví aktéři postupně získávají své dvojníky. Na jevišti se například objeví nejdříve dva, poté tři cyklisté a všichni se rozjedou proti zdi. Jindy z tapetových dveří vyklouznou tři ženy v rokokových šatech a jeviště zametá hned několik žen.

Prostřednictvím zmnožování aktérů dociluje autor nevídané gradace tempa.<sup>197</sup> Tento postup zároveň ještě více zdůrazňuje autoreferenční materialitu jevištního dění a přítomnost aktérů. Jeviště je náhle doslova zaplaveno performery, kteří vykonávají tentýž sled pohybů. Divadlo se v těchto momentech stává spíše jakousi arénou, v níž se jednotliví artisté předhánějí v tom, kdo dokonaleji provede danou akci.

Spolu s počtem aktérů roste také absurdita obrazů, která tkví zejména v nelogičnosti počínání jednotlivých aktérů. Protagonisté totiž působí spíše jako automatizované stoje, které bez rozmyslu vykonávají předepsané akce. Svého absurdního vrcholu dosahuje hra v okamžiku, kdy na jeviště přijíždí jediný bicykl obsypaný nejdříve třemi, později dokonce šesti aktéry:

68.

*Bzučení dynama.*

*Světlo.*

*Na řídítkách přijíždějícího kola sedí dva muži, kteří v předchozích obrazech vystupovali jako jezdci na kole. Na sedle kola sedí jedna z žen, které dosud zametaly jeviště a zapívaly. Další z nich je usazena na rámu kola. Na zavazadlovém nosiči stojí dvě ženy v rokokových šatech. Zastaví se. Ženy v rokokových šatech ze všech sil roztlačí kolo se zbylými pasažéry proti zdi.*

*Tma.*

*Zvuk nárazu.*<sup>198</sup>

Tento výstup předepsaný Schimmelpfennigem má takřka artistický, cirkusový charakter (což opět vytváří spojnici hry s avantgardním uměním). Pokud by se na divadle vůbec podařil secvičit, okamžitě by divákovu pozornost obrátil ke své materialitě, k pohybovým schopnostem herců, k jejich technické virtuozitě. Jakékoliv hledání významu za tímto výstupem by se najednou jevilo jako druhotné – to výjimečně povedená materiální povaha znaku, nikoliv jeho význam, se v případě tohoto typu scén ocitá v ohnisku zájmu diváka. Díky intertextuálním asociacím získává ovšem tento obraz symbolické konotace. Především odkazuje

---

<sup>197</sup> Roland Schimmelpfennig popisuje svou metodu jako „dramaturgii stupňování. Hra obsahuje zcela jasný okamžik změny a dějí se stále horší nebo absurdnější nebo bezvýchodnější věci. /.../ Komická schizofrenie: hra je určitou formou odmítnutí divadla a zároveň mu něco nabízí. Nějaká žena přechází přes jeviště a zametá – to je všechno... Chtěl jsem silnou redukci.“ In: A. BECK. *Divadlo nepotřebuje žádný romantismus*, s. 32

<sup>198</sup> R. SCHIMMELPFENNIG. *Vor langer Zeit im Mai*, s. 18-19

k avantgardnímu motivu artistů, kteří se vydávají za hranice lidských tělesných možností.

Jak už jsem popsala, lze se domnívat, že i ostatní, ač méně technicky náročné výstupy hry, budou v rámci případné inscenace fungovat podobným způsobem. Přitáhnou divákovu pozornost spíše ke své materiální dimenzi, k jevištnímu dění jako takovému, a to také proto, že ústřední problematika hry je jednoznačně určena, neboť se vyčerpává (velmi obecnou) situací rozchodu a následného vzpomínání na období milostného vztahu. Postdramatické zakoušení, sdílení bezprostřední události se dostane do popředí.

Obměny jednotlivých kinetických akcí přitom působí, jako by k nim docházelo podle nějakého klíče. Hra vyvolává dojem promyšlené hudební kompozice, v níž se jednotlivé tóny nejprve harmonicky střídají, pak dospějí k různorodým kombinacím, a nakonec se spojí ve velice hravou melodii.<sup>199</sup> Poetika scénických variací a repetitivní propůjčuje hře proměnlivý rytmus, který strukturuje dění specifickým, postdramatickým způsobem. Erika Fischer-Lichte tento fenomén popisuje na příkladu některých Marthalerových inscenací:

*„První objevení se každého z prvků, které tvořily představení, proběhlo nejen nečekaně a nemotivovaně, ale také nezávisle na prvcích ostatních. /.../ Jakmile se však daný prvek objevil, rozšiřoval se a více či méně zřetelně se transformoval. Nic z toho se však nedělo soustavně, a tak jediný náznak kontinua vnášela do představení neustálá přítomnost jedenácti herců. /.../ Čitelný byl pouze vzorec, kterému prvky podléhaly, čímž se dostávalo pozornosti i rytmu samotnému. /.../ Rytmus fungoval jako organizační princip, který reguloval vznik a zánik prvků i materiálnosti bez pomoci dalších principů či systémů. Jakmile byl v chodu, působil dojmem, jako by nechal prvky vynořovat a zase zanikat. Rytmus se tu stal časovou regulací zrodu i zániku materiálnosti představení.“<sup>200</sup>*

Popis rytmické struktury Marthalerových inscenací se dá velice dobře aplikovat i na Schimmelpfennigův text. Jednotlivé scénické akce skutečně zprvu působí naprosto izolovaně a autonomně, ale postupně se díky výrazné rytmické struktuře

---

<sup>199</sup> O promyšlené kompozici hovoří i sám autor: „Ta hra je velmi striktně vystavěná. Kde se obrazy zdvojují, kde se ztrouhají, kde narážejí na nová témata a společně vydávají téměř nové tóny. Je to hudební kompozice, skoro něco jako divadelně zapsaná choreografie.“ In: A. BECK. *Divadlo nepotřebuje žádný romantismus*, s. 32

<sup>200</sup> E. FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 196-197

hry propojí v jedinou, členitou jevištní kompozici bohatou na různé odchylky a variace.

Autorova práce s rytmem zdůrazňuje specifickou atmosféru hry, v níž se snoubí melancholie dialogických pasáží s poetickou hravostí nonverbálních obrazů. Text *Tenkrát v máji* pojímá jeviště v duchu postdramatické poetiky jako performativní prostor s atmosférotvorným potenciálem. Akce herců projektované textem potenciálnímu divákovi umožňují, aby se do této atmosféry pohroužil, a stimuloval tak svou asociační schopnost. Atmosféra je energií, která vytváří mezi diváky a performery vztah bezprostředního sílení. Podle Eriky Fischer-Lichte si divák „v atmosférických prostorech uvědomuje svou vlastní tělesnost /.../ a vnímá sám sebe jako živý organismus v interakci se svým okolím.“<sup>201</sup> Silně si tak uvědomuje svou fyzickou spolupřítomnost s aktéry i pomíjivou přítomnost představení. Text tudíž recipientovi umožňuje zakusit nové způsoby vnímání divadelního představení a textu, což je jedním z hlavních znaků postdramatické analytické teatrality.

### 13.4 Závěr

Roland Schimmelpfennig ve svém textu *Tenkrát v máji* radikálním způsobem dekonstruuje dramatickou formu. Autor především inovativním způsobem přehodnocuje vzájemné postavení mluveného a přídavného textu. Přídavný text ztrácí svou typickou funkci, která spočívá v bližším určení podoby dramatické situace vyjádřené dialogem a v konkretizaci jejího časoprostorového uspořádání. Schimmelpfennig povyšuje přídavný text na hlavní textovou vrstvu, která určuje veškerou vizuálně-akustickou náplň potenciální inscenace. Zdá se, že kusý dialog probíhá píše paralelně vedle této obrazové a zvukové inscenační stopy. Schimmelpfennig mezi dvěma textovými vrstvami nicméně vytváří zcela jinou, metaforickou souvislost, která se zásadním způsobem opírá o asociativní představy, které si čtenář vytvoří během recepce textu. Disociaci mluveného a přídavného textu bezpochyby můžeme s odvoláním na publikaci G. Poschmann považovat za znak postdramatické estetiky, jenž opodstatňuje zařazení hry mezi nedramatické divadelní texty.

*Tenkrát v máji* se svým radikálním nakládáním s dramatickou formou vlastně přibližuje textům, které se dramatické formy zcela zříkají. Z dialogické struktury

---

<sup>201</sup> E. FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 172

dramatu zde totiž zbývají opravdu jen pozůstatky v podobě kusých dialogických pasáží. Hra mnohem spíše připomíná technický scénář, jenž popisuje materiální (tj. kinetickou, vizuální a akustickou) stránku inscenace. Přesto hra charakteristiku pouhého technického scénáře překračuje, neboť působí jako svébytné umělecké dílo již při čtené recepci. Originální poetika hry postavená na textových variacích, repetících a práci s rytmem připomíná estetiku avantgardního divadla, jež rovněž poutalo pozornost k antiiluzivní dimenzi představení, k materialitě jevištních znaků a k přítomnosti herců. Hra proto získává silný metadivadelní charakter.

Jednotlivé nonverbální scény se vlastně zcela zřikají reprezentačního principu, neboť nevytvářejí představu žádného fikčního světa a jednajících dramatických osob. Významem těchto obrazů se stává jejich materiální, kinetický rozměr – vlastně odkazují samy k sobě. Vzhledem k tomu obsahuje text pouze pozůstatky figurace a narace, s nimiž pracují drobné dialogické úseky. Dialog Jeho a Jí ovšem autor neumísťuje do konkrétního časoprostoru, rozhovor jako by se vznášel v jakémsi abstraktním bezčasném. Figury Jeho a Jí rovněž nejsou vůbec konkretizovány. Pro fikční svět, který hra vytváří, je tudíž typická značná nekonkrétnost. Silné autorské zobecnění totiž umožňuje, aby vztah Jeho a Jí sloužil jako jakýsi exemplární příklad, který lze aplikovat na zkušenost každého člověka. Nonverbální obrazy bychom pak v tomto kontextu mohli popsat jako absurdní, poetickou a výrazně stylizovanou jevištní revue, která výsostně divadelními prostředky rozehrává základní situaci setkání bývalých milenců, během něhož se probouzejí vzpomínky na dávno vyhaslý vztah.

Jelikož scénické akce projektované textem neslouží k zobrazení žádného konkrétního fikčního světa, probouzejí v recipientovi řadu asociativních významů, které jsou usměrněny pouze základním tematickým okruhem, který lze vymezit pojmy lásky, ztráty a vzpomínky. Analytická teatralita textu tedy tkví nejen v antiiluzivní metadivadelnosti textu, která poutá pozornost čtenáře k estetické, materiální struktuře hry a jeho potenciálních inscenacích. Zároveň podněcuje recipienta k novým způsobům vnímání divadelního textu, jež tkví v asociativním myšlení a v zakoušení energetické dimenze a atmosféry jednotlivých scénických akcí, které hra zobrazuje. Hlavní roli při vnímání potenciální inscenace textu tedy hraje postdramatická přítomnost aktérů a materialita jejich těl, jež umožňuje divákovi pocítit efemélnost divadelní události. Všechny tyto aspekty činí ze hry *Tenkrát v máji* postdramatický text, jenž kritickým způsobem pracuje nejen

s tradiční dramatickou formou, ale také s tradiční znakovostí jeviště, která se opírá o princip dramatické reprezentace.

## 14. ZÁVĚR

Tato diplomová práce vyšla z předpokladu, že tvorba dramatiků Schimmelpfennigovy generace nepředstavuje nekritický návrat k tradičnější dramatické formě, jak tvrdí některé teoretické publikace. Na příkladu poetiky Rolanda Schimmelpfenniga jsem naopak osvětlila, že problematika textů vznikajících v Německu od devadesátých let dvacátého století je složitější. V tvorbě Rolanda Schimmelpfenniga se totiž zrcadlí obecnější trend německé divadelní estetiky, který spočívá v prolínání postdramatických a dramatických postupů.

Schimmelpfennigova poetika tudíž představuje jakýsi přechod mezi dvěma protichůdnými estetickými systémy, a proto si při jejím výzkumu nevystačíme s terminologickým aparátem tradiční teorie dramatu. Při analýzách textů *Říše zvířat*, *Zlatý drak*, *Dívka v jarních šatech nemá práci* a *Tenkrát v máji* se jako velice přínosná ukázala teorie nedramatického divadelního textu Gerdy Poschmann, která umožňuje popsat mnoho rozličných podob postdramatických textů, jež dekonstruuji dramatickou formu. V souvislosti se Schimmelpfennigovými texty jsem upotřebila především pojmy nositelů textu (Textträger), mluveného a přídavného textu (Sprechttext a Zusatztext) a analytické teatrality, které Poschmann definuje v publikaci *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Již nikoli dramatický divadelní text). Proto k diplomové práci přikládám svůj pracovní překlad stěžejních pasáží z této knihy, který nalezneme v příloze.

Analytická část prokázala, že Schimmelpfennigovu poetiku zásadním způsobem formuje využití metadivadelních a narativních postupů, jež do autorových her zároveň vnášejí autoreflexivní analytickou teatralitu. Hry *Říše zvířat* a *Zlatý drak* vytvářejí specifický, narativní typ divadla na divadle. Z jednajících figur se stávají vypravěči, kteří divákům líčí příběh někoho jiného. To z protagonistů těchto her činí postdramatické nositele textu, jejichž primární funkcí přestává být bezprostřední předvedení jednání dramatických osob. Narativní forma navíc působí zcizujícím, antiiluzivním dojmem, jelikož přitahuje pozornost potenciálního diváka k přítomnosti aktérů a k materialitě jeviště. Zobrazený (respektive vyprávěný) příběh se tedy jeví jako pouhá fikce, která vzniká bezprostředně před očima diváků díky herecké akci.

Narativní forma využitá v rámci metadivadelní situace autorovi umožňuje tematizovat divadlo jakožto prostor pro vytváření iluzivních fikčních světů. Tuto



funkci dramatického divadla ovšem autor zároveň zpochybňuje, neboť prostřednictvím svých textů nedovoluje, aby reprezentační iluze vznikla. Představa jednajících dramatických osob je odhalena jako pouhý fiktivní konstrukt, za nímž stojí hra herců. Využití narativní formy tedy můžeme označit za postdramatický postup, protože vede k destrukci principu dramatické reprezentace. Představa jednajících hrdinů nevzniká na základě přímého předvedení tohoto jednání herci, čímž je dramatický způsob figurace zcela opominut. Stejně tak nemůžeme mluvit o dramatické naraci, protože představa dramatického děje nevzniká na základě bezprostředního přehrání jednotlivých situací. Tyto kategorie získávají novou, narativní podobu, která spočívá v tom, že představa jednajících osob, fikčního světa a děje vzniká pouze zprostředkovaně, na základě vyprávění někoho jiného.

V *Říši zvířat* ovšem autor přítomnost narativního divadla na divadle odůvodňuje událostmi, které se odehrávají ve vnitřním komunikačním systému – jde o divadelní představení, v němž účinkuje pětice hlavních hrdinů. Většina obrazů, které zobrazují interakce protagonistů, si stále zachovává tradiční dialogickou dramatickou formu, a proto nelze prohlásit, že by se autor principu dramatické reprezentace zcela říkal. Analytická teatralita se tudíž nemůže plně rozvinout, neboť výsledný význam textu se stále opírá především o zobrazený příběh. Narativní forma metadivadelních výstupů ovšem spěje k polemice s tradiční podobou metody divadla na divadle.

V rámci analýzy hry *Zlatý drak* jsem došla ke zdánlivě paradoxnímu závěru, že narativní forma divadelního textu může být hlavním zdrojem metadivadelnosti. Jelikož aktéři v rámci potenciální inscenace nepředvádějí jednající dramatické osoby, ale pouze o nich vyprávějí, přitahují pozornost ke své tělesnosti a jevištní prezentnosti. Ačkoliv tedy autor metodu divadla na divadle explicitně nevyužívá, vytváří i přesto návrh narativní jevištní performance, během níž pětice protagonistů zprostředkuje potenciálnímu divákovi fiktivní příběh sedmnácti figur. Podobnou představu si pravděpodobně vytvoří při recepci textu již čtenář, neboť bude předpokládat, že text je ze své podstaty určen k jevištnímu předvedení. Zdůraznění prezentnosti herců a materiality jevištních znaků je přitom jedním z ústředních znaků postdramatické poetiky. Text *Zlatý drak* jsem proto označila za nedramatický divadelní text, jenž dekonstruuje dramatickou formu pomocí narativních postupů.

Metadivadelní prvky obsahuje také hra *Tenkrát v máji*, v níž Schimmelpfennig podobně jako v textu *Zlatý drak* pracuje s postdramatickou přítomností herce a s materialitou jeviště. Většinu obrazů hry tvoří pouze přídatný text, v němž autor popisuje přesnou podobu kinetických akcí, které na scéně vykonávají jednotliví aktéři. Schimmelpfennig tedy opět vytváří metadivadelní návrh jevištní performance, jež ovšem tentokrát není založena na vyprávění, ale na nonverbální pohybové akci.

Dramatickou formu Schimmelpfennig dekonstruuje zejména tím, že zbavuje přídatný text závislosti na textu mluveném. Jednotlivé kinetické obrazy neslouží k tomu, aby zobrazovaly fiktivní dramatickou situaci, která by vytvářela kontext pro dialog dramatických osob. Naopak se od dialogických scén, jež hra rovněž obsahuje, zcela osamostatňují. Významem těchto výstupů se tedy stává jejich materiální, kinetický rozměr – vlastně autoreferenčně odkazují samy k sobě. Zároveň však v potenciálním divákovi probouzejí řadu asociativních významů, což z něj činí významného spoluvůdce smyslu hry. V textu *Tenkrát v máji* je zakódovaná specifická autoreferenční postdramatická znakovost, která není založena na principu dramatické reprezentace. Tuto Schimmelpfennigovu hru jsem proto označila za nedramatický divadelní text, jenž dekonstruuje nejen dramatickou formu, ale také tradiční znakovost jeviště.

Analýza výše zmíněných her se neobešla bez úvah o podobě jejich potenciálních inscenací. To je důkazem toho, že v těchto textech Schimmelpfennig pracuje zejména se zprostředkovanou teatralitou textu, kterou lze plně rozehrát až na jevišti. Tato teatralita získává díky specifické metadivadelnosti, jež pracuje s narativními postupy, analytické kvality. Inscenace textů *Říše zvířat*, *Zlatý drak* a *Tenkrát v máji* se především stávají autoreflexivními, protože díky své metadivadelnosti nepřetržitě tematizují postupy divadelního umění. Jejich netradiční narativní forma zároveň vede diváka k tomu, aby kriticky uvažoval o znakovosti jeviště či o principu dramatické reprezentace.

Výjimku představuje text *Dívka v jarních šatech nemá práci*, jenž místy rozehrává specifickou analytickou teatralitu vlastní přímo divadelnímu textu, již Poschmann nazývá bezprostřední textovou teatralitou. Pro mluvený text této hry je totiž typické, že místy ztrácí svou tradiční funkci, která spočívá v zobrazení slovního jednání dramatických osob. Jednotlivé repliky se vyvazují ze závislosti na figurách a dramatické situaci a působí spíše jako poetické textové plochy, které se obracejí

přímo ke čtenáři (stimulují jeho představivost), nikoliv k některému z hrdinů hry. Řeč jako by figury v těchto momentech zcela opanovala a učinila z nich pouhé odosobněné nositele textu.

Pro tento text je rovněž charakteristická postdramatická pluralita významů, která čtenáři brání v nalezení souhrnné interpretace, jež by dokázala vyjádřit celkový smysl hry. Fikční svět obsahuje tolik momentů nedourčenosti a protichůdných informací, že text působí spíše jako mozaika složená z fragmentů několika různých příběhů, z nichž je nemožné vytvořit jeden celek. Figurace a narace jsou sice formálně zachovány, ale selhávají v naplnění své hlavní funkce, tedy v zobrazení celistvého dramatického děje a plnohodnotných jednajících subjektů. Autor zároveň hře propůjčuje metadivadelní rámec, pomocí něž komentuje toto selhání dramatické figurace a narace jako symptom toho, že princip dramatické reprezentace naráží na své limity. Text *Dívka v jarních šatech nemá práci* proto můžeme zařadit do skupiny nedramatických divadelních textů, které kriticky nakládají s dramatickou formou a zároveň jí propůjčují jiné funkce. Dramatická forma přestává sloužit k zobrazení celistvého fikčního světa, čímž sama sebe zpochybňuje, protože autoreflexivně poukazuje na své limity.

Analytická část prokázala, že autorova poetika představuje ojedinělou kombinaci postdramatických a dramatických postupů, jež spěje k dekonstrukci tradičních formálních kategorií dramatického textu, jako je dialog, dramatická figura, fikční svět, dramatické jednání, dramatická situace či dramatický děj. Vzhledem k tomu představují Schimmelpfennigovy hry inovativní pokus o transformaci dramatické formy, jejíž tradiční podoba by autorovi nikdy neumožnila tak sugestivně zobrazit chaos moderního, globalizovaného světa formovaného individualistickou filozofií, v němž je jedinec odsouzen k selhání a samotě. V jistém smyslu můžeme tedy Schimmelpfennigovu syntézu postdramatické a dramatické poetiky považovat za další odpověď na krizi dramatické formy, která započala již na konci 19. století.

## 15. POUŽITÉ ZDROJE

### 15.1 Prameny

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid*. Elektronická verze. 1996. 45 s.

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Říše zvířat*. Přel. Radka Denemarková. Elektronická verze. 2007. 44 s.

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Vor langer Zeit im Mai*. Elektronická verze. 2000. 21 s.

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Zlatý drak*. Přel. Petr Štědroň. Elektronická verze. 2009. 45 s.

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Arabská noc*. Přel. Josef Balvín. In Svět a divadlo 13, 2002, č. 5-6, s. 169–190

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte*. Elektronická verze. 1998. 53 s.

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Čtyři světové strany*. Přel. Petr Štědroň. Elektronická verze. 2012. 50 s.

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Ende und Anfang*. Elektronická verze. 2006. 75 s.

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Létající dítě*. Přel. Petr Štědroň. Elektronická verze. 2012. 49 s.

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *MEZ*. In: Die Frau von früher. Stücke 1994 – 2004. Berlín: Fischer Taschenbuch, 2004. ISBN: 978-3-596-16218-5, s. 279-298

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Návštěva u otce*. Přel. Michal Kotrouš. Elektronická verze. 2012. 45 s.

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Peggy Pickitová vidí boží tvář*. Přel. Markéta Polochová. In Svět a divadlo 22, 2011, č. 6, s. 129-154

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Předtím/Potom*. Přel. Evžen Turnovský. In: Svět a divadlo 15, 2004, č. 5, s. 137–168

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Push Up 1-3*. Přel. Radka Denemarková.

Elektronická verze. 2003. 23 s.

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Věčná Marie*. Přel. Martina Černá. Elektronická verze. 1996. 54 s.

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Žena z dřívějška*. Přel. Josef Balvín. Elektronická verze. 2004. 33 s.

## 15.2 Publikace

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přel. Milan Mráz. 1. vyd. Praha : *OIKOYMENH*, 2008. 289 s. ISBN 978-80-7298-131-1

AUGUSTOVÁ, Zuzana – JIŘÍK, Jan – JOBERTOVÁ, Daniela (eds.) : *Horizonty evropského dramatu : Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Vydání první. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2017. ISBN 978-80-7331-410-1.

BAYERDÖRFER, H. (Ed.), Leyko, M. & Deutsch-Schreiner, E. (2007). *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Berlin, Boston: Max Niemeyer Verlag. 260 s.

BRECHT, Bertolt. *Malé Organon pro divadlo*. In: Týž. *Myšlenky*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1958, s. 87-121

BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1958. 165 s.

BROCKETT, Oscar. G. *Dějiny divadla*. Přel. Milan Lukeš. 8. vyd. Praha : Nakladatelství lidové noviny, 2008. 948 s. ISBN 978-80-7106-576-0

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

FREI, Nikolaus. *Die Rückkehr der Helden : Deutsches Drama der Jahrhundertwende* (1994 – 2001). 1. Auflage. Tübingen : Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, 2006. 248 s. ISBN 978-3-8233-6230-2

FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Přel. Jaroslav Žert. 1. vyd. Praha : Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. 179 s.

GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera : Na cestě za novým realismem*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství KANT, 2014. 220 s. ISBN 978-80-7437-146-2

- GRUSKOVÁ, Anna. Nemecká instantná skúsenosť. In *Nemecká dráma*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 9-27. ISBN 80-88987-59-8
- HAAS, Birgit. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. 1. Auflage. Wien : Passagen Verlag, 2007, 264 s. ISBN 978-3-8516-5787-6
- JANOUSEK, Pavel. *Rozměry dramatu : autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. 308 s.
- JANOUSEK, Pavel. *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin/ Úvaha nejen teoretická*. Pracovní text. Praha: ÚČL AV ČR, 2018, 63 s.
- KLOTZ, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. 5. vyd. München : Hanser, 1970. 263 s.
- KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. 1. vyd. Praha : KANT a NAMU, 2010. 216 s. ISBN 978-80-7437-019-9
- LAUDAHN, Christine. *Zwischen Postdramatik und Dramatik : Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe*. 1. Auflage. Tübingen : Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, 2003. 395 s. ISBN 978-3-8233-6730-7
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. 505 s. ISBN 3-88661-209-0.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Přel. Anna Grusková a Elena Diamantová. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-8898-781-9
- LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1987. 225 s.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN. Dialog a monolog. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie II*. 1. vydání. Brno: Host, 2001. 598 s. ISBN 80-7294-002-3.
- MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt : vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. 1. vyd. Praha : NAMU a BRKOLA, s.r.o., 2010. 310 s. ISBN 978-80-7331-201-5
- OSOLSOBĚ, Ivo. Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. In: *Otázky divadla a filmu*. I. Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970, s. 11-46
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s.

PELKA, A., TIGGES, S. (Ed.) *Das drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011, 491 s. ISBN 978-3-8376-1488-6

PFISTER, Manfred. *Das Drama : Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink, 2001. 454 s. ISBN 3-8252-0580-0.

POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext : aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997. 393 s. ISBN 3-484-66022-8.

SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Přel. Ernest Marko. 1. vydanie. Bratislava : Tatran, 1969. 180 s.

*Theater fürs 21. Jahrhundert*. Heinz Ludwig Arnold (ed.). München: Richard Boorberg Verlag, 2004. ISBN 3-88377-769-2.

TIGGES, Stefan. *Dramatische Transformationen*. 1. Ausgabe. Bielefeld : Transcript Verlag, 2008, 384 s. ISBN 978-3-89942-512-3

VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Vyd. 1. Brno: Host, 1999. 167 s. ISBN 80-86055-60-4.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění : teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s.

### **15.3 Časopisecké články, studie a rozhovory**

AUGUSTOVÁ, Z.: Akademietheater ve znamení současné dramatiky. In: Svět a divadlo 18, 2007, č. 5., s. 132-142.

BALVÍN, Josef. Roland Schimmelpfennig – nová Šeherezáda. In: Svět a divadlo 13, 2002, č. 5-6, s. 161-165

BECK, Andreas. Divadlo nepotřebuje žádný romantismus. [Rozhovor s Rolandem Schimmelpfennigem]. Přel. Martina Černá. In: Druhý břeh, 7/2007, s. 27-44

SLOUPOVÁ, J. Arabská noc aneb Jablko sváru. In: Svět a divadlo 15, 2004, č. 5, s. 169-171

## 15.4 Vysokoškolské práce

CELÁRKOVÁ, Michaela. *Poetika vybraných her Rolanda Schimmelpfenniga uvedených na českých scénách v kontextu současného německojazyčného divadla*. Praha, 2013. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2013-06-04.

PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno, 2012. Disertační práce (Ph.D.). Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Katedra divadelních studií, 2012-10-02

PODLIPNÁ, Jana. *Odraz současnosti v dramatických textech německojazyčných autorů Guy Helmingera a Rolanda Schimmelpfenniga*. Brno, 2012. Diplomová práce (MgA.). Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér režie a dramaturgie, 2012-06-11.

SCHULZOVÁ, Eva. *"Der goldene Drache": Roland Schimmelpfennigs Theaterstück nach einem bewährten Rezept*. Brno, 2012. Bakalářská práce (Bc.). Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra germanistiky, nordistiky a nederlandistiky, 2012-09-11.

ZACHATÁ, Petra. *Epické principy ve vybraných hrách Rolanda Schimmelpfenniga v kontextu Brechtova epického divadla*. Praha, 2016. Bakalářská práce (BcA.). Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, 2016-06-15.

## 15.5 Elektronické zdroje

OSTERMEIER, Thomas. *Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung* [online]. 2002. [cit. 2018-06-28] Dostupné z <<https://www.schaubuehne.de/uploads/Theater-im-Zeitalter-seiner-Beschleunigung.pdf>>



## PŘÍLOHA

### PRACOVNÍ PŘEKLAD VYBRANÝCH PASÁŽÍ Z PUBLIKACE GERDY POSCHMANN *DER NICHT MEHR DRAMATISCHE THEATERTEXT*<sup>202</sup>

#### Gerda Poschmann: Již nikoli dramatický divadelní text. Aktuální divadelní hry a jejich dramaturgická analýza

## 2.2. Divadelní text a drama: k použití pojmů

### 2.2.1. Divadelní text a drama

*„Žádné označení literárního druhu nikdy tolik neprosazovalo a neobhajovalo svůj nárok na normativní status jako drama v průběhu dějin. Tajemná kletba aristotelské Poetiky se nad ním však vznášet nepřestala, přestože ji scénická a dramatická praxe dávno překonaly.“<sup>203</sup>*

Texty psané pro divadlo se vyznačují tím, že obsahují teatralitu. Chápeme-li teatralitu jako proměnnou veličinu, je nutné tyto texty uchopit pomocí pojmu dostatečně dynamického a širokého. Revize pragmaticky definovaného pojmu sdružujícího texty náležející k literárnímu druhu obvykle nazývanému dramatický (ve smyslu zastřešujícího pojmu s klasifikačním charakterem) je očekávána již od Szondiho zjištění, že *„vývojové tendence moderní dramatiky se odvrací od dramatu.“<sup>204</sup>* Jestliže texty psané pro divadlo mohou stejně tak dobře být „epické“, jeví se jejich označení jako „drama“ poněkud zkonvencionalizovaně a zkratkovitě. Z mezikulturní perspektivy se tento problém ještě vyostřuje, neboť při srovnání různých kultur již pojem naprosto nelze udržet. Přestože je v mnoha příslušných lexikách drama stále popisováno jako *„pojem zastřešující mnoho variant literárních děl určených pro scénickou realizaci na divadle, která se na základě své struktury orientují spíše na diváka než na čtenáře“*,<sup>205</sup> objevuje se v dnešní době zřetelná nechuť používat tento pojem k označení čehokoliv, co se vymyká klasickému modelovému dramatu. Literární věda tedy definuje drama úžeji, přidává kritérium

---

<sup>202</sup> POSCHMANN, Gerda. Der nicht mehr dramatische Theatertext : aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer, 1997. 393 s.

<sup>203</sup> Walter Hinck (Ed.), 1980, s. 7-10 (Úvod), citát s. 7

<sup>204</sup> Szondi 1963 [1956], s. 13

<sup>205</sup> Převzato z *Brockhaus-Enzyklopädie* ve 24 svazcích, 19. vydání. Mannheim, 1988.

„konfliktního jednání“ v dialogu a monologu, zatímco jako „souhrnný pojem pro divadelní texty“ volí „dramatiku“; navíc ještě, podle Steigera, operuje s pojmem dramatičnosti, tedy „vlastnosti způsobující napětí“, „která je potenciálně přítomná ve všech literárních druzích.“<sup>206</sup>

(strany 38-39)

### 2.2.2 Scénická teatralita a teatralita textu

Pragmatická definice divadelního textu svůj předmět popisuje jako součást dynamické třídy verbálně-jazykových textů, které spojuje jejich určení pro jeviště nebo – pokud opomineme „autorskou intenci“ – jejich inscenační potenciál. Podvojný charakter divadelního textu činí z napětí mezi divadlem a textem, které divadlo a divadelní texty moderny využily a radikalizovaly, konstitutivní znak druhu. Nezáleží na tom, zda text popíšeme postaru jako „projekt, který implikuje scénickou podobu“ a „závaznou směrnicí pro inscenování“,<sup>207</sup> nebo jestli zvolíme dnešní definici „implicitní inscenace“ podpořenou teorií intertextuality (Höfele), rozhodující pro divadelní text je vnitřně estetická mediální proměna: divadelní text využívá divadelní znaky (nebo, přesněji: signifikanty), kterými však sám nedisponuje. V médiu jazyka tudíž divadelní text pracuje se specifickou divadelní znakovostí, tedy s teatralitou. Divadelní texty se proto definují jako jazykové texty, kterým je vlastní performativní, divadelní dimenze. Teatralita se stává jejich určujícím kritériem. A divadelní texty se proměňují vzhledem k historicky-kulturní proměně tohoto centrálního kritéria, které se nedá pojmout ani jako strukturální, ani jako stavební prvek, nýbrž označuje dynamickou schopnost, potenciál, jehož specifika prozkoumáme v analytické části.

Teatralita se i dnes hojně definuje jako vlastnost textu inscenace právě „v opozici k (dramatickému) textu.“<sup>208</sup> Kromě této scénické teatrality definované výlučně jako element jeviště zde budeme zkoumat rovněž teatralitu ve smyslu vnitřní kvality textu, což povede k odlišení scénické a textové teatrality: zatímco scénická teatralita odpovídá tradičnímu chápání pojmu a označuje specifické vlastnosti divadelního díla, které odkazují k základním principům divadelní komunikace,

---

<sup>206</sup> LORENZ, Otto. Kleines Lexikon literarischer Grundbegriffe, München, 1992, s. 30f

<sup>207</sup> GOTTSCHALK, Theodor Franz. *Die theatralische Struktur des dramas*. Bonn, 1952, s. 110 a 100.

<sup>208</sup> LEHMANN, Hans-Thies: *Theatralität*, Brauneck/Schneilin (Ed.) 1986, s. 986f

jakkoliv se ve svých konkrétních podobách mohou v dějinách proměňovat, jako textová teatralita se uplatní ty kvality textu, které scénickou teatralitu buď implikují, nebo naznačují svým specifickým jazykovým uspořádáním.

Jistá práce o Beckettovi odhalující divadelní dimenzi jeho románů zdůrazňuje „teatrálnost“ (die Theatralizität) jakožto kvalitu jazyka.<sup>209</sup> Nabízí tak zásadní pohled na možnosti stírání hranic mezi druhy, navíc si všímá úzké spřízněnosti mezi teatralitou a (zejména) poetickým jazykem. Tento náhled práce ovšem nedodržuje soustavně, později se totiž zabývá především pojetím hlasu, těla, vizuality, prostoru, času a perspektivy v Beckettových textech, čímž se zaměřuje spíše na obsahově-tematické než na jazykové fenomény. Ve skutečnosti tak tato práce teatrálnost v Beckettových románech (v souladu s předmětem svého výzkumu) chápe především jako implicitní scénickou teatralitu, která ovšem nespočívá v dramatickém pojmu teatrality, ale – s přihlédnutím k beckettovské autoreflexivitě – splývá s pojmem analytické teatrality, jak ji definuje Helga Finter. Tomuto typu teatrality se ještě budeme věnovat.

Katharina Keim, která se zabývá *„Teatralitou v pozdních dramatech Heinerja Müllera“* (jak zní název její dizertace), oproti tomu zdůrazňuje performativní dimenzi jazyka, kterou definuje pomocí teorie intertextuality. To jí dovoluje charakterizovat pozdní divadelní texty Heinerja Müllera, především Hamlet-stroj, jako „inscenování řeči.“ Důkladný rozbor otázky vnitřně-estetické mediální proměny „dramatického“ textu v inscenovaný text přivádí Keim k poznatku, že divadelní text teatralitu představení jazykově nejen reprezentuje, ale dokonce ji „zdůrazněním materiality signifikantu“<sup>210</sup> může sám prezentovat svou jazykovou podobou. Přesun důrazu, k němuž tak dospěla teorie, která z textu vyvozuje jeho potenciální scénickou podobu, může být pro účely naší práce velmi přínosný. Výrazem tohoto posunu je výše zmíněný rozdíl mezi textovou teatralitou jakožto implicitní scénickou teatralitou na jedné straně a vlastností jazyka na straně druhé, čemuž se věnuje čtvrtá kapitola. Toto rozlišení určuje perspektivu jednotlivých analýz, systematické úvahy o možnostech dramaturgické analýzy nicméně budeme rozvíjet až v návaznosti na třetí, analytickou část s přihlédnutím k jejím zjištěním.

---

<sup>209</sup> ZELLER, Beate. Theatralizität in Becketts Romanen, Magisterarbeit, München, Univ., 1995

<sup>210</sup> KEIM, K., 1995, s. 83

(strany 42-44)

### 2.2.3 Konvenční a analytická teatralita

Zajímá-li nás, v čem dnes spočívá teatralita na rozdíl od současných forem dramatu reprezentace, filmu a televize, měli bychom její různé podoby hledat v soudobém inovativním divadle, které se profiluje jako postdramatické, například v divadle obrazů, v performativním a tanečním divadle. Pokud budeme ve shodě s Helmarem Schrammem chápat teatralitu jako historickou, a tudíž proměnlivou veličinu, je nutné vztahovat sémiotické úvahy o specifičnosti tvorby významů v divadle a o divadelní znakovosti vždy ke konkrétnímu divadelnímu projevu, čímž se naše úvahy nutně budou jevit historicky a kulturně podmíněné.

Otázka, jaký typ implicitní teatrality je současným divadelním textům vlastní, nás ve shodě s Helgou Finter vede k tomu, abychom jim kromě tradiční teatrality či místo ní přisoudili teatralitu autoreflexivní, analytickou. Tradiční teatralitou neboli tzv. dramatickostí disponují dramatické divadelní texty, které interpretujeme na základě jejich možných poselství nebo znakovosti. Oproti tomu analytická teatralita již není součástí fikce (nespočívá tedy v interpretaci scénicky ztvárněných dějů ve vnitřním komunikačním systému a ve formě jejich zobrazení). Naopak je nutné ji hledat ve vnějším komunikačním systému, v hracím prostoru mezi jevištěm a hledištěm. (Pomůže nám v tom, když budeme teatralitu chápat jako „způsob vnímání“ podmíněný aktuálním „recepčním rámcem.“) Přítomnost analytické teatrality ve vnějším komunikačním systému podmiňuje úvodem avizované metodické zohlednění perspektivy divadelního diváka, kterou lze popsat jako dynamický, bezprostřední a nezvratný proces vnímání, který se musí vzhledem k pluralitě synchronních kódů sám organizovat.

Výše jsme uvedli, že jak pro avantgardní, tak pro postmoderní divadlo byl stěžejní odklon od reprezentace, která se stále více problematizovala. Helga Finter zavádí pojem „konvenční“ teatrality, který vystihuje právě ty projevy teatrality spočívající v reprezentaci, jež byly dlouhou dobu pokládány za její jediný možný projev. To, co Helga Finter vzhledem ke scénické teatralitě popisuje jako „*rétoriku prezentního propojení vizuálního a akustického řádu*“, <sup>211</sup> se v divadelním textu omezuje na jeho konvenční teatralitu, kterou lze s ohledem na užší vymezení pojmu drama, jímž se budeme zabývat později (srov. 2.2.4), rovněž nazvat teatralitou dramatickou,

---

<sup>211</sup> FINTER, H., 1994, s. 184

potažmo dramatickostí. To vyplývá z pojetí divadla jako místa dramatické reprezentace (zpřítomněného zobrazení). Postmoderním formám divadla přisuzuje Helga Finter pouze teatralitu analytickou. Toto tvrzení je podloženo faktem, že takovéto formy divadla nově organizují vztah mezi jevištěm a publikem pomocí teatrality, která nespočívá na reprezentaci (což prosazovala už historická avantgarda). Divadlo dnes už není nezpochybnitelným místem reprezentace (tj. zobrazení). Místo toho může sloužit jako místo kriticko-analytické reflexe divadelních mechanismů a podmínek, a tudíž být nově „(definováno) jako prostor pro imaginaci a hledání souvislosti.“<sup>212</sup> Význam divadla tak bude divák zakoušet jako proces konstrukce (vytváření) významových vztahů. Podobně uvažuje Andrzej Wirth v souvislosti s divadlem Roberta Wilsona o změně paradigmatu od „interpretačního“ k „hermeneutickému“ divadlu, které otvírá volná pole percepce. Tuto změnu popisuje jako

*„nově nabytou svobodu hráče a diváka, který opouští prostor lineární četby a ocitá se v prostoru svobodné reflexe, která je inspirovaná kinetikou a rytmem performance. Produkce smyslu se nyní stává záležitostí diváka a zahrnuje v sobě nekonečný počet rovnocenných výkladů.“*<sup>213</sup>

Teatralita v postdramatickém divadle už není tolik souborem vlastností v rámci zobrazovaného příběhu a strategií jeho scénického zprostředkování skrze fabuli, mnohem spíš jde o kvalitu kognitivního zážitku v situaci představení: o modus vnímání. Když Helga Finter mluví o analytické teatralitě, zdůrazňuje zejména estetické, sebereflexivní kvality oněch fragmentů teatrality, které zde zkoumáme: divadlo jako umění teatralitu pouze nevyužívá, ale také ji reflektuje, a tím vypovídá i o sobě samém. Divadlo se tudíž stává místem scénické analýzy specifického způsobu fungování divadelní komunikace, a to kromě sebereflexe divadelní znakovosti (divadelní umění jako zrušení hranic divadelního jazyka) znamená také sebereflexi kognitivních procesů (kde je teatralita chápána jako modus vnímání).

Budeme-li nahlížet současné formy divadla prizmatem pojmu teatrality, který dnes, variabilněji než kdy dřív, existuje nejen ve své nadále přetrvávající dramaticky-konvenční podobě, ale také v autoreferenční, analytické podobě, a jako takový reflektuje změněné podmínky lidského vnímání a produkce významů,

---

<sup>212</sup> TURK, Horst (Ed.): Theater und Drama, Tübingen, 1992, Úvod s. XVI

<sup>213</sup> WIRTH, Andrzej. Theaterkonzepte der Gegenwart. Floeck (Ed.), 1988, s. 1-6, citace s. 5f

nestojí nic v cestě předpokladu, že i texty napsané pro divadlo by mohly místo dramatické teatrality obsahovat teatralitu nedramatickou. Četné současné texty opouštějí, podobně jako postdramatické formy divadla, drama jako fikční druh založený na reprezentaci, a vytvářejí tak postdramatické divadlo. Následné analýzy ukážou, že „dramatický“ tvar textu není nutně spjat s využitím konvenční teatrality, ale struktura dramatu se od ní může oprostit.

(strany 44-47)

#### **2.2.4. Drama a dramatická forma**

V návaznosti na rozlišení konvenční a analytické teatrality textu označíme jakožto „dramata“ takové divadelní texty, v nichž konvenční teatralita funguje v rámci dramatického příběhu (tedy v rámci toho, co text zobrazuje), který transformují do podoby fabule (zde jde o způsob zobrazení). Tento typ teatrality se tak konstituuje jakožto textová teatralita obsažená uvnitř fikce. Drama proto definujeme jako zobrazení příběhu postav, který se odehrává v čase a prostoru, tedy jako druh pracující s fikcí a reprezentací. Pfister totiž tvrdí, že „příběh“, který definujeme pomocí strukturálních elementů jako postava, čas a prostor, je základem jak dramatického, tak narativního textu. Příběh se podle něj může stát kritériem literárního druhu, pomocí kterého odlišujeme dramatiku a epiku na jedné straně, jež pokládá za fikční druhy, a argumentační a popisné texty na straně druhé. Drama se tak dle Pfistera liší od narativních fikčních textů prakticky pouze tím, že je určeno k inscenování. Sdělovací funkci tak přejímá divadelní médium, což se projevuje zejména ve strukturálních znacích dramatu: příběh (fikce) se nevypráví, ale je scénicky předveden; jednak jazykovým jednáním postav (dialog a monolog), jednak jednáním mimojazykovým. V návaznosti na to drama počítá s plurimedialitou a přítomností představení, a tím symbolickou reprezentaci obohacuje o ikonické znaky jeviště, kterými sice samo nedisponuje, nicméně je implikuje. Tento jev vede v obsahové rovině k požadavku dramatickosti děje v dramatu (transformace příběhu v dramatickou fabuli) a v rovině strukturální k tomu, že dramatický text je dvouvrstevnatý.

Pojmy figurace a narace tudíž označují strukturální znaky dramatu, tedy jeho dramatickou formu, která vyplývá z toho, že divadlo reprezentace počítá s referenční iluzí, totiž s tím, že herci představují postavy pomocí své znakově-ikonické funkce (figurace). Také jevištní dění odehrávající se v prostoru a čase se díky své znakově-ikonické funkci stane reprezentací fiktivního děje situovaného do

fiktivního času a fiktivního prostoru (narace). Z toho vyplývá také dvojí podoba řeči v dramatu: hlavní text spjatý s postavami (monolog nebo dialog – přímá řeč) a vedlejší text, který zahrnuje scénicky vyprávěcí funkci jeviště. Toto vymezení, na rozdíl od definice dramatu, se nezabývá otázkou, zda divadelní text naplňuje estetiku zobrazení, vztahuje se totiž pouze k jeho vnější formě. Formálně dramatické divadelní texty lze popsat (a analyzovat) jako dramata teprve tehdy, když zároveň odvozují své dramatické působení z dramatické, vnitřně fikční teatrality.

Krise dramatu pak znamená pouze to, že dramatická forma nadále setrvává výhradně ve službách vnitřní, fikční teatrality, zatímco takto definovanou dramatickou formu lze volně použít i nezávisle na její původní funkci spočívající ve scénickém „vyprávění“ fikce.

/.../

Přítomnost strukturálních specifík dramatu (figurace a narace) ještě sama o sobě neznámá, že takový divadelní text lze chápat a analyzovat jako drama.

/.../

Dramatická forma nesplývá nutně automaticky s vnitřně fikční teatralitou a se zobrazením fikce, přestože strukturalistická teorie dramatu toto sloučení považuje za samozřejmé. Tím spíše může dramatická forma posloužit také estetice účinku, která se právě k zobrazení fikce staví kriticky. Divadelní text vyznačující se dramatickou formou může drama jako dramatickou fikci dekonstruovat, a tím ho kritizovat. Zájem o zobrazované se tak stane druhořadým nebo zavádějícím. Ne všechny divadelní texty, které používají dramatickou formu, lze pokládat za dramata. Například Beckettovy texty sice na jeviště přivádějí mluvící postavy, dramatická je na nich podle naší definice ovšem jen a pouze forma: Beckett využívá dramatickou formu kriticky. Třetí kapitola podrobně představí na několika příkladech různé možnosti, jak lze nakládat s dramatickou formou: některé současné texty využívají dramatickou formu nekriticky, jiné ale mohou použít anachronické formy divadelního textu kriticky reflektovat například tím, že ji dekonstruují a kombinují s nedramatickou textovou teatralitou. A konečně vznikají také texty, které dramatickou formu úplně překonávají a rozvíjejí nové formy psaní pro divadlo. Toto zjištění, které odhalil průřez současnou produkcí divadelních textů, odráží rozmanité možnosti divadla jako autonomního umění dneška: i zde vedle sebe existují nekritické inscenace tradičních dramát, jejich dekonstrukce v kritických inscenacích a konečně i experimenty s divadelními formami bez textu.

/.../

(strany 47-50)

#### **4.1.1. Status mluveného textu**

Text dialogu, který tradiční teorie dramatu nazývá textem „hlavním“, je jakožto prvek zobrazovaného světa spjat v dramatu se situací a s hovořícím subjektem a konstituuje díky souvislostem mezi jednotlivými replikami „slovní jednání“. (Tyto souvislosti většinou bývají kauzálně-logické; lze jim porozumět pomocí teorie řečového aktu.) Jakožto zobrazení řeči postav představuje mluvený text v dramatu verbálně-jazykovou složku komunikace uvnitř fikčního světa. A tím v rámci vnitřního komunikačního systému přejímá velký počet funkcí, které jsou vlastní i běžnému jazyku reálného světa. Zároveň se ovšem ta část textu, která má být vyslovena, stává médiem vnější komunikace. Dvojitá orientace textu – jako média v rámci vnitřního (fikčního) i vnějšího (estetického) komunikačního systému – může prostřednictvím stylizace nebo poetičnosti řeči odlišit dramatický text od reálné každodenní komunikace. Drama ovšem poetickou funkci využívá i v rámci konvence, stejně jako příležitostné repliky, které překračují hranici vnitřního komunikačního rámce (promluvy stranou, monolog). Důležité je, že tyto fenomény se vždy opětovně vztahují k rovině zobrazovaného. Vnitřní komunikační systém je tedy primárním referenčním bodem mluveného textu.

Při analýze divadelních textů, které dramatickou formu využívají kriticky, je nápadné, že i při vnějškovém zachování dramatické formy je vazba replik na subjekt a situaci zpochybněna, stejně jako fungování dialogu ve vnitřním komunikačním systému. V některých případech je mluvený text stále formálně rozdělen mezi postavy v podobě jednotlivých replik, což se odráží v tradičním členění textu na text „hlavní“ a „vedlejší“, ale vazba promluv na subjekt bývá už jen povrchní. Ať už jsou mluvené pasáže prostřednictvím metadramatických postupů charakterizovány jako divadelní repliky (např. nápovědou nebo výrazným přednesem) či technikou montáže zase jako citáty z reality nebo fikce, popřípadě ať se použitím řečových ploch docílí dojmu, že promluva reprezentuje nějaký diskurz, který přesahuje hranice subjektu, nebo ať jsou tělo a hlas jasně rozděleny (jako ve scénách s playbackem Marlene Streeruwitz), mluvený text už nelze analyzovat, alespoň ne výlučně, jako zobrazení řeči postav. Naopak je nutné zabývat se především jeho funkcí ve vnějším komunikačním systému. Mluvený text také často ztrácí vazbu na situaci. Právě z kontrastu mezi mluvní situací a



dialogem vyvstává smysl některých textů (který už nelze samozřejmě redukovat na pouhý „význam“). To platí například u M. Streeruwitz, která vyjímá citáty z jejich původního kontextu – často s parodickým záměrem – a staví je do naprosto nových situačních souvislostí. Divadelní texty jako *Alpské červánky* nebo *Posvátné krávy* znemožňují porozumět dramatickému principu textu a soustavně znejišťují diváka. Kromě toho si metadramaticky pohrávají se skutečností, že fiktivní mluvní situaci si recipient teprve na základě mluveného textu sám pro sebe vytváří, a zviditelňují tak, že dramatická řeč dává vzniknout fiktivnímu světu a identitě, a tím odhalují řeč jako konstrukci skutečnosti.

V případě abstraktního monologického divadelního textu si všimneme, že text, který už není ukotven ve fiktivní situaci, značně posiluje vlastní hodnotu jazyka. Totéž docenění materiality řeči, která se tak může stát samotným tématem stejně jako nositelem jednání, a tím doslova protagonistou, můžeme pozorovat v textech, které dramatickou formu rozkládají zevnitř a zdůrazňují označující stránku jazykového znaku. Tím dochází k potlačení komunikační funkce dramatické formy v rámci vnitřního systému. To nedokáže zastřít ani zdánlivá dialogičnost textu: i když je mluvený text rozdělen mezi více „figur“, může místo dialogické komunikace v rámci vnitřního komunikačního systému vzniknout vícehlasý polylog, polyfonní diskurz, pro nějž je dialog pouze „strukturujícím prvkem.“ Smysl mluveného textu pak nespočívá v tom, že by komentoval fiktivní situaci nebo ji silou slovního jednání dokonce měnil, jeho divadelní potenciál nezávisí na dramatickosti „dialogu.“ Mluvený text musíme posuzovat především na základě jeho působení v rámci vnějšího komunikačního systému. Lisa Hottong zohledňuje toto nové postavení mluveného textu a v divadelních textech Friederike Roth nachází takzvané „lingvistické spojnice“, které mají funkci „referenčních signálů“, jež „upozorňují na interferenci různých částí textu a různých rovin hry,<sup>214</sup> a jako takové je Hottong vztahuje výlučně k vytváření významu ve vnějším komunikačním systému. Jednotlivými možnostmi, jak využít verbálně-jazykové divadelní znaky, které podněcují diváka k vytváření významů, se budeme zabývat níže. Pojednáme o nich jako o formách bezprostřední textové teatrality. Nyní si zapamatujme: tam, kde je spolu s konvenční teatralitou zpochybněna schopnost jeviště zobrazovat skutečný svět (nebo se s ním vůbec nepočítá), nestačí chápat mluvený text pouze jako reprezentaci slovního jednání fikčních postav. Je nutné ho analyzovat vzhledem k vnějšímu komunikačnímu systému divadla jako

---

<sup>214</sup> L. HOTTONG, 1994, s. 183

autonomní umělecký materiál, který konstituuje samostatné jazykové dění s divadelními kvalitami. Bez výzkumu textové teatrality mluveného textu se neobejde analýza konkrétních divadelních textů, které předem rezignují na výstavbu vnitřního komunikačního systému pomocí (jednoznačného) přiřazení mluveného textu „postavám“, a tím textu určenému k řečové realizaci propůjčují funkci výhradně ve vnějším komunikačním systému.

(strany 297-300)

#### 4.1.2 Status přídatného textu

Dvojice pojmů „hlavní“ a „vedlejší text“ implikuje nepřipustnou představu kvalitativních a kvantitativních vztahů, které se ovšem nevyhneme ani v případě, že označení „vedlejší text“ nahradíme pojmem „přídatného textu.“ Bohužel ani tento pojem bezesbýtku nevyloučí chybné tvrzení, že tato „přidaná“ část divadelního textu představuje pouze jakýsi doplněk, k němuž můžeme přihlédnout, ale nemusíme; ukážeme, že tomu tak není. Jakožto zastřešující pojem pro ty části divadelního textu, které nemají být nutně vyřčeny nahlas, jsou ještě méně vhodné výrazy jako „režijní poznámky“, „didaskalie“ nebo „scénické poznámky“. Tyto termíny jsou krajně nepřesné už jako synonyma pro „vedlejší text“ dramatu, protože označují přesně vzato pouze jednu z jeho dílčích oblastí, konkrétně takové pasáže dramatického textu, které symbolicky reprezentují dění na jevišti pomocí jazykových znaků, u nichž se předpokládá, že budou převedeny na nelingvistické divadelní znaky. Přestože tyto didaskalie, přičteme-li k nim seznam osob, skutečně tvoří nejvýznamnější část „vedlejšího textu“, ukazuje se, že status přídatného textu vně dramatu je v některých případech podstatně komplikovanější. Souslovím „přídatný text“ tedy volíme označení, které dostojí zmíněné mnohočetnosti všech možných funkcí těch textových částí, které mluvený text doplňují nebo jej mohou v extrémních případech dokonce nahradit.

Vedlejší text dramatu, k němuž se tradičně vedle jevištních poznámek, seznamu osob a prefixů replik řadí také titul, podtitul, určení žánru a označení scén a aktů (pokud pochází od autora), případně i věnování a předmluva, se dle Pfistera vyznačuje tím, že během představení není „manifestován řečí“, ale je „převeden do sféry reálné předmětnosti.“<sup>215</sup> Tato formulace dokládá, že máme-li na mysli „vedlejší text“, zaměřujeme se běžně především na didaskalie (scénické či režijní

---

<sup>215</sup> PFISTER, M., 1988 [1982], s. 35

poznámky, seznam osob, prefix promluv), které můžeme chápat jako autorovy informace určené pro primární recepci: tedy na jedné straně pro čtenáře, který si má při čtení představovat intermediální účinek jeviště. Na druhé straně je můžeme chápat jako autorské informace určené pro přípravu inscenace, které v rámci transformace psaného textu v text scénický vytváří pro mluvený text situaci, která se snaží „vedlejší text“ v základních rysech zpředmětnit. Z historického hlediska se tato vrstva dramatického textu projevuje velmi rozdílně. Právě na režijní poznámky lze v některých případech zcela rezignovat, v jiných případech, například v naturalistickém dramatu, se považují za integrální součást dramatického textu, a dokonce co do rozsahu překonávají text dialogů.

Právě této textové vrstvy se v mnoha případech týkala dřívější zapálená diskuse o takzvané „věrnosti díla předloze“; tento pojem mezitím divadelní sémiotika odmítla s odůvodněním, že postrádá jakýkoliv smysluplný základ. Otázka týkající se vztahu dramatu a divadla i možných podob přeměny psaného textu v text scénický je však dodnes sporná. Jelikož se podstatná většina příspěvků k tomuto problému automaticky zabývá dramatickou formou divadelního textu, opakovaně se setkáváme s výroky, které poukazují na fakultativní charakter této („vedlejší“) textové vrstvy dramatu. Například když Pavis konstatuje, že režijní poznámky není možné „*chápat jako závazný předpis podoby inscenace, a tedy ani jako diskurz, který nutně nachází svůj otisk v představení,*“<sup>216</sup> odpovídá to všeobecnému tónu divadelně-sémiotických úvah o vztahu dramatu a inscenace. Všeobecně převládá názor, že tento vztah v žádném případě nelze chápat jako prostou „realizaci“ ve smyslu přenesení v poměru 1:1. Pokusy uchopit vztah mezi textem dramatu a inscenovaným textem pojmy jako „transformace“ (Fischer-Lichte), „intertextualita“ (Höfele) nebo pomocí triády „konkretizace“, „fikcionalizace“ a „ideologizace“ (Pavis), a vytvořit tak chybějící „spojnici“ mezi divadelní sémiotikou a poetikou dramatu, „*aby se obě vědy mohly vzájemně plodně ovlivňovat,*“<sup>217</sup> tudíž považují za textový základ drama. Tím předpokládají rozdělení divadelního textu na dvě různé textové vrstvy, jejichž vzájemný vztah a aktuální funkce odvozujeme z principu dramatické reprezentace.

---

<sup>216</sup> PAVIS, P., 1989, s. 17

<sup>217</sup> TURK, Horst. Soziale und theatrale Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung, *Soziale und theatrale Konventionen als Probleme der Dramenübersetzung*, Tübingen, 1988, s. 9-53, citace s. 9

Autorky a autoři však dnes berou v úvahu, že v současné kultuře klesá důležitost slova, a tudíž v ní čím dál tím více dominuje vizuální kód. Zároveň vycházejí z pozměněného statusu textu v divadelní praxi. Zřetelně se ukazuje, že status „režijních poznámek“ si žádá zásadní prověření, neboť velká část současných divadelních textů nepracuje (alespoň ne výlučně) s modelem založeným na dramatické reprezentaci světa: přídatný text, který může sestávat podobně jako „vedlejší text“ především ze scénických poznámek, ale zároveň může konstituovat zcela nové textové vrstvy, si žádá zevrubný výzkum.

Problémy týkající se přídatného textu se projevují již v případě scénických poznámek, seznamu osob či prefixů replik: v rámci systematického znejišťování diváka (vzorový příklad: *Alpské červánky*) může ve hře chybět „objektivní“ instance vševědoucího „autora“, což vede k tomu, že didaskalie popisují už jenom jevištní znaky, ale nikoliv to, co označují. Ani seznam osob tak v jistých případech nenabízí žádné definitivní informace o identitě „postav“, text také popisuje pouze vnější podobu scénických akcí, nikoliv jejich skrytý význam. Podobně se tento problém projevuje tam, kde dochází vlivem vlastních pravidel fikčního světa hry k stále výraznějšímu oddělení scénického dění od dění jazykového (vzorový příklad: *Seismolog* M. Streeruwitz a G. Von Wysocki). Mluvený text se tak odštěpuje od přídatného textu, a scénické poznámky vytvářejí samostatnou rovinu scénické dramaturgie (vedle dramaturgie verbální), která je vším jiným než pouhou ilustrací mluveného slova. Divadelní signifikanty, jež přídatný text tímto způsobem projektuje, v obou případech nejsou využity ani tak na základě své zobrazující (podle Schäfera „věcně-mimetické“) funkce, ale spíše na základě funkce syntagmatické neboli „materiálně-mimetické“. To má nicméně dalekosáhlé důsledky pro vztah divadelního textu a inscenace: dokud je jevištní dění projektované jazykovými znaky chápáno jakožto scénický signifikant pro reálné jednání, a má tudíž své pevné místo v rámci zobrazovaného fiktivního děje, může být nahrazeno odpovídajícími jevištními znaky, které zprostředkují přibližně stejné sdělení. Jakmile ale není zcela jasné, co ony děje symbolizované v textu znamenají a co reprezentují – jakmile jsou tedy scénické signifikanty využity na základě své materiality, polysémie a/nebo syntagmatické dimenze jakožto víceznačné, „poetické“ nebo prázdné znaky (signifikanty nebo signifikáty) – jak je ostatně běžné v postdramatické inscenační praxi, třeba právě v „divadle obrazů“ – nelze je jen tak pominout. Mnohem spíš musíme mluvený a přídatný text chápat jako rovnoprávné složky potenciální inscenace, jako její zvukovou a obrazovou stopu,

které divadelní text stejnou měrou projektují. To ale samozřejmě nemění nic na tom, že inscenace text neustále překonává a zároveň mu nikdy zcela nedostojí; „není jeho pouhou reprodukcí.“<sup>218</sup> Podobně jako text mluvený představuje i text přídatný pouhý základ pro konkrétní inscenační zpracování. Stejně jako dřív režie přídatný text *nerealizuje*, ale převádí ho do adekvátní scénické podoby. Tato transformace se nicméně nezdaří, sáhneme-li po synonymních divadelních znacích – tedy po znacích se stejným významem. Kritéria, která řídí úvahy o alternativách a dotváření mimojazykových jevištních znaků obsažených v textu, se nesmí vztahovat (pouze) na referenční funkci těchto znaků; a to především proto, že „význam“ scénických znaků symbolicky reprezentovaných didaskaliemi je často nemožné jednoznačně určit. Právě svou mnohoznačností stimuluje jevištní dění významotvorné procesy, které „smysl“ textu teprve konstituují; například když si divák díky mnohoznačnosti scénického dění uvědomí, že „porozumění“ je konstrukcí vytvářenou z jednotlivých skutečností, nebo když (především v rámci „ženské“ tvorby) vznikají alternativy k běžným významotvorným procesům. Podobně jako když překládáme poezii do cizího jazyka, rozhodující tu není pouze referenční funkce slov, blíže určená kontextem, ale také – a to především – jejich poetická funkce (tedy možnost iniciovat pomocí vzájemného působení slov a jejich sémiotického účinku takovou tvorbu smyslu, která není totožná s vytvářením pouhého „významu.“) I zde tedy musí transformace brát v potaz poetickou dimenzi jevištních znaků projektovaných textem. Rytmus, atmosféra, tempo a „hudba“ popsaných scénických dějů, ale i jejich potenciální působení na recepci, zejména s ohledem na vertikální perspektivu, jsou za některých okolností důležitější než jejich přínos k horizontálnímu vývoji narace – zde znovu připomeneme úvodní scénu Schwabova *Antiklimaxu* stejně jako Zschokkeho práci s hudbou nebo to, jak Elfriede Jelinek v *Totenaubergu* využívá filmový obraz jako zcela autonomní jevištní dění.

Nejen se scénickými ději popsanými v přídatném textu lze nakládat jako s poetickými (jevištními) znaky. Naše analýzy textů opakovaně narážely také na „režijní poznámky“, jejichž převedení se jevilo problematickým vzhledem k jejich jazykové formulaci. Tam, kde se i v přídatném textu využívá poetická funkce jazyka, je princip reprezentace zpochybněn nejen vzhledem k ikonickým jevištním znakům, ale už pro jejich symbolizaci samotnou řečí. Především ve hrách Gerharda Rotha je nápadná poetičnost přídatného textu. I náš rozbor *Seismologa* (*Der*

---

<sup>218</sup> BAYERDÖRFER, H.-P., 1987, s. 132

*Erdbebenforscher*) se tázal po možnostech adekvátního převodu poeticky formulovaných „režijních poznámek“; v analýze hry *Herec tanečník zpěvačka* (*Schauspieler Tänzer Sängerin*) se pak konečně objevil pojem „směnná hodnota“. Tomuto pojmu a specifické teatralitě poetického přídavného textu se budeme věnovat v druhém oddílu této analýzy.

V současných divadelních textech se stále více využívá oblast přídavného textu, kterou nelze chápat ani jako mluvený text, ovšem ani jako scénické poznámky; spíše by ji bylo možné přiřadit ke stejné skupině jako věnování, epigrafii a předmluvu. V kapitole o nekomplikovaném využití dramatické formy bylo nápadné, že už zvolené žánrové označení může nést určitý význam. Také jsme upozornili na významotvorný účinek názvu, například v případě *Alpských červánků* nebo *Antiklimaxu*. Tento jev směřuje divákovu pozornost k titulu a podtitulu divadelního textu, jejichž význam je často upozaděn, ale také k předmluvě a věnování, stejně jako k názvům jednotlivých částí a k dělení na dějství a scény. Do této oblasti náleží například také Schwabův zvyk uvádět v úvodu svých textů připomínky k jazyku a k prostoru, poznámky Elfriede Jelinek k *Totenaubergu* a ke hře *Oblaka. Domov. (Wolken. Heim.)* nebo Goetzova předmluva k trilogii *Pevnost (Festung)* a souvislosti jejího uveřejnění, jejichž znalost byla pro naši analýzu stejně přínosná jako podrobný rozbor textu, titulu hry, aktů, scén a obrazů. Otázka, zda by měli mít k přídavnému textu přístup i diváci, nebo zda má význam pouze v rámci primární recepce, jelikož může být inscenací transformován, lze rozhodnout pouze případ od případu. Touto otázkou se ještě budeme zabývat. Prozatím budiž řečeno, že tyto části textu často zásadním způsobem poukazují na funkční model divadla ukotvený v textu nebo alespoň na status jednotlivých komponentů, a měly by se tedy brát pečlivě v úvahu.

(strany 300-305)

#### **4.1.3 Status nositele textu**

Herec, který je „ikonickým znakem *par excellence*“ (Esslin), bývá v dramatu téměř výlučně využit k účelům figurace: jakožto člověk znázorňující člověka, dramatickou figuru, charakter. A i v případě, že výslovně nepředstavuje nějakého lidského jedince (ale třeba fantastickou bytost, alegorickou personifikaci, abstraktum), přesto je figura v dramatu subjektem s lidskými rysy. Promluva je

celkově přizpůsobena této figuře, mluvený text a figura tvoří jednotu. Řeč postavy sice může být narušena (např. ke znázornění nedostatečných vyjadřovacích schopností, ztráty identity, schizofrenie apod.), to však nemění nic na tom, že v rámci vnějšího komunikačního systému jsou figura a její řeč považovány za vzájemně provázané jevy – a pouze díky tomu lze vůbec vyvolat dojem subjektu, který ztratil vyjadřovací schopnosti. V dramatickém divadle stojí figury ve středu zájmu; to jejich osud, příběh se vypráví. Figury, jež v sobě integrují i imaginární a symbolické aspekty, tvoří jakožto záruka jednoty vizuálních a akustických vjemů úběžník reprezentační teatrality. Vzhledem k tomu je tato jednotu také první obětí dekonstrukce postmoderního divadla. Ne náhodou slouží jako synonymum „postmoderního“ divadla kromě Lehmannovy teorie postdramatického divadla také pojem postfigurálního divadla. Vzhledem k tomu se objevuje v současné analýze představení požadavek o relativizaci významu této „*prastaré kategorie přenesené z analýzy dramatu na analýzu inscenace*“ jako jedné – ale nikoliv jediné možné „*receptivní významové jednotky*.“<sup>219</sup> Totéž musí platit také pro dramaturgickou analýzu divadelních textů, které rovněž přisuzují „figurám“ – pokud figury ještě vůbec patří k jejich prvkům – pozměněný status.

Metadramatické tendence tematizují a problematizují, jak jsme viděli, roli figury v dramatu, zpochybňují koncept subjektu a poukazují na to, že naše existence na tomto světě je svázána mnohými rolemi: subjekt se decentralizuje a štěpí v mnoho fragmentárních rolí. Tato metoda není nová; pro náš výzkum však nejsou ani tak zajímavé případy, kdy dochází k zpochybnění (dramatické) teatrality lidského života v rámci sociální hry rolí, což odpovídá postmodernímu uvažování, které chápe člověka jako „plurální“, potažmo „mnohočetnou identitu.“ Za nosné považujeme spíše (v pirandellovské tradici) ty případy, které odhalují, že dramatický princip reprezentace nedokáže zobrazit mnohohrstevnatou (subjektivní) skutečnost (či skutečnosti). Tento posun perspektivy pociťujeme u Rotha a Brasche, ale také v metadramatických prvcích jiných divadelních textů, které rezignují na figuru jakožto spolehlivou dramatickou kategorii (třeba v *Alpských červáncích*, *Svatých krávnách* či *V očích cizince*). To vede k tomu, že již není možné zkonstruovat identitu role, a k obrazu postavy tudíž čím dál výrazněji patří nepřetržité proměny a momenty nedourčenosti, stejně jako materialita představitelů jakožto představitelů. Tomuto vývoji odpovídá nahrazení pojmu „figury“ termínem „nositel textu“, který označuje funkci herce, tak jak je

---

<sup>219</sup> HIB, Guido. *Der theatralische Blick*. Berlin, 1993, s. 76

projektována v textu – ať už jsou herci „nosieli“ mluveného, nebo přídavného textu, a nezávisle na tom, zda instance diskurzu a instance slovně zprostředkující splývají, nebo zda jsou navzájem odděleny.

I když je dramatický princip figurace přiřazením mluveného textu k nositelům textu formálně zachován, jako v případě divadelních textů ze skupiny kritického využití dramatické formy, přesto je možné opustit spolu s dramatickou divadelní také její tradiční úběžník. Z figur se mohou stát nositelé funkce, kteří již nepředstavují lidské subjekty; jejich role je omezena na nositele divadelních znaků (tělo v pohybu, hlas, mimika). Vzorovým příkladem pro tyto nositele funkce je Hledač papoušků ve hře Marlene Streeruwitz *Elysejský Park*. (Elysian Park.) a také Muž s rukavicemi v textu Friederike Roth *Celé je to hra* (*Das Ganze ein Stück*). Již jména těchto „postav“ svědčí o tom, že spíše než za subjekty z fiktivního světa je lze považovat za nositele nějaké funkce. Pokud jde o Muže s rukavicemi, Roth ve svém textu tematizuje tuto funkci: měl by „iritovat svou cizostí.“<sup>220</sup> Budiž doplněno, že pocit cizosti může být navozen také oddělením nositele textu od mluveného textu. Nositele textu pak neurčuje pouze jejich funkce ve vnitřním komunikačním systému (vyjádřená jejich pozicí v rámci „konstelace postav“ nebo jejich přínosem k fiktivnímu jednání). Je nutné je chápat jako poetické znaky (potažmo kombinaci znaků), které jsou utvářeny s ohledem na vnější komunikační systém. Z tohoto důvodu se neřídí pravidly referenčními, ale poetickými; místo „významu“ produkují spíše rytmus, cizorodost a momenty nedourčenosti. Toto platí také pro výše zmíněné narušování figurace; například když se zdá, že nositel textu zobrazuje různé postavy, ať už postupně nebo střídavě, přičemž ovšem chybí jasná hierarchizace, což nám nedovoluje mluvit o postavě, která hraje různé role. Toto rozčlenění do podoby stejně důležitých masek, jejichž hierarchie nemůže být objasněna ani pomocí instance „objektivního“ autora (vzpomeňme na nedourčenost figur ve hře *Špína* (Dreck) od Roberta Schneidera), nelze ani tolik chápat jako zobrazení nerozklíčovatelné reality, jako spíše pokus o provokaci diváka. O podobný účinek usilují také texty pracující se zaměnitelností „identit“ (například *Dědictví a umírání* (Erben und Streben) a *Ženy. Válka. Veselohra* (Frauen. Krieg. Lustspiel) či s mnohoznačností nositelů textu, kteří působí jako prázdné nádoby pro všechny možné postavy s vlastními příběhy, jež spřádají pomocí svých promluv (*Alpské červánky*, *Svaté krávy*, *V očích cizince*). Snaha publika porozumět dění na jevišti pomocí konceptu subjektu musí nutně

---

<sup>220</sup> ROTH, F., *Das Ganze ein Stück*, Frankfurt am Main, 1986, s. 102



ztroskotat, což otevírá myšlení pro zkušenost subjektu v procesu a pro alternativní způsoby vnímání a vytváření významu: divadelní text se vydává do sféry nahodilosti.

Texty z kapitoly o textech rozkládajících dramatickou formu zevnitř se vyznačovaly především tím, že docházelo k prosazování mluveného textu na úkor figur. Ukázkovým příkladem tohoto „divadla hlasů místo osob“, v němž se osvobozuje diskurz od subjektu a tento subjekt „je vyjadřován“ (gesprochen wird), takže osoby fungují jako pouzí „nositelé diskurzu“, je dramatika Heinerja Müllera, především v období počínajícím hrou *Hamlet-stroj*. V linii předchůdců nefigurativní dramaturgie stojí ale také Handkeho *Kaspar*, stínová figura (Schwundfigur) redukována na funkci pouhého vyslovování (a opakování) vět. Oddělení zprostředkující instance od instance diskurzivní a podřízení nositele textu diskurzu se zrcadlí v divadelní estetice Elfriede Jelinek založené na tom, že herci, označovaní za „řečové šablony“ a „mluvící stroje“, jsou podrobeni textu. Pro tvorbu Wenera Schwaba je zase příznačné, že mluvený text je k nositelům textu přiřazován zcela náhodně, a typicky vzniká dojem, že člověk je ovládán řečí. Texty Reinalda Goetze se vyhýbají konzistentnější podobě rolí, pohrávají si s nejistotou identity, zahrnují scény změtí výrazných typů a postupují až k nahrazení lidských postav abstrakty fungujícími jako nositelé textu. Rovněž se snaží přivést myšlení k řeči, a docílit tím co největší všeobecné platnosti. Ve všech těchto případech se nositel textu stává pouhou slupkou pro řeč jako takovou, která se z prostředku divadelní události stává jejím účelem. Nositelé textu se textu podřizují, z figurace zbývají pouze pozůstatky. V souvislosti se hrou *Pevnost (Festung)* jsme ozřejmili, že problematizování figurace může odrážet problém atribuce komunikačních jevů v dnešní informační společnosti. Redukce nositele textu na jeho funkci zprostředkující instance může také sloužit ke kritice (dekonstrukci) diskurzivní praxe a jejích selektivních mechanismů (Ausgrenzungsmechanismen), ale zároveň vytváří prostor pro experimentování s jazykem, s rozdíly mezi psaným a mluveným slovem i s těmi typy významotvorných procesů, které byly dosud upozadovány nebo potlačovány.

Znovu se můžeme vrátit ke hře Gisely von Wysocki *Herec tanečník zpěvačka* (Schauspieler Tänzer Sängerin), abychom ukázali, jaký status připisuje nositelům textu konkrétní text. (Pokud je tedy zcela neodstraňuje jako *Domov. Oblaka*.) Nositelé textu mohou být nositeli různorodých znaků, jež jsou vzhledem ke své materialitě „konkrétní“ a jsou chápány jako rovnocenné. Nositelé textu se ale

mohou stát pohyblivou dekorací a tématem zároveň, neutrálním kanálem řeči, pouhým objektem namísto subjektu, ale mohou představovat také subjekt i objekt najednou. Kde naproti tomu dokonce chybí jakékoliv pozůstatky figurace, nahrazuje řeč hovořící subjekt, který (například u Elfriede Jelinek) můžeme tak jako tak chápat pouze jako důsledek předběžných předpokladů, které jsou výsledkem významotvorných procesů, a proto tento subjekt vzdoruje jakékoliv fixaci. Abstraktní divadlo hlasů a řečového spektra tudíž zohledňuje stanoviska poststrukturalistické teorie. Dramaturgie zobrazovaného mezilidského dění se odděluje od dramaturgie konkrétního jazykového dění. Otázce, kde lze tuto textovou teatralitu nalézt, se budeme věnovat později.

Právě u Elfriede Jelinek často dochází k problematizaci herce jakožto divadelního znaku, který je tradičně dekodován na základě své ikonity (což ho nutně staví do služeb reprezentace). Toto svědčí o možných nedostacích přenášení takových konceptů na sféru divadla, stejně jako teze, že herec nikdy nemůže být pouhé (abstraktní) médium pro sdílení významů. Fyzickou přítomnost herců na jevišti (i v případě, že fungují pouze jako instance zprostředkující) by měla brát v potaz i dramaturgická analýza. A to i v případech, kdy divadelní text tvořený pouze textem mluveným přítomnost nositelů textu nijak nenaznačuje. Divadlo bez herců jakožto fenomén na pomezí rozhlasové hry (při výlučném využití technických zprostředkujících instancí) nebo výtvarného umění (inscenované prostory) představuje v každém případě výjimku. Postmoderní divadlo ovšem desémantizuje také lidské tělo, čímž nabízí alternativy k interpretaci herců jako ikonických znaků zobrazujících nějakou osobu. Vzhledem k tomu se nabízí otázka, jaké funkce vedle zobrazování dramatické osoby ještě může mít tělo herce. Tyto úvahy se mohou obrátit třeba k loutkovému divadlu. Touto oblastí se ostatně inspirovali už zástupci historické avantgardy. Tam, kde k tomu divadelní text směřuje, ovšem může také herec-člověk potlačit svůj ikonický potenciál pomocí odpovídajících prostředků, například jako Craigova nadloutka, Cannetiho akustická maska nebo jako mechanický mluvící a pohybující se stroj, který je režiséru k dispozici stejně jako „*pianistovi klaviatura*.”<sup>221</sup>

Indicie týkající se implicitního statusu nositele textu vyplývají z textu samotného. Pokud text neusiluje o explicitní a jednoznačné určení počtu a statusu nositelů textů, ještě to samo o sobě nutně neznamena, že by se na text mělo nahlížet jako

---

<sup>221</sup> Tak se vyjadřuje Andrzej Wirth o podobě herectví v inscenacích Boba Wilsona.

na nehmotný diskurz a inscenovat ho jako rozhlasovou hru. Hmotná dimenze jeho ztvárnění může být zakódována už v textu samotném anebo z jejího kontrastního účinku může těžit až inscenace. Právě dnes si lze snadno představit cílené a účinné využití kombinace těla a hlasu (které již nejsou nepropojitelnými alternativami) v rámci živoucí osobnosti herce, a to jakožto humanistickou protiváhu k mediálnímu odcizení. Herec v sobě integruje fyzickou přítomnost (svým tělem) i symbolickou rovinu nepřítomného (svou řečí). Vytváří tak dimenzi, v níž nad písmem stojí slovo, a divadlo tak překonává literaturu. A naopak v případech, kdy se text od svých nositelů skutečně oddělí, nabízí postmoderní inscenační praxe mnohé podněty, jak lze využít těla herců v konkrétní materialitě jejich jednotlivých (oddělených) znaků.

(strany 305-310)

*Tento překlad vznikl pod vedením Doc. PhDr. Zuzany Augustové, Ph.D. v rámci Překladatelského semináře odborného textu na Katedře teorie a kritiky DAMU.*