

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie – dramaturgie činoherního divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**EXPRESIONISMUS A WEDEKINDOVO PROBUZENÍ
JARA**

Martin Satoranský

Vedoucí práce : prof. PhDr. Daria Ullrichová

Oponent práce: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Datum obhajoby: 25. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Directing – Dramaturgy of Dramatic Theatre

BACHELOR THESIS

**EXPRESSIONISM AND WEDEKIND'S SPRING
AWAKENING**

Martin Satoranský

Supervisor: prof. PhDr. Daria Ullrichová

Opponent: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Date of presentation: 25. 6. 2018

Academic degree to be obtained: BcA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Expresionismus a Wedekindovo Probuzení jara

vypracoval(a) 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.

Abstrakt

Práce se zabývá vznikem a vývojem německého literárního expresionismu a expresionistického dramatu s ohledem na historický a společenský vývoj v druhé polovině 19. století a hlavními znaky expresionistického dramatu. V další části se zaměřuje na život, dílo a divadelní estetiku Franka Wedekinda a to zejména na jeho drama *Probuzení jara*. Autor se snaží analyzovat charakteristiky tohoto dramatu a najít vazbu s dramatem expresionistickým. Praktická část se zabývá popisem procesu vzniku finální verze scénáře pro inscenaci *Probouzení jara*. Ve třech kapitolách je pak popsán rozdíl v interpretaci postav, způsobu vyprávění a využití monologu oproti původní hře.

Abstract

This bachelor`s thesis contemplates the origin and evolution of German expressionism in literature and drama, how this was influenced by historical and social progress in the second half of 19th century, and the main characteristics of expressionist drama. The second part is focused on life, work and theatrical aesthetic of Frank Wedekind, especially his drama *Spring awakening*. The author tries to analyze characteristics of this drama and he tries to define the similarities between this drama and expressionist drama. The practical part contemplates the process of creation the last draft of the script for the performance of *Spring awakening*. In the three chapters, the differences between interpretation of characters are described, method of storytelling and the use of monologue are compared to the original play.

OBSAH

1. ÚVOD	3
2. EXPRESIONISMUS	5
2.1 Na cestě k expresionismu. Německé drama 1850 – 1910	5
2.2 Vznik a vývoj expresionismu	10
2.3 Expresionistické divadlo a drama	17
3. FRANK WEDEKIND	21
3.1 Život a dílo Franka Wedekinda	21
3.2 Divadlo podle Franka Wedekinda	24
4. PROBUZENÍ JARA	29
4.1 Cesta Probuzení jara na jeviště	29
4.2 Probuzení jara a expresionismus	34
5. OD PROBUZENÍ K PROBOUZENÍ	38
5.1 Postavy a jejich interpretace	40
5.2 Způsob vyprávění	47
5.3. Veřejný monolog	49
6. Závěr	52
7. Seznam použité literatury	54

1. Úvod

Cílem této práce je popsat vznik německého literárního expresionismu a expresionistického dramatu na základě historického a společenského kontextu druhé poloviny 19. století, jeho vývoji a ideovém základu. Expresionismus stále není jednoznačně definován, takže každá odborná práce přichází se svým vlastním pojetím. Expresionismus totiž není žádný jednotný literární směr co se týče formy, světonázoru nebo obsahu. Přesto však díla expresionistických dramatiků vykazují mnoho společných znaků. Autor by rád tyto znaky našel a pojmenoval. V další části se práce zabývá dílem a životem Franka Wedekinda, jeho divadelní estetikou a vnímáním divadla obecně. Ve třetí části se pak autor zaměřuje na Wedekindovu hru *Probuzení jara*. Toto drama bylo pro mnoho tehdejších odborníků velkou hádankou, jelikož hru nešlo jednoznačně žánrově zařadit. Dokonce i dnes je těžké podřadit tuto hru pod konkrétní umělecký směr. Hře trvalo dlouhých patnáct let, než se dočkala uvedení na divadelních prknech. V této části práce bych se tedy rád zabýval důvody, proč tomu tak bylo a tím poukázal na specifické znaky této hry: téma, narativní principy a strukturu dramatu. Rovněž bych chtěl základní rysy této hry porovnat s těmi, které vykazují hry expresionistů. Práce zkoumá společné znaky, ale i odlišnosti s cílem zjistit, jak pevná je vazba mezi *Probouzením jara* a díly expresionistů, popřípadě jestli nějaká spojitost vůbec existuje. V poslední, praktické části, se zaměřím na vznik inscenace *Probouzení jara*, a to zejména s ohledem na literární složku této inscenace. Důkladně v ní popíši východiska a postup, kterým vznikla finální jevištní úprava této inscenace. Praktická část je rozdělena do tří kapitol. V první se zaměřím na rozdíly v interpretaci hlavních postav oproti jejich pojetí v původní hře, dále pak o způsobu vyprávění příběhu inscenace a nakonec o funkci monologu v inscenaci a předloze. Zkušenosti z inscenování *Probouzení jara* by pak měly

těž přispět k závěru, zda je Wedekindovo drama předchůdcem pro drama expresionistické. Autor by rád prokázal, že Wedekind značně ovlivnil budoucí divadelní směry a to nejen expresionismus, ale do velké míry i epické divadlo a lze jej považovat za jednoho z nejvýznamnějších světových dramatiků.

2. Expresionismus

2.1 Na cestě k expresionismu. Německé divadlo 1850 – 1910

Po většinu devatenáctého století bylo německé divadlo v krizi, lépe řečeno stagnovalo. Po velkém rozkvětu na konci 18. století, kdy se hojně překládalo dílo Williama Shakespeara do němčiny, výrazně se prosadila nejprve hamburská škola, vedená Lessingem a později škola výmarská, vedená Goethem a Schillerem, dostalo se německé divadelnictví a drama do vleklé recese. Po těchto progresivních letech se německé divadlo pomalu konsoliduje, napodobuje estetiku výmarského klasicismu. Přesto je minimálně pro první polovinu 19. století hlavním divadelním vzorem Hamburk a Berlín, tedy spíše realistická tendence, než výmarské stylizované divadlo. Během tohoto období se prakticky nehrály nové hry. Například druhý díl Fausta čekal na své uvedení dlouhých dvaadvacet let, Kleistův Princ Homburský se v Německu dočkal svého uvedení až deset let po autorově smrti, Büchnerovy hry se v průběhu celého devatenáctého století na německá jeviště vůbec nedostaly. Jedno z mála divadel, které nestavělo na konzervativním repertoáru a snažilo se uvádět současnou dramaturgii, bylo divadlo v Drážďanech. Lví podíl na tom má jeho dramaturg Ludwig Teich, který tuto pozici získal v roce 1825. Už předtím se však v tomto divadle zasadil o premiéru Prince Homburského a jednalo se tak o první uvedení této hry v německých divadlech (úplně poprvé byl Princ Homburský uveden 3. října 1821 ve Vídni.)

Přes tuto stagnaci se v průběhu prvních šedesáti let divadlo u široké veřejnosti etablovalo a získalo na oblibě. Stalo se pevnou součástí německé kultury. Měšťanstvo navštěvuje divadla stále častěji, divadelnictví se komercializuje, dokonce se objevují první placení kritici (byť kritika vypadala zcela jinak, než dnes. Jednalo se spíš o literární stati, než o ob-

jektivní zpětnou vazbu tvůrcům.)¹

V sedmdesátých letech dochází k zásadnímu zlomu a nebývalému pokroku. Stalo se tak ze dvou hlavních důvodů. Tím prvním bylo vydání živnostenského řádu v roce 1869 (*Gewerbeordnung*), což způsobilo velký ekonomický růst. Živnostenský řád rovněž odstartoval obrovskou vlnu otevírání nových divadel, neboť v podstatě zrušil restriktce, které do té doby platily. V průběhu osmnácti měsíců od zavedení živnostenského řádu se v německých městech otevřelo více jak devadesát divadel. Tím se pochopitelně značně zvýšila divadelní aktivita, byť kvalita byla velmi kolísavá. Druhým zásadním důvodem pro rozvoj divadla v 70. a 80. letech bylo sjednocení Německa v roce 1871. To ještě více podnítilo ekonomický růst. Sjednocení zároveň přineslo sociální stabilitu.

V oblasti divadla navíc došlo ke dvěma význačným událostem: první turné Meiningenských do Berlína v roce 1873 a premiéra Wagnerova *Prstenu Niebelengů* v Bayreuthu v roce 1876. Obě tyto události měly zásadní vliv na pozdější vývoj divadla. Zatímco Meiningenští položili základ pozdějšímu naturalismu, Wagner byl silným inspiračním zdrojem pro ne-realistické a symbolické tendence, tedy pro avantgardní směry obecně.

Meiningenští volili primárně klasický repertoár. Nejčastěji tak uváděli díla Shakespeara, Goetheho, Schillera, Lessinga, Moliéra, Sofokla nebo Euripida. Jejich přístup byl však daleko otevřenější, než tomu bylo zvykem v předchozích letech. Hrály se například scény, které předchází tvůrci ze svých inscenací odstraňovali kvůli přílišné brutalitě, jako je třeba scéna vyvraždění MacDuffovy rodiny v Shakespearově *Macbethovi*. Meiningenští používali autentické kostýmy a rekvizity, které zpracovávali do nejmenších detailů a snažili se o maximální historickou přesnost. Dalším prvkem jejich produkce byla výrazná režie, zejména davových scén. Meiningenští také přinášejí do německého prostoru ansámblové herectví (i když o něco

1 BÄHR, Ehrhard, a kol. *Dějiny německé literatury*, svazek 3. 1. vyd. Praha. Karolinum : 2007 ISBN 978-80-246-1357-4

podobného se pokoušel už na přelomu století 18. a 19. století ve Výmaru Goethe). Nejdůležitější byl pro Meiningenské celkový obraz a dojem, který vyvolával. Tyto prvky později dovedly do důsledku pozdější naturalisté.

Wagner, který mimochodem jako první zhasl divákům v hledišti, proslul úplně jinými postupy, které formuloval ve své práci *Das Kunstwerk der Zukunft* v roce 1857 pod pojmem Gesamtkunstwerk. Sám Wagner se o scénickému umění vyjadřuje takto:

„Pouze umění, které odpovídá lidské všestrannosti je [...] svobodné; a ne pouhou odrůdou umění, které vychází z jednotlivých lidských dovedností. Umění tance, hudby, poezie jsou každé omezeny různými hranicemi; v kontaktu s těmito omezeními jsou každé nesvobodné. [...] Teprve když všechny bariéry (mezi nimi) padnou, už tu nejsou různá umění, ale jen univerzální, nerozdělené Umění.“²

Své názory a postupy se snažil plně uplatnit právě v již zmíněném *Prstenu Niebelungů*. Wagner považoval divadlo za jakousi svatou, extatickou záležitost. Setkání diváků s uměleckým dílem mělo mít skoro až náboženskou atmosféru. Ostatně sám Wagner diváky nazývá poutníky (v angl. Pilgrims).³ Diváci měli být poučení a souznít s dílem, hledat ideu, která se skrývá pod povrchem. Právě proto odmítal realistické tendence, které podle něj pouze zobrazují věci, které známe. Ale i když si vymohl vlastní divadlo, kde mohl své myšlenky naplno realizovat, finance a technické možnosti mu to neumožnily. Kostýmy a výprava tak působily velmi lacině a nevkusně. Navíc diváci měli opravdu daleko od jeho představy poučeného publika. Wagner přesto zanechal silný vliv. Jedním z umělců, kte-

2 PACKER, Randall, JORDAN Ken. *Multimedia from Wagner to virtual reality*. 1. vyd. New York. W. W. Norton & Company : 2002. ISBN 0393323757

3 SCHUMACHER, Claude. *Naturalism and symbolism in European Theatre 1850 – 1918*. 1. vyd. Cambridge Cambridge University press : 1996. ISBN 0-521-23014-4

ří se nechali Wagnerem silně inspirovat, byl například Adolphe Appia.

Vliv Meiningských se v německém divadle projevil takřka hned, jelikož tomuto inscenačnímu stylu vyhovoval žánr měšťanské tragédie, která měla v Německu dlouhou tradici. Nadále se těšily oblibě hry Schillera, Lessinga nebo třeba Hebbela (hlavně jeho tragédie Marie Magdaléna). Realismus zaujímá v 80. letech dominantní postavení a pod vlivem mladých umělců se v devadesátých letech plně prosazuje naturalismus. Nástupu naturalismu výrazně napomohly i vlivy zvenčí. Ve Francii naturalismus jako literární styl existuje už dvacet let (v době kdy se prosazuje v Německu už je ve Francii dávno na ústupu) a tak se četná literatura dostává i do německého prostoru. Dalším motorem byla rostoucí obliba Ibsena u německých diváků a v neposlední řadě myšlenky Andrého Antoina a jeho praxe a postupy v Théâtre Libre. Není náhoda, že v Německu se hlavní scénou moderního naturalistického divadla stává Freie Bühne. Vůdčími osobnostmi nového směru v oblasti divadla byli režisér Otto Brahm a dramatik Gerhart Hauptmann.

Naturalismus však nevydržel jako dominantní směr dlouho. Jelikož měl naturalismus v Německu „zpoždění“, tak už v době kdy se prosazoval, získával zároveň na oblibě impresionismus (zejména vlivem básní „prokletých básníků“ – Baudelaira, Rimbauda, Verlaina nebo Mallarmého, jejichž díla vychází ve Francii už od poloviny 19. století) a jiné umělecké směry. I Hauptmann nakonec opustil naturalistické tendence a začal experimentovat se symbolismem. V devadesátých letech se tak objevuje novoromantismus, zastoupený v dramatu hlavně Hugem von Hofmannstahlem a neoklasicismus, jehož nejvýznamnější osobností byl Paul Ernst. Je paradoxem, že neustálá potřeba Freie Bühne hledat nové hry a být progresivní, nakonec stála u zániku Freie Bühne. Tendence nové a šokující dramaturgie se stala tak populární, že Freie Bühne ztratilo své dominantní postavení. Aby svou pověst udrželo, premiérovalo v roce 1898 Hofmann-

stahlovu Madonu Diadoru, tedy dílo velmi vzdálené naturalismu, který prosazovalo nejvíce právě Freie Bühne. Naturalismus je pomalu na ústupu.

Po roce 1900 sice stále ještě narazíme na naturalisty, ale i impresionisty, zástupce literární secese a různé další -ismy. V letech 1890 a 1910 není možné v Německu jednoznačně určit jednotlivé umělecké směry a tendence. Často se ale pro toto období používá pojem impresionismus. Někteří badatelé však začínají dávat přednost termínu Umění stylu.⁴ V tomto období se v divadle nejvýrazněji projevuje režisér Max Reinhardt. Právě on je dokladem toho, jak různorodé období v oblasti literatury a dramatu byla desátá léta 20. století. Reinhardt se totiž nevyznačoval žádným vyhraněným inscenačním stylem. Jeho přístup byl značně eklektický, sám tvrdil, že každá hra vyžaduje jiný inscenační styl.⁵ I když dnes se nám toto zdá samozřejmé, tehdejší divadelní praxe většinou „vyráběla“ inscenace podle zavedených principů, takřkajíc podle příručky. Reinhardt vedl od roku 1905 Deutsches Theatre a roku 1906 se zasadil o založení Kammerspiele, prvního studia otevřeného při velkém kamenném divadle. Inscenační pružnost, kombinace realistických a nerealistických tendencí a pestrá programová skladba se stala vzorem pro německá a později i světová divadla. Jedním z největších Reinhardtových úspěchů byla premiéra Wedekindova *Probuzení jara* 20. listopadu 1906. I když sám autor nebyl s touto inscenací příliš spokojen (více se tomuto tématu budu věnovat v kapitolách o hře *Probuzení jara*), inscenace měla fenomenální úspěch a zároveň obrovský vliv na pozdější dramatiky. Otevřela přímou cestu k divadelnímu expresionismu.

4 BAHR, Ehrhard, a kol. *Dějiny německé literatury*, svazek 3. 1. vyd. Praha. Karolinum : 2007 ISBN 978-80-246-1357-4

5 BROCKET, Oscar Gross. *Dějiny světového divadla od starověku po současnost*. 3. vyd. Praha. Nakladatelství Lidové noviny; Divadelní ústav : 2008. ISBN 978-80-7008-225-6

2.2 Vznik a vývoj expresionismu

Pojem expresionismus doteď není zcela jasně definován. Záleží na pohledu toho konkrétního odborníka a badatele, který se danou problematikou zabývá. Sám pojem prošel neuvěřitelnou genezí. Termín expresionismus se ojediněle používal ve výtvarném umění mezi lety 1850 a 1880. Později takto označoval svá díla francouzský malíř Julien Auguste Hervé. Ještě později se tímto pojmem snažili někteří teoretici vysvětlit rozdíl mezi dílem Paula Gauguina a Vincenta van Gogha a dílem impresionistů. Často je tento termín používán pro celou avantgardu obecně a například v nacistické Třetí říši tento pojem popisoval „zvrhlé“ nebo „kulturně bolševické umění“. Těžkému definování expresionismu příliš nepomáhá nejednotnost stylů a témat autorů, kteří jsou k tomuto směru nebo literárnímu hnutí přiřazování. Radek Malý dokonce ve své předmluvě k antologii expresionistické poezie označuje expresionismus jako hnutí.⁶ V této práci ale vymezíme pojem expresionismus, nebo ještě úžeji literární expresionismus, léty 1911 – 1920. Pro toto období se konec konců vžil termín „německé“ nebo „expresionistické“ desetiletí. Rok 1911 volím proto, že termín expresionismus byl v Německu poprvé použit a to v katalogu při výstavě Berlínská secese jako označení výtvarného stylu děl francouzských malířů, jež vykazovaly výrazné protinaturalistické a protiimpresionistické umělecké tendence. Ještě téhož roku tento pojem přenáší Kurt Hiller do oblasti literatury.

Na základě předchozí kapitoly je možné ozřejmit, co za vznikem expresionismu stálo. Jednou z hlavních příčin byl obrovský ekonomický růst Německa v letech 1870 – 1910. Německo rychle získávalo na síle, měnilo se z původně chudých agrárních státeků v industrializovanou velmoc. Ale zatímco v Anglii nebo ve Francii byl tento proces postupný a odehrál se v

6 MALÝ, Radek, ses. *Držice v drzých držkách cigarety*, 1. vyd. Praha : Jiří Buchal – BB/art, 2007. ISBN 978-80-7381-074-0

rozmezí zhruba tří generací, Německo se takto prudce změnilo během zhruba dvaceti až třiceti let, tedy v rozmezí jedné generace. Jen pro představu: v roce 1804 pracovalo 80% produktivní populace v zemědělství, v roce 1907 už to bylo jen 28,6% populace.⁷ S rostoucí ekonomikou šel ruku v ruce i technický pokrok ve všech oblastech lidské činnosti. Zásadní byl pokrok v medicíně: používání antiseptických prostředků a objevení účinné léčby horečky omladnic. To, i přes několik emigračních vln, vedlo též k výraznému nárůstu populace. Zároveň docházelo k demografickým změnám rozvrstvení obyvatelstva. Zatímco před rokem 1850 žila většina obyvatelstva na venkově, po roce 1900 se lidé hromadně stěhují do měst. Berlín měl v roce 1910 zhruba 2 miliony obyvatel, o deset let později už to byly 4 miliony obyvatel. Prudce se měnila zástavba měst. Ze starých rezidenčních sídel se takřka přes noc stávala moderní velkoměsta, elektrifikovaná, s pouličním osvětlením, které tak uměle prodlužovalo den. Objevují se kina, kabarety, nevěstince, ale zároveň fabriky a dělnické čtvrti na perifériích. Rozvíjí se hromadná doprava, objevují se první tramvaje, zrychluje se životní tempo. Nejmarkantnější změny jsou v té době k vidění v Berlíně. Ten je považován za centrum německého expresionismu.

Druhým zásadním podnětem byl rozpad představy člověka, který dokáže svým rozumem obsáhnout vše. Hlavním protagonistou ztráty víry v tuto osvíceneckou ideu byl Friedrich Nietzsche, kterého později expresionisté recipovali ve dvou ideových proudech: jednak jako autora Zarathustry a hlasatele neomezeného vitalismu a neomezeného vitálního egoismu, tedy jako proroka nového, očištěného člověka a jednak jako autora úvah vedoucích k analýze nihilismu, což vedlo k zavrhování starých forem a modelů myšlení.⁸ Nietzsche směřuje svoji kritiku hlavně proti osvícenecké

7 SCHUMACHER, Claude. *Naturalism and symbolism in European Theatre 1850–1918*. 1. vyd. Cambridge Cambridge University press : 1996. ISBN 0-521-23014-4

8 FIALOVÁ – FÜRSTOVÁ, Ingeborg. *Expresionismus: Několik kapitol o německém literárním expresionismu*. 1. vyd. Olomouc. Votobia : 2000. ISBN 80-7198-456-6

teorii poznání a proti odstranění metafyziky z života člověka, čímž bylo lidské myšlení pozvednuto na samotný vrchol hodnotového žebříčku. Už v průběhu devatenáctého století se objevují kritické hlasy, které nevidí lidský rozum na piedestalu nejvyšším, dochází ke ztrátě víry v rozumové schopnosti člověka a jeho neomezené možnosti a poukazuje se na iracionální lidskou bestialitu (jak o tom píše například Kleist v díle *Zemětřesení v Chile*).⁹Vrcholu tato kritika dochází právě u Nietzscheho, který dochází k závěru, že descartovskou teorií poznání došlo k „znehodnocení nejvyšších hodnot“.

Spolu s krizí poznání dochází, hlavně v druhé polovině 19. století, ke krizi jazyka. Jazyk přestává být vnímán jako prostředek popisující objektivní skutečnost. Naopak, je považován za subjektivní vyjadřovací formu, která není schopná postihnout objektivní realitu. Dokonce i přírodní vědy, jakožto tahouni pokroku, začínají procházet pojmovou krizí, což vedlo k názoru o modelové a fikční povaze přírodních zákonů, které byly dříve brány jako dogmatický popis objektivní reality. Nejistota ohledně tradičních pojmů vedla k eklekticismu, redukcujícímu pozitivismu a poznávacímu subjektivismu. Krizi člověka a jeho neomezených možností na přelomu století podpořily i studie Sigmunda Freuda, který svým výzkumem podvědomí rozložil celistvost lidského rozumu a spolehlivě prokázal, že mnoho z našeho chování nejsme vůbec schopni ovlivnit. K subjektivnímu vnímání reality se vyjadřoval i Ernst Mach ve svém díle *Analýza prožitků mezi fyzickým a psychickým (Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Psychischen, 1866)*. Popírá uspořádávající funkci ducha při zpracování dojmů. Dle něj neexistuje konstantní skutečnost ani věci o sobě, realita světa je utvořena z řady pocitů a smyslových dojmů.¹⁰

Zpochybnění starých hodnot a prudká změna prostředí vytvořily ča-

9 Ibid.

10 BÄHR, Ehrhard, a kol. *Dějiny německé literatury*, svazek 3. 1. vyd. Praha. Karolinum : 2007 ISBN 978-80-246-1357-4

sovanou bombu. Prudká změna životního prostoru, rychlost životního tempa, do té doby nevídané množství akustických a vizuálních podnětů, které se neuvěřitelně rychle střídaly. To vše vedlo k pocitu odcizení, frustrace, strachu a bezmoci. Už v roce 1903 dochází německý sociolog Georg Simmel k závěru, že rychlá a nepřetržitá změna vnitřních a vnějších vjemů vede u obyvatel velkoměsta k stupňující zátěži na nervovou soustavu.¹¹ Svět se tehdejšími mladými umělci rozpadal do oddělených a rozmanitých vjemů, které nejde uspořádat do systémů. To také vede tehdejší moderní autory k odmítnutí všech starých forem.

Expresionistická literatura opouští zavedené způsoby vyprávění, často nepoužívá kauzální řetězení dějů. Řazení v básních je zhusta bez vnitřní logiky, takže čtenář má dojem, jakoby sledoval výjevy z projíždějící tramvaje či auta. Jazyk je výrazně redukován. Většinou není jasně vymezen ani čas nebo prostor, ten kolikrát nelze jasně určit. Neživé objekty jsou často ožívovány a naopak z lidí se stávají neživé figury a masy. Dokonce je kolikrát těžké určit hlavního hrdinu. Ten je u expresionistických autorů personifikované já, které vyjadřuje své vnímání reality, tedy cesta zevnitř lidského nitra ven. Odsud exprese. Lidská společnost je vnímána jako rozpadající se, velkoměsto jako prostředek záhuby. Expresionismus přesto není ve výsledku negativní a věří v příchod Nietzscheho Nového, přirozeného člověka.

Expresionistický umělec věří v sílu psaného slova. Věří, že umění dokáže změnit svět. Autor prvního expresionistického dramatu *Syn* (1913, premiéra 1916, není bez zajímavosti, že ta se po zákazu německé cenzury odehrála v Pražském německém divadle), Walter Hasenclever, o této hře prohlásil:

„Toto drama bylo napsáno na podzim roku 1913 se záměrem změnit

11 Ibid.

svět.¹²

Umělec by neměl sobecky a elitářsky psát své dílo jen pro pár vyvolených intelektuálů, ale naopak, dílo by se mělo obracet k lidem. Objevuje se celá řada nových časopisů (literární vědec Paul Raabe napočítal celkem 182 expresionistických periodik, almanachů, ročenek a antologií).¹³ Zároveň se využívají nové formy jako úvodníky, glosy, aforismy nebo letáky. Umění by mělo být angažované, mělo by lidi vést k lepší budoucnosti, k ideálu nového člověka. V textech se autoři často na čtenáře obrací, jako to dělá například Franz Werfel v básni *Čtenáři*, kdy na začátku oslovuje čtenáře takto:

*„Být s tebou spřízněn, ó člověče, je jediné mé přání!
Ať jsi negr, akrobat či v hloubi lůna matky jsi-li,
ať dvorem zní tvá dětská píseň, ať třeba řídíš vzor za šírání,
ať jsi voják nebo aviatik plný odvahy a síly.“*

a v samotném závěru pak říká:

*„Tak tedy tobě a všem patřím!
Nechtěj se mnou prosím bojovat!
Ó, kéž by jednou mohlo se to stát,
že s tebou, člověče, se sbratřím.“¹⁴*

Umělec se staví do role duchovního vůdce. Tato skoro až iracionální

12 BAHR, Ehrhard, a kol. *Dějiny německé literatury*, svazek 3. 1. vyd. Praha. Karolinum : 2007 ISBN 978-80-246-1357-4

13 FIALOVÁ – FÜRSTOVÁ, Ingeborg. *Expresionismus: Několik kapitol o německém literárním expresionismu*. 1. vyd. Olomouc. Votobia : 2000. ISBN 80-7198-456-6

14 MALÝ, Radek, ses. *Držice v drzých držkách cigarety*, 1. vyd. Praha : Jiří Buchal – BB/art, 2007. ISBN 978-80-7381-074-0

víra v sílu umění a slova vedla Kurta Hillera k ideje panské sněmovny, složené z duchovních vůdců, která by měla legislativní pravomoc. Expresionismus odmítá ornamentálnost secese a náladu a sentiment impresionismus. V literatuře, ale i v hudbě a výtvarném umění je esteticky tendenční, dalo by se skoro říct stranický. Kurt Hillar na podobnou kritiku svého díla uvedl:

„Každé velké umělecké dílo je, bylo a bude imperativní. Pro umění je málo, pokud není ničím jiným, než uměním.“ ¹⁵

Přesto expresionisté nechtěli měnit politiku, ale společnost. Politika sama o sobě jim přišla fádni, nestojící za pozornost.

Dalším znakem, který je typický pro expresionistická díla jsou snové, psychedelické pasáže. To mělo vliv zejména na pozdější surrealismus. Přestože expresionismus zavrhuje staré formy a snaží se o nové, zejména v literatuře naráží na určitá omezení. Pokud chce být imperativní, musí být obsah srozumitelný. To expresionismus odlišuje například od velmi blízkého dadaismu, který se v moderní velkoměstské společnosti nihilisticky zabydluje.

Se začátkem první světové války bylo expresionistické umění značně svázáno cenzurou. Ne že by tomu v předchozích letech tak nebylo, ale expresionistická periodika psala v průběhu války velmi pacifisticky a válku odmítala. Je paradoxem, že když válka začala, vítali ji expresionisté jako apokalypsu, která očistí zemi a umožní vznik nového člověka a nového lidského uspořádání. Dobrovolně se hlásili na frontu, ale po válečné zkušenosti, a po změně charakteru války ve válku zákopovou, expresionisté obrátili a začali válku hromadně a intenzivně odsuzovat.

Po první světové válce byla expresionistická literatura převážně pa-

15 BÄHR, Erhard, a kol. *Dějiny německé literatury*, Sv. 3. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-1357-4

cifistická a sociálně revoluční (stává se tedy silně politickou a agitační). Mnoho expresionistických autorů sympatizovalo s levicovými politickými proudy. Literatura však stále hledala „nového člověka“ a často se v ní objevovaly utopistické vize o nápravě světa. To je však konečná fáze expresionismu, krom divadla a filmu se po roce 1920 už neobjevuje a prakticky zaniká.

2.3 Expresionistické divadlo a drama

Vše co bylo výše řečeno o expresionistické literatuře platí i pro drama. Tedy značně subjektivní pohled, rozpad struktury a kauzálního řetězení dějů, minimální probarvenost charakterů, které jsou spíše ztělesněním teze. V expresionistických hrách se „postava proměňuje v přímočarý a maximálně kumulativní znak.“¹⁶Mění se optika, která je v expresionistickém dramatu namířena od vnějšího pohledu autora až do jeho nitra, jímž se na vše díváme znovu a vše znovu vytváříme. Hlavní hrdina, který je oproti jiným postavám výrazný, je pak často autor sám, byť postava mívá jiné jméno. Dramatický text se tak stává nástrojem pro prezentaci jeho ideí a vizí.

„A opravdoví dramatici psali tehdy divadlo, které se rozkládá přímo před divákovými očima samo, poněvadž ztrácí konflikt, situaci, charakter, souvislý děj, řád žánru...“ píše František Götz.¹⁷

Základní postoj expresionistických autorů je překonat vnějškovost a dostat se k podstatě jevu nebo věci, dramata jsou tak nerealistická, nep psychologická, neiluzivní. Stejně jako se rozvolňuje forma, rozvolňuje se i jazyk dramatu. Často je velmi úsporný a břitký, dialogy jsou na sebe zdánlivě nenavazující, jsou to spíš dialogizované monology. Pro svou „křiklavost“ jej germanista Richard Murphy dokonce přirovnává k melodramatu:

„Typické formy expresionistického excesu – bombastičnost, nestoudné zpřístupnění nitra, „sentimentální“ nároky na výsadní přístup do

16 JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu: Autorský subjekt a vývojové proměny českého meziválečného dramatu*. 1. vyd. Praha. Panorama : 1989. ISBN 80-7038-091-8

17 GÖTZ, František. *Několik pohledů na expresionismus v dramatech světovém i českém*. In. Divadlo č. 5

*skrytého a transcendentního světa [...] s melodramatem mají společné pu-
zení vytvořit nástroj smyslotvorby, který by těchto nespoutaně divokých,
beztvarých a často paradoxně „němých“ výrazových forem využil pro pou-
kaz ke smyslu spočívajícím v oblasti nevyslovitelného, jež se vymyká epis-
tomickému dosahu konvenčního zpodobňování.“¹⁸*

Tím, že čas a prostor nebyl pro autory důležitý a slovo bylo značně redukováno byly oslabeny i dramatické situace. Autoři se rádi zaměřovali na jednu scénu a volili s oblibou formát jednoaktové hry, kdy tuto situaci značně zhustili. Dalším častým žánrem bylo Stationendrama, nebo-li „dra-
ma zastávek.“ To se objevuje už ve středověku a znovu jej objevuje August Strinberg ve své hře *Do Damašku*. Tento formát má jednoho vý-
razného hrdinu a vedlejší postavy, které vždy zastupují určitou skupinu společnosti. Je tak vhodný pro zpodobnění osamocенého, zmateného je-
dince v dynamicky se měnícím světě.

Expresionistické hry často nemají jasně určený žánr, ale objevuje se v nich řada groteskních prvků. Forma grotesky byla obecně mezi expresio-
nisty hodně oblíbená. Pokroucená skutečnost grotesky se k expresionis-
tickému vnímání světa skvěle hodí a autorům dával tento žánr obsahovou i formální otevřenost.

Nejčastějším tématem expresionistických her, alespoň zpočátku, je revolta a vzdor proti starým hodnotám, obvykle zpodobněný jako vzdor syna proti svému otci. To najdeme u již zmíněného Hasencleverova *Syna*, ale třeba i u Kornefeldova *Svedení* či von Unruhova *Pokolení*. Hry v sobě nesou hodně „patosu“, kterým se snaží rozbít tradiční formy, přesto se ale ne vždy podařilo odstranit ty staré. To je silně vidět například u ženských postav expresionistických dramát. Ženy jsou v nich často madony, matky nebo prostitutky. Tato tendence je velmi zvláštní, protože například Ib-

18 MURPHY, Richard. *Teoretizace avantgardy, Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. 1. vyd. Brno : Host, 2010. ISBN 978-80-7294-269-5

senovi hrdinky jsou velmi hluboce prokreslené postavy.

Snaha hledat nové formy často vedla k experimentům s jazykem a strukturou, ať už se jedná o velké jazykové gesto, skoro až operně – oratorické v případě Kaisera *Občana z Calais*, nebo o skoro pantomimický *Mor* Waltera Hasenclevera (Hasenclever zrušil dialog a celý text se skládá ze 151 očíslovaných scénických poznámek, text nebyl nikdy uveden).¹⁹ Docházelo i k jiným experimentům, ty však často končily jen v psané podobě, protože tehdejší divadelní prostředky neumožňovaly jejich realizaci.

Nová podoba dramatu a značná subjektivita her vyžadovala i nové formy inscenování. Na scéně bylo často vidět pokřivené linie, přehnané tvary, abnormální barvy, herecký pohyb byl veden mechanicky, řeč značně odosobněná, až telegrafická.

Po uvolnění cenzury v roce 1918 zažilo divadlo obrovský boom. Objevilo se mnoho mladých, nadšených umělců, kteří chtěli experimentovat a hledat nové divadelní formy. Mezi režiséry to byli například Leopold Jessner, Jürgen Fehling, Gustav Hartung, Karl-Heine Martin nebo Berthold Viertel. Mezi výtvarníky například César Klein, Emil Pirchan nebo Ludwig Siebert. Nadšení a radost inscenovat vedla k obrovskému divadelnímu rozmachu takřka mezinárodní úrovně a to navzdory bídné ekonomické situaci německého obyvatelstva po první světové válce. Jedním z důvodů bylo, že divadlo se opět stalo velkým obchodem a hlavně dobře platilo svým autorům. To mnoho umělců motivovalo psát dramata a divadlo se stalo dominantní formou. Gustav Herman ve své práci *Literatura jako zboží (Literatur als Ware)* poznamenává, že nejvýdělečnější pro spisovatele je divadlo. Tam i za průměrně napsanou hru dostane dostatečně velkou odměnu.²⁰

19 BAHR, Ehrhard, a kol. *Dějiny německé literatury*, svazek 3. 1. vyd. Praha. Karolinum : 2007 ISBN 978-80-246-1357-4

20 BAHR, Ehrhard, a kol. *Dějiny německé literatury*, svazek 3. 1. vyd. Praha. Karolinum : 2007 ISBN 978-80-

Expresionismus byl také až do roku 1924 převládající inscenační styl ve všech německých divadlech. Mezi nejvýznamnější autory patří Georg Kaiser se svým vrcholným dílem *Od rána do půlnoci (Von Morgen bis Mitternachts, 1916)* a dále dramaty *Plyn I (Gas, 1918)* nebo *Plyn II (Gas II. Teil, 1920)*, dále pak Carl Sternheim, který proslul hlavně expresionistickou groteskou. Byť jeho hry z hlediska témat těm čistě expresionistickým příliš neodpovídaly, s expresionismem jej pojí úsporný, strohý a koncentrovaný styl jazyka. Napsal hry *Kalhoty (1911)*, *Snob (1914)*, *Fosílie (1925)*, *Kometa (1912)*, *Tabula Rasa (1916)* a mnoho dalších. V neposlední řadě je třeba zmínit ještě Ernsta Tollera a to zejména díky hrám *Proměna (1918)* a *Masa – člověk (1921)*.

3. Frank Wedekind

3.1 Život a dílo Franka Wedekinda

Frank Wedekind se narodil 24. července roku 1864 v Hannoveru do početné rodiny – Wedekind měl dalších pět sourozenců. Jeho rodina navíc ne zcela odpovídala dobovým konvencím. Frankův otec, Friedrich Wilhelm Wedekind byl vystudovaný lékař, gynekolog. Působil různě ve světě, nějaký čas strávil v Turecku, poté v Itálii a nakonec odlétá do San Francisca, kde se seznamuje s Frankovou matkou, mladou herečkou Emílií Krammerovou.

Wedekind po maturitě studoval v Lausanne a Mnichově, ale ani jednou studium nedokončil. Jeho otec si pro mladého Franka představoval kariéru právníka, ten se ale rozhodl, že se stane spisovatelem. Nastoupil u firmy Maggi, kde navrhoval reklamní slogany a sepisoval tiskové zprávy. Na nátlak otce se ke studiu práv opět na malou chvíli vrátil, ale ihned po smrti otce tehdy šestadvacetiletý Frank se studiem na právnické fakultě opět končí a stává se tajemník cirkusu Herzog. Tuto funkci zastával asi půl roku a následujících několik let tráví poznáváním evropských metropolí. Navštěvuje Paříž, Londýn (kde také vždy krátkou dobu žije), přesto se neustále vrací do Německa, kde se seznamuje s řadou umělců a intelektuálů zastávajících ne zcela konformní názory.

V roce 1896 začal Wedekind spolupracovat s humoristickým časopisem *Simplicissimus*. Přibližně v této době má též krátkou milostnou aféru s bývalou ženou Augusta Strinberga, vídeňskou spisovatelkou Fridou Uhl. Z tohoto románu vzejde první dítě Franka Wedekinda, syn Friedrich. Zároveň už napsal několik divadelních her, jako například *Děti a blázni*, *Probuzení jara* nebo třeba *Duch země*, žádná ale zatím nebyla na divadle uvedena. Jeho hry totiž budily pozornost cenzury, která jejich provozování neumožňovala. Cenzura měla Wedekinda ve svém hledáčku již delší dobu

a to za jeho již zmíněnou publikační činnost v časopise *Simplicissimus*. Kvůli básni *Cesta do Palestíny* byl dokonce trestně stíhán. Před vězením dočasně uprchl do Švýcarska, ale po svém návratu domů si musel trest za přečin Urážky Jeho Majestátu odpykat v alsaském vězení.

Poté, co cenzura povolila a hry Franka Wedekinda se začaly objevovat na německých jevištích, začal se Wedekind v dramatické tvorbě angažovat stále víc. Příležitostně působil jako herec nebo režisér, později zastával funkci dramaturga v Schauspielhausu v Mnichově. V té době byl ale nejpopulárnější díky účinkování v kabaretu Jedenáct popravčích, pro který píše pamflety a písně. Mimochodem, právě díky jeho působení v tomto kabaretu si ho všiml i tehdy osmnáctiletý Bertold Brecht, kterého tvorba Franka Wedekinda v počátcích jeho dramatické kariéry velmi inspirovala.

I přes častější uvádění jeho her v německých divadlech Wedekinda stále trápila cenzura. Na druhou stranu je pravda, že i díky takto zvýšenému zájmu cenzury o jeho tvorbu, Wedekindova popularita neustále rostla. Zároveň měl podporu významných osobností, jako byl třeba rakouský spisovatel a dramatik Karl Kraus. Ten se velmi angažoval v uvedení Wedekindovy hry *Pandořina skříňka* ve vídeňských divadlech a to i přesto, že první vydání této hry bylo cenzurou zabaveno.

Jednou z nejdůležitějších událostí ve Wedekindově životě bylo první uvedení *Probuzení jara* v Berliner Kammerspiele 20. listopadu roku 1906. Tato inscenace měla obrovský úspěch, ukotvila postavení Franka Wedekinda mezi významnými dramatiky své doby (v té době již napsal patnáct her) a zároveň ho finančně dokonale zajistila. Wedekind tak zanechává svého velmi bohémského života (mnoho milostných afér, mnoho nemanželských dětí), usazuje se a pojímá za manželku o dvacet let mladší herečku Tilly Newes (ta mimochodem dříve ztvárnila postavu Lulu v *Pandořině skřínce*). Toto manželství bylo velmi bouřlivé, Wedekind svou

manželku velmi miloval, ale zároveň na ni neuvěřitelně žárlil. Měli spolu dvě dcery, Pamelu a Kadidju. Důkazem komplikovaných vztahů mezi manžely a zároveň určitým dokladem o Wedekindově povaze je například to, že v důsledku jeho narůstající žárlivosti se Tilly v jisté době snažila Frankovi znemožnit s dcerami kontakt a v důsledku narůstajícího stresu se pokusila o sebevraždu. Wedekind zároveň cítil obrovský tlak hlavně co se týče jeho tvůrčí činnosti.

Frank Wedekind zemřel devátého března roku 1918 po neúspěšné operaci kýly, kterou si uhnal po předchozí operaci slepého střeva, kdy i navzdory varování lékařů odmítl podstoupit rekonvalescenci a bezprostředně po operaci opět začal věnovat herectví.

Mezi nejvýznamnější díla Franka Wedekinda patří vedle *Probuzení jara* také hry *Duch země (1895)*, *Komorní pěvec (1899)*, *Markýz z Keithu (1901)*, *Král Nikolo (1902)*, *Pandořina skříňka (1904)*, která se později spolu s *Duchem země* uváděla pod názvem *Lulu*, *Tanec smrti* nebo taky *Smrt a ďábel (1908)*, *Zámek Wetterstein (1910)*, *Franziska (1912)*, *Bismark (1916)* nebo třeba *Herakles (1917)*. Frank Wedekind se nejčastěji zabýval tématy lidské sexuality, přirozenosti, pudovosti a podřízení rozumu a jednání právě těmto vrozeným pudům, šílenství, ale i třeba osvobození člověka od okovů společnosti a jeho soulad s životem a přirozeným stavem. To má blízké s expresionisty.

3.2 Divadlo podle Franka Wedekinda

Dílo Franka Wedekinda je velmi obtížné přiřadit k jednomu konkrétnímu směru. V jeho díle se mísí prvky naturalismu, literární secese, ale i prvky, které předznamenávají expresionismus či epické divadlo. Wedekind tak byl pro mnoho svých současníků záhada. Doktor Karel Eyssele-Klimpély ve své studii *Německé drama let devadesátých z roku 1926* Wedekinda v přehledu autorů zařadil mezi naturalisty, přesto napsal:

„Přes všechnu zdánlivě naturalistickou odvahu některých scén, je Wedekind daleko blíže romantismu.“²¹

A český germanista, historik a překladatel Otokar Fischer, který byl v Čechách velkým zastáncem a obhájcem díla Franka Wedekinda a který přeložil hru *Duch země*, se o Wedekindovi vyjadřuje takto:

*„Čím byl tento muž, jenž po dvacet let znepokojoval moderní drama jako ztělesnění záhady? Byl klaunem? Tvrdilo se tak zpočátku. Hercem svých myšlenek? To byla maska. Moralistou? Čím dál tím jasněji se jevílo, že ano. Karel Hertmann z jeho *Hidaly*, toť asi věrný obraz jeho duše: ideolog, jenž si sestaví nesmyslný kult krásy a tělesnosti, nedbaje, že předmět zbožňování se tím zvrátí v hnus a že vytoužená čistota smyslů bude bídně zkarikována.“²²*

Sám Wedekind o sobě často tvrdil, že jeho tvorba je naprosto spontánní, ovlivněná jeho osobními zážitky a zkušenostmi. K žádnému li-

21 EYSSELE-KLIMPÉLY Karel. *Německé drama let devadesátých na českém jevišti a jeho vliv na drama české*. 1. vyd. Praha. s.n. : 1926. ISBN

22 FISCHER, Otokar. *Literární studie a stati (II)*. 1. vyd. Praha. FF UK v Praze : 2015. ISBN 978-80-7308-536-0

terárnímu směru se nikdy nehlásil, nicméně sám se ostře vymezoval vůči naturalismu. Ve svém dopise Františku Zavřelovi, který napsal při příležitosti premiéry *Lulu* v pražském Švandově divadle v roce 1914 (Zavřel už dříve inscenoval tento text ve stejné úpravě v Mnichově) říká:

„Žije a tvoří teď v českém národě řada mladých dramatiků, kteří právě tak těžce nacházejí smysl a porozumění pro své jevištní výtvoř, jako já před dvacíti lety za ztuhlé hrůzovlády pedantického naturalismu v Německu“²³

To, jak Wedekind vnímal svou tvorbu a divadlo obecně, lze asi nejlépe vyčíst z jeho vlastních úvah a poznámek o herectví. Nebyl by to totiž Wedekind, kdyby se krom herectví nevyjádřil též k současné dramatické tvorbě nebo tehdejšími režiséřům. Z jeho slov je opět cítit silná averze vůči tehdy dominantnímu a převládajícímu naturalismu. Wedekindovi v jeho době chyběla u herců schopnost velkého gesta.

„Herci, jejichž talent je nade vši pochybnost, jejich schopnosti jsou absolutně nezpochybnitelné a kteří mají obrovský vliv na budoucnost soudobé dramatické tvorby, vyběhnou po představení Nevěsty Messinské, ve kterém zrovna hrají hlavní role a pláč: „Ten Schiller! Ten fušer! Ten idiot! Jen se zeptejte obecnstva jaký strašlivý dojem na ně tenhle Schillerův text měl. Ten pisálek! Co by jen bez nás byl!“ Ani jeden z nich nemá nejmenší tušení nesmírnost této historické šarády, kterou Schiller vystavěl svými úžasnými verši, ve srovnání třeba s Ibsenovým Stavitelem Solnessem, kterého uctívají jako zjevení, protože se za posledních dvacet let nenaučili hrát nic náročnějšího, než banální projev výstřednosti.“²⁴

23 WEDEKIND, Frank, *Lulu, tragedie o čtyřech dějstvích, autorisovaný překlad a scénická úprava Otokara Fischera a Františka Zavřela*, 1. vyd. Praha. Bursík a Kohout : 1914

24 SCHUMACHER, Claude. *Naturalism and symbolism in Eeuropean Theatre 1850 – 1918*. 1. vyd.

Wedekind si dále klade otázku, proč herci nejsou schopní Schillerovy hry přirozeně zahrát. Dochází k závěru, že tehdejšími hercům, zejména těm, kteří jsou ostatním uváděny jako příklad, chyběla páteř a energie. Tito herci se prý nemusí stydět za své herectví v salónních komediích, ale nadšení a vášně jiných autorů převádějí do bezduché konverzace.

„Je smutné, že většina našich herců ztratila dar předvést velikost, jako něco zcela přirozeného [...] hloubku pocitů silou a duchem. Když mluví jednoduše, civilně a procítěně, pak jim nikdo nerozumí, protože hlasovou techniku zanedbávají už dvacet let [...] Moderní herci promění každé Boží stvoření, jehož mysl není ochromena naturalismem, ve fádní a extravagantní produkt psacího stolu. Takové divadlo vytváří pouze nepřekonatelnou propast mezi divákem a divadelní hrou.²⁵

Když Wedekind mluví o neschopnosti herců na jevišti srozumitelně mluvit, naráží tím primárně na tehdejší hereckou praxi. Ta často vedla k potlačení dialogu a dlouhým prožívaným tichým pasážím a hluchým celkům. Takovýto způsob „oduševnělé“ tvorby je pro realizaci jeho her absolutně nevyhovující. Wedekind navíc o naturalistických autorech píše, že problémy, které postavy těchto dramatech řeší, jsou dětské hry. A herci v těchto inscenacích, kteří s rukama v kapsách čekají, až jim nápověda předříká repliky, nejsou již déle hodni pozornosti. Umění a drama by podle Wedekinda mělo řešit daleko závažnější problémy a pokoušet se o vyšší formy umění, než kterého dosáhl naturalismus.

Wedekindovi dále vadí, že umělci a tvůrci uhýbají před problémy jak v samotném dramatu, tak při jeho scénování. Místo, aby se snažili problémy řešit, většinou pasáže, se kterými si nevědí rady, jednoduše

Cambridge Cambridge University press : 1996. ISBN 0-521-23014-4

25 SCHUMACHER, Claude. *Naturalism and symbolism in European Theatre 1850 – 1918*. 1. vyd. Cambridge Cambridge University press : 1996. ISBN 0-521-23014-4

škrtnou. Sám se o tom přesvědčil, když shlédl několik inscenací jeho hry *Komorní pěvec*. Z divadla se tak podle Wedekinda často vytrácí idea samotného dramatického díla, jeho nosná myšlenka. Tvůrcům často záleží pouze na hlavních charakterech a texty nemilosrdně přepisují, aby hrdinové odpovídali jejich představám. Dělají tak ale zcela necitelně a mimo duch díla.

Ve svých poznámkách se také krátce věnuje tehdejší režii. Pro většinu režisérů se dle Wedekinda hodí označení „nezbytný režisér“. „Nezbytný režisér“ je takový režisér, který v žádném případě nedovolí dramatu, sebesilnější by bylo, aby na jeho práci vrhalo stín. Takový režisér je schopný dokonce drama zničit, jen aby v popředí byla vidět jeho práce.

„U jedné z mých her se režisér zalekl, když u jedné z nejefektnějších scén skutečně hrozilo, že sama síla této situace režiséra zastíní. Co s tím? Vše vyřešil tak, že zcela bezdůvodně přivedl na jeviště živého osla. Tento experiment měl obrovský úspěch. Má hra propadla, ale oslík obdržel pochvalné recenze.“²⁶

Z předchozího je patrné, že Wedekind se ostře vymezoval proti převládajícím divadelním tendencím. Volal po hledání nových témat a forem, čímž je programově velmi blízký právě expresionistickým umělcům. O tom ostatně nepřímo vypovídá i popis Wedekindova herectví, tak jak ho zaznamenal německý spisovatel a básník Hugo Ball:

„Herectví kruté jako hara-kiri (říkají mnozí): rána kterou odhaluje svoji duši. Ničí zed' mezi vnitřkem a vnějškem (zed' zvaná stud). Mezi veřejným a soukromým. Trhá se a drásá. Barbarství. Flagilanství. A k tomu

26 SCHUMACHER, Claude. *Naturalism and symbolism in European Theatre 1850 – 1918*. 1. vyd. Cambridge Cambridge University press : 1996. ISBN 0-521-23014-4

*nás zve jako diváky... ...Ne vždy jste jím unešeni. Spíše hypnotizováni.*²⁷

27 Ibid.

4. Probuzení jara

4.1 Cesta Probuzení jara na jeviště

V listopadu roku 1906 uvedlo berlínské Kammerspiele vůbec poprvé na světových jevištích hru *Probuzení jara* a to v režii tehdy už slavného Maxe Reinhardta. Inscenace sklidila obrovský úspěch a svému autorovi hry přinesla obrovský věhlas. Tato událost se uskutečnila dlouhých patnáct let poté, co Frank Wedekind (který se premiéry osobně zúčastnil, dokonce si zahrál roli Záhadného pána) své drama napsal. Důvodů, proč tomu tak bylo, je několik. V následujících odstavcích bych se rád stručně zmínil, co přesně bránilo *Probuzení jara* v jeho dřívější jevištní realizaci. To by zároveň mělo přispět k pochopení struktury a stavby textu, kterému se hodlám věnovat v následující kapitole.

Probuzení jara je občas uváděno jako Wedekindova prvotina. Wedekind však byl literárně aktivní už během studia na gymnáziu. Psal převážně básně. Později rozšířil svou tvorbu i o krátké eseje a novely. Poprvé se pokusil napsat drama někdy v druhé polovině 80. let. Tuto práci pojmenoval *Děti a blázni* (*Kinder und Narren*, 1889). V následujícím roce tuto hru vydává znovu, tentokrát pod názvem *Mladý svět* (*Die junge Welt*, 1890). Tato krátká hra, která ještě nevykazuje všechny znaky Wedekindovy budoucí tvorby, byla spíše ironickou kritikou naturalismu, než plnohodnotným dramatem. Za zmínku rovněž stojí dramatický fragment *Elinino vzkříšení* (*Elins Erweckung*, 1887) a to hlavně proto, že se podobně jako *Probuzení jara* věnuje převážně mládí a dospívání.

Probuzení jara napsal Wedekind někdy mezi říjnem 1890 a březnem roku 1891. Wedekind při psaní zřejmě čerpal z vlastních zkušeností ze studií na gymnáziu. Nejsilnější zkušeností, která se promítla i do finální podoby textu, je sebevražda jeho spolužáka Franze a později také sebevražda bývalého spolužáka Moritze. Ještě v roce 1891 byla hra vydána,

o tři roky později byla vydána znovu. Široká veřejnost však hře nevěnovala pozornost. *Probuzení jara* se stalo spíše zálibou intelektuálů a mladých umělců, o které diskutovali v kavárnách a literárních klubech.

Ani divadla nejevila příliš velký zájem toto drama inscenovat. Většina tvůrců se totiž realizace hry bála. Jedním z důvodů byla cenzura. Wedekindova hra se potýkala s cenzurou už od svého prvního vydání. Většinou byla pro svou tematiku a otevřené scény násilí, autoerotiky, znásilnění či homosexuality tehdejšími úřady označována jako otevřená pornografie. Cenzura ovšem viděla problémy i v zesměšňování profesorů a v jejich pejorativním pojmenování. Ve vilémovském Německu bylo nepřipustné znevažovat autoritu státních úřadů.

Dalším problémem pro tehdejší inscenátory byla i samotná struktura textu. Ten je rozčleněn do krátkých epizod, které spolu po dějové stránce příliš nesouvisí. A právě stříhovost textu byla pro tehdejší divadelní praxi, ve které byly dominantní realistické a naturalistické tendence a historizující inscenační styl zásadní překážkou. Technické vybavení divadel zkrátka neumožňovalo postavit na jevišti tak velké množství různých prostředí. Rovněž složení ansámblu tehdejších divadel představovalo značnou překážku, neboť divadla nedisponovala dostatečně velkým množstvím mladých herců. Až s ústupem naturalismu na přelomu 19. a 20. století a prosazením avantgardních směrů se otevřela cesta *Probuzení jara* na divadelní prkna. Oproti předchozí dekádě začínají tvůrci čím dál tím častěji prosazovat antiiluzivní scénické řešení. Rovněž dochází k rozvoji divadelní techniky (točna, světelné vybavení divadel).

Problémy s cenzurou však na počátku 20. století přetrvávaly. Dokonce i tehdy již slavný a uznávaný Max Reinhardt musel dlouze a složitě žádat o povolení k realizaci této hry. Dokladem toho budiž dopis radnímu von Glasenappovi, předsedovi Divadelního oddělení I. Císařského policejního velitelství v Berlíně z 16. října 1906. Reinhardt v dopise uvádí

mnoho uměleckých i praktických argumentů, které měly cenzurní úřady přesvědčit k povolení provozování této hry. Níže uvádím alespoň některé z nich:

„Považujeme za povinnost umělecké instituce, povinnost, kterou je třeba brát se vší vážností, umožnit provozovat hry, které nenapodobují zavedené postupy a které otevírají divadlu nové formy. Což je tento případ. U této hry se nejedná jen o otázku nového tématu, ale také o poměrně nové formy psychologického vykreslení, kde problémy (intelektuální a citové strádání adolescentní mládeže) jsou předkládány s takovou morální vážností, čestností, majestátností a tragickým dopadem, tak prosta jakéhokoli nevhodného úmyslu, že možnost, že by způsobila jakoukoliv morální újmu je zcela vyloučena.“²⁸

Reinhardt dále uvádí, že mnoho odborníků hodnotí umělecké kvality a případné morální dopady hry na publikum velmi obdobně. Dále argumentuje, že hra byla na pultech knihkupectví už patnáct let, vyšla v několika edicích a vždy byla předmětem diskuzí a adresátem pozitivních recenzí v mnoha periodících. Reinhardt ovšem uvádí i argumenty, které nesouvisí přímo s Wedekindovým textem, ale také se specifickou povahou plánované produkce v Kammerspiele:

„Zaprvé, nehrajeme pro běžné publikum, naopak, Kammerspiele, divadlo které má kapacitu pouze 300 míst a které tak, i s ohledem na vysoké ceny vstupného, navštěvuje pouze publikum z nejvyšších společenských kruhů. Inscenace předmětné hry je navíc určena výhradně předplatitelům Kammerspiele. Za druhé, obchodní hledisko je pro nás věcí vysoké důležitosti, zvláště poté, co jsme předplatitelům slíbili představení

28 SCHUMACHER, Claude. *Naturalism and symbolism in European Theatre 1850 – 1918*. 1. vyd. Cambridge Cambridge University press : 1996. ISBN 0-521-23014-4

zatím neuvedené Wedekindovy hry a v případě zrušení tohoto projektu bychom riskovali ztrátu abonentů. Za třetí, obsazením všech rolí dospělými herci bychom se měli vyvarovat způsobení jakéhokoliv pohoršení."²⁹

Cenzura nakonec provozování hry povolila, nicméně neobešlo se to bez výrazných zásahů do původního textu hry. Zcela musela být odstraněna záchodová scéna Honzy Rilowa s portrétem Desdemony (druhé dějství, obraz třetí), scéna z polepšovny (třetí dějství, obraz čtvrtý) a scéna na vinici (třetí dějství, obraz šestý). Zásadně pak musela být přepracována scéna setkání Melchiora s Vendulkou v lese (první dějství, obraz pátý) a scéna na seníku (druhé dějství, obraz čtvrtý). Paradoxní je, že díky těmto zásahům se zdálo, že sexuální tematiku vážně řeší jen trio hlavních postav, tedy Vendulka, Melchior a Mořic, a celek tak působil, že tyto tři adolescenti jsou mezi ostatními výjimeční. Změněna také musela být jména všech pedagogů gymnázia.

I přes úspěch prvního uvedení *Probouzení jara* a jeho vesměs pozitivního ohodnocení dobou kritikou, mělo toto drama problémy s cenzurou ještě několik dalších let. Některé další pokusy o zinscenování tohoto textu byly cenzory zakázány, sám Wedekind byl nucen tiskem vydat upravenou verzi textu, kterou použil Reinhardt ve své inscenaci. Původní znění textu tak zaznělo na jevišti drážďanského divadla až roku 1924. Režie se ujal Hans von Wild. K české premiéře došlo roku 1922 na prknech Stavovského divadla pod režijním vedením Vlastislava Hofmana, v překladu F. V. Krejčího. O 14 let později pak svou verzi *Probuzení jara* představil ve svém divadle D36 E. F. Burian.

Sluší se dodat ještě jednu poznámku k prvnímu uvedení *Probuzení jara* v režii Maxe Reinhardta. Sám Wedekind s inscenací nebyl příliš spokojen. Dle jeho slov se z inscenace zcela vytratil humor a nadsázka a

29 Ibid.

Reinhardt hru zrežíroval jako čistou tragédií. Tím tak prý znehodnotil ideu díla a udělal z hry tendenční záležitost, agitku šířící sexuální osvětu mezi mladistvými. Na druhou stranu tato inscenace přinesla Wedekindovi značné jmění. Jen v prvních dvou sezónách od premiéry se v Kammer-spiele dočkala 205 repríz a celkově se na berlínském repertoáru udrželo dlouhých 20 sezón. Hra byla uvedena i v dalších německých divadlech a od roku 1906 do roku 1908 bylo toto drama vydáno přinejmenším dvaadvacetkrát.

4.2 Probuzení jara a expresionismus

Přiřadit *Probuzení jara* ke konkrétnímu literárnímu směru je velmi obtížné. Někteří autoři tuto hru považují za projev literárního impresionismu či secese. Otevřenost některých scén a představa člověka ovládaného pudy by naopak mohla vycházet z tradice naturalismu. Jak ale již víme, Wedekind s naturalismem nesouhlasil a velmi ostře se proti němu vymezoval. Od naturalismu se tato hra nejvíce odlišuje v rovině výrazu. Wedekindovi totiž scénami sexu a násilí nejde o ukázání negativních, dobových jevů. Naopak, jednání mladých je vedeno zdravou a přirozenou životní silou a jejich probouzející se sexualita a její projevy zde nejsou vnímány jako něco špatného. Mládež zde není vykreslena jako sociálně determinované společenství, jak by látku pravděpodobně zpracovali naturalisté. Wedekind využívá jednotlivé scény jako vhledy do světa mladých, kteří zde často komentují svět okolo sebe a svoje představy o něm. Mladí vyjadřují své názory a stanoviska, prezentují své zájmy. V tomto mírně subjektivním vnímání reality lze již spatřit náznaky expresionismu. A najdeme jich samozřejmě mnohem víc.

Jak bylo řečeno v předchozí kapitole, struktura hry a stavba textu je na svou dobu značně neobvyklá. Wedekind ruší klasickou strukturu dramatu. Rychle střídá jednotlivé obrazy, které jsou řazené za sebe bez přímé kauzální souvislosti. Tím de facto ruší hlavní dějovou linii a hra se tak rozpadá do sledu epizod, vzhledů do světa jednotlivých postav. Záměrem ale není objektivní zrcadlení reality, ale naopak její úmyslné zcizení. K tomu složí i zcela zjevné intertextuální odkazy (citace *Othella*, naprosto zjevná parafráze Goethova *Fausta*). To vše má divákovi zabránit vcítit se do postav a nahlédnout na skutečnou podstatu Wedekindova díla. Podobné postupy používali i expresionisté. Jak již bylo napsáno i expresionisté rušili kauzální výstavbu textu, děj se rozpadal do sledu epizod, které

sloužili jako subjektivní komentář soudobé reality. Ovšem ve stavbě textu a jejím účelu Wedekind předznamenává ještě pozdější směr. Wedekind ve své podstatě používá metodu montáže. Jednotlivé obrazy mají zcela jinou náladu a atmosféru. Kombinují se zde lyrické nálady, literární parodie, monology a dialogy o smyslu života nebo chladné, skoro naturalistické rodinné drama (dialog Melchiorových rodičů, třetí dějství, obraz třetí). To značně připomíná metody, které při inscenování používal Erwin Piscator a Bertold Brecht. U Wedekinda tak můžeme nalézt zárodky epického dramatu.

Tématicky je hra též velmi blízká expresionistickému dramatu. Konfrontace světa dospělých a mladistvých a odpor mladých proti principům a postojům svých rodičů. Tento spor není tak vyostřený, jak to vidíme v pozdější dramatice, ale i zde je velmi silně akcentován, byť k přímé konfrontaci těchto dvou světů v dialogu zde takřka nedochází.

Svět dospělých je zastoupen zejména pedagogy chlapeckého gymnázia. Expresionisté často používají postavy jako funkční principy a schémata. Ty jsou pojmenovány dle vlastností té části společnosti, kterou má tato postava zastupovat a komentovat. A to samé provádí Wedekind i se svými pedagogy. Ti nejsou psychologicky vykreslenými charaktery, ale jen schématickými figurkami, jež charakterizují právě jejich jména: Bečka, Bičičtš, Hladovec, Hnát, Kokta, Mušinec, nebo třeba pastor Břichnáč. A stejně jako u expresionistů je v záplavě postav pouze jeden výraznější hrdina, kterým je Melchior Gabor. Ten odráží znaky mladého Wedekinda samotného a stává se tak silnou projekcí autora do samotného díla.

I přes mnoho podobností, které expresionismus jednoznačně předznamenávají, najdeme i mnoho odlišností, které odkazují právě k impresionismu nebo ještě spíše k literární secesi. Wedekindovo dílo má výraznou estetiku, zejména v dialozích mladých. Jejich jazyk je výrazně stylizovaný, estetizovaný až ornamentální. Vůči tomu se expresionisté ostře vy-

mezovali. Wedekind dále používá časté přírodní motivy: les, seno, vinice, zahrada zalitá sluncem, fialky, šumící řeka, křoví na břehu řeky. Svět mladých je radostný a živý. Tato estetika s největší pravděpodobností vychází z literární secese.

Jestli má ale hra někde skutečně blízko k expresionismu, je to závěrečný obraz hry na hřbitově. Jeho surrealistická nálada, snová atmosféra a celkové vyznění se zcela vymyká Wedekindově době. Tento obraz byl pro Wedekindovi současníky zcela neuchopitelný. Wedekind zde používá metafory, které jsou dnešními odborníky považovány za epochové metafory expresionismu (epochové metafory jsou metafory a symboly hojně a opakovaně se vyskytující v textech jedné literární epochy, charakterizující její světonázorovou náplň).³⁰Těmito metaforami jsou noc, čern, kámen, chlad, chaos, vichr. To vše u Wedekinda nalezneme.

A pak je tu postava zakukleného Záhadného muže. Melchior se na hřbitově schovává před zřízcenci nápravného zařízení. Je štvanec na útěku. Hřbitov zde představuje jakési mezičasí, prostor mimo objektivní realitu a časoprostor. Melchior se zde setká se svým kamarádem Mořicem, který mu nabízí smrt, jakožto trvalou a neměnnou jistotu. Naopak postava Záhadného muže zde vystupuje jako metafora života. Života zatím nejasného a zcela určitě nejistého. Personifikace života a rozhodnutí Melchiora tento „život“ následovat vychází z myšlenek Friedricha Nietzscheho a jeho představ Nového člověka. Jedinec může přitakáním vůli a životu změnit nekonečný koloběh lidského bytí, o kterém mluví Mořic:

„Vidíme, jak rodiče přivádějí na svět své děti, aby na ně pak mohli řvát: Musíte být šťastní, že máte takové rodiče! - a vidíme taky, jak děti později dělají totéž.“³¹

30 FIALOVÁ – FÜRSTOVÁ, Ingeborg. *Expresionismus: Několik kapitol o německém literárním expresionismu*. 1. vyd. Olomouc. Votobia : 2000. ISBN 80-7198-456-6

31 WEDEKIND, Frank. *Probuzení jara, tragédie dětí*. 1. vyd. Praha. Artur : 2011. ISBN 978-80-87128-64-0

Nový duch, Melchior, tak překračuje hranice vlastního prostoru, a opouští bublinu umělých pravidel, podobně jako hrdina filmu *Truman Show* opouští virtuální realitu režisérem řízeného světa a vydává se do neznáma i přes veškerá rizika, která toto rozhodnutí sebou nese. Melchior se tak bez dalších zábran pozvedá nad svoji dobu. S tímto se plně ztotožňují i expresionisté a právě tato scéna *Probuzení jara* s expresionisty silně spojuje.

5. Od Probuzení k Probouzení

Hra *Probuzení jara* (kterou jsme přejmenovali na *Probouzení jara*) prošla pro účely bakalářských scénických klauzur poměrně výraznou dramaturgickou úpravou. Jejím účelem bylo akcentovat ve Wedekindově textu expresionistické tendence a připravit tak půdu pro vytvoření scénického tvaru, který by po obsahové stránce ctil ducha této hry a to jak ideově, tak z hlediska formy:

„Zajímalo by mě, jestli se toho dožiji, kdy moje kniha bude konečně nazírána tak, jak jsem ji před dvaceti lety napsal, jako zářivé zobrazení života, v němž jsem si v každé jednotlivé scéně pohrával s bezstarostným humorem, která z ní vyplývala.“³²

Právě stavba samotného textu a jeho obrovský smysl pro humor byly jedním z hlavních kritérií výběru této hry. A i když problémy počínající sexuality nebo homosexuální scény na jevišti dnes už nikoho nepřekvapí, hra má stále potenciál být kousavou a přinejmenším kontroverzní. Samozřejmě hlavně tehdy, kdy se podaří najít odpovídající ekvivalenty v naší moderní společnosti.

Jestliže na přelomu 19. a 20. století byla hra režiséry přehlížena pro nedostatek mladých herců, my jsme byli v naprosto odlišné situaci. Věková blízkost herců s jejich postavami byla samozřejmě lákavá. Zároveň ale měli herci už dostatečný věkový odstup od období, kdy podobné problémy sami řešili. Náhled starších herců na jejich mladší postavy byl pro nás lákavou výzvou. Vedení herců mělo směřovat k pojetí postavy jako komentáře svého o několik let mladšího já.

Zároveň jsme podobný postup použili i pro postavy pana Gabora a

32 ŠTÁVOVÁ, Jitka, *Dlouhá cesta dramatu na jeviště aneb několik úvah k Wedekindově Procitnutí jara*. In: SHEIK, Duncan, *Probuzení jara*, 2009, Brno : Městské divadlo Brno

paní Bergmannové, zde ovšem jako komentář aktérů k jejich vlastním rodičům. To nám umožnilo oddělit herce od jejich postav a zároveň to přineslo značně subjektivní pohled na danou látku.

Text bylo samozřejmě nutné pro potřeby práce výrazně zkrátit. V následujících třech kapitolách bych rád upozornil na nejvýraznější změny a interpretační posuny oproti původnímu textu.

5.1 Postavy a jejich interpretace

Vzhledem k požadovanému rozsahu klauzurní práce bylo nezbytně nutné redukovat velké množství postav. Odstraněny z textu tak byly postavy všech studentů gymnázia, spolužaček Vendulky, stejně jako všech členů pedagogického sboru chlapeckého gymnázia. To mělo bohužel zásadní vliv na epizodickou strukturu textu. Odstraněním těchto postav a zároveň i epizodických situací se výrazným způsobem pročistila linie příběhu, který tak výrazně vyvstal do popředí. To bylo potencionálně nebezpečné z toho důvodu, že by to mohlo svádět k psychologicky realistickému jednání. Tomu, jaké prostředky jsme použili, abychom se tomu vyvarovali, se budu věnovat v dalších dvou kapitolách.

Text klauzurní práce obsahoval celkem šest postav: Vendulku a její matku, Melchiora a jeho otce, Mořice, Ilzu a Záhadného muže.

Ústřední dvojice, Melchior a Vendula, se v našem pojetí od původního textu příliš neliší. Jejich motivace zůstávají stejné, jejich dialogy doznaly nejmenšího krácení. V rovině textové je tak jedinou zásadní odchylkou monolog Vendulky v prvním dějství a druhý dialog Melchiora a Mořice v dějství prvním.

Monolog Venduly vznikl z 3. obrazu 1. dějství. V něm se spolužačky dívčí školy mimo jiné baví o klucích z gymnázia. Největší zájem u dívek vzbuzuje Melchior. Z tohoto dialogu jsme si ponechali tři věci: obdiv Venduly vůči Melchiorovi, její nadšení z toho, že je dívka a motiv Marty, která je večer co večer bita svými rodiči. Ten bylo potřeba v textu zachovat. Vendula nalézá skoro až rozkoš ve fyzické bolesti. Něco cítit na vlastní kůži je pro ni vzrušující. To se samozřejmě nejvíc projeví v dialogu Melchiora a Venduly v lese. Pokud by tento motiv zmizel, celý závěr prvního dějství by nedával smysl. To byl hlavní důvod, dalo by se říct nutnost, transformace dialogu dívek v monolog jedné z ústředních postav.

V případě Melchiora dojde k drobné odbočce v dialogu s Mořicem, ve kterém se mu Mořic přizná, že se vloupal do sborovny a zjistil, že postoupí do dalšího semestru. Melchior s Mořicem sdílí jeho radost. Ale zatímco v původním textu Melchior Mořice brání před spolužáky a jednoho z nich dokonce napadne, v naší verzi se stane věc zcela opačná. Melchiora zarazí Mořicova rostoucí nabubřelost. Okázalý způsob, jakým mu v závěru této scény Mořic sdělí, že v případě vyloučení ze školy by spáchal sebevraždu, Melchiora rozlítí natolik, že Mořicovi v afektu dá facku. Dojde tak k okamžiku, kdy se obě postavy naprosto míjí. Zároveň u nich dojde k rozkolu, který se až do konce hry nepodaří překonat (v naší úpravě se Melchior s Mořicem na scéně již nepotkají). Melchiorův útok má tři zásadní významy. Za prvé je to první projev Melchiorova nekontrolovaného násilí. Za druhé, posiluje Melchiorův pocit odpovědnosti za Mořicovu smrt a za třetí se jedná o další impulz pro Mořice k jeho sebevražednému aktu, neboť se cítí zrazen nejbližším člověkem v okamžiku největší radosti.

V textu klauzurní práce se objevují jen dvě postavy ze světa dospělých (pomineme-li postavu Záhadného muže).

První je Melchiorův otec, pan Gabor. Melchiorův otec lpí na tradičních hodnotách a má poměrně striktní vnímání dobra a zla. Přesto se na výchově svého syna zásadním způsobem nepodílí. Výchova je přenesena na poměrně liberální matku (do postavy paní Gaborové se jistě silně promítla maminka Franka Wedekinda). Plní ve hře podobnou úlohu jako členové pedagogického sboru (na rozdíl od nich se však nejedná o karikaturu). Dlouhou dobu se zdálo, že pedagogický sbor se v textu klauzurní práce objeví v podobě ředitele Suchardy. Scéna vyloučení Melchiora ze školy je pro průběh děje zásadní a její vynechání by ve vyprávění příběhu zanechalo velkou mezeru. Zde jsme si pomohli postupem, kterému se více budu věnovat ve třetí kapitole, a to výraznou monologizací celého textu a převáděním klíčových situací do podoby monologu. Hned po scéně vylou-

čení Melchiora ze školy (třetí dějství, obraz první) totiž následuje dialog paní Gaborové a pana Gabora, během kterého pan Gabor zlomí svou ženu a přiměje jí souhlasit s návrhem umístit Melchiora do výchovného zařízení (text zde výrazně zvažní, sám Wedekind tvrdil, že zde by měla ustát legrace)³³. Tento dialog jsme přetvořili do monologu Melchiorova otce. A co se týče samotného zasazení celého monologu do situace, posloužila nám scéna Mořicova pohřbu (třetí jednání, obraz druhý). Tento monolog tak nejenom, že posouvá děj a směřuje ho jednoznačně do jeho závěru, tak zároveň vykresluje postavu otce jako ztělesnění všeho, čemu se Melchior brání. Otec v tomto monologu prezentuje veškeré hodnoty, kterými by se měla společnost řídit a jednoznačně se zřekne vlastního syna.

Druhou postavou, výraznější z obou dospělých, je matka Vendulky, paní Bergmannová. I zde se nám opakuje analogicky situace Melchiora a jeho otce. Matka se v samotném závěru zříká své dcery a více než Vendulčino zdraví je pro ní důležitý společenský status, který by těhotenství její patnáctileté dcery mohlo značně ohrozit. Zároveň v tomto obraze cítí, že jako matka selhala a že i ona je částečně odpovědná za Vendulčin momentální stav. Zde se navíc výrazně projevuje cykličnost jevů světa těchto postav. Paní Bergmannová Vendulce říká:

*„Holčičko moje, nedělejme to jedna druhé ještě těžší. – – Vendulko, netrap mě. Jednala jsem s tebou úplně stejně, jako moje maminka se mnou. Dělejme, co udělat musíme.“*³⁴

Paní Bergmannová má v textu výrazně více prostoru než pan Gabor. Bergmannová se ve hře objeví přesně ve třech situacích. Bergmannovou na začátku vidíme v postavení matky, která chrání svou dceru, kterou

33 ŠTÁVOVÁ, Jitka, *Dlouhá cesta dramatu na jeviště aneb několik úvah k Wedekindově Procitnutí jara*. In: SHEIK, Duncan, *Probuzení jara*, 2009, Brno : Městské divadlo Brno

34 WEDEKIND, Frank. *Probuzení jara, tragédie dětí*. 1. vyd. Praha. Artur : 2011. ISBN 978-80-87128-64-0

chce zároveň plně ovládat a vlastně si nepřeje, aby vůbec někdy dospěla. Zároveň z ní vytváří jakousi kopii sama sebe a jakýkoliv náznak vzdoru dokáže svou mateřskou autoritou urovnat. Poté, co Vendulka zažije výraznou a traumatickou zkušenost v lese, není schopná náporu své dcery nadále odolávat. Přesto v kritický moment nedokáže své dceři říct pravdu a přivede ji do neštěstí. Při úpravě těchto dialogů se středobodem stávaly právě momenty Vendulčina vzdoru a reakce Bergmannové. Text se redukoval právě na tyto momenty.

Přestože se může zdát postava Ilzy – modelky nevýrazná, v původní hře se vyskytuje jen ve dvou situacích, je pro děj nepostradatelná: má velký dopad na vývoj postavy Mořice. Právě společný dialog Mořice s Ilzou je zásadní pro to, že Mořic nakonec spáchá sebevraždu. Ilza je totiž zdánlivě vše, po čem Mořic touží: nespoutaná, nezávislá, živočišná, žijící mimo pravidla a konvence, prostě holka z druhého břehu. Jenže sama Ilza v emotivním monologu prozradí, že její svět není světem bujaré zábavy. Její svět je drsný, skoro zvířecí, kde přežije jen ten silný a ti slabí jsou nemilosrdně sežráni zaživa. Svět, který má svá vlastní pravidla. A ta jsou stejně svazující jako svět, ve kterém žije Mořic. A to je pro Mořice poslední rána.

Celou dobu si sní svá romantická dobrodružství o útěku, o svobodě, o tom žít jako Ilza. A právě Ilza ho vyvede z deziluze a nemilosrdně vrhne světlo na špínu a bídu své existence. Její život je ve skutečnosti osamělý a prázdný. Jestli měl Mořic až doteď nějakou naději, nějakou šanci na lepší život, Ilza mu ji v tomto dialogu nemilosrdně sebere a Mořicovi tak nezbývá jiné východisko, než přiložit si revolver ke spánku.

Pro představitelku Ilzy byla pochopitelně tato role velmi náročná, neboť bylo třeba vytvořit výrazný oblouk: od rozverně modelky, přes zničenou znásilněnou ženu, jež si uvědomí, že parta, se kterou se stýká je vlastně stejná, jako muž, který ji čtrnáct dnů držel ve svém bytě, až po skoro dojemné sblížení s mladším vrstevníkem. A to vše na ploše jednoho

obrazu. Cílem úpravy tak bylo sestavit tento dialog (který má ovšem velmi monologickou formu) do tří výrazných fází – rozverná příhoda z města, nedobrovolný azyl u Jindřicha a sblížení s Mořicem, a nakonec učinění nabídky Mořicovi a reflexe vlastního rozkladu a postupného tělesného chátrání:

„Až dojde na vás, budu já už dávno na smetišti.“³⁵

Jednu z největších výzev představovala postava Mořice a to hned z několika důvodů. Mořicova příběhová linka velmi úzce souvisí s tou Melchiorovou a je to právě Melchiorovo zjištění, že Mořic zatím o lidské sexualitě neví vůbec nic a následný elaborát, který Melchior pro Mořice připraví, jenž se stane katalyzátorem pro mnoho následujících událostí.

Prolínající se osudy Mořice a Melchiora jsou tak vedle Vendulčiny linie nejzásadnějším činitelem pro plynutí příběhu hry. Výrazná redukce vedlejších linií však vytvořila několik překážek, které bylo nutno překonat. Jednou z nejzásadnějších byl motiv pro Mořicovu sebevraždu. Zde se nejvíc projeví třecí plochy mezi fiktivním světem hry (maloměsto na přelomu 19. a 20. století) a reáliemi 21. století. Mořic a Melchior navštěvují chlapecké gymnázium. Je to prostředí značně elitářské, studium na gymnáziu tehdy rozhodně nebylo běžnou záležitostí. Z textu hry pak lze jednoznačně vyčíst dvě zásadní věci: za prvé, chlapci mají mnoho úkolů a celá výuka je zaměřena na prověřování faktografických údajů:

„Střední Amerika! – Ludvík Patnáctý! – Šedesát veršů z Homéra! – Sedm rovnic!“³⁶

35 WEDEKIND, Frank. *Probuzení jara, tragédie dětí*. 1. vyd. Praha. Artur : 2011. ISBN 978-80-87128-64-0

36 WEDEKIND, Frank. *Probuzení jara, tragédie dětí*. 1. vyd. Praha. Artur : 2011. ISBN 978-80-87128-64-0

Chlapci nedělají nic jiného, než že memorují data přesně podle stanovených osnov. Není u nich rozvíjeno kritické myšlení, individualita a osobnost jednotlivce je zde potlačována. Jedinec má žít svůj život podle vnucovaných pravidel a konvencí, stát se užitečnou součástí v mechanismu společnosti. Jsou řazení dle svých známek do tabulky. Žák s nejmenším počtem bodů prohrál, do vyšších tříd mohou postoupit jen někteří, přičemž důvod této selekce je zcela absurdní:

„Proč my vlastně do té školy chodíme? – Jenom proto, aby nás mohli tejrát zkoušením! A proč nás zkoušejí? – Aby nás nechali rupnout – Sedm ze třídy nesmí vejš jenom proto, že do té třídy nahoře se nás vejde jenom šedesát.“³⁷

Tlak samozřejmě není vyvíjen pouze stran školy a nesmyslného množství dat, které je potřeba den za dnem ukládat do paměti, ale i doma, vlastními rodiči. Což je pro Mořice stejně, ne-li více, stresující:

„Když rupnu já, tátu trefí šlak a mámu odvezou do blázince. A to nechci zažít.“³⁸

V neposlední řadě pak najdeme jisté indicie i v dopise paní Gaborové (5. obrazu 2. dějství), kterým odpovídá na Mořicovu žádost o půjčku finančních prostředků na cestu do Ameriky:

„Budete-li si přát, ráda napíšu vašim rodičům a pokusím se je přesvědčit o tom, že jste v tomto čtvrtletí udělal všechno, co bylo ve vašich silách, takže jste nyní vyčerpán natolik, že přísné posuzování vašeho nezdaru by bylo nejen nespravedlivé, ale mohlo by navíc nanejvýš ne-

³⁷ Ibid.

³⁸ WEDEKIND, Frank. *Probuzení jara, tragédie dětí*. 1. vyd. Praha. Artur : 2011. ISBN 978-80-87128-64-0

příznivě zapůsobit na váš tělesný a duševní stav."³⁹

Mořic se s tlakem, který na něj vyvíjí škola a rodiče, snaží vyrovnat, snaží se s ním splynout. A to s vypětím všech sil. Mořic se ocitne na klesající spirále, ze které není úniku.

Tlak školního prostředí, tlak rodiny, vyloučení ze školy, to všechno jsou stresující faktory. Dovedlo by to ale i dnes mladého člověka k sebevraždě? Prostor už zdaleka není tak konvencionalizované. Děti se dozívají všechny potřebné informace daleko dřív, mají volný přístup k internetu a tak dál. Navíc školství od dob Wedekinda také ušlo značný kus cesty. I v dnešní době lze počítat s vlivem puritánských rodičů, kteří do svého syna projektují svá vlastní přání a naděje. To vše ale stále nevytváří dostatečný tlak k Mořicově sebevraždě.

V naší úpravě jsme se snažili modifikovat motiv, který nabízí sám Wedekind jako hlavní spouštěč procesů, které nevyhnutelně dovedou Mořice k takto zoufalému činu. Věc, která nejenže stojí za neschopností Mořice dostát svým školním povinnostem, ale sama o sobě může být pro mladého člověka dostatečně silným impulzem k sebedestruktivnímu jednání. V naší interpretaci je jím Mořicova nevyjasněná sexualita. Vedla nás k tomu řada drobných narážek: scéna Melchiora a Mořice v lese (2. obraz, 1. dějství), kde Mořic nejprve Melchiora žádá, aby si rozeplul vestu a vzápětí se ptá, jestli stud nevyvolává v člověku jen výchova. Dalším vodítkem může být Mořicův příběh o královně bez hlavy a poznámka, že od doby, kdy tento příběh zná vidí každou krásnou holku pouze bez hlavy (1. obraz, 2. dějství). O pár stránek dál pak Mořic shrnuje své závěry z Melchiorova elaborátu. Zmiňuje se, že ho nejvíc „zaujala ta pasáž o holkách“ a o tom, že pro ně musí být větší slast násilí snášet, než se násilí dopouštět. Následuje detailní popis prožitku ženy v průběhu sexuálního aktu

39 Ibid.

a vše shrnuje slovy:

„Uspokojení, které při tom cítí muž, mi proti tomu připadá nechutné a vyčichlé.“⁴⁰

Jednou z možností je tak rozvíjení případné Mořicovy homosexuality. My jsme však šli ještě dál: Mořicovým hlavním problémem je postupné uvědomění si vlastního pohlaví. Jinými slovy, Mořic je osoba transexuální, žena narozená do mužského těla. Tento stav nesouladu mezi psychickým a fyzickým pohlavím, neschopnost se s tímto prozřením vyrovnat nám připadal jako dostatečný důvod k psychickému zhroucení a následné sebevraždě. A obloukem se ještě jednou vracím k postavě Ilzy. Dívka, pro kterou je typická skoro až animální tělesnost a ve které se Mořic vidí. Dívka kterou by Mořic chtěl být. V tomto kontextu má postava Ilzy daleko větší význam. Její výstup bere Mořicovi poslední špetku naděje a Ilza tak dokoná Mořicovu zkázu.

40 WEDEKIND, Frank. *Probuzení jara, tragédie dětí*. 1. vyd. Praha. Artur : 2011. ISBN 978-80-87128-64-0

5.2 Způsob vyprávění

Již několikrát jsem se ve své práci zmínil o volné struktuře textu a jeho dějové roztržitosti. I přes jeho epizodičnost je však možné vysledovat jasnou časovou osu hlavního děje. Děj se odehrává v průběhu pěti měsíců. Přesnější údaje nám poskytne Vendulčin náhrobek. Na něm je uvedeno datum narození 5. května 1878. Hra začíná v den Vendulčiných 14. narozenin, tedy 5. května 1892. Datum úmrtí Vendulky je 27. října 1892. Melchior se na hřbitov, kde je Vendulka pohřbena dostane o pár dnů později a vzhledem k tomu, že se zde setká se svým mrtvým kamarádem, lze s velkou jistotou říct, že poslední obraz se odehrává nejpozději na Dušičky roku 1892.

Příběh tří hlavních postav je tak vyprávěn chronologicky, ovšem s mnoha drobnými odbočkami, které narušují kauzalitu hry. Redukcí vedlejších linií při úpravě textu však naopak kauzalitu jednotlivých obrazů posílila. Abychom zachovali určitou nejasnost ohledně času hry, rozhodli jsme se chronologický způsob vyprávění porušit. Úvodní obraz inscenace tak nebyla oslava Vendulčiných narozenin, ale Melchiorův vpád na hřbitov, kde se jednak schovává před svými pronásledovateli a kde rovněž hledá čerstvý hrob svého nenarozeného dítěte. Poté, co objeví hrob Vendulky a Mořice, vrací se děj na začátek.

Retrospektivní posloupnost nám do další práce přinesla několik výhod. Umožnila nám relativizovat skutečný čas hry, pohrávat si s jednotlivými časovými rovinami a také vytvořit značně abstraktní scénický prostor. Inscenace se odehrávala v anonymním bílém prostoru za přítomnosti všech postav. Ty postupně vstupovaly do jasně vymezeného prostoru, ve kterém se odehrávaly jednotlivé situace. Výchozí představou pro toto řešení byl jakýsi soudní tribunál, který měl posoudit odpovědnost Melchiora za smrt dvou mladých lidí. Jednotlivé situace se jakoby promí-

taly na bílé plátno a každá z postav přinášela svědectví o událostech, které přivedly Melchiora až na hřbitov, kde se opět jednotlivé linky vyprávění propojují. Vzniká tak mozaika nebo pásma, ze kterého si divák skládá celý děj. Takovéto řešení se nám jevilo jako nejvhodnější a nejcitlivější k původnímu dramatu. Zároveň se vyprávění stalo značně subjektivním, jelikož se de facto jednalo o Melchiorovy vzpomínky. Tato subjektivita rovněž značně nabourala divadelní prostor, ztrhla jeho čtvrtou stěnu a vedla k zdivadelnění celé inscenace.

To vše umožnilo propojení divadelní reality s realitou diváckou v samotném závěru hry, kdy postava Záhadného pána definitivně zrušila hranice mezi světem Melchiora a tím reálným. Melchior v samotném konci opouští prostor dramatu a přichází do skutečného světa, přechází z německého maloměsta do učebny K107 v budově DAMU. Takovéto řešení podle nás vystihovalo nejlépe vyznění Wedekindova textu. Postava dramatu, která má životnost jasně určenou časem inscenace a která se jejím reprízováním neustále točí v kruhu dopředu určených dramatických situací, se stává člověkem a získává tak obrovskou svobodu, jelikož je podřízená jen své vlastní vůli. To v metaforické rovině odpovídá Nietzscheho ideje o přerodu člověka v nadčlověka a naplňuje tak nejenom podstatu Nietzscheho práce, ale pravděpodobně i vyznění, ke kterému směřoval sám Wedekind.

5.3 Veřejný monolog

Probuzení jara je monologů plné. Dlouhé monology jsou jeden ze základních vyjadřovacích prostředků Wedekindovy hry. Krom monologů v rámci dialogu s jinou postavou se v tomto dramatu objevují i zveřejněné vnitřní monology. Wedekind jich bezpochyby používá jako další prostředek vymezení se proti naturalistickým tendencím. Takto verbalizované nitro funguje jako prostředek odpsychologizování daných promluv, zároveň umožňuje hercům a tvůrcům oddělit se od svých postav. Skrze tyto monology nám nabízí vhled do světa jednotlivých osob dramatu, skrze slovo prezentuje jejich touhy a názory o světě i o tom, jaký by měl být. Wedekind si je vědom tradice takovýchto monologů například v Schillerových hrách, jež mu často slouží za vzor ukázkového dramatu (viz. Kapitola 4.2) a v *Probuzení jara* tento prostředek používá značně podobně.

Takovýchto monologů najdeme v textu celkem pět. Monolog Jeníka Rilowa nad záchodovou mísou (3. obraz, 2. dějství), monolog Vendulky v zahradě (6. obraz, 2. dějství), monolog Mořice před setkáním s Ilzou a dokončený v závěru tohoto obrazu po odchodu Ilzy (7. obraz, 2. dějství), Melchiorův monolog v polepšovně (4. obraz, 3. dějství) a nakonec monolog Melchiora v úvodu hřbitovní scény (7. obraz, 3. dějství). Trochu odlišné povahy, ale podobné funkce je i dopis paní Gaborové Mořicovi (5. obraz, 2. dějství).

Určitě stojí za pozornost, že právě druhé dějství je složeno převážně z monologů. Druhé dějství se odehrává během parného léta. Koncentrace monologů značně zpomalí tempo hry a evokuje tak stojatý, těžký vzduch a dusno.

Pomineme-li monolog paní Gaborové a Jeníka Rilowa, u kterých bychom s jistou mírou nadsázky mohli říct, že mají jasného adresáta (Mořice jakožto adresáta dopisu a Jeník rozmlouvá s obrázkem Desdemony),

u ostatních monologů to tak není. Postavy jsou na scéně sami, nebo alespoň izolováni od ostatních (Mořic v polepšovně). Tyto monology tedy jasného adresáta nemají. Respektive jedinými jejich adresáty jsou sami mluvčí. Divák je slyší, ale přímo určeny jemu nejsou. Postavy zůstávají v jakémisi okruhu „veřejné samoty“.⁴¹

V klauzurní práci jsme monology jako prostředek vyjádření vnitřního stavu postav využívali také. Přisuzovali jsme jim však i jiné funkce při stavbě inscenace. Pomáhaly vrátit dílu jeho epizodický tvar, protože narušovaly temporytmus celé inscenace. Rychlé, svižné a rytmické dialogy se střídaly s delšími monology, které tempo zpomalovaly. Zároveň pomáhaly narušovat vnímání prostoru a času celé inscenace, přidávaly jakousi třetí časoprostorovou rovinu vyprávění. Dělo se tak hlavně proto, že jsme monology vytrhli z jejich „veřejné samoty“ a dali jsme jim jasného adresáta – diváka. Postavy využívají diváka jako zpovědníka, kterému se svěřují ze svých tužeb, sdělují mu přímo své názory a zároveň obhajují svá stanoviska. Zveřejněné vnitřní monology se tak staly monology „veřejnými.“ Je to samozřejmě podobné jako u Wedekinda, ale právě proto že se divák stává aktivním účastníkem děje, boří se hranice mezi jevištěm a hledištěm. Tento prostředek opět znásobuje divadelnost celého scénického tvaru a zároveň, stejně jako Wedekindovy epizodní odbočky v původním textu, rozbíjí kauzalitu vyprávění.

V předchozí kapitole jsem se již zmínil o tom, jakým způsobem jsme transformovali některé dialogy do podoby monologu – konkrétně monologu Venduly a monologu Gaborova otce. Nejzásadnější funkci ale takto řešené monology plnily pro genezi postavy Mořice. Právě skrze jeho monology, podpořené scénickým obrazem, se plně rozvíjí jeho poznání o vlastním pohlaví, o špatném těle. Máme možnost sledovat, jak se s tím Mořic pere, ale jak se mu nedaří potlačit vlastní já. Právě u něj nejlépe pů-

41 Pojem původně používaným K. S. Stanislavským při výchově herců. Snažil se jím vysvětlit paradox, kdy intimní jednání postav, je sledováno velkým množstvím lidí, diváků.

sobí takto pojatý monolog jako prostředek zcizení: přímou konfrontací si divák zachovává odstup, nevžívá se do postavy a tím pádem má možnost nahlédnout pod povrch věcí a hledat pravý obsah sdělení, který se uvnitř skrývá.

6. Závěr

Cílem této práce bylo charakterizovat základní znaky literárního expresionismu a expresionistického dramatu a najít společné rysy tohoto literárního směru s Wedekindovou hrou *Probuzení jara*. Wedekind i expresionisté měli pro své dílo stejný myšlenkový a filozofický základ: úvahy Friedricha Nietzscheho a jeho idee o přerodu člověka v nadčlověka. Jak Wedekind, tak expresionisté ve svém díle reagují na radikální změnu společnosti, kterou procházela vlivem prudké industrializace a přesunu obyvatelstva do měst. Na rozdíl od naturalismu ale nemají potřebu poukazovat na negativní a hroživé jevy, usuzovat z nich determinovanost lidského osudu vnějšími okolnostmi a neschopnost člověka své postavení jakkoliv změnit. Wedekind a expresionisté nejsou zdaleka tak pesimističtí. Sice považují svou dobu za zastaralou a stagnující, věčným opakováním odsouzenou k zániku, přesto věří v nezlomnou sílu lidské vůle a možnosti být pány svého vlastního osudu. Proto hledají nové formy, nová témata a zavrhuje vše staré. Zejména naturalismus se pro ně stává nepřítelem, vůči kterému se ostře vymezují.

To se do jejich dramát promítá zejména v konfliktu mladých se světem svých rodičů. Mladí odmítají stará pravidla a konvence a snaží se vytvářet si pravidla nová. Tento boj se světem dospělých však přežijí jen ti nejsilnější. Hlavní hrdina tak většinou bývá jediný, kdo v takovém zápasu přežije a překročí hranice svého světa, aby mohl svobodně vytvářet svět vlastní. To je jedním z hlavních témat hry *Probuzení jara*.

Ovšem společných prvků s expresionismem zde najdeme mnohem víc: rozmělnění děje, narušení kauzality událostí, epizodická struktura, snové pasáže, zploštění vedlejších postav na modelové figury a hlavní hrdina, který je projekcí autora do jeho díla, což přináší značně subjektivní vnímání událostí dramatu. Závěrečná scéna na hřbitově je pak svou atmo-

sférou a vyzněním přímo ztělesněním expresionistického dramatu. A přestože najdeme i mnoho odlišných jevů, jako je třeba stylizovaný až básnický jazyk řeči mladých a jistá ornamentálnost těchto scén, tedy estetikou, kterou expresionisté cíleně boří, lze Wedekinda bezpochyby označit za přímého předchůdce expresionismu. To ostatně prokázala i praxe při inscenování *Probouzení jara*, kdy drobnou změnou vyprávění a přiřazení zcizovací funkce monologu vznikla inscenace, která má k expresionistickému divadlu dosti blízko. Na základě této zkušenosti se domnívám, že Frank Wedekind jednoznačně předběhl svou dobu o téměř dvacet let a stal se jedním z pilířů moderního divadla.

7. Seznam použité literatury

[1] BAHR, Ehrhard, a kol. *Dějiny německé literatury*, svazek 3. 1. vyd. Praha. Karolinum : 2007 ISBN 978-80-246-1357-4

[2] BROCKET, Oscar Gross. *Dějiny světového divadla od starověku po současnost*. 3. vyd. Praha. Nakladatelství Lidové noviny; Divadelní ústav : 2008. ISBN 978-80-7008-225-6

[3] EYSSELT-KLIMPÉIY Karel. *Německé drama let devadesátých na českém jevišti a jeho vliv na drama české*. 1. vyd. Praha. s.n. : 1926.

[4] FIALOVÁ – FÜRSTOVÁ, Ingeborg. *Expresionismus: Několik kapitol o německém literárním expresionismu*. 1. vyd. Olomouc. Votobia : 2000. ISBN 80-7198-456-6

[5] FISCHER, Otokar. *Literární studie a stati (II)*. 1. vyd. Praha. FF UK v Praze : 2015. ISBN 978-80-7308-536-0

[6] GÖTZ. František. *Několik pohledů na expresionismus v dramatech světovém i českém*. In. Divadlo č. 5

[7] GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *Český expresionismus a vedení dramatického dialogu*. In. *Literatura a fiktivní světy [1]*. 1. vyd. Praha. Český spisovatel : 1995. ISBN 80-202-0578-0

[8] HASENCLEVER, Walter. *Lepší pán, gaunerská komedie o dvou dílech*. 1. vyd. Praha. Dilia : 1964

- [9] HILAR, Karel Hugo. *Boje proti včerejšku*. 1. vyd. Praha. Borový : 1925
- [10] HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. 1. vyd. Praha. Kant : 2011. ISBN 978-80-7437-060-1
- [11] JANOŮŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu: Autorský subjekt a vývojové proměny českého meziválečného dramatu*. 1. vyd. Praha. Panorama : 1989. ISBN 80-7038-091-8
- [12] KAISER, Georg. *Napoleon v Americe*. 1. vyd. Praha. Dilia : 1966
- [13] LANGER, František. *Prostor díla*. 1. vyd. Praha. Akropolis : 2001. ISBN 80-7304-011-5
- [14] MALÝ, Radek, ses. *Držíce v drzých držkách cigarety*, 1. vyd. Praha : Jiří Buchal – BB/art, 2007. ISBN 978-80-7381-074-0
- [15] MÍČKO, Miroslav. *Expresionismus*. 1. vyd. Praha. Obelisk : 1969
- [16] MURPHY, Richard. *Teoretizace avantgardy, Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. 1. vyd. Brno : Host, 2010. ISBN 978-80-7294-269-5
- [17] NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. 1. vyd. Praha. XYZ : 2009. ISBN 978-80-7388-147-4
- [18] PACKER, Randall, JORDAN, Ken. *Multimedia from Wagner to virtual reality*. 1. vyd. New York. W. W. Norton & Company : 2002. ISBN

0393323757

[19] SCHUMACHER, Claude. *Naturalism and symbolism in European Theatre 1850 – 1918*. 1. vyd. Cambridge Cambridge University press : 1996. ISBN 0-521-23014-4

[20] ŠTÁVOVÁ, Jitka, *Dlouhá cesta dramatu na jeviště aneb několik úvah k Wedekindově Procitnutí jara*. In: SHEIK, Duncan, *Probuzení jara*, 2009, Brno : Městské divadlo Brno

[21] WEDEKIND, Frank, *Lulu, tragedie o čtyřech dějstvích, autorisovaný překlad a scénická úprava Otokara Fischera a Františka Zavřela*, 1. vyd. Praha. Bursík a Kohout : 1914

[22] WEDEKIND, Frank. *Probuzení jara, tragédie dětí*. 1. vyd. Praha. Artur : 2011. ISBN 978-80-87128-64-0

[23] WOLF, Norbert, GROSENICKOVÁ, Uta (ed.). *Expresionismus*. 1. vyd. Praha. Slovart : 2005. ISBN 80-7209-659-1

