

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Epické principy ve vybraných hrách Rolanda
Schimmelpfenniga v kontextu Brechtova epického
divadla**

Petra Zachatá

Vedoucí práce: MgA. Martina Schlegelová, Ph.D.

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

Datum obhajoby: 15. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Theory and criticism

BACHELOR THESIS

Epic principles applied in selected plays of Roland Schimmelpfennig in the context of Brechtian Epic theatre

Petra Zachatá

Supervisor: MgA. Martina Schlegelová, Ph.D.

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

Date of Presentation: 15. 6. 2016

Academic degree to be obtained: BcA

Prague, 2016

Prohlášení

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

Epické principy ve vybraných hrách Rolanda Schimmelpfenniga v kontextu
Brechtova epického divadla

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.

Souhlasím s využitím práce pro prezenční studium v knihovně AMU

V Praze, dne

Petra Zachatá

Poděkování

Chtěla bych velice poděkovat MgA. Martině Schlegelové, Ph.D. za její ochotu, podnětné rady, povzbudivá slova a především za odborné a bezproblémové vedení této bakalářské práce.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá dramatickou tvorbou Rolanda Schimmelpfenniga. Na poetiku jednoho z nejhranějších německy píšících současných dramatiků nahlíží prostřednictvím myšlenkových principů i tvůrčích postupů Brechtova epického divadla. V úvodní části práce autorka zasazuje Schimmelpfennigovu tvorbu do širšího kontextu vývoje německojazyčného dramatu a divadla na přelomu 20. a 21. století. Důraz je kladen zejména na mladou generaci německy píšících dramatiků, jejichž texty se zásadním způsobem vymezují proti postdramatické poetice, jež do té doby na německých jevištích převládala. Autorka dále shrnuje zásadní východiska a postupy Brechtova epického divadla. Hlavním těžištěm bakalářské práce je analýza dvou Schimmelpfennigových textů *Arabská noc* a *Zlatý drak* zaměřená na epické principy a postupy obsažené v těchto hrách. Cílem práce je ozřejmit, zda lze najít styčné body mezi Schimmelpfennigovou a Brechtovou dramatikou v rovině autorského využití epických postupů. Je možné v tvorbě těchto autorů vysledovat také podobné myšlenkové principy a estetická východiska, jež nasazení epických postupů motivují? Zastřešující otázkou této bakalářské práce zní, zda lze Schimmelpfennigovu dramatiku považovat za specifický model epického divadla.

Abstract

This Bachelor's thesis deals with the dramatic works of Roland Schimmelpfennig, one of the most frequently produced German playwrights. It discusses relations between Schimmelpfennig's poetics and Brechtian Epic theatre, focusing especially on essential aesthetical principles and techniques of the Epic theatre. The introductory part of the thesis sets Schimmelpfennig's works into a wider context of German theatre and drama at the turn of the twentieth century. It focuses on the new generation of German playwrights, whose plays resign from postdramatic poetics, which has held a leading position since the 1980s. The opening part also summarizes fundamental principles and formal techniques of the Brechtian Epic theatre. The main part of the thesis consists of an analysis of two Schimmelpfennig's plays, *The Arabian Night* and *The Golden Dragon*. The analysis covers epical principles and techniques used by Schimmelpfennig in these plays. The aim of the Bachelor's thesis is to clarify whether there are any essential similarities between Schimmelpfennig's and Brecht's dramatic works: Do both authors use similar epical techniques, and do they apply these techniques in accordance with similar esthetical grounds and social beliefs? The principal aim of the Bachelor's thesis is to determine whether it is possible to treat Schimmelpfennig's dramatic works as a distinctive type of the Epic theatre.

OBSAH

1. ÚVOD	10
2. SCHIMMELPFENNIGOVO UMĚLECKÉ PŮSOBENÍ OD DEVADESÁTÝCH LET DO SOUČASNOSTI	14
3. POETIKA HER ROLANDA SCHIMMELPFENNIGA V KONTEXTU MĚNÍCÍ SE SITUACE NĚMECKÉHO DIVADLA NA PŘELOMU STOLETÍ	20
3.1 Zásadní změny v německojazyčném divadle na přelomu 20. a 21. století	20
3.2 Generační vlivy v tvorbě německých dramatiků nového milénia	24
3.3 K dialektice postdramatických a dramatických principů v Schimmelpfennigově dramate	26
4. EPICKÉ DIVADLO BERTOLTA BRECHTA	31
5. ANALÝZA EPICKÝCH PRINCIPŮ A POSTUPŮ V SCHIMMELPFENNIGOVÝCH HRÁCH	40
5.1 Arabská noc	40
5.1.1 Vyprávěcí forma zcizovací i obrazotvorná	41
5.1.2 Rozvolněný časoprostorový rámec textu	44
5.1.3 Antiiluzivnost hry jako zásadní podmínka divácké recepce	47
5.2 Zlatý drak	49
5.2.1 Proměna epických postupů	52
5.2.2 Posun ve výstavbě fabule	55
5.2.3 Možnost společenskokritické interpretace hry	59
5.3 Shrnutí analytické části	61
6. ZÁVĚR	63
7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	69

1. ÚVOD

Roland Schimmelpfennig v současnosti patří mezi nejvýraznější německy píšící dramatiky. Dosud napsal přes třicet divadelních her, jeho texty byly přeloženy do více než 20 jazyků a jsou pravidelně uváděny na předních divadelních scénách. V tisku se o tomto autorovi často hovoří jako o vypravěči pohádek moderního světa či dramatickém básníkovi hledajícím poezii v každodennosti.¹ Tyto charakteristiky se nejčastěji opírají o autorovu ikonickou hru *Arabská noc*, která v roce 2001 očarovala celý divadelní svět, a získala svému tvůrci výsadní pozici mezi německými dramatiky.

Tato bakalářská práce si klade za cíl pojednat tvorbu Rolanda Schimmelpfenniga z jiného hlediska. Nebude nahlížet na autora pouze jako na dramatického básníka umně splétajícího kouzelné fikční světy ze své pozoruhodně bohaté fantazie, ale rovněž se pokusí zdůraznit další aspekty jeho her, především způsob, jak se vztahují k realitě, ke stavu současného světa a společenským problémům dneška. Na Schimmelpfennigovu tvorbu proto budu nahlížet v kontextu Brechtova epického divadla, které je založeno na zobrazování problematických aspektů společnosti takovým způsobem, aby přímo apelovalo na diváka a přimělo jej ke změně společenských poměrů.

Brechtovu a Schimmelpfennigovu dramaturgii po formální stránce spojuje především plodné využití postupů epického divadla, především pak zcizovacího efektu. Oba autoři pracují s vyprávěcí formou textu, integrují do svých her postavu vypravěče, mezi dialogické pasáže vkládají nedramatické literární formy jako básně (potažmo songy) a epicky traktované úryvky (připomínající svou formou pohádky, bajky či povídky). Brecht i Schimmelpfennig ve svých dramatech porušují jednotu času, místa i děje, což jim umožňuje zobrazit události ve všech souvislostech, vyobrazit svět v epické šíři. Analýza epických

¹ Sám Schimmelpfennig se k jednostranné reflexi své tvorby vyjadřuje poněkud kriticky: „Právě v tisku jsem si posléze, po napsání „Arabské noci“, vysloužil nálepku vypravěče pohádek mladé německé dramatiky, což jsem již tehdy viděl jinak, ale dobře, když člověk trochu popustí uzdu fantazii, skončí v Německu hned v tomhle šuplíku.“ BECK, A., Divadlo nepotřebuje žádný romantismus, s. 37

postupů v Schimmelpfennigových hrách a srovnání jejich autorského využití s Brechtovým epickým divadlem tvoří hlavní náplň práce.

Nejdříve se budu věnovat tvorbě Rolanda Schimmelpfenniga v širších souvislostech. Následující kapitola shrnuje autorovo umělecké působení od studií po současnost, stručně se zabývá jeho nejvýznamnějšími hrami. Další kapitola zasazuje Schimmelpfennigovu tvorbu do umělecko-historického kontextu, jak z hlediska estetických změn v německém divadle a dramatu na přelomu století, tak z hlediska stavu německé společnosti. Tematická rovina Schimmelpfennigových textů totiž souvisí s autorovou příslušností ke generaci Němců narozených zejména v 70. a 80. letech, jež se vyznačuje svérázným životním názorem i způsobem života.

Nastíním také problematiku dialektiky postdramatického a dramatického divadla na přelomu století, na kterou začali ve svých publikacích upozorňovat mnozí němečtí teatrologové. V teoretické obci začal po roce 2000 převládat názor, že postdramatické divadlo začíná nahrazovat nová divadelní poetika. Průvodním jevem této tendence je, že se nová generace autorů nastupující v 90. letech navrácí k dramatickému divadlu. Především pak při tvorbě klade důraz na klasické kategorie dramatického textu, tedy především na jednání, dramatického hrdinu nebo fabuli. Jako „důkazní materiál“ této proměny vědecké publikace většinou používají tvorbu nových dramatiků včetně Rolanda Schimmelpfenniga.

Úkolem čtvrté kapitoly je shrnout poetiku epického divadla Bertolta Brechta, a tím poskytnout teoretické východisko pro hlavní analytickou část práce. Důraz je kladen na zásadní historicko-estetické impulsy, jež Brechta k vytvoření nového divadelního modelu vedly, což umožní porovnání s východiskem tvorby nové německé generace dramatiků rozebranými ve třetí kapitole. Pozornost věnuji také nejvýznamnějšímu postupu Brechtova epického divadla, tedy zcizovacímu efektu.

V hlavní části bakalářské práce se budu zabývat analýzou Schimmelpfennigových her *Arabská noc* a *Zlatý drak*. Tyto dva texty jsem si zvolila především pro jejich jistou tematickou i formální podobnost, která umožňuje analyzovat zdánlivě drobné, avšak pro téma práce stěžejní změny

v autorském pojednání témat i ve formální výstavbě her. Tyto změny dobře ilustrují posun v autorově tvůrčí metodě. Jak bylo řečeno výše, z formálního hlediska budu analyzovat především způsob, jakým Schimmelpfennig využívá epické postupy, z hlediska tematického se pak zaměřím na zobrazení současného světa a společnosti, přičemž budu směřovat ke srovnání s Brechtovým pojetím epického divadla.

Teatrologická literatura nedisponuje mnoha publikacemi zabývajícími se tvorbou Rolanda Schimmelpfenniga. V češtině jsou k dispozici jen stručnější studie v odborných periodikách. Přestože je Schimmelpfennig jednou z nejvýraznějších osobností německého divadla, ani německá teatrologie nemůže nabídnout větší množství titulů. Jedinou rozsáhlou publikací věnující se výhradně Schimmelpfennigovi je knižní vydání dizertační práce Christine Laudahn *Zwischen Postdramatik und Dramatik: Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe*². Tento titul se stal důležitým podkladem pro mou práci.

Dále vycházím také z knihy *Die Rückkehr der Helden*³ Nikolause Freie, která obsahuje studii o Schimmelpfennigovi nazvanou *Furcht und Elend des dritten Sektors*⁴ a ze sborníku studií o současném německém dramatu sestaveného Stefanem Tiggesem *Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungstrategien im deutschsprachigen Theater*.⁵ Schimmelpfennigem se zde zabývají dvě studie: *Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg,*

² Mezi postdramatikou a dramatikou: časoprostor v dramatice Rolanda Schimmelpfenniga

³ Návrat hrdinů

⁴ Bázeň a bída třetího sektoru

⁵ Dramatické transformace: k strategiím současné dramatické a inscenační tvorby v německojazyčném divadle

*Schimmelpfennig und Bärfuss*⁶ Petera Michalzika a *Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher: Zapping als Revival der Revueform?*⁷ Kerstin Hausbei.

Dalším podnětným zdrojem se stala kniha teatroložky Birgit Haas *Plädoyer für ein dramatisches Drama*⁸, kritické vyrovnání s pojmem postdramatického a post-brechtovského divadla. Pro studium Brechtova epického divadla byla stěžejní souborná publikace Brechtových statí *Myšlenky* sestavená Janem Grossmanem. Hlubší pochopení problematiky zcizovacího efektu umožnila publikace *Faufekt* Martiny Musilové. Dalšími podnětnými zdroji se staly doslovy Jana Grossmana a Ludvíka Kundery k souborným vydáním Brechtových her *Hry I-V* a monografie *Brecht* Ludvíka Kundery.

Prostřednictvím analýzy Schimmelpfennigových her *Arabská noc* a *Zlatý drak* zaměřené na epické postupy, se pokusím formulovat, jak se Schimmelpfennig vztahuje prostřednictvím svých her ke skutečnosti, a zda tento vztah vykazuje styčné body s brechtovským nazíráním světa. Dále si kladu za cíl pojmenovat specifika Schimmelpfennigova autorského využití epických principů a určit, jakých účinků na čtenáře (potažmo diváka) uplatněním epických postupů dosahuje a jak jejich přítomnost formuje poetiku Schimmelpfennigových her.

Základní otázka bakalářské práce, která zastřešuje všechny tyto dílčí problémy, pak zní: Dá se v případě tvorby Rolanda Schimmelpfenniga mluvit o specifickém, současném modelu epického divadla? Umožňuje divadlo formované postmoderním diskursem vůbec ještě takové pojetí?

⁶ *Dramata pro divadlo bez dramatu. Tradiční nová dramatika Rinkeho, von Mayenburga, Schimmelpfenniga a Bärfusse*

⁷ *Předtím/Potom* Rolanda Schimmelpfenniga: zapping jako obnova revuální formy?

⁸ *Obhajoba dramatického dramatu*

2. SCHIMMELPFENNIGOVO UMĚLECKÉ PŮSOBENÍ OD DEVADESÁTÝCH LET DO SOUČASNOSTI

Roland Schimmelpfennig (1967, Göttingen) patří k celosvětově nejhranějším současným německým dramatikům. K divadlu se nicméně nedostal jako autor, ale jako student režie na mnichovské Otto Falckenberg Schule. Ještě před nástupem na tuto divadelní akademii v roce 1990 strávil několik let v Istanbulu, kde pracoval jako korektor pro německo-turecký měsíčník a zároveň sbíral životní zkušenosti i inspiraci. Již po dvou letech studia mu bylo nabídnuto místo asistenta režie v mnichovských Kammerspiele, kde spolupracoval především s tehdejšími intendantem Dieterem Dornem. Později se stal členem uměleckého vedení. Během asistence začal psát své první hry: *Ryba za rybu* (Fisch um Fisch, 1992), kterou sám v roce 1999 zrežíroval v Mainzu, a *Věčná Marie* (Die ewige Maria, 1994). Obě dramata se odehrávají v tajemném archaickém světě, v němž žije poněkud rigidní venkovská společnost. Vládou zde úplně jiné přírodní zákony: mrtvé lze oživit pomocí soli, předměty se zničehonic zjevují jako mávnutím kouzelného proutku a ryby umí mluvit. Tyto autorovy nejranější hry zpracovávají především téma generačního rozdílu, zabývají se problematikou tradic a neměnných pravidel systému, z jehož svazujícího područí se mladí lidé snaží vymanit.

Následně Schimmelpfennig píše hru *Žádná práce pro mladou ženu v jarních šatech* (Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid, 1996), v níž poprvé zpracovává témata divadla a herectví. I v textech *Z měst do lesů, z lesů do měst* (Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte, 1998) a *Říše zvířat* (Das Reich der Tiere, 2007) je divadlo hlavním tématem, jež zároveň slouží jako metafora společnosti. Drama *Z měst do lesů, z lesů do měst* zároveň dále rozvíjí téma venkova, který je tentokrát postaven do ostrého kontrastu s velkoměstem.

Mezi rané autorovy hry lze zařadit také takřka dadaistickou hříčku *Před dávným časem v máji* (Vor langer Zeit im Mai, 2000). Drama sestává z 81 krátkých obrazů a s výjimkou několika málo krátkých dialogů téměř nevyužívá slovního jevištního vyjádření. Jde o jakési divadlo obraznosti, Schimmelpfennig v průběhu hry variuje několik jednoduchých absurdně – komediálních obrazů

(např. cyklista kroužící po jevišti, který zničehonic najede do stěny nebo žena soustavně zakopávající o kufr). Tyto krátké sekvence autor postupně rozvíjí pomocí drobných impulsů, jednotlivé obrazy navzájem propojuje. Většinu textu hry tudíž tvoří scénické poznámky, jež jsou takřka režijními pokyny, neboť pevně určují výslednou vizuálně-pohybovou podobu všech obrazů.

Proč se začal místo režie věnovat spíše psaní her, odůvodňuje Schimmelpfennig v rozhovoru s dramaturgem Burgtheatru a svým pozdějším spolupracovníkem Andreasem Beckem: „Psaní pro mě bylo útekem z praktického provozu divadla. Jako autor jsem si mohl vytvářet svůj vlastní divadelní svět. A posledním podnětem k tomu, abych začal psát své vlastní hry, bylo určitě mé setkávání se současnými autory, jejichž hry byly uváděny v Kammerspiele. /.../Režiroval jsem rád a zase se k tomu vrátím, jednou. /.../ Pro mě je ale velkým požitekem při psaní vznikání vlastního světa u psacího stolu. Režirování je vždy kolektivní tvorba a také konglomerát hromady kompromisů. Administrace kompromisů.“⁹ Zřejmě proto se v roce 1995 Schimmelpfennig stal autorem na volné noze. Delší dobu také pobýval v USA, kde se věnoval především překladům. K divadelní praxi se opět navrátil jako dramaturg berlínské Schaubühne am Lehniner Platz v období 1999-2001. Zde navázal spolupráci s renomovaným režisérem Thomasem Ostermeierem.

Zásadní průlom v Schimmelpfennigově autorské kariéře nastal právě v roce 2001. Ve Staatstheater Stuttgart měla premiéru jeho hra *Arabská noc* (Die arabische Nacht) v režii Samuela Weisse. Drama autor pro stuttgartské divadlo napsal jako součást projektu *Básníci do divadla*. Schimmelpfennigovu rezidenci vedl dramaturg Andreas Beck, s nímž dramatik později spolupracoval i ve vídeňském Burgtheatru. O velikosti autorova úspěchu svědčí také fakt, že po premiéře mělo rázem zájem jeho text inscenovat na čtyřicet divadel.¹⁰ Schimmelpfennig tak doslova přes noc získal pověst německé autorské senzace. Této hře se společně s dramatem *Zlatý drak* budu podrobně věnovat v analytické části.

Nevídaný autorův úspěch stvrdila světová premiéra hry *Push Up 1-3* v režii Thomase Ostermeiera (2001). Drama zpracovává téma vyostřeného

⁹ BECK, A., *Divadlo nepotřebuje žádný romantismus*, s. 28-29

¹⁰ BALVÍN, J., *Roland Schimmelpfennig – nová Šeherezáda*, s. 161

konkurenčního boje. Tři dvojice zaměstnanců jedné renomované firmy mezi sebou tvrdě soupeří o výše postavené místo. Aby mohli postoupit výš v kariérním žebříčku, neštítí se porušit základní pravidla morálky. Jedna zaměstnankyně si například vymyslí, že spala se svým šéfem, aby oslabilu svou nadřízenou - zároveň šéfovu manželku. Konkurenční boj nakonec nezná vítěze ani poražené, špinavá hra ničí všechny bez rozdílu. *Push-up 1-3* překvapí autorovým obratem od surreálně vystavěných světů k tématu pevně zakotvenému v té nejpřízemnější realitě. Schimmelpfennig zde ukazuje svou schopnost napsat svižný, úderný a přesně vypointovaný dialog. Dialogické sekvence ovšem prokládá monologickými pasážemi, jež odhalují skryté motivace a pocity postav utajené před svým protivníkem, čímž autor staví do kontrastu vnějšíkovou, obrannou fasádu člověka a jeho mnohem křehčí a zranitelnější nitro. Schimmelpfennig v rozhovoru s Andreasem Beckem přiznává, že ve hře se zrcadlí i jeho osobní zkušenost, kterou nabyl v Schaubühne:

„Na tom období v Schaubühne bylo hodně z Orwellovy „Farmy zvířat“, struktura tohoto divadla, údajné spolurozhodování, rovní mezi rovnými, kteří si ale nakonec nebyli zcela rovní. To se později odrazilo v „Push-Up 1-3, ve hře, která si sice pohrává se zcela odlišným světem, ale v níž se hodně hovoří o povrchních hierarchiích. Divadlo je hierarchický aparát. Vždycky v něm půjde o to, kdo má navrch, kdo má velké role, kdo by je chtěl, kdo nesmí, komu se něco slibuje a které sliby nejsou dodrženy.“¹¹

Po odchodu z Schaubühne Schimmelpfennig přijal místo rezidentního autora Deutsches Schauspielhaus v Hamburku pro sezónu 2001/2002. V tomto divadle navázal spolupráci s režisérem Jürgenem Goschem, který se stal předním inscenátorem jeho her. V Hamburku režíroval například světovou premiéru dramatu *Předtím/Potom* (Vorher/Nachher, 2002).

V *Předtím/Potom* Schimmelpfennig systematicky zamlčuje zlomovou dramatickou situaci a ukazuje pouze okamžiky před zásadním zvratem v životech postav i bezprostředně po něm. Ze střepeň životních osudů člověka autor sestavuje mozaiku scén, jež dohromady vytváří komplexní společenské panorama. Všední a banální situace střídají okamžiky zásadní pro celé lidstvo,

¹¹ BECK, A., Divadlo nepotřebuje žádný romantismus, s. 36

šťěstí střídá nešťěstí, naději zmar. Kolážovitou výstavbou hry, využitím filmových postupů (záběr na detail, nečekaný střih, voice-over, „přepínání“ mezi úhly pohledu jednotlivých aktérů) a opomíjením zásadní dramatické situace se autor přibližuje postdramatické estetice podobně jako ve hře *Před dlouhým časem v máji*. I zde nahrazuje takřka dokumentární popis dění základní dramatické kategorie - jednání a dialog.

Po skončení hamburské rezidence Schimmelpfennig píše hry na zakázku pro nejrůznější divadla v německojazyčných zemích, opakovaně spolupracuje především s Burgtheatrem ve Vídni, pro který napsal například *Ženu z dřívějška* (*Die Frau von früher*, 2004), a s Deutsches Theater Berlin, kde byly poprvé uvedeny jeho texty *Říše zvířat* (*Das Reich der Tiere*, 2007, režie Jürgen Gosch) a *Peggy Pickitová vidí boží tvář* (*Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, 2010). V poslední době se autor navrátil také k režii, a to nejen vlastních her; v Burgtheatru zinscenoval své texty *Zlatý drak* (*Der Goldene Drache*, 2009) a *Létající dítě* (*Das fliegende Kind*, 2012), ve Schauspielhaus Zürich zase *Andorru* Maxe Frische (2008).

Žena z dřívějška je moderním zpracováním médeovského mýtu. Vychází z takřka absurdní situace ženy, která po dvaceti letech odloučení zaklepe na dveře bytu bývalého přítele, své první lásky, a žádá po něm, aby splnil všechno, co jí slíbil: především pak věčnou lásku. Na fakt, že on je už dvacet let ženatý s jinou a má takřka dospělého syna, se vůbec neohlíží. Požadavek absolutní lásky, kterou jí její dávný milenec není schopen poskytnout, vyprovokuje ženu k strašlivé pomstě připomínající řecké tragédie. Chladnokrevně zabije jeho ženu i syna.

Schimmelpfennig si v *Ženě z dřívějška* umně pohrává s řazením scén, autor porušuje dějovou chronologii pomocí skoků v čase do minulosti i budoucnosti, jež mají charakter ostrého filmového střihu. Účinek takto vystavěné hry vnímá autor následovně: *„Nevidíme scény ve správném pořadí. Divákovi jsou zamlčovány určité informace nebo jsou mu naopak předkládány jiné, které by vlastně zatím neměl mít k dispozici. /.../ Šlo mi o okamžik lži, chybného kroku. Hra pracuje s výřezy jako se zvětšenými detaily. /.../ Tím, že se zde používá divadelní střih, že se jedna scéna třeba odehrává dvakrát, a že si divadlo, i přestože se jedná o iluzivní prostor a důsledně se tu sleduje dějová linka, nechává občas nahlédnout do karet, osvobozuje diváka od toho, aby přemýšlel*

*o pravděpodobnostech a nepravděpodobnostech. Zažije okamžik lži jinak, někdy dokonce dvakrát.*¹²

Říše zvířat je kritickou sondou do divadelního prostředí. Kombinuje poměrně realistický příběh herců, jimž hrozí ztráta pracovního místa, s epicky traktovanou bajkou vyprávějící o mocenském boji mezi Zebrou a Lvem. Bajka odehrávající se ve zvířecí říši vytváří výstižnou paralelu k rivalitě a konkurenčnímu boji mezi herci. Témata z *Push Up 1-3* autor aplikuje na prostředí divadelního podnikání. Herci jsou konfrontováni s existenční nejistotou: show *Říše zvířat*, ve které někteří účinkovali takřka šest let, končí. Aby si zajistili obživu, jsou ochotni vystupovat v čemkoliv – klidně i v pochybném kusu nazvaném *Zahrada věcí*, jehož hlavními aktéry jsou Volské oko či Mlýnek na pepř. Problém absolutní závislosti herce na nabídnutých rolích Schimmelpfennig dovádí do důsledků: hrdinové zcela mizí ve svých rolích, kostýmy naprosto pohlcují jejich identitu. Ztráta osobní integrity v důsledku znamená rozpad člověka.

Výchozí situace dramatu *Peggy Pickitová vidí boží tvář* se nápadně podobá hře E. Albeeho *Kdo se bojí Virginie Woolfové*: jde o setkání dvou manželských párů, během něhož dochází k postupnému odhalování těch nejtajnějších a nejintimnějších informací o jejich soukromých životech. Lidská závist, přetvářka a soupeřivost postupně získávají navrch. Schimmelpfennig proti sobě opět staví dialogické a monologické pasáže s funkcí subjektivních komentářů. Autor tak podobně jak v *Push Up 1-3* odhaluje „neoficiální“, ale zato pravdivou verzi motivací a pocitů postav. Zastřešujícím tématem hry je problematika obětování se vyššímu účelu. Jeden z párů totiž strávil šest let na lékařské misi v Africe, a zatímco druhá dvojice už si stačila vybudovat kariéru i založit rodinu, oni po návratu domů nemají nic. V Africe navíc museli nechat malou černošskou holčičku Annie, kterou si chtěli adoptovat, náhlý ozbrojený konflikt je však donutil uprchnout do Evropy. Osud opuštěného děvčátka tak relativizuje všechny zdánlivě nepřekonatelné problémy běžného západního člověka, jako je například manželská nevěra.

Jedna z nejnovějších her německého dramatika Rolanda Schimmelpfenniga *Létající Dítě* zpracovává emocionálně silné téma smrti dítěte. Drtivý dopad

¹² BECK, A., Divadlo nepotřebuje žádný romantismus, s. 41 - 42

tragické události ještě umocňuje fakt, že malého chlapce zajede v autě jeho vlastní otec. Drama připomíná antickou tragédii nejen svým tématem. Schimmelpfennig pracuje s šestičlenným chórem, jenž formou rytmizovaného vyprávění rekonstruuje události, které vedly ke smrti chlapce během lampionového průvodu. Z textu vyplývá, že hlavními viníky tragické události jsou bezpochyby oba rodiče. Otec plánoval, jak podvede svou ženu s brazilskou vědkyní, matka v průvodu zase potají flirtovala s jedním z rodičů, svým dlouhodobějším milencem. Ani jeden se nevěnovali svému dítěti tak, jak by měli. Otec zabije svého syna právě cestou za svou potenciální milenkou. Drama proto vyznívá v kontextu autorovy tvorby neobvykle moralisticky. I v *Létajícím dítěti* však mají své místo poetické pasáže, jednou z nejvýraznějších je takřka metafyzická scéna, ve které dítě po své smrti vyletí na věž kostela a debatuje s kostelníkem o životě a smrti.

Roland Schimmelpfennig je držitelem prestižní Nestroyovy ceny za nejlepší německy psanou hru, která mu byla udělena za drama *Push-up 1-3*. Hned několikrát byl také pozván na nejvýznamnější německý festival současného dramatu, Mühlheimer Theatertage, a to s inscenacemi her *Před dlouhým časem v máji* (*Vor langer Zeit im Mai*, 2000), *Arabská noc* (2001), *Push up 1-3* (2002), *Předtím/Potom* (2003), *Tady a teď* (*Hier und jetzt* 2009), *Zlatý drak* (2010), *Létající dítě* (2012). Hlavní cenu zde získal právě s inscenací *Zlatého draka* ve vlastní režii. V roce 2010 byl za své dílo vyznamenán Else-Lasker-Schüler-Dramatikpreis.

3. POETIKA HER ROLANDA SCHIMMELPFENNIGA V KONTEXTU MĚNÍCÍ SE SITUACE NĚMECKÉHO DIVADLA NA PŘELOMU STOLETÍ

3.1 Zásadní změny v německojazyčném divadle na přelomu 20. a 21. století

K převratnému úspěchu Schimmelpfennigovy ikonické hry *Arabská noc* také přispěla tehdejší situace divadelní tvorby v Německu. Přelom tisíciletí předznamenaly v Německu výrazné změny, a to nejen v politické a společenské, ale také v kulturní oblasti. Jako názorný příklad mluvící za všechno se jeví nástup Thomase Ostermeiera na pozici uměleckého šéfa berlínské Schaubühne v roce 1999. Převzetí jedné z nejvýznamnějších německých divadelních scén tímto teprve dvaatřicetiletým režisérem¹³ téměř modelově znázorňuje aspekty proměny tehdejšího německého divadla, která bývá často popisována jako "generační výměna"¹⁴. Jak ve své obsáhlé publikaci o Thomasi Ostermeierovi píše Jitka Goriaux Pelechová, *"události spojené s pádem berlínské zdi a se znovusjednocením Německa mají za následek také znovunastolení otázky generační výměny, stejně jako tomu bylo v obou částech Německa po roce 1968 (i když pokaždé v jiném kontextu). Po několik desetiletí držela otěže východo- i západoněmeckých divadel pevně v ruce generace divadelníků narozených ve 20. a 30. letech. Turbulence v divadelních institucích v 90. letech popsané výše se tedy odehrávají na pozadí*

¹³ Thomas Ostermeier se narodil roku 1968, podobně jako R. Schimmelpfennig studoval režii na Ernst Busch Schule. Po dokončení studií dostává od ředitele Deutsches Theater Thomase Langhoffa výjimečnou nabídku: vést od sezony 1996-1997 novou studiovou scénu při Deutsches Theater nazvanou Baracke. Působení v Baracke nastartovalo Ostermeierovu převratnou divadelní kariéru - v roce 1998 tato scéna dokonce získala prestižní titul Divadlo roku.

¹⁴ Podobné změny se odehrály i v dalších německých divadlech: Theater am Turm ve Frankfurtu převzali v letech 1999-2004 Ostermeierovi spolužáci Tom Kühnel a Robert Schuster, Jan Bosse se postupně uplatnil v hamburském Schauspielhaus, Maxim Gorki Theater a vídeňském Burgtheatru, Nicolas Stemann se prosadil v Hamburku, Bochumi a ve Frankfurtu.

více či méně vysloveného a více či méně ostrého střetu generací, který se samozřejmě netýká pouze oblasti divadla."¹⁵ Na začátku svého působení v Schaubühne se tak Ostermeier musel vyrovnávat s odkazem režiséra Petera Steina, který scénu vedl v letech 1969-1985. Odborníky byl s tímto velikánem německé režie často srovnáván.¹⁶ V tisku zase Ostermeier vášnivě polemizoval s předním členem „staré“ generace německých režisérů Clausem Peymannem, který v roce 1999 nastoupil do Berliner Ensemble jako umělecký šéf.

Proti starší generaci divadelníků se Ostermeierova Schaubühne vymezuje celkovou koncepcí divadla vyjádřenou především ojedinělým dramaturgickým plánem. Toto Ostermeierovo umělecké směřování i vzhledem k jevištní podobě jeho inscenací získalo označení "nový realismus". Nejedná se však o pokorný návrat ke kořenům, jak dokládá Jitka Goriaux Pelechová: "*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 dramatice, otevřít ji novým autorům a úzce s nimi spolupracovat.*"¹⁷ Texty umožňující tento záměr nachází Ostermeier u britských autorů jako je Mark Ravenhill nebo Sarah Kane, ale především přímo v domácím prostředí: dlouhodobým domácím autorem a zároveň dramaturgem divadla se stává Marius von Mayenburg, a jak už bylo řečeno, podobnou pozici zde zastává také Roland Schimmelpfennig, ač pouze jednu sezónu. Anna Grusková ve své úvodní studii k publikaci *Nemecká dráma* nazvané *Nemecká instantná skúsenosť* poukazuje na nepopiratelný význam Ostermeierova působení v divadle na přelomu století a zdůrazňuje, že režisér odstartoval boom současného dramatu:

¹⁵ GORIAUX PELECHOVÁ, J., *Divadlo Thomase Ostermeiera*, s. 23-24

¹⁶ Srovnání Ostermeiera s Peterem Steinem se skutečně nabízí. Oba režiséři ve Schaubühne zavedli takzvaný model Mitbestimmung, metodu kolektivního rozhodování o záležitostech divadla všemi zaměstnanci, zároveň zastávali podobný názor na poslání divadla. Stein i Ostermeier prosazovali podobu Schaubühne jako společenské instituce, která by se měla vyjadřovat k aktuálním společenským otázkám, a v důsledku toho společnost "vzdělávat a povznášet." (Tamtéž, s. 51)

¹⁷ Tamtéž, s. 69

„Boom nemeckej drámy, ktorá dnes tak úspešne reprezentuje nemeckú kultúru v zahraničí, by pravdepodobne nenastal, keby nebol kvalitne inštitucionálne pripravený a podporovaný. Dnes sa hovorí o tom, že ho odštartoval pravdepodobne Thomas Ostermeier, ktorý na javisku hľadal autentický životný pocit svojej generácie, predovšetkým v deväťdesiatych rokoch v Baracke pri Deutsches Theater v Berlíne, keď na sebe pritiahol pozornosť novinárov aj divadelníkov.“¹⁸

Na nových dramatických textoch si Ostermeier cení predovšetkým výrazného vzťahu ke skutočnosti, zaujímajú jej hry, ktoré zobrazujú problémy súčasného človeka a rezonujú s aktuálnymi náladami ve spoločnosti. Na jednej strane mu nevyhovujú texty abstraktné, nedramatické, o ktorých se hovorí väčšinou jako o postdramatických, a to zejména pro jejich nezáměr o reálný život německého člověka, ale zprvu odmítá i texty klasiků, které už nesčetněkrát posloužily záměrem jím odmítaného režiséřského divadla. Jak shrnuje Goriaux-Pelechová:

„Ostermeier vyhledává dramatiky, kteří rozvíjejí „skutečné příběhy“ a konfrontují dramatické postavy se skutečnými problémy a konflikty a nesnaží se přitom motivovat či vysvětlovat jejich jednání a chování; dramatiky, kteří nabízejí nový pohled na realitu, aniž by ji soudili: /.../ Ostermeier tedy volá po návratu k epickým a lineárním strukturám, k textům, které se vyznačují originalitou, silou a účinkem obsahu spíš než formálními koncepty výstavby.“¹⁹

Jako by Ostermeier disponoval jakýmsi šestým smyslem pro divadelní oblast, kterým s předstihem dokázal vycítit, že dochází k převratným změnám v estetice německého divadla a dramatu²⁰. Dramaturgická koncepce, s kterou započal novou éru Schaubühne, přesně odráží tyto změny, které souhrnně

¹⁸ GRUSKOVÁ, A., Nemecká instantná skúsenosť, s. 12

¹⁹ GORIAUX PELECHOVÁ, J., *Divadlo Thomase Ostermeiera*, s. 85

²⁰ Tyto změny se však zdaleka nevyskytují pouze v německojazyčné oblasti, podobné tendence lze vyzorovat například ve francouzském dramatu. (viz LAUDAHN, Ch., *Zwischen Postdramatik und Dramatik*, s. 11) I většina textů britské coolness dramatiky 90. let, jíž se Ostermeier zprvu inspiroval, se soustředí na zprostředkování silné výpovědi o současném světě.

označuje i titul knihy Nikolause Freie zabývající se proměnou německé dramatiky na přelomu století – *Die Rückkehr der Helden*, Návrat hrdinů.

Frei ve své knize dokládá, že od devadesátých let v německé dramatice sílí tendence k návratu tradičních dramatických forem. Autoři opouštějí postdramatický model textu²¹ a do centra svého zájmu opět staví fabuli a jednajícího hrdinu, dramatický konflikt a dramatický děj - navracejí se k mimetickým vlastnostem textu, a tudíž i jeho znakovosti. Zobrazením vzájemného jednání postav se tak autoři opět přibližují k životní realitě, kterou ve svých textech reflektují. Ve scénické tvorbě lze vysledovat obdobný proces, totiž návrat k režijní interpretaci původního dramatického textu, která se v souladu s textem snaží vztáhnout k realitě. Obdobně jasně jako Ostermeierovy inscenace dokládají tuto tendenci návratu k dramatickým strukturám také hry Rolanda Schimmelpfenniga i dalších autorů, jako jsou Dea Loher, Marius von Mayenburg, Moritz Rinke, Lutz Hübner, Albert Ostermeier, Anja Hilling, Lukas Bärfuss či Oliver Bukowski.

²¹ Frei ve své publikaci *Die Rückkehr der Helden* pracuje s teoretickým pojetím postdramatického divadla, které postuloval Hans-Thies Lehmann ve své knize *Postdramatické divadlo* (Postdramatisches Theater) z roku 1999. Frei upozorňuje na to, že postdramatické divadlo nemůže být pokládáno za zcela nový fenomén vznikající až v 70. letech 20. století ani za jediný platný diskurs, který je možné aplikovat na současné texty. Postdramatické divadlo podle něj nelze stavět do přímé opozice k diskursu starému, tedy k divadlu dramatickému. Polemizuje tak s Lehmannem, který považuje postdramatické divadlo za nástupce divadla dramatického: „*Tento výzkum nestaví něco „starého“ (tedy divadlo dramatu) proti něčemu „novému“ (divadlu po dramatu). 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 projevila na začátku minulého století.*“ (FREI, N., *Die Rückkehr der Helden*, s. 13)

Pozn. autorky bakalářské práce: Pro fenomén, který jsem přeložila jako divadlo dramatu, Frei v originále používá jednoduše pojem „das Drama“. Nazývá tak divadlo založené na dramatických textech, odtud překlad divadlo dramatu. Protiklad tohoto divadla označuje jako „das Theater nach dem Drama“, tedy skutečně divadlo po dramatu – podle Freie divadlo, které se zřídá dramatického textu.

3.2 Generační vlivy v tvorbě německých dramatiků nového milénia

A jaké jsou tedy hlavní rysy generace, ke které náleží výše zmínění němečtí dramatici prosazující se v 90. letech? Tito autoři sdílejí životní pocity svých současníků, a příslušnost k určité generaci tudíž ovlivňuje formální i tematickou stránku jejich her. Anna Grusková si pro účely své studie *Nemecká instantná skúsenosť* vypůjčuje název pro generaci Němců narozených především v 70. a 80. letech z knihy německého novináře a historika umění Floriana Illiese: *Generácia Golf, Generace Golf*²². Grusková s využitím informací z Illiesovy knihy popisuje hlavní aspekty života skupiny německých třicátníků a čtyřicátníků (dnes už téměř padesátníků). Má se jednat o „representativní vzorek západoněmecké městské elity“²³, který se vyznačuje apolitičností, konzumerismem, uctíváním kultu značek, povyšováním módního stylu na hlavní životní krédo a obecně hédonistickými tendencemi spojenými s vyznavačstvím materiálního blahobytu a nekonečné zábavy.

Hodnoty i způsob života této generace výrazně formovala masmédiá a s jejich nadvládou spojená informační exploze. Jak shrnuje Grusková, „*byť in, vytvárať zdanie, módny imidž je dôležitejšie, ako prezentovať hlboké vnútro a podrobné znalosti – stačí čosi naznačiť, lebo aj tak nikto nemá čas to analyzovať.*“²⁴ Mladí lidé formovaní novou liberálně-kapitalistickou společností sjednoceného Německa pociťují krizi hodnot a velikou osamělost. Se svými generačními soupeřícími nesdílejí stejné vzpomínky ani hodnoty, jelikož si společně neprošli žádnou formující životní zkušeností, jako byl pro jejich rodiče například život v rozdělené zemi, jejíž jedna polovina byla ovládána komunismem, nebo válka pro jejich prarodiče. Vlivem nezastavitelné globalizace ztrácí na významu pojmy jako vlast, národ. Také význam rodinného života se vytrácí; velkým fenoménem této generace jsou tzv. singles, lidé neschopní „*nadväzovať*

²² Toto spojení také dalo název Illiesově knize z roku 2000 *Generation Golf* zabývající se fenoménem generace mladých lidí narozených v druhé polovině let sedmdesátých a první polovině let osmdesátých. Generaci Illies pokřtil podle automobilu firmy Volkswagen – jde o reprezentativní vůz mladé německé buržoazie.

²³ GRUSKOVÁ, A., *Nemecká instantná skúsenosť*, s. 14

²⁴ Tamtéž, s. 15

*uspokojivé partnerské vztahy a vytvářet klasické rodinné vazby.*²⁵ Průvodním jevem života singles pak bývá osamělost, kterou však vyvažuje možnost zachovat si osobní svobodu. Otázkou však zůstává, zda je bezbřehá svoboda takovou výhodou – život bez možnosti s někým jej sdílet se může stát s přibývajícím věkem břemenem. „*Práve preto, že mu jeho existencia bez existenciálnych záväzkov umožňuje obrovskú slobodu v rozhodovaní, jedinečný život na skúšku s možnosťou spätného chodu, má to single také strašne ťažké*“²⁶, píše Grusková. Současní němečtí autoři často zařazují své hrdiny do této kategorie a povyšují tak fenomén singles na jedno z opakujících se témat svých her.²⁷ Flexibilita, mobilita, vizualita – to jsou adjektiva, která si Generace Golf prostřednictvím častého sledování televize a surfování na internetu osvojila i pro své životy. Multimediální perspektiva silně formuje také podobu nových dramatických textů, a to nejen po formální, ale i obsahové stránce. Autoři využívají metodu filmového střihu, montáže a detailního záběru, klipovitosti, simultaneity a epizodnosti scén.

Grusková v souvislosti s těmito fenomény formujícími životy dnešních třicátníků a čtyřicátníků podává výstižnou shrnující charakteristiku dramatiky autorů vzešlých z této generace:

*„Často sa v nej mieša obraz zväčša nepriateľského sveta so zvyškami utopických predstáv a túžob, ktoré si kľiesnia cestu v chaose narušených vzťahov v súkromí, v rodine aj v širšej spoločnosti. Autori a autorky sa kriticky vyrovnávajú s jazykom a rečou ako takou, často v spojitosti so sociálnymi témami. Nové výrazové prostriedky hľadajú najmä vo svete médií a len v minimálnej miere nadväzujú na staršie divadelné modely.“*²⁸

(V kontextu výzkumu německých teoretiků jako jsou Nikolaus Frei, Birgit Haas, Stefan Tigges nebo Christine Laudahn se však teze o minimální míře návaznosti na starší divadelní modely zdá poněkud nepřesná – nová generace

²⁵ GRUSKOVÁ, A., Nemecká instantná skúsenosť, s. 16

²⁶ Tamtéž, s. 17

²⁷ Jedním z příkladů hry kriticky se vyrovnávající s generací singles jsou *Klářiny vztahy* (Klaras Verhältnisse) Dey Loher.

²⁸ GRUSKOVÁ, A., Nemecká instantná skúsenosť, s. 9

dramatiků je dle těchto teoretiků naopak jakousi dialektickou syntézou dvou „starších“ modelů, tedy dramatického a postdramatického divadla.)

Tato všeobecná charakteristika nových německých dramatiků Anny Gruskové se dá aplikovat také na hry Rolanda Schimmelpfenniga, jehož lze k této generaci autorů bezpochyby přiřadit. Od ostatních dramatiků své generace se však Schimmelpfennig značně odlišuje svou výjimečnou poetikou.²⁹ V roce 2001, kdy měla premiéru *Arabská noc*, na německých jevištích převládaly hry domácích autorů inspirované vlnou anglické coolness dramatiky³⁰. Proti jejich provokativní expresivitě a drásavému hypernaturalismu Schimmelpfennig postavil nezkrotnou fantazii a pohádkově snové surreálno, v každodenní realitě nehledal excesy a násilí, ale kouzlo okamžiku i tajemnou magii. Tímto odlišným pohledem si dokázal vydobýt přední místo mezi celosvětově nejhranějšími současnými německými autory.³¹

3.3 K dialektice postdramatických a dramatických principů v Schimmelpfennigově dramate

Za úspěchem Schimmelpfennigových her odstartovaným *Arabskou nocí* stojí především jejich zcela originální poetika vyznačující se kombinací aktuálních celospolečenských témat a velice nekonvenční dramatické formy. Ve Schimmelpfennigově díle lze kontinuálně vysledovat inspiraci filmem,

²⁹ Sám Schimmelpfennig v rozhovoru s Andreasem Beckem říká, že se v rámci nové generace německých píšících autorů považuje „spíše za osamělého bojovníka“. (viz BECK, A., *Divadlo nepotřebuje žádný romantismus*, s. 27)

³⁰ Ostatně i Ostermeier společně s Mariusem von Mayenburgem zpočátku sledovali tuto linii dramatu. Ještě v Baracke Ostermeier inscenoval *Shopping & Fucking* Marka Ravenhilla, v Schaubühne pak *Crave* Sarah Kane (v Mayenburgově překladu), v Deutsches Schauspielhaus v Hamburgu Ostermeier režíroval Mayenburgovy texty *Tvář v ohni* a *Paraziti*.

³¹ Ch. Laudahn v knižní publikaci své dizertační práce *Zwischen Postdramatik und Dramatik: Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe* udává, že se hry Rolanda Schimmelpfenniga hrály ve více než padesáti zemích světa. (viz LAUDAHN, Ch., *Zwischen Postdramatik und Dramatik*, s. 23)

epickým divadlem, ale také magickým realismem a vyprávěcí formou románu vůbec. „Výjimečnost Schimmelpfennigovy dramatiky spočívá v tom, že kombinuje surreální obraznost s epickými prvky tak, že nechává postavy situaci prožít a komentovat zároveň,“³² píše Birgit Haas ve své knize *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Už od 90. let autor používal metodu ostrého filmového střihu (například *Žena z dřívějšíka*), mozaikovitě vystavby děje využívající skoků v čase (*Předtím/Potom*) či postup modelování dramatické koláže z dějově téměř nesouvisejících, ale tematicky propojených scén (*Před dlouhým časem v máji*, *Předtím/Potom*). Experimentoval se začleňováním vyprávěcích pasáží do dramatického textu, především pak monologů, které mu umožnily znázornit rozpor mezi sebereprezentací postavy a jejím jednáním (*Push Up 1-3*). Využíval také metodu repetice celých výstupů či jejich částí: jedinou scénu zobrazoval opakovaně z úhlu pohledu různých postav, aby ukázal relativitu skutečnosti (*Žena z dřívějšíka*).³³ Až v *Arabské noci* se však tyto formální postupy dočkaly u Schimmelpfenniga dosud nevídané syntézy.

Texty Rolanda Schimmelpfenniga se vyznačují jedinečnou kombinací postdramatických a dramatických principů, a odráží tak vývoj divadelního textu od klasických forem přes postdramatickou dekonstrukci slova, fabule i dramatické postavy k sloučení obou protipólů. Tuto skutečnost dokládá Christine Laudahn ve své zevrubné studii nazvané *Zwischen Postdramatik und Dramatik: Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe*. I tato teoretička se ve své práci, podobně jako Nikolaus Frei v *Die Rückkehr der Helden*, snaží definovat, jakými specifiky se vyznačují dramata objevující se na německých jevištích od konce devadesátých let, která se zdánlivě navracejí k dramatické³⁴

³² HAAS, B., *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, s. 197

³³ Birgit Haas popisuje funkci tohoto dramatického prostředku takto: „Neustálé přesouvání úhlu pohledu zabraňuje vcítění do protagonisty, neboť každá postava je střídavě subjektem i objektem vnímání, vnímá a je vnímána.“ (Tamtéž, s. 202)

³⁴ Adjektivum dramatický Ch. Laudahn používá jako protikladný pojem k Lehmannovu pojmu postdramatický a charakterizuje jej takto: „Označuje mimeticky-fiktivní divadlo reprezentace, které považuje text za významnou složku divadelního procesu a znovu nastoluje kategorie, od nichž se Lehmann distancuje, a sice drama jako takové, jednání, napodobení. Tento pojem zde proto nechápeme ve smyslu normativní teorie druhů.“ (LAUDAHN, Ch., *Zwischen Postdramatik und Dramatik*, s. 12, poznámky pod

formě. Jako předmět výzkumu volí právě texty Rolanda Schimmelpfenniga. V souladu s Freiovými názory Laudahn poukazuje na to, že na současné texty už se nedá aplikovat teorie postdramatického divadla³⁵ Hanse-Thiese Lehmana. Proti Lehmannovi se však nevymezuje tak důrazně jako Frei, naopak se snaží poukázat na to, že postdramatické divadelní principy se v novém proudu německého dramatu stále vyskytují, formují jej a přispívají k jeho jedinečnosti. Tento nový proud nazývá "postpostdramatisch - postpostdramatický" nebo "neodramatisch - neodramatický"³⁶ a charakterizuje jej takto:

„Mladí dramatici jako Roland Schimmelpfennig se pokouší v rámci divadla obnovit mimezi. Dochází k přehodnocení postdramatického a postmoderního pojetí znaku zbaveného výpovědi a vztahu k realitě, čímž se obnovuje vazba znaku na skutečnost. Zdá se, že svět se přece jen dát popsat. Toto pojetí vede k opětovnému zapojení narativních principů. /.../ Takže ducha dnešní doby už nelze vyjádřit heslem „Simulace místo narace“, toto heslo se mění ve svůj opak, a mělo by proto znít: „Narace místo simulace.“³⁷

Autorka upozorňuje, že „zmiňovaný návrat k dramatické formě a s ním spojený „návrat textu“ ještě neznamena návrat uzavřené fabule a lineárně vyprávěných příběhů, které se vyznačují samovládou dialogu.“³⁸ Laudahn

čarou.) Pojem dramatický budeme pro účely této bakalářské práce chápat v tomto smyslu.

³⁵ Ch. Laudahn ve své studii v návaznosti na Lehmana výstižně shrnuje významné znaky postdramatického divadla. Za rozhodující pro postdramatické divadlo považuje dekonstrukci znaku: „Nejvýznamněji se tato dekonstrukce projevuje v rozvratu dramatické formy, odmítnutí dramatické situace. Původní charakteristické prostředky dramatu, pomocí nichž se člověk dlouhá staletí snažil zobrazit lidské jednání a prožívání v jejich rozpornosti, prohlásila postdramatická estetika za překonané a pohanila je. /.../ Svět už není popsateľný. /.../ Sebereflexe a autoreferenčnost nastupují na místo velkého smyslu. Jsou povýšeny na estetický princip /.../“ (LAUDAHN, Ch., *Zwischen Postdramatik und Dramatik*, s. 24 – 25)

³⁶ Tamtéž, s. 12

³⁷ Tamtéž, s. 25

³⁸ Tamtéž, s. 12

zastává názor, že v divadelní teorii chybí pojmy, pomocí kterých by šlo výstižně a přesně definovat proud post-postdramatických textů, a v návaznosti na to tak lépe porozumět stavu dramatiky 21. století. Nalezení těchto pojmů si proto vytyčuje jako hlavní cíl studie. V ústřední části publikace pak analyzuje Schimmelpfennigovy vybrané hry i jejich inscenace z hlediska pojetí jejich časoprostoru (Raum- und Zeitentwürfe). Chce tak ukázat, „do jaké míry návrat k v podstatě tradiční podobě fiktivního časoprostoru otevírá nové oblasti dramatu, které se nejen obsahově, ale i formálně-esteticky projevují jako přechod mezi postdramatikou (die Postdramatik) a dramatikou (die Dramatik).“³⁹ Jako metodologické východisko používá Bachtinovu teorii chronotopu.

Schimmelpfennigovo dosavadní dílo Laudahn dělí do tří tvůrčích fází. První období ohraničuje roky 1994 a 1998. Pro autorovy rané texty je podle ní typické, že "v nich převažují tradiční a lidové prvky."⁴⁰ Po obsahové stránce se tyto texty soustředí především na napjatý vztah mezi městem a venkovem. Do této fáze lze zařadit texty Ryba za Rybu, Věčná Marie či Z měst do lesů, z lesů do měst. Druhou fázi teoretička popisuje jako postdramatickou. Tento pojem se dá vztáhnout pouze na několik málo textů, které vznikly kolem přelomu století. Za nejvýraznějšího zástupce této spíše se vymykající tvůrčí fáze Laudahn označuje drama *Před dlouhým časem v máji* (Vor langer Zeit im Mai), protože v něm "Schimmelpfennig rezignuje na konkrétní časoprostorové určení a prostor hry modeluje postdramatickým způsobem prostřednictvím dynamického opakování pohybových sekvencí."⁴¹ Za stěžejní pro svůj výzkum považuje Laudahn fázi třetí, do které řadí hry vznikající od roku 2000. Velice výstižně shrnuje zásadní tematické a formální znaky dramát z tohoto období:

"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. Přes všechny

³⁹ LAUDAHN, Ch., *Zwischen Postdramatik und Dramatik*, s. 16

⁴⁰ Tamtéž, s. 17

⁴¹ Tamtéž, s. 18

formální experimenty zůstává fabule těžištěm autorova zájmu, takže texty vzniklé v této fázi nelze charakterizovat jako postdramatické. Náplní těchto textů bývají nadčasová témata jako láska a smrt, ale také aktuální společenské problémy jako vykořenění, hledání identity a strach ze ztráty."⁴²

Hry *Arabská noc* a *Zlatý drak*, které budu dále analyzovat, patří do třetí, prozatím nejvýznamnější a nejpodnětnější Schimmelpfennigovy autorské fáze. Zároveň se jedná o hry, které mohou být považovány za dosavadní vrcholy autorovy tvorby, pokud lze za kritéria úspěchu považovat ceny udělené těmto textům či vysoký počet jejich scénických uvedení.

Kromě častého využití postdramatických formálních postupů, které slučuje s klasickými dramatickými, zde Schimmelpfennig také hojně uplatňuje metodu zcizení i další epické principy, které ve svých hrách a inscenacích používal také Bertolt Brecht. Jeho model epického divadla poskytl četné inspirační zdroje pro postmoderní divadlo a postdramatické texty, aniž by se však snažil hranice dramatického divadla překročit – důraz na fabuli dramatu, vzájemné jednání postav i dramatickou situaci a také snaha o přímé ovlivnění reality poslouží jako důkaz. I z tohoto důvodu může konfrontace epických principů používaných Schimmelpfennigem s jejich brechtovskými východisky přinést zajímavé poznatky týkající se Schimmelpfennigovy autorské syntézy postdramatického s dramatickým ústícím v neodramatickou (postpostdramatickou) podobu jeho textů. Následující kapitola se proto věnuje stěžejním principům Brechtova epického divadla, především pak zcizovacímu efektu, a zároveň objasňuje ideová východiska, která Brechta k vytvoření konceptu epického divadla vedla.

⁴² LAUDAHN, Ch., *Zwischen Postdramatik und Dramatik*, s. 18-19

4. EPICKÉ DIVADLO BERTOLTA BRECHTA

Epické divadlo Bertolta Brechta představuje celosvětový fenomén, který ovlivnil divadlo napříč kontinenty a jeho vliv se výrazně odráží i v dnešní scénické a dramatické tvorbě. O tom svědčí i kniha *Plädoyer für ein dramatisches Drama* německé teatroložky Birgit Haas. V kapitole *Die Renaissance des dramatischen Dramas*⁴³ autorka dokonce dělí současnou německou dramaturgii do dvou skupin podle toho, zda přísluší k brechtovskému a sartróvskému inspiračnímu proudu, nebo naopak k ibsenovskému a strindbergovskému. Rolanda Schimmelpfenniga přitom označuje za následníka Brechta:

„V současné německé dramatické rozlišuji dvě zásadní tendence: zaprvé proud, který jde ve šlépějích Brechta a Sartra (Dea Loher, Oliver Bukowski, Roland Schimmelpfennig, Andres Veiel, Ulrike Syha); druhý proud se v návaznosti na Ibsena a Strindberga navrácí k psychologickému dramatu (Lutz Hübner, Anja Hilling, Lukas Bärfuss, Händl Klaus).“⁴⁴

I v dnešní době má proto opodstatnění považovat Brechta za jednoho z nejvýraznějších reformátorů dramatu, jehož metoda epického divadla zdaleka není překonaná a má stále vliv na nově vznikající podoby divadla. Z tohoto hlediska se také jeví logické analyzovat Schimmelpfennigovy hry s ohledem na principy epického divadla.

Koncept epického divadla začal Brecht konstituovat už před 2. světovou válkou v inscenacích, divadelních hrách i teoretických spisech. Epické postupy poprvé cílevědomě používá v podobenství *Muž jako muž*, které píše v letech 1924-1925. Brechta výrazně inspirovala spolupráce s německým režisérem Erwinem Piscatorem, který termín epické divadlo používal už na začátku 20. let 20. století.⁴⁵ Podobu Brechtova konceptu epického divadla výrazně formovaly

⁴³ Renaissance dramatického dramatu

⁴⁴ HAAS, B., *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, s. 182

⁴⁵ Ve svých inscenacích Piscator experimentoval především s technickými prostředky filmové tvorby. Využíval projekcí dokumentárních záznamů a statistických údajů či titulků shrnujících děj, jeviště dělil v duchu techniky filmového střihu a montáže na

také marxistické studie v čele s Marxovým a Engelsovým *Kapitálem*. V duchu revolučních myšlenek *Kapitálu*, poháněn svým odmítavým postojem k politické situaci v Německu, kde nezadržitelně sílila moc nacistů, Brecht například píše:

*„Má-li se s úspěchem psát pravda o špatných poměrech, musí se psát tak, aby se daly poznat jejich příčiny, jimž je možno zabránit. Poznají-li lidé tyto příčiny, mohou proti špatným poměrům bojovat.“*⁴⁶

Jednu z podob této pravdy pojmenovává takto:

*„Velkou pravdou naší epochy /.../ je to, že náš světadíl upadá do barbarství, protože se násilím zachovává vlastnictví výrobních prostředků.“*⁴⁷

Rozhodujícím formujícím momentem Brechtovy dramatické tvorby je myšlenka, kterou vyjadřuje ve stati *Dá se dnešní svět zobrazit na divadle?* z roku 1955. Zde konstatuje, že moderní komplikovaný svět zobrazit lze, *„avšak jenom tehdy, pojmáme-li jej jako svět, který lze změnit.“*⁴⁸ Z tohoto názoru vyvěrá hlavní ideový náboj Brechtova epického divadla, který se stává ideologickým až aplikací na konkrétní politickou situaci: divadlo má podle Brechta moc přimět lidi k aktivnímu kritickému uvažování o společenských problémech, a tím v nich probudit touhu po změně poměrů. Brecht s angažovaností sobě vlastní hlásá ideu divadla vycházející z víry v instrumentální povahu tohoto umění. Divadlo je pro něj společenskou, ne-li politickou institucí, která svým fundovaně kritickým stanoviskem může přispět k proměně společnosti.

několik simultánně využívaných hracích prostorů. Tyto prostředky mu jednak umožňovaly vztáhnout dění na jevišti ke skutečným reálným událostem, zároveň jimi chtěl docílit větší objektivity a exaktnosti jevištního zobrazení.

⁴⁶ Ze stati *Pět obtíží při psaní pravdy* uveřejněné v antifašistickém časopise *Unsere Zeit* roku 1934, in: BRECHT, B., *Myšlenky*, s. 19

⁴⁷ Opět ze stati *Pět obtíží při psaní pravdy*, in: BRECHT, B., *Myšlenky*, s. 28

⁴⁸ Brecht tímto výrokem odpovídá na otázku po zobrazitelnosti dnešního světa na divadle vznesenou Friedrichem Dürrenmattem v jednom z rozhovorů v tisku. (viz BRECHT, B., *Myšlenky*, s. 9)

Proto prosazuje takové podoby divadla, které zobrazují okolní svět samostatně, v celé jeho komplexnosti a komplikovanosti, se všemi protichůdnými a proměnlivými silami, které jeho podobu utvářejí. Odtud také pochází přídomek epický: právě epické žánry jako román či epos pojímají svět v celé jeho šíři, jsou schopny obsáhnout osudy většího množství postav a jejich děj mívá mnohem širší časový i prostorový záběr než děj dramatu. Právě tyto vlastnosti chce Brecht vtisknout i svým hrám, a proto si vypůjčuje z epické literatury některé formální prostředky, především vyprávěcí formu a instanci vypravěče. Ve stati *Divadlo zábavné nebo naučné?* Z roku 1936 sám autor své pojetí divadla a dramatu jako komplexního obrazu světa popisuje následovně:

„Dosavadní drama tento okolní svět ovšem už ukázalo, ne však jako samostatnou složku, nýbrž jen z hlediska ústřední postavy dramatu. Vystal z toho, jak na něj hrdina reagoval. /.../ Ale v epickém divadle měl se teď okolní svět objevit samostatně.

Jeviště začalo vyprávět. Spolu se čtvrtou stěnou nechyběl už vypravěč. /.../

Tím, že „pozadí“ vstoupilo do popředí, bylo jednání lidí vystaveno kritice. Ukázalo se chybné jednání i jednání správné. /.../ Divadlo stalo se záležitostí filosofů, ovšem takových filosofů, kteří si přáli svět nejen vysvětlovat, nýbrž i změnit.“⁴⁹

Kromě společenské angažovanosti svého divadla Brecht zdůrazňoval jeho didaktickou, takřka vědecky exaktní polohu. Sám autor ostatně svůj model divadla často označoval jako „*divadlo vědeckého věku*“ nebo „*dialektické divadlo*“.

Brechtovské divadlo však neformovala pouze nepříznivá společenská a politická situace. Dalším podnětem pro vytvoření nové podoby divadla byla Brechtova nespokojenost s estetickou úrovní tehdejší divadelní produkce: „*Falešné obrazy společenského života na jevištích, včetně inscenací tak zvaného naturalismu, přiměly toto [epické] divadlo k volání po obrazech vědecky exaktních, a nechutný kulinarismus bezduchých pastev pro oči a pro duše přiměl je k volání po krásné logice násobilky. Toto divadlo pohrdlivě*

⁴⁹ BRECHT, B., *Myšlenky*, s. 31-32

*odmítlo kult krásna, pěstovaný spolu s nechutí k učení a s opovržením vůči všemu užitečnému – zvláště proto, že už se nic krásného nevytvářelo.*⁵⁰ Impulsy k vytvoření nové divadelní formy tedy zdaleka nezůstaly pouze v rovině společenské.⁵¹

Brechtův případ je do jisté míry analogický se situací nové generace německých dramatiků: i tyto autory, mezi něž patří také Roland Schimmelpfennig, podnítila přezrálost jedné dramatické formy k tvoření forem nových. Podobně jako pro Brechta je i pro tyto autory charakteristická víra v mimetické schopnosti divadla. Schopnost divadla vypovídat o skutečnosti a potažmo ji také formovat se pro ně rovněž stává nejdůležitějším zřetelem při tvorbě textů. I pro Brechta je realita hlavním impulzem tvorby.

Úzký vztah mezi zobrazovaným a realitou staví do centra epických dramát fabuli. Brecht v *Malém Organon pro divadlo* o této základní dramatické kategorii píše: *„Na „fabuli“ záleží vše, ona je srdcem divadelního představení. Neboť z toho, co se děje mezi lidmi, dostávají lidé přece vše, o čem lze diskutovat, co lze změnit. /.../ Velkým smyslem divadla je „fabule“, celková kompozice všech gestických procesů, obsahující sdělení a impulsy, z nichž má publiku plynout pobavení.*⁵² Důraz na fabuli je rovněž spojnicí Brechtovy dramatiky s texty nové vlny německých autorů. Z citátu je také patrné, že Brecht přikládal neobyčejný význam vzájemnému jednání postav a jejich vztahům, tedy tomu *„co se děje mezi lidmi“*. Základní dramatické kategorie zůstávají v ohnisku Brechtova zájmu. Postavy epického divadla charakterizují jejich činy, autor rezignuje na realistickou povahovou drobnokresbu a motivování činů postav pouze jejich charakterem. Člověk je v Brechtových hrách formován především svým postavením ve společnosti a dobovými poměry.

⁵⁰ BRECHT, B., *Malé Organon pro divadlo*, s. 87-88

⁵¹ Peter Szondi ve své knize *Teória modernej drámy* dokonce označuje Brechtovo epické divadlo za jeden z pokusů o řešení krize klasické dramatické formy, jež se začala projevovat už koncem 19. století v dílech Ibsena, Strindberga či Čechova. Průvodním jevem této krize podle Szondiho je, že do dramát pronikají epické prvky. (viz SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. 180 s.)

⁵² BRECHT, B., *Malé Organon pro divadlo*, s. 115

Brecht si zároveň uvědomuje, že vytyčených vizionářských cílů nelze dosáhnout dosavadními uměleckými prostředky, a proto hledá nové postupy. Nejznámějším z nich je takzvaný zcizovací efekt (Verfremdungseffekt, V-effekt, efekt Z). Aby mohlo divadlo účinně vypovídat o skutečnosti, je nutné, aby si divák uvědomil jeho vztah k realitě. Recipient by se měl dokázat zamyslet nad důsledky chování postav či nad příčinami, které k takovému chování vedou – a těmito příčinami jsou míněny spíše společenské, politické a ekonomické poměry než charakter postav. Podstatné je, aby diváci přestali vše odehrávající se před nimi na jevišti pozorovat jako cosi samozřejmého, co důvěrně znají, co tak prostě je a nedá se změnit. Také se nesmějí nechat uchvátit pompézností a efektností produkce, protože by pak, vtaženi do děje, zapomněli během představení kriticky uvažovat. Jak píše o zcizovacím efektu Brecht:

„Je to, stručně řečeno, technika, s níž je možno dát znázorňovaným vztahům mezi lidmi ráz něčeho, co je nápadné, co potřebuje vysvětlení, co není samozřejmé, co není prostě přirozené. Cílem efektu je umožnit divákovi plodnou kritiku ze společenského hlediska.“⁵³

Pokud se věci zobrazované na jevišti zcizí pomocí V-Effektu, divák bude uveden v údiv, a tedy se nad tím, co vidí, pozastaví, zamyslí se. Také upozadí své emocionální reakce, nebude slepě soucítit s postavami, nenechá se unášet dějem bezmyšlenkovitě kupředu. Stane se co možná nejobektivnějším ve svých soudech a bude schopen zaujmout kritické stanovisko k dějům předváděným herci. Mezi postupy zcizení patří například použití songů, projekcí, promítání titulků shrnujících obsah výstupů, tabule s nápisy (např. Nečumte tak romanticky!), přiznané autorství hry a jmenování sebe jako autora (tedy postupy připomínající, že jsme pouze na divadle), historizace událostí nebo přenesení děje do exotického prostředí (divákovi tak nebude prostředí důvěrně známé, dění bude vnímat z jiné perspektivy, což mu umožní získat odstup od pozorovaného), atd. Využití určité estetické metody u Brechta zpravidla bývalo opodstatněno rovněž její mimoestetickou funkcí. Brecht hojně

⁵³ Ze stati *Pouliční scéna /základní model scény epického divadla/* Podle autorova údaje napsáno v roce 1940, poprvé uveřejněno roku 1950. In: BRECHT, B., *Myšlenky*, s. 56

využíval zcizovací efekt především proto, že tato metoda pomáhá nést společensko-kritické a politické sdělení dramatu a divadla.⁵⁴

Efektivním zprostředkovatelem zcizení byl pro Brechta také herec. Inspirován čínským hereckým uměním Brecht po svých hercích žádal, aby se nesnažili vytvářet čtvrtou stěnu, naopak se měli otevřeně obracet k publiku, komunikovat s ním. Dále by se podle něj herec neměl do postavy zcela přetělesnit v Stanislavského duchu, naopak si má od postavy udržet určitou distanci.⁵⁵ Pro epického herce je nezbytné, aby si uchoval kritický odstup od zobrazovaného, zaujal ke své postavě i zobrazovaným událostem názor, který svou hrou dává najevo. Na modelovém příkladu tzv. *Pouliční scény*⁵⁶ přirovnává Brecht herce k člověku, který jakožto očitý svědek dopravní nehody demonstruje ostatním, jak k neštěstí došlo. O emocionálním prožitku takového demonstrátora říká:

*„Pouliční demonstrátor má bezpochyby „prožitek“ za sebou, ale přece neusiluje o to, aby ze svého demonstrovaného výjevu udělal „prožitek diváků“.*⁵⁷

⁵⁴ Zdeněk Hořínek ve své studii *Dvojí model epického divadla (Brecht – Claudel)* upozorňuje na ideologické zatížení brechtovského zcizení: *„Závažnější je však to, co je v pozadí metody zcizování: je to autor – manipulátor, který své metody používá k tomu, aby divákovi imputoval svůj výklad a své hodnocení světa. Ať už tak Brecht činí přímo a výslovně (nejen v naučných hrách, ale i např. v Kavkazském křídovém kruhu), nebo účinněji nepřímo (v hrách vrcholných), vždy míří zcizováním ke konečnému poznání (danému však už ve východisku tvorby), že svět není v pořádku, že příčiny tohoto nepořádku třeba hledat v třídních rozporech a že proto společenské poměry musejí být změněny odstraněním těchto poměrů, což konkrétně znamená: komunistickou revolucí.“*⁵⁴ (HOŘÍNEK, Z., *Dvojí model epického divadla (Brecht – Claudel)*, s. 47)

⁵⁵ Martina Musilová ve své publikaci *Fauefekt* upozorňuje, že takový herecký odstup ale *„není odděleností. Teprve odstup od zobrazovaného navozuje vztah k zobrazovanému.“* (MUSILOVÁ, M., *Fauefekt*, s. 41)

⁵⁶ Brecht ji označuje za příklad nejprimitivnějšího epického divadla

⁵⁷ Ze stati *Pouliční scéna /základní model scény epického divadla/* Podle autorova údaje napsáno v roce 1940, poprvé uveřejněno roku 1950, in: BRECHT, B., *Myšlenky*, s. 52

Dále Brecht zdůrazňuje, že demonstrátor se nesnaží u přihlížejících navodit dojem, že vše, co dělá, se odehrává teď a tady úplně poprvé. Naopak dává svou hrou najevo, že pouze opakuje, zpřítomňuje něco, co se už událo.⁵⁸ V důsledku to podle Brechta znamená, že, „vypadl jeden hlavní znak obvyklého divadla: vytváření iluze.“⁵⁹ Antiiluzivnost je stěžejním znakem estetiky epického divadla. Brecht pomocí zcizujícího efektu opakovaně obrací divákovu pozornost k samotnému divadelnímu procesu, čímž se nechalo inspirovat postdramatické divadlo, které antiiluzivní funkci V-Effektu dohnalo do krajnosti.

Brecht ve svých hrách a režii sledoval naprosto odlišné funkce divadla než tzv. aristotelské divadlo (Brechtův pojem označující klasické „dramatické“ divadlo své doby): didaktickou, společensko – kritickou a apelativní. I takovouto cestou však dokázal zformovat ojedinělou divadelní poetiku, která nepostrádá kvality umělecko-estetické. Jak naznačuje Zdeněk Hořínek:

„Z pozadí brechtovského zcizování vykukuje ideologie. Jí se jistě obsah a rozsah brechtovského světa nevyčerpává. Na to byl Brecht příliš velkým umělcem. Brechtovské divadlo v sobě od okamžiku, kdy přijalo marxismus jako ideovou platformu, skrývá rozpor, obsažený v samotném praktikovaném marxismu: rozpor mezi dialektickou metodou a komunistickou ideologií, která je svou podstatou nedialektická, ba protidialektická.“⁶⁰

Na závěr této kapitoly je však nutné zdůraznit, že Brechtův model je pouze jednou z možných modifikací epického divadla, pravděpodobně však tou

⁵⁸ Martina Musilová pojmenovává dvojí rovinu hry demonstrátora takto: „V demonstraci jde o událost (CO), o předmět zobrazení, a zároveň o vztah k ní (JAK), jakým způsobem je zobrazována. Stejně se v dvojím čase ocitá demonstrátor. Jako demonstrátor veřejně vystupuje, je v situaci teď a tady před diváky, a zároveň při citaci, názorné ukázce jednání účastníků nehody, musí toto jednání zpřítomnit nápodobou, být demonstrovánou postavou, vzít na sebe roli a alespoň částečně se přetělesnit. V demonstraci se tedy vyskytují oba zobrazovací principy – vyprávění a jednání postav.“ (MUSILOVÁ, M., *Faufekt*, s. 41- 42)

⁵⁹ Ze stati *Pouliční scéna /základní model scény epického divadla/*, in: BRECHT, B., *Myšlenky*, s. 51

⁶⁰ HOŘÍNEK, Z., *Dvojí model epického divadla (Brecht – Claudel)*, s. 44 - 45

nejslavnější, nejucelenější a nejsystematičtější. Zdeněk Hořínek na úvod své studie *Dvojí model epického divadla*, v níž porovnává brechtovský model epického divadla s claudelovským, poznamenává:

„Různé modifikace nebo alespoň prvky epičnosti lze nacházet ve světovém divadle a dramatu už od řecké tragédie, která nejen hrála jednání lidí v situacích, ale též vyprávěla mýty, používajíc při tom epických výrazových prostředků (vyprávění v prolozích a epilozích, zprávy poslů, výpovědi svědků apod.). Bytostně epický charakter měly středověké mystérie, jejichž děj se nerozvíjel kolem jedné ústřední dramatické situace, ale probíhal v řetězově navazujících událostech a epizodách, přímo čerpaných z epických předloh Starého a Nového zákona. /.../

*Tendence k epičnosti jsou ve světovém divadle a dramatu stálým zdrojem neklidu. Nepramení totiž jenom z charakteru dramatických látek, které se těžko dají sevřít do pevného dramatického tvaru (objevují se vždy tam, kde je snaha pojímat lidský úděl v širších souvislostech historických), ale i z odporu k příliš svazujícím normám (jak je postulují Aristotela dogmatizující renesanční a zejména klasicistické teorie dramatu, prodlužující svou životnost ještě v 19. a 20. století v příručkách typu *Technika dramatu* Gustava Freytaga nebo naše domácí *Drama i jeho svět* Franka Tetauera).*

Tendence k epičnosti jsou zřejmé a v tomto smyslu teoreticky neproblematické. Problematický je pojem epického divadla, který lze smysluplně vymežit teprve ex post zobecněním určitých epických tendencí a tedy s platností pouze pro určitý model epického divadla.⁶¹

K Schimmelpfennigově tvorbě proto budu přistupovat s vědomím toho, že Brechtovo epické divadlo není jediným existujícím modelem epického divadla, a tudíž ani nemůže plně vyčerpat všechny možnosti využití epických

⁶¹ HOŘÍNEK, Z., *Dvojí model epického divadla* (Brecht – Claudel), s. 44 - 45

postupů⁶². Na základě analýz Schimmelpfennigových her *Arabská noc* a *Zlatý drak* se v následujících kapitolách pokusím popsat, jaké rozdíly i styčné body lze nalézt v Schimmelpfennigově a Brechtově autorském využití epických principů, a budu tak směřovat k pojmenování specifík Schimmelpfennigovy potenciální formy epického divadla. Nachází Schimmelpfennig jiné epické postupy než Brecht? Využívá epické postupy již osvojené Brechtem k jiným estetickým účelům? Dále se budu snažit odpovědět na otázku, jak postupy epického divadla ovlivňují celkovou poetiku Schimmelpfennigových her. Zároveň se zaměřím také na posun ve využití těchto postupů, který je porovnáním starší *Arabské noci* se *Zlatým drakem* patrný.

⁶² Podle Petera Szondiho ostatně pojem epický „označuje společnou štrukturálnu črtu eposu, poviedky, románu a iných druhov, totiž prítomnosť toho, čo sa nazýva „subjektom epickej formy“ alebo „epickým subjektom“ („das epische Ich).“ Tento pojem má tedy mnohem větší rozpětí, než jaké mu vtiskl Bertolt Brecht ve svém divadelním modelu. (viz SZONDI, P., *Teória modernej drámy*, s. 11 – 12)

5. ANALÝZA EPICKÝCH PRINCIPŮ A POSTUPŮ V SCHIMMELPFENNIGOVÝCH HRÁCH

5.1 Arabská noc

Hlavním dějištěm *Arabské noci* je panelový dům na německém sídlišti a hrdiny se stává pětice tamních obyvatel. Tito zcela obyčejní lidé vedou své každodenní stereotypní životy - dokud se jednoho večera v sedmém patře domu nezačne tajemně ztrácet voda. Magie prosakuje na povrch, do moderního světa pronikají tajemná kouzla ze snových říší a políbení jedné spící ženy náhle může mít nedozírné následky. Ty brzy pocítí tři mužští hrdinové, kteří jsou toho večera nevysvětlitelně přitahováni k spící Františce ze sedmého patra. Každý této Šípkové Růžence snící o životě v Šejkově harému bezděčně vtiskne polibek, čímž spustí vlnu racionálně neuchopitelných událostí. Karpatis se ocitá jako orientální džin uvězněn v láhvi od koňaku, která se i s ním zřítí z balkónu na zem. Ani Kalila, přítel Františčinu arabské spolubydlící Fatimy, pohádkově šťastný konec nečeká. Fatima jej přistihne, jak se líbá s Františkou a chce jej v šoku zabít. Kalil se dá na útěk, sexuchtivé nájemnice dravé jako vlčice jej však vtahují do svých bytů a nakonec ho jeho žárlivá přítelkyně skutečně probodne. Domovník Lomeier musí vykonat cestu pouští za sebepoznáním a láskou, kterou překvapivě nalézá právě u Františky. Alespoň tento pár tak nachází štěstí, jeho pohádkové trvání „až do smrti“ je však poněkud zpochybněno osudy ostatních.

Autor dramatem připomíná, že současná západní společnost se naučila redukovat svět pouze na jeho racionálně uchopitelnou stránku a ve své pragmatické filozofii pomíjí obtížněji uchopitelné - a pochopitelné - aspekty své existence. Člověk ale není pouze racionální bytostí, z velké části je ovlivňován také nevědomím, intuicí, vášněmi a pudy. Žádné výtoky moderní civilizace přitom nedokážou ovlivnit moc náhody, kterou lze nazývat také osudem. Ne nadarmo Schimmelpfennig v dramatu propojuje naši kulturu s východem, kde mají iracionalita, metafyzické síly, mýty a pohádky stále své místo. Fantastické události *Arabské noci* ukazují, jak tenká hranice dělí profánní život sestávající z každodenních banalit od skutečně naplněné

existence. A prostředkem, který je tuto hranici schopný překročit, přispět k lidskému sebepoznání, je podle Schimmelpfenniga fantazie.⁶³

5.1.1 Vyprávěcí forma zcizovací i obrazotvorná

Právě diváckou fantazii autor umně podněcuje obrazotvornou vyprávěcí formou replik, která zároveň přispívá k vytvoření sugestivní atmosféry pohádek. Většinu textu totiž tvoří vnitřní monology pětice hrdinů. Postavy zpravidla hovoří samy k sobě, autor zachycuje nepřetržitý proud jejich myšlenek, který někdy přerušuje skutečný dialog – to když dochází k interakci více postav. Odpovědi druhých hrdinů v duchu někdy ještě okomentuje, hlavou mu během dialogu probleskují postřehy – a divák to vše slyší. Má tak pocit, že nahlíží přímo do mysli pěti lidí a je jim schopen číst myšlenky.⁶⁴ Postavy pravidelně popisují, co se právě děje a kde se nacházejí, čímž dochází k začlenění scénických poznámek přímo do hlavního textu⁶⁵. Vedle banálních každodenních postřehů a popisů smyslových vjemů proudem slov probleskují také niterná přání, fragmenty vzpomínek či snové vize. Forma vnitřních monologů upozorňuje na další téma hry, osamělost dnešního člověka, jehož citová uzavřenost ústí v neschopnost naslouchat ostatním, vést naplněný

⁶³ Jak se vyjadřuje sám Schimmelpfennig v rozhovoru s Andreasem Beckem: „Člověk dostane realitu pod kontrolu teprve tehdy, když ji zlomí fantazií. A divadlo opouští – díky Bohu – realitu pokaždé. Otázkou je, nakolik je nutné se od reality vzdálit, abychom ji dokázali vnímat. Pouhý popis reality pro mne funguje jedině, když dospěje až ke groteskní dimenzi. Plačtivosti je ovšem dle mého názoru v každém případě potřeba se vyhnout.“ (BECK, A., Divadlo nepotřebuje žádný romantismus, s. 39)

⁶⁴ Christine Laudahn upozorňuje, že monology v *Arabské noci* připomínají samomluvu: „Schimmelpfennigovy texty se vyznačují častým využitím epických sdělných prostředků. Z aktérů jeho her se často stávají vyprávěči. Jde o osamělé, do nitra se obracející vyprávění, které má rysy samomluvy.“ (LAUDAHN, Ch., *Zwischen Postdramatik und Dramatik*, s. 180)

⁶⁵ I Brecht především během zkoušek herce vybízel, aby své repliky uvozovali scénickými poznámkami – přímá řeč a věcná scénická poznámka se navzájem odcizují.

vztah s jiným člověkem.⁶⁶ Izolované vnitřní hovory se kolem sebe spirálovitě vinou, jedna událost je zobrazována z více pohledů – a z této komplikované myšlenkové pavučiny si čtenář musí složit děj dramatu.⁶⁷ Ten nahlížíme jakoby rozostřeně, přes závoj tajemství, což kromě vyprávěcích monologů způsobuje i nenápadná surrealistická snovost událostí a jejich zvláštní časová neuchopitelnost.

Vyprávěcí forma patří k nejvýraznějším epickým prvkům *Arabské noci*, v návaznosti na její využití se v textu objevují i další prvky epického divadla.⁶⁸ Jak dále doložím, právě vyprávěcí forma je hnacím motorem zcizení v této hře, umožňuje tedy zároveň zachování diváckého odstupu.⁶⁹ Christine Laudahn podotýká:

⁶⁶ Také v Brechtových hrách forma hry často odráží její ústřední téma. Modelovým příkladem je podobenství *Muž jako muž*. Drama je tvořeno sledem jasně vypointovaných scén, které schematicky, tudíž velice názorně, zobrazují pokaždé jednu fázi proměny nakládače Galy Gaye v chladnokrevného vojáka, který se stane „vražednou mašinou“ armády.

⁶⁷ Schimmelpfennig tudíž, podobně jako Brecht, neustále stimuluje divácké uvažování – publiku není dovoleno jen bezmyšlenkovitě přijímat přehledný, lineárně se odvíjející děj.

⁶⁸ I Christine Laudahn ve své dizertační práci upozorňuje, že Schimmelpfennig „používá celý repertoár epizačních technik, k nimž patří zavedení vyprávěčské instance přímo se účastnící děje nebo ději nadřazené, začlenění informativních odboček, dále také chórické pasáže a písně i montáž pohádek a básní.“ (LAUDAHN, Ch. *Zwischen Postdramatik und Dramatik*, s. 163)

⁶⁹ Rozsáhlé epické monology se rovněž objevují v Brechtových dramatických textech. Postava v nich často popisuje děj i své jednání, někdy z časového odstupu. Monologické vyprávěcí pasáže v Brechtových hrách umožňují ukázat rozdíl mezi tím, jak se postava sebereprezentuje, a tím, jaký názor na ni má herec. Tyto monology jsou zároveň určeny publiku, přímým kontaktem s divákem tudíž dochází k narušení čtvrté stěny, k upozornění na realitu divadelního představení. Podobně fungují songy, které herci častokrát umožňují vystoupit z postavy úplně, protože jsou s dějem i postavami svázány spíše volně, především pak tematicky.

„Divák není konfrontován přímo se zobrazovaným, jak je zvykem dramatického divadla, dění se mu naopak prezentuje subjektivně vlivem zúžené perspektivy, a tedy filmovým způsobem.“

Transformací tradičního dramatického dialogu do vyprávění se Schimmelpfennig do jisté míry zříká základního dramatického prostředku, totiž přímého a iluzivního zobrazování jednání postav prostřednictvím hry herců.⁷⁰ Postavy vlastně bezprostředně nejednají, pouze popisují, co se právě děje, referují o probíhajících událostech, o svých činech. Recipientovi pak připadá, že postava si zachovává od svého jednání jistý odstup – jako by se mezi ní a jejími činy neustále vznášela vrstva dojmů, hodnotících postřehů a věcných popisů. Schimmelpfennig se záměrně vyhýbá přímému pojmenování duševních pocitů postav a zaměřuje se spíše na věcné komentáře a vnějškové popisy tělesných stavů a smyslových vjemů. Přestože Karpatí na konci hry dobře ví, že v momentu spadnutí lahve na zem zemře, omezují se jeho komentáře během pádu ze 7. patra pouze na věcné postřehy typu: *„Šesté patro. Na balkóně žena, která vyje na měsíc. Dlažba se na mne řítí. Zároveň se to všechno děje velmi pomalu.“*⁷¹ Divák se tudíž nemůže příliš ztotožnit s pocity hrdinů, získává odstup od zobrazovaného. Ve svých monolozích se postavy navzájem popisují a hodnotí, realita viděná různými očima se však pokaždé trochu liší. Tato pluralita náhledů diváka vybízí k zaujmutí vlastního stanoviska, k hledání objektivnější pravdy, je mu umožněno konfrontovat svůj pohled na věc s výpověďmi všech postav.⁷²

⁷⁰ Christine Laudahn o tomto fenoménu většiny Schimmelpfennigových dramát píše: *„Zas a znovu pozastavují plynutí děje vložené narativní pasáže, ve kterých se ozývá vypravěčský hlas stojící vně vnitřní roviny hry. Nebo se vypravěčem stávají přímo postavy. Epické vyprávění nahrazuje jednání, monolog dialog. Z dějů na jevišti se stávají předměty vyprávění. Tak je oslaben význam dvou nejdůležitějších kategorií dramatu, totiž jednání a dialogu, aniž by však v postdramatickém smyslu zcela přišly o moc. Drama se epizuje.“* (LAUDAHN, Ch., *Zwischen Postdramatik und Dramatik*, s. 195)

⁷¹ SCHIMMELPFENNIG, R., *Arabská noc*, s. 189 - 190

⁷² Tuto metodu střetávání různých (světo)názorů hojně využívá i Brecht. Příkladem může být například jeho vrcholná hra *Matka Kuráž a její děti*. V textu se postupně

Vyprávěcí formu textu podtrhují některé delší monologické pasáže, které působí, jako by je autor převzal z pohádek Tisíce a jedné noci. Takovou pasáží je například Františčin výše zmíněný sen či Lomeierovo putování pouští. Silná epičnost těchto pasáží Schimmelpfennigovo drama přibližuje k epickým žánrům literatury. Navíc mají tyto sekvence účinek, jenž Brecht sleduje u zcizujícího efektu – ozvláštňují realitu, vytrhují ji z každodenních souvislostí, a umožňují tak divákovi zadívat se na důvěrně známou skutečnost z jiného úhlu. Vedle magických událostí už se každodenní existence postav nezdá tak samozřejmá, sen se zdá reálnější než skutečnost, a to hlavně proto, že právě fantastický a pestrobarevný svět snů a pohádek, nikoliv šedá realita, poskytuje postavám možnost sebepoznání a naplnění. Právě prostřednictvím pohádkových pasáží divák pocítí autorovu kritiku přízemního a zmechanizovaného života moderního člověka.⁷³

5.1.2 Rozvolněný časoprostorový rámec textu

Vcítění diváka zabraňuje také simultánní výstavba textu, která zároveň umožňuje systematické narušení divadelní iluze. Divák nesleduje sevřený, jednotami místa, času a děje striktně ohraničený příběh, jehož děj žene kauzalita jednání kupředu. *Arabská noc* popírá jednotu místa, v jedné chvíli autor nechává promlouvat postavy nacházející se na několika místech zároveň – Karpati je zprvu v protějším domě, Františka v koupelně, Fatima v obýváku,

několik postav vyjadřuje ke smyslu války, objeví se tak nesčetně názorů pro i proti, rozporuplnost těchto náhledů se pak nejmarkantněji střetává v hlavní postavě, která svým živobytím válku podporuje, přestože ji postupně připraví o všechny děti.

⁷³ V rozhovoru s Andreasem Beckem Schimmelpfennig říká: „Tato jen tak si vegetující lékařská asistentka, sexuálně frustrovaný domovník – to všechno jsou postavy, které by člověk mohl vytvořit a napsat i v souřadnicích společenského dramatu. A to v té hře [Arabské noci] také zaznívá, jenže prostřednictvím fantastických prvků jsou postavy zároveň konfrontovány s věcmi, které jaksí nespádají do jejich životního stylu. Na základě střetu, který tím vzniká, nabývá vlastní jádro, smutek sídliště, teprve potřebnou ostrost. Ale ta hra není plačtivá, udržuje si vtip, tempo, lehkost – a přesto, jak doufám, způsobuje i bolest.“ (BECK, A., Divadlo nepotřebuje žádný romantismus, s. 35)

Lomeier na chodbě a Kalil se pohybuje kdesi ve městě, jelikož jede na motorce za Fatimou. I ve chvílích, kdy dochází k interakci dvou a více postav, přerušují jejich rozmluvu neustále postřehy dalších hrdinů, kteří se zrovna nacházejí někde jinde. Takže zatímco Fatima hovoří se svou spolubydlící Františkou, Lomeier vypočítává během sestupu po schodech patra a Kalil ve svém bytě v úplně jiném domě netrpělivě čeká na telefon od své přítelkyně. Po odchodu Františky do sprchy se přidává i hlas Karpatiho, který koupající se dívku odnaproti zahlédne otevřeným oknem. Jedna dílčí dějová linie je tak neustále přerušována dalšími, což neumožňuje divákovi nechat se nadlouho pohltit jednou scénou, či spíše jedním monologickým proudem.

O výstupech či scénách se totiž nedá dost dobře mluvit, *Arabská noc* má podobu jednoho dlouhého slovního proudu, autor hru nedělí na scény a nechává text volně plynout. Jednota času zůstává v podstatě zachována, jelikož se příběh odehraje během jediné noci, ale autor nechává paralelně ožít také vzpomínky postav⁷⁴, což časový rámeček poněkud rozvolňuje. Přesto se Schimmelpfennigovi daří nalézt jednotící princip všeho dění, kterým je panelový dům, v jehož sedmém patře ožívá zdroj magie. Téměř všechna dílčí dějiště i nespočet fantastických událostí tak autor uzavírá pod jedinou střechu, což hře propůjčuje sevřenost i kauzální nevyhnutelnost klasicky vystavěných dramát.

Zasazením děje do mnohapatrového panelového domu autor hře zároveň dodává určitý společensko-kritický rozměr. V rámci jedné stavby se setkávají lidé zastupující celé společenské spektrum, obyvatelé odlišných národností a náboženství, lidé různě movití a vzdělaní, v neposlední řadě pak různě staří. V *Arabské noci* se nicméně Schimmelpfennig těchto sociálních rozdílů spíše zříká,

⁷⁴ Františka například ve snu vzpomíná na své dětství a na dovolenou v Turecku, během níž se ztratila v istanbulském bazaru. Tato vzpomínka se prolíná s fantazií snu, který ztrátu malé holčičky v bazaru posouvá do pohádkové roviny: malou Františku unese Šejk do pouštního města, zamiluje si ji a už jako dospělou se jí rozhodne pojmout za manželku. Jeho první žena však dívku v den svatby ze žárlivosti prokleje. Lomeier bezděky vzpomíná na svou bývalou manželku, především pak na její kritické a urážlivé poznámky. Kalil zase rekapituluje svůj zacyklený vztahový život vyznačující se kontrastem naděje zamilovaných začátků a bezútěšnosti rozchodů.

využívá především možnosti zobrazit postavy v soukromí, u sebe doma, kde mizí veškerá společenská přetvářka a hrdinové se chovají přirozeně, „bez cenzury“. Slovy Christine Laudahn:

„Prostorová koncepce Arabské noci odhaluje, že člověka z velké části formují poměry, ve kterých žije. Jako kdysi Brecht předvádí i Schimmelpfennig před zraky diváka dialektiku člověka, která podle Brechta spočívá v tom, že člověk je jednak produktem těchto poměrů, na druhé straně je v jeho moci jejich uspořádání změnit.“⁷⁵

Vyprávěcí forma se i vzhledem ke komplikované prostorové i časové koncepci textu opět ukazuje jako stěžejní autorský postup, jelikož Schimmelpfennigovi umožňuje vystavět text simultánně, aniž by došlo ke ztrátě souvislostí. Postavy ve svých monolozích pravidelně popisují, kde se nacházejí a podobně, což recipientovi pomáhá v orientaci.⁷⁶

Brecht ve svých hrách ještě simultaneitu, tedy typický prostředek postdramatického divadla, výrazně nepoužívá, přestože jednotu času a místa také nedodržuje. Aby zachytil co nejširší a nejkomplexnější výsek historie, využívá časových skoků spojených s častými změnami dějiště, avšak děj postupuje zpravidla lineárně kupředu. Simultaneitu podobně jako Piscator využívá spíše ve svých inscenacích, na jednom jevišti například zobrazuje více dějišť, mezi kterými filmově „přepíná“.

I Schimmelpfennig simultaneitu používá filmovým způsobem, o čemž svědčí časté střihy mezi jednotlivými vyprávěči a tedy i různými dějišti, zaostření na detail prostřednictvím popisů postav či schopnost vytvořit dojem slow-motion záběru. Toho dosahuje Schimmelpfennig opakováním jedné a té samé skutečnosti ústy více postav a také přerušováním, zpomalováním průběhu

⁷⁵ LAUDAHN, Ch., *Zwischen Postdramatik und Dramatik*, s. 109

⁷⁶ Této funkce vyprávěcí formy si všímá také Christine Laudahn: *„K rozbití časového kontinua autor s oblibou využívá epizační techniky. Důvodem pro časté použití epických struktur je roztříštění děje, času a prostoru, což úzce souvisí s tím, že se autor vzdává tří jednot. Zatímco v klasickém dramatu zajišťují jednotu děje, místa a času soudržnost a koherenci scén, Schimmelpfennig svěřuje tento úkol vyprávěcím postavám.“* (Tamtéž, s. 19)

jedné „scény“ replikami z jiné dějové linie. Vyvolání efektu slow-motion zároveň dodává hře snovou atmosféru, která je charakteristická právě svou „zpomaleností“. Zřetelně to ukazuje například již výše zmíněná sekvence s Kalilem padajícím v lahvi. Ve stejném okamžiku se zároveň schyluje k polibku Františky a Lomeiera a Fatimině pomstě na Kalilovi:

KARPATI: *Šesté patro. Na balkoně žena, která vyje na měsíc. Dlažba se na mne řítí. Zároveň se to děje velmi pomalu.*

LOMEIER: *Stojí těsně vedle mě.*

Františka: *Stojím těsně u něho.*

FATIMA: *Stojím za nimi. Oni mě nevidí.*

KARPATI: *Páté patro. Na balkoně žena, která skučí na měsíc. Světla v oknech se mění v pruhy.*

LOMEIER: *Netroufám si ani dýchat.*

FRANTIŠKA: *Kladu jeho ruce opatrně na jeho hrud'*

KALIL: *Kuchyňské hodiny tikají. Na dvířkách chladničky barevné magnety.*

FATIMA: *Vrážím mu nůž do zad.*

KALIL: *Ona křičí. Co je to? Krev na jejím obličeji.*

KARPATI: *Čtvrté patro. Nějaká žena bodá muže. Krev na okenní tabulce.*

LOMEIER: *Ona mě líbá.*

FRANTIŠKA: *On mě líbá.*⁷⁷

Dialektika filmové a divadelní estetiky může být také považována za prostředek zcizovacího efektu, jelikož diváka konfrontuje s nezvyklou přítomností cizorodého média v rámci média divadelního.

5.1.3 Antiiluzivnost hry jako zásadní podmínka divácké recepce

V neposlední řadě Schimmelpfennig prostřednictvím vyprávěcí formy textu umožňuje navázat herci přímý vztah s publikem – vyprávění je ze své podstaty určeno recipientovi, v tomto případě divákovi, podobně jako je románové vyprávění určeno čtenáři. Navozením komunikačního vztahu s publikem v rovině sdílení tak herci programově narušují čtvrtou stěnu a

⁷⁷ SCHIMMELPFENNIG, R., *Arabská noc*, s. 189 - 190

aktivizují diváka. Sice jej přímo neoslovují jako brechtovští herci (např. na konci *Dobrého člověka ze Sečuanu*), zato divákovi sdělují postřehy svých postav neustále.

Brechtovy hry jsou oproti *Arabské noci* tvořeny převážně dialogem, který má vždy ze své podstaty iluzivní charakter. Brecht tudíž divadelní iluzi narušuje mnohem systematictěji a častěji než Schimmelpfennig širokou škálou zcizovacích prostředků, jež byly popsány v kapitole o epickém divadle. Kontinuální, avšak mnohem méně invazivní zcizení v *Arabské noci* zajišťuje právě její důsledná vyprávěcí forma, která divákovi neustále připomíná realitu divadelního procesu: vždyť postava, která o sobě referuje, mnohem více odhaluje herce než postava jednající.

Antiiluzivnost hry tkví také v jejím fascinujícím inscenačním paradoxu. K předvedení *Arabské noci* na jevišti totiž i přes její neobyčejnou vizuální bohatost stačí pouze pětice herců a holé jeviště – víc není potřeba, jelikož všechny informace jsou integrovány už v replikách postav. Schimmelpfennig si uvědomuje, že tato vlastnost může inscenační proces poměrně zkomplikovat. „*Ta hra toho od divadla žádá mnoho, lépe řečeno vlastně totální redukci při současné nutnosti přeci jen divadlo znovu vynalézat anebo dokazovat,*“ říká v rozhovoru a na poznámku Andree Becka, že „*kulisa slov vytváří jevištní realitu, bez iluzionismu*“, reaguje: „*Což je důvod, proč scénická čtení byla často zdařilejší než mnohá hotová inscenační řešení. Imaginace, fantazie jsou vždy silnější než iluze, než dokončený umělý svět.*“⁷⁸

Pouze proudem slov Schimmelpfennig rafinovaně stimuluje diváckou představivost a mezi řádky tak dokazuje, že lidé stále ještě nezapomněli používat fantazii, aby obohatili svou existenci, jen si už tuto potřebu neuvědomují tak palčivě jako kdysi. I nenápadná připomínka přitom postačí, aby znovu našli svůj smysl pro ireálnost, a úspěch hry nakonec dokládá, že takováto připomínka je i dnes vítána.

⁷⁸ BECK, A. Divadlo nepotřebuje žádný romantismus, s. 35-36

I přes kontinuální využití epických postupů a cílené zcizování vykazuje však *Arabská noc* díky svému závratnému tempu, pohádkové atmosféře podpořené vyprávěcí formou textu i fantastičností obrazů probouzených slovy nepopiratelnou tendencí diváka do děje vtáhnout. Hra si tak se čtenářem či divákem rafinovaně pohrává velice ojedinělým způsobem: láká jej do fascinujícího a přitažlivého pohádkového světa, zároveň však pomocí zcizení upozorňuje na to, že tak činí. Odhaluje tudíž autorský záměr poukázat na sílu fantazie a přeceňování racionality na úkor tajemných sil podvědomí a nadpřirozena. Divák podobně jako hrdinové hry získává jemný odstup člověka sledujícího ve snu odněkud seshora sebe sama – je schopen vnímat své reakce, a ocenit tak sílu fantazie.

„*Karpati křičí, Kalil křičí. Láhev padá z provaziště na jeviště a roztříští se.*“ Tak zní závěrečná scénická poznámka hry, jedna ze tří skutečně scénických poznámek nezačleněných do replik postav. Finálním připomenutím reality jeviště Schimmelpfennig s definitivní platností potvrzuje, že se nesnaží ukolébat diváka efektností iluzivních obrazů, ale spíše jej chce vymanit z ospalého zajetí každodenní skutečnosti. Na rozdíl od brechtovského divadla tak *Arabská noc* nepodněcuje lidskou racionalitu, analytický rozum diváka, ale naopak iracionální fantazii, na jejíž absenci v našich životech však zároveň s odstupem upozorňuje. Oba autory však spojuje snaha cíleně poukázat na nejpálčivější problémy své doby. *Arabská noc* zaujímá podobně jako Brechtovy hry kritický vztah ke skutečnosti, o jejíž změnu se zasazuje, ač v tomto případě mnohem nenápadněji, s jemnějším apelem na diváka.

5.2 Zlatý drak

Zlatý drak z roku 2009 se *Arabské noci* ze všech autorových her podobá nejnápadněji, a to po tematické i formální stránce. Při hlubším prozkoumání však lze nalézt změny v pojednání témat i ve formální podobě hry, které dobře ilustrují posun v autorově tvůrčí metodě.

Novější hra se také odehrává ve vícepatrovém domě situovaném zřejmě v některém německém městě. Postavami jsou opět obyvatelé tohoto domu nebo zaměstnanci Thajsko-čínsko-vietnamské rychlorestaurace *Zlatý drak* situované v přízemí. Toto místo je středobodem všeho dění: každý sem dříve

nebo později zavítá, aby se najedl, děj zde začíná a opět se sem pravidelně vrací. První scéna nás zavede do hlučné a stísněné kuchyně této restaurace, kde mezi syčícími hrnci a cinkajícím nádobím řve bolestí Mladý Číňan. Servírky proudí dovnitř a zase ven, volají na kuchaře nové objednávky – a mladíka nesnesitelně bolí zub.

Vzápětí nás autor přenese z neklidné atmosféry kuchyně o několik pater výš, na balkon bytu, kde se chystá vnučka sdělit dědečkovi důležitou novinu – je těhotná. Starý muž je však duchem nepřítomný, pozoruje svou překrásnou vnučku a roztrpčeně myslí na to, jak moc by chtěl být zase mladý. Později se dozvídáme, že stejně nešlo zrovna o šťastnou novinu – dívčin přítel si myslí, že jsou na dítě moc mladí, a vztah páru se proto rozpadá.

V domě ve stejné době dochází k dalšímu rozchodu: manžele rozeštvala nevěra partnerky a několik let společného soužití je v troskách. Setkáváme se také se dvěma letuškami, blondátou Ingou, která je single, a brunetou Evou. Ta chodí s o dost starším pilotem, nejedná se však o zrovna naplňující, perspektivní vztah. Eva svým přítelem, kterému přezdívá Barbie-Fucker, vlastně ve skutečnosti pohrdá, jak naznačuje ve svém monologu. Zároveň však přiznává, že by mnohem radši byla pilotem než obyčejnou letuškou...

Mezi scénami z života obyvatel domu jsou včleněny úryvky z bajky vyprávějící o Mravenci a Kobylce. O Mravenci, který celé léto shromažďoval zásoby na zimu, zatímco Kobylka celé léto jen muzicírovala, až nakonec přišla zima - a Kobylka neměla co jíst. Musela tedy prosit Mravence o pomoc... Tento příběh se zprvu zdá jako z jiného světa, ale postupně získává svůj zlověstný smysl, když jsou čtenáři představeny další postavy. Majitel krámků s potravinami vedle *Zlatého draka* u sebe v bytě drží mladou Asiatku. Křehká dívka nemá povolení k pobytu a muž jejího bezmocného postavení krutě využívá: prodává ji jako prostitutku. Téměř všechny mužské postavy, další Mravenci, se tak postupně octnou v komůrce křehké Kobylky, kde si na ní vybijí všechny své frustrace – ze stáří, z nechtěného těhotenství přítelkyně, z nevěry své manželky.

Jak již bylo řečeno, nejpravidelněji se autor vrací do kuchyně *Zlatého draka*, a příběh Číňana a jeho zubu se tak stává ústřední dějovou linií celé hry, záchytným bodem, který pomáhá divákovi určit časové rozpětí děje. Vše se odehraje v rámci jediného večera. Stříhy na Číňana řvoucího bolestí se v první půli hry refrénovitě opakují, dokud se kolegové nepokusí jeho utrpení sami

ulehčit. Do nemocnice jej totiž vzít nemohou, jelikož nemá povolení k pobytu. Zub mu tedy vytrhnou hasákem a nedopatřením jej katapultují do polévky určené blondaté letušce. Ta zakrvácené překvapení neodvrhne jako něco nechutného, uschová si zub do kabelky a po návratu domů si jej vkládá do úst, snad v podvědomé touze po alespoň nějakém spojení... Letuška je totiž single a schází jí jakýkoliv kontakt s jinou lidskou bytostí.

Oddělením zubu od těla se do reality vkrádá také nadpřirozeno, které však působí mnohem nepatříčněji a groteskněji než v *Arabské noci*. V díře po zubu, která nepřestává krváčet, se objeví Číňanova rodina, s kterou mladík před zraky kolegů dokonce komunikuje. Vzápětí mladík umírá, takže se zdá, že se s rodinou už nikdy nesetká. Kolegové jej zabaleného v koberci s výšivkou zlatého draka svrhnu do řeky a magie opět ožívá.

Mrtvý Číňan s diváky stále komunikuje a popisuje dlouhou cestu svého těla světovým vodstvem do Číny za rodinou. Ani smrt mu nakonec nezabránila, aby se vrátil domů. Rodině přiznává, že bohužel nenašel sestru, kterou se do Evropy vydal hledat- ale třeba se jí daří dobře. Divák ovšem ví, že opak je pravdou, všechny náznaky nasvědčují tomu, že pohřešovanou sestrou je zneužívaná Asiatka. I putování zubu odděleného od domovského těla dospěje ke konci: Inga zub vhodí do řeky za mrtvým Číňanem a on vmžiku zmizí, „*jako kdyby tu nikdy nebyl*“⁷⁹.

Schimmelpfennig tak podobně jako v *Arabské noci* upozorňuje, jak malou moc má člověk nad svým životem. Magická náhoda dokáže člověka vymazat ze světa tak nečekaně a nepozorovaně, že po sobě ani nestihne nic zanechat. Autor opět nechává interagovat kontrastní kulturu a životní filozofii západu a východu. Ve *Zlatém draku* se je však nesnaží propojit, ale naopak je ostře staví proti sobě. Ukazuje, že vlivem globalizace nelze vyostřené střetávání jiných kultur a životních filozofií zastavit. Na osudu čínských sourozenců dokládá, že z tohoto střetu podle jednostranných měřítek moderního člověka vychází vítězně západní společnost, neboť je vyspělejší, bohatší, a tedy celkově „lepší“. Tudíž si osobuje právo cizí kultury s jejich zvyky zcela pohlit – maximálně převezme exotickou kuchyni, jak autor dokládá umístěním děje do asijské restaurace.

⁷⁹ SCHIMMELPFENNIG, R., *Zlatý drak*, s. 45

Ani jeden ze sourozenců v lhostejném světě nenalézá štěstí, oba naopak přicházejí o svou důstojnost – nebo dokonce o život. Jejich sen o lepším životě se rozplývá. Čtenáři se prostřednictvím hry odhaluje, že z naší společnosti postupně mizí hodnoty jako láska a rodina, které se jinde ještě ctí; právě Mladý Číňan je ostatně jedinou postavou, která se nesobecky snaží o znovusjednocení rodiny. Vztahy ostatních postav ztroskotávají na jejich individualismu a sobeckosti. Nikdo z nich není schopen vyjít druhému vstříc, a když se vztah ocitá v krizi, neumí problémy konstruktivně řešit a raději utíká pryč.

Dalším tématem *Zlatého draka* je tedy míjení postav v citech, přáních i životních názorech. Citová frustrace aktérů pak ústí v často nepochopitelné excesivní jednání, jako je například nevěra partnerky, sexuální násilí, kterého se muži dopustí na Mladé Asiatce, fetišismus letušky. Ze všech příběhů nakonec vyvstává nesnesitelný pocit samoty, životní i vztahové nenaplněnosti a citového vykořenění, jehož poněkud groteskním symbolem je vytržený zub.

5.2.1 Proměna epických postupů

Schimmelpfennig se ve *Zlatém draku* vrací ze snových světů zpět do reality. V té nyní nehledá zdroj poezie a kouzel, naopak se kriticky zaměřuje na její negativa a formálními prostředky zajišťuje, že tak učiní i diváci. Využívá proto rozličných epických a zcizovacích postupů. Podobně jako v *Arabské noci* autor nahrazuje dialogickou formu z velké části vyprávěním, nadále využívá dějové simultaneity, ostrého stříhu a dalších filmových postupů, do promluv postav začleňuje scénické poznámky, narušuje jednotu děje, místa a času. V neposlední řadě opět staví západní společnost, ve které divák žije, a je mu tudíž důvěrně známá, do kontrastu s cizí kulturou, tentokrát asijskou.⁸⁰

⁸⁰ Podobně si počíná Brecht, když děj svých dramát zasazuje do exotického prostředí, přestože v nich upozorňuje na problémy týkající se především Evropy. Již zmíněné podobenství *Muž jako muž* se tak odehrává v Indii (či spíše v jakémsi autorském modelu této země) a problém ztráty identity a přeměny člověka ve válečný stroj zobrazuje na příkladu britské armády. Jasně ovšem naráží na předválečnou situaci v Německu.

Některé z těchto postupů však Schimmelpfennig ve *Zlatém drakovi* výrazně transformuje.

Vcítění publika do postav tentokrát autor znemožňuje už předepsaným obsazením postav herci, z čehož se dá vyvodit, že tentokrát považuje odstup vnímatele za jednu z nejnnutnějších podmínek recepce (inscenace) jeho hry.⁸¹ Každému z pěti herců (popsaných dle jejich věku, a tedy i vnějšího vzhledu jako Mladý muž, Žena přes šedesát, Mladá žena, Muž přes šedesát a Muž) totiž autor přisuzuje hned několik rolí, konkrétně tři nebo čtyři. Postavy mezi herce navíc rozděluje tak, aby fyzis představitele naprosto kontrastovala se všemi jím hranými postavami – muži hrají ženy, staří mladé a naopak. V rámci inscenace pak tento kontrast představitelů a rolí dodává některým scénám groteskní charakter: mladičkový pár milenců řešící nečekané těhotenství například hrají Žena přes šedesát a Muž přes šedesát. Divák tedy na jevišti vlastně vidí dvojici šedesátníků, která se rozchází kvůli ještě nenarozenému dítěti, což působí velice nepatřičně, absurdně, a stává se tudíž dalším nositelem zcizení.

I pojmenování postav zabraňuje vcítění. Žádný z hrdinů není v seznamu postav označen jménem, Schimmelpfennig referuje o Dědečkovi, Muži s pruhovanou košilí či Druhé letušce. Jde tak spíše o nekonkretizované nositele určitých vlastností a vztahových uspořádání vyznačující se určitým vzhledem, o zástupce určitého typu lidí, jejichž osud by se dal aplikovat na mnohem více jedinců. Postavy získávají podobu jakéhosi exemplárního příkladu, čímž se Schimmelpfennig také přibližuje Brechtovi. V *Arabské noci* přitom jeden herec hraje pouze jednu konkrétně pojmenovanou postavu, publikum se tudíž přes

⁸¹ Potvrzuje to i inscenace *Zlatého draka* ve Schimmelpfennigově režii pro Akademietheater, jednu ze scén vídeňského Burgtheatru. Christine Laudahn o Schimmelpfennigově režijní metodě píše: „Podobně jako Schimmelpfennigův dvorní režisér Jürgen Gosch se i sám autor snaží zabránit ponoření diváka do iluze, čehož dosahuje nejrozličnějšími prostředky. K připomenutí situace divadelního představení slouží nejen redukce znaků, [redukci znaků autorka míní fakt, že Schimmelpfennig jen minimálně využívá kostýmů či scénografie k dotvoření postavy či prostředí. K přeměně herce v postavu letušky například postačí kufr na kolečkách a šátek kolem krku, pozn. autorky této práce.] tento účel splňuje také permanentní přítomnost všech herců na jevišti.“ (LAUDAHN, Ch., *Zwischen Postdramatik und Dramatik*, s. 254)

využití všech zcizovacích prostředků rozebíraných v předchozí kapitole ztotožní s postavami mnohem snadněji.

Jak bylo řečeno v předchozí kapitole, vyprávěcí forma starší hry samozřejmě zaručuje herci možnost vyjádřit určitý odstup od postavy, recipientovi zase neumožňuje plně se vcítit do děje. Epizující formu ve *Zlatém drakovi* Schimmelpfennig nicméně posouvá ještě dál – všechny vyprávěcí pasáže jsou napsané nikoliv v ich-formě, ale ve třetí osobě. Odstup herce od postavy se proto ještě citelně zvětšuje. Zatímco divák sledující *Arabskou noc* vidí na jevišti postavu referující o sobě i o ostatních aktérech, při představení *Zlatého draka* vnímá spíše herce, který postavu nevytváří v intencích Stanislavského iluzivního přetělesnění, ale pouze ji podobně jako v Brechtově epickém divadle cituje (pokud jde o dialog) nebo o ní vypráví, jak je patrné například na této replice:

ŽENA PŘES ŠEDESÁT:

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

Říká:

Co, dědečku, co by sis přál?⁸²

Podoba této repliky upomene na Brechta, který po svých hercích na zkouškách požadoval, aby text své postavy převedli do třetí osoby nebo její přímou řeč alespoň uvozovali slovy „On/ona řekl(a)“. Odstup herce od postavy ještě posiluje skutečnost, že v průběhu představení střídavě znázorňuje hned několik rolí. Pozornost diváka tak herec mnohem více strhává ke své fyzické přítomnosti na jevišti než k imaginární postavě, kterou představuje. Více než postavami jsou herci v důsledku vyprávěči románového typu. Jak potvrdí následující ukázka, často jsou takřka vševědoucí, disponují informacemi, které postava nemůže tušit:

MLADÝ MUŽ:

Příjemný večer v pozdním létě.

Starý muž, šedé vlasy, velmi hubený, vychrtlý, snad nemocný, stojí na balkóně svého bytu. Navštívila jej jeho vnučka, dědečka, dědečka. Bydlí

⁸² SCHIMMELPFENNIG, R., *Zlatý drak*, s. 4

*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.*⁸³

Postava Dědečka představovaná Mladým mužem by vůbec neměla mít tušení, že mu jeho vnučka chce něco říct. Mladý muž je v tomto okamžiku vypravěčem, který je situaci schopen pospat také z perspektivy vnučky. Vnější popis Dědečka navíc vyvolává dojem, jako by vypravěč postavu pouze pozoroval.

Přesto v některých okamžicích autor nechává hercům možnost vžít se do postavy, především pak během dialogických sekvencí. Zcela výjimečným momentem je z tohoto hlediska dlouhé vyprávění Mladého Číňana o posmrtné cestě domů, které je celé v první osobě. Zdá se, že v tomto okamžiku Schimmelpfennig pokládá za nutné dovolit divákovi vcítit se do postavy. Zaručuje tím, že publikum plně pocítí bezútěšnost závěru hry, a její poselství tak vyzní důrazněji.

5.2.2 Posun ve výstavbě fabule

Pětici postav z *Arabské noci* podivná magie letního večera svede dohromady a vtáhne do víru jednoho dobrodružného, takřka pohádkového příběhu, jehož události jsou navzájem neoddělitelně provázané. Fabule *Zlatého draka* je uspořádána jinak, autor vytváří koláž scén z více autonomních příběhů. Souvislosti mezi nimi jsou především tematické, dějově se navzájem téměř neovlivňují a většina aktérů se ani hlouběji nezná.

Mezi jednotlivými scénami Schimmelpfennig přeskakuje metodou ostrého střihu, výstupy jsou často velice krátké a stručné na informace, takto navozené zběsilé tempo hry však zpomalují delší monologické pasáže, především pak epické vyprávění o Kobylce. Autonomní obrazy tentokrát autor čísluje, čímž je pro čtenáře od sebe ještě výrazněji významově odděluje. Tímto filmovým „přepínáním“ mezi dějovými liniemi Schimmelpfennig opět divákovi

⁸³ SCHIMMELPFENNIG, R., *Zlatý drak*, s. 4

neumožňuje vcítit se na delší dobu do postav, nechat se strhnout dějem. Začleněním informativních scénických poznámek⁸⁴ přímo do replik postav nicméně zajišťuje, že divák bude mít přehled, a zároveň posiluje zcizení.

Skutečně komplexní sdělení o osudech hrdinů si divák vlivem mozaikovitě vystavby textu může složit až na samém konci dramatu. Má tak dostatek prostoru uvažovat, jak se budou jednotlivé příběhy vyvíjet dál, konfrontovat tento vývoj se svou vizí, čímž je vybízen k zaujmutí kritického stanoviska o zobrazovaném. Scény autor řadí tak, aby se navzájem významově doplňovaly, a umožňovaly tím rozvíjet dílčí témata a motivy. Po scéně, která tematizuje rozpad zralého vztahu kvůli nevěře partnerky, tak například následuje výstup mladého páru, jejichž vztah se rovněž rozpadá, ovšem nyní kvůli nechtěnému těhotenství. Postavením těchto párů vedle sebe se divák nevyhne srovnání: to, co se mohlo stát řešením krize dlouhodobého vztahu, naopak mladý, idylický vztah zničí. Tyto dvě scény svou analogií nastolují téma lidského míjení. I v rámci jedné scény vedle sebe autor řadí často kontrastní skutečnosti, čímž také dosahuje zcizení, které divákovi dovolí nahlédnout na zobrazené z kritického odstupu. Například smrt Mladého Číňana proběhne jakoby mimochodem, ztracená v hlomozu restaurační kuchyně. Tragika odchodu mladého člověka ze světa je tak postavena do kontrastu s banálními výkřiky objednávek jídel:

MUŽ PŘES ŠEDESÁT:

Je mrtvej.

ŽENA PŘES ŠEDESÁT:

Vykrvácel.

Ach mladej, ach mladej.

MUŽ:

Číslo B 5: Bo Xao Xa ot, smažené hovězí maso s čínským zelím, paprikou, vietnamskými houbami, bambusovými výhonky, cibulí, česnekem, citronovou šťávou.

⁸⁴ Schimmelpfennig dokonce v některých místech nechává postavy zveřejnit pregnantní scénické poznámky určené spíše hercům, neboť usměrňují jejich projev: například „(Krátká) Pauza“ nebo „Poněkud hrubě“.

MLADÁ ŽENA:

Ten Číňan vykrvácel, a leží vedle červených a modrých plynových bomb na podlaze malé kuchyně Čínsko-thajsko-vietnamské restaurace Zlatý drak.⁸⁵

Z každodenní banality tentokrát nepramení pohádková kouzla, ale především lidská lhostejnost, ne-li krutost. Smrt Mladého Číňana na vykrvácení po vytrhnutí zubu navíc získává symbolický význam. Podobně jako zub byl i jeho majitel násilím vyrván i s kořeny ze svého přirozeného prostředí, musel opustit svou rodnou zem a milující rodinu. Zvláštním způsobem mladíkova skonu tak autor upozorňuje, že ztráta domova, stesk po rodině a z toho plynoucí pocit vykořenění mohou mít pro člověka fatální následky.

Nejvýraznější významovou paralelu vytváří zdánlivě nevinná dětská vyprávěnka o Mravenci a Kobylce. Když si však divák uvědomí, že je vlastně nenápadnou alegorií na osud mladé Asiatky, vkrádá se do bajky krutě sarkastický podtón. Zprvu se jeví jako nevinná pohádka z jiného světa, dětsky jednoduchá a hravá vyprávěcí forma bajky působí v textu nepatříčně a rušivě, zprostředkovává tak zcizení:

ŽENA PŘES ŠEDESÁT:

Mravenec si po celé léto pilně shromažďoval zásoby, zatímco jeho sousedka, Kobylka, celé dny a noci muzicírovala a muzicírovala.

Kobylka fidlala a šumařila den co den, a mravenec pracoval a pracoval, nosil si těžké zásoby do svého doupěte, zatímco nad poli se rozléhala kobylčina píseň.

/.../ Pak ale přišla zima. /.../ A kobylka už nenašla nic k jídlu. Hladověla. Už žádná muzika.

Nakonec se Kobylka vydala za Mravencem, kam taky jinam mohla jít, a prosila jej o něco k jídlu.

/.../

Žádná odpověď, a Mravenec se vyhýbá Kobylčinu pohledu. Kobylka vypadá strašně.

Prosím, prosím, potřebuju něco k jídlu.⁸⁶

⁸⁵ SCHIMMELPFENNIG, R., *Zlatý drak*, s. 38

Postupně však pohádková stylizace jazyka mizí a do pohádky pronikají dialogy působící jako ze současnosti. Do bajky postupně prosakuje realita, která nakonec převládne a propůjčí nevinné vyprávěnce neobyčejně kruté vyznění, jež se pohybuje v rovině společenské kritiky:

MLADÝ MUŽ:

Kobylka si myslela, že Mravenec třeba usnul, i přes všechn ten rámus, že toho tolik vypil, proto vyšla z místnosti, v noci o půl druhé. Ale Mravenec neusnul, byl vzhůru, nebo skoro ještě vzhůru, a měl na návštěvě jakéhosi muže v pruhované košili, ten byl vzhůru, ti dva tam seděli a pili a kouřili, a hudba byla tak nahlas, že to skoro nebylo k vydržení –

MLADÁ ŽENA:

Vtom najednou v pokoji stojí mladá Asiatka.

Já říkám:

Hej, kde se tady bereš.

/.../

MLADÁ ŽENA:

Ale nemusíš se bát, neboj se, ze mě nemusíš mít strach! Ze mě ne!

Krátká pauza.

Vypadáš – vypadáš tak krásně, vypadáš s těma tenkýma pažema a nohama, vypadáš tak – Víš, jak co vypadáš, vypadáš jako kobylka.

/.../

Takový zjevení uprostřed noci. Najednou ti v pokoji stojí celej, dalekej kontinent.

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

*Čína. Čínská zed'. /.../ To všechno je Čína. Miliarda Číňanů. /.../*⁸⁷

Muž v pruhované košili sice sáhodlouze velebí Asiatčin původ, ale i přesto dívku na konci surově znásilní, až zuboženou „Kobylku“ lituje i její věznitel, prodavač (neboli Mravenec) Hans.

⁸⁶ SCHIMMELPFENNIG, R., *Zlatý drak*, s. 9 - 10

⁸⁷ Tamtéž, s. 40 - 41

5.2.3 Možnost společenskocritické interpretace hry

Ne nadarmo věnuje Schimmelpfennig dějovým liniím Mladé Asiatky a Mladého Číňana největší pozornost. Právě prostřednictvím jejich tragických příběhů do textu nejvýrazněji proniká společenské téma lidské zvrůle a krutosti, jež se v současnosti často projevují v jednání s národnostními menšinami a obecně se skupinami, které jsou považovány za slabší, znevýhodněné či méněcenné.⁸⁸ Schimmelpfennig podrobuje kritice pocit nadřazenosti evropských a obecně západních států vůči ostatním národům. Problém, na který autor upozorňuje, se tudíž dá považovat nejen za společenský, ale také za politický. Volbou rezonujícího společenského tématu i svým kritickým přístupem vůči němu se Schimmelpfennig přibližuje Brechtovi mnohem více než v *Arabské noci*.

Jak jsem zmínila již v kapitole o starší hře, zasazení děje do vícepatrového domu umožňuje autorovi rozehrát sociální stránku mezilidských vztahů. Tentokrát této možnosti Schimmelpfennig využívá hned v několika aspektech: za jedno z dílčích dějišť volí pracoviště, totiž kuchyni asijského bistra, která už svou stísněností upozorňuje na nevýhodné pracovní podmínky přistěhovalců. Zároveň se věnuje mnohem většímu počtu hrdinů než v *Arabské noci*, což mu umožňuje zobrazit mezilidské vztahy napříč společenským spektrem. Dobře situovaný starší pár kontrastuje s mladou nezajištěnou dvojicí, dějovou linií prodavače Hanse a vězněné Asiatky lze přímo v brechtovském duchu chápat jako kritiku vykořisťování sociálně znevýhodněných lidí. Na Mladém Číňanovi

⁸⁸ Příkladem bezmezného pocitu nadřazenosti a nadvlády, jež zaujímají příslušníci bohatších a „vyspělejších“ zemí může být následující replika ze *Zlatého draka*. Není pochyb, že jako mravence označuje autor obyvatele Evropy: „*Mravenci jsou po Kobylce jako diví. Připadá jim ordinérní, připadá jim lascivní, ujíždějí na jejím přízvuku, nakolik tedy Kobylka vůbec mluví mravenčím jazykem. Slova, která jsou pro mravence nejdůležitější, už Kobylku naučili. Pro mravence je kobylka vilná coura. Mravenci si dělají s Kobylkou, co chtějí. /.../ 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.*“ (SCHIMMELPFENNIG R., *Zlatý drak*, s. 17)

je zase tematizováno beznadějně postavení přistěhovalce, který bez povolení k pobytu nemá nárok ani na zdravotní ošetření či legální práci.

Přestože hra zobrazuje sociální nespravedlnosti, nevyznačuje se velice silným apelem na diváka. Christine Laudahn o Schimmelpfennigovi píše:

„Nesnaží se obviňovat nebo vysvětlovat, pouze přesně popisuje současný stav, a tato přesnost dokáže recipienta učinit citlivějším vůči sociálním problémům.“⁸⁹

Silný apel na diváka je naopak typický pro Brechtova dramata. Některá z nich se vyznačují až agitačním zápalem, především tzv. Lehrstücke, krátké texty, jejichž scénováním si měli především žáci osvojit dialektickou metodu uvažování. Brecht v nich však zároveň zpracovává ideologicky zabarvená témata třídního boje, šíření marxistické ideologie či obětování jednotlivce k prospěchu většiny. Ve svých celovečerních hrách se však Brecht podobně jako Schimmelpfennig nesnaží vysvětlovat a vynášet soudy, hledání příčin problému a zaujmutí stanoviska je zcela v kompetenci diváka.

Začleněním dalších dějových linií do hry navíc Schimmelpfennig od společensko-politického tématu dramatu často odvádí pozornost. Naopak se věnuje problémům obecně lidským a nadčasovým, kterými jsou rozpadající se mezilidské vztahy a existenciální pocity životní nenaplněnosti a deziluze. Interpretace *Zlatého draka* jako společenskokritické hry je tak proto jen jednou z možností.

Svou snahou vytvořit panorama společenských vztahů vážících se k jedné historické etapě nicméně Schimmelpfennig epické divadlo následuje. Opouští fantastický svět *Arabské noci*, kde se skutečnost proměňuje jako mávnutím kouzelného proutku, a navrácí se zpět do reality, která je změnitelná jen tehdy, pokud se o to lidé pokusí vlastními limitovanými silami. Téměř každá postava ve *Zlatém draku* si něco úpěnlivě přeje – ale odmítá do změny investovat vlastní síly. I v tom spočívá autorova podobnost s Brechtem: oba věří v sílu člověka změnit svůj osud, proměnit uspořádání světa, ale ve svých hrách nenabízejí řešení. Pouze upozorňují na to, že změna je nutná, a činí tak s využitím epických principů.

⁸⁹ LAUDAHN, Ch., *Zwischen Postdramatik und Dramatik*, s. 108-109

5.3 Shrnutí analytické části

Porovnání dvou autorových her odhalilo, že ve *Zlatém drakovi* se Schimmelpfennig již cíleně vyjadřuje k současné společenské situaci, a to mnohem otevřeněji a přímočařeji než ve starší *Arabské noci*. Autor už nehalí realitu do poetického pohádkového hávu, naopak skutečnost snového oparu iluzí nemilosrdně zbavuje. Svou hrou nyní vybízí diváka, aby si všímal problémů světa kolem sebe, aby nezavíral oči před porušováním zásad lidskosti.

Aby drama dosáhlo tohoto účinku, aniž by se z něj stala těžkopádná politická hra agitačního charakteru, přizpůsobil tomu Schimmelpfennig i dramatickou formu. Využívá množství zcizovacích postupů, které diváka přimějí skutečně uvažovat o viděném, nedovolí mu dění na jevišti jenom bezmyšlenkovitě přijímat. Ani *Zlatému draku* však nechybí schopnost probouzet v divákovi fantazii, nepostrádá pro autora typickou hravost či humor. Optimismus nových začátků a poezii každodennosti však nahradila melancholie i krutost světa zbaveného všech příkras.

Pro obě Schimmelpfennigovy hry je charakteristické zobrazení současného člověka bez opomíjení četných společenských souvislostí, čímž se autor přibližuje epickému divadlu Bertolta Brechta. Důraz na model člověka jako výslednici společenských poměrů však není jediným ideovým prvkem, který spojuje Schimmelpfenniga s Brechtem. Oba autoři věří, že divadlo a drama je schopné zobrazit moderní realitu ve všech svých komplikovaných dialektických podobách. Touha po změně je hnacím motorem jejich textů, což potvrzuje i tento Schimmelpfennigův výrok:

„Divadlo žije ze změny nebo z touhy po změně. Divadlo může vyprávět i o odmítnutí změny, ale změna je vždy motor, který něco pohání a někam míří, toto je dle mého názoru základem pro psaní dramatických textů.“⁹⁰

Jako logický důsledek víry v mimetické schopnosti divadla se pak jeví důraz na fabuli, kterým se vyznačují díla obou autorů. Přestože Schimmelpfennig využívá simultaneity k rozbíjení dějové kauzality a časové lineárnosti, a

⁹⁰ BECK, A., *Divadlo nepotřebuje žádný romantismus*, s. 44

soustavně tak porušuje trojici jednot, vždy děj zase skládá do smysluplného celku, v kterém se divák může orientovat. Toto směřování k jednotnosti výpovědi Christine Laudahn v důsledku označuje za jeden z hlavních důvodů, proč nelze v případě Schimmelpfenniga mluvit o postdramatické dramatice: „Na rozdíl od maxim postdramatiky, které fabuli opouštějí, tvoří tato základ Schimmelpfennigových textů.“⁹¹

Analýza Schimmelpfennigových her *Arabská noc* a *Zlatý drak* tudíž potvrdila, že autor skutečně vychází z klasických dramatických struktur, které však invenčním způsobem modifikuje, a vytváří tak originální syntézu postdramatických a dramatických principů, přičemž postupy epického divadla tvoří nedílnou součást této autorovy poetiky.

⁹¹ LAUDAHN, Ch., *Zwischen Postdramatik und Dramatik*, s. 197

6. ZÁVĚR

Dramatická tvorba Rolanda Schimmelpfenniga neodmyslitelně souvisí s výraznými změnami, které se začaly v německojazyčném divadle a dramatu objevovat už v průběhu 90. let 20. století. Kolem roku 2000 se na divadelních jevištích začaly prosazovat texty nové generace dramatiků, jež se v mnohém nápadně podobaly. Především se systematicky odvracely od postdramatické divadelní poetiky nastolené v 80. letech a naopak v duchu klasické dramatické formy opět pracovaly s fabulí, dramatickým dějem, vzájemným jednáním postav a dramatickým dialogem.

Za těmito tendencemi stála především potřeba mladých dramatiků vyjádřit se ke stavu světa, upozornit na problémy společnosti, popsat životní pocity svých současníků. Vztah divadla ke skutečnosti se tak opět ocitl na prvním místě. Postdramatické formy divadla rezignující na jeho znakovou podstatu, a tedy i na jeho schopnost vztáhnout se k realitě, se v důsledku toho staly nedostačujícími. Mimeze jako základní princip divadla i dramatu byla obnovena. Přesto texty nových autorů čerpají především po formální stránce také z postdramatického dědictví. Přejímají estetické formy nových médií, televize, filmu či počítačových her. Kombinací dramatických a postdramatických principů tak vzniká zcela nová poetika, již Christine Laudahn nazývá *post-postdramatickou* či *neodramatickou*. Hry Rolanda Schimmelpfenniga vzniklé po roce 2000 se vyznačují právě dialektikou postdramatických a dramatických principů.

Rozbor estetického a společenského pozadí Schimmelpfennigovy tvorby společně s analýzou jeho textů *Arabská noc* a *Zlatý drak* zaměřenou na epické postupy objasnily, že autorova podobnost s Bertoldem Brechtem nezůstává pouze na úrovni použití podobných formálních postupů. Oba autoři se v několika rozhodujících aspektech stýkají také v širší společensko-estetické rovině tvorby.

Jejich dramatika především vyrůstá z analogické situace divadla. Brechtovy i Schimmelpfennigovy tvůrčí začátky spadají do období, kdy došlo k přezrání jedné všeobecně uznávané a praktikované jevištní estetické formy, a ukázala se tak potřeba vytvoření nové poetiky. Brecht na většinovou pompézní a

iluzionistickou produkci odpověděl svým epickým divadlem, Schimmelpfennigova generace odmítla od reality odtržené postdramatické divadlo a znovu se navrátila k mimetickým vlastnostem divadla a dramatu. Jak už bylo řečeno, klasickou dramatickou formu ovšem nepřijali bezesbytku, naopak ji přetvářeli integrací některých postdramatických principů a postupů. Dalším přínosným inspiračním zdrojem jejich tvorby se stalo také Brechtovo epické divadlo. Stejně jako Brechtův divadelní model vyrůstá nová vlna německé dramatiky z víry ve schopnost divadla sugestivně vypovídat o životní realitě, pojmenovat společenské problémy a v ideálním případě inspirovat diváky ke změně poměrů.

Zatímco se však nová generace německých dramatiků snaží klasickému dramatickému modelu opět přiblížit, Brecht se proti němu naopak pokouší co nejvíce vymezit. Klasickou dramatickou výstavbu svých her rozbíjí integrací epických postupů, antiiluzivními zcizovacími efekty, porušováním všech tří jednot či epizodičností scén. Pro další vývoj divadla je zásadní, že se Brechtovské epické divadlo vizionářsky přiblížilo postdramatické estetice, a to zejména posílením jevištní prezentnosti 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. Hry vznikající na přelomu století se ke klasickým dramatickým kategoriím navrací cíleně, přestože se nevyhýbají postdramatickým postupům, jak potvrzuje například právě Schimmelpfennigova dramatika. Obrazně by se tudíž dalo říci, že Bertolt Brecht se s Rolandem Schimmelpfennigem setkává na půli cesty mezi dramatickým a postdramatickým divadlem, ačkoliv se starší autor od dramatického divadla pokoušel odvrátit, zatímco Schimmelpfennig se k němu naopak záměrně navrací.

Oba autoři rovněž podobně nakládají se základními konstitutivními prvky dramatu: s fabulí, jednáním i dramatickými postavami. Fabule zůstává v centru zájmu obou autorů jako stěžejní dramatický komponent, jenž umožňuje nastolit vztah autorem vytvořeného fikčního světa k realitě. Brecht ani Schimmelpfennig nicméně nedodržují jednotu místa, času a přísně vzato ani děje, naopak je cíleně porušují, což má antiiluzivní účinky.

Soudržnost fabule Schimmelpfennig navíc systematicky narušuje postmoderními metodami. Využívá simultaneity scén, ve svých hrách porušuje lineární tok času a častým střídáním výstupů soustavně mění jejich dějiště. K postmoderním metodám využívaných Schimmelpfennigem k rozbití jednotného časoprostoru jeho her patří mozaikovitá výstavba děje a vytváření scénické montáže či koláže. Autor ovšem zároveň dbá na to, aby byl divák schopen takto roztříštěnou fabuli vždy zase složit dohromady, což jej vede k uchopení hry jako jednoho smysluplného celku. Z tohoto důvodu Schimmelpfennig například zasazuje ve *Zlatém drakovi* i *Arabské noci* všechny dějové linie do jednoho domu, jenž slouží jako přehledný jednotící prostorový rámec. To, že Schimmelpfennig vždy spěje k opětovnému sjednocení fabule, dokládá, že ji považuje za jeden z nejdůležitějších prvků svých dramát.

Brecht svým hrám podobně jako Schimmelpfennig propůjčuje epickou šíři, neboť se snaží zobrazit svět co nejkomplexněji ve všech jeho souvislostech. Děj dramát se často odehrává v rozpětí několika let, dějiště se zpravidla s každým výstupem mění. Scény tak získávají silný epizodický charakter. Děj roztříštěný nutností obsáhnout velké množství událostí však zpravidla postupuje lineárně, ač pomocí velkých časových skoků. Brecht ještě nepracuje se simultaneitou scén, koláží a montáží v postmoderním duchu. Ve své dramatiice klade veliký důraz na logicky uspořádanou fabuli jakožto soubor klíčových událostí nutných k pochopení problematiky.

Ani jednání postav nezobrazují Schimmelpfennig s Brechtem zcela klasickým způsobem, tedy přímým předvedením herci, jež se do svých rolí iluzivně přetělesňují. Schimmelpfennig propůjčuje svým postavám funkci vypravěče, hrdinové přímo nejednají, nýbrž o svém jednání referují, popisují, co právě dělají, kde se nacházejí, co si myslí. Dialog tudíž ustupuje epickému popisu, do něhož autor integruje i většinu scénických poznámek určujících například prostorové zasazení scén. Právě vyprávěcí forma her je jedním z nejvýraznějších specifíků Schimmelpfennigovy poetiky. Především představuje princip, jenž autorovi umožňuje systematicky narušovat divadelní iluzi, poskytnout prostor pro využití zcizovacích efektů, a tudíž vyvolat divácký odstup od zobrazovaného.

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 několikeré perspektivy sestavil co nejobektivnější verzi reality. Vyprávěcí forma umožňuje odstup od zobrazovaného jak na straně herce, tak na straně příjemce.

I Brecht ve svých hrách využíval zcizujícího komentáře, avšak v menší míře než Schimmelpfennig. Své herce navíc vedl k tomu, aby jednání postav zobrazovali jako něco, co se už odehrálo, a oni to tudíž na jevišti pouze zpětně předvádějí. Vytvoření dojmu, že se dění odehrává přímo teď před očima publika, považoval samozřejmě za nežádoucí, neboť mohlo snadno dojít k vtažení diváka do děje. Stejně jako Schimmelpfennig využíval vyprávěcí pasáže ke konfrontaci více kontrastních úhlů pohledu, a tudíž k polemice s jednostrannou sebe prezentací postavy, na začátku scén mu tyto monologické sekvence rovněž umožňovaly přehledně definovat místo děje. V Brechtových textech ovšem zřetelně převažují dialogické pasáže, zatímco Schimmelpfennig používá vyprávění jako hlavní sdělovací prostředek. Zcizující účinek monologických pasáží u Brechta je tak v důsledku mnohem výraznější než u Schimmelpfenniga, neboť divák si na konstantní vyprávěcí formu brzy zvykne a ona již nepůsobí rušivým, zcizujícím dojmem.

Epizující tendence Schimmelpfennigových dramát tak mohou mít dvojí, kontrastní účinek. Na jedné straně zpomalují děj a vnášejí do her pluralitu subjektivních náhledů, čímž divákovi umožňují podnětně uvažovat o zobrazeném. Na příkladě *Arabské noci* jsme ovšem ukázali, že mohou také podpořit sugestivní pohádkovou atmosféru hry, jež má tendenci v divákovi probouzet fantazii a naopak jej do děje vtáhnout.

V textu *Zlatý drak* proto Schimmelpfennig vyprávěcí formu dále modifikuje, aby zabránil vcítění diváka do postav, a podpořil tak společenskokritické vyznění hry. Především nechává herce o hrdinech dramatu vyprávět v třetí osobě. Herci už nepředstavují postavy, ale referují o nich z pozice nezaujatých vypravěčů. Každému herci autor navíc přiděluje hned několik rolí, čímž opět diváka vytrhuje z iluze, což podpoří i to, že mladí hrají staré, ženy muže a

naopak. Jedná se o další promyšlený zcizující efekt. Brecht i Schimmelpfennig spějí k výrazné antiiluzivnosti divadelního aktu, k posílení jevištní přítomnosti herce, jenž soustavně poukazuje na rozdíl mezi postavou, kterou představuje, a jeho vlastní osobou.

I přes zvýraznění hrajícího herce na jevišti však dramatický hrdina zůstává ústředním zájmem obou autorů. Postavy ve většině jejich dramát jsou komplexními osobnostmi, jež ovšem neodmyslitelně náleží k určité společnosti a konkrétní době. Společenské poměry je proto výrazně formují. Prostřednictvím osudů svých hrdinů Brecht s Schimmelpfennigem upozorňují, že ve společnosti existuje určitý problém, nalezení jeho řešení však nechávají zpravidla na divácích. Víra v možnost divadla zachytit problematické aspekty společnosti a iniciovat tak společenské změny se stala formujícím prvkem Brechtovy i Schimmelpfennigovy poetiky.

Z analýzy her *Arabská noc* a *Zlatý drak* vyplynulo, že Schimmelpfennigova dramatika sdílí hned několik základních principů i společenských a estetických východisek s Brechtovým epickým divadlem. Epické postupy se navíc zdají být stěžejním prvkem formujícím Schimmelpfennigovu poetiku. Jeho hry totiž podle mého názoru fascinují právě oscilací mezi nezkrotnou silou fantazie vtahující do děje a neustále se připomínající realitou divadelního aktu, jež naopak diváka z iluze modelované fantazií vytrhuje. Právě postupy epického divadla umožňují divákovi vrátit se z Schimmelpfennigem umně vytvořených fikčních světů zpět do reality, a vztáhnout tak zobrazenou problematiku k vlastnímu životu.

Epické postupy v Schimmelpfennigových hrách tudíž považuji nejen za formální, ale i významotvorné prvky, bez nichž by se jeho texty neobešly. Soudím proto, že dramatik Rolanda Schimmelpfenniga lze považovat za specifický model epického divadla. Svědčí o tom také několik zásadních aspektů Schimmelpfennigovy tvorby, především neodmyslitelné sepětí jeho her s konkrétní životní realitou, dále autorova snaha zobrazit současný komplikovaný svět ve všech jeho souvislostech a také víra v dramatického hrdinu jako člověka, jehož sice společenské poměry silně formují, ale zároveň je schopen tyto poměry změnit.

Tvorbu Rolanda Schimmelpfenniga považují za velice podnětnou z hlediska vývoje dramatu i vzhledem ke schopnosti jeho her sugestivně vyjádřit pocity současného člověka žijícího v těžko uchopitelném světě plném protikladných sil. Ráda bych se proto jeho tvorbě věnovala dál i ve svém magisterském studiu, přičemž bych se jí pokusila pojednat komplexněji v širších souvislostech, z hlediska vývoje Schimmelpfennigovy tvůrčí metody se zaměřením na dialektiku postdramatického a dramatického principu v jeho hrách.

7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Divadelní hry

BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry 1*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963. 333 s.

BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry 2*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. 299 s.

BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry 3*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1961. 355 s.

BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry 4*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1984. 439 s.

BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry 5*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1978. 439 s.

LOHER, Dea. Kláříny vztahy. Přel. Petr Štědroň. In: *Pět divadelních her*. 1. vyd. Brno : Větrné mlýny, 2004. 462 s. ISBN 80-86151-89-1

MAYENBURG, Marius von. *Ošklivec*. Přel. Bohadlová, Kateřina. Elektronická verze. 2007. 28 s.

MAYENBURG, Marius von. *Tvář v ohni*. Přel. Josef Balvín. 1. vyd. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 1999. 57 s. ISBN 80-7008-098-1

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

SCHIMMELPFENNIG, Roland. *Létající dítě*. Přel. Petr Štědroň. Elektronická verze. 2012. 49 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. *Říše zvířat*. Přel. Radka Denemarková. Elektronická verze. 2007. 44 s.

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

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

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

Odborná literatura

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

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

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

BECK, Andreas. Divadlo nepotřebuje žádný romantismus. Přel. Martina Černá. In: Druhý břeh, 7/2007, s. 27 – 44

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

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.

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

HAJDA, Alois. Brechtovská divadelní poetika. In: *Přednášky o divadle a umění*. 1. vyd. Brno : JAMU, 2007, s. 181 - 199. ISBN 978-80-8692824-1

HOŘÍNEK, Zdeněk. Dvojitý model epického divadla (Brecht – Claudel). In: Týž. *Cesty moderního dramatu*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995. 163 s. ISBN 80-900066-8-X

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. 1. vyd. Praha : KANT a NAMU, 2010. 216 s. ISBN 978-80-7437-019-9

KUNDERA, Ludvík. *Brecht*. 1. vyd. Brno : JAMU, 1998. 293s. ISBN 80-85429-38-1

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. *Postdramatické divadlo*. Přel. Anna Grusková a Elena Diamantová. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-8898-781-9

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

PAVICE, Patrice. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2003. 365 s. ISBN 80-7008-157-0

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.

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

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

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

UHDE, Milan. Křižovatka na cestě za hrou o světě aneb účtování s modelovou hrou. In: *Přednášky o divadle a umění*. 1. vyd. Brno : JAMU, 2007, s. 93 – 103. ISBN 978-80-8692824-1

Elektronické zdroje

www.aura-pont.cz

www.dilia.cz

www.goethe.de

www.wikipedia.cz